

Sven Spieker

„DÉTRUIRE, DIT-ELLE”

AZ ARCHÍVUM, ARCHIVOFÍLIA ÉS ARCHIVOFÓBIA KÖZÖTT

A következőkben az archívumokkal való művészeti munka olyan extrém formájával fogok foglalkozni, amely első pillantásra igencsak kontraproduktívnak tűnik: a megsemmisítésükkel. Hajlamosak vagyunk, jó okkal, azt gondolni, hogy egy archívum mindig konstruktív cselekvés, a dokumentumok gyűjtése vagy azok megőrzése révén jön létre, ahogy az archívumok felszabadító potenciálját is gyakran elfe(le)dett történelmek dokumentumainak és tárgyi leleteinek megőrzésében és hozzáférhetővé tételében látjuk. Az archívumoknak általában bizonyító erőt tulajdonítunk, melynek előfeltétele az *arkheion*, a dokumentumok helyének fizikai integritása. Ezzel ellentétben az archívumok destrukcióját rendszerint a vandalizmussal és a *Geschichtsvergessenheit*tal, a történelemfelejtéssel és az emlékezet elhanyagolásával kötjük össze.

Kelet-Európában, csakúgy mint többek közt Latin-Amerikában, az „elfelejtett történelmek” (például amelyeket a kommunizmus alatt agyonhallgattak vagy kitöröltek a hivatalos narratívából) körüli diskurzusban az archívum központi szerepet játszott. A kelet-európai művészarchívumok (azaz amelyeket egy művész hozott létre vagy kezel[t]) gyakran töltenek be olyan funkciókat, melyeket a hivatalos archívumok nem tudnak vagy nem akarnak betölteni, és járulnak hozzá addig láthatatlan kisebbségek történetének megírásához. Mint Karol Radziszewski a kelet-európai meleg és leszbikusok életét dokumentáló és bemutató *Queer Archívum Intézete* (Queer Archive Institute), amely a lengyelországi underground meleg közösség egy tagjának a hidegháború alatt felépített archívumára épül; vagy Dan és Lia Perjovschi *Kortárs Művészarchívuma* (Contemporary Art Archive [CAA]), amely szembeállítja a hidegháborús archívumok titkosságát és zártságát egy olyan globális, hálózatos szerkezetű archívummal, amely magát nem információk statikus tárolójaként, hanem a tudástermelés dinamikus folyamatainak eszközeként határozza meg. Hogy be tudják tölteni dokumentációs feladatukat, ezek az archívumok egy érintetlen archívális szubsztrátumon alapszanak – ezt neveztem fentebb *arkheion*nak, az archívumnak otthont adó, annak médiumaként is meghatározható épület görög neve után –, amely a tárolt anyagok olvashatóságát biztosítja.

Mindazonáltal az archívumok (szándékolt) *destrukciója* – és maga a kérdés, hogy egy archívum mennyiben pusztítható el, tartalmának részleges vagy teljes kitörlésén túl – legalább annyira hozzátartozik az archívumok történetéhez, mint azok konstrukciója. Az archívumnak valójában mindig is része volt a destrukció mozzanata, hiszen többé-kevésbé szabályozott szelektálás nélkül nem lenne képes új anyagokat befogadni. A 19. századi archívumelméletben annak az egészséges működése,

amit egy akkoriban bevett metaforával *Archivkörpernek*, azaz „archívumtestnek” neveztek, a szerzeményezés és a szelekció szabályozott körforgásán alapult, megfelelő az adminisztráció, diszkréció és a hatalom változékony konstellációinak.¹ Ez a fajta, az archivisták által gondosan dokumentált destrukció a mitologikus „nyom nélküli eltüntetéssel” szemben többé-kevésbé egy olyan modellt követett, amelyet „konstruktív (vagy kreatív) destrukciónak” nevezhetünk, azaz olyan megsemmisítésnek, amely nem megbénítja vagy rombolja, hanem élénkíti az archívumot.² A 19. századi adminisztratív bürokráciában például a hivatalokban vagy cégekben cirkuláló akták már készítésük pillanatában leltári számot kaptak, jelezve jövőbeni elavulásukat.³ Ennyiben a bürokráciában is visszaköszönt a felismerés, amelyre nagyjából ugyanekkor Sigmund Freud jutott: az információ sorsa, a körforgásból való kivonása, már létrejöttékor meg van pecsételve, hovatovább ez a kivonás létrejöttének feltétele.⁴

Az archívum felhalmozott dokumentumai használhatatlanná válhatnak, vagy akár el is tűnhetnek, de az információk törlésének vagy „elfelejtésének” nem létezik szabályozott mechanizmusa, hiszen a kitörlés általában új nyomokat hagy maga után, naplókban, listákban vagy selejtezési jegyzőkönyvekben.⁵ Umberto Eco, sokatmondó *Ars oblivionalis? Forget it!* című cikkében írta le, más vonatkozásban, a szisztematikus felejtés lehetetlenségét: a bizonyos jelek elfelejtésére használt jelek mindig új jeleket hoznak létre, semlegesítve a kívánt hatást. A módszeres felejtés helyett, tanácsolja Eco, érdemes lehet egy másik stratégiához fordulni, amely a felejtést vagy megsemmisítést nem – a semmivé válás metafizikai értelmében vett – nyomtalan kitörléssel, hanem a *zavarkeltéssel* és a *rendbontással* igyekszik elérni.⁶

¹ Sven Spieker: *The Big Archive. Art from Bureaucracy*. Cambridge (MA), 2008. 20.

² *Destruction*. Ed. Sven Spieker. Cambridge (MA), 2017. 17–18.

³ Spieker 2008. 35–49.

⁴ Sigmund Freud: *A halálösztön és az életösztönök*. [1920]. Ford. Kovács Vilma. Miskolc, 2011.

⁵ Az archívum elpusztításának kérdésével foglalkozó kevés teoretikus egyike Jacques Derrida volt, aki *Az archívum kínzó vágya. Freud impresszió* (1995) című könyvében, Freudnak a Todestriebbel, a halálösztönrel kapcsolatos eszmefuttatásai nyomán, annak lehetőségét vizsgálta, hogy miközben hajlamosak vagyunk azt gondolni, hogy a romboló erők az archívumon kívülről érkeznek, lehetséges, hogy van egy destruktív, „anarchivális” elv is, egy halálösztön, magán a fizikai apparátuson belül, amely fokozatosan felemészti minden törekvésünk az archiválásra és a tanúságtételre. Noha elképzelhetetlen, hogy ez az anarchivális ösztön vagy erő leképződhet a művészetben – tekintve, hogy az nem jelöl semmit, hacsak nem mindenfajta reprezentáció halálát, végét – megkockáztatom, hogy olyan művészek alkotásaiban, mint Jean Boltanski vagy Anselm Kiefer, felfedezhetők ebbe az irányba tett kísérletek. Ilya Kabakovot is érdemes itt megemlíteni, akiknek korai, archívumalapú installációiban, *A nagy archívumot* (The Big Archive, 1993) ideértve, az archívum mint konkrét, racionális szempontok szerint rendszerezett tér minden beazonosítható külső ok nélkül omlik össze és nem marad belőle más, mint szemétkupacok rendezetlen halmaza.

⁶ Umberto Eco: *An Ars oblivionalis? Forget It!* *PMLA*, 103. 1988. No 3. 254–261.

A zavarkeltés és rendbontás (semmint a fizikai megsemmisítés) stratégiái használatának mint az archivális felejtés eszközének egy figyelemre méltó példája volt Andrea Fraser 1998-as, *Információs szoba* (Information Room, 1998) című intervenciója a berni Kunsthalle archívumában. Fraser révén a Kunsthalle egyébként hozzáférhetetlen archívuma a galériatérbe került, de úgy, hogy a könyvek és dokumentumok gerince a fal felé nézett. A látogatók tehát vakon, választási szempontok nélkül tudtak csak levenni valamit a polcokról, ezzel pedig megszűnt az archívum meta-architektúrájának, osztályozási rendszerének kontrollja a felhasználó felett. Fraser saját szavaival: „az *Információs szoba* részeként a teljes archívum és könyvtár átkerült a galériatérbe [...]. A trükk az volt, hogy az összes könyvet és tárolót a gerincével a fal felé nézve helyeztük el, így noha a látogatók hozzáférhettek az anyagokhoz, arra nem volt lehetőségük, hogy előre tudják, mit választanak. Egy *cageianus* információs szobát akartam létrehozni, ahol minden elérhető, de csak aleatorikus eszközökkel”.⁷ Fraser anélkül tudta maximalizálni a Kunsthalle archívumának entrópiáját és ezzel a látogatókra bízni a rendszerezés feladatát, hogy bármilyen kárt is okozott volna benne. Elrejtve a címeket és a számokat, amelyek a dokumentumokat hozzákötik az archívum formai, prezentációs és osztályozási rezsimjéhez, Fraser olyan kombinációkat és összefüggéseket tett lehetővé, melyek az eredeti rend keretei között fel sem merülhettek volna. Fraser projektje nem az archívum metafizikai megsemmisítését célozza, hanem a látszólag semleges rendjének és információs rendszerének szubverzióját egy olyan destruktív stratégiát bevezetve az archívum működésébe, mely anélkül bontja meg annak rendjét, hogy az archívum létét megkérdőjelezn.

Ami Fraser révén megfoghatóvá válik, az nem a derridai *anarchívum*, hanem egy konstruktívabb destrukció, amely az archívumok univerzális kategóriarendszerének rend-bontásával egy érzelem-orientáltabb, a kontingenciával és a véletlennel is számoló szemléletet érvényesít. Fraser intézménykritikai megközelítésén keresztül egy olyan archívumokkal szembeni művészi attitűdhöz jutunk el, amely két pólus, nevezetesen az *archivofília* és az *archivofóbia* között oszcillál, bejárva a szélső pozíciók közti lehetséges érzelmi viszonyulások skáláját, a gyűjtőszennvedélytől és a létrehozás vágyától a romboló ösztönökig. Antinómiám két pólusa természetesen nem zárja ki kölcsönösen egymást; van, hogy egy művész például – archivofóbiája félreérthetetlen kifejezéseként – egy performansz keretében elpusztít egy archívumot, ugyanakkor – archivofíliájáról tanúságot téve – megőrzi annak maradványait vagy a pusztítás dokumentációját, ezzel újabb archívumot képezve.⁸

⁷ Andrea Fraser – idézi: Karin Prätorius – Anika Hausmann: Questions for Andrea Fraser. *Interarchive. Archivarische Praktiken und Handlungsräume Im zeitgenössischen Kunstfeld / Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*. Hrsg. von Beatrice von Bismarck, Hans P. Feldmann, Hans U. Obrist. Köln, 2002. 86.

⁸ Minthogy az archívumhoz való viszonyulások lehetőségterének külső határait jelölik, az archivofília és az archivofóbia pozíciói nemigen rögzíthetők, oppozíciójuk dinamikus és változókéony. Ahogy azt számos, lentebb tárgyalt művészeti praxis mutatja, ez a dinamizmus az archivofília és archivofóbia közötti dichotómia kikezdésének vagy meggyengítésének eszköze is.

Az archivofília és az archivofóbia jelöli ki tehát az archívum művészeti újragondolásának kereteit, nem statikus rendszerként, melyben a művész passzív tárgyként szerepel, hanem a legkülönbélebb attitűdöket alkalmazva, a művészi tevékenységébe asszimilálva az archiválási technikákat és folyamatokat. A huszadik századi művészet térképe könnyedén megrajzolható lenne a művészek archívumokkal és dokumentumokkal szembeni attitűdje alapján: a tudattalan tényeinek rögzítésén munkálkodó szürrealizmus például alapvetően archivofil volt (André Breton még saját szürrealista archívumot is alapított), ugyanakkor kritikusan állt az archívum reprezentációs funkcióihoz; a futurizmus ezzel szemben markánsan archivofób álláspontot képviselt, noha az 1917 utáni Szovjetunióban számos futurista megtanulta összebékíteni archivofóbiáját az intézményi archivofiliával, miután állást kapott az újonnan alapított szovjet (művészeti) múzeumokban; az egyszerre archivofób és archivofil dadaizmus pedig amennyire megvetette a formális archívumokat, annyira szenvedélyesen gyűjtötte a mindennapok hordalékát (így kiselejtezett dokumentumait is).

Természetesen minden (analog) archívumban megtalálható az archivofóbia (többé-kevésbé szabályozott) impulzusa annyiban, amennyiben kénytelen szelektálni az anyagát. Ahogy azt már fentebb említettem, az archivistáknak a véges tárolókapacitás okán folyamatosan selejtezniük kell az általában meghatározott missziót és funkciót betöltő archívumok anyagai közül, a kivezetéseket gondosan feljegyezve különféle naplókban, listákban és jegyzőkönyvekben. A közelmúltban elhunyt John Baldessari ezt az eljárást parodizálta, amikor 1970-ben, nem utolsósorban műterme tárolókapacitásának kimerülése miatt, az 1953 és 1966 között készített összes festményét elégette, majd a hamvakból kekszket sütött. A projektet bemutató installáció többek közt az urnában megőrzött kekszkekből, a hamvasztást dokumentáló fényképsorozatból és egy bronz emléktáblából áll, amelyen a művész neve, illetve az elégetett festmények születési és halálozási dátuma szerepel. Művei elhamvasztásával Baldessari leszámolt a képzettel, hogy egy művész biográfiájának egyenes vonalú fejlődésnek kell lennie, amely materiális művek felhalmozódásában – archívumban – mutatkozik meg. Ahogy azzal is, hogy a művészeti munka esztétikus tárgyak készítésére korlátozódna, felváltva a magányos mesterművek festőjének szerepét egy médiumok széles skáláját mozgósító, önarchiváló művész pozíciójával, akinek a felhalmozás és rombolás nem metafizikai oppozíciót, hanem kulturális technikákat – *Kulturtechniken* – jelent, legalább annyira praktikus, mint tisztán esztétikai igények kielégítésére. Ebben az olvasatban a poszturatikus műalkotás elpusztítása nem barbár szentségtörés, hanem egyszerűen megoldás olyan (többek közt térbeli) kényszerekre és korlátokra, amelyek nem feltétlenül különböznek azokétól, akik a művészeti szférán kívül dolgoznak.

Baldessari *Hamvasztás projektjében* (Cremation Project) archívumának saját kezű elpusztítása, maradványainak felhasználása révén, egy új archívum létrehozását is jelentette. Az archívum racionális alapokra helyezett *arkheionjában*, az intézményi misszió által meghatározott klasszifikációs rendszerének mindenek feletti tiszteletéről Baldessari esetében a művészi attitűdre és a művész szerepének radikálisan kitágított felfogására kerül át a hangsúly, elutasítva a pályakép kronológiai felfogását, amely



1. Altorjai Sándor: *Sugármeghajtású koporsó kék leopárdal színes rongy képében* (Karácsonyra családomnak Munkácsy Mihály ihletése alapján), 1979. 210 x 275 cm, Janus Pannonius Múzeum, Pécs, JPM 83.20. © HUNGART 2021

minden egyes művet egy egyenes vonalú fejlődés részének tekint. Ennek egy másik figyelemre méltó példája Altorjai Sándor esete, aki 1979-ben, élete utolsó évében csaknem minden korábbi művét új munkákká „szerelte össze”, ötvözve *archivoklazmikus* ösztönét saját archívuma felszámolására egy kísérő tünetként jelentkező archivofil vággyal az archívumban összegyűjtött anyag új munkákká alakítására. Baldessarival ellentétben, aki archívuma hamvaiból szülte meg új művét, Altorjai tehát archivoklazmusát közvetlenül fordította át archivofil alkotóvágyba, melynek termékeiben egy bizonyos fokig felismerhetőek maradtak az eredeti művek is. (1. kép) Galántai György a lényegre tapintott, amikor Altorjai kapcsán azt írta, hogy „A saját művek megsemmisítése újrafelhasználás által, a régebbi munkák beépítése az újakba a múltból nézve egy olyan magatartásból származik, amely csak a szellemi értéket tartja tiszteletben.”⁹ Noha ez kétségtelenül igaz, a destrukció sikere részben annak a

⁹ *Artpool. The Experimental Art Archive of East-Central Europe*. Eds. György Galántai, Júlia Klanczay. Budapest, 2013. 245. Magyarul: Galántai György: Aleatorikus demontázs vagy képinstalláció? Gondolatok Altorjai Sándor kiállítása kapcsán. Altorjai Sándor (1933–1979) tárgymunkáinak kiállítása. *Balkon*, 1998, 10. 28–29.

rendkívül sokféle, nagyon is praktikus, manuális technikának az alkalmazásán múlt, amellyel Altorjai és Baldessari megváltoztatták műveik „halmazállapotát”.

Különösen izgalmasnak tartom azokat az eseteket, amikor az archivofóbia és az archivofília egyszerre érvényesül, kikezdve azt a képzetet, hogy az archivális destrukció csak egy hirtelen akció lehet. A rombolás sokkal inkább ellenarchívumok konstrukcióját eredményezi, mely szembe megy az archívum és az államhatalom közti összefüggéseket megalapozó, normatív krono-logikai rendszerekkel. Jelentős példa erre a keletnémet művész Cornelia Schleime sorozata, aki 1989-ben részt vett az erfurti Stasi-központ elfoglalásában, majd később magáról készült frivol és provokatív fotókat ragasztott saját Stasi-aktája bizonyos oldalainak felnagyított másolataira, részben kitakarva az eredeti gépírási szöveget, amely a privát életével kapcsolatos jelentéseket tartalmazta. (2. kép) Schleime egyrészt kétségkívül destruálja az archívumot azzal, ahogy szétrobbantja az iratok szigorú formarendjét, ugyanakkor érintetlenül hagyja az eredeti szöveg bizonyos abszurd mondatait – pl. „A bútorok alacsony számával a modern lakberendezési stílust igyekszik követni” –, szubverzív montázsai kulcsfontosságú alkotóelemeiként. Schleime felismerte, hogy a Stasi-archívum destrukciója nem annak teljes megsemmisítésével, hanem egyedül aktív asszimilációjával és játékos rendbontással érhető el (a feje tetejére állítva és a sajátjává téve az archívumot). Schleime kollázsai tehát egyszerre archivofilek és archivofóbok: egyfelől használhatatlanná teszi az eredeti Stasi-iratokat, másfelől annak elemeiből építkezve készít újakat; egy ellen-archívumot, amely a hivatalos anyag dehumanizáló természetével szemben a dokumentumalkotásba bevonja Schleime női identitását, álmait, fantáziáit, valamint a fényképekkel és az írógéppel végzett kísérleteit, amelyek nem is állhatnának távolabb azok „hivatalos” használati módjától. Fontos hangsúlyozni, hogy Schleime eljárásának destruktív és konstruktív pólusa a munkafolyamat szempontjából szétválaszthatatlan, azaz immár nem az archívum építéséről vagy rombolásáról, hanem az archívumon magát átdolgozó művészeti folyamatról van csak értelme beszélni. Ugyanezt állapíthatjuk meg számos, a hidegháború éveiben alkotó kelet-európai művész (ön)archiváló tevékenységével kapcsolatban Jiří Kovandától Tomislav Gotovacig, akiknél az archívum építése és rombolása nem volt más, mint két (alapvető) eszköz arra, hogy elsősorban az archívum cselekvő alanyai és ne tárgyai legyenek.

Hogy az archivofília és az archivofóbia nem zárja ki egymást, az 1989-es időszak általános tapasztalata lett. A berlini Stasi-központ megszállását követő spontán archívum-rongálást az az archivofób felismerés fűtötte, hogy ez a papírtömeg az államhatalom és a megfigyelőrendszer maga, vagy legalábbis annak építőanyaga. Az archivofób dühöt azonban hamar visszafogta a belátás, hogy az NDK elnyomó apparátusainak feltérképezéséhez és a felelősök elítéléséhez archivoklazmus helyett archivofil gyűjtésre és megőrzésre van szükség. A kelet-európai nem hivatalos művészet és általában a hidegháború kutatása, illetve az elnyomás elbeszélése érdekében éppígy félre kell tudni tenni az archivoklazmust, még akkor is, amikor az egykori titkosrendőrségek archívumairól van szó. Például amikor Galántai György az interneten közzétette a „Festő” dossziét – amely az állambiztonsági szervek informá-



2. Cornelia Schleime *Stasi sorozatának* egyik darabja, 1993.
100 x 70 cm, fotó-szítanyomat. © Cornelia Schleime



3. *Memorial Bunuș*, 1982. szeptember, Vizeshalmok, Marosvásárhely.

Fotó: Elekes Károly. Elekes Károly és Ioan Bunuș jóvoltából.

torainak és ügynökeinek jelentéseit tartalmazza Galántai és az Artpool tevékenységéről –, az többek közt annak a demonstrálása volt, hogy a kelet-európai művészarchívumok történetét nem lehet megírni e jelentések és hatósági anyagok nélkül. Ahogy lehetetlen elképzelni a dekolonializmus vagy a posztkolonializmus történetét a kolonializmus nélkül, úgy a kelet-európai nem hivatalos művészet története is elválaszthatatlan a művészeti közeg felett (és azzal kölcsönhatásban) működő állami megfigyelő- és archivális rendszerektől.

A kelet-európai művészek nyugatra emigrálásához gyakran hozzátartozott archívumaik megsemmisítése, vagy a saját maguk vagy az állam keze által. Így például mikor Cornelia Schleime átszökött az NSZK-ba, az összes korai művét kelet-német barátaira hagyta, de végül a rendőrség kezébe kerültek és nyomtalanul eltűntek. Ezzel szemben a román művész Ioan Bunuș, mielőtt 1982 szeptemberében elhagyta az országot, saját kezűleg égette el archívuma egy részét nagyváradi műtermének udvarán, anélkül, hogy ezt dokumentálta volna. Ugyanakkor az archívum másik, többségében rajzokat tartalmazó részét elküldte barátjának, Elekes Károlynak, aki akkor a marosvásárhelyi MAMŰ csoport vezető alakja volt. Ahogy Mădălina Brașoveanu írja: „Bunuș azt írta Elekesnek, hogy rábízta rajzai sorsát, amennyiben sikerül Ausztriába szöknie. Így amikor 1982 szeptemberének végén eljutott Elekeshez Bunuș Bécsből küldött levele, úgy döntött, hogy barátja összes rajzát elégeti. A MAMŰ csoport tagjaival egy akciót szervezett a városon kívül, melynek során Bunuș egyik rajzát formázó vázat építettek az elégetendő műveknek. Az akció és az installáció a *Bunuș emlékmű* (Memorial Bunuș) címet kapta.”¹⁰ (3. kép)

Bunuş sikeres emigrációjának igazolása mintha jel lett volna Elekeséknek arra, hogy a Romániában maradt része – archívumának hátrahagyott fele – immár elhamvasztható, hogy így végleg megszűnjön létezni a hazájában. Ugyanakkor ez az átruházott, ritualizált hamvasztás és annak fotódokumentációja Bunuş hiányának egyfajta emlékműve lett, rokonságot mutatva Baldessari festményekből lett kekszével, illetve az elpusztított művek gondos regisztrálásának mozzanatával.

Szintén a fotográfia, bizonyos értelemben a legesszenciálisabb archivális médium, állt a román művészcsoporthoz, a subREAL *Dekonstrukció, Művészettörténeti Archívum sorozat, 3. lecke (Deconstruction, Art History Archive series, Lesson 3)* című installációjának középpontjában. A subREAL 1993-tól ideiglenesen szabadon használhatta az *Arta* terjedelmes fotóarchívumát, amely 1953 és 1993 között Románia egyetlen hivatalos művészeti magazinja, és mint ilyen, a háború utáni román művészet elsőszámú forrásműve volt. A subREAL az archívumból „hanyagoló adatszobáknak” becézett installációkat készített, a régi és gyakran sérült fotókkal szó szerint kitapétázva műtermük falait, melyek aztán lassacskán lepotyogtak, egyre nagyobb rendetlenséget okozva.¹¹ Ezzel párhuzamosan a csoport több ezer, az *Arta* gyűjteményének részét képező, de sosem használt negatívot hívott elő. A gondosan kivágott és szerkesztett végleges képanyaggal szemben, amellyel a művészek kitapétázták műterem-archívumukat a berlini Künstlerhaus Bethanienben, ezek a negatívok a reprezentáció háttérfolyamatáról tanúskodnak, belőgő kameraállványokkal, félkész díszletelemekkel és névtelen segédekkel. A negatívok előhívásával és többszöri felhasználásával a subREAL kilépett az archívum passzív őrzőjének szerepéből, Altorjaihoz és Baldessarihoz hasonlóan megváltoztatva a gyűjtemény egy részének halmazállapotát. A subREAL persze az utóbbi két művésszel ellentétben a szó szoros értelmében nem destrualta az archívumot, de asszimilálva az életterükbe és beleépítve azokat az elemeket, amelyeket korábban kihagytak belőle, alapjaiban strukturálták újra. A subREAL projektje ennyiben rokon bizonyos egyesült államokbeli művészek praxisával, például Mark Dionéval, aki gyakran forgatja fel vagy „zavarja” össze a fennálló osztályozási és szelekciós rendszereket. A *documenta 13*-ra készített *Schildbach*



3. *Memorial Bunuş*, 1982. szeptember, Vizezhalmok, Marosvásárhely.

Fotó: Elekes Károly. Elekes Károly és Ioan Bunuş jóvoltából.

¹⁰ Mădălina Braşoveanu levele a szerzőnek, 2019. július 30. Ezúton is köszönöm, hogy felhívta a figyelmemet Bunuşra.

¹¹ Ld.: Sven Spieker: *SubREAL During the 1990s: Ironic Monuments, Tainted Blood, and Vampiric Realism in a Time of Transition*. *ARTMargins Online*, 10. 7. 2013.



4. subREAL: *Dekonstrukció, Művészettörténeti Archivum sorozat, 3. lecke* (Deconstruction, Art History Archive series, Lesson 3) installáció, Künstlerhaus Bethanien, Berlin, 1995.

© Călin Dan & Iosif Király

Xilotékában (Schildbach Xylotheque, 2012) például a 441 hesseni fafajtából készült „könyvből” álló 18. századi fakönyvtárat hat „modern” kötettel egészítette ki, még hozzá a gyűjteményben nem reprezentált öt kontinens egy-egy jellegzetes fájából, illetve a documenta egyik szimbólumának számító tölgyből. Ahogy a subREAL és a többi tárgyalt művész esetében, Dion számára is világos, hogy az archívumok szükséges destrukciója, csakúgy mint Eco *ars oblivionalisa*, nem nyom nélküli elpusztításuk kísérletén, hanem egy aktív asszimilációs folyamaton keresztül vezet annak minden érzelmi vonzatával, amelynek része lehet a rombolás is. De ahogy láttuk, nem mint metafizikai vagy „anarchivális” erő, hanem mint materiális-mediális gyakorlat, *Kulturtechnik*.

Zemlényi-Kovács Barnabás fordítása