

Zdenka Badovinac

ÖNHISTORIZÁLÁS

MŰVÉSZARCHÍVUMOK KELET-EURÓPÁBAN

Írásomban egyes, kelet-európai művészek által létrehozott archívumok sajátosságaira reflektálok, illetve arra, ahogy az ilyen művészarchívumok befolyásolják és alakítják a historizálásról, következésképpen a múzeumról való gondolkodást.

A témát a saját munkámat áttekintve fogom kibontani, elsősorban néhány olyan kiállítás alapján, amelyeket a ljubljani Moderna galerijában rendeztem, elősegítendő a kelet-európai művészet, közelebről az egykori közös jugoszláv kulturális tér történeti feldolgozását.

2006-ban rendeztem az *Interrupted Histories* (Megszakított történetek) című kiállítást,¹ amely rendkívül nagy fontosságot tulajdonított a művészarchívumoknak.

Az egyik dolog, ami izgatott, az a mód volt, ahogy a művészek archívumai hatnak a historizálás folyamataira. E területen úttörő munkát végzett Lengyelországban a KwieKulik páros, azaz Zofia Kulik és Przemysław Kwiek, Magyarországon pedig Galántai György és Klaniczay Júlia.² A KwieKulik a kora 1970-es évektől gyűjtött dokumentumokat az akkori nemhivatalos művészettel, művészeti iskolákkal, a cenzúrával és hasonlókkal kapcsolatban. Galántai György és Klaniczay Júlia szintén a kora hetvenes években kezdte kialakítani az aktív archívum sajátos koncepcióját, mikor Galántai műtermében elkezdték gyűjteni és kiállításokba rendezni a konceptművészet, mail art, vizuális költészet, kinetikus művészet, land art, akcionizmus és happeningek elsődleges és kapcsolódó anyagait. Galántai szerint az aktív archívum koncepciója „előhívja» az archiválendő anyagot”,³ felhívásokon, együttműködések, cserekapcsolatokon, hierarchia mentes hálózatok építésén keresztül, művészet-történeti és művészi kutatási módszertanok kombinálásával. Az aktív archívum történelemszemlélete jövőorientált és dinamikus, ezért „nyitott műként, vagy aktivista művészeti tevékenységként is értelmezhető”. (1. kép) Az Artpool, ahogy archívumukat nevezik, a közelmúltban a Közép-Európai Művészettörténeti Kutatóintézet alapját képező gyűjtemény lett, a budapesti Szépművészeti Múzeumban.

Az *Interrupted Histories* kiállításon való részvételre a román képzőművészt, Lia Perjovschit is felkértem, aki 1985-óta építi Kortárs Művészeti Archívum/Művészet-elemző Központ elnevezésű projektjét Romániában. A román művészeti anyag prezentálásán túl az olyan nyugati művészetről is gyűjt információt, amely annak idején

¹ *Interrupted Histories*. Kurátor: Zdenka Badovinac, Moderna galerija Ljubljana, 2006. március 14 – május 28.

² Ld.: Tomasz Zaluski, illetve Kürti Emese tanulmányát a kötetben.

³ Galántai György: *Aktív archívum*. 1979-2003. https://www.artpool.hu/archiveshu_aktiv.html



1. *Interrupted Histories* [Megszakított történelem] kiállítás Artpool részlege, az előtérben a *Magyarország a tiéd lehet – Nemzetközi Magyarország* című 1984-es kiállítás, a háttérben a Balatonboglári kápolnaműterem dokumentációja, Moderna Galerija, Ljubljana, 2006.

Fotó: Moderna galerija © A Moderna galerija jóvoltából.

bejutott Romániába. A kiállításra apró műanyagzacskókban rendezte el a dokumentum-anyagot egy asztalon, mintha egy rendőri nyomozás bizonyítékairól volna szó. Így olyan detektívként tétélezte magát, aki átrágja magát ezeken az anyagokon és dokumentumokon, valamiféle jelentés, rejtett és elveszett gondolatok, művek és művészek után kutatva.

A kiállításon szerepelt a szlovén művészcsoporthoz, az IRWIN archívuma is. Az IRWIN 2003-ban kezdte fejleszteni az *East Art Map* projektet. A projekt célja, hogy egy a nemzeti hovatartozásuk mellett létező, egységes sémába kössön művészeket egész Kelet-Európából. A munka részeként az IRWIN létrehozott egy online projektet, amely ötven év kelet-európai művészettörténetét mutatja be, egy kiállítást



2. Vagyim Zaharov, *The Archive of Pastor* [A *Pastor* folyóirat archívuma], 1992 – 2001, *Interrupted Histories* [Megszakított történelem], Arteast kiállítás, Moderna Galerija, Ljubljana, 2006. Fotó: Moderna galerija © A Moderna galerija jóvoltából.

az 1950 és 1970 közötti kelet-európai művészetből, szervezett egy szimpóziumot és kiadott egy átfogó kiadványt.

Az orosz művész, Vagyim Zaharov a moszkvai konceptualizmus Oroszországon kívül rendezett kiállításait tartalmazó videóarchívumát egy iratfűzőt formázó installációban mutatta be. (2. kép)

Az *Interrupted Histories* kiállítás valamennyi művész-archívumot művészeti installációként mutatta be, azaz egyszerre mint történeti tárgyakat és a történelem eszközeit – az önhistorizálás és így módon a művész saját munkája önkontextualizálásának eszközeit, anélkül azonban, hogy valamiféle ellen-narratíva kialakítása járt volna a fejünkben. A cél inkább az volt, hogy feszültséget keltsünk nagy és kisebb, hivatalos és nemhivatalos történetek között, amely abból származik, ahogy az informális történetek megszakítják a formális narratívákat. A kiállításához írott szövegemben a megszakítást az egyik legfontosabb történelmi erőként tételeztem.

A kiállítás keretében két új kifejezést alkottam, amelyeket a mai napig fontosnak találok a kurátori gyakorlatom szempontjából: ezek a *historizálás* és az *önhistorizálás*.

HISTORIZÁLÁS

A historizálás jórészt ahhoz társul, ami éppen most lép be a történelembe, ahogy az például a kelet-európai művészet történetével történik. Mindazonáltal, ami éppen most lép be a történelembe, nem pusztán valami új ismeret, amelyet a létező

rendszer magába foglal; inkább olyasvalami, ami szükségszerűen át is alakítja ezt a rendszert. A historizálás így heterogén történeteken alapul, amelyek egyidejűleg kiegészülnek és megszakadnak. A historizálás olyan tudást alkot, amely folytonosan megszakítja önmagát. A historizálás egyik célja, hogy szembeszegüljön az egyetlen nagy történeti narratívával.

ÖNHISTORIZÁLÁS

Az önhistorizálás informális historizálási rendszer, melyet olyan művészek alkalmaznak, akik működő kollektív történet hiányában kényszerűen érzik rá, hogy megkeressék a maguk történeti/értelmezési kontextusát. Miután a nyugati világon kívül az olyan helyi intézmények, amelyeknek rendszerezniük kellett volna a neo-avantgárd művészetet, vagy nem léteztek, vagy elutasítók voltak az ilyen művészetrel, egyes helyeken maguk a művészek kényszerültek arra, hogy archiválják a maguk és más művészek munkája, a szélesebb művészeti mozgalmak és termelési feltételek dokumentumait. Manapság, fiatalabb művészek munkájában, a historizálás stratégiája új formákat vesz fel, különösen az olyan új társadalmi viszonyok kritikájával társulva, amelyek instrumentalizálni próbálják a történelmet. Ha a közelmúltig a historizálás tárgya legfőképp a háború utáni avantgárd volt, akkor ma elmondható, hogy – például az egykori Jugoszlávia területén – e tárgyak között találjuk a szocializmus és a jugoszláv partizánmozgalom kulturális hagyatékát is.

E fogalmak később beépültek a hasonló intézményi és művészi gyakorlatokhoz kapcsolódó helyi diskurzusba. Az egyik legizgalmasabb ilyen projekt az Ideiglenes Szlovén Táncarchívum, amelyet Rok Vevar, a kortárs színpadművészet elméletével és történetével foglalkozó író, kortárs tánc-történész és archivista hozott létre.

Rok Vevar 2012-ben alapította meg az Ideiglenes Szlovén Táncarchívumot (ISZTA) saját ljubljana-i otthonában, ahol az érdeklődők heti két napon, illetve megbeszélés szerint férhettek hozzá az anyaghoz. A *Maska* magazin számára készült öninterjújában az archívumot egyfajta személyes aktivista kezdeményezésként írja le. Éppen ez a *személyes aktivista* pozíció az, amit jómagam önhistorizálásként definiálok. A munkához az alkotó közvetlen igénye és szenvedélye vezetett, hogy historizálja a nem állami fenntartású szlovén (előadó)művészet területének múltbeli és jelenlegi kreatív mozgásait, ami első körben a saját megértését segítette, majd valahogy túlnőtt ezeken a kezdeti célokon. „Látni akartam, mi történt, hogyan, hol és miért jöttek létre a dolgok, majd hagyták abba őket, alakultak át és fejtettek ki hatást. Ki akartam törni a töredékes szóbeszéd bornírtóságából – az anekdoták, pontatlan spekulációk és pletykák ördögi köréből, ami mindenütt jellemző a helyi szcénákra. ... A másik ok, hogy azt kellett látnom, hogy a kortárs előadóművészetnek, és különösen a kortárs táncnak, nincs intézményes adatbázisa, amely lehetővé tenné az összegyűjtött archív adatokkal való munkát; nem csak Szlovéniában volt ez így, hanem az úgynevezett Nyugat-Balkán egész területén. Míg ez akár normális is lehet, még az egykori Jugoszláv Szövetségi Köztársaságon és más kelet-európai

országokon kívüli kulturális kontextusokban is, a hiány okai országról országra nagyban eltérhetnek. Harmadsorban, az ISZTA az én próbálkozásom arra, hogy körülírjak egy specifikus művészközösséget és annak kreativitását, amelyet nagyra értékelek, és az életem egyedi és alapvető formálóberejének látok.”⁴

Ez vezetett oda, hogy a Moderna galerija 2018 márciusában meghívta az ISZTÁ-t a Metelkova Kortárs Művészeti Múzeumba, ahol Rok Vevar a mai napig személyesen vezeti „archívum-folyamatban” projektjét. Megkapta az egyik kiállítótermet, szekrényekkel, polcokkal felszerelve, illetve egy asztalt az archívumkezelő Rok Vevar számára. Vevar minden pénteken bent tartózkodik a múzeum nyitvatartási ideje alatt, és az archívum felhasználói és a múzeum látogatói rendelkezésére áll – tulajdonképpen maga is „ki van állítva,” az archívuma mellett. A szerződésben az szerepel, hogy a Moderna galerija helyet biztosít az ISZTÁ-nak az archív anyag tárolására, segítséget nyújt és együttműködik egy diszkurzív program, nyilvános események, promóciós tevékenységek, fotózások és digitalizálási munkák lebonyolításában, valamint technikai támogatást, bútorokat és irodaszereket szolgáltat a számára. Az ISZTA kötelezettségei a szerződés értelmében kiterjednek az archív anyagok professzionális megőrzésére és feldolgozására, illetve a mondott anyag kutatási és tanulmányi célokra történő használatának előmozdítására. Rok Vevar ezen felül maga felel a tér design-jáért, illetve együttműködik az archívum promóciójában, többek között tárlatvezetések megtartásával. Az archívumot szabadságában áll bármikor máshová áthelyezni. Vevar még bízik abban, hogy egy nap létrejön egy Kortárs Tánc Intézet, amelyben az archívuma intézményi otthonra található. Mindeközben a Moderna galerija azzal a javaslattal élt, hogy az archívum váljon a Moderna galerija Archívumának állandó részévé, amennyiben biztosíthatók a szükséges feltételek az archívum intézményesítéséhez, mely esetben Vevar maga is alkalmazható mint archívumkezelő.

Az ISZTA a terület számos jelenlegi problémájának mutatója, például a tény, hogy bizonyos intézmények, mint a Szlovén Színházi Múzeum, amelynek területéhez tartozik egy táncarchívum létrehozása és fenntartása, nem töltik be a küldetésüket. Így más intézményeknek, mint a Metelkova Kortárs Művészeti Múzeumnak, kell kibővíteniük a tevékenységüket előadóművészeti és kortárs tánc-osztályokkal, amihez speciális feltételekre és további támogatásokra van szükségük. Az eset arra is felhívja a figyelmet, hogy milyen bizonytalan az olyan független kurátorok helyzete, mint Vevaré, aki minden segítség nélkül végzi a helyi tánc-szcéna historizálásának jó részét. (3. kép)

Az ISZTA ezen túlmenően, ahogy előtte már az *Interrupted Histories* kiállítás is, aláhúzza a tényt, hogy az önhistorizálás elkerülhetetlenül alakítja a történetírás és az intézményi munka mainstream gyakorlatát. A Metelkova Kortárs Művészeti Múzeum nem pusztán azért fogadta be az ISZTÁ-t, hogy segítséget nyújtson Rok Vevarnak, hanem hogy kritikus és önkritikus távolságból vethessen egy pillantást az intézményi munkára, és ezt a távolságot láthatóvá is tegye azzal, hogy „kiállítja”.

⁴ Rok Vevar: Waste Management. Self-Interview on the Temporary Slovenian Dance Archive. *Maska*, 30. 2015. No 172/174. Autumn, 101.



3. Az Ideiglenes Szlovén Táncarchívum, Rok Vevar, Metelkova Kortárs Művészeti Múzeum Metelkova, Ljubljana, 2018. Fotó: Moderna galerija

© A Moderna galerija jóvoltából.

Azt szeretnénk megmutatni, hogyan működik egy intézmény, és hogyan jönnek létre a nem-intézményi archívumok, gyakorta egyéni kezdeményezések eredményeképpen; ezek a későbbiekben beépülnek az intézményrendszerbe anélkül, hogy a létrehozójukat külön kreditálnák ezért - az intézmény általában megköszöni vagy megfizeti az addigi munkáját, az archívumuk pedig bekerül a meglévő osztályozási rendszerbe.

Az ISZTA kapcsolatban áll a Nomád Táncakadémia nevű Balkán tánc-networkkel, tánc-archivisták, teoretikusok és történészek csoportjával is, amely 2013 óta viszi *A balkán koreografikus gyakorlatainak archiválása* elnevezésű projektet. Rok Vevarhoz és a Nomád Táncakadémiához hasonlóan a Moderna galerija és a Metelkova Kortárs Művészeti Múzeum is azon dolgozik, hogy az egykori Jugoszlávia közös kulturális terét reprodukálja.

Ez az egykor közös kulturális tér, amelyet csaknem elpusztítottak a balkáni háborúk a kilencvenes években, kezd újra kiépülni számos hivatalos és nemhivatalos együttműködésen keresztül, melyekben művészek, nem-intézményi egyesületek, és növekvő számban intézmények is részt vesznek. Ebben a munkában a Moderna galerija az egyelőre kevés olyan intézmény egyike, amelyeknek, a kilencvenes évek háborúi óta, szándékában áll megőrizni ezeket a kapcsolatokat. Valójában éppen a boszniai háború indította el a művészeteken keresztül történő archiválás folyamatát, mivel túl sok archívum semmisült meg ebben a háborúban, emberi életokról és otthonokról nem is beszélve. Az elveszett jelentés keresése pedig egyben az elveszett igazság keresése.

Így válik az igazság kérdése a művészet egyik kulcskérdésévé.

Az otthonaink már régen nem biztos menedékek, ahol a világról való igazságot családi szertartások alakítják. De miféle igazságot veszítettünk el valójában, ha az igazságunk mindig is közvetett volt, régen egyik generációról szállt a másikra, ma pedig egyik médium veszi át a másiktól?

A művészarchívumok éppen erről beszélnek: hogy az igazság valójában sosem volt a miénk.

Az archívumkezelő sosem tudja teljesen ellenőrzése alatt tartani egy archívum életét; az archívum nyitott mű, amely úgy ismételi meg egy bizonyos valóságot, hogy megismétli a különbséget aközött, ami ott volt, és ami nem. Mutatok példát is az ilyen archívumra, jobban mondva „archivált” kiállításra: Bojana Piškur kollégámmal közös, 2017-es kurátori munkánk címe *1989 öröksége / Esettanulmány: A második jugoszláv dokumentumok* kiállítás volt. A ljubljanoi Moderna galerijában rendezett kiállítás újrarájzotta az utolsó nagy pán-jugoszláv kiállítást, amely nemcsak hogy az utolsó nagy átfogó kiállítás volt, de a címében is utoljára viselte a „jugoszláv” melléknevet. Az *1989 öröksége* a közös kulturális tér elvesztéséről szólt, és a közös tulajdon (*commons*) elvesztéséről is, melynek ideáját egyszerre táplálta a kollektívizmus ideológiája, és a multikulturális Jugoszláviában létezett testvériség és egység. 1987-ben három szarajevói művész, Jusuf Hadžifejzović, Saša Bukvić és Rade Tadić elhatározta, hogy biennálét szervez Szarajevóba, amely majd fölhelyezi a várost a világ művészeti térképére, művészeti központtá teszi. Az eseményt szellemesen, és talán egy hangyányi sóvárgással *Sarajevska dokumentán*ak keresztelték, ami bosnyákuul egyszerre olvasható szarajevói *documentán*ak (mint a Kasseli előkép), és szarajevói *dokumentumok*nak, ahogy a kiállítás címének hivatalos fordításában szerepelt. A biennálénak sikerült két kiadást is megélnie, és a művészek éppen a harmadik előkészítésén dolgoztak, mikor a háború leszámolt az ambícióikkal. Piškur és jómagam azt akartuk megtudni, hogy a biennálé második, 1989-es kiadása mennyire érzékelt ezt a végzetes évet, és mutatta-e a háború előjeleit. (4. kép)

A minél alaposabb kurátori munka érdekében kollégámmal felkutatunk a kiállítás még létező dokumentációját (nagy része elpusztult a háborúban). Szerencsére egy ljubljanoi fotósnak, Jane Štravs-nak volt egy sor fotója a kiállításról, amelyeket kinyomtatunk a kiállításunkra. Ahogy már említettem, a kiállítás nem pusztán egy történeti kiállítás reprodukciója kívánt lenni; inkább az a kérdés volt a fókuszában, hogy az eredeti kiállítás vajon miért zárta ki, fojtotta el az időszak szociopolitikai valóságát, ami pedig egész pontosan kitapintható volt már 1989 nyarán. Emlékeztetőül 1989 hazai és nemzetközi eseményeire, a korszak valamennyi nagy jugoszláv napilapjának címdoldalát egyfajta frízként felhelyeztük a falra, elszórtan közbeékelve az eredeti kiállítás azon darabjait, amelyeket meg tudtunk szerezni. Az újságok gyakorlatilag a szarajevói kiállítás megnyitását megelőző teljes hat hónapos időszakot átfogták; a válogatást Tomaž Mastnak politológussal együtt végeztük, aki összehasonlító elemzést is készített az akkori és a mai médiáról. Meglátása szerint a mai média kevésbé informatív, korruptabb és kommerciálisabb, mint az akkori.



4. 1989 öröksége. Esettanulmány: A második jugoszláv dokumentumok kiállítás, Moderna galerija, Ljubljana, 2017. Fotó: Moderna galerija
© A Moderna galerija jóvoltából.

Kiállításunkkal nemcsak e nagy történelmi fordulópont, hanem mindenekelőtt a saját korunk jobb megértését szerettük volna elősegíteni, melyen oly végzetes nyomot hagyott 1989 – a szövetségi állam felbomlását követő háború indította el Európa első menekültválságát a második világháború óta; a második éppen most zajlik, és nem tűnik úgy, hogy hamarosan véget érne. A kiállítás, néhány beemelt kortárs munkán, illetve olyan workshopokon keresztül, amelyek összehoztak egymással menekülteket mindkét generációból, rámutatott a szerves rokonságra, amely a két menekültválság között figyelhető meg, a neoliberais kapitalizmus teremtette feltételek között.

Az 1990-es években nem vesztettük el a kapcsolatot a valósággal, ahogy azt a posztmodern megjósolta; a valódival veszítettük el a kapcsolatot, azzal tehát, amivel sosem rendelkezünk, és amely nem ábrázolható se képben, se szóban, jóllehet, a művészet hozzászóllhat, és a művészetben keresztül a valóságban is artikulálódhat. A kilencvenes évek azt tanították nekünk, hogy a valóságunk nem tűnt el, csak egyre kevésbé lett érthető. Korunk új technológiái egyre láthatatlanabbá is tették. Az archiválás impulzusa a huszadik századi művészetben először a fotográfiában fejeződött ki, majd mindenfajta dokumentum-anyag, újságkivágások és hasonlók beemelésén keresztül; a kilencvenes évekre a művészeknek

alternatív eszközöket kellett találniuk, hogy dokumentálni tudják az elektromagnetikus spektrum láthatatlan tájait.

A boszniai háború sarkallta a szlovén képzőművészt, Marko Peljhan, hogy elkezden olyan technológiákat, stratégiákat és taktikákat kifejleszteni, amelyekkel foghatók és megfigyelhetők az elektromagnetikus spektrum jelei, a benne zajló empirikus és anyagi változások. Ez vezetett *Makrolab* (1997-) című, folyamatosan alakuló projektjéhez. Az egyik kulcsmű, amely a katonai ipar által használt anyagtan információk feltérképezésével foglalkozott, a *Territory 1995* (2006-2009) volt. A *Territory 1995* alapja egy hosszú kutatás, amelyben a művész a legkülönbözőbb forrásokból származó információkat vizsgálta, ami lehetővé tette számára, hogy rekonstruálja a srebrenicai népiértéért felelős csapatok mozgását, valamint megmutassa a nemzetközi közösség, elsősorban is az ott állomásozó holland ENSZ-zászlóalj szerepét és felelősségét.

A mű egy két részből álló installáció: az egyik egy üveglapokból álló labirintus; a lapokra azok a térképek voltak nyomtatva, amelyeket Peljhan maga készített olyan szoftverek és algoritmusok segítségével, amelyeket bűnügyi vizsgálatoknál használnak kommunikációs adatok térbeli leképezésére. A másik rész egy archívum, amely katonai térképeket, a Hágai Nemzetközi Törvényszék (ICTY) dokumentumait, és a srebrenicai népiértéssel, illetve az egykori Jugoszlávia területén 1991 és 1995 között zajlott brutális háborúk szélesebb kontextusával kapcsolatos egyéb írásos dokumentumokat tartalmazott. Az archívum olyan rádióbeszélgetések átiratát is magában foglalta, amelyek egyértelműen utaltak a vérengzés előkészületeire. Az eseményeket röviden összefoglalva, Srebrenicát 1993-ban az ENSZ „biztonsági zónává” minősítette, amelyet Holland UNPROFOR egységek „védték”. 1995. július 7-én boszniai szerb paramilitáris erők Radko Mladić vezetésével elfoglalták Srebrenicát. A muszlim katonák és civilek megpróbálták átmenekülni a bosnyákok által ellenőrzött területre; közülük nyolcezer a szerbek elfogtak és kivégeztek. 2002-ben a holland hatóságok kiadtak egy beszámolót a holland kéksapkások szerepéről a vérontásban, ami a holland kormány lemondását és előrehozott választások bejelentését vonta maga után. A tény, hogy a *Territory 1995* ma a Van Abbemuseum gyűjteményének része, jelentős; nem csak arról van szó, hogy egy tetszőleges nyugati múzeum kelet-európai művészetet próbál beemelni a gyűjteményébe: ez a múzeum abban az országban van, amelynek békefenntartó csapatai tudták, mi fog történni Srebrenicában, és nem tettek semmit, hogy megakadályozzák.

Vajon az eddig elmondottakból már levonhatjuk azt a tanulságot, hogy van valamiféle sajátossága a kelet-európai művészarchívumoknak, mind a szocialista időszak alatt, mind azt követően? Ha ma művészarchívumokról szóló nemzetközi kiadványokat lapozgatunk, leginkább nyugati nevekkal találkozunk; nagyon ritka a kelet-európai művész, még ritkább a szocialista időszakból. Sokak számára a szocializmus még mindig a nem-szabadság, a cenzúra, az ellenőrzött írógépek, lefoglalt anyagok és bebörtönzések tágas terét jelenti. Jóllehet, igaz, hogy az intézmények több helyütt a peremre szorították a progresszív művészetet, de az is igaz, hogy néhány keleti múzeumnak ennek ellenére sikerült fontos gyűjteményeket és archívumokat építeniük. Bármelyik eset álljon is fenn, ma nem hagyhatunk figyelmen kívül

egyetlen intézményi archívumot sem, még ha nem is teljesek, és még ha eredetileg elnyomó módszerekkel hozták is létre őket. Végül is a rendőrségi nyilvántartásnak köszönhetjük, hogy némely fontos anyag megőrződött, mint például az az archívum, amely Andrzej Kostołowski és Jarosław Kozłowski projektjéből származik. A két művész 1971-ben szerte a világon 350 címre küldte el az általuk írott *NET Manifesztót*, azzal a céllal, hogy egy alternatív kapcsolati hálót alakítsanak ki. A folyamat kezdetén a manifesztó mellé minden címzett megkapta a listát is a többi címzett nevével és címével. Az összes művészi anyag, amely a világ minden tájáról válaszként érkezett a manifesztóra, először Jarosław Kozłowski poznańi lakásában került bemutatásra, majd lefoglalta a titkosrendőrség. Eleinte azzal vádolták a jelenlévő művészeket, hogy államellenes anarchista szervezetet próbáltak alapítani, de végül az ügy elült és az anyagot, legalább is részben, egy éven belül visszaszolgáltatták. Később ez az anyag szolgált a poznańi diákklub programja alapjául, ahol is Kozłowski megalapította az Akumulatory 2 Galériát 1972-ben.

A kilencvenes években, mikor még friss volt az elnyomó rezsimek emléke, egyes művészek közvetlenül hivatkoztak a szocialista időszak rendőri nyilvántartásaira, vagy művészeti intézmények egykorú archívumaira.

1998-ban a subReal nevű román művész duó (Călin Dan és Iosif Kiraly) készített egy installációt *Serving Art* (A művészet szolgálatában) címmel, amely egy fotó-sorozatból állt; a képeken emberek láthatók, akik jól kivehetően tartanak valamit a kezükben. Tudható, hogy ezek múzeumi alkalmazottak, akik különböző háttereket tartanak a műtárgyak mögé, miközben azokat éppen a román nemzeti művészet narratíváját 1953 és 1989 között uraló *Arta* magazin archívuma számára lefényképezik. Az emberek a fotók permén helyezkednek el, amit később leváltak volna, miután eldöntötték a reprodukció pontos formátumát. A *Serving Art*-ot a kilencvenes évek kontextusában kell értelmeznünk, mikor egész Kelet-Európa visszafojtott lélegzettel várta, hogy nyilvánosságra hozzák a titkosrendőrségi nyilvántartásokat. A probléma, melyet az egyes országok más-más módon kezeltek, azóta is vitákat gerjeszt. A subReal munkája így egyszerre mutat rá az archív anyag nyilvános hozzáférhetőségére és valódi természetére. Utóbbi nyilvánvalóan több, mint osztályozás kérdése, lévén, hogy az olyan mulandó darabok, amelyeket nem szántak megmaradásra, néha hangosabban szólnak.

A különböző állambiztonsági szolgálatok archívumai ma is égető kérdést jelentenek, már csak azért is, mert sokakról kiderülne, hogy belekényszerítették vagy bármi módon manipulálták őket, hogy a barátaikról és ismerőseikről jelentsenek. A bolgár művész, Nedko Solakov megtapasztalta ezt, és elhatározta, hogy a nyilvánosság elé lép vele. 1990-ben mutatta be *Top Secret* (1989–1990) című munkáját, amely első körben egy kétfiókos katalógus-szekrényéből állt, tele kártyákkal, amelyeken rajzok és szövegek leplezik le együtműködését a bolgár állambiztonsági szolgálattal, amivel 1983-ban hagyott fel. 2007-ben egy 40 perces videót csatolt a műhöz, amelyben a kártyákról olvas fel.

A szlovén művész, Alenka Pirman 2005-ös munkája *Az ügy. Művészet és bűnözés*, amelyet az elkészülte évében mutatott be a Moderna galerija projekt-tere,

a Mala galerija, a rendőrséggel való egészen másfajta együttműködés eredménye. A művész a projektet Biserka Debeljakkal, a Szlovén Rendőrmúzeum kurátorával, és Igor Zabellel, a Moderna galerija kurátorával együttműködésben hozta tető alá. A kiállítás rendőrségi aktákból mutatott be eredeti anyagokat: dokumentumokat, fotókat és tárgyakat egy sorozatgyilkos ügyével kapcsolatban, aki a hetvenes években Szlovéniában számos nőt erőszakolt és gyilkolt meg, majd a testüket elégette a kályhájában. Pirman fordítva állította ki a dokumentumokat, csak a hátoldalukat mutatva, hogy elkerülje a spektakuláris hatásokat, amelyeket a hírhedt bűneset keltethetett volna. Ilyen típusú prezentációra nem lett volna mód a rendőrségi múzeumban, amelynek célja az objektív igazság megmutatása. Ennek a művészi prezentációnak ismét csak az igazság kérdése állt a középpontjában. A kiállításlátogatók tudták, hogy a dokumentumok eredetiek, ami feltűzelte a képzeletüket avval kapcsolatban, hogy mit is takarnak el előlük. Pirman azt állítja ezzel, hogy a valóság hozzáférhető; abban azonban nem hisz, hogy objektív módon osztályozható volna, különösen nem hatalmi rendszereken keresztül.

A kelet-európai elnyomó rezsimek félelemben tartották az embereket, elhitették velük, hogy folyamatos megfigyelés alatt állnak. Az „ellenség köztünk van” érzése a szocialista időszak után sem halványult el: először jött a háború, majd a társadalmi és gazdasági válságok. Ehhez adódott hozzá a vég nélküli felhajtás, hogy a kortárs technológiák a világot egyre egyformábbá teszik, és most valamennyiünk közös ellensége - a tőke. Tartok tőle azonban, hogy a népszerűség nagy része világszerte ma szívesebben hisz a post-truth ellenségképekben. A legcinikusabbak azt állítják, hogy az ellenség a máshonnan érkező ember - a bevándorló, a menekült, akiknek száma egyre növekszik. Emlékeikkel együtt érkeznek - nem csak elhagyott és elpusztult otthonaik emlékével, hanem az illegális utazásukéval is a jobb világba.

2017-ben a szlovén művész, Nika Autor készített egy videót *The Train of Shadows* (Árnyékvonat) címmel, amelynek kezdő képsora egy okostelefonnal készült felvétel, egy „potyautas”, egy menekült selfie-videója, aki társával egy vasúti kocsi alatt megbújva utazik Belgrádból Ljubljanába. Ljubljanába érkezve a pályaudvaron találkoznak Nika Autorral, aki éppen ott tartózkodik mint menekülteket segítő aktivista, és rábizzák a felvételt. A *The Train of Shadows* által felvetett legfontosabb kérdés, hogy lehet-e egy ilyen videofelvételnek saját története a filmtörténeten belül. Erre építve, a vagon alatt készült bevezető felvételt vonatokat mutató képsorok követik, a filmtörténetből válogatva. A film végén dokumentumfelvételeket látunk a lepusztult belgrádi pályaudvarról, ahol menekültek vertek maguknak nem hivatalos tanyát 2017 januárjában. Közvetlen közelükben rögtönzött pakolóhelyek, amelyekért a Szerb Államvasutak elbocsátott munkásai szedik a pénzt, hogy összejöjjen a havi betevő. Hátrányos helyzetű szerbek és menekültek kerültek itt össze, mind emlékekkel a jobb időkről.

A kelet-európai archívumok sajátossága sosem kapcsolódhat a titkosrendőrségi archívumokhoz, nemcsak azért, mert az olyan archívumok, mint a Stasié vagy a Securitatéé, rég megszűntek létezni, hanem sokhelyütt Kelet-Európában egyáltalán nem is léteztek ilyenek, még a legnagyobb elnyomás idején sem. Ez a sajátosság nem

annyira az ellenőrzéstől való félelemről, hanem inkább a vágyról szól, hogy jobba tegyük a dolgokat, megkerülve a létező protokollokat. Ennyiben Kelet-Európa még osztozik azon tömegek sorsával, akik nem részei a hiperszabályozott világnak, és a túlélésük jórészt informális rendszereken múlik. Az informális rendszerek minden válsággal egyre erősebbek lesznek, összehozva menekülteket, munkanélkülieket és művészeket, akiket foglalkoztat az alternatív ismeretszerzés és a modernkori „kalózkodás”. Az informális műveletekhez gyakran negatív konnotációk társulnak, hogy bűnös dolgokhoz, korrupcióhoz és hasonlókhoz van köztük, jóllehet szert tehetnek pozitív lehetőségekre is, ha művészarchívumok részei lesznek. A művészarchívumok lényegileg informális, nem-intézményesült archívumok. Egyfajta párhuzamos infrastruktúra olyan emlékek számára, amelyek nem tudnak kapcsolódni a domináns narratívákhoz.

Az EU egy sor kulturális programot indított el, abban a törekvésében, hogy közös európai kulturális teret alkosson, jóllehet, mindannyiunknak más víziói vannak arról, hogy milyen is volna az. Hogyan is építhetnénk kollektív európai emlékezetet, mikor Európát kettéosztja a Schengeni határ, és mikor egyre több és több otthontalan ember érkezik ide? Kinek az otthona Európa, milyen az illata, és miféle igazság száll itt át generációról generációra? Európában múzeumok teszik fel maguknak a kérdést, hogy hogyan segíthetnének a menekülteknek, és programokat szerveznek, hogy integrálják őket a helyi közösségekbe. E menekültek emlékei olyanok, mint a menekült által készített videó a *The Train of Shadows*-ban. Múzeumaink és gyűjteményeink osztályozása még túl merev, és a domináns közösségek kollektív emlékezetéhez vannak szabva. A jövőben más, hibridebb intézményekre lesz szükség, hogy azokban a művészet és más, változatos anyagok együtt olyan történeteket mondhassanak el, amelyeket már nem korlátoz a gyűjtemények szűkös osztályozási rendszere. A művészarchívumok elvein nyugvó múzeum jobban megfelel az ilyen történeteknek.

Erhardt Miklós fordítása