

mtatkki

Hungarian Academy of Sciences
Centre for Social Sciences
Institute for Minority Studies

A PDF fájlok elektronikusan kereshetőek.

A dokumentum használatával elfogadom az
[Europeana felhasználói szabályzatát](#).

Piotr Piotrowski

Európa szürke zónája*

A Műkritikusok Nemzetközi Szövetségének (AICA/International Association of Art Critics) kongresszusát 1960-ban Varsóban tartották. Valójában ez volt a legelső alkalom, hogy a szövetség kongresszusát Európa „másik”, a vasfüggöny mögötti területén rendezték. Ez alól csak az 1954-es belgrádi kongresszusnál tettek kivételt, ami amúgy is sajátos eset volt, hiszen Jugoszlávia – a szovjet blokkon kívül – különleges helyet foglalt el Kelet-Európában. Varsóra sajátos történelmi okok miatt esett a választás. Az itt lezajló művészeti folyamatok, nevezetesen a művészeti kultúra „modernizációja” egyfajta reakció volt az ötvenes évek elején meghirdetett szovjet szocialista-realista kultúrmodell ellen, ami felkeltette az egész világ figyelmét Kelet-Európa iránt. A posztstálinista országokra és különösen Lengyelországra, ahol a „kiengedés” egyértelmű kulturális hatásokat idézett elő, de még a Szovjetunióra is úgy tekintett a nyugat, mint a modern, azaz a nyugati kultúrák egyre erősödő színtereire. A nyugati „kolonializációs” stratégiájának hatékonyságát fokozta a nyugati kultúra jellemző kelet-európai felfogásmódja.

Azonban azt is meg kell jegyeznünk, hogy keleten ezt a fajta „kolonializációt” inkább felszabadító, mintsem elnyomó erőként fogták fel, ellentétben a szocialista-realizmussal, amelyet mindig is par excellence kolonializációnak tartottak.

Ez a közelmúlt történelméből vett, viszonylag jelentéktelen példa jól illusztrálja az elmúlt évtizedekbeli Európa művészeti földrajzának összetettségét és a történelmi-földrajzi térképével kapcsolatos fogalmak ellentmondásosságát. Földrajzi utalások nélkül vajmi keveset jelentenek ezek a fogalmak, mint például a fent említett „kolonializáció”, amit széles körben használnak a posztkolonialista posztmodernek. Ugyanakkor a földrajz is csekély jelentéssel bír, ha azt a merev, statikus politikai utalások helyett nem a működő vektorok dinamikájában értelmezzük, vagy ahogy Paul Virilio fogalmaz, a röppálya („trajectory”) kontextusában¹. Virilio szerint önazonosságunk problematikája nem redukálható a szubjektivitás-objektivitás kérdésére, figyelembe kell vennie a „röppályát”, a mozgást, az emberi lények mind fizikai, mind kulturális szempontból „vektoriális természetét”. A kelet-nyugat fogalma semmiképp sem semleges. A fogalmak értelmezése sok tényezőtől függ „ideát” és „odaát” és különböző, sokszor teljesen ellentmondásos elrendezésű koordinátarendszerek válaszolónak fel. Az ily módon megalkotott európai kultúra dinamikus geográfiája, amely valójában nem egy, hanem sok Európa létezését fedi fel, akkora kihívást jelent, amelyet életerünk/tereinek megértése érdekében érdemes vállalni. A földrajzi fogalmak, és különösen azok vektorainak

szemiotikája feltárja egy adott hely kulturális dinamizmusát. Ha ragaszkodunk az adott példához, azaz az AICA 1960-as varsói kongresszusához, egyértelműen kiderül, hogy a posztsztálinista kiengedés vektorja nem általában a nyugat, hanem Párizs ellen irányult, nemcsak Lengyelországban, hanem a kulturális felszabadító folyamat mélységétől függetlenül a legtöbb közép-európai országban is. Franciaországot a modern művészetek mitologikus központjának, hivatkozási pontnak, a nyugati kultúra szublimációjának tartották, ami mintegy ellenpontja volt a keleti eredetű, a szocialista-realizmussal azonosított barbárságnak. Itt keleten a különböző nyugati központok (pl. New York kontra Párizs) kulturális és politikai versengéséről nem vettek tudomást, de ugyanígy figyelmen kívül hagyták a nyugatról alkotott idealisztikus képet zavaró egyéb jelzéseket is; nem szenteltek figyelmet a burzsoá kultúrával való marxista diskurzus és kommunista kacérkodás indukálta belső politikai feszültségeknek sem. Például, amikor 1959-ben a krakkói PHASES kiállítás alkalmából André Breton a francia kultúrát támadó, erősen politikai töltetű üzenetet küldött, azt meglehetősen hűvösen fogadták². Ez azzal magyarázható, hogy a művészetben a politikai elkötelezettségű retorikát épp ellenkező földrajzi iránnyal, nevezetesen a kelettel és nem a nyugattal társították. A nyugatról kelet felé történő mozgás tulajdonképpen felszínes és szelektív, míg az ellenkező, azaz a kelet-nyugati irány analóg volt. A nyugati érdeklődés inkább a kelettel való hasonlóságokra, semmint különbözőségekre irányult, és azokra a jelenségekre, amelyek a nyugati művészeti paradigma nyelvén is értelmezhetők voltak. Nem csoda hát – a krakkói példánál maradva –, hogy festményeivel Tadeusz Kantor és nem Jerzy Nowosielski tett szert népszerűsége. Ez annak volt köszönhető, hogy – amint azt Igor Label írja – a hidegháborús és neokolonialista korszak modernista ideológiája azon a meggyőződésen alapult, hogy a nyugati modern formák és értékek par excellence modern formák, és így egyetemes értékkel bírnak³. Mi több, ezt a meggyőződést gyakran Kelet-Európában is osztották.

Ma Európa földrajza valójában nem kevésbé, hanem sokkal összetettebb, mint 40 évvel ezelőtt. Tíz évvel a vasfüggöny és a berlini fal – amit a volt NDK-ban az „antifasiszta védelmi fal”-nak hívtak – leomlása után Európa földrajza jelentős átalakuláson ment keresztül. Ahogy azt Bukta Imre is bemutatja, Európára még mindig sokféle felosztás jellemző (*Carving the map of Europe, performance, Miskolc 1989***); több az ország, hosszabbak a határok, egyre összetettebb megosztottságok jelentkeznek, Európa lakói új feszültségek és háborúk tapasztalatain osztoznak. Alig meglepő, hogy egyáltalán vannak még háborúk Európában, hiszen ez azt mutatja, hogy a II. világháború után az úgynevezett szuperhatalmak egyensúlya alapján kialakult bináris felosztás megszűnt vagy legalábbis sokkal összetettebbé vált. Európa bináris felosztása azonban már közvetlenül a háború után is fájdalmas leegyszerűsítésnek bizonyult. A Jaltai Egyezményvel átszabott un. Kelet-Európában Oroszország mindig is sajátos szerepet játszott. Oroszországnak még ma is, a Szovjetunió felbomlása után is különleges helye van Európa művészeti térképén. Mi több, az ottani művészetben lezajló azonosságkeresés igen összetett és sajátos. A moszkvai művészek is példával szolgáltak erre: mivel igyekeznek elkerülni, hogy „oroszként” azonosítsák őket, jobban szeretik a „moszkvai művészek” elnevezést⁴.

Számukra az „orosz művész” fogalma egyet jelent az „oroszság” nyugati elvárások szerinti teljesítésével, és pontosan ezt kívánják elkerülni. Az „oroszság” mint egzotikus címke egyfajta „kirekesztést” jelent a globális kultúrából. A „moszkvai művész” fogalma azonban nem hordoz ilyen mellékjelentést; egy nagyvárossal, korunk globális művészeti világának számos metropoliszának egyikével azonosítják. A hidegháború és az enyhülés korszakában Jugoszlávia volt a másik állam, amely különleges státuszt élvezett, és amelyet Közép-Európában és a Szovjetunióban a többen szabadabbnak tekintettek. Kulturális területen sokkal nyitottabb volt, mint Lengyelország vagy Magyarország – Bulgáriáról, az NDK-ról és Romániáról nem is beszélve –, annak ellenére, hogy a Tito által megteremtett rendszer sem tűrt semmiféle szervezett ellenzékot, és tiltotta a politikai állásfoglalás egyértelműen független formáit. Napjainkban azonban, amikor az orosz parlament határozattervezeten dolgozik az Orosz-Fehérorosz Szövetség Szerbiával történő bővítéséről, a volt Jugoszlávia egy másik darabja, Szlovénia egyértelműen a nyugati struktúrák felé igyekszik és Közép-Európára jellemző csatlakozási ambíciókat dédelget. Ilyen körülmények között már nem lehetséges Európát kizárólag a kelet-nyugat politikai kategóriáival leírni. A szovjet (és Jugoszlávia esetén a „szovjet közeli”) birodalom helyén kialakult „szürke zóna”, amely „már” nem a kelethez tartozik, de „még” nem a nyugat része, azaz a Baltikumtól a Balkánig nyúló új Közép-Európa valószínűleg nem lesz hosszú életű. A közeljövőben új határok, (a berlinihez hasonló) új falak fognak húzódní a hagyományos értelemben vett Közép-Európa területén; az újra felosztott Európa új határvonala valószínűleg a történelmi Közép-Európa szívéen fut majd keresztül Szlovénia és Horvátország, Csehország és Szlovákia, Lengyelország és Litvánia között.

Közép-Európa történelmi-földrajzi koordinátái kétségtelenül állandó mozgásban vannak, történelmi-földrajzi átalakulások tanúi vagyunk, két különböző időben és két különböző térbeli formában élünk. A közép-európai kultúrák röppályái (trajectories) változó félben vannak; a földrajzi hivatkozási pontok egyre összetettebbé válnak. Itt felmerül az a kulcsfontosságú kérdés, hogy vajon ehhez az új művészeti földrajzhoz hozzáadható-e egy kritikai dimenzió, vagy ahogy Irit Rugoff megfogalmazza, alkalmazható-e a *kritikai kartográfia*⁵. Elgondolkodtató, hogy ez az új vektorhálózat, vagyis a kritikai földrajz milyen mértékben irányul a központi erő felfedésére, milyen mértékben utasítja el a nyugat diktatúráját és a feminista, posztkolonialista és egyéb dekonstruktív gyakorlatokhoz hasonlóan, milyen mértékben alapszik pluralista és nem hierarchikus felfogáson, vagy még pontosabban, az európai dimenziók sokféle szubjektivitásán. Ha tanulmányozzuk ezt a problémát Közép-Európa modern művészetében, választ tudunk adni a kontinens ezen részének identitására vonatkozó kérdésekre.

A kritikai földrajz – ezúttal nem mint művészeti gyakorlat, hanem mint elmélet – lehetővé teszi számunkra, hogy meghatározzuk a létezésünk terét. Ezt a teret a politikai és gazdasági globalizáció és az azzal járó ideológia, vagy ahogy Slavoj Žižek írja, a multikulturalizmus határozza meg. Ez emlékeztet a régi, csapongó kolonialista gyakorlatra, azonban a jelen

esetben a nyugat nemcsak egyfajta sajátságos gyarmatosítás cselekvő alanya (mint korábban), hanem annak tárgya is⁶. Igor Zabel is ehhez hasonló nézetet vall, amikor arról ír, hogy a globális kapitalizmus nemcsak a világ egészét hanem eredetének helyét, azaz magát a nyugatot is meghódítja, és totális uniformitást teremt. Zabel a Benetton szellemes „United Colors of Benetton” reklámkampányát hozza fel példaként, ahol az állítólag különböző emberek (állítólag „a mások”) teljesen egyformák⁷.

Ez azért van, mert a globalizáció és multikulturalizmus folyamatai térben semlegesnek tűnnek, mintha a középpont kiterjesztését vagy trónfosztását sugallnák. Ez a térbeli átláthatóság még a legkritikusabb elméket is félrevezetheti, mivel földrajzi horizontjuk a legtöbb esetben kizárólag a metropoliszokra korlátozódik. Ritkán mutatnak rá arra, hogy a korunk multikulturalizmusáról folyó vitáiban csak a metropoliszokkal foglalkoznak, az azokon kívül eső területekkel nem. A multi-kulturalizmust a kultúrák egyenlőségén alapuló pluralista doktrínaként állítják be, amely ugyanakkor mindennemű földrajzi feszültségtől szinte teljesen mentes. Ha megkíséreljük földrajzi szempontból szemlélni ezt az ideológiát, világosan látható, hogy a kultúrák egyenlősége olyan illúzió, amely a tér állítólagos átláthatóságán alapszik. Azt is mondhatjuk, hogy egy adott hely, pl. New York mint metropolisz multikulturalizmusa rávilágít a hely etnikai sokféleségére, amelyet lemásolnak és automatikusan más (nem nyugati) városokba és az azokon kívül eső területekre transzponálnak. Ha ebből a perspektívából nézzük, akkor kiderül, hogy New York vagy London multikulturalizmusa strukturális és szemiotikai értelemben nem különbözik Moszkvától vagy Szarajevótól. Földrajzi hivatkozásokkal feltárható és igazolható a fogalomban rejlő térbeliség, és ily módon nem-létezésének illúziója eloszlatható; ez azt is lehetővé teszi, hogy a világ és az elmozdított tartalom (subject dislocation) virtuális fogalmát lebontsuk, s ugyanakkor annak hierarchiáját is feltárjuk⁸.

Azt sem árt kritikus szemmel megvizsgálnunk, hogy hogyan működik a multikulturalizmus ideológiája a középpontban, mondjuk New Yorkban vagy Londonban, mivel Homi Bhabha szerint még itt is a „DissemiNáció” (DissemiNation) veszélye fenyeget, vagyis hogy az ott élő etnikai és nemzeti kisebbségek megfosztatnak szubjektivitásuktól⁹. A nyugati világ érintett kisebbségei számára mégis csak nyugati doktrína marad a multikulturalizmus, noha az védi a nyugati megapoliszokban élő etnikai kisebbségeket, kulturális identitásukat, és bizonyos sikerrel differenciált oktatási rendszert biztosít a számukra. Stuart Hall a metropoliszok értelmiségi köreiből dívó „étkezési multikulturalizmussal” szolgál tökéletes példával erre a folyamatra, amikor bebizonyítja, hogy a látszólagos kulturális pluralizmus teljesen független attól, hogy ételeinket kínai, hindu, olasz vagy más receptek alapján készítik, mivel minden esetben Manhattan kicsiny területén fogyasztjuk el azokat¹⁰. Ugyanezt a gondolatot velősebben és kevésbé metaforikusan fogalmazza meg Rasheed Araeen: a globalizáció és a multikulturalizmus a nyugati dominancia megnyilvánulási formái, és a hatalom alibijéül szolgálnak¹¹. Ha egy adott terület, esetünkben New York vagy London határain belül – a kulturális pluralizmus és hatalmi decentralizáció posztmodern jeleként – a multikulturalizmust

megkérdőjelezzük, centralista jellege hangsúlyosabbá válik, ha azt térbeli viszonylatokban szemléljük. Egészen egyszerűen New York (és London, csak hogy a példánál maradjunk) multikulturalizmusa nem hasonlítható Szarajevóéhoz. Európának ezen a fertályán Moszkva kivételével (ahol azonban nem éppen a multikulturalizmus problémáival vannak elfoglalva) nincsenek megapoliszok, amelyek a multi-kulturalizmus fő locusai lennének. Itt, Közép- és Kelet-Európában a multi-kulturalizmus helyett a nemzetiségek együttélése a fő probléma. Ez csak akkor látható, ha kényelmes Greenwich Village-i otthonunkból nemcsak az interneten keresztül, hanem személyesen is kimozdulunk, mivel a tér virtualizációja a központi dominancia eszközévé válik, míg a földrajzi dimenzióra való utalás megdöntheti az elméleti alibit és egyúttal feltárhatja a globalizáció és multikulturalizmus centralista jellegét.

Ha a hatalom középpontja a nyugat, akkor kérdéseket tehetünk fel a szürke zónában kialakuló magatartásformákra (röppályákra/trajectory). Általánosításokra természetesen nincs szükség. Mi csak annyit tehetünk, hogy Kelet-Európa művészeti kultúrájában rámutatunk a feszültséggócokra vagy a konfliktusokat okozó irányokra, azaz a vektorok sajátos dialektikájára. A bolgár Nedko Szolakov humorosan mutatja be a „nyugatról alkotott nézetét”. *Nyugati kilátás (View to the West, 1989)* című munkájában biztonsági okok miatt és a tömeges öngyilkossági kísérleteket elkerülendő egy „Nyugati kilátás” feliratú biztonsági korlát védi a teraszra látogatókat. A teraszról Szófia nem éppen nyugati jellegű építészete látható: az Alekszander Nyevszki ortodox templom kupolája – és kissé távolabb –, egy kormányépület, ami a moszkvai Lomonoszov Egyetem pontos mása. A teraszon azonban van egy látcső is, amin keresztül – ahogy az várható – „Nyugatra” lehet kitekinteni. Az „ígéret földje” (még mindig) nincs elérhető távolságon belül, nehéz odáig eljutni, leginkább csak optikai eszközök segítségével lehetséges. Mi több, az ember csak a helyszínen rendelkezésére álló segédeszközzel próbálhatja megragadni, ami pedig valójában látcső nélkül is látható, az a hagyomány és a posztszovjet valóság. Egy másik, körülbelül ugyanebben az időben keletkezett munkájában a művész „szigorúan titkos” aktákat nyit meg, mintegy leleplezve a totalitárius rendszer titkosrendőrségének mindenhatóságát (*Szigorúan titkos / Top Secret, 1990*). Az immár nyitott fiókokban található archívum „személyazonossági adatokat”, dokumentumokat és személyi aktákat tartalmaznak a művész életének szinte minden pillanatáról¹². Kérdés azonban, hogy a kommunista állam bukása után mi a teendő: ürítsük ki a fiókokat és tartalmukat dobjuk a szemétkosárba? Szolakov nem biztos a dolgában, de inkább az ellenkezőjére hajlik; a múltba burkolt identitást kutatja. Tulajdonképpen lehetetlen letagadni ezt az identitást. Ezek a dokumentumok életünket, történelmünk részét és identitásunk nélkülözhetetlen darabkáját hordozzák. Látcsőn keresztül szemlélhetjük a nyugatot, de mindenkor a Bolgár Népköztársaság által kiadott személyi igazolvány birtokában, még akkor is, ha az már hivatalosan érvényét veszítette. A tekintet, ennek a kultúrának a vektora a nyugatra irányul, azonban az alany tökéletesen tisztában van vele, hogy a látcső hol található.

Európa szürke zónájában az általam itt meghatározott identitás igen sérülékeny. 1993-ban Ilena Pintilie performance fesztivált szervezett Temesváron, ahol egy ismert művész, Dan Perjovschi a Romania szót tetováltatta karjára (*Románia / Romania*, 1993)¹³. Egy évvel korábban a művész ironikus módszert alkalmazott a román föld, a volt állami gazdaságok (a „nép” és ezáltal állítólag az egész román társadalom tulajdonát képező) földek kiárusításával kapcsolatos félelmek illusztrálására. Elhatározta, hogy 6×8 cm méretű csomagokban fogja „árulni” a földet, rávilágítva az akkori átalakulási folyamat két pólusára és a két egymást kiegészítő szlogen – „földet akarunk” és „nem akarjuk kiárusítani közös javainkat” – ellentmondásosságára. Az előbbi a privatizáció eufórikus légkörét, míg az utóbbi az úgynevezett nemzeti tulajdon szocialista mítoszát idézi¹⁴. Ugyanezen a fesztiválon egy másik román művész, Teodor Graur másfajta aggodalmat fogalmazott meg: az elszigeteltség félelmét, azt, hogy Romániát (Közép-Kelet-Európát) a szürke zóna szabadtéri múzeumába szorítják be. Performance-ában a ketrecbe zárt művész egyetlen mondatot ismételt meg a mikrofonba: Hello, én hozzád beszélek, hallasz engem? – és várta a nyugati állomásokra beállított rádió válaszát, ami persze soha nem érkezett meg (*A ketrec / The Cage*, 1993). A válasz hiánya önmagában is elegendő válasz volt. A performance elején cédulákat szórtak szét, amelyen egy (angolul írt) mondat állt: *Európából beszélek Európával*, ami egyben a performance alcíme is volt¹⁵. A társalgás mindig egyirányú volt, és a beszélgetést kezdeményező hely a ketrecbe rekesztve maradt.

A hely dialektikáját – annak minden ellentmondásos röppályájával (trajectories) – taglalva és a román példánál maradva, meg kell említenünk a subREAL csoportot, Közép-Európa egyik legérdekesebb művészeti társulását. A csoport tagjai munkájukban nagyon is ironikusan érintik Európa kulturális földrajzának kérdését. Az *1000 művész Európában (1000 Artists in Europe*, 1991) című munkájuk két részből állt. A mű első része 1000 darab felfújott kondom alkotta hatalmas, három méter magas és tizenhét méter hosszú függönyből, míg a második része ezer élő román művész nevét viselő kondomcsomagból állt, amelyek egy négyzet alakú fekete alapra szegezve egyfajta hálózatot alkottak. A mű poénja, hogy az óvszert az elbűvölő nevű „Europe” cég gyártotta¹⁶. Egységet alkotó és jellemző című sorozatuk, a *Draculaland* gyakran ironikus és humoros utalásokat tesz nem is annyira a román hagyományokra, mint inkább a román alkat bizonyos sztereotip felfogására. A „Drakula gróf” cím már önmagában is tökéletesen illusztrálja ezt a felfogást. Az erdélyi fiziognómia a nyugati szépségideállal, Leonardo da Vinci *Mona Lisa*-jával (ami ezenkívül az avantgárd klasszikus [nyugati] művére, Marcel Duchamp bajuszos Giocondájára is utal) való egybevetése annak a perverz játéknak a része, amelyet a művészek a nyugati közönséggel és kultúrával üznek. A subREAL csoport művészei a Leonardo festmény hősnőjének híres mosolyára és a körülötte kialakult művészettörténeti mítoszra váratlan magyarázatot adnak: a Gioconda mosolya egy vámpír árnyékához hasonló, és – amint azt a subREAL csoport állítja – ennek jelentése a hiányból fakad. (*Draculaland 2*, 1993.)¹⁷

Ugyanennek a sorozatnak egy másik darabja, *A Palota (The Palace*, 1995), amelyet nemrégiben állítottak ki a Varsói Kortárs Művészeti Központban. A

román művészek a kiállítás helyszínét, az Ujazdowski Palotát összekötötték a híres Népek Palotájával, amelyet a Román Népköztársaság hírhedt diktátora, Nicolae Ceausescu építtetett¹⁸. A palota felépítésének folyamata traumatikus élmény volt a románok számára. Az ország második legnagyobb épületének felépítése érdekében Bukarest óvárosának nagy részét le kellett rombolni, míg a város más részei soha nem látott pusztulásnak indultak, mivel minden lehetséges forrást ennek az épületnek a megvalósítására irányítottak át. Rengeteg pénzt fektettek az építkezésbe, ami egy ilyen szegény ország esetében valóságos gazdasági katasztrófával ért fel. Egy ilyen hatalmas építkezési vállalkozáshoz nélkülözhetetlen a társadalmi fegyelem, amit a diktátor a sztálinista időkhöz hasonló terrorral biztosított. A kultúra, a gazdaság és az emberek mindennapi élete áldozatul esett az újonnan megtestesült Drakula, a „Kárpátok Génusza” gigantomán és beteges becsvágyának. Freud és Lacan nyomán Renata Salecl azt állítja, hogy a palota egy olyan „seb”, amely jelentős szerepet játszik a román társadalom önazonosság-kereső folyamatában¹⁹. Véleménye szerint a város lerombolása legalább annyira fontos volt, mint a palota felépítése. A semmiből (ex nihilo) való teremtés a halálöszön megnyilvánulása, és mint ilyen a történelem szimbolikus dimenziójába és az emlékezés területére sorolható. A traumát azonban nem lehet az azonosságtudatból kitörölni, mivel – a történelem és az emlékezés részeként – az csak a traumatikus idők előtti „rég szép napokra” való visszaemlékezés reakcióját váltaná ki, és abban is gátolná az embert, hogy az „új és szebb napok” megteremtésében részt vegyen, amit éppen ez a palota akart jelképezni.

A subREAL csoport tagjai még ennél is mélyebb problémákat fogalmazzak meg. Nemcsak a nosztalgia és a traumatikus élmények dialektikáját, a román társadalom sebeit és azonosságkeresését vizsgálják, hanem azokat a regionális és történelmi-földrajzi összefüggéseket is, amelyek a nemzeti azonosságtudaton túl egy közös kelet-európai identitás alapjai lehetnek. A Varsóban kiállított alkotásuk „Kárpátia” márkanévű cigarettdobozokból állt. Mint ahogy arra a román művészek rámutattak, a lengyel szükségállapot idején – amikor szinte semmit se lehetett kapni –, ez a dohányárú kitűntetett népszerűségnek örvendett a fekete piacon²⁰. Ily módon a *Kárpátok vára* (*The Castle of the Carpathians*) a románok és a lengyelek közös történelmeként fogható fel, akiket összeköt a kommunista terror és a gazdasági katasztrófa közös élménye, vagy más megfogalmazásban: a történelmi és földrajzi koordinátarendszer. Azt sem árt megemlíteni, hogy a Kárpátia nem csupán a szükségállapot idején Lengyelországba becsempészett cigaretta, hanem a két országot összekötő hegyvonulat neve is.

Az önazonosság keresésének történelmi folyamatába varasodott minden nemzet és társadalom saját „sebe”, traumatikus élménye. Míg a románoknak a Népek Palotája, addig a lengyeleknek Szibéria jelenti ezt, habár ma ez – egy távolabbi perspektívából nézve –, inkább képletes, mint valóságos nézet. Egy nemzeti tragédia mitologikus helyéről van szó. A 19. századi történelem és a háború utáni megszállás szemszögéből nézve egyaránt a legyőzöttség és elnyomás helyét jelöli a politikai földrajz térképén. Röviden összefoglalva, a földrajzi értelemben távoli, de történelmi értelemben közeli Szibéria a

társadalom negatív tér-idő azonosító vektorait aktiválja. Ezt a helyzetet használta fel legújabb, először pozni önálló kiállításán bemutatott munkájában Zofia Kulik (*Szibériától Kibériáig / From Siberia to Cyberia*, Poznań, 1999)²¹. Zofia Kulik *Szibériától Kibériáig* című művének első szava, a Szibéria „sz”-szel kezdődik és mindenképp a fent vázolt helyzetre utal, azaz a lengyelek történelmi-földrajzi szempontból érzékeny pontjára; a Kibéria „k”-val kezdődik és – a művész állítása szerint – az elnevezés az első londoni Internetes kávéház nevéből ered. Így tehát ez utóbbi az identitás egyik új dimenziójának szimbóluma, és korunk virtuális terére alapozott „globális falujának” egyik metaforájaként fogható fel. Ilyen kontextusban óhatatlanul felmerül a következő kérdés: a fonetikai hasonlóság tartalmi hasonlatosságot is jelent? Vagy ha tágabb perspektívából tekintünk a dolgokra: hozzájárul ez a napjaink Közép-Európájáról szóló viták megértéséhez?

A *Szibériától Kibériáig* nem más, mint egy hatalmas tabló, amely több mint tízezer, különböző TV program képernyőről lefényképezett, kisméretű fotóiból áll. A fényképek nagy száma jelentős szerepet játszik, szinte a mű megértésének kulcsát jelenti. Kulik munkájának kiindulási pontja nem az adott filmkocka, hanem azok „végtelen” száma vagy áramlásuknak korlátlan folyamatossága. A televízióból ránk zúduló információs áradat egyszerűen felfogható az emberek vizuális kultúrája elleni súlyos támadásként. A képek igencsak sokfélék, de ez a sokféleség valójában lényegtelen. Csak a számuk vagy – még pontosabban – a tömegük számít, csak ez hordozza azt az információ-értéket, amit a tömegkommunikáció sugall. Mi több, az egyes képek „esztétikai” értelemben nem különböznek egymástól: érzelemmentes fekete-fehér képek a televízió képernyőjéről. Természetesen az egyhangúság szándékos és egyfajta jelentést hordozó közeg, ami a televíziós kép természetére, annak tipizálására vonatkozik – tekintet nélkül arra, hogy mit akarnak ábrázolni – a látvány ugyanaz. Az egyhangúság benyomását fokozza a munkát díszítő cikk-cakk vonal. Ez valójában azt sugallja, hogy nem a képek tartalma számít, hanem azok egységesített formája. Gyakran előfordul, hogy a távirányítón zongorázunk a csatornák közt, de valójában semmitmondóak a képek, amikkel minket naponta több órán át keresztül bombáznak. A vizuális tömegnek csupán a „formáját” érzékeljük: az érzelemmentes, egyhangú, standard vizualitást. A televíziós képek elvesztették kapcsolatukat a valósággal, az üzenetek hatalmas mennyisége mindenféle tartalmat semlegesített. A látszólag aktív néző (mivel elvileg rengeteg tévécsatorna közül választhat) a passzív gombnyomdosás, vagyis J. T. Mitchell szerint a hiper-reprezentáció áldozatává válik²². A valósággal való kapcsolatot fenntartani hivatott televízió képernyője elválaszt bennünket a valós világtól: nem a természetéből eredően teszi ezt, hanem a vizuális információ mennyiségi robbanásán keresztül. Baudrillard szavaival élve, valójában *simulacrum*-mal van dolgunk; virtuális valóságban élünk, ahol a halál, a terror és a háború (ha nem vagyunk személyesen érintve) a televízió képernyőjére korlátozódik. Még a háborúzó sem látják az ellenséget, hiszen légkondicionált, hűtőszekrényvel és kávéfőzővel felszerelt szobákban „intelligens” rakéták „infravörös távcsövén” keresztül szemlélik a valóságot.

A feszültség, amelyet Zofia Kulik ábrázol, fontos szerepet játszik a „másik” Európában. A kontinens ezen felének történelmi és földrajzi megosztottságát, tér- és időbeli entitásának földrajzi dimenziókat (Szibéria és az úgynevezett Euro-Amerika) és történelmi korszakok – egyrészt a rendőrállam elnyomó totalitarizmusa, másrészt a virtuális és vizuális médiakultúra mindent elsöprő, csábító totalizmusa – közé való beékelődését jelzi. Úgy tűnik, hogy a szlovén IRWIN csoport közelítette meg a legeredetibb módon ezt a felosztást, Európa szürke zónáját, amely az utópisztikus jövő és a kommunista totalitarizmus, azaz a nyugat és a kelet traumatikus emlékének kontextusában határozza meg önmagát. Ahogy azt Alexander Bassin leírja, a jelszó „Was ist Kunst?”, amit a csoport művészeti tevékenységében a nyolcvanas években használt, de facto úgy is feltehető, hogy „Kik vagyunk mi?”, mely kérdés saját identitásukra vonatkozott a változásban lévő Balkán kontextusában²³. Jugoszlávia felbomlása idején az alkotók egy nagyobb szubkultúra – német nevén „Neue Slovenische Kunst” – részeként művészetükben nem alkalmazták a moralizálás stratégiáját, ezzel felfogásuk sok kelet-közép európai másképp gondolkodó szemléletmódjától eltért. Művészetükben sem törekedtek mindenáron a politizálásra. Inkább a szocialista kultúrának, rítusainak és jeleinek jogfosztására – Marina Grzinic megfogalmazásában „denaturalizálására” – irányuló kritikai stratégiát követték a kommunista „érzékeléspolitikai” lebontásával²⁴. A stratégia lényege a kommunista ideológia alkalmazása volt, vagy ahogy Inke Arns megfogalmazta, az általa elérhető végletes „agyonazonosítás” (overidentification). A stratégia célja az volt, hogy a néző konfrontálódjon a valósághoz és a múlthoz, az emlékezéshez és a történelemhez kapcsolódó sérelmekkel. Ezzel a stratégiával nem csupán a kommunista jelképek hatalmát akarták felülkerekedni az ironia és a szatíra segítségével, hanem legfőbb célkitűzésként azt kívánták jelezni, hogy ezek a jelképek uralkodnak felettünk, hatást gyakorolnak mindannyiunkra. A szerző szerint a művészek úgy gondolták, hogy ez a cél az ideológia esztétikai alapjainak elemzésével érhető el. Majd a csoport szellemi fejlődésében meghatározó szerepet játszó Slavoj Žižekkel egyetértve, Inke Arns azzal folytatja, hogy ez volt az uralkodó ideológia lefegyverzésének leghatékonyabb módja, sokkal hatékonyabb mint a moralizálás vagy a lázadás. Az ideológia hatalom nélkülivé válik, amint a biztonságos távolság köztünk és az ideológia között lerövidül vagy teljesen eltűnik. Ilyen körülmények között kérdésessé válik az ideológia burkolt igazolása, a *jouissance*, vagyis az örömforrásul szolgáló igazolás, ami nélkül egyetlen ideológiai rendszer sem működhet. A fentiek következménye az emberek által megbecsült értékek cinikus megközelítése, ami egyben azt is jelenti, hogy az egyén meggyőződés nélkül tesz kijelentéseket, de ugyanakkor élvezzi az ideológia nyújtotta kiváltságokat²⁵. A Laibach együttes totalitárius ideológiára tett utalásokban bővelkedő koncertjeinek is legfőbb célja az ideológiai leleplezés volt. Az együttes kapcsolatban állt az IRWIN csoporttal, amelynek tagjai szintén alkalmazták a totalitárius művészeti kultúra – többek közt a szovjet avantgarde – hagyományaiból származtatott jeleket, azzal a céllal, hogy egy adott teret totalitárius eredetű, ironikus képek sokaságával töltsenek ki; ezzel a Malevics-féle „planitok” elméletre, illetve az orosz avantgarde egyik történelmi megmozdulására utaltak (0-10 – *Az utolsó futurista kiállítás / 0-10 – The Last Futurist Exhibition*,

Szentpétervár, 1916). Ugyanilyen egyértelmű üzenetet hordozott a művészek önarcképéből álló alkotás, *A fekete négyzet rejtélye* (*The Mystery of the Black Square*, 1995). Azonban ennek a stratégiának – amely leginkább a történelmi-művészeti és politikai dimenziók átfedésekor alkalmazható – a leglátványosabb megnyilvánulása a *Fekete négyzet a Vörös téren* (*The Black Square on the Red Square*, 1992) című akció volt, ahol Kelet-Európa húszadik századi történelmének két zónáját fogták egybe: Malevics híres szuprematista festményét és a szovjet birodalom szívének számító Vörös teret a Kreml előtt.

Az IRWIN csoport művészei moszkvai látogatásuk során létrehozták az NSK (Neue Slovenische Kunst) „nagykövetségét”. Ez az NSK, az időállam (NSK State in Time) egyik képviselője volt, egy olyan államé, amely területtel ugyan nem rendelkezett, de voltak térben és időben utazó „állampolgárai”, és megvoltak a maga hatalmi jelképei és útlevele. Ennek a projektnek Slavoi Žižek utópisztikus koncepciója adta az elméleti keretet²⁶. Žižek szerint a volt Jugoszlávia és egész Európa tragédiáját az etnikai érdekeket és területi-nemzeti igényeket támogató államszerkezetek összeomlása okozta. Ezért elképzelése szerint nemcsak a nacionalizmustól kell megszabadulni, hanem az állam nélküli társadalom anarchista, sőt anarcho-liberális eszméitől is. Ezzel szemben az állam, a hatalom absztrakt és mesterséges struktúrája érdekében kifejtett munka az, ami a gyökerekhez, nemzethez és etnikai kötődésekhez kapcsolódó ideológiákat érvényteleníti és a biztonságot megteremti. Az NSK, az időállam ennek az utópiának a megfogalmazása volt. Ahogy azt Inke Arns hangsúlyozza, „megszokott” kategóriákba nem sorolható „szuprematista állam”-ról van szó, amelyet nem a tér, hanem az idő és a mozgás határoz meg²⁷.

A térbeli kapcsolatok semlegesítése miatt azonban felmerül bennünk a kérdés: vajon nem az volt-e a cél, hogy a szlovén művészek akcióikat a centrum stratégiájába illesszék? A gyanú azon az egyszerű megfigyelésen alapszik, hogy a posztmodern globalizáció és multikulturalizmus struktúrájában a transzponálást (subject dislocation) teljes szívvel a hely jellegének álcázására használják. Mi több, hogy ismét Paul Virilio szavait idézzük, a „távolság zsarnokságával” ellentétben, a globális és lokális, azaz a világot napjainkig jellemző transznacionális és nemzeti érdekek között feszülő ellentétek azt jelzik, hogy a „valós idő zsarnokságával”, a „sebesség” által meghatározott világunk egyik jellegzetességével van dolgunk²⁸. Az „Időállam” így ennek a fogalomnak az ideális megtestesüléseként értelmezhető. Másképp határozható meg azonban a probléma, ha a kritikai földrajz szempontjából (és ebből a perspektívából nemcsak a „senki hangja” hiányáról – amit jól ismerünk más kritikai, posztkolonialista és feminista diskurzusokból –, hanem a „sehonnan semmi hang” jelenségéről is szó van) elemezzük az IRWIN csoport művészetét. A kritika nemcsak arra kényszerít bennünket, hogy megkérdezzük, ki is beszél, hanem arra is, hogy honnan, mivel minden egyes kijelentés egy pontosan meghatározható helyen fogalmazódik meg. A virtuális valóság avagy „Kibéria” közlései a centrumban, azaz a metropoliszokban fogalmazódnak meg, ami a transzponálás (subject dislocation) fogalmára is érvényes. A közlés ellentétben áll az eredet helyével, annak földrajzi olvasatával, és így

lelepleződik az utópia, ami valójában a centrum, azaz a nyugat hatalmi stratégiája. Az IRWIN csoport üzenetét egy olyan régióból küldi, ahol a tér fájdalmasan megélt történelmi élmény. Egy nemzet és terület nélküli, vagy más szavakkal, egy etnikai körülhatárolhatóság és határok nélküli állam lenne talán a legjobb megoldás a Balkánon mára kialakult politikai helyzetre – a 90-es években a volt Jugoszlávia területén dülő véres etnikai tisztogatásokra –, vagy legalábbis ilyen keretek között értelmezhető a legjobban²⁹. Ráadásul ezt a megoldást a „határok nélküli Európából”, a kizárólagosságát éberén őrző „Schengenland”-ból kirekesztett helyen fogalmazták meg; egy olyan helyen, ahol a kirekesztés gazdasági és kulturális következményeit egyaránt el kell szenvedni. Az IRWIN csoport *Időállama* nemcsak a modernizmus univerzalista állításaiban, még pontosabban a „hidegháború” és az enyhülés korszakában a „közös Európai otthon” kapcsán tett ígéretekben rejlő álszenteskedést, hanem a „globális falu” hierarchikus jellegét is leleplezi.

A szlovén csoport művészetének teljes megértését segíti az általuk megfogalmazott utópia érzete és státusza, amit azonban nem a filozófiai taglalások elvont fogalmaival fejeznek ki, hanem a kritikai földrajz perspektívájából. Ezt az utópiát nem a hatalom, a hierarchia, nem a politikai, technikai vagy kulturális fölény álcázására használják (nem is beszélve a katonai felsőbbbségről, ami csak Európa egyik részére jellemző). Épp ellenkezőleg: céljuk a hatalom leleplezése. Még ennél is mélyebb jelentést tár fel az a földrajzi és művészettörténeti kapcsolat, amelyre az IRWIN csoport egyértelmű utalásokat tesz. A Közép-Kelet Európában megfogalmazott művészeti utópiák és a helyhez nem köthető alkotások látható hasonlóságuk ellenére mindig is kiváltották a hatóságok rosszállását. Vegyük például az IRWIN csoport Malevics értelmezését. Malevics művészete a jövő utópiájáról szól, ami – a szlovén művészek stratégiájától eltérően – arra irányul, hogy leleplezze, miként „használja” a bolsevik hatalom saját ideológiáját. Ennek eredményeképpen ez az utópia egyértelműen a valóságból ered. Az IRWIN csoport által sugalltakkal ellentétben Malevics a bolsevik ideológia cinizmusát fedte fel azzal, hogy a kommunista diskurzus kontextusába helyezte „planitjait” (az már más kérdés, hogy tudatosan vagy tudattalanul). A Párt nem az avantgarde, hanem a szocialista építészet megteremtésére törekedett, amit hamarosan be is bizonyított. A szűkebb vagy a tágabb értelemben vett hatalommal való összetűzés mindig is megkülönböztette a kelet-európai utópiákat a nyugati utópiáktól (a technika, ökológia vagy kibertér stb. utópiáitól), amelyek végül is mindig megtalálják a közös nevezőt a hatalommal, mi több – mint például „Kibéria” esetében – uralkodó ideológiává avanszálnak. Ha ezt a logikai vonalat követjük, kiderül, hogy a kelet-európai utópiák sosem fenyegettek a valóságossá válás veszélyével, és ez manapság ugyanúgy igaz, mint az Andreas Huyssen által leírtak, aki azt állítja – és ebben Baudrillard is megerősíti –, hogy olyan időkben élünk, amikor a „globális falu” utópisztikus víziója egyre inkább „valósággá válik”³⁰. Paradoxon módon, ismeretelméleti értelemben, ez baljós fenyegetettség. Ha az utópia valósággá válik, az egyértelműen azt is jelenti, hogy a valóság leírásához nélkülözhetetlen vonatkoztatási pontot elveszítjük, és azon kívül helyezkedünk el. A valóság meghatározásához, leírásához, és a valóságról

való gondolkodáshoz szükségünk van külső vonatkoztatási pontokra: egy hely csak akkor érthető meg, ha az relatív és hely nélkülivé (non-place), utópiává redukálódik, különben elérhetlenné válik. Ezt a látszólagos ellentmondást hordozó veszélyt a közép- és kelet-európai művészek mindig is elkerülték az avantgarde nagy nemzedékétől kezdve, a harmincas években társadalmi és politikai elkötelezettséget vállaló művészekén át, korunk utópista művészgenerációjáig, ahová az IRWIN csoport is sorolható. Ők nem egy virtuális metropoliszból, hanem Európa szürke zónájának határáról, egy kisvárosból, nevezetesen Ljubljanából szólnak hozzánk.

Fordította: Varga Katalin

* A fordítás alapjául szolgáló angol nyelvű tanulmány az *After the Wall – Art and Culture in post Communist Europe* című kiállításához kapcsolódó katalógusában jelent meg (Moderna Musset, Stockholm, 2000)

** A szerző valószínűleg Bukta Imre „Fekete fehér igen nem” – *Az ördög nem alszik* című performance-ára gondol (Úttörő és Ifjúsági Ház, Miskolc, 1989)

1. P. Virilio, *Open Sky*, Verso, London, 1997, 24. o.
2. *Cricot 2, Grupa Krakowska i Galeria Krzysztofory w latach 1955-1959*, J. Chrobak (szerk.), Grupa, Kraków Krakowska, 1991, 81- 89. o.; J. Dabkowska-Zydroń, *Surrealizm po surrealizmie. Mię dzynarodowy ruch PHASES*, Instytut Kultury, Varsó, 1994, 106-111. o.
3. I. Zabel, „We and the Others”, *Moscow Art Magazine*, 1998/22. sz. 29. o.
4. K. Degot, „Moskauer Aktionismus: Selbstbewusstsein ohne Bewusstsein/Moscow Actionism: Self
5. Consciousness without Consciousness”, in: *Kräfte messen*, szerk: H. G. Oroschakoff, Ostfildern bei Cantz Verlag, Stuttgart, 1995, 153-227. o.
6. I. Rogoff, „The Case for Critical Cartographies”, *Cartographers/Kartografowie/Kartografusok Kartografi, È. Koševia (szerk.), Centrum Sztuki Współczesnej „Zamek Ujazdowski”, Varsó, 1998, 144-149. o.*
7. S. Zizek, „Multiculturalism, or, The Cultural Logic of Multinational Capitalism”, *New Left Review*, 1997 szept.–okt. 225. sz. 28-51. o.
8. I. Zabel, i. m. 33. o.
9. I. Rogoff, i. m., 41. o.; a szerző H. Lefèbvre *The Production of space* c. könyvére utal, Blackwell's Publishers, Oxford, 1993
10. H. Bhabha, „DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation”, *Nation and Narration*, H.K. Bhabha (szerk.), Routledge, London & New York, 1990, 291-322.o.
11. S. Hall, „The Local and the Global: Globalization, and Ethnicity”, *Culture, Globalization and the World*
12. *System. Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, A.D. King (szerk.), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, 33. o.
13. R. Araeen, „New Internationalism or the Multiculturalism of the Global Bantustans”, „*Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, J. Fisher (szerk.), Kala Press, London, 1994, 3-11. o.
14. Lásd: *Nedko Solakov*, B. Barsch (szerk.), ifa, Berlin, 1992
15. *Festival de Performance: Zona Europa de Est*, I Pintilie (szerk.), Timisoara, 1993, 48-49. o. R. Marcoci, „Romanian Democracy and its Discontents”
16. *Beyond Belief. Contemporary Art from East Central Europe*, L. Hoptman (szerk.), Museum of Contemporary Art, Chicago, 1995, 18-19. o.
17. *Festival de Performance*, i.m., 28-29. o.

18. .subREAL:*Akten/Files*, Neuer Berliner Kunstverein & Künstlerhaus Bethanien, Berlin, 1996, 27. o.
19. .u.o. 45. o.
20. .u.o. 76-81. o.
21. .R. Salecl, „Identity and Memory: the Trauma of Ceaucescu Disneyland”, a „Complexul muzeal” sorozata, Ch. Kravagna (szerk.), Muzeul de Artă, Arad, 1997, 19-20. o.
22. .subREAL, i.m. 77-81. o.
23. .Zofia Kulik: *Od Syberii do Cyberii* (Szibériától Kibériáig), P. Piotrowski (szerk.), Muzeum Narodowe, Poznań, 1999
24. .W.J.T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994, 423. o.
25. .A. Bassin, „IRWIN/Slovenia: pomiędzy regionalizmem a uniwersalizmem” („A lokális és az egyetemes”), in: *Magaszyn Sztuki*, 1998/99, 20-21. sz. 62. o.
26. .M. Grzinić, „Art and Culture in the 80s. The Slovenian Situation”, *NSK Embassy Moscow: How the East Sees the East*, (az IRWIN csoport projektje, Apt-Art International, Ridzhina Gallery, Moszkva), Loža Gallery, Koper, 1992, 36-38. o.
M. Gržinić „Neue Slovenische Kunst (NSK): The Art Groups Laibach, IRWIN, and Noordung Cosmokinetica Theater Cabinet – New Strategies in the Nineties”, *IRWIN: Interior of the Planit*, Moderna Galerija, Ljubljana, Ludwig Múzeum, Budapest, 1996
27. .I. Arns, „Mobile States/Shifting Borders/Moving Entities. The Slovenian Artists' Collective Neue Slovenische Kunst (NSK)”, *IRWIN. Trzy projekty/Three Projects*, Centrum Sztuki Współczesnej „Zamek Ujazdowski”, Varsó, 1998, 70-71. o. Lásd még: S. Žižek, *The Plague of Fantasies*, Verso, London, 1997 (2. fejezet: „Love Thy Neighbour? No, Thanks!”), 45-85. o.
28. .G. Bussman, „The Call Reverberated like Hollow Thunder”, *IRWIN: Interior of the Planit*, i.m.; I. Arns,
29. .i.m. 75. o. Lásd: S. Žižek, „Es gibt keinen Staat in Europa”, Padiglione NSK/IRWIN: *Gostujoèi umetniki/Guest Artists*, XLV Biennale di Venezia, Ljubljana: Moderna Galerija, 1993 I. Arns, i.m. 73. o.
30. .P. Virilio, i.m. 18-19. o.
31. .I. Arns, i.m. 73. o.; G. Bussman, i.m.
32. .A. Huyssen, *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, New York & London, 1995, 90-91. o.