

Alternatív időutazók – Posztkommunizmus, figurativitás és dekolonializáció

Európai utasok – Kolozsvári képzőművészet az ezredforduló után

➤ Múcsarnok, Budapest

➤ 2012. április 19 – július 1.

Ha utazásról van szó, akkor a tudomány jelen állása szerint a helykoordináták tűnnek fontosnak, vagyis az, hogy hova is utazik valaki. Persze az sem mindegy, hogy ki utazik és honnan is jön pontosan, hiszen az utazás kondíciót leginkább a kiindulópont határozza meg. ANGEL JUDIT kurátor (és GULYÁS GÁBOR igazgató) *Európai utasok* kiállítása – mely cím kicsit túl erősen hajaz az Európai Utasra¹ – egészen konkrétan meg is adja a kiindulópontot, Kolozsvár városát, mely már jó ideje Cluj-Napoca néven szerepel az európai térképeken. A desztináció viszont meglehetősen ködös, jobban mondva homályban marad, hiszen csak annyit tudunk, hogy „európai” utasokról van szó. Ez valószínűleg arra utal, hogy a kiváló marketinggel bíró kolozsvári történet szereplői európai identitással rendelkeznek, és keresztül-kasul be is járnak az öreg kontinenst, sőt ahogy a Los Angeles-i Nicodim Gallery² és Mircea Cantor (életrajza szerint: „él és dolgozik a Földön”) példája mutatja: igazi globális kozmopolitákról van itt szó. Erre a bizonyos marketingre, illetve PR-ra a továbbiakban igyekszem majd a lehető legkevesebb hangsúlyt fektetni, egyrészt azért, mert a „sikersztori” már épp elég jól reprezentált a hazai kulturális életben is, másrészt pedig fontosabbnak gondolom a jelenség reciklált bemutatásánál annak elemzését.

Tehát nem arról lesz most szó, hogy ki, mikor és hogyan csinált karriert – bár az önmenedzselés igen fontos és a teória szempontjából is elgondolkodtató eleme a sztornak –, milyen múzeumok, galériák, gyűjtők és kurátorok hathatós közreműködésével, hanem arról, hogy az idegenség és a nagybetűs Másik vonzerején, illetve a piac működésének törvényszerűségein túl vajon maguk a művek is hozzájárultak-e a kolozsvári képzőművészet európai és amerikai elismertségéhez. Ehhez a vizsgálathoz két elméleti kiindulópont kínálkozik, melyek maguk is meglehetősen kies, ámbátor lápos vidékek: a kommunizmus felszámolásának és a figurativitás megerősödésének ezredfordulós diskurzusa. Már csak azért is, mert a kettő között van egy nagyon is nyilvánvaló kapcsolat, mégpedig a kifejezetten figuratív (retorikai és képi értelemben is) szocialista kultúra értelmezésének (egyszerre külső és belső) kényszere. Ha a kilencvenes évek a kortárs művészettörténet kelet-európai narratívája szerint a médium és a medialitás jegyében hozta létre a maga különféleképpen konceptuális ihletésű műveit, addig a nullás éveket a kritikai (avagy politikai) művészet és a figuratív festészet előretörésével szokták jellemezni. Ezek persze kissé homályos kategóriák, de hogy konkrétumokat is mondjak, és egy párhuzamos történetet is megidézzek: a lengyel példa Arthur Żmijewski és Wilhelm Sasnal kiemelésével valami hasonló szerkezetet mutat, legalábbis távolról, a színes magazinok magasságából.

Ordas művészettörténeti közhely – legalább a posztmodern, de inkább a reneszánsz, illetve a reneszánszok óta –, hogy a képek nem annyira a valóságra, mint inkább egymásra reflektálnak. Hasonlóan bulvárteoretikus szlogen az is, a vizuális

kultúra tudományának partvidékeiről, hogy egy korszak képterhelését annak politikai gondolkodása és technikai apparátusa határozza meg. És ha még ideveszem a mai történettudomány legkelendőbb elméleti szempontjait is (trauma, emlékezet, mikrotörténetek), akkor válik igazán érdekessé, hogy honnan is kezdi el felgöngyölíteni az Európai utasok kiállítás a „kolozsvári iskola” (avagy „jelenség” – mely kifejezés meg a lipcei sztorira és annak tálalására emlékeztet erőteljesen) művészeinek munkásságát. Mi is kerül a fókuszba, és hogyan? A nézőt a műcsarnoki kiállításon először is egy Y-tongból épített „mauzóleum” fogadja, valamint egy kisfiú, aki azt mondogatja a maga bájos hangján, hogy „úgy döntöttem, nem mentem meg a világot”. A kisfiú MIRCEA CANTOR 2011-es terméke, a mauzóleum pedig CIPRIAN MUREȘAN *Dog Luv* (2009) című filmjének ad hangsúlyosan komor otthont. A szürke – egyszerre lakótelepi és gyári – esztétika ráadásul az egész kiállításon végigvonul, hiszen az Y-tong újra és újra megjelenik az egyes termek belsőépítészeti kialakításában. A *Dog Luv*hoz, SAVIANA STĂNESCU kegyetlenül ironikus színdarabjához és annak Mureșan-féle színreviteléhez ez az egyszerű, „ipari” szcéna kiválóan passzol is. A félórás videóban ugyanis egy kutyabáb (Mad Dog) vezérletével nyerünk bepillantást az emberi gonoszság és aljasság isteni színjátékába, példának okáért hosszú percekig hallgathatjuk, röhécselő kutyák szájából, az emberi kínzások kultúrtörténetét az olajban főzéstől a karóba húzáson és a lefejezésen (természetesen: életlen bárdal) át a modern kor „humánusabb” módszereiig.

Amíg a bábfilm helyspecifikus installálása itt Budapesten – Románia közvetlen szomszédságában, egy puhának, illetőleg egy keménynek mondott diktatúra romjain, továbbá a felejtés és az emlékezés dialektikájának hálójában vergődve stb. – egész egyértelműnek tűnik, addig Cantor kicsit negédes „kisfiúja” egy jóval bonyolultabb problematika felé kalauzol. Mureșan műve, annak groteszk, sőt tragikomikus felhangjaival együtt is konkrét politikai üzenetet hordoz, melyet leginkább azzal a gyönyörű kifejezéssel írhatnánk le, hogy „poszt-totalitárius kritika”. Amíg Mureșan művének jelentései – az ironikus, „gyermeki” scenírozás ellenére is – a politikai filozófia talaján bontakoznak ki, addig Cantor művének helye egy picit összetettebb. Egyrészt természetesen a régió terméke (piaci értelemben) és annak reprezentánsa, hiszen még az is megadatott neki, hogy a Tate Modern egyik kiállításának kölcsönözze címét.³

³ Az *I Decided Not To Save The World* című, a Tate Modern és az isztanbuli SALT együttműködésében létrejött, 2011. november 14. és 2012. január 8. között megrendezett kiállításon Mounira Al Solh, Yto Barrada, Mircea Cantor és a Slavs and Tatars kollektíva művei voltak láthatók. Barrada lett a 2011-es Guggenheim Deutsche Bank Artist of the Year cím tulajdonosa (https://www.db.com/csr/en/art_and_

¹ www.europaiutas.hu/
² <http://nicodimgallery.com/>

Másrészt viszont erőteljesen reflektál nemcsak a régió, de úgy általában a művészet és a teória mai helyzetére is. A kisfiú ugyanis nemcsak a művészeti és politikai avantgárdtól idegenkedő átlagembert képviselheti, hanem magát a művészt is, aki így egyrészt azt állítja, hogy elege van a hazáját egykoron jellemző, harcos, kommunista ideákból, másrészt viszont azt is mondhatja, hogy elege van a mai, baloldali orientációjú kritikai művészet nem kevésbé (sőt!) vonalas tevékenységéből is. Ráadásul, amíg a Tate Modernben inkább az előbbi lehetett hangsúlyos, addig a Múcsarnokban inkább az utóbbi. És mindez nemcsak a posztoszocialista művészet, de az egész úgy nevezett „posztsovjet állapot” problematikáját is jól mutatja, amelyben egyrészt a felejtés és az emlékezés kettős spirálja határozza meg a felnövekvő generációk viselkedését, másrészt viszont ez az egész „politikai” kérdés egészen könnyedén félre is tolható a kapitalista tabula rasa vagy a globalizált szórakoztatóipar (legyen az akár a *Jégkorszak 4.*, akár az *Alien 5.*) ürgyén és menedékében.

Ezt az ambivalens „politikai” helyzetet csak tovább súlyosbítja, hogy a napi politika még mindig érdekesebb lehet a nagyközönség számára, mint a művészet belső ügyei, és ez mintha a budapesti „román” kiállítás „főhősein” is nyomot hagyott volna. Cantor 2005-ös *Gyémántkukoricája* például szintiszta utalásnak tűnik Damien Hirst híres *Gyémántkoponyájának* ambivalens kritikai pozíciójára (miközben annál két évvel korábbi!), míg a későbbi „kisfiú” a kortárs művészetben kívül is kiválóan működik. De gondolhatunk a fehér homokban sepregető szép, fehér (és persze nagyon allegorikus) nőalakok (*A boldogság nyomában*, 2009) és a korábbi Beuys-hommage (*Távozás*, 2005 – egy prérifarkas és egy szarvas kísérteties „tánca”) viszonyára, illetve arra is, hogy a *Táj(kép) változik* videó-

[music/artist_of_the_year_2011.html](http://www.musei.hu/music/artist_of_the_year_2011.html); <http://www.ikon-gallery.co.uk/programme/current/event/594/riffs/>), Cantor pedig a francia Marcel Duchamp Díjat nyerte el, amely egy Centre Pompidou kiállítással együtt jár (<http://www.adiaf.com/english/index.htm>).

Európai utasok – Kolozsvári képzőművészet az ezredforduló után, 2012, Múcsarnok részlet a kiállításról © fotó: Rosta József



nak (2003) szintén van egy művészettörténeti olvasata. A nyilvánvaló politikai parabolán – a tömeg transzparenszek helyett tükröket hordoz – túl megidézi Robert Smithson legendás 1969-es mexikói tükrös melóját (*Yucatan Mirror Displacements*) is, mely a világ leképezésének és leképezhetőségének állított grandiózus emléket. Hasonló megfigyeléseket tehetünk Mureşan esetében is, hiszen a *Román vér* (2004) provokatív rajza vagy a vicces, „colás” *Válaszd...* videó (2005) mindenki számára érthető (talán túlságosan is), és talán a Maurizio Cattelan-, illetve az Yves Klein-parafrázis is akkor működik igazán jól, ha nem zavarnak be a művészettörténeti referenciák. Persze az is igaz, hogy mindkét parafrázis konceptuálisan és ideológiailag is ütőképes, hiszen az előbbi esetben Mureşan II. János Pált cseréli le a román ortodox egyház legendás vezetőjére, Teoctist pátriárkára, aki jól szolgált Ceauşescu alatt és után is. Az utóbbi esetben pedig megmutatja – igazi kelet-európai realitaként – hogyan is végződött (volna) Yves Klein csodálatos repülése Párizs fölött. Ez viszont afelé tereli a nézőt, hogy igazából a párhuzamos történetek a legerősebbek, azok, ahol a politika és az esztétika párhuzamosan bomlik ki, és közösen képesek „újraírni” a történelem egy adott európai szegmensét. A következőkben így



MIRCEA CANTOR
A boldogság nyomában, video, 2009 © fotó: Rosta József

ilyen újraírásokról lesz szó, melyek egyrészt a globális tér különféle nézőpontjival, másrészt az idő dimenzióival és eltérő felfogásaival játszanak el. Ám előljáróban azt sem árt tisztázni az egyre gyakrabban hangoztatott dekolonializáció ígézetében, hogy honnan is indulunk ki, avagy honnan és hogyan nézünk „mi” itt az egykori Kelet-Európában, és milyenek is az aktuális látási viszonyok.

Első exkurzus: posztsovjet helyzet

Amíg a posztmodernnek vagy a posztstrukturalizmusnak még megvoltak a maga emblematikus, teoretikus fároszai (legalábbis a popkultúrában), addig a posztzocialista vagy posztkommunista, illetve posztsovjet állapotnak nincsenek efféle szerzői. Ez egyrészt annak köszönhető, hogy a „poszt”-ok ideje és retorikai formulája már kissé lejárt, másrészt pedig annak, hogy Jean-François Lyotard nagy narratívákkal szembeni gyanúja viharos gyorsasággal átterjedt a nagy kritikai elméletekre (köztük Lyotardéra) is. Ezzel együtt persze azért még maradt egy-két nagy elmélet/író, akik előszeretettel fókuszálnak a jelen kérdéseire. Az egyik ilyen a Frankfurti Iskola nyomdokain járó amerikai filozófus, SUSAN BUCK-MORSS, aki a világok harcát és a hidegháború logikáját helyezi új megvilágításba.⁴ Tézise szerint, mely persze sokat köszönhet Frédric Jamesonnak és másoknak, 1992-ben radikálisan új helyzet állt elő, mivel megszűnt az a kétpólusú világrend, amely a kapitalizmus és a kommunizmus érdekeit egyaránt szolgáltatta.⁵ Tehát nemcsak Kelet-Európa van ma posztsovjet helyzetben, illetve állapotban, hanem az egész világ, és a modernizáció kelet-európai verziójának kudarcra erősen kihat a modern projektum egészére. Buck-Morss ugyanis azt állítja, hogy nemcsak az államszocializmus utópikus rendszer, hanem egykori versenytársa és partnere, a liberális demokrácia is. 1992 előtt azonban az utópiák megvalósulá-

sának késlekedését még jól rá lehetett fogni a hidegháborúra, a keleti blokk összeomlása után azonban igen gyorsan nyilvánvalóvá vált, hogy nemcsak a kommunista, de a kapitalista jólét is csupán ideológiaként lehet globális érvényű. A posztkommunizmus másik vezető teoretikusa – talán nem véletlenül – egy orosz filozófus, BORIS GROYS, aki egy másik nagy dichotómiát, a művészet és a politika, avagy az autonóm kultúra és a hatalom viszonyát kísérli meg a korábbiaknál árnyaltabban tárgyalni.⁶ Groys ugyanis forradalmi módon igyekszik kiszabadítani a szocreált és annak posztsovjet kisajátítását a propaganda és a giccs skatulyájából – a szocreált ugyanis egyfajta posztmodern idézet- és kollázs-technikaként interpretálja, mely bátran párhuzamba állítható az amerikai pop arttal. Közben azonban arra is felhívja a figyelmet, hogy 1992 után az „eredeti” kontextus egyre inkább eltűnik, és a posztsovjet brand egyre inkább beolvad a nyugati kulturális termelésbe, a korábbi ideológiai „pluralizmust” pedig szimplán felváltja a piac doktrínája, mely sokkal inkább képimádó, mint a totalitárius rendszerek valaha is voltak. Így Groys a képprombolást tartja a vizuális művészetek egyetlen kritikai eszközünek, amely viszont azzal jár együtt, hogy a

4 Susan Buck-Morss: *Dreamworlds and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West*. MIT Press, Cambridge, 2000.

5 Frédric Jameson: *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*. Indiana University Press, Bloomington, 1995.

6 Boris Groys: *Art Power*. MIT Press, Cambridge, 2008.

művészetnek paradox módon propagandisztikusnak kell lennie. Sőt egy másik paradoxonnal is szembe kell néznie: a képből képköltés feladatával, melynek a kép médiumán keresztül kell megvalósítania a kép kritikáját.

Az efféle nagy narratívákkal szemben – Buck-Morss 1492-től, Groys pedig minimum a felvilágosodástól indul el –, szűkebb régióink kezd megírni a maga kis történeteit is, amelyek közül kiemelkedik PIOTR PIOTROWSKI munkássága, aki legújabb könyvében a geográfiai helyett egy topográfiai szemléletet javasol, amely az egyes városokra és kulturális központokra optimalizálja vizsgálódásait, és egyre inkább eltekint a nagy nemzeti vagy ideológiai keretektől.⁷ Piotrowski új könyvének lengyel címmel – *Agorafília* – ráadásul egy kiváló metaforát is talált az 1989 (illetve 1992) utáni kelet-európai (kulturális) helyzet leírására. Egyrészt azért, mert a diktatúrák felszámolása felől nézve megjelenik benne a régió művészetének intenzív nyitása a társadalmi és politikai kérdések, illetve a köztér irányába – sőt ezen túlmenően akár még a globális kapitalista piac meghódítására (illetve annak igényére) is lehet asszociálni. Másrészt pedig azért, mert az agorafília, avagy a tér szeretete magyarázatot ad egyes kelet-európai művészeti vállalkozások – melyek a hely és a múlt specifikumait vizsgálják – sikerére is, és persze jól összezseng a globális hangsúly lokálissá formálódásával, mely kifejezés viszont már a legújabb globalizáció-kritikát is beépíti a kultúraiparba.

Ennek a topográfiai, avagy anti-globalizációs nézőpontnak egy izgalmas esete OVIDIU ȚICHINDELEANU posztmarxista kultúrakritikája, amely arra is magyarázatot keres, hogy az újabb baloldali elméletek miért is nem képesek meghonosodni a volt szocialista országokban. Az ok egészen kézenfekvő: az antikommunizmus miatt, amely azonban nemcsak a múlt bűneire keres túlságosan is kézenfekvő magyarázatokat, de meglehetősen egyoldalúan a Nyugat és a Piac értékeit domborítja ki, miközben eltorzítja a szocialista modernitás értékelését, és lényegében egyetlen utat engedélyez a jövőre nézvést: a globális kapitalizmust.⁸ (Talán ezért sem feltétlenül lenne jó és üdvös kizárólag a Piac szempontjából értékelni a kolozsvári sikertörténetet!) Viszont arról sem szabad elfeledkezni, hogy az új, keleti művészeti trendek értékeléséhez nagyban hozzájárul a „meglépetés ereje” is,

7 Piotr Piotrowski: *Art and Democracy in Post-Communist Europe*. Reaction Books, New York, 2012.

8 Ovidiu Țichindeleanu: *The Modernity of Postcommunism*. Idea, 24, 2006.

<http://idea.ro/revista/?q=en/node/416&articol=404>
Az antikommunizmus két további jellegzetességgel is bír, melyek össze is függenek. Az egyik a klerikalizmus, a másik pedig a nacionalizmus megerősödése a régióban. Ezzel Țichindeleanu és Piotrowski mellett András Edít is intenzíven foglalkozik: *The Unavoidable Question of Nationalism*. Springerin, 10:3, 2010. <http://www.springerin.at/dyn/heft.php?id=64&pos=0&textid=0&lang=en>

hiszen, ahogy BORIS BUDEN írja, a posztkommunista politika és kultúra értékelése során a Nyugat elég erősen infantilizálja a Keletet, amely – nem melleleg – egy jól ismert kolonialista stratégia is egyúttal.⁹ Az egzotikus „Nagyon-Közel-Kelet” (avagy a „Balkán”) viszont éppen azt próbálja újabban bebizonyítani, hogy nagyon is jól beszél nemcsak a saját, de a másik (Nyugat) nyelvét is, legalábbis ha a kultúra és a művészet történetéről van szó.

A nyugati nézőpont elsajátítása és az „európai” identitás megszerzése azonban nem feltétlenül kínál kiutat a Második vagy a Harmadik Világból. Egyesek szerint a kolonializmushoz hasonlóan a posztkolonialista kritika is benneragad a korábbi hatalmi hierarchia csapdájában, amelyből újabban egy dél-amerikai eredetű mozgalom látszik kiutat találni. Már Țichindeleanu és a dekolonializáció másik ismert kelet-európai teoretikusa, MARINA GRŽINIĆ is csatlakozott ahhoz a kezdeményezéshez, amely az argentin kultúrtörténész, WALTER MIGNOLO nevéhez fűződik, aki a Duke Universityn hozott létre egy új kutatócsoportot

9 Boris Buden: *Zones des Übergangs. Vom Ende des Postkommunismus*. Suhrkamp, Berlin, 2009.

CIPRIAN MUREȘAN
Az öt éves terv vége, 2004 © fotó: Rosta József



a beszédes Transznacionális Dekoloniális Intézet név alatt.¹⁰ Mignolo és dél-amerikai, illetve kelet-európai társai egy olyan „harmadik út” mellett kötelezték el magukat, amely sem nem keleti, sem nem nyugati, és jórészt a kultúraelmélet (hibriditás, liminalitás, meszticizáció) dél-amerikai eredményeire támaszkodik.¹¹ Az ebből kisarjadó dekoloniális esztétika célja az, hogy a lokális tényezőket szem előtt tartva kilépjen a modernitás és a modernizáció kapitalista és kommunista ideológiájából is, és elszakadjon az alá- és fölrendeltség koloniális viszonyaitól, a kultúraelméletben pedig a piaci multikulturalitás helyett a nem-hierarchikus interkulturális szempontokat szeretné kidomborítani.¹² Innen nézve válik különösen érdekessé, hogy a valaha volt Harmadik és Második Világ romjain – a globalizált modernitás idején – milyen esztétikai és politikai premisszák határozzák meg Európában a képzőművészet vizuális kultúráját. Vajon képesek leszünk-e arra, hogy ne 1492-höz vagy 1992-höz képest definiáljuk magunkat, hanem mondjuk 1955-höz, azaz a bandungi konferenciához, amelyen 29 afrikai és ázsiai ország kísérelte meg kialakítani a békés egymás mellett élés szempontrendszerét?

Második exkurzus: Posztmédiám állapot

Ha valaki azt gondolja, hogy az angolszász elmélet csak a nagy, „nyugati” metropoliszokban működik, akkor valószínűleg téved. Jól mutatja ezt a kolozsvári Idea folyóirat¹³ példája, mely nem csupán lefordítja, de értelmezi és honosítja is a legújabb (nem ritkán baloldali) intellektuális trendeket, de erről szolt egy nem olyan régen Bratislavában lefolytatott konferencia is, mely a posztmediális fes-

10 Marina Gržinić: *Biopolitics, Necropolitics, De-Coloniality*. Pavilion, 14, 2010. http://www.pavilionmagazine.org/pavilion_14.pdf

11 Walter Mignolo: *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options (Latin America Otherwise)*. Duke University Press, Durham, 2011.

12 A 2011-es *Decolonial Aesthetics* című manifesztumot 13 szerző jegyzi: Alanna Lockward, Rolando Vásquez, Teresa María Díaz Nerio, Marina Gržinić, Michelle Eistrup, Tanja Ostojic, Dalida María Benfield, Raúl Moarquench Ferrera Balanquet, Pedro Lasch, Nelson Maldonado Torres, Ovidiu Tichindeleanu, Miguel Rojas Sotelo, Walter Mignolo. <http://transnationaldecolonialinstitute.wordpress.com/decolonial-aesthetics/>

13 <http://www.idea.ro/editura/>

ADRIAN GHENIE

Szenteste, 2007, olaj, vászon, 140 x 260 cm, Tanulmány a *Gyűjtő I.* című képhez, 2008, akril, kollázs, papír, 140 x 200 cm © fotó: Rosta József

tészet címet kapta ROSALIND KRAUSS, illetve az őt követő (sőt a pittura immedia kifejezéssel meg is előző) PETER WEIBEL nyomán.¹⁴ Krauss posztmédiám állapot fogalma – mely szintén Lyotard „condition postmoderne”-jének örököse – azonban nem annyira az episztemológiában, mint inkább az anyagi (noch da zu művészet) szférában gyökerezik, egészen pontosan Clement Greenberg modernista formalizmusában, mely máig kiható érvénnyel a mediális önreflexió feladatát tűzte ki célul az avantgárd avagy kritikai művészet elé. Krauss szerint ma – a konceptualizmus diadalmenete, intézményesülése, sőt elbulvárosodása után – az igazán progresszív és tartalmas művészet úgy foglalkozik a valósággal, hogy közben a saját eszköztárára fókuszál.¹⁵ Vagyis az új, médium-specifikus művészet leginkább azt vizsgálja, hogy ő maga milyen eszközökkel és előfelte-

14 Weibel 2005-ben *Postmediale Kondition* címmel rendezett kiállítást Grazban, melyet részben Krauss *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition* (1999) című könyve inspirált, amely Marcel Broodthaers kapcsán dobta be a köztudatba a „postmedium condition” kifejezést. Weibel azonban elszakadt Krauss médium-specifikus horizontjától, pontosabban visszafordította arra a médiaművészetre (de nem az amerikaiakra, hanem az osztrák verzióra), amely amúgy Krauss is inspirálta a fogalom kidolgozásakor.

15 A fogalom a kilencvenes évek második felében jelent meg Kraussnál többek között Christian Marclay, James Coleman, William Kentridge és Sophie Calle művészetéből kiindulva. V.ö.: Rosalind Krauss: *Perpetual Inventory*. MIT Press, Cambridge, 2010.



vésekkel alkot képet a világról, és ebből milyen tanulságos következtetések vonhatók le a tudomány, a média és a kommunikáció egészének logikájára nézvést. Ha Krausst Közép-Európából értelmezzük – ahogy ezt Weibel is tette – akkor két izgalmas momentum is adódik. Az egyik az, hogy maga Krauss nem szokott eljutni idáig (térben), ami azt is jelenti, hogy nem nagyon lehet tekintettel a helyi időszámításra se, példának okáért a dekolonializáció igényeire sem. A másik az, hogy Krauss (de még Weibel is) a „postmedium condition” fogalommal továbbra is egy univerzális, „tudományos” episztemológiában gondolkodik,¹⁶ amely még az amúgy politikai indíttatású művekben is a mediális és az ismeretelméleti szempontokat domborítja ki.¹⁷

E problematika megoldására, avagy a két eltérő nézőpont – azaz a partikuláris politika és az univerzális esztétika összebékítésére – legújabbán JACQUES RANCIÈRE tett – a művészeti életben is jól fogadott – kísérletet, aki Krausshoz hasonlóan és Groystól eltérően nem érzi túrhetetlennek és kritizálандónak sem a látványos kép, sem pedig a formalista esztétika hagyományát. Bár az is igaz, hogy nála a formalizmus leginkább egy radikálisan avantgárd stratégiából, a szituacionisták praxisából ered, akik (állítólag) alapvetően politikai céljaik eléréséhez sajátították ki a kapitalista képipar közismert termékeit és módszereit. Rancière viszont mintegy a fejéről a talpára állította Guy Debord-t, hiszen azt vallja, hogy a kép és a spektakulum nem feltétlenül a legfőbb gonosz, hiszen ha felismerjük és kihangsúlyozzuk működési mechanizmusait, akkor akár még a szolgálatunkba is állítható. Ebből egész egyszerűen az következik, hogy Rancière is a médium kreatív és önreflexív alkalmazásában látja a művészeti progresszió lehetőségét, és az sem véletlen, hogy hasonló időhatárokból gondolkodik, mint Krauss, hiszen egyik paradigmátikus szerzője éppen Broodthaers kortársa, Jean-Luc Godard.¹⁸ Valahol ez a genealógia is afelé mutat, hogy Krausznál és Rancière-nél – a maguk „posztmodernista” és „posztmarxista” koordinátái között – mintha egyaránt a kép, a médium és a művészet dekonstrukciója köszönne vissza azzal a hangsúlybéli különbséggel, hogy Krauss inkább

16 Miközben az is igaz, hogy Krauss és az October folyóirat inkább a Duchamp-paradigmához, míg Weibel és az *Ars Electronica* inkább a Turing-paradigmához tartozik. A médiaművészetben belül Lev Manovich írt – Duchamp, illetve Turing nevével fémjelvezve – két eltérő paradigmáról, illetve területről. Az egyik inkább a filozófia és a társadalomkritika, a másik pedig inkább a tudomány és a technológia kérdéseire felé orientálódik. V.ö.: Lev Manovich: *The Death of Computer Art*. (1996) <http://rhizome.org/discuss/view/28877/>

17 A posztmédia és a posztmédium állapot különféle értelmezéseiről lásd bővebben Domenico Quaranta 2011-es könyvét, melynek bevezetője angolul is olvasható: *The Postmedia Perspective*. <http://rhizome.org/editorial/2011/jan/12/the-postmedia-perspective/>

18 Jacques Rancière: *A felszabadult néző*. (2008) Ford.: Erhardt Miklós. Műcsarnok, Budapest, 2011.

a korai, „posztstrukturalista” Derrida szoros olvasataival szimpatizál, míg Rancière a késői, politikai gondolkodóhoz – *Világ kozmopolitái, még egy erőfeszítést!* – hasonlóan a jelentéstermelő rendszert már nem a maga autonómiájában vizsgálja.¹⁹ Ez azonban ismét visszavezet Groys kérdésfeltevéséhez, aki a konceptuális művészet hagyománya mentén a politikai propagandát továbbra is szembeállítja az autonóm (piaci) művészettel, a kritikát pedig a spektakulummal, és elgondolkodtató módon nem akarja elfogadni az is-is alternatíváját. Pedig éppen ez az alternatíva lehetne a Kolozsvár-jelenség kulcsa, amelynek művészei ugyanolyan jól teljesítenek az Akadémián, mint a Piacon.

Kettős látás

Immáron a politika és az esztétika legújabb optikáival felszerelve érdemes akkor újra visszatérni a kiindulóponthoz, ahol is már rögtön az első teremben ott virítanak ADRIAN GHENIE nagyszabású és tetszetős festményei, akit VICTOR MANNAL és ŐERBAN SAVUVAL egyetemben a legsikeresebb „kolozsvári festők” egyikének szoktak titulálni. Ghénie és Savu hozza is a kiállításon a tőlük elvárható minőséget és egyéni látásmódot, mely mindkettőjük esetében a művészettörténet és a kortárs művészet alapos ismeretéről tanúskodik. Bizonyos szempontból ők a román szürrealizmus két arcát is reprezentálják (a sok közül), Ghénie Max Ernst és Francis Bacon nyomdokain „bomlaszt”, Savu pedig úgy „kódósít”, mintha Giorgio De Chiricót és Luc Tuymant ötözné a posztnagybányai hagyományokkal.

19 V.ö.: Jacques Derrida: *La vérité en peinture*. Flammarion, Paris, 1978. és Jacques Derrida: *Világ kozmopolitái, még egy erőfeszítést!* Magyar Lettre Internationale, 38, 2000. <http://epa.oszk.hu/00000/00012/00022/derrida.html>

ŐERBAN SAVU
Az ifjú diktátor, 2009 © fotó: Rosta József





ALEX MIRUTZIU
Tears are precious, 2007, videó, 2'55" © fotó: Rosta József

Valójában persze Ghenie-t inkább David Lynch (és a *Twin Peaks*) inspirálta, Savu látásmódja pedig mintha Edward Hoppert és az amerikai realistákat fordítaná át a romániai posztkommunista viszonyokra. De még mielőtt az összes csillagot lehoznánk az égről, kapcsoljunk át gyorsan dekoloniális üzemmódra: ez a névsorolvasás részéről egy jól ismert, nyugati, koloniális stratégia ironikus alkalmazása, amely ismert és sikeres művészekhez köti a keleti kulturális termékeket. Ezzel a retorikával értékelt a New York Times kritikusa is Ghenie és Savu (valamint magyar részről Bodoni Zsolt és Szűcs Attila) festészetét, amikor Gerhard Richterhez és Luc Tuymanshoz mérte őket az *After the Fall* kiállítás kapcsán.²⁰ Ez a stratégia amúgy piaci szempontból látszólag még jó is, hiszen köti valahová a teljesen ismeretlen kelet-európai neveket, miközben sajnos nem hangsúlyozza kellőképpen a Máságot és a kulturális fordítás technológiáit, ami viszont az önálló legitimáció megkerülhetetlen feltétele lenne.

Innen nézve Ghenie Duchamp-hommázsra egészen remek példája annak, miként is működik egy dekoloniális festői dekonstrukció, mely a vizualitás különféle technológiáinak (film, fotó, kollázs, frottázs) kombinálására is nagy hangsúlyt fektet. Ott van egyrészt a konceptuális (és egyben kritikai) művészet atyamestere, a Nyugat Marcel Duchamp-ja, aki nem mellesleg sutba dobta a retinális festészetet, másrészt meg a ravatalok és a temetések kommunista kultusza, és nem utolsósorban a posztkommunista gyászunk hiányának és szükségességnek problematikája is. Ghenie minderre ráenged egy félig reális, félig „bomlott”, szürreális filtert – Csernus Tibor is ezt tette a szocreállal jó ötven éve, kár hogy akkor erre nem volt vevő a Nyugat –, és szemtelenül élénk textúrájú olajfestménybe foglalja a festészet egykori „gyilkosának” emlékét. Más műveiben ráadásul ugyanezt teszi a múlt jelentős politikusaival is, például a műgyűjtő Hermann Göringgel, miközben kísérteties, film noir-os színvilágot használ erős mediális utalásokkal. Vagyis – kolozsvári kollégáihoz hasonlóan – egyszerre kísérel meg egy poszt-szovjet és egy posztmediális festészetet is kimunkálni.

A másik „local hero”, Savu talán Ghenie-nél egy fokkal erőteljesebben aknázza ki a couleur locale-t és a realizmus helyi tradícióit, melyek az új román filmekben is visszaköszönnek, példának okáért Christian Mungiu Cannes-i díjnyertes *4 hónap, 3 hét, 2 napjában* (2007). Régiós perspektívában ez a visszafogott, halvány, kísérteties „szürrealizmus” a szocmodern valóság jellegzetesen kihalt

20 Martha Schwendener: *18 Journeys Forged in Communism*. New York Times, January 14, 2011. http://www.nytimes.com/2011/01/16/nyregion/16artwe.html?_r=1
A Hudson Valley Center for Contemporary Arts (Peekskill, NY.) *After the Fall* című kiállítása (2010. szeptember 19 – 2011. július 24., <http://hvcca.org/>) eközben azért azt is megmutatta, hogy az általam elemzett „dekolonialista dekonstrukció” egyáltalán nem egy topografikus, kolozsvári jelenség, hiszen hasonló szellemben és vizuális kultúrával dolgozik a cseh Daniel Pitin, a horvát Elvis Krstulovic, a moldáv Alexander Tinei és a magyar Bodoni Zsolt is.

tereivel Szűcs Attila hasonló hangulatú és vizuális kultúrájú (de kicsit korábbi) festészetét is felidézheti a pesti nézőben. A hátsó udvarokon, a parkolókban és a már-már absztrakt terekben ténfergő avagy kószáló, karakter nélküli posztkommunista átlagemberek Savunál is igen finom és dekoratív színvilágban jelennek meg a vásznon, amivel némiképp esztétizálja a pusztulás képeit, miközben rafinált, görbe tükröt is tart a Nyugat sztereotip Kelet-Európa képe elé. Másként, talán direkterben politizál VICTOR MAN, az egyik legjobb reputációval (Shirin Neshat, Anish Kapoor és Matthew Barney társaságában erősíti a Gladstone Gallery²¹ csapatát) rendelkező „kolozsvári” „festő”, aki PAP ANNA-BELLÁVAL közösen rakott össze egy teremnyi installációt. A műcsarnoki teret teljesen kitöltik a hatalmas falrajzokat imitáló tapéták (mely talán ironikus utalás Románia egyik legjobb művészeti exportcikkére, Dan Perjovschira), de van preparált rókafej is, és egyéb rejtélyes objektumok, illetve képek, melyek együtt az „*Akiknek van foguk, és akiknek nincs*” címet kapták – ez egyúttal egy önálló mű címe is, amely Man 2008-as londoni kiállításán²² is szerepelt. Az önálló, falnak támasztott „táblaképen” vélhetően azok jelennek meg, akiknek „nincs” foguk, a művön ugyanis csábítóan cigarettázó aktmodellek (a pornósztár már interpretáció lenne!) láthatók, illetve nem láthatók, hiszen a színtanyomatok feketére vannak színezve. (Man amúgy a sötét alapon sötét, enigmatikus, figuratív, posztkommunista festményeivel vált kelendővé.) A sokszorosított falrajzokon viszont karikatúraszerűen ábrázolt férfiak, illetve hímek harcolnak egymással, de a fogak kérdését azért a róka és az absztrakt plasztika jelenléte is megkeveri kissé. Az atmoszféra erősen szürreális és orientális, miközben az alkotópáros a szürrealizmus áterotizált, meglehetősen macsó kultúráját is egyfajta posztfeminista kritika alá vonja. Victor Man példája egyúttal a kiállítás nagy erényére is rámutat, hiszen Angel – valahol Manhoz hasonlóan – nem zárja profitorientált, kapitalista gettóba az új figuratív, kolozsvári festészeti trendet, hanem kritikai (politikai) művészeti kontextusban tálalja, mely kontextus mediálisan is jól tesz a műveknek, hiszen festői értékeik még jobban kidomborodnak egy videó vagy egy posztkonceptuális (illetőleg poszt-posztkonceptuális, vagy akármilyen) objekt társaságában. Viszont a jól fogyasztható, színes, szagos és kellőképpen figuratív festmények némiképp el is vonják a tekintetet a fotóktól és a mozgóképektől, melyek műfajilag és képnyelvileg nagyon is kötődnek a konceptuális művészet gyakran inkább ezoterikus, mint provokatív

21 <http://www.gladstonegallery.com/>

22 Victor Man: *ATTEBASILE*. Ikon, London, 2008. november 26 – 2009. január 25. (<http://www.ikon-gallery.co.uk/>)

tradíciójához. Ettől a (piaci) törvényszerűsége-
től talán csak Cantor HD-minőségű, táblaképre
vetített videója tud eredményesen elszakadni,
miközben a képileg nem annyira elbűvölő, illetve
bombasztikus filmek talán jobban megérdem-
lik a figyelmet. LÁSZLÓ ISTVÁN WC-ben úszó,
és természetesen lehúzhatatlan csillaga (*Csil-
lag*, 2011) például méltán lett világhírű, mert
nemcsak politikai és helyspecifikus, de tartal-
maz megfelelő mennyiségű művészettörténeti
utalást, és ráadásul még szórakoztató is. Egy
fokkal finomabb, de talán még mélyrehatóbb
eszköztárral dolgozik a CRISTI POGĂCEAN vide-
ója (*Cím nélkül*, 2005), amelyen a kamera előtt
spontán elhaladó hétköznapi embereket látunk,
akik kommunizmus ide, kapitalizmus oda, még-
iscsak keresztet vetnek az ortodox templom
szomszédságában, ami arra utal, hogy a vallásos
kultúra nem feltétlenül a nacionalizmus és a
posztnationalizmus nagy narratíváinak rugóira
működik.

Pogăcean másik – és talán legsikeresebb –
műve pont ide kalauzol, a Kelet és a Nyugat
(illetve a többféle Kelet és Nyugat!) határvidé-
kére, ütközési zónájába. Vagyis egészen ponto-
san – és valahol nagyon viccesen – az egyik és a
másik Kelet ütközési zónájába, hiszen a szö-
vött szőnyegen az arab terroristák által elra-
bolt román újságírók történetének egyik híres

fotója jelenik meg. A terrorista cselekmény maga pedig kiválóan mutatja, hogy
az iszlám világ felől nézve Kelet-Európa nagyon is a nyugati kultúra része.
A cím – legitimálva humoros olvasatomat – pedig egy már-már blaszfém
fricska az egyre sekélyesebb tömegmédiára felé: *Szöktetés a szerájból* (2006)
(miközben a mű humora egyszerre többféle politikai érzékenységet is sérthet).
Az ilyen típusú munkák mellett viszont nem könnyű labdába rúgni, MARIUS
BERCEA „dekonstruktív”, posztszocialista festményei ugyan jól érvényesülnek,
viszont SZABÓ PÉTER személyes hangvételű diái és „post it” kommentjei nehe-
zen vonzzák magukhoz a figyelmet (*Csoport körben ül*, 2011). Más kérdés, hogy
Szabó egyes mai kritikái normák szerint progresszívebb, mint Bercea vagy Mircea
Suciu, akit a belga szürrealizmus (jelesül Borremans) követőjeként szoktak beve-
zetni a piacra. Viszont utóbbiak nagyon jól sáfárkodnak a spektakulum tradíci-
óival, és szinte eldönthetetlen, hogy festői VJ-kről, vagy posztmediális, kritikai
művészekről kell-e inkább beszélni az esetükben.

A festészet mellett még az amúgy ötletes objektumok is háttérbe szorulnak kissé,
RĂZVAN BOTIȘ hatása (bár a *Hit the Road Jack*, 2010-es, whisky-vel töltött botja
azért erős poén) például nem olyan maradandó, mint Ghenie-é, Berceaé vagy
éppen DANA FĂRKAȘÉ, hogy egy „női” verziót is említsék, mely konkrétan is meg-
idézi Francis Bacon figuráját és műtermét (de nem a mostani kiállításon). Lehet-
séges, hogy ehhez a kiállítási effekthez az is hozzájárul, hogy az objektumvészet
kultúrája erősen nyugati, miközben a figuratív festészet jól érzékelhető kapcso-
latokat ápol a specifikus szocialista múlttal, illetve annak reprezentatív képal-
kotásával (köztéri festészet és szobrászat). Talán hasonló okokból tűnnek egy-
picit haloványnak GABRIELA VANGA és ALEX MIRUTZIU nagyméretű, vetített
mozgóképei is, amelyek első blikkre nem sokat tesznek hozzá a grand media
art nyugati kultúrájához. Ez viszont csak kiemeli, hogy Bercea és Suciu párhü-
zamosan próbálja meg dekonstruálni a helyi kulturális tradíciókat, illetve a nagy
művészettörténeti narratívákat a flamand tájképektől az ázsiai horrorfilmekig.
Hasonlóan izgalmasak azok az állóképek is, amikor az identitás elemei borítják

Európai utasok – Kolozsvári képzőművészet az ezredforduló után, 2012, Műcsarnok
részlet a kiállításról, középen: GABRIELA VANGA: Meggondolni már nem lehet, 2010
© fotó: Rosta József





DUO VAN DER MIXT
Besztof piros-sárga-kék, 2002–2005 © fotó: Rosta József



fel a helyi értékek piramisát, illetve bontják elemeire a nagy posztkommunista „Háború és békét”. Mirutziu portréfotóin a homoszexuális és szodomazo kultúra íródik rá a kommunizmus és a posztkommunizmus szenvedéseinek apologetikájára, CHRISTIAN OPRIS pedig az alkalmazott, illetve hivatalos (szocialista) művészet szemléletét kombinálja össze a művészettörténeti hagyománnyal, illetve az identitás reprezentációjával, hiszen különféle médiumokon és stílusokon keresztül ábrázolja, avagy asszimilálja saját arcát a mindenkori „törvényes” rendszerhez. E törvényes rend román verziója jelenik meg a DUO VAN DER MIXT „szociográfiájában” is (*Besztof piros-sárga-kék, 2002–2005*), amely azt mutatja, hogy a nagy Románia kultusza hogyan borította be a mindennapokat kék-sárga-piros sávok festések formájában. A Duo van der Mixt egyik tagja amúgy nem kisebb név, mint MIHAI POP, a már szinte fogalommá vált Plan B galéria²³ alapítója (Adrian Ghenievel együtt), aki a román nemzet identitásépítő stratégiáit vizsgálja fotografikus eszköztárral, mely nem feltétlenül szakad el témájától, a politikai propagandától, viszont kiválóan illusztrálja a képrombolás és a képalkotás Groys-féle paradoxonát.

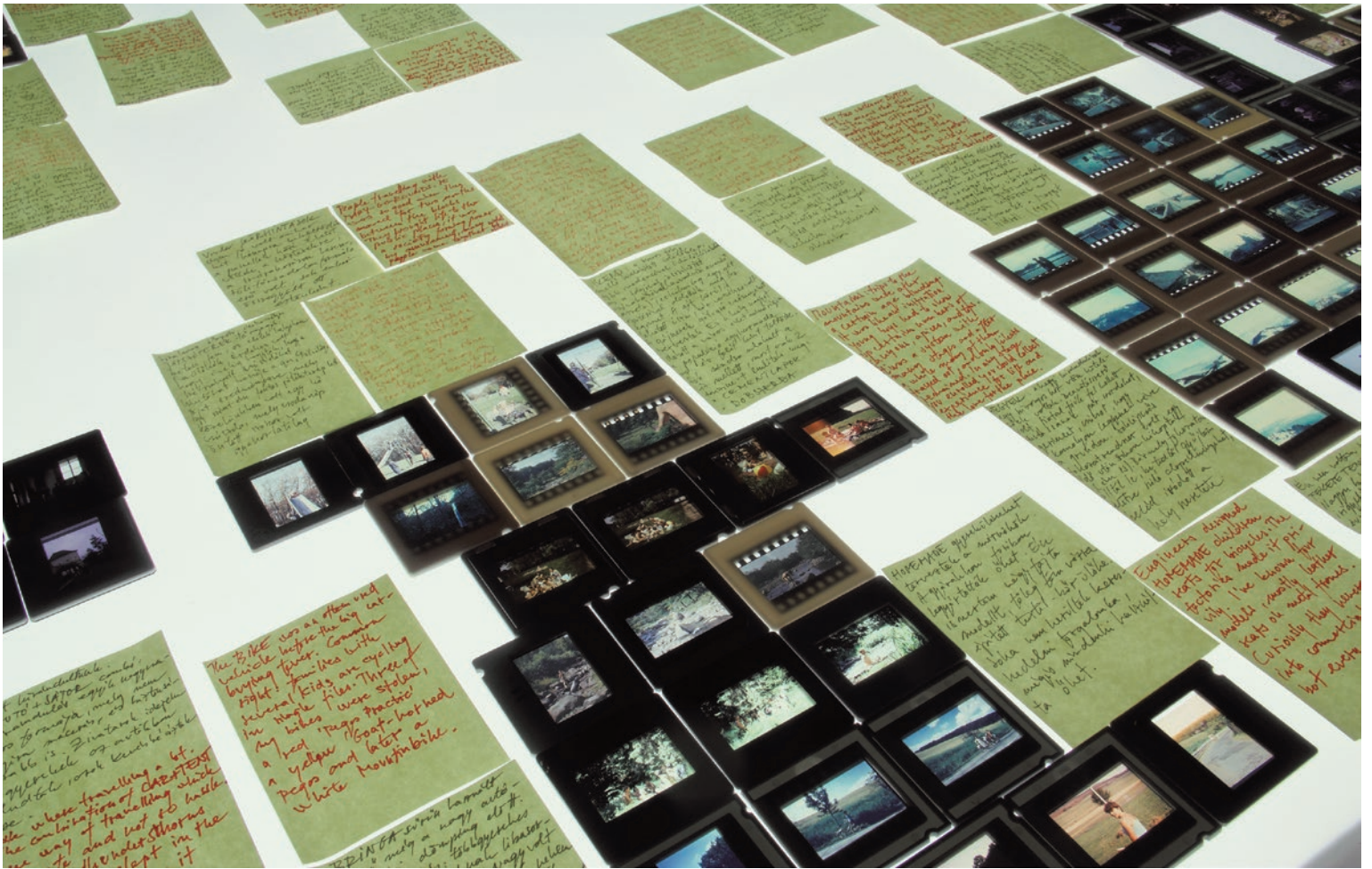
²³ <http://www.plan-b.ro/>

Másfajta stratégiát választanak a Bázis²⁴ alkotói, BERSZÁN ZSOLT, BETUKER ISTVÁN és VERESS ZSOLT, akik masszívan igyekeznek kötődni a művészettörténet expresszionista és neoexpresszionista hagyományaihoz, miközben talán az bennük a legmeglepőbb, hogy nincs bennük semmi meglepő, illetve helyspecifikus, avagy dekoloniális, dacára annak, hogy ők az igazán kolozsváriak Cluj-Napocában, illetve annak legendássá tett kortárs művészeti központjában, az Ecsetgyárban. Berszán művészete érdekes módon éppen az univerzalitást állítja szembe a partikularitással, vagyis a „kolozsvári festőktől” eltérő stratégiát folytat, mondhatni nem vesz tudomást a hely szelleméről, illetve nem nyíltan, a tematikán, hanem „tudat alatt”, az anyagokon keresztül közelít ahhoz. Műveiben mintegy kombinálja az absztrakt expresszionizmus fekete-kultuszát és az abjekt art animalitását (a szó latin értelmében). Veress szintén az abjekt art mechanizmusaihoz igyekszik kapcsolódni, pontosabban egészen az abjektig viszi el a figura és a hús színpompás „bomlasztását”. Ezekből az erős impulzusokat kiváltó művekből azonban éppen a legfontosabb alkotórész, az idő hiányzik, hiszen valahol éppen az identitás időtlensége mellett kötelezték el magukat.

A dekonstrukciónak és a kritikai (politikai) művészetnek ugyanis már nem is annyira a hely, mint inkább az idő adja az egzotikumát – talán ez lehet a jelenlegi posztkommunista állapot legnagyobb tanulsága, és efelé mutat a régió kritikai művészetének egyre intenzívebb gyűjtése és kanonizálása is. Pontosabban az idő és a történelem alternatív képe válik egyre izgalmasabbá a Nyugat számára, mely itt nálunk, „valahol Európában, de azért még sem igazán ott” akkor lehet valóban revelatív, ha a dekolonializáció szellemében nem a meglévő nagy narratívákat görgeti tovább, hanem létrehozza a maga saját, alternatív történeteit, amelyekben már nem Hollywood vagy a MoMA, de nem is a Kreml vagy a Securitate osztja a szerepeket.²⁵ Más kérdés – némileg a realitások szellemében –, hogy annak a posztnemzeti, „európai” művésznek, aki nem számíthat egy Brazília- vagy Indonéziaméretű piacra, milyen kompromisszumokat is kell kötnie ahhoz, hogy saját kis, romániai vagy erdélyi vagy éppen szász történeteihez megtalálja a megfelelő producereket.

²⁴ <http://www.bazis.ro/>

²⁵ Itt az idézőjeles szövegrésszel Homi Bhabha egyik eszmefuttatására utalnék, melyben azt fejtegette, hogy a hibriditásnak fontos elemei azok az átmeneti jelenségek, melyek lehetővé teszik a fordítást, miközben fenntartják a különbségeket és a hatalmi viszonyokat is. Az angol nyelvű indiai kultúra például szinte már „fehér”, de azért még sem teljesen az. V.ö.: Homi Bhabha: *Location of Culture*. Routledge, New York, 122.



SZABÓ PÉTER
Csoport körben ül, 2011, installáció, részlet © fotó: Rosta József

Európai utasok – Kolozsvári képzőművészet az ezredforduló után, 2012, Műcsarnok
részlet a kiállításról © fotó: Rosta József

