



GEDŐ ILKA  
Önarckép a  
gettóban, 1944



GEDŐ ILKA  
Önarckép,  
1946–1947 tele

jellegzetes tulajdonságokra koncentrált, ebbe a megállapításba azonban – ahogyan a képek narratív struktúrájába – a másik arcának lebontása, az én és a másik viszonyának esendősége is bele van kódolva. Igen megrázó Gedő Ilka naplójában az a rész, amikor a művészi lét és a női sors összeegyeztethetetlen jellegéről beszél.<sup>6</sup> Ma számos praktikus és teoretikus vita zajlik a témában, ami korántsem jelenti a megoldást, de legalább reflektál a problémára. A századközepi, diktatórikus rezsimekkel sújtott magyar közegről még ez sem mondható el. Bár szinte az egyetlen művészettörténeti közhely Gedő kapcsán, hogy a II. világháború utáni években az Európai Iskola, illetve Szabó Lajos és Tábor Béla köréhez csatlakozott, majd később – a hallgatás másfél évtizede előtt – levált róluk, ennek privát és társadalomtörténeti okai nincsenek fölfejtve. A gender-szempontú elemzéshez talán jó apropó lenne a kertábrázolások részletesebb feltárása. A kiállításon ezekből a *Júlia kertje* elnevezésű képpáros szerepel (*Júlia kertje*, 1971a, *Júlia kertje* 1971b), s ezeket persze könnyű a Kádár-rendszer szürkéségéből menekülő eszképzizmussal azonosítani. Csakhogy a *kert* nemcsak a politikai rendszer, hanem az egyéb uralkodó társadalmi rend elől való menedéket is jelentheti. A női alkotóknál a 19. század második fele óta kifejezett hagyománya van a kert-metaphorák és allegóriák használatának, mert az nemcsak képes különféle minőségeket nőszájak megjeleníteni, de ráadásul egyszerre lehet az elbűvés és a kiteljesedés alakzataként értelmezni. A századfordulós nőírók kapcsán már magyarul is születtek ilyen jellegű elemzések<sup>7</sup>, nem beszélve az angolszász kultúratudomány illetően, főleg a viktoriánus korszak amatőr és professzionális női alkotóit vizsgáló szövegeiről.

Mindezen jelenségek – az arc/álarc, a gyár, a kert, a csönd – nem elválaszthatók Gedő Ilka grafikáit szemlélve, mert végső soron ugyanazon hálózat egymástól elidegeníthetetlen alkotóelemei. Ahogyan nehéz alkotói korszakokat vagy jellegzetességeket találni, úgy nehéz külön értelmezni a művet a politikai kontextustól, az alkotót a kulturális referenciáktól. Talán ezzel a távollól értelmetlen, közelebből jelentésteli fogalmi halmazzal közelebb kerül a csönd és szűkebb lesz a rés, amelyen átszivárog a boldogtalanság.

<sup>6</sup> Ld. Hajdu-Bíró: i.m., ó 2003, 14.

<sup>7</sup> Pl. Zsádányi Edit: „Bazsal, rezeda meg kisasszonycipő” – Kulturális másság feminista kritikái értelmezésben, Budapest, Balassi Kiadó, Budapest, 2017.

DEIM RÉKA

## Az argentin katonai diktatúra emlékezete Carlos Alonso életművén keresztül

A huszadik századi argentin festészet egyik meghatározó alakja, CARLOS ALONSO 2019-es életműkiállítása fontos állomás volt az 1976–1983 közötti katonai diktatúra emlékezetének feldolgozási folyamatában a helyi művészeti intézményrendszerben. A Buenos Aires-i Szépművészeti Múzeumban rendezett „Festészet és emlékezet” című kiállítás egyszerre vállalkozott a művész hetven évét átfogó életművének áttekintésére kilencvenedik születésnapja alkalmából, és az Argentína társadalmi-politikai dinamikáját máig meghatározó *műtfeldolgozási folyamatra* való reflexióra a művészet perspektívájából! Alonso munkái nemcsak azért érdekesek ilyen szempontból, mert a művész több alkalommal szembekerült a hatalommal, hanem azért is, mert képi világa erőteljesen képes megragadni a diktatúra *emlékezeti diskurzusában* kulcsfontosságú fogalmakat.

<sup>1</sup> Carlos Alonso. *Pintura y Memoria*. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2019. április 12 – július 14., kurátorok: MARÍA FLORENCIA GALESIO, PABLO DE MONTE; ld. <https://www.bellasartes.gov.ar/exhibiciones/carlos-alonso.-retrospectiva/>, online elérhető katalógus: <https://www.bellasartes.gov.ar/publicaciones/carlos-alonso/> (utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2021. július 5.)

CARLOS ALONSO  
*Sin pan y sin trabajo*, 1966 (Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Forrás: <https://www.flickr.com/photos/museonacionaldebellasartes/30305345050/in/photostream/>)



**Latin-amerikai és európai gyökerek**  
Carlos Alonso (1929) az argentin figuratív festészet sok más, mára kanonizált művészehez hasonlóan európai és angolszász művészeti hagyományokból táplálkozva, de helyi társadalmi-politikai problémákra reflektálva alakította ki életművét: latin-amerikai szemzőgből adja egyedi és sajátos metszetét az eurocentrikus művészetértelmezésnek. Ahogy számos kortársa részben Európában tanult és európai művészeti előképeket választott magának, úgy Alonso számára is meghatározóak voltak a Párizsban, Madridban és Londonban tett tanulmányutak. A dél-amerikai művészeti diskurzust ugyanakkor erőteljesen meghatározta az a szociális problémákra való érzékenység, amelyet leglátványosabban a mexikói muralisták és követőik képviseltek a húszas évektől kezdve, különösen a „Los Tres Grades” néven ismert DIEGO RIVERA, DAVID ALFARO SIQUEIROS és JOSÉ CLEMENTE OROZCO.<sup>2</sup> Alonso választott mestere, LINO ENEA SPILIMBERGO (1896–1964) több nagyszabású projekten is együtt dolgozott Siqueiros-szal, illetve ANTONIO BERNI-vel (1905–1981), aki a 20. század első felének társadalmi problémáira reflektáló újrealista festészet (Social Realism)<sup>3</sup> talán legfontosabb alakja Argentínában.<sup>4</sup> E szellemi közeg hatása érződik Alonso korai munkáin, például a szegénység és munkanélküliség témáját felvető *Sin pan y sin trabajo* (Kenyér és munka nélkül, 1966) című képen, amely ERNESTO DE LA CÁRCOVA (1866–1927) azonos című festményére (1894),<sup>5</sup> illetve Berni *Manifestación* (Tüntetés, 1934) című főművére<sup>6</sup> utal vissza. Az európai festészeti tradícióból elsősorban REMBRANDT és VAN GOGH jelent inspirációs forrást Alonso számára. Amellett, hogy van Gogh több festményét parafrázálta, többször ábrázolja is a holland művészt a betegség és kórház összefüggésében, például *La oreja* (Fül, 1972)

<sup>2</sup> A Whitney Museum of American Art, New Yorkban, nemrégiben nagyszabású kiállításon mutatta be a mexikói muralistákat *Vida Americana: Mexican Muralists Remake American Art, 1925–1945* címmel, 2020. február 17 – 2021. január 31 között. Ld. <https://whitney.org/exhibitions/vida-americana>

<sup>3</sup> Lásd: „Social Realism” a MoMA definíciója alapján: <https://www.moma.org/collection/terms/social-realism>

<sup>4</sup> Spilimbergo 1933-ban Siqueiros-szal és Bernivel közösen jegyzi a Museo Casa Rosadában látható *Ejercicio Plástico* című murálját (<https://diplomaciocultural.mx/canal/argentina/10-anos-del-mural-ejercicio-plastico-en-el-museo-casa-rosada/>), majd 1945-ben, Berni, JUAN CARLOS CASTAGNINO, MANUEL COLMEIRO GUIMARÁS valamint DEMETRIO URRUCHÚA mellett, a buenos aires-i Galerías Pacífico híres kupolafreskóit.

<sup>5</sup> <https://www.bellasartes.gov.ar/coleccion/obra/1777/>  
<sup>6</sup> <https://coleccion.malba.org.ar/manifestacion/>





CARLOS ALONSO  
L.E.S., ca. 1967 (Colección Museo Nacional de Bellas Artes.  
Forrás: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/8837/>)



CARLOS ALONSO  
Lección de anatomía, 1970 (A művész tulajdona. Forrás: Museo Nacional de Bellas Artes – Argentina/Facebook: <https://www.facebook.com/MNBAArgentina/posts/211811870823681/>)

és *El hospital* (Kórház, 1974) című festményein. Bár már életműve e korai periódusában megjelennek érett korszakának jellegzetes toposzai a test, erőszak, betegség, kiszolgáltatottság, halál kontextusában, a hatvanas években és a hetvenes évek elején inkább festészeti problémák érdeklik, és ekkoriban készült képeivel elsősorban művészeti/szellemi előképeit körvonalazza. Egykori tanára, Spilimbergo kiemelt szerepet kap e folyamatban: az ideológiák tette váltásának diskurzusában kialakuló, a „festészet halála” körüli viták<sup>7</sup> hatására Alonso egyfajta állásfoglalásként negyvenöt verzióban megfesti akkor már beteg mestere portréját. Alonso képi világának egyik alapmotívuma az erőszak nyomait viselő test/hús, amely általában a felhasított vagy megcsonkított emberi test és a feldarabolt marhahús – Argentína első számú mezőgazdasági árucikke – képében jelenik meg. A motívum használata az *El matadero* (Vágóhid, 1965) általa illusztrált kiadására vezethető vissza, amely JUAN MANUEL DE ROSAS 19. századi véres hadjáratait és az őslakosok ellen elkövetett genocídiumot dolgozza fel.<sup>8</sup> A hatalom, mérsárlás és a test/hús viszonya Alonso a hetvenes-nyolcvanas évekbeli katonai diktatúra erőszakos és félelemmel teli légkörét megragadó munkáin lesz igazán hangsúlyos, de már központi szerepet kap az Ernesto „Che” Guevara meggyilkolására reflektáló festményeken is. A *Lección de anatomía* (Anatómia óra, 1970) sajátos átértelmezése REMBRANDT *Dr. Tulp anatómiája* (1632) című képének, amely – részben a korabeli médiát elárasztó fotók hatására – Rembrandt kompozíciójához hasonló beállításban mutatja a halott forradalmárt és az őt körülvevő alakokat, illetve tartalmaz Mantegna *Halott Krisztusára* (1490) és a pop art utaló vizuális elemeket, amellel, hogy a művészre jellemző módon „Che” Guevara felboncolt testét állítja a középpontba.<sup>9</sup> Jól mutatja a kor feszült társadalmi viszonyait,

7 A vitát a *Primera Plana* magazin egyik 1967-es számában megjelent cikk indította el. LD. MARÍA FLORENCIA GALESIO, PABLO DE MONTE: „Carlos Alonso in First Person” (interjú). In: *Carlos Alonso. Pintura y Memoria* (katalógus). Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2019, 133.

8 ESTEBAN ECHEVERRÍA (1805–1851) *El matadero* (Vágóhid) című novellája Juan Manuel de Rosas 1830-as évektől kibontakozó diktatúrájának kritikájaként íródott 1838–1840 körül, miután a szerző Uruguay-ba menekült. A szöveget JUAN MARÍA GUTIÉRREZ (1809–1878), politikus és a Buenos Aires-i Egyetem rektora szerkesztette könyvvé és adta ki 1871-ben.

9 MARIANA MARCHESI: „History and the Power of Images: The Anatomy Lesson and the Death of Che Guevara.” In: *Carlos Alonso. Pintura y Memoria* (katalógus). Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2019, 134–139.

hogy a *Lección de anatomía* sorozathoz tartozó képeket az utolsó pillanatban betiltották egy 1969-es kiállításon<sup>10</sup> explicit politikai tartalmuk miatt, amit később a vidéki munkásfelkelések keltette erősödő feszültséggel és New York állam kormányzója, Nelson Rockefeller hivatalos látogatásával indokoltak.<sup>11</sup>

### Személyes trauma és „társadalmi katasztrófa”

A Perón harmadik elnökségét (1973–1974), majd halálát követően kiélesedő belső konfliktusban egyre nagyobb teret nyert a katonaság hatalma és a brutális módszerek, amelyekkel a szélsőbaloldali gerillákat és a „veszélyes szubverzíveket” üldözték. Alonso élesen kritizálta a katonaság kegyetlen módszereit, és *Manos anónimas* (Anonim kezek, 1976) című installációjával formát is adott állásfoglalásának. A művész egyetlen installációja, amely a hatalom arctalan és névtelen ügynökeit egy privát térben ábrázolja fellógatott állati és emberi testrészek, illetve egy újságpapírral letakart holttest társaságában, a Buenos Aires-i Szépművészeti Múzeum egy 1976-os kiállítására készült.<sup>12</sup> A katonaság ugyanis időközben puccsal magához ragadta a hatalmat, ezért a kiállítást azonnal lemondták, és kezdetét vette

10 *Panorama de la Pintura Argentina 2*, organizada por la Fundación Lorenzutti en el Palais de Glace, Buenos Aires, 1969. június.

11 Ibid.

12 *Imagen del hombre actual*. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1976

az argentin történelem egy újabb sötét korszaka, az 1976–1983 közötti „utolsó katonai diktatúra” („última dictadura militar”).

A junta szisztematikusan üldözte az állami terror bírálóit (többek között diákokat, aktivistákat, értelmiségieket), akik közül sokakat politikai okokból bebörtönzött és „eltüntetett” a rendszert kiszolgáló rendőrség, valamint a félkatonai halálbrigádok. A titkos fogvatartási központokban az „eltűntek” („los desaparecidos”) kínzásnak, megaláztatásnak voltak kitéve és sokakat kivégeztek, majd tömegsírbá temettek vagy a Rio de la Platába dobtak. Az emberi jogi szervezetek ma 30.000-re becsülik az eltűntek számát. E tragikus események Alonsót is közelről érintették: miután huszonegy éves lánya 1977-ben eltűnt, családjával Olaszországba, majd Madridba menekült, ahonnan csak 1981-ben tért vissza Argentínába. LAURA MALOSETTI COSTA művészettörténész szerint lánya eltűnése és az Európában töltött évek után Alonso festészete megváltozik: képeinek ironikus hangvételét felváltja a fájdalmas valóság nyers megjelenítése.<sup>13</sup> A hetvenes évek második felében és a nyolcvanas években készült művek gyakori témájává válnak a nyers marhahúsdarabok között feltűnő katonák és hivatalnokok, illetve a nők és gyermekek ellen elkövetett erőszak jelenetei. A katonai diktatúra időszakában a társadalom megbomló szövetének és a traumák kibeszélhetetlenségének problémáját jól körvonalazza a „társadalmi katasztrófa” fogalma.<sup>14</sup> Eszerint az eltűnt személyek megmagyarázhatatlan hiánya, illetve a lezárás lehetetlensége állandósítja a gyászt, és olyan permanens kivételes állapotot idéz elő, amelyben sem azonosítás, sem azonosulás nem lehetséges. Mindez szorosan összefügg a *nyelv* és a *trauma* kapcsolatával,<sup>15</sup> hiszen éppen azok a személyek váltak

13 SILVANA VARELA: „Manos anónimas [Anonymous Hands].” In: *Carlos Alonso. Pintura y Memoria* (katalógus). Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2019, 139–140.

14 ELIZABETH JELIN: „The Politics of Memory. The Human Rights Movement and the Construction of Democracy in Argentina.” In: *Latin American Perspectives*, 1994 vol. 21 (2), 38–58.; RENE KAES: „Rupturas catastróficas y trabajo de la memoria: notas para una investigación.” In: Janine Puget and Rene Kaes (eds.), *Violencia de estado y psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós-APDH., 1991; GABRIEL GATTI: „The Detained–Disappeared: Civilizational Catastrophe, the Collapse of Identity and Language.” In: *RCCS Annual Review* 2011 (3)

15 GIORGIO AGAMBEN: *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive (Homo Sacer III)*. Brooklyn, NY: Zone Books, 2008; PRIMO LEVI: *The Drowned and the Saved*. New York: Vintage International, 1989; GEORGE STEINER: *Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman*. New York: Atheneum, 1967



CARLOS ALONSO  
Manos anónimas, 1976–2019 (Colección Museo Nacional de Bellas Artes.  
Forrás: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/13100/02/01/>)

köddé, akik tanúsítani tudnák az elszenvedett eseményeket, így mind az áldozatok, mind a történet *hozzáférhetetlenek* maradnak. A „katasztrófa” fogalmának a test és identitás közötti egység megbomlására vonatkozó olvasata nemcsak az egyén, de a tágabb értelemben vett társadalom dezintegrációját is magával vonja. E nehezen megragadható identitásválság vizuális kivételésének tekinthető Alonso *Silencio P.* (1978) című triptichonja, amelyen egy élő férfi arcát boncolják láthatatlan kezek, de a katonaruhás férfiak, lemeztelenített testek és marhahúsdarabok visszatérő képsorai is a félelem, erőszak és kiszolgáltatottság nyomasztó légkörét elevenítik meg számos egyéb festményén.

### Az emlékezet és a képzőművészet szerepe a demokrácia újjáépítésében

A katonai diktatúra 1983-as bukása után Argentína kivételes gyorsasággal és alaposítással indította el az állami terror elkövetőinek felelősségre vonását és az áldozatok kompenzálását. Az elsősorban jogi szabályozáson alapuló folyamatban – például a bizonyítékok felkutatásában és összegyűjtésében – kulcsszerepet játszottak különféle civil szervezetek, különösen az Abuelas de Plaza de Mayo (A Plaza de Mayo nagymamáik) nevű közösség, amelyet olyan nők hoztak létre, akiknek újszülött unokáit elrabolta és illegálisan örökbe adta a junta, s ezért már 1977-től kezdve tüntetésekkel sürgették az ügyek kivizsgálását. Az eltűnt személyek ügyeinek kivizsgálására létrehozott bizottság<sup>16</sup> már 1984-re elkészítette azt a *Nunca Más* (Soha többé) című beszámolót, amely 8961 meggyilkolt vagy eltűnt személy nyomozási anyagát tartalmazta, és a perek alapjául szolgált.<sup>17</sup> A dokumentumok számos tömegsír és több, mint 300 titkos fogvatartási központot azonosítottak országszerte. A perek során még a legmagasabb rangú kormányzati és katonai vezetőket is bíróság elé állították és elszámoltatták, amivel Argentína ritka példát mutatott a diktatúrák utáni igazságszolgáltatás terén.

16 Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP)

17 EMILIO CRENZEL: „Argentina’s National Commission on the Disappearance of Persons. Contributions to Transitional Justice.” In: *International Journal of Transitional Justice*. Oxford Journals 2008 vol. 2 (2), 173–191.; EMILIO CRENZEL: „Between the Voices of the State and the Human Rights Movement. Never Again and the Memories of the Disappeared in Argentina.” In: *Journal of Social History* 2011 vol. 44 (4), 1063–1076.; EMILIO CRENZEL: *Memory of the Argentina Disappearances. The Political History of Nunca Más*. New York: Routledge, 2017



Bár a kilencvenes években a kormányzat hátráltatta a büntetőeljárásokat, Néstor Kirchner elnöksége (2003–2007) alatt újraindították a pereket, és egyes ítéletek már a népirtás vádját is elismerték.<sup>18</sup> Az igazságszolgáltatási folyamatban a civil társadalom is meghatározó szerepet játszott, például amikor Mauricio Macri elnök (2015–2019) átalakította a legfelsőbb bíróságot és csökkenteni próbálta egyes emberiség ellen elkövetett bűnökért elítéltek büntetését, az emberi jogi szervezetek által szervezett hatalmas tüntetések képesek voltak akkora nyomást gyakorolni a kongresszusra, hogy módosították a rendeletet a tiltakozók követeléseinek megfelelően.<sup>19</sup>



CARLOS ALONSO  
Carne de primera No 2, 1977 (Magántulajdon. Forrás: <http://socompa.info/cultural/carlos-alonso-retratista-de-la-violencia-estatal/attachment/carlos-alonso-ph-paone0/>)

Az igazságszolgáltatás és a demokrácia újjáépítésének szerves részét képezik azok az emlékhelyek és múzeumok, amelyeket az egykori fogvatartási központok helyén hoztak létre az emberi jogi szervezetek. Ezek zászlóshajója a Buenos Aires-i ESMA Múzeum és Emlékhely,<sup>20</sup> amely az egykori haditengerészeti főiskola területén kialakított, leg hírhedtebb titkos fogvatartási központ épületeiben működik. Bár a múzeumot és emlékhelyet egyesítő koncepció első ránézésre hasonlít a Terror Háza Múzeumhoz, a két intézmény múlthoz való viszonya meglehetősen eltérő. Míg a Terror Háza a nyilasok és az ÁVO/ÁVH egykori épületét egyfajta színházi díszletként használja a drámai hatást keltő, zenével és multimédiás eszközökkel elsősorban az érzelmekre ható kiállításához, az ESMA létrehozói az épületre mint veszthelyre és emlékhelyre tekintenek, és az áldozatokkal, illetve hozzátartozókkal szoros együttműködésben hozták létre az intézményt.<sup>21</sup> Az igazgató, Alejandra Naftal azt is kiemeli, hogy a terek kialakításában fontos szempont azok bizonyítékként való értékelése az elkövetők elleni, máig folyó perekben,<sup>22</sup> ezért a magyarázószövegeken kívül szinte semmi más nem található az ESMA központi épületében – egyetlen kiállítótérrel eltekintve, amely a diktatúra különböző aspektusait feldolgozó időszaki bemutatóknak ad helyet. A műtfeldolgozási folyamatban és az emlékhelyek kialakításában a képzőművészet is fontos szerepet játszik. A Haroldo Conti kulturális központ például – az ESMA szomszédságában – folyamatosan megújuló kortárs

18 EMILIO CRENZEL: „The Crimes of the Last Dictatorship in Argentina and its Qualification as Genocide: A Historicization.” *Global Society* 2019 vol. 33 (3), 365–381.

19 EMILIO CRENZEL: „Four Cases under Examination: Human Rights and Justice in Argentina under the Macri Administration.” *Modern Languages Open* 2020 vol. 1 (26), 1–13.

20 Museo Sitio de Memoria ESMA: <http://www.museositioesma.gob.ar/en/>

21 GRUIA BADESCU: „Entangled Islands of Memory: Actors and Circulations of Site Memorialisation Practice Between the Latin American Southern Cone and Central and Eastern Europe.” *Global Society* 2019 vol. 33 (3), 382–399.; AMY SODARO: *Exhibiting Atrocity: Memorial Museums and the Politics of Past Violence*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2018

22 BADESCU (2019) Op. Cit.

művészeti tárlatokkal reflektál a diktatúra emlékezetére, és saját gyűjteménnyel is rendelkezik a témában.<sup>23</sup> A másik kiemelkedő jelentőségű emlékhely, az Állami Terror Áldozatainak Emlékhelye és Emlékparkja,<sup>24</sup> az áldozatok emlékműve mellett egy történeti és képzőművészeti bemutatók számára épült kiállítótérrel is rendelkezik, az emlékparkban olyan neves művészek szobrai állnak, mint például CLAUDIA FONTES, DENNIS OPPENHEIM ÉS WILLIAM TUCKER. Az emlékezeti diskurzusban a klasszikus művészeti intézmények is aktívan részt vállalnak, ahogyan a Buenos Aires-i Szépművészeti Múzeum Carlos Alonso életművét feldolgozó kiállítása is mutatja. A „Festészet és emlékezet” című tárlat központi darabja az 1976-ban ugyanitt bemutatni tervezett – s végül most az intézmény által meg is vásárolt – *Manos anónimas* (Anonim kezek, 1976–2019) című installáció rekonstrukciója volt. Alonso életpályája így a diktatúra történetének és emlékezetének kontextusába ágyazva értelmezhető, és rávilágít arra, hogyan reprezentálhatók a személyes és a társadalom egészét érintő traumatikus események a képzőművészet eszköztárával. A „nunca más paradigma,” azaz az emlékezés jelentőségének intenzív és széleskörű képviselő emlékhelyek (emlékművek, múzeumok, kiállítások, műalkotások stb.) létrehozásával és a civil társadalom aktív szerepvállalásával, Argentína esetében – részben – bizonyította hatékonyságát, hiszen az átmeneti igazságszolgáltatás (transitional justice) területén kiemelkedő eredményeket értek el az elkövetők elszámoltatásának és az áldozatok kompenzálásának tekintetében. Az azonban kérdés marad, hogy ez a tendencia vajon erősíti-e a társadalmi kohéziót, képes-e minden, különböző módon és mértékben érintett személyt megfelelően képviselni, illetve hozzájárul-e a legfőbb célkitűzéshez, azaz minden hasonló atrocitás elkerüléséhez a jövőben.<sup>25</sup>

A szerző a SPEME – *Questioning Traumatic Heritage: Spaces of Memory in Europe, Argentina, Colombia* projekt keretein belül járt tanulmányúton Argentínában.

23 Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti: <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/index.php>

24 Parque de la Memoria – Monumento a las Víctimas del Terrorismo del Estado: <https://parquedelamemoria.org.ar/en/empty/>

25 Ld. LEA DAVID: „The Emergence of the ‘Dealing With the Past’ Agenda: Sociological Thoughts on its Negative Impact on the Ground.” *Modern Languages Open* 2020 (1): 19, 1–14.; LEA DAVID: *The Past Can’t Heal Us*. Cambridge University Press, 2020

VÉKONY DÉLIA

## Két lépést hátrálni...

### Enzsöly Kinga: Generációváltás?

Liget Galéria, Budapest  
2021. április 16 – május 14.<sup>1</sup>

„A bolygó legfontosabb élőlényei a méhek” – nyilatkozta az Earthwatch Institute<sup>2</sup> természetvédelmi szervezet. Érdekes, hogy egy tudományos társaság ilyen radikális kijelentést tesz bármely élőlény érdekében. Érdekes, és nyilván nem ok nélküli, hiszen a csökkenő öko-diverzitás egyik olyan áldozatai a méhek, amiknek az eltűnése az ember életét és legfontosabb tápanyag forrását – azaz nagyjából minden növényt, aminek természetéhez és fennmaradásához beporzás kell – veszélyezteti.

Kis aranyos, dolgos, zümmögő és szőrös barátaink tehát messze nem csak azok a cuki jószágok, akik mézet termelnek: az emberiség élelmiszer ellátmányáért felelősek. A Föld mezőgazdaságának 70%-a – a beporzás miatt – kizárólag a méhektől függ, így rohamos pusztulásuk a globális élelmiszertermelést veszélyezteti. Ennek ellenére a méhek sorsa keveseket indít meg. Kínában például – miután észrevették, hogy a növényvédő szerek használata kipusztította a méheket – eleinte embereket alkalmaztak, akik kis ecsetekkel porozták be a virágokat. Majd őket is lecserélték speciális beporzó-drónokra: a gazdák nagy meglepetésére most ezek végzik a

1 <http://www.ligetgaleria.c3.hu/> (utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2021. július 5.)  
2 <https://earthwatch.org/>

ENZSÖLY KINGA  
Generációváltás?, 2018, 24 × 32 cm, tus, akvarell, papír



munkát. Emberekkel dolgoztatni olcsóbb, mint méheket hozatni, de a gépek még több pénzt takarítanak meg.

Mondhatnánk tehát azt is, hogy akkor gond egy szál se: ember is, gép is van elég, a méhek igazán nélkülözhetőek. A poszméhek 90%-a egyébként már amúgy is kihalt, még sincs senkinek gondja-baja tőle. Hihetnénk azt is, hogy a faji diverzitás csökkenése akár egy evolúciós folyamat része is lehet, és aki nem éli túl az embert, az „így járt”, elbukik. Ez a hozzáállás azonban nem túl „gyümölcsöző”. A probléma ott kezdődik, hogy a természet egy elképesztő szövevényes hálózat: ha az egyik elemét kiiktatjuk, a hiány következő lépéséig csak nagyon kis százaléka tudatosul az emberekben. Például eldöntjük, hogy rovarölővel kullancs-mentesítjük a kerti gyepet, azért, hogy a kutyáink és kisgyerekeink ne legyenek tele élősködővel. Azonban – bár kétségtelenül nagyszerű egy kullancs-mentes gyepen hemperegni – a mérgezett kullancsokat és egyéb kis rovarokat megeszik a rigók, cinkék és más kismadarak, tehát az irtással elpusztítjuk a kertünk énekes madarait is. Emiatt persze még több kullancs és kártevő jelenik meg, a történet végén pedig vegyszerben, kullancsokban és kullancstetemekben áztatjuk gyermekeinket és kisállatainkat.

Mára már egyértelmű, hogy az a hozzáállás a természethez – és az élethez általában –, amit az elmúlt 300 évben művelünk a bolygón, kimerítette az erőforrásainkat. Rá kell ébrednünk arra, hogy az a logika, amivel az élethez álltunk, nem az élet ritmusa szerint való, és elég csak egy ponton belenyúlni ebbe a bonyolult szisztémába: az egész rendszer változik. Vajon képesek vagyunk ezt tiszteletben és szem előtt tartani, és nem csak pillanatnyi önös érdekeink szerint döntéseket hozni? Képesek vagyunk-e erre mi most, vagy egy új generációnak kell felnőnie ennek a világhoz való új hozzáállásnak a megvalósításához? A cím a kérdőjellel – *Generációváltás?* – talán erre vonatkozik. A mai fiatalokban ott van a remény, a bizonyosság azonban korántsem stabil. Vajon már nem túl késő? Nekik sikerül-e? Vagy csak a szüleik régi köreit futják újra és újra, koptatják tovább? A kérdésekre adott válaszok hatása és súlya hatalmas: a jelenlegi ökológiai helyzet szerint sok ember élete és halála a tét.

ENZSÖLY KINGA érzékeny művészeti kifejezőeszközökkel közelít a témához: tussal és akvarellal készített leheletfinom festményein nincs háttér és horizont, a méhek