

## A nemzet kettős ideje: kortárs művészeti intervenciók nemzeti emlékhelyeken

### Absztrakt

A három vizsgált mű – Kállai András: *Cím nélkül*, Antony Gormley: *One & Other*, Yael Bartana: *And Europe Will Be Stunned* – nemzeti emlékhelyeken végrehajtott intervenciói azt a „megkettőződött és kettéhasadt” temporalitást idézi meg, amely Homi Bhabha szerint meghatározza a modern nemzet narratíváját és megkérdőjelezi „a nemzet képzeletbeli közösségével kapcsolatba hozott homogén [...] nézetet.” A három kortárs művész a Pierre Nora-i *lieu de mémoire* „kettős kötődési elvét” aknázza ki, vagyis azt, hogy az emlékezhely egyszerre gyökerezik a múltban és a jelenben, ezért folyamatosan lehetőséget teremt új olvasatokra. Nora szerint a *lieu de mémoire*-okat „a változásra való képességük teszi élővé, az arra való képességük, hogy régi jelentéseket élesszenek föl és újakat hozzanak létre, új és váratlan összefonódásokkal.” Hasonló instabilitást vezet be a nemzet narratívájába Bhabha kettős időbeli irányultsága is: ambivalens mozgást eredményez a népet a priori kategóriákkal leíró, esszencialista szemléletű pedagógiai temporalitás és annak performatív párja közt, mely utóbbi a nemzeti jel differenciált ismétlésével helyezi el a népet a jelenben. A performatívumnak ez a „repetitív, visszatérő stratégiája” Bhabhánál, akár csak a három alkotónál, visszamenőlegesen is lehetővé teszi a nemzet heterogenitásának artikulálását.

### Szerző

Bak Árpád a Debreceni Egyetemen szerzett angol szakos diplomát 2002-ben, 2009-ben felvételt nyert az ELTE Film-, Média- és Kultúraelméleti Doktori Programjára. Érdeklődési területei a kritikai kultúrakutatás, a kulturális identitás problémái a kortárs művészetben – különös tekintettel a diaszpóra- és hibrid identitásokra – és a multikulturalizmus elméletei.

## A nemzet kettős ideje: kortárs művészeti intervenciók nemzeti emlékhelyeken

„Azok a történészek, akik a nemzet eredetére és történéseire összpontosítják figyelmüket, vagy azok a politológusok, akiket a nemzet »modern« totalításai ejtenek rabul [...], sohasem teszik fel a nemzet reprezentációjára mint időbeli folyamatra vonatkozó lényeges kérdést.” [1]  
(Homi Bhabha)

Amikor 2011-ben Kállai András *Menetelő Barbik* című videoinstallációja előtt álltam a Múcsarnok Menü Pont Galériájában, [2] a képsorok nyomasztó hangulatát a személyes emlékek fokozták. A benne feltűnő gárdista egyenruhák ugyanis az előző években visszatérő látvánnyá váltak a kiállítótértől alig egy karnyújtásnyira, a Hősök terén. Kállai egy későbbi videomunkája (*Cím nélkül*, 2012) épp erre a szimbolikus köztérre kalauzolja el a befogadót, ám ezúttal nem azokra a tünetekre irányítja a figyelmet, amelyek a nemzeti identitásépítés kudarcáról árulkodnak, hanem új nyelvet keres a közös önmeghatározáshoz. Az utóbbi munkát is magában foglaló kiállítás [3] a tranzit.hu nyitott irodájában azt tűzte ki egyik fő céljául, hogy „olyan példákat mutasson be, [amelyekben] a cigány kisebbség emlékezetében és önazonosságában megjelenik – kisebbségi identitása mellett és azon túl – a magyarság tudata és európai szellemisége”. [4]

Jól tükrözi ezt a kurátori koncepciót a *Cím nélkül*, melynek tárgyát a lentebbi elemzés a nemzet későmodern fogalmában ragadja meg. Bár a tranzit.hu irodájában megrendezett kiállítás jelentős részben a kortárs művészet intézményrendszerének kritikájára irányult, az alábbiakban Kállai munkáját egy kultúraelméleti keretben helyezem el, más alkotók olyan – nem az utóbb említett kiállításhoz kötődő – munkái mellett, amelyek hozzá hasonlóan nemzeti emlékezhelyeken tesznek kísérletet kortárs nemzeti identitások újragondolására. A vizsgált művekben láthatóvá válik a köztér funkcióinak és lehetséges olvasatainak az a többrétűsége, amellyel Pierre Nora a *lieu de mémoire* fogalmát jellemzi. Az így keletkező diszkurzív ambivalenciák a lentebb tárgyalt művekben a nemzet narratíváit sem hagyják érintetlenül: ennek a kérdésnek a közelebbi vizsgálatához a nemzet dinamikus, Homi Bhabha-i koncepciójához fordulok.

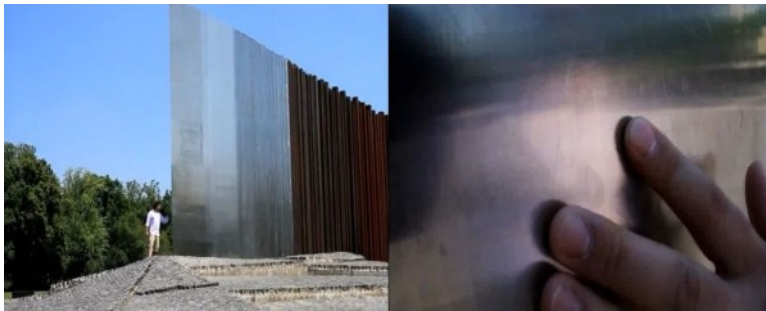


*Kállai András: Cím nélkül (2013)*

## I.

A *Cím nélkül* egy performansz dokumentációjának is tekinthető. Az alkotó öt olyan budapesti helyszínt látogat végig benne, amelyek kitüntetett szerepet töltenek be a nemzeti önreprezentációkban, és mindegyiken apró vérnyomot hagy a megsebzett ujjával. Ez a magánszertartás fölidézheti azt a „mindennapos népszavazást”, amely Ernest Renan nyomán megjelenik Bhabha nemzetfelfogásában is. Renan az etnikai összetétel, a nyelv, a vallás vagy a „természetes” (földrajzi) határok helyett a közös múltban és a jelenbeli akaratban látja a népként való létezés kritériumait, legyen egy társadalom bármilyen heterogén is gyökereit tekintve:

A nemzet [...] egyetlen roppant szolidaritás, melynek lényeges alkotóelemét jelentik azok az áldozatok, amelyeket őseink hoztak és azok, amelyeket mi vagyunk készek a jövőben meghozni. Feltételezi a múltat, de a jelen a foglalat, ama kézzelfogható tény következtében, hogy valamennyien világosan kifejezzük szándékunkat: folytatni kívánjuk a közös életet. Egy nemzet léte (elnézést a metaforáért) mindennapos népszavazás, mint ahogy az egyén léte az élet folytonos igénylése. (Renan 1995: 185-186.)



*Kállai András: Cím nélkül (2013)*

Ezt a „mindennapos népszavazást” Bhabha a modern állam időbeliségét meghatározó kettősség egyik pólusával, a performatív irányultsággal azonosítja. <sup>[5]</sup> Bár Renan elméletéből Bhabha „a nemzet akarása” komponensét – vagyis a jelen időt – emeli ki, a jelen a saját szemléletében is folyamatos, kölcsönösen konstitutív viszonyban áll a múlttal. Szemben Frantz Fanonnal, aki az algériai forradalom dekolonizációs kontextusában szembeállította a kulturális tradíciók „mumifikált foszlányait” (Fanon 1985: 209) a jelenben gyökerező, forradalmi kultúra víziójával, <sup>[6]</sup>

Bhabha szerint a modern nemzetben a tradíciók is folyamatos újraértelmezésen esnek át a kulturális hibriditás tapasztalatának következtében: „A kulturális különbség célja, hogy a tudás összegzését újraartikulálja a kisebbség jelölő pozíciójának azon nézőpontjából, amely ellenáll a totalizációnak – arról az ismételtről van szó, amely nem tér vissza azonosként [...]” (Bhabha 1999: 110). [7]

Bhabha Fanon egyik fogalma, az „okkult instabilitás zónája” [8] (Bhabha 1999: 100) segítségével írja le azt az ambivalenciát a nemzet narratívájában, amely miatt az ellenáll az esszencialista olvasatnak, de mint láttuk, a két teoretikusnál eltérő gyökerei vannak a jelentések instabilitásának. Fanon pozitívan értelmezi a kulturális homogenitás fogalmát egy olyan nemzeti közegben, amelyben a francia gyarmatosítás előtt is több etnikai csoport élt együtt, és – az idézett késői szövegében – hasonlóképpen elutasítja a kolonizált és kolonizáló kultúrájának keveredését. (Fanon 1985: 205) Ezzel szemben Bhabha posztkoloniális történelmi valóságában az egykori brit gyarmatok lakosai is igényt tartanak a brit identitásra, amelynek visszamenőleges meghatározásában – a közös múltból kifolyólag – immár ők is részt vesznek. Ahogy ezt Bhabha a *Sátáni versek* egyik karaktere, S. S. Sisodia dadogó szavaival tolmácsolja: „Az a baj az anhangolokkal, hogy az ő töhörtéhenelmük a tengeren túl játszódtott le, így nem tudják, mit is jelenthet az” (1990: 114).

Noha Fanon maga is a „folyamatos megújulást” látta a kultúra legfőbb jellemzőjének (1985: 160), csak azoknak a kulturális változásoknak a vizsgálatára fordított figyelmet, amelyekhez az algériai forradalom adta a keretet. A több mint 130 éves francia uralom mindkét oldalt érintő, összetett örökségével épp úgy nem számolt, mint ahogy az önértelmezés belső ellentéteinek a lehetőségével sem, amelyek évtizedekkel a szabadság elnyerése után polgárháborúhoz vezettek. Fanon okkult instabilitását Bhabha – más történelmi viszonyok közt – azokkal a köztes státuszú terekkel és identitásokkal hozza összefüggésbe, amelyek a gyarmatbirodalmak felbomlása után, azok örökségeként újraértelmezik a nyugati nemzetek történelmének határait. Ennek a „szupplementáris felforgatásnak” a logikáját Bhabha a kisebbségi diszkurzus és a kulturális különbségek általánosabb fogalmaihoz köti (1990: 109), ami lehetővé teszi, hogy kiterjesszük érveléseit a diaszpórák több típusára is. A lenti példák egy része arra világít rá, hogy az Európa szűkebb határain belül történelmi múlttal rendelkező, nem nyugati gyökerű csoportok hasonlóan érintettek a nemzeti narratívák formálásában, mint a posztkoloniális bevándorlók.

A nemzet dinamikus fölfogása szorosan kötődik ahhoz a kultúraelméleti szemlélethez, amely a kultúrát *folymatként* értelmezi. Mint láttuk, Bhabha és Fanon eltérő kiindulópontokból jutottak a megállapításra, de a gondolat megjelenik a kultúra, illetve a nemzet olyan elméleteiben is, amelyek fókuszában nem a posztkoloniális viszonyok állnak. Raymond Williams – akit Bhabha is idéz (1999: 95) – a kultúra általános vonásaként ír annak maradványjellegű (*residual*) és újonnan megjelenő (*emergent*) formáiról, azok többféle lehetséges – pl. alternatív, ellenzéki – viszonyát is fölvezelve a domináns kultúrával. Szerinte folyamatosan keletkeznek „új jelentések és értékek, új gyakorlatok, új szignifikációk és tapasztalatok” (Williams 2005: 41), és a második világháború utáni társadalmak több ilyen formát inkorporálnak magukba, mint a korábbiak és gyorsabban válnak

fogékonnyá az újra. A kultúraelmélet feladatának tartja, hogy „nem metafizikus és nem szubjektivista” magyarázatot adjon ezeknek az új kulturális formáknak a megjelenésére (Williams 2005: 43).

Nem csak Bhabha alkalmazza Williams gondolatát kifejezetten az európai és nem európai gyökerű közösségek együttélése kapcsán. Bhikhu Parekh is részben a két williamsi fogalomra támaszkodva (2000: 144) tett kísérletet a kultúra koncepciójának bevezetésére a multikulturalizmus politikaelméleti diskurzusába. Szerinte „[m]ivel egy kultúra hiedelem- és gyakorlatrendszer, az identitásának középpontja folyamatos küzdelem tárgya, ki van téve a változásnak és nem alkot kerek egészet, az identitása soha nem rögzített, statikus és mentes az ambivalenciáktól” (2000: 148). A kultúrakutatás birminghami iskolájából Williams mellett Stuart Hall munkásságában is megjelenik a kultúra dinamikus szemlélete, aki a kulturális identitásokat a folyamatfilozófia fogalmaival írta le: [9]

Habár úgy tűnik, hogy az identitások egy történelmi múltban gyökerező eredetet idéznek meg, amellyel összhangban maradtak, valójában a történelem, a nyelv és a kultúra forrásait a létrejövés [*becoming*] folyamatában aknázzák ki, semmint a léteben [*being*]: nem az a kérdés, hogy „kik vagyunk” vagy „honnan jöttünk”, hanem sokkal inkább az, hogy mivé válhatunk, hogyan reprezentáltak bennünket és ez miként befolyásolja azt, hogy hogyan reprezentálhatjuk magunkat. (Hall 2003: 4)

## II.

Kállai első úti célja a videóban (*Cím nélkül*) a Millenniumi emlékmű központi eleme, a hét vezér szoborcsoportja, és Budapest olyan helyszínein vonul végig, amelyek – az Ötvenhatosok tere emlékművének kivételével – a XIX. század nemzetépítési folyamataihoz kapcsolódnak. A végállomás a Magyar Nemzeti Galéria főbejárata, amelyen egy óriásmolinó és plakátok hirdetik az odabent megtekinthető *Hősök, királyok, szentek* című kiállítást: a történelmi festészet és ezzel együtt a XIX. századi nemzetépítés korszakát megidéző tárlat a politikai vezetés szolgálatába állította a képtárat: a saját alkotmányának 2012-es életbelépését ünnepelte vele a második Orbán-kormány. Az intézmény ezen a körülményen túl, a művészettörténeti kánonképzés tereként önmagában is különös jelentőséggel bír a mű reprezentációs politikai kérdésfölvetéseinek szempontjából.

Cím nélkül. Kállai András, 2012

*A {roma} Szerződés kötése az etnikai hovatartozás eladásáról* című kiállítás és a Sostar csoport programja [10] nem egyszerűen a kisebbségi kulturális jogok érvényesítését kéri számon a művészet intézményrendszerén, hanem azokat az önmeghatározási lehetőségeket, amelyek a rendelkezésére állnak minden kortárs művésznek. Ebbe ugyanúgy beletartozik az, hogy az olyan közgyűjteményekben, mint a Magyar Nemzeti Galériáé, magyar alkotóként is megjelenhessenek, [11] mint az is, hogy más intézményi kontextusokban – például egy nemzetközi csoportos

kiállításon – etnikai és nemzeti kategóriáktól függetlenül, kortárs európai alkotóként is szerepelhessenek. A csoport egyfajta szándéknyilatkozatának is tekinthető Péli Tamás festőművész alábbi, Zsoldos Vanda *Stációk* című dokumentumfilmjéből (1988) származó nyilatkozata, amely a csoport nevében kiállított egyik videóban <sup>[12]</sup> is elhangzik:

Én nagyon szeretnék [...] magyar festő lenni. Ennek is el fog jönni az ideje. Érzem, hogy előbb-utóbb a magyar identitásunkkal is nagy problémák és gondok lesznek. Ahhoz, hogy én a kollégáimtól véglegesen megkapjam a beutazási engedélyt, ahhoz el kell még egy-két évnek telni, azt hiszem. Le kell folyni néhány liter víznek a Dunán meg a Tiszán, a Dráván és a Száván. [...] Készülök a Világkiállításon egy nagyon jelentős művel [...], és ez a kép nem Péli Tamás cigány festő képe lesz, hanem Péli Tamás európai lelkű, európai gondolkodású, a magyar hazájáért és a kisebb népéért aggódó alkotó, képíró alkotása kell hogy legyen.

Jelen dolgozat mellett érvel, hogy a magyarországi roma identitások a nemzeti kultúra építőelemei, ezért egy alkotó nem csak akkor jelenhet meg a nemzet önreprezentációs tereiben – azaz pozicionálható magyar művészként –, ha maga mögött hagyja a romaságát. A nemzetközi gyakorlatban több intézmény is egy olyan inkluzív szemléletet közvetít a nemzeti kultúráról, amely szerint az eltérő tapasztalatokból táplálkozik, és szerteágazó történelmi gyökerekre vezethető vissza. A londoni Tate Britain nem etnikai enklávékban, hanem a brit művészettörténet részeként, annak megfelelő periódusaihoz rendelve mutatja be olyan fekete brit és brit ázsiai alkotók munkáit, mint Sonia Boyce, Anish Kapoor vagy Donald Rodney. Ehhez az alkotóknak nem kellett szükségszerűen az „észrevétlenné válás” (*passing*) stratégiáját választaniuk, hisz amellett, hogy a kortárs művészet kifejezőeszközeit használják, a legtöbben közülük tudatosan reflektálnak a diaszpóralétre is. <sup>[13]</sup>

A tranzit.hu irodájában a Sostar csoport videoblokkja alatt az „Ez nem roma kiállítás” felirat volt olvasható. A kiállítás tágabb kontextusa azonban lehetővé tette egy olyan olvasatát is ezeknek a munkáknak, amely szerint új párbeszédet kezdeményeznek a romaság fogalmáról egy hibrid identitás keretében. <sup>[14]</sup> Kállai gesztusa ebből a pozícióból annak a nemzeti identitásnak a vizsgálatára is vállalkozik, amelyet a meglátogatott helyszínek jelenítenek meg. Intervencióival a nemzet hivatalos narratíváinak helyszínei olyan „liminális jelölési terek” (Bhabha 1999: 94) válnak, amelyek láthatóvá teszik, hogy a nemzeti múlt konstrukciói részben a felejtésre épülnek. Renan gondolatmenetéből Bhabha is kiemeli azt a szálát, amely szerint a nemzetet nem csak a közös „múlt dicsősége és keservei” (Renan 1995: 185) alapozzák meg, hanem a „felejtés akarata” (Bhabha 1999: 108) is:

Renan akarata maga is a nemzeti múlt történelmének furcsa elfelejtése: a nemzet [scripturájának] kialakításában az erőszak szerepét felejté el. Ez az a felejtés – a mínusz jelölése az eredetben –, amely a nemzeti elbeszélés *kezdését* alkotja. [...] A felejtés kötelezettsége – a nemzet jelenének megalkotásában – nem a történelmi emlék kérdése; a

társadalmi diszkurzus konstrukciója az, mely a nép totalizálásának és a nemzeti akarat egységesítés[nek] problémáját megteremti [*performs*].<sup>[15]</sup> (Bhabha 1999: 108)

A hiány lehetővé teszi a felforgató olvasatot, amelynek logikáját Bhabha a kisebbségi diskurzusokhoz és a kulturális különbség intervenciójához köti. Ezek a kategóriák nem csak olyan diaszpórákkal hozhatók összefüggésbe, amelyek a gyarmatbirodalmak eredményeként alakultak ki a nyugat-európai országokban. Így „a felejtés akarata” (1999: 108) és a nemzet előzetességének (*anteriority*)<sup>[16]</sup> hozzá kapcsolódó fogalma is nyerhet általánosabb érvényt. A szupplementaritás ezt a felejtést teszi láthatóvá „a nemzeti jel pulzálása és ismétlése” (Bhabha 1999: 94) révén, mely ismétlés „nem tér vissza azonosként” (110): „A szupplementaritás hatalma [...] abban áll [...], hogy újraértelmezi azokat a korokat, fogalmakat és tradíciókat, amelyeken keresztül bizonytalan, mulandó jelenünket a történelem jeleivé alakítjuk át” (Bhabha 1999: 103).

A *Cím nélkül* szimbolikus gesztusa a bejárt helyeken nem csak Renan „mindennapos népszavazásaként” olvasható, amely kifejezi a szándékot a közös élet folytatására, hanem az akció emlékeztet a közös történelmi múlt tényére is. A videó privát gesztusai ugyan közvetlenül nem avatkoznak be a történelmi narratívákba, de a tranzit.hu irodájának terében és a kiállítás kontextusában afelé indította el a szemlélőt, hogy az alkotó rendelkezésére álló identitások – magyar, roma, európai – viszonyáról keressen állásfoglalást a műben.

A romák a Hősök tere szobrai által megjelenített évezrednek épp a közepén, a XIV. században csatlakoztak a magyar történelemhez (Marushiakova és Popov 2009: 91), és Renan, illetve Bhabha szemlélete alapján a nemzet részeként értendők. Európában a népcsoport – Will Kymlicka fogalmait kölcsönözve – olyan „történelmi közösség” (2003: 11), amilyennek Kymlicka eredetileg a nemzeti kisebbségeket írja le, az utóbbi kategóriát szembeállítva a bevándorlókkal. Ennek a korántsem problémamentes megkülönböztetésnek különösen Közép- és Kelet-Európában lehet jelentősége, hisz Kymlicka kritikái csak nyugati, posztkoloniális viszonyok közt terjesztették ki a történelmi közösségek fogalmát nem európai gyökerű diaszpórákra.<sup>[17]</sup> (Modood 2007: 33-34.)

A történelmi emlékhelyek sokszor semmit nem árulnak el az ilyen történelmi közösségekről. A XIX. század nemzeti történelemábrázolásai olyan központi alakokban és eseményekben ragadják meg a múltat, akik és amelyek elfedik, hogy milyen heterogének voltak a háttérükben álló társadalmak. Mint látni fogjuk, Kállai munkája arra szolgáltat példát, hogy ezek a reprezentációs terek hogyan válhatnak Pierre Nora-i értelemben vett *lieu de mémoire*-okká, amelyeknek, noha „alapvető létok[uk] az idő megállítása, a felejtés munkájának megakadályozása, [...] csak az átalakulásra való képességük, jelentéskörük állandó felélesztése és elágazásainak előre láthatatlan bokrosodása révén élnek” (Nora 2003: 12).

### III.

Shanti Sumartojo szerint különösen azok a nyilvános terek tudják fölvenni a *lieu de mémoire*-ok „kettős kötődési elvét” (Nora 2003: 13), amelyek „gazdagok a nemzeti múlt szimbolikájában, de ki

vannak téve a hétköznapi használatnak is” (Sumartojo 2013: 70). Példája a londoni Trafalgar tér, amely nem csak emléket állít Nagy-Britannia világbirodalmi korszakának, hanem központi elhelyezkedése révén teret enged a hivatalos narratívákon kívüli diskurzusoknak is: a belváros szívében található tér napi rutinútvonalak, politikai tüntetések és köztéri művészeti projektek helyszíne is egyben. A tér északnyugati sarkán álló, megépítése (1841) után üresen maradt szobortalapzaton 1999 óta rendszeresek a köztéri szoborinstallációk, amelyek többször is vitákat indítottak a brit nemzeti identitásról (Sumartojo 2013: 71).<sup>[18]</sup> A *lieu de mémoire*-nak ezt a kettős irányultságát kiaknázva ezek az alkotások egyszerre élesztik újra a hétköznapi figyelmet a tér történelmi tartalma iránt és kínálják föl annak kritikai olvasatát.



Marc Quinn: *Alison Lapper Pregnant* (2005) © Greater London  
Authority



Yinka Shonibare: *Nelson's Ship in a Bottle* (2010) © Greater London  
Authority

Sumartojót a „negyedik talapzat” munkáinak elsősorban az az értelmezése érdekli, amely azokat a tér materiális környezetével, a trafalgari győzelmet és a gyarmatbirodalom XIX. századi fénykorát megtestesítő szobrokkal állítja viszonyba. Yinka Shonibare óriásmakettje Nelson csatahajójáról (*Nelson's Ship in a Bottle*,



2010) valóban a történelmi emlékezetet helyezi új megvilágításba: az afrikai mintás textilből készült vitorlák azzal szembesítik a téren áthaladókat, hogy a kortárs brit társadalom etnikai és kulturális sokszínűsége a gyarmatbirodalmi múlt – és az annak fénykorát megalapozó 1805-ös trafalgari győzelem – következménye. <sup>[19]</sup> Arra viszont kevesebb figyelmet fordít Sumartojo, hogy a Trafalgar tér milyen alulról szerveződő folyamatoknak engedett teret már az építése idejétől, holott ezekre több helyspecifikus munka is utal. Míg Antony Gormley *One & Other*-jét (2009) is elsősorban a talapzat épített környezete és az általa képviselt szabályozottság tükrében értékeli, Toby Juliff szerint a munka a tér történetére reflektál, amely kezdettől fogva összefonódik a társadalmi-politikai mozgalmakkal (2013: 205).

Gormley a köztéri installáció keretében üresen hagyta a kőtalapzatot és lehetővé tette, hogy száz napon keresztül önkéntes jelentkezők eltöltsenek egy órát a magas köemelvényen, tetszés szerint kitöltve az időt. A „pódiumot” számos különböző kulturális identitású és etnikai háttérű előadó vette birtokba, változatos társadalmi és politikai üzenetekkel. Az összesen 2400 magánmutatvány egy része valóban itt is a szobrok történelmi reprezentációira utal. A performanszorozat egy ismert fotóábrázolásán például egy szikh vallású férfi látható, amint épp egy papírrepülőt röpít Nelson szobra felé. A szürkületi égbolton kirajzolódó turbános alak az eredetileg IV. Vilmos lovasszobrának szánt kötömbön hasonló felforgatóerővel bír, mint ugyanitt egy évvel később Shonibare átértelmezett hajómodellje. A téren ugyanis két olyan brit tábornok, Charles Napier és Henry Havelock szobra is látható, akik fontos szerepet játszottak Dél-Ázsia gyarmatosításában. <sup>[20]</sup>



*Antony Gormley: One & Other (2009) fotó: Chris Beckett*

Gormley installációjának önkéntes szereplői közül többen megelevenítik a tér saját történetéhez tartozó eseményeket és személyeket is, amelyek révén az „a nemzet különböző változatai közti finom versengés” (Sumartojo 2013: 77) helyszínévé vált az idők során. <sup>[21]</sup> Ilyen volt a XIX. századi chartista szónoklatok történelmi újrajátszása (Juliff 2013: 205), vagy a nők különböző társadalmi szerepeit megjelenítő „performanszok”, amelyek feminista értelmezése megidézte a XX. század eleji szüfrazsett mozgalom megmozdulásait a téren, több magánszám pedig a közelmúlt tiltakozóakcióinak üzeneteit közvetítette. Többen például a szélsőjobbboldali BNP párt ellen szólaltak fel, ami nyílt üzenete volt a 2005-ben itt tartott, több tízezer főt vonzó *Love Music Hate Racism*

zenei fesztiválnak és a Unite Against Fascism szervezet rá következő, hasonló látogatottságú demonstrációinak is. [22]

A *lieu de mémoire* kettőssége abban áll Noránál, hogy „túlzottan önmagába zárt, önmagához láncolt és saját nevéhez tapadó hely, mely ugyanakkor folyamatosan nyitott is jelentéseinek értelmezésére” (2003: 15). A Trafalgar tér esetében ezt a nyitottságot elősegítheti, hogy a közelmúltig nem töltött be fontos szerepet Nagy-Britannia jelentősebb nemzeti ünnepein, ezért a társadalmi használat is karakteresen nyomot tudott hagyni a helyszín jelentésén. [23] A budapesti Hősök terének szabályozottabb a használata, de Kállai videójában az alkotó saját intervencióján túl egy – ismeretlen eseményhez kötődő – magas fémkordon jelenléte is jelzi, hogy a köztér a hivatalos funkciói mellett színhelye alternatív társadalmi használatoknak is.

A videóban (*Cím nélkül*) más helyszíneken (Parlament, Magyar Nemzeti Galéria) feltűnő, „külső” és „belső” pozíciókat sugalló határvonalak – lánckorlát, bejáratok – révén „[a] nemzetnek önmagán belüli meghasadásával szembesülünk, amely a népesség heterogeneitását artikulálja” (Bhabha 1999: 95). Míg a tranzit.hu kiállításán Tihanics Norbert videomunkájában (*The Opened Door of the Roma Studio Museum of Berlin*, 2013) a belépési, áthaladási tilalmak jelzései [24] végül feloldódnak Berlin utcáin, Kállai munkájában a nemzet egy belülről eleve megosztott térként is értelmezhető, amelyben az etnikai és kulturális különbség nem a „kint” és a „bent” kategóriái segítségével ragadható meg: ezt a „liminális jelölési térré” (Bhabha 1999: 95) vált nemzetet „belülről jelöl[ik] a kisebbségek diszkurzusai, az egymással versengő népek heterogén történelmei, az egymásnak feszülő autoritások és a kulturális különbségek feszültségeinek locusai” (Bhabha 1999: 95). Vagyis a *Cím nélkül*ben az intézményi határokon kívüli zónák a szupplementaritás tereiként is olvashatók, amelyek „a domináns diszkurzus referencialitásának fogalmai közé iktatj[ák] be mag[ukat]” (Bhabha 1999:103).



Mike Figgis: *One & Other: A Portrait of Trafalgar Square*  
(dokumentumfilm, 2009)

A *One & Other* – akárcsak a „negyedik pillér” többi projektje – a hivatalosság határain belül alakított ki egy szupplementáris teret. Kritikusai szerint eközben Gormley maga is egy intézményes logikához folyamodott: a jelentkezők szigorú szelekción estek át, hogy arányosan legyenek reprezentálva az ország régiói (Sumartojo 2013: 73), a kiválasztott 2400 fő pedig csak

igazolási procedúra és űrlapok kitöltése után juthatott fel a talapzatra, egy kosaras emelő segítségével (Sumartojo 2013: 74). Sumartojo ezért kétségbe vonja, hogy Gormley installációja élesen szembeállítható a tér szobraiban megtestesülő szabályozottsággal. A *One & Other* valóban reprodukálja a „kint” és a „bent” kategóriáit, de Gormley köztéri projektje több tekintetben is ki tudja aknázni a *lieu de mémoire*-oknak azt a kettős természetét, amely a hivatalosság és a társadalmi használat egyidejűségére épül. A performanszok egy része ugyanis különböző eszközökkel fölszámolta a szituációjukból adódó határvonalakat. Paul Speller például olyan kísérleteket végzett a talpazaton, amelyeket mások javasoltak neki egy interneten közzétett felhívására, Jonathan May-Bowles pedig úgy vonta be performanszába a téren összegyűlteket, hogy felolvasta az sms-üzenekben föltárt személyes titkaikat (Needham 2009).<sup>[25]</sup>

Az *One & Other* száz napja ennél közvetlenebbül is a társadalmi aktivizmus helyszínévé alakította a Trafalgar teret: kihasználva a kínálózó nyilvánosságot, a közönség egy része maga is saját üzenetekkel jelent meg. A médiában is visszhangot kapott annak a – Stuart Holmes nevű – aktivistának a gerillaakciója, aki a hivatalos megnyitón fölkapaszkodott a talapzatra és egy plakáttal a dohányzás betiltásáért, illetve filmekből való száműzéséért kampányolt. A *The Guardian* helyszíni tudósítása megemlíti egy másik személyt is, aki „I don't need a plinth to be art” (Nincs szükségem talapzatra, hogy művészetté váljak) feliratú matricákat osztogatott a téren (Higgins), de az esemény képi dokumentációin egyéb felületeken (falragaszon, léggömbön) is feltűnik a mondat. Ha ezek a beékelt megnyilvánulások nem is képzik szerves részét Gormley köztéri munkájának, jól érzékeltetik, hogy performatív ereje révén előre kiszámíthatatlan módokon is át tudta alakítani egy köztér társadalmi használatát.

#### IV.

Yael Bartana videotrilógiájában (*And Europe Will Be Stunned*, 2011) egy fiktív demonstráció statisztatömege jelenít meg új víziót a nemzeti identitásról Varsó főterén. Bár a nagyszabású filmprodukciónak közvetett módon, egy médium közbeiktatásával teremt kapcsolatot a befogadóval, az eredeti befogadási helyzetet performatív jelleggel ruházta föl az a tény, hogy az izraeli alkotó munkája Lengyelországot képviselte az 54. Velencei Képzőművészeti Biennálén (2011. június 4. – november 27.). Ez a gesztus a lengyel pavilon nemzeti önreprezentációs terét vetette alá annak a szupplementáris felforgatásnak, amelyet a háromrészes videomunka a reprezentációk szintjén hajt végre. A narratíva középpontjában egy elképzelt mozgalom áll, amely hárommillió zsidó letelepedését szorgalmazza Lengyelországban, a holokausztban döntő részt elpusztult, illetve a háború után több hullámban elűzött lengyel zsidóság helyére.

„Nélkületek még emlékezni sem tudunk” – érvel Sławomir Sierakowski lengyel kritikus az első epizódban (*Mary Koszmary/Rémálmok*, 2007) amellett, hogy az ország lakosságának egykor tizedét kitevő zsidók leszármazottai vegyenek részt annak a homogén nemzeti identitásnak az újraértelmezésében, amely – Bhabha fogalmával élve – a felejtés akaratára épül. Ennek az emlékezésnek a tárgya nem csupán a XX. század lehet, hanem az együttélés sok százéves múltja is,

amely hasonlóan elmosza a határvonalat a két identitás közt, mint ahogy a gyarmati viszony és annak öröksége is összeköti centrum és periféria történelmét. Egy ilyen közös identitásnak az afirmációját fejezi ki a filmbeli mozgalom – Lengyelországi Zsidó Reneszánsz Mozgalom (Jewish Renaissance Movement in Poland, JRMiP) – szimbóluma is, amely a lengyel nemzeti címerben látható sást kombinálja egy Dávid-csillaggal. Az átértelmezett jelkép egy olyan hibrid narratívát jelenít meg a nemzetről, amely Bhabha szerint – ahogy a *Sátáni versek* kapcsán írja – „a nosztalgikus múltat a diszruptív »előzetességbe«<sup>[26]</sup> fordítja át, és a történelmi jelent eltolja – felnyitja azt más történetek és inkommenzurábilis narratív szubjektumok előtt” (1999: 115-116.).



Yael Bartana: *Zamach/Merénylet* (2011). Az amszterdami Annet Gelink Galéria és a varsói Foksal Galéria Alapítvány jóvoltából

A záró epizód (*Zamach/Merénylet*, 2011) azzal érzékelteti, hogy a nemzet egyetlen reprezentációja sem válhat véglegessé, hogy egy Sierakowskinál fiatalabb generáció kezében módosul a mozgalom retorikája, újabb marginalizált csoportokat is meginvitálva soraiba. Sierakowski a forgatókönyv szerint merénylet áldozata lett és az események a nagyszabású, Varsó két nagy közterét is érintő gyászszertartása köré szerveződnek. A JRMiP időközben egy multikulturális mozgalommá nőtt: a Felvonulási tér Kultúrpalotájában egy etnikailag sokszínű tömeg vesz búcsút a vezéralaktól, majd vonul át a Varsó főterére, a Piłsudski térre meghallgatni a megemlékező beszédeket. Az eltérő politikai álláspontokat képviselő szóvivők után Sierakowski két fiatal utódja zárja a beszédssorozatot, akik az első epizód eredeti jelszavait – ezúttal már angol nyelven – új víziókkal is kiegészítik: „Mindenkit a sorainkba fogadunk, akiknek nem jut hely a szülőföldjükön, az elűzötteket, az üldözötteket. [...] Senkit nem fogunk kikérdezni az élettörténetéről, senkinek nem fogjuk ellenőrizni a tartózkodási engedélyét és megkérdőjelezni a menekültstátuszát.”

Bartana és Sierakowski a valóságban is kísérletet tettek a mozgalom megalapítására, amelynek a lengyel publicista a programját mondja el a trilógia nyitóepizódjában. Ezek a kísérletek ugyan sohasem léptek ki teljesen a kortárs művészet tereiből, de azokon belül széles rétegeket vontak be tényleges politikai párbeszédbe. A velencei pavilon rendhagyó kiállításkatalógusa (*A Cookbook for Political Imagination*, 2011) nem műelemzéseket tartalmaz, hanem a JRMiP mozgalom politikai céljaira reflektáló elméleti és prózai szövegeket több mint negyven felkért szerzőtől. A trilógia záró epizódja is a nyilvánosság fórumává alakul, amikor egy fiktív tömegrendezvényen önmagukat alakító izraeli és lengyel értelmiségiek (Anda Rottenberg, Alona Frankel, Yaron

London) beszédekben ütköztetik álláspontjaikat a politikai kezdeményezésről. Később előben is sor került egy ilyen eseményre: a mozgalom világkongresszust tartott a 7. Berlini Biennálén (2012. május 11-13.).

Az alkotó azzal kerülte ki a didaktikusság csapdáját, hogy a trilógia önreflexíven kisajátítja több politikai rendszer propagandájának formai hagyományait is. <sup>[27]</sup> Ugyanakkor ezek az idézetek mégsem érvénytelenítik teljesen Bartana elkötelezett pozícióját, hisz magukat az átvett elemeket is felforgatják a hozzájuk társított tartalmak. A náci megszállás és az államszocializmus szimbólumai egymással is keverednek, ami a két rendszer antiszemitizmusával – és annak jelenbeli maradványaival – szembesít, a lengyel és izraeli nemzeti jelképek felforgató megjelenítései pedig a két identitás inkluzív szemléletű továbbgondolására tesznek kísérletet. <sup>[28]</sup>

A második epizódot (*Mur i Vieża/Fal és torony*, 2009) – utal rá Bartana egy interjúbán – Helmar Lerski *Awodah* című filmje (1935) ihlette (Eliat), amely a két háború közt az európai zsidóság letelepedését szorgalmazta a mai Izrael területén: a JRMiP mozgalom képzeletbeli első bevándorlói egy 1930-as évekbeli stílusban épült kibucot húznak föl Varsó Muranów negyedében. A tartalom látszólag a forma ellen dolgozik, hisz az alkotó az Izraelben élőket invitálja Lengyelországba; ugyanakkor ez sokuk őseinek szülőföldje, amely egykor a legnagyobb zsidó közösségnek adott otthont. A szögesdrót a kerítésen, az őrtorony esti reflektorfénye és a gettlázadás emlékműve utal rá, hogy a varsói gettó egykori helyszínén vagyunk. <sup>[29]</sup> „*A fal és torony* valójában történelmi tükröket állít föl, ismétléseken keresztül. Átmozdításokról szól, arról, hogy ugyanaz az aktus hogyan ölt magára különböző jelentéseket, ha átkerül egy másik földrajzi területre” (Galit) – az alkotó nyilatkozata fölidézi azt a „repetitív, visszatérő stratégiát” (Bhabha 1999: 92), amellyel Bhabha a performatív irányultságot jellemzi.



Yael Bartana: *Zamach/Merénylet* (2011). Az amszterdami *Annet Gelink Galéria* és a varsói *Foksal Galéria Alapítvány* jóvoltából.





Yael Bartana: *Zamach/Merénylet* (2011). Az amszterdami Annet Gelink Galéria és a varsói Foksal Galéria Alapítvány jóvoltából.

A záró epizód egyik helyszíne, a lengyel állam XX. század eleji újjáteremtőjéről és két világháború közti önkényuráról, Józef Piłsudskiról elnevezett tér nem csak azért érdemel figyelmet, mert hivatalos funkcióját tekintve szorosan kötődik a lengyel nemzeti identitáshoz.<sup>[30]</sup> A tér hatalmas használata – nevével és épített környezetével együtt – jelentős átalakulásokon esett át a XVIII. századi fennállása óta, ami hasonló dinamikát és nyitottságot kölcsönöz olvasatainak, mint londoni megfelelőjének mozgalmas társadalomtörténete. Ezek nyomait az egymást váltó politikai hatalmak időnként programszerűen eltörölték, mint például azt az 1912-ben épült ortodox székesegyházat, amelyet nem sokkal Lengyelország 1918-as felszabadulása után leromboltak mint az orosz befolyás szimbólumát. Míg Daniela Kostova *Unorthodox Image* című videomunkája (2010) ennek az épületnek a fantomját idézi vissza a térre, Bartana a rákövetkező időszak – a náci megszállás és a pártállami múlt – hatalmi szimbolikáját eleveníti föl ugyanitt.<sup>[31]</sup>

A téren fölállítják Sierakowski monumentális mellszobrát, amely mellett eltörpülni látszik Piłsudski távolabbi, egész alakos mása is. A sztálinizmus művészetét és építészetét idéző elemek – a Felvonulás téren ezt maga az 1955-ben épült Kultúrpalota testesíti meg – mindkét varsói helyszínen a náci tömegrendezvények kellékeivel (mozgalmi zászlók, karszalagok) egészülnek ki. Bartana a két önkényuralmi rendszer egyidejű felidézésével nem csak arra utal, hogy azok milyen párhuzamokba állíthatók a lengyel történelem kontextusában, hanem arra is, hogy hogyan kísért a jelenben közös ideológiai örökségük, az antiszemitizmus. A trilógia ezzel politikai stratégiát fogalmaz meg a kései kapitalizmus Fredric Jameson által leírt „örökös, állandó jelenével és többszörös történelmi emlékeztetkieséseivel” (Jameson 1997: 50) szemben: a kortárs társadalmi mozgalmakat az emlékezés folyamatán keresztül orientálja a politikai ideálok újraélesztése felé.

A Piłsudski tér hallgatóságának vegyes etnikai összetétele arról is kérdéseket vet föl, hogy hol húzódnak a határai a kontinens történelmének és kultúrájának. Bartana munkája kapcsán Ariella Azoulay és Adi Ophir erre a kérdésre a kolonializmus szűkebb kontextusában adnak választ: „[a] zsidóság számára Lengyelország egyet jelent Európával, Európa pedig a kolonizált Afrikával, Dél- és Észak-Amerikával, Ázsiával és bármely más hellyel, amelyet érintett Európa katonai, gazdasági vagy kulturális kolonizációja” (2011: 150). A globális nagyvárosokra jellemző sokszínűség

ugyanakkor valószínűtlennek hat Közép- és Kelet-Európában, ami arra is emlékeztet, hogy a multikulturalizmus víziója nem korlátozódik a történelmi közösségek különbségeinek elismerésére. Erre vonatkozóan Kymlicka kitér a politikai és gazdasági menekültek speciális helyzetére is:

Eddig csak az önkéntes bevándorlókkal foglalkoztunk. Más a helyzete azoknak a menekülteknek, akik üldözés elől keresnek oltalmat, mert ők nem a kultúrájuk feladását választják. Sok menekült épp azért hagyja el a szülőföldjét, hogy tovább gyakorolhassa a nyelvét és kultúráját, amelyeket elnyom a kormány (mint például a kurdok esetében). Mivel nem mondtak le azokról a jogokról, amelyekkel az eredeti kultúrájukhoz való tartozás ruházta fel őket, a menekültek elvileg újra kellene, hogy teremthessék a társadalmi kultúrájukat egy másik országban, ha úgy kívánják. [...] Azt [is] gondolhatjuk, hogy az embereknek nem kellene feladniuk a kultúrájukat azért, hogy elkerüljék a mélyszegénységet. (2003: 98-99.)

\*

Fentebb azt mutattam be, hogy Bhabha kultúraelméleti fogalmaival a posztkoloniális viszony mellett más történelmi kapcsolatok is leírhatók különböző etnikai és népcsoportok közt, amelyek lehetővé teszik, hogy többféle közösség is helyet kapjon a nemzet narratívájában. Kállai, Gormley és Bartana munkái részben ennek a közös múltnak a szóra bírásán keresztül kísérelnek meg beavatkozni a jelenbe, hogy különböző európai nemzetek meg tudják pillantani önmagukat a „másikban”. Gormley köztéri projektje arra is kísérletet tett, hogy a társadalom teljes keresztmetszetét részvételre invitálja a nemzet narratívájában, Bartana pedig végül egy még nem létező sokszínűség képét is előrevetíti. Mindhárman eltérő alkotói stratégiákhoz folyamodtak, de a kifejezési formák közvetlen különbségein túl mindegyik esetben több tényező is befolyásolja a mű és a befogadó viszonyát.

A legdirektebb eszközöket látszólag Gormley projektje alkalmazta, de a köztéri eseménynek több mediatizált kiterjesztése is született: egy weboldalon több millióan követték élő adásban a performanszokat, amelyek emellett folyamatos médiafigyelmet is generáltak. A Sky Arts televíziócsatorna dokumentumfilmet (Mike Figgis: *One & Other: A Portrait of Trafalgar Square*, 2009) forgatott az eseményről és ennek elmosta a határait Gormley köztéri munkájával, hogy a rendező maga is eltöltött egy órát a szobortalapzaton a 2400 résztvevő egyikeként.<sup>[32]</sup> Vagyis a befogadók egy része reprezentációk formájában, médiumok közbeiktatásával találkozott a *One & Other*rel, már annak száz napja alatt is. Bartana számára ezzel szemben a film médiuma a kiindulási pont, de a munkára jellemző az aktivista művészet részvételi alapú, performatív logikája. Az utolsó epizódban például a Lengyelországból gyermekként elűdzött, Izraelben élő író, Alona Frankel egy nyilvános beszédben kéri vissza állampolgárságát a Pilsudski tér emelvényén. A két alkotóval ellentétben Kállai beavatkozásai privát formában valósulnak meg.

Ugyanakkor a munkának épp abban áll a felforgató ereje, hogy olyan intézményes kereteken kívül tudja szimbolikus közterek személyes olvasatait kínálni, amilyen keretek rendelkezésére álltak Gormleynak és Bartanának.

## Jegyzetek

1. Ford. Sári László.
2. Új média a kezünkben – Roma új média-művészek Közép-Európában. Műcsarnok, Menü Pont, 2011. április 8-30.
3. {roma} Szerződés kötés az etnikai hovatartozás eladásáról. Majakovszkij 102, a tranzit.hu nyitott irodája, 2014. január 10. – február 28.
4. A kiállításon belül a *Cím nélkül* az alkotót is a tagjai közt tudó Sostar csoport négy videója közt volt látható, melynek „roma származású írói és művészei a magyar kortárs művészeti és irodalmi kánon részeként határozzák meg önmagukat, szabadon felvállalva európai szellemiségüket, cigányságukat és magyarságukat” (Raatzsch 2014: 15).
5. Bhabha szerint „a nemzet polgárait kettős időben kell elképzelnünk; egyrészt a nacionalista pedagógia történelmi »tárgyaiként«, mint akik olyan autoritást kölcsönöznek a diszkurzusnak, amely előre adott vagy megalkotott történelmi, múltbeli eredetre épül; másrészt olyan jelölési folyamatok »szubjektumaiként«, amely folyamatoknak el kell törölniük a nép-nemzet minden előző és eredeti jelenlétét, hogy demonstrálhassák a nemzet nagyszerű, élő alapelveit a jelenben: mint a jelennek azt a jelét, melyen keresztül a nemzet léte reprodukív folyamatként megváltásra lel és megismétlődik” (1999: 92).
6. Fanon a tradíció szelektíven megőrzött elemeiben a kolonizálók érdekeit látta érvényesülni. Ezért szerinte „[a kultúra] lényegét tekintve szöges ellentétben áll a szokással, amely mindig lezülleszti a kultúrát. A hagyományokhoz való ragaszkodás vagy a túlhaladott hagyományok újjáélesztése nemcsak a történelemmel, hanem a nép érdekeivel is ellentétes. [...] Nem elég abban a múltban csatlakozni a néphez, amelyet már maga mögött hagyott; abban a botladozó mozgásban kell vállalni, amelyben épp most indult el, s amelynek alapján egy csapásra minden megkérdőjeleződik” (Fanon 1985: 209-212.).
7. Ez az ismétlődő jelleg az egyik alapja a modern nemzet narratíváját szervező kettős temporalitásnak: „A nemzetnek mint narrációnak a létrehozásában törés keletkezik a pedagógiai, folyamatos és összegző temporalitás és a performatívum repetitív, visszatérő stratégiája között” (Bhabha 1999: 92).
8. Eredetileg: „ce lieu de déséquilibre occulte” (Fanon, Frantz: *Les damnés de la terre*. Paris: Éditions La Découverte/Poche, 2002 [1961], 215. o.), *A Föld rabjai* című kötet magyar fordításában: „titkos, ingatag terület” (1985: 212).
9. 2000-ben egy rádióinterjúban azt is hangsúlyozta Hall, hogy a brit identitás posztkoloniális újraértelmezése nem kilépést jelent a történelmi emlékezetből, hanem új kapcsolatot a történelemmel: „A kisebbségek most értek el a határhoz annak az érzésnek, hogy már nem tekintik őket más földről valóknak, akiknek nincs szerves kapcsolatuk az angol vagy a brit történelemmel. Most állnak azelőtt, hogy érezzék: ők is kezdettől fogva részei ennek a történetnek. Úgy vélem, hogy az örökségiparnak vagy az iskolai történelemoktatásnak visszamenőlegesen újra kell olvasnia a birodalom történetét. Nem holmi függeléként kell bemutatni [az egykori gyarmatokat], amelyeknek meg lehet úszni az ismeretét, hanem olyan valamiknek, amik egész mélyen ülnek az angol identitásban. [...] És akkor eljöhethet az az idő, amikor Britannia büszke lesz rá, hogy [a gyarmati múlt öröksége] épp olyan esszenciális része az önmeghatározásunknak, mint 1066” (Lawley).
10. Részlet a Sostar kiáltványából: „A cigány származású művészek mai fogadtatása nem a társadalmi



közgondolkodás demokratizálódását mutatja, hanem sokkal inkább azok etnikai kategorizálását és művészeti gettósítását, politikai elvárásokat. Számunkra a demokratikus, nyílt társadalom a művészetben azt jelenti, hogy a művész a maga egyediségében, művészi színvonalát figyelembe véve, szakmai alapon értékelt, semmiképpen sem etnikai alapon stigmatizált.”

11. A Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményében 2006 óta szerepel Szentandrassy István roma származású magyar festőművész *Indiai utazás* című műve.
12. Sostar csoport: *Állomások: portréfilm Péli Tamás festőről*, 1998. Zsoldos Vanda portréfilmje (részlet) | 2 perc
13. Az Egyesült Államokban a Smithsonian Amerikai Művészeti Múzeum (Washington, D.C.) gyűjteményében is szerepel számos afrikai-amerikai, spanyolajkú, őshonos amerikai és ázsiai-amerikai alkotó munkája. Akárcsak a Tate Britain, a Smithsonian állandó kiállítása szintén nem etnicizálja ezeket az alkotókat, hanem korszak és stílusjegyek alapján együtt mutatja be őket más amerikai művészekkel. Sokan közülük egyszerre nyúlnak a modern vagy kortárs művészet eszközeihez és fejezik ki kötődésüket egy diaszpórához. Például Luis Jiménez *Vaquero* című, a múzeum északi bejárata mellett álló nagyméretű műanyagszobra (1980-1990) egyaránt elhelyezhető a pop art és a chicano kultúra hagyományaiban.
14. Trammer Era és Raatzsch André *Sostar, Sostar miért vagy te Sostar?* című videója (2014) egy olyan diskurzus szükségét fogalmazza meg a roma kultúráról és művészetről, amelyben a roma származású alkotók is egyenlő partnerekként vesznek részt. Trammer és Raatsch a Sostar csoport alapítóit a kortárs identitást a hibriditás kategóriájával írják le, amelyre Raatsch egy – a kiállítás egyik kísérőeseményéhez kapcsolódó – szövege a marginalizáltság alternatívájaként utal (2014: 17).
15. A magyar fordításban szereplő „nemzet parancsa” (Bhabha 1999: 108) az eredeti szövegben: „the nation’s writ”. A „writ” nemcsak hatósági felszólítást jelent, hanem az írás (mint szöveg, dokumentum) archaikus formája is egyben, így Bhabha megfogalmazása értelmezhető a nemzet „scripturájának” is.
16. A szöveg magyar fordításában az *anteriority* megfelelője az „azonnaliság”. Ettől Thomas R. West értelmezése nyomán tértem el, amely szerint a fogalom Bhabhánál egy narratívát jelöl a múltból: „[A]mit előre adottnak gondolunk, az részben a jelenben keletkezik, az interakció és az egyezkedés során. Például az identitások és az intézmények, amelyek az előre rögzítettség [*prefixedness*] hitelességének nevében lépnek föl, ezt az előre rögzítettséget szilárdítják meg azzal, hogy a *jelenben* egyezkednek és küzdenek a pozícióért [...]. Az ilyen előre rögzítettség valójában csak látszólag rendelkezik az előre adottság státuszával; ez az, amit Bhabha előzetességnek hív: az előre adottság *érzete*, az előzetes létezés látszatának súlya és autoritása, mely létezést folyamatosan újratereztik a jelenben. Ez a stratégia egy hatalmi mechanizmus, amely társadalmi és retorikai legitimációt teremt meg és tart fenn” (West 2002: 23).
17. Kymlicka azokat a csoportokat érti nemzeti kisebbségek alatt, amelyeknek a történelmi otthonát (homeland) inkorporálta egy másik állam hódítás, kolonizáció vagy szövetségbe szerveződés által. A bevándorlók velük szemben nem rendelkeznek ilyen otthonnal a gazdaországban, ami miatt közösségként korlátozottabb az elismerésük (2003: 78-79).
18. A brit Királyi Művészeti Társaság (Royal Society of Arts) egy 1999 és 2003 közti kísérleti programjának sikere nyomán született döntés arról, hogy a tér üres talapzatán nem véglegesen pótolják a hiányt, hanem időszakosan kiállított munkákkal; a 2005-ben újraindult program gazdája a londoni önkormányzat (Sumartojo 2013: 71).
19. Marc Quinnnek a mozgáskorlátozott festőnőt, Alison Lappert várandósan ábrázoló szobra (*Alison Lapper Pregnant*, 2005) pedig „a katonai és férfias aspektusait” (Sumartojo 2013: 75) állítja kihívás elé annak a múltnak, amelyet megjelenítenek a tér szobrai.
20. Juliff szerint Napier „brutális rémuralma Indiában különös kegyetlenségéről volt nevezetes a szikhekkal szemben” (2013: 202), míg Havelock fojtotta vérbe az 1857-es indiai felkelést.

21. 1848-ban zavargásokba torkolt egy tízezer fős chartista tüntetés a Trafalgar téren és a XX. században is többnyire progresszív társadalompolitikai célok mellett zajlottak kampányok a helyszínen. A század elején a tér a brit szüfrazsett mozgalom tüntetéseinek helyszínévé vált, vezetőjük, Emmeline Pankhurst emblemikus alakjával. A későmodern korban ugyancsak tízezres nagyságrendű tömegeket vonzottak a háborúellenes (1968), antirasszista (1978, 2005, 2006, 2014) és a thatcheri fejadót támadó (1990) megmozdulások, illetve Nelson Mandela dél-afrikai elnök beszédei (1996, 2005).
22. 1978-ban szintén innen indult el az egyik legnagyobb brit antirasszista rendezvény, a *Rock Against Racism* zenei fesztivál menete a kelet-londoni Victoria Parkba.
23. Ken Livingstone két polgármesteri ciklusában (2000-2008) a tér hivatalos funkciói is változásokon estek keresztül. Ekkor vált a Trafalgar tér állandó londoni helyszínévé több kisebbségi csoport ünnepeinek, pl. Diwali, Eid, hanuka, kínai újév (Sumartojo 2013: 77). A Sumartojo által „hivatalos multikulturális fesztiváloknak” (2013: 77) leírt események mellett 2005 óta ugyanitt, London „főterén” tartják az ír nemzeti ünnepet (Szent Patrik napja), 2004 óta az LMBT-közösség eseményét, a Pride Londont és 2003-tól 2012-ig itt működött – majd az olimpiai parkba költözött – a fogyatékkal élőkét képviselő Liberty Festival.
24. Ezek talán utalnak Nagy Gusztáv ugyanitt kiállított *Nyiss ajtót* című versére (1986) is.
25. May-Bowles részéről ez utalás volt a News International lapkiadó telefonlehallgatási botrányára.
26. Az eredeti magyar fordításban: „felkavaró »azonnaliségbe«” (Bhabha 1999: 115), angolul: „into the disruptive »anterior«” (Bhabha 1994: 167).
27. A *Mary Koszmary* stadionja Varsó belvárosában szándékosan idézi meg a náci propagandafilmeket (Eliat), míg Sierakowski öltözete az 1950-es évekbeli kommunista aktivistákéról van megmintázva (Mytkowska 131), mint ahogy az 1955-ben épült stadion is számos pártállami ünnepség helyszíne volt Varsó belvárosában. Sierakowski beszéde mindkét önkényuralmi rendszer esztétikáját önmaga ellen fordítja, hisz 1946-ban és 1968-ban maga a lengyel kommunista párt is hozott zsidóellenes intézkedéseket, amelyek menekülthullámokat indítottak el Izraelbe.
28. Ehhez nem csak a multikulturalizmus kortárs víziói nyújtanak inspirációt, hanem annak történelmi előzményei is. A harmadik epizódban Anda Rottenberg művészettörténész Sierakowski elődjét Zamość város XVI. századi alapítója, Jan Zamoyski kancellár személyében azonosította. A reneszánsz mintára épült Zamośćban „különböző kulturális és vallási háttérű emberek dolgoztak együtt egy jobb jövő megteremtésén”, ami „azt kívánta tőlük, hogy európai perspektívából gondolkodjanak a városukról”. Hasonló szemléletet képviselt a XX. század elején Közép- és Kelet-Európában alapított zsidó ifjúsági mozgalom, a Hasomer Hacair is, amely egy kétnemzetiségű államot vizionált az akkor brit fennhatóság alatt álló Palesztina területére. A *Zamach* zárójelenetében látszólag ennek a mozgalomnak a jelképét viselik a mécseseket gyűjtő cserkészek a Pilsudski téren (Riedl).
29. A forgatás helyszíne az egykori gettó területén belül is szimbolikus jelentőséggel bír. A kibucból rálátni az 1943-as varsói gettólázadás emlékművére (Nathan Rapoport, 1948) és a kibuc helyén ma a 2013-ban épült Lengyel Zsidóság Történelmi Múzeuma áll.
30. A Pilsudski tér a lengyel függetlenség napján katonai parádék helyszíne, hétköznapi pedig a tér nyugati oldalán található Ismeretlen katona sírjánál óránként kerül sor őrsváltásra.
31. A tér háború előtti történetére is utal röviden, hogy a *Zamach* sokszínű tömegében egy ortodox keresztény férfi is látható (Azoulay és Ophir 2011: 146).

32. A Wellcome Trust non-profit szerv interjút készített 2396 fellépővel, amely Clare Richardson részletes fotódokumentációjával együtt részben alapjául szolgált egy kötetnek (Antony Gormley: *One & Other*, 2010) is az eseményről.

## Irodalomjegyzék

- Azoulay, Ariella és Adi Ophir: This is Not a Call to the Dead. In *Yael Bartana: And Europe Will Be Stunned*. Szerk. James Lingwood és Eleanor Nairne. London, Birmingham, Humlebaek, Warsaw, Eindhoven, Artangel, Ikon Gallery, Louisiana Museum of Modern Art; Museum of Modern Art in Warsaw, Van Abbemuseum, 2011. 146-151. (kiállításkatalógus)
- Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*. London, Routledge, 1994.
- Bhabha, Homi K.: DisszemiNáció: A modern nemzet ideje, története és határai. Ford. Sári László. In *Narratívák 3. A kultúra narratívái*. Szerk. Thomka Beáta. Budapest, Kijárat, 1999. 85-118.
- Eilat, Galit és Charles Esche: Galit Eilat and Charles Esche talk to Yael Bartana. (interjú), labiennale.art.pl, [http://labiennale.art.pl/\\_archiwum/2011/en/exhibition](http://labiennale.art.pl/_archiwum/2011/en/exhibition)
- Fanon, Frantz: *A föld rabjai*. Ford. Kovács Anikó, Staub Valéria. Budapest, Gondolat Kiadó, 1985 [1961].
- Hall, Stuart: Introduction: Who Needs "Identity"? In *Questions of Cultural Identity*. Szerk. Stuart Hall és Paul du Gay. London, Sage. 2003 [1996]. 1-17.
- Higgins, Charlotte: Opening of Trafalgar Square Plinth Begins Gormley's "Picture" of Britain. *The Guardian*, 2009. július 6. <http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/jul/06/antony-gormley-plinth-traffic-square>
- Jameson, Fredric: *A posztmodern, avagy a késői kapitalizmus kulturális logikája*. Ford. Erdei Pálma. Budapest, József, 1997 [1991].
- Juliff, Toby: Livingstone-Heritage and the Interstitial Spectres of Trafalgar Square. *International Journal of Tourism Anthropology*, 3.2. 2013. 200-209.
- Lawley, Sue: Interjú Stuart Hallal. *Desert Island Discs*. BBC Radio 4, 2000. február 4. [http://downloads.bbc.co.uk/podcasts/radio4/dida/dida\\_20000213-1115a.mp3](http://downloads.bbc.co.uk/podcasts/radio4/dida/dida_20000213-1115a.mp3)
- Kremnitzer, Yuval: A Polish State in The Land of Israel. labiennale.art.pl, [http://labiennale.art.pl/\\_archiwum/2011/pl/texts/item/129-a-polish-state-in-the-land-of-israel-yuval-kremnitzer](http://labiennale.art.pl/_archiwum/2011/pl/texts/item/129-a-polish-state-in-the-land-of-israel-yuval-kremnitzer)
- Kymlicka, Will: *Multicultural Citizenship. A Liberal Theory of Minority Rights*. Oxford, Clarendon Press, 2003 [1995].
- Marushiakova, Elena és Vesselin Popov: Gypsy Slavery in Wallachia and Moldavia. In *Nationalisms Today*. Szerk. Tomasz Kamusella és Krzysztof Jaskulowski. Oxford, Peter Lang, 2009. 89-124.
- Modood, Tariq: *Multiculturalism: A Civi Idea*. Cambridge, Polity Press, 2007.
- Mytkowska, Joanna: The Return of the Stranger. In *Yael Bartana: And Europe Will Be Stunned*. Szerk. James Lingwood és Eleanor Nairne. London, Birmingham, Humlebaek, Warsaw, Eindhoven, Artangel, Ikon Gallery, Louisiana Museum of Modern Art; Museum of Modern Art in Warsaw, Van Abbemuseum, 2011. (kiállításkatalógus) 130-133.

- Needham, Alex: The Fourth Plinth: Top 10. *The Guardian*. 2009. október 9.  
<http://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2009/oct/09/fourth-plinth-gormley>
- Nora, Pierre: Emlékezet és történelem között: A helyek problematikája. Ford. K. Horváth Zsolt. *Múlt és Jövő*, 2003/4. 3-16.
- Parekh, Bhikhu: *Rethinking Multiculturalism: Cultural Diversity and Political Theory*. Houndmills, Macmillan, 2000.
- Raatzsch, André: Beszámoló a {roma} *The Contract to Sell the Ethnicity* című esemény eredményéről. In {roma} *The Contract to Sell the Ethnicity. Szerződés az etnikai hovatartozás eladásáról*. Szerk. Simon Vera. Budapest, Tranzit.hu, 2014. (kiállításfüzet)
- Renan, Ernest: Mi a nemzet? Ford. Réz Pál. In *Eszmék a politikában: a nacionalizmus*. Szerk. Bretter Zoltán és Deák Ágnes. Pécs, Tanulmány Kiadó, 1995. 171-185.
- {roma} *The Contract to Sell the Ethnicity/ Szerződés az etnikai hovatartozás eladásáról*. Budapest, Tranzit.hu, 2014. (kiállítási szóróanyag)
- Riedl, Joachim: Zurück nach Altneuland. *Die Zeit*. 2012. december 6.  
<http://www.zeit.de/2012/50/Yael-Bartana-Ausstellung-Wien-Secession/>
- Rose, Jacqueline: History is a Nightmare. In *Yael Bartana: And Europe Will Be Stunned*. Szerk. James Lingwood és Eleanor Nairne. London, Birmingham, Humlebaek, Warsaw, Eindhoven, Artangel, Ikon Gallery, Louisiana Museum of Modern Art; Museum of Modern Art in Warsaw, Van Abbemuseum, 2011. (kiállításkatalógus) 140-145.
- Sumartojo, Shanti: The Fourth Plinth: Creating and Contesting National Identity in Trafalgar Square, 2005–2010. *Cultural Geographies*, 20.1. 2013. 67–81.
- West, Thomas R.: *Signs of Struggle: The Rhetorical Politics of Cultural Difference*. Albany, State University of New York Press, 2002.
- Williams, Raymond: Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory. In *Culture and Materialism: Selected Essays*. London, Verso, 2005. [1980]. 31-49.

## Filmográfia

- *And Europe Will Be Stunned* (Yael Bartana, 2011)
- *Cím nélkül*. (Kállai András, 2012)
- *One & Other: A Portrait of Trafalgar Square*. (Mike Figgis, 2009)
- *Stációk* (Zsoldos Vanda, 1988)
- *The Opened Door of the Roma Studio Museum of Berlin* (Tihanics Norbert, 2013)
- *Unorthodox Image* (Daniela Kostova, 2010)

© Apertúra, 2014. nyár-ősz | [www.apertura.hu](http://www.apertura.hu)

webcím: <https://www.apertura.hu/2014/nyar-osz/bak-a-nemzet-kettos-ideje-kortars-muveszeti-intervencio-k-nemzeti-emlekhelyeken/>

