

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskola

Hámori Anett

A háború és a migráció problémája a kortárs művészetben

A hiány mint képkötő eszköz

A DLA-értekezés tézisei

Témavezető:

Dr.habil. Nemes Csaba DLA

Pécs

2022

Köszönetnyilvánítás

Köszönettel tartozom a témavezetőmnek, Dr. Habil Nemes Csaba Dla-nak, valamint Kopeczky Rónának és Mórocz Gábornak a szakmai segítségükért. A dolgozatomat a szüleimnek, és a családomnak ajánlom, akiknek a folyamatos támogatása nélkül nem jöhetett volna létre ez a mű, amely meghatározó pontja alkotói tevékenységemnek is.

Tartalomjegyzék

I. Bevezetés	5
„Mások szenvedésének szemlélése”	
I.I. A kutatás tárgya és módszerei	7
Migráció és a kortárs művészet	9
Háború és a kortárs művészet	15
Média és a kortárs művészet	17
II. Migráció és a szenvedés ikonográfiája	18
Alan Kurdi halála	18
„Mi, menekültek”	21
Kortárs művészeti reakciók	23
Hová menekülünk	25
A <i>We shout and shout but no one listens</i> kiállítás	26
II.I. A szenvedés látványa (kiállítás-elemzések)	28
Khaled Barakeh: <i>Regarding the pain of the others</i>	29
Khaled Barakeh: <i>The Untitled Images</i>	31
Gohar Dashti: <i>Today's Life and War</i>	34
Nermine Hammam: <i>Upekkha</i>	39
Nermine Hammam: <i>Unfolding</i>	41
Amel Ibrahimovic: <i>My refugee shoes and my refugee clothes</i>	42
Alfredo Jaar: <i>The Eyes of Gutete Emerita</i>	44
Sandra Johnson: <i>To the day</i>	47
II.II. A kiállítások összegzése	48
A <i>We shout and shout but no one listens</i> kiállítás összegzése	48
III. Politika és a kortárs művészet	51
Az 1990-es Öböl-háború	
„Amerika villamosszékbe ültetett minket” – Abu Gharib	52
A diktatúra, mint a politika eszköze	58

IV. Média és a kortárs művészet	59
Hogyan befolyásolja a politika a média segítségével az embert?	60
Az információ, mint hatalmi eszköz	60
Images are not innocent	65
Alfredo Jaar alkotásai	68
V. A doktori kutatás összegzése	74
A hiány mint képalkotó eszköz	76
Milyen szerepet tölthetnek be a művészek e kritikus időszakban?	82
Irodalomjegyzék	87

I. Bevezetés



Alfredo Jaar, *Teach us to outgrow our madness!*
Edinburgh, Art Festival, 2019

„Mások szenvedésének a szemlélése”¹

„Szerettem volna felidézni az emberiség borzalmait, amelyekből nem tanultunk.”
(Milos Forman a *Goya kísértetei* film kapcsán)

Susan Sontag könyvének a címe – *A szenvedés képei* – számomra talán a legfontosabb kifejezéseket rejt magába. Ha egy mondatban kellene összefoglalnom, mi jellemezi alkotásaimat, érdeklődésemet, akkor Sontag könyvcíme lenne a legmegfelelőbb válasz. Sokszor elmerengtem azon, hogy miért is tekintem központinak ezt a kérdést. A következőkben az ehhez a gondolkodási úthoz kapcsolódó kiemelkedő, illetve számomra kiemelendőnek tűnő, revelatív művészeti alkotásokon keresztül szeretném magam is megérteni és egyben megértetni ezt a napjainkban – hol elrejtetten, hol szembetűnőbben – jelenlévő kihívást: a szenvedés szemlélését, szemlélhetőségét és a belőle adódó következményeket.

1989-ben végezték ki a Ceaușescu-házaspárt. Ez az eseménysor a korabeli médiában folyamatosan jelen volt. Mindössze 4 éves voltam akkor, mégis emlékszem, ahogy kimondom a nevét, sokszor egymás után, és látom magam előtt a kivégzést, fekete-fehér képeken. Ma anyaként elborzadok, hiszen az én gyerekem nem nézhet ilyet, de a rendszerváltás kora valahogy más korszak volt. Vidéken nőttem fel, a családnak jelentős földbirtokai vannak évszázadok óta, a dédnagyapám az Andrássy család birtokait vezette, és ezt a vonalat ma az édesapám viszi tovább. Tokaj-Hegyalját sokan jól ismerik mint borvidéket, de azt feltehetően kevesen tudják, hogy rengeteg zsidót telepítettek ki erre a vidékre. A Budapestről érkező zsidó

¹ Susan SONTAG: *A szenvedés képei*, Budapest, Európa, 2004.

értelmiségi családoktól elvették mindenüket, deportálták, majd paraszti családoknál helyezték el őket. Helyi táborokban dolgoztak úgy, hogy gyakran éhezniük is kellett. A mi családunknál is helyeztek el egy ilyen családot, illetve a szomszédos kisvárosban is volt tábor. A nagymamám nagyon nagy tisztelettel és emberséggel viszonyult hozzájuk; baráti viszony alakult ki közöttük, együtt éltek túl minden nehézséget, segítették egymást. Ő az élete kockáztatásával is ennivalót vitt a zsidó táborokban lévő barátnőinek. Ezek a hatások, a családi történetek mindenképpen meghatározzák az erőszakhoz, a hatalomhoz, a politikához való viszonyulásomat. A művészet, az alkotás mindig is érdekelt, és az ahhoz párosuló szociális érzékenység folyamatosan alakult ki. Mire elvégeztem az egyetemet, szinte csak ilyen tematikájú művek érdekeltek.

Számomra a legfontosabb művészi attitűd a társadalommal kapcsolatos kérdések, gondok, a politikai és gazdasági helyzet alakulása, egyáltalán a jelenkorra történő reflexiók megjelenítése. Mindez a Franciaországban töltött tanulmányaim alatt realizálódott bennem. Olyan egyetemen tanulhattam, ahol meglehetősen nagy hangsúlyt helyeztek arra, hogy minden országból csak egy cserediák kerülhessen be. Így alakult ki, hogy számos ország és különböző kultúrák voltak együttesen jelen: kolumbiai, indiai, amerikai, kanadai, szlovák, holland, német... stb. Mindemellett a tanáraink is különféle nációt képviseltek. Ez a fajta internacionális közeg a mai napig meghatározó a munkáimnál, termékeny közeget biztosít számomra. Továbbá ez a multikulturális közeg irányította a figyelmem teljes mértékben a különféle társadalmi és politikai helyzetek kutatására: gyerekkatonákra, katasztrófákra (pl. Fukusima), a kirgizisztáni háborúkra, Ukrajna és Oroszország viszonyára, majd a migrációra és annak következményeire.

A doktori kutatási témám kiindulópontja és a képzőművészeti munkásságom bizonyos ponton összefüggést mutat, illetve összefonódik a DLA képzésem alatt készült sorozatomban, amelyet *Migráció* címmel 2015-ben kezdtem készíteni, majd ennek a folytatása lett a mestermunkám, amelynek tematikája a nizzai mészárlás következményeit mutatja: üres babakocsik, elhagyott játékok, összetört biciklik, sérült emberek, tetemek, a merényletet végrehajtó autó, amit szitává lőttek. Nizzában voltam cserediák a 2008–2009-es tanév tavaszi félévében. Képzőművészeti és kutatási tevékenységemben fontos szerepet tulajdonítok a személyességnek. A dolgokhoz való személyes viszonyulásunk meghatározzák véleményünket, kapcsolatainkat, tetteinket. Úgy gondolom, hogy erre a legmegfelelőbb példa az eddigi munkáim közül a mestermunkám. Ezt a kutatást szeretném kibővítve folytatni a háború sújtotta országokkal kapcsolatban. Feltérképezni, milyen vizuális reakciót vált ki a képzőművészekből ez a folyamat.

I. I. A doktori kutatás tárgya és módszere

A kutatásom tárgya a háborús zónák által generált migráció, valamint annak következményei, illetve e következmények ábrázolása a kortárs művészetben, a *We shout and shout, but no one listens* kiállításon résztvevő alkotók (Khaled Barakeh, Gohar Dashti, Nermine Hammam, Amel Ibrahimovics, Alfredo Jaar, Sandra Johnston) műveinek segítségével. Az erőszakkal, terrorral, konfliktusokkal „terhelt” helyzetek elemzése.

A kutatás módszere a műelemzés, amit az alkotói attitűdből, a művész pozíciójából vizsgálok, és végül összegzem a kutatás folyamatát.

Jelen korunk meghatározó eseményei, mint a háborúk, forradalmak, rendszerváltozások, a társadalomban is változásokat eredményeznek, ami a művészek számára témaként aposztrofálható. Számos tudományág tekinti feladatának e folyamatok megfigyelését, elemzését. Az alkotók is ezt teszik: analizálnak, vizuálisan leképeznek, kommunikálnak, gondolkodásra sarkallják a nézőt.

Jean Fisher egyik előadásában azt vallja, hogy a művészet egyfajta propaganda; eszköz, ami közvetít, ábrázol, kontextualizál, táplál, megsemmisít, újragondol, megszüntet, felold, majd újra létrehoz. A művészi szabadság semmihez sem fogható eszköztárral rendelkezik. Az alkotói szabadság fontos felület, főleg ma, amikor mindent befolyásolnak, irányítanak különféle hatalmak. Ezzel szemben a művészeti alkotások a szabadságot jelentik a befogadó számára. Az összetett módon értelmezhető művek sokszor teljesen ellentétes képzettársításokat tesznek lehetővé, minden pressziótól mentesen. Mögöttük mindig a képzelet és a gondolat szabadsága áll.

Sokféle művészi attitűddel találkozhatunk a galériák, múzeumok falain kívül és belül is. A művészet mindenhol jelen van. A művészi attitűd pedig nagyon sokféle úton alakulhat ki: aktivista, békeaktivista, provokatív, szemlélő, kritikus, traumafeldolgozó, historizáló, propaganda jellegű stb. Úgy gondolom, mindannyiunk közös célja, hogy felhívjuk az emberek figyelmét valamire, amit ők nem képesek, vagy amit nem akarnak meglátni. Tehát a művészek az alkotásaikon keresztül lehetőséget adnak a nézőnek, hogy közösen gondolkozzanak, válaszokat keressenek a művek által generált kérdésekre. Az alkotók egy kicsit olyanok, mint a tudósok: kutatást végeznek, majd a feltárt információt a lehető legtöbb aspektusból vizsgálják, így a néző nem direkt válaszokat kap, hanem többféle lehetőséget az értelmezésre, gondolkodásra.

Ha konkretizálom ezt a szituációt a művészet és a háború viszonyára, akkor a művészek rávilágítanak a háború embertelen voltára, sokszor az áldozat perspektívájából nézve, hiszen

valamilyen módon ők is érintettek. A későbbiekben említett kiállítás alkotói például a migrációval kapcsolatban teszik ezt, hiszen mindannyian elhagyták a szülőhazájukat, fizikális, illetve lelki okok miatt.

Boris Groys-t idézve: a művész a valóság és az emlékezet között egyfajta közvetítő, ahol az alkotó szabadságából ered, hogy kritikát gyakorolhat.²

A háborúk és a velük járó szenvedés végigkísérte az emberiség történetét. Az egyes korszakok alkotói pedig feladatuknak érezték, hogy megörökítsék ezeket a tapasztalatokat az utókor számára. Ezt ma már jól láthatjuk, hiszen a világháló, illetve a különféle médiumok egyfelől mindent rögzítenek, dokumentálnak, másfelől testközelbe helyeznek bennünket, így virtuálisan bárhol ott lehetünk. Tehát a művészet a szabadság, a szabadon gondolkodás, a kritika színtere, túlmutat az esztétikumon, a kordokumentumon, inkább politikai elmélkedésre ösztönöz, cselekvésre készíti a nézőt. Ez a fajta aktív, kooperatív művészi hozzáállás a 20. században teljesen más jelentéssel bír, mint a felvilágosodás előtti időszakban.

Mindez a korábbi narratív formák összeomlásához vezet. Virilio³ szerint a terror esztétizálásának lehetünk ma tanúi, ennek a bizonyítéka a szeptember 11.-hez való viszonyulásunk. Szeptember 11. annak a legfőbb jelképe, hogy új korszak van kialakulóban, amelyben mindenütt új falak jelennek meg, Izrael és a nyugati part között, az Európai Unió körül, az amerikai–mexikói határon. Új globális válság született, amelynek a gazdasági összeomlások, katonai és más katasztrófák, rendkívüli állapotok is a részét képezik.

A háború, a terror és az erőszak ábrázolása a művészetben nagyon sarkalatos pont, hiszen egyfelől a művészet összekapcsolódik a politikával, másfelől, ha nem kontextualizáljuk, akkor érvényét veszíti. Azt gondolom, a művészet a legmegfelelőbb eszköz, hogy realizáljuk, majd feldolgozzuk a történeteket.

Bernard Lewis szerint a háború gyökerei állítólag a kelet és nyugat közötti kulturális, vallási és politikai különbségekre vezethetők vissza.⁴ Glucksmann viszont úgy látja: a nyugati társadalom tömegkultúrája, a véget nem érő fogyasztás olyanfajta elértéktelenedéshez vezetett, ami egyenes út a nihilizmushoz, ahol az egyetlen érték a halál lesz.⁵

² ANDRÁS Orsolya: *Boris Groys, a beképzelt kontextus*, <http://ujnautilus.info/boris-groys-kepzelt-kontextus>

³ Paul VIRILIO: *L'Ecran du desert: chroniques de guerre*, Paris, Galilée, 1991. Magyarul: *Háború és televízió. A 304-es partszakasznál eltűnt katona emlékére*, fordította: ÁDÁM Anikó, Budapest, Magus Design Studio, 2003.

⁴ LEWIS, Bernard: *The Revolt of Islam*, New York, 2001; LEWIS, Bernard: *Islam and the West*, New York, Oxford, 1993.

⁵ GLUCKSMANN, Andre: *Bin Laden, Dostoyevsky and the reality principle. Interview with Liss Gehlen and Jens Heisterkamp* [2003], March 31. Open Democracy, http://www.opendemocracy.net/faith-iraqwarphilosophy/article_1111.jsp (accessed April 2, 2003)

A művészet viszont teremt, nyomot hagy, így alkalmas lehet a kulturális traumák⁶ feloldására. A felejtés nem történhet meg, mert túl sokan élünk a Földön, és mindig lesz egy ember, aki elmeséli majd a történetét – mondja Arendt.⁷

Migráció és a kortárs művészet

A tanulmányom meghatározó pontja egy csoportos kiállítás elemzése, amelyben az egyes alkotók személyes élményeikkel kapcsolódnak a háború, a migráció tematikájához. Azt gondolom, így igazán hiteles képet kaphatunk az adott témát illetően.

Először is szeretném meghatározni a migráció fogalmát, valamint a kortárs művészeti reakciókkal kontextualizálni a folyamatot.

A migráció olyan lakóhelyváltozás, mely településhatárok átlépésével jár. Sokféleképpen értelmezhetjük, osztályozhatjuk. Két fő típusa lehetséges: az emigráció, amikor a népesség elvándorol, valamint az immigráció, amikor a népesség betelepül.

Az emberek helyváltoztatása, vagy vándorlása és az azzal kapcsolatban érvényesülő társadalmi és gazdasági hatások már régóta nyomon követhetőek az emberiség történelmében. A migráció kifejezés latin eredete arra utal, hogy a szó jelentése mögött értelmezhető cselekvés már az antik világban létező olyan tényező volt, amellyel nemcsak uralkodóknak, hadvezéreknek vagy filozófusoknak, hanem a közembereknek is foglalkozniuk kellett. Mint az ember tereken átívelő, földrajzi értelemben kifejezhető mozgása – már abban az időben egyszerre volt köznapi, társadalmi, gazdasági, jogi és tudományos kategória.⁸

Az emberek közötti különbözőség számos minőség szerint csoportosítható: faji, nemi, bőrszín szerinti, vallási, politikai, etnikai stb. Ezek a történelem során folyamatosan alakultak a társadalmi struktúrákban, a nyelvi rendszereinkben, az egyes államok adott politikai nézeteinek megfelelően. Az eltérések sok esetben konfliktusokhoz, akár háborúhoz vezetnek.

Achille Mbembe kameruni filozófus, szociológus szerint a faji különbözőségből adódó erőszakos viselkedés két dologra vezethető vissza: egyrészt a modern kapitalista nemzetállamok létrejöttéhez, másrészt a történelem során rögzítetté vált „kaszttrendszer” kialakulásához.

⁶ Jeffrey C. ALEXANDER: *Toward a theory of cultural trauma = Cultural trauma and collective identity*, ed. Jeffrey C. ALEXANDER et al., Berkeley, University of California Press, 2004, 1–30.

⁷ ARENDT, Hannah: *Eichmann in Jerusalem: A report on the banality of evil*, New York, Viking, 1965, 232–33.

⁸ http://real.mtak.hu/16634/1/w207.bat_session%3D1164013711%26infile%3D%26sobj%3D8961%26cgimime%3Dapplication%252Fpdf

A faji megkülönböztetésen alapuló politika többnyire háborút, erőszakot eredményez. Viszont a háború ma nem a fegyverekkel vívott harcot jelenti, sokkal inkább a nemzetek és vallási nézetek közötti hasonlóságokkal, különbözőségekkel mutat összefüggést. A különféle nemzetállamok jól elhatárolódnak egymástól, gondoljunk csak a földrajzi országhatárokra a térképen. A politika ugyanilyen módon határolta el egymástól az egyes etnikumú (fajú) embereket, így mondhatjuk azt, hogy vannak fehérek és feketék, sárgák, illetve különböző vallási identitásúak, mint a zsidók, a muszlimok, a katolikusok stb. De mindenképpen van egy viszonyítási alap, ami a „másságot” eredményezi.⁹

A 21. század egyik legnagyobb gondja az emberek mobilitásának kérdése. A kapitalizmus az egyes technikai médiumok segítségével minden tekintetben felgyorsította a környezetünk, az életünk változásait. A cél mégis a lakóhely, a megfelelő élettér kialakítása, ahol keveredni kényszerülnek az eltérően szocializálódott emberek, ez pedig könnyen megteremtheti a konfrontálódás feltételeit.

Hogyan kezelhetjük ezt a viselkedést ma? Továbbá mit jelent a „mátság” pontosan? Az elfogultság jó kiindulópont lehet, viszont különbséget kell tenni egyéni és társadalmi szinten jelentkező elfogultságok között. Goldberg és Mbembe elemzése felfedi a rasszizmus társadalmi, technológiai és földrajzi összefüggéseit.¹⁰

Azt kell megvizsgálnunk, kik és hogyan alakítják a letelepedés feltételeit, a határokat, valamint milyen jogokkal rendelkeznek a letelepülő, meg tudja-e őrizni saját szuverenitását?

Az egész világot érintő vándorlás miatt kialakulóban van egy új globális biztonsági rendszer, amelynek a következményeit éppen most szemlélhetjük.¹¹

⁹ David Theo Goldberg is the Director of the systemwide University of California Humanities Research Institute, the Executive Director of the Digital Media and Learning Research Hub, and Professor of Comparative Literature, Anthropology, and Criminology, Law and Society. He has published broadly on race and racism, on digital humanities, on social, political, and critical theory and postcolonial studies, as well as on humanities and the university. His most recent books include *Are We All Postracial Yet?* (2015) and *Between Humanities and the Digital* (co-edited, 2015). In the 1980s he produced and in one case co-directed award-winning independent films and music videos. Goldberg is a member of HKW's Program Advisory Board.

¹⁰ *Dictionary of Now* – Taiye SELASI, David Theo GOLDBERG & Achille MBEMBE: *Violence*, https://www.hkw.de/en/programm/projekte/veranstaltung/p_131635.php

¹¹ Achille Mbembe is Research Professor in History and Politics at the Wits Institute for Social and Economic Research, University of the Witwatersrand in Johannesburg. He studied at Université Paris 1 Pantheon-Sorbonne and at the Institut d'études politiques (Paris) and has taught at various institutions in the United States, including Columbia University, University of Pennsylvania, Yale University, the University of California at Irvine, Duke University, and Harvard University. He has published extensively on African history, politics, and decolonization, including *On the Postcolony* (2000) and *Sortir de la grande nuit: Essai sur l'Afrique décolonisée* (2010). His widely acclaimed book *Critique de la raison nègre* (2013; in German: *Kritik der schwarzen Vernunft*, in English: *Critique of Black Reason*) won the Geschwister Scholl-Preis (2015). His work has been translated into numerous languages and he has recently been elected as a member of the US Academy of Arts and Sciences.

Az elmúlt száz évben a tudományok alakították a gondolkodásunkat, a nyelvünket, ennek eredményeképpen kialakult egy saját „szótárunk”, melynek segítségével értelmezni tudjuk a világot, önmagunkat. Viszont a villámgyors fejlődésnek köszönhetően ez kevésnek bizonyult, és már nem képes elegendő segítséget nyújtani a mindennapi ingereink lefordításában, tehát nem tudjuk értelmezni a körülöttünk zajló folyamatokat. Ezt a hiányosságot pótolni kell valamilyen módon. Itt kap jelentős szerepet a művészet, mert képi jelrendszerével segíti a nyelvi jelrendszer értelmezését. Eddig a tudomány és a művészet külön vizsgálta a folyamatot az elméleti és a gyakorlati praxis részéről, ezt követően új értelmezési szempontokat hoztak létre, ami már alkalmas az egyes jelentések értelmezésére.¹²

Az országhatárok pozícióját többnyire rögzített tényként határozhatjuk meg, ám az, hogy ki léphet ki és be egy adott országba, különféle politikai hatalmak döntésétől függ.

A modern technika segítségével információkat gyűjtenek az emberekről. Az elmúlt évtized kulcsfontosságú technológiai fejlesztései a határokkal kapcsolatosak. Ma a technológia már nem csupán egy infrastrukturális eszköz a világ újrafelosztásában, amelyben meghatározó szerepe van a hatalomnak, hogy ki birtokolhatja az egyes területeket. Korábban az emberek vándorlását a kapitalizmus és a gyarmatosítás alakította, míg ma a technológia, a környezetszennyezés következményei és a biopolitika, azaz a biológia és a politika szövetsége határozza meg.¹³

Amikor a migrációra gondolunk, akkor az okokra kell fókuszálnunk, azokra a történésekre, melyek a háttérben működnek.

Achille Mbembe filozófus, politológus a gyarmati határok megszüntetésében látja a migráció megoldását. Így hatalmas mozgásteret lehetne adni a vándorló embereknek. Viszont a jelenlegi, globális politika nem ebbe az irányba halad, így maradnak a háborúk, a politikai viszályok, amelyeknek a következményeit mindannyian jól ismerjük.

A földrajzi értelemben vett Szíriához tartozó, gazdag civilizációs örökséggel rendelkező régiók a történelem során többnyire valamely birodalomhoz tartoztak. Sajátos átmenetet jelentett e sorban az utolsó állomás, a formálisan 1923 szeptemberében kezdődő mandátumkorszak, amikor a „Földrajzi Szíria” északi része (Szíria és Libanon) francia, a déli fele (Palesztina) pedig brit mandátumigazgatás alá került. Korábban a török birodalomhoz

¹² *Dictionary of Now* – Taiye SELASI, David Theo GOLDBERG & Achille MBEMBE: *Violence*, https://www.hkw.de/en/programm/projekte/veranstaltung/p_131635.php

¹³ <https://global.duke.edu/how-migration-scholars-interpret-borders>

tartozó területek közigazgatási struktúrájának kialakításánál a franciák az etnikai-vallási megoszlásból indulnak ki, ami feszültséget generált az egyes államok között.¹⁴

A történelem során nem először fordul elő, hogy az emberek egyik helyről a másikkra vándorolnak. Ma Európa partjait különféle módon próbálják elérni, az emberek keresik a legális utat, ugyanakkor akár az életüket is kockára teszik annak érdekében, hogy elmeneküljenek a politikai elnyomás, a háború és a szegénység elől, hogy újra egyesítsék családjukat, munkát találjanak, tanuljanak, folytassák a korábban megtört életüket.

2015 és 2016 folyamán az Európai Unió a menekültek és a migránsok példátlan mértékű beáramlásának volt tanúja. Több mint egymillió ember érkezett az Európai Unióba. Többségük a Szíriában dúló háború és a terror elől menekült, de más országokból is sokan jöttek.

Ezzel kapcsolatban fontosnak tartom az „idegen” fogalom jelentésének bemutatását: Ki az „idegen”,¹⁵ és miben rejlik az „idegensége”?

„Ha idegen a világban az, aki nem tudja, mi van benne, nem kevésbé idegen az is, aki nem tudja, mi történik benne.”¹⁶

Nagyon nehéz az idegen fogalmát meghatározni önmagában, George Simmel ezért egy csoport tagjaként határozza meg, aki elhagyja a csoportot és különféle okokból vándorlásra kényszerül. Mindazonáltal az idegenség valamiféle problémát hordoz magában, egy nyugtalan állapotként aposztrofálnám, ami hierarchiát, tehát hatalmat, alárendeltséget, kiközösítést, sőt akár megsemmisítést von maga után – írja Schiffauer.¹⁷ Ez a jelenség a filozófia tudományát már Platón óta foglalkoztatja, valamint az etnológia is foglalkozik vele – úgy, hogy megpróbálja bemutatni és értelmezni a jelenséget. Azt gondolom, hogy a művészek, a műalkotások is ezt teszik, csak az eszközeik különbözőek. Christoph Jamme szerint egyedül a művészet képes a folyamat erőszak nélküli ábrázolására: „a más kultúráktól való tanulás és a kulturális sokféleség elismerésének imperatívuszát is magába rejti, a közvetített tisztelet révén, az esztétikai lényeg etikai, sőt politikai dimenziókra tesz szert.”¹⁸ Fontos, hogy az embereknek legyen megfelelő

¹⁴ GAZDIK Gyula: *A szíriai válság kialakulása és elmélyülése*, Kül-Világ, IX. évf. 2012/1., 6.

¹⁵ A görögök idegenség-fogalmát jellemzi, hogy az idegent bizonyos jogok fejében szerződéses viszony kötötte a városhoz. Míg a barbárok Athénban a teljesen kizárt abszolút másik pozíciójába kerültek, az idegenek mindenekelőtt a jog alanyaiként jöttek számba. Az idegen fogalmának helyét Derrida mindenekelőtt az abszolút kirekesztett másik és az abszolút-feltétlen vendégszeretet szélsőségei közt határozza meg. Lásd: NYÍRŐ Miklós: *Az Idegen. Variációk Simmeltől Derridáig*, Buksz, 2005/3., 273., <http://buksz.c3.hu/0503/09szemle.pdf>

¹⁶ MARCUS AURELIUS: *Elmélkedések*, ford. HUSZTY József, Budapest, Kossuth Kiadó, 1996, IV, 29.

¹⁷ Werner SHIFFAUER: *Félelem a különbözőségtől. Új áramlatok a kultúr- és szociálanropológiában* = BICZÓ Gábor (szerk.): *Az Idegen – Variációk Simmeltől Derridáig*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 2004, 152. (A teljes szöveg: 151–161.)

¹⁸ Christoph JAMME: *Létezik-e idegenséget vizsgáló tudomány?* = BICZÓ Gábor (szerk.): *Az Idegen – Variációk Simmeltől Derridáig, i. m.*, 131. és 137. (A teljes szöveg: 117–137.)

ismeretanyaguk, mert akkor érthetik meg igazán a folyamatot, bár Waldenfels a közös logosz alkalmasságának kétségességét hangsúlyozza.¹⁹

Az idegen jelenthet vallási, fizikai, nyelvi idegenséget, de sok esetben a bennünk lévő idegenről is beszélhetünk. Ahogy azt Georg Simmel mondja: „az idegen a közelség és a távolság egységét képezi”, vagy ahogy Waldenfels aposztrofálja: olyan, ami számunkra megismerhetetlen, mint valami hiánnyal rendelkező kerül elénk.

Az idegen mint motívum nem aposztrofálható új jelenséggé, bár a XX. századtól az emberiség egyik legjelentősebb szociológiai problémája, már a XVIII. és XIX. században is jelen volt. Az ember, aki évezredek során a világ középpontjának tekintette magát, mára elvesztette uralkodó szerepét; sehol sem érezhetjük magunkat otthon, minden olyan képlékeny, folyamatosan alakul, alakítják.

A folyamat történelmi és szociológiai voltán túl egy nagyon fontos jelenséggel találjuk szembe magunkat, amit már jól ismerhetünk: az idegenséggel. Amikor hirtelen nem a saját komfortzónánk által körülhatárolt rendszerben vagyunk, mert más történelmi, földrajzi, kulturális gyökereket hordozó emberekkel találjuk szemben magunkat. Először egyfajta kulturális távolságot érzünk, ami közömbösséget és távolságtartást, vagy – éppen ellenkezőleg – együttérzést eredményezhet, vagy Bernard Waldenfels szerint azzal szemben, ami idegen, mindig adósok maradunk.²⁰ Sokszor kellemetlen, negatív érzés kapcsolódik az idegenség kifejezéséhez, ennek oka lehet a távolság, a jelen-nem-valóság, a hozzáférhetetlenség. Ugyancsak Waldenfelsnél olvashatjuk: az idegenség azt jelenti, hogy valami vagy valaki soha nincs a helyén. Ez az érzés sokszor az adott egyénben alakul ki, tehát nem a rajta kívül álló személyektől ered.

Amikor két dolog között különbséget teszünk, akkor nem állapíthatjuk meg, hogy az egyik idegen a másikkal szemben. Az idegen egyfajta behatárolás és kirekesztés eredménye lesz, ami érvényes a kulturális különbségekre is.²¹

Ez a jelenség számos történelmi és kulturális változást hoz magával. Az emberek tömeges vándorlása és az idegenség egy ponton összekapcsolódik, értelmezhetjük úgy is, hogy valaki

¹⁹ Bernhard WALDENFELS: *Az idegenség etnográfiai ábrázolásának paradoxonjai* = BICZÓ Gábor (szerk.): *Az Idegen – Variációk Simmeltől Derridáig*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 2004, 91. (A teljes szöveg: 91–116.)

²⁰ DANTO, Arthur C.: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet*, Budapest, Atlantisz, 1997, <http://www.c3.hu/~gond/tartalom/20/frawald.html>

²¹ Bernhard WALDENFELS: *Felelet arra, ami idegen. Egy rezponzív fenomenológia vázlatja*, <http://www.c3.hu/~gond/tartalom/20/frawald.html>

vagy valami soha nincs egészen a helyén. Az idegenség nem az egyénen kívül, hanem benne, önmagában kezdődik („senki”-érzés), ami később kihat a kultúrára is.

Julia Kristeva szavaival élve: „Annál is inkább fontos ez, hiszen lassanként mindannyian idegenné válunk egy olyan univerzumban, amely eddig soha nem látott méreteket ölt, és eddig soha nem látott léptékű keveredést mutat egy látszólagos tudományos és telekommunikációs egység égisze alatt.”²²

Úgy vélem: ahhoz, hogy pozitív kimenetele legyen a folyamatnak, először a hozzáálláson kellene változtatni. Ebben pedig a rezponzivitás kulcsfontosságú szerepet tölt be, hiszen a felelet ezen formája hiányt szüntet meg, de csak abban az esetben éri el a célját, ha a másik fél igényeire érkezik a válsz. Ez a fajta diskurzus teremtő erővel bír. Mindemellett meg kell említenünk, hogy a nyelvi különbözőségek befolyásolhatják a kommunikációs folyamatokat, tehát nem feltételezhetjük a felek egyenlőségét. Ekkor jelenik meg a dialektika, ahol a meglévő tudás már nem képes előre lépni, és különböző nézőpontokra világít rá, ezt tapasztalhatjuk az úgynevezett „bubneri dialógus” során.

Felmerül a kérdés, hogyan jussunk közelebb valamihez, ami idegen? Ahogy azt a fentiekben írtam, ami idegen, az feltételez valamiféle távolságot is, de paradox módon közel is van hozzánk, hiszen van róla ismeretünk, mert tanultunk róla, illetve az egyes technikai médiumok segítségével megjelenik az otthonunkban. Ahogyan Waldenfels kifejti, az idegen egy egyidejű behatárolás és kirekesztés eredménye.

Vannak olyan kulcsfontosságú események az ember életében, amelyek történelmi jelentőségűek (mint például a háború), és amelyek olyan mély nyomot hagynak bennünk, hogy nélkülözhetetlen a későbbi feldolgozásuk, kérdéseket és válaszokat generálnak, kötelezettséget vonnak maguk után. E folyamatokban, úgy vélem, meghatározó szerepe lehet a művészetnek, erre szeretnék rávilágítani a dolgozatom segítségével.

„A művészet filozófiájának nem az a feladata, hogy az érthetlenség mozzanatát a kortárs műalkotásokból eliminálja, vagyis a műveket úgy interpretálja, hogy a műalkotásokkal szembeni idegenség a végén teljesen eltűnjék. Mert éppen ez az idegenség maga alkotja a műalkotások tartalmának egy jó részét. Az esztétika feladata sokkal inkább az, hogy ezt a megérthetlenséget megértse, hogy ezek a művek miért állnak ellent a megérthetőségnek egy diszkurzív felületi összefüggés értelmében.”²³

²² Julia KRISTEVA: *Önmaga tükrében idegenként*, Budapest, Napkút kiadó, 2010, 110.

²³ ADORNO, Theodor W.: *Esztétikai előadások*, ford. WEISS János. (Kézirat.)

Az idegenség értelmezése nagyon nehéz feladat, hiszen a normális (mint mérce) és a nem normális között helyezkedik el. Egyszerre pozitív és negatív értékeket is hordoz, közel is van hozzánk és távol is van tőlünk. Abban is bizonyosak lehetünk, hogy a rendet, a rendszert fenyegeti, ezért sok esetben félelmet vált ki. Talán önmagunkban kereshetjük a választ, a tudatalattinkban, önmagunk idegenségének megérthetlensége kapcsán, ott érthetjük meg az idegent. Ha képesek vagyunk értelmezni a saját magunkban végbemenő folyamatokat, akkor közelebb kerülhetünk a másikban lévő idegenhez is.

Háború és a kortárs művészet

A háború mint téma mindig is jelen volt a művészetben, csak a művészettörténet korábbi, klasszikus korszakaiban többnyire narrációként jelent meg, a művész pedig a narrátor szerepét töltötte be. Az alkotó maga is egyfajta eszköz volt az egyes hatalmak kezében, hogy reprezentálja annak érdekeit. Mindez mára teljesen megváltozott. Napjainkban a világ különböző pontjain párhuzamosan folynak háborúk, emberek milliói kénytelenek elhagyni otthonaikat, és a poklok poklát élik át. Mindeközben az emberek „szemlélni” kényszerülnek mások szenvedését, amit a különböző hatalmak által manipulált technika eszközei hoznak el otthonainkba, majd ennek a pszichés súlya napi szinten, észrevétlenül nehezedik ránk.

De mi változott meg a művészetben? Jelen esetben a művészet célja nem az, hogy esztétizálja a háborút és a szenvedést, sokkal inkább egyesíti az esztétikai és az etikai tartalmat; egyfajta közös nevező, egy szabad mező, ami gondolkodásra – és sok esetben aktív részvételre – sarkallja a társadalmat. Ehhez pedig új eszközökre van szüksége, a háború és a terror eszközeit használja, hogy legyőzze azt. A művészet már nem működhet olyan elszigetelt módon, mint azt évszázadokon keresztül tette. Most aktív, diszkurzív szerepet kap, miközben egyesíti a politika, az etika és az esztétika mezőit.

Adorno szerint ma, a háborúk és a terror korában, amikor minden megváltozott, „egy másféle szépség van születőben”, a borzalomban kell most megtalálni a szépséget.

A művészet pedig alkalmas a háború és a vele járó fájdalmak megjelenítésére és feldolgozására, bármennyire is szörnyű legyen az, mégis analóg módon működik, hiszen az eszközeit használja. Tehát „a szépség hangján kell a szörnyűségről beszélni”.

A huszadik század egyik legnagyobb tragédiája Auschwitzban történt. Rengeteg ember halt meg etnikai és vallási mássága miatt ártatlanul. Mindez szorosan kapcsolódik a kutatási témámhoz, hiszen ma is emberek milliói halnak értelmetlen halált, veszítik el otthonaikat, szeretteiket, miközben más emberek csupán szemlélik szenvedésüket. Ezt a háborút más

eszközökkel vívják, de a folyamat mégis hasonló: mind az „áldozatoknak”, mind a szemlélőknek pszichésen fel kell dolgozniuk a történeteket, hogy folytatni tudják az életüket. A művészet pedig segítséget nyújthat ebben a folyamatban, amikor rákérdez olyan összefüggésekre, amelyek a háborút és a terrorizmust működtetik.

Úgy tűnik, mégsem tanulunk a hibáinkból. Ezért döntött úgy Alfredo Jaar, hogy 2019-ben, az edinburgh-i művészeti fesztiválon egy „élő” hirdetőoszlop szerepébe bújva újra felszólít minket, hétköznapi embereket: „Tanuljunk a hibáinkból!”

„Auschwitz után verset írni barbárság” – írja Adorno. Úgy véli: a költészet is meghalt a Holocaust áldozataival együtt; ha mégis találkozánk vele, csupán önelégült elmélkedést tapasztalunk.

„Auschwitz után barbár dolog verset írni, mert a kultúra eszméje összeomlott, és ami maradt, az a barbárság állapota. Minden, ami a barbárságban történik, az barbárság. Vagy: ha a vers (a művészet) a valóságról (barbárságról) szól, maga is barbárság.

Auschwitz után barbár dolog úgy írni verset, mint Auschwitz előtt. Másképp lehet/kell verset írni. A vers a szellemi kultúra csúcsa, a kultúra paradigmaticus esete – amely a szépség világához tartozik. Auschwitz után szép verseket írni barbárság – ugyanis az esztétikum az Auschwitz-esemény elfedését szolgálja. A művészet már nem lehet szépművészet: ha meg akar szólalni, akkor a radikális szétszakadás vagy a csend hangján szólalhat meg. Ez az egész kultúrára érvényes: amikor a kultúra egyszerűen tagadja a szétválasztást és a harmonikus egységet tettei, saját fogalma mögé esik vissza.”

Az érdeklődés élvezet gyanússá válik, sőt, minden élvezet gyanússá válik: „a kultúra örömteljes appropriációja harmonizál a katonai zene és a harcmező-festészet légkörével”.²⁴ Auschwitz után a művészet már nem lehet derűs.

Bár az Auschwitz-tézis versekről szól, a képzőművészetet nyilván még erősebben érinti a figyelmeztetés. A Holocaust-téma (a náci diktatúra II. világháború alatti szerepvállalása) először az 1960-as években jelent meg a vizuális művészetekben, majd a nyolcvanas évek emblematikus művészei foglalkoznak a háború és a Holocaust témájával, mint Joseph Beuys és tanítványai, például Anselm Kiefer, továbbá Rachel Whiteread, Christian Boltanski, Tadeusz Kantor vagy Erdély Miklós. A háború és a szenvedés témája mindenképpen nehéz feladat, mivel a művészeti alkotások torzíthatják vagy elrejtethetik az eseményt. Ismétlésük csökkentheti a befogadók érzékenységét, akik megszokják a szörnyűség reprezentációját, és potenciálisan

²⁴ ADORNO, Theodor W.: *Cultural Criticism and Society* = Uő: *Prisms*, Cambridge, MIT Press, 1997, 17–35.

kizsákmányolókká válnak (amennyiben valakinek a szenvedését művészi célokra használják). Ezekkel a kérdésekkel kellett megküzdeniük azoknak a művészeknek, akik a hatvanas években a történelmi múlt feldolgozását tekintették céljuknak. Közülük is az egyik jelentős művész Joseph Beuys, aki a huszadik század egyik meghatározó művésze és tanára volt, művész generációkra volt hatással, növendékei a kortárs művészet legmeghatározóbb tagjai lettek. Beuys még ahhoz a generációhoz tartozott, amelynek voltak közvetlen emlékei a háborúról, bár ő a német hadsereg katonája volt. Beuys alkotásaival arra kényszeríti a nézőt, hogy a talált tárgyakkól összeállítsa saját narrációját.

A Holokauszt-témát illetően a másik jelentős alkotó, Christian Boltanski művészetének kulcsfontosságú szerepe van a diskurzus és a feldolgozás folyamatában. Franciaországban született, édesapja zsidó származású volt, így személyes érintettség fűzi a témához. Munkái az élet, a halál, az emlékezés tematikáira épülnek, amelyeket a képzelet és a valóság közötti határ elmosódása által prezentál. Az egyes művészeti projektek segítségével „az igazságnál is valóságban mondhatjuk el az igazságot” – mondta egyik előadásában.

Boltanski alkotásai, jól átgondolt képi jelrendszere szofisztikált tartalmat közvetítenek a néző felé, mely a hatvanas évek konceptuális művészeti módszereiben gyökerezik, hasonlóképpen, mint Joseph Beuys művészeti tevékenysége.

Boltanski 2019-ben, a párizsi Pompidou központban rendezett kiállításának katalógusában olvashatjuk: fő törekvése az, hogy művei nyomot hagyjanak azok helyett, akik látszólag nyomtalanul tűntek el. Minden műalkotás így lesz jeladás, mely egy már ott nem levőről tanúskodik, távollétének felmutatása által. „Munkáim mindig a sokaság és az individuum közötti kapcsolatról szólnak: mindenki egyedi, miközben a tömeget nagyszámú egyed alkotja” – írja.

A tömeg és a kultúra olvasatában is meghatározó szerepe van ma a médiának, ezért a továbbiakban a média és a művészet viszonyát szeretném vizsgálni.

Média és a kortárs művészet

Napjainkban az emberek gondolkodását fokozottan meghatározza, hogy milyen információ jut el hozzájuk a média egyes felületein keresztül. Csakhogy a média nem minden esetben közvetíti reálisan az információkat. Az általam korábban említett alkotók a tudományos attitűddel

felvértezett művészetet használják a torz vagy sok esetben valótlan információk helyes kontextualizálására.

A médiát a tömegek hívják létre, hogy vele önmagukat konstituálják, és a mindenkori ízléshiányt és közérzetet artikulálják – olvashatjuk Gianni Vattimo egyik írásában.²⁵ Mindemellett meghatározó a csoporthovatartozás élménye is. E változások jelentős társadalmi és kulturális hatással bírnak, valamint lezárnak egy olyan korszakrendszert, amelyet korábban a művészettörténet és az esztétika kanonizált. Ezt az időszakot „a művészet halálának” is nevezik, és számos szakirodalmi munka taglalja mibenlétét. Kiemelném Vattimo fontos gondolatát: szerinte a művészet halálának a gyenge, reális értelmezése nem más, mint a tömegkommunikációs eszközök uralmának a kiterjesztése az esztétikára.

II. Migráció és a szenvedés ikonográfiája

Ebben a fejezetben a migrációra adott kortárs művészeti reakciók közül – Alyan Kurdi ikonikussá vált figurájának felmutatása és elméleti megfontolások után – a *Where do we migrate to?* és a *We shout and shout, but no one listens – Art from conflict zones* kiállításokat mutatom be.

Alyan Kurdi halála

2015-ben találták meg Alan Kurdi, 3 éves szíriai kisfiú holttestét Törökország partjainál, aki a családjával együtt, egy biztonságos otthon reményében hajózott együtt rengeteg menekülttársával, amikor a hajó elsüllyedt a tengeren. A kisfiút a helyi rendőrség a tengerparton találta meg. Egy török fotóriporter hölgy lefényképezte a látottakat, s a fotó a későbbiekben a migráció ikonikus jelképe lett. Miért éppen ez a kép? – tehetjük fel a kérdést. Hiszen milliószám születnek fotók ebben a témában.

²⁵ Gianni VATTIMO: *A művészet halála avagy hanyatlása*, ford. PERNECZKY Géza, http://www.c3.hu/~eufuzetek/index_2021.php?nagyra=konyvespolc/vattimo.html



Nilüfer Demir, Dogan News Agency, Bodrum városa, Alan Kurdi, 2015

Az előbbieken az eredeti Nilüfer Demir által készített képet csatoltam, amelyen a háttérben éppen horgászik két férfi; nem messze tőlük éppen helyszínel a rendőrség. A gyerek teste pontosan olyan semlegesén hever a tengerparton, mintha csak egy kagyló, vagy kő, esetleg egy partra sodort tárgy lenne – egy a sok közül, amit kivetett aznap a tenger. Tőle alig pár méterre emberek végzik szabadidős tevékenységüket. A gyerek holttestét már tényleg nem tudta befogadni a halottak látványához szoktatott szemünk? „Semmit sem tehattünk érte, már nem lehetett újraéleszteni” – mondta Nilüfer. Majd elővette a kameráját. „Úgy éreztem, ez az egyetlen lehetőség, hogy megmutassam a borzalmat, amit a halott kisfiú láttán éreztem.”²⁶ Nilüfer felvétele alapján a migrációs válság szimbóluma lett ez a kisfiú (majd ezt a fotót számos vágásban tették közzé a sajtóban).

A fénykép beállítása közvetíti az alábbi kérdéseket: ez lenne a valóság? Olyan mélyre süllyedtünk, hogy már fel sem tűnik egy gyermek holtteste? Tényleg elfér egymás mellett egy halott gyermek és a szórakozás?

Az alábbi felvételeken Alan édesapja látható szíriai házuk közelében, ahonnan menekülniük kellett:²⁷

²⁶ Nilüfer Demir, Dogan News Agency, Bodrum városa, Alan Kurdi, 2015

²⁷ Abdullah Kurdi, father of late Syrian toddler Aylan Kurdi, who drowned off the coast of Turkey. Mr Kurdi is pictured standing in front of his neighbour's house in Kobane, Syria, on September 6th, 2015. His family was buried in the war-torn city on September 4th. Photograph: Yasin Akgul/AFP/Getty Images <https://www.irishtimes.com/news/world/europe/aylan-kurdi-syrian-toddler-s-father-drove-boat-say-passengers-1.2349012>



Alan édesapja és a család szíriai otthona²⁸

Olyan szíriai városokat láthatunk, ahonnan menekülni kényszerülnek az emberek. Többek között Alan is itt élt korábban a családjával, viszont a folyamatos zavargások, a katonai támadások és a háborús helyzet miatt a legalapvetőbb életfeltételek sem biztosítottak az ott élő emberek számára, ezért kényszerülnek elhagyni az otthonukat, a hazájukat. Azt gondolom, nehezen tudjuk elképzelni, hogy ilyen körülmények között éljünk.

Amikor én a migrációra gondolok, akkor ezek a képek jutnak eszembe. Alapvetően kétféle tendenciát figyelhetünk meg a médiában: egyfelől azt hangsúlyozzák, hogy milyen nagy számban érkeznek a bevándorlók, így veszélyt jelenthetnek számunkra, valamint a bűnözés növekedéséért a migránsokat teszik teljes mértékben felelőssé. Másrészről olyan felületekkel kerülhetünk kapcsolatba, ahol bemutatják, hogy milyen körülmények miatt menekülnek.

Napjainkban közel hatmillió szíriai keres otthont, mert elpusztították mindenüket: a házukat, a városukat; nincsenek megfelelő életkörülmények számukra. Alan fotója jelkép lett: „Nemcsak Alan halt meg akkor a tengerparton, hanem rá kellett eszmélnünk: abban a pillanatban Európa is életét veszítette.”²⁹ Az otthontalanság, a pusztulás, az emberi tehetetlenség szimbólumává vált Alan fotója.

²⁸ The city of Kobane is pictured last year during an air strike attack as ISIS and Kurdish fighters battled.

²⁹ „The beach, where Europe dies” – írja Marco Calabresi a La Stampa újságban, 2015. szeptember 3-án.

Alan halála mindenképpen megváltoztatott valamit, határkönek tekinthető. Nehezen tudok elképzelni fájdalmasabb látványt egy halott gyermek testénél. Akire nincs hatással, az pszichésen beteg. Így sajnos megállapítható, hogy Európa és a világ beteg, mert képesek egy gyermek szenvedését rezzenéstelenül szemlélni. Ugyanakkor Alan fotója elindított egy diszkurzív folyamatot is, megszólította az embereket. Annyi információ harsog körülöttünk, amely nincs ránk hatással, s paradox módon a halál némaságának képe tűnik invokáló erejűnek.

„Mi, menekültek”³⁰

Milyen lehet elhagyni a hazánkat, az otthonunkat, a szeretteinket, majd mindezt újra megteremteni egy új és ismeretlen országban? Egyáltalán lehetséges ez? Mindenekelőtt azok az indítók érdekelnek, amelyek megalapoznak egy ilyen lépést. Ezen kívül az is foglalkoztat, hogy milyen hatással van a folyamatos menekülés és a hontalanság érzése az emberekre. Fontos kérdés az is, hogy milyen kép alakul ki a menekültekről az emberekben globálisan, illetve a befogadó országokban.

Még ha távoli is a párhuzam, egyfajta támpontnak tekinthetjük a Holokauszt traumáját, hiszen a történelem egyik legvéresebb népirtását követően a túlélőknek újra kellett definiálniuk önmagukat, családjukat, az életterüket, hogy valamilyen módon új életet kezdjenek. Tehát menekülniük kell, majd keresni egy új hazát, ahol otthont, családot szeretnének teremteni.

Hannah Arendt nagyon pontosan,³¹ mégis érzékenyen fogalmazza meg azt a folyamatot, hogy a „menekült lét”, a „sehová nem tartozás” mivé formálja az embert. Vallomása az 1943-ban, a *The Menorah Journal* című lapban, *Mi, Menekültek* címmel megjelent írásában olvasható. Politikai nézeteit a menekülés és hontalanság állapotában átélt tapasztalatai formálták. Úgy gondolom, hogy a zsidók üldözése és az emigrációjukból adódó helyzet hasonlóságot mutat a napjainkban zajló migrációval kapcsolatban. Ezt szeretném körüljárni a következőkben.

Arendt volt az első politológus, aki már előre figyelmeztetett: ha a politikusok nem veszik figyelembe, hogy a „hontalan-menekült” emberek száma egyre csak növekszik, akkor

³⁰ Hannah ARENDT: *Mi, Menekültek*, <https://ligetmuhely.com/liget/mi-menekultek/>

³¹ Hannah Arendt (1906–1975) német származású amerikai filozófus, politológus, történész, író. A modern politikai filozófia egyik legnagyobb hatású gondolkodója, a totalitárius rendszerek kutatója. (Érdeemes megjegyezni, hogy Arendt nem tekintette magát filozófusnak; úgy vélte: sokkal inkább a „politika elmélete” a kutatási területe.) Martin Heidegger és Karl Jaspers tanítványa volt. Zsidó származása miatt 1933-ban kénytelen volt elhagyni hazáját. Franciaországból, 1941-től pedig az Egyesült Államokból szerezte a hitlerizmus üldözötteinek mentését. A New York-i New School professzora volt, de a Princetontól a Kaliforniai Egyetemig sok más neves amerikai felsőoktatási intézményben is tanított.

hatalmas, sőt visszafordíthatatlan problémával állunk majd szemben. Ez sajnos bekövetkezett: e folyamatot ma „európai migrációs válságként” nevezik meg. Arendt éleslátással, kívülállóként figyelte korszakának eseményeit. Témái: a politikai erőszak eredete, a gonoszság felfoghatatlansága, a politikai üldözöttek és menekültek emberi jogai, a munka értelme. Elemezte a diktatúrák létrejöttét, és behatóan foglalkozott a totalitárius rendszerek áldozataival. Arendt személyesen tapasztalta meg a XX. századi totalitárius rendszereket, hiszen a hitleri Németországból menekült el, és figyelemmel kísérte a sztálini Szovjetuniót is. Ez alapvetően meghatározta gondolkodását a demokráciáról, a diktatúráról és a politikáról. Kutatásai nyomán arra a felismerésre jutott, hogy a kulturális válság hagyományvesztéssel jár együtt. A kiutat pedig a korlátok és előítéletek nélküli gondolkodásban látta.

Ha az ember elhagyja a lakóhelyét, utazik, bármerre is jár, új kultúrával szembesül, másfajta tapasztalatokat, tudást szerez. Ezek a szociális és történelmi különbségek nézeteltérésekhez vezethetnek. Ma ennek lehetünk tanúi, még hozzá – a különböző médiumok használatának, elterjedésének következtében – globális mértékben. Kérdéses, hogy egy többféle – mind tudományelméleti, mind egyéni – nézőpontból adódó szempontrendszer képes lehet-e nem feltétlenül a megállapodás, hanem egyáltalán a párbeszéd kialakítására. A művészeteket sem tekintem kivételnek, hiszen nagyon eltérően szembesítenek minket a ténnyel, a folyamattal, a következményekkel: úgy, mint a család, a barátok, az otthon, a kulturális emlékek, az álmok... stb. hiányával. Aki elveszíti az előbbieken leírt alapvető életkörülményekhez szükséges tárgyi és eszmei kötődését, az asszimilálódni kényszerül egy – vagy adott esetben több – idegen ország kultúrájához, nyelvéhez.

Kérdéses, hogy a beilleszkedés során a hiány, a „sajátom” elvesztése nyomán kialakuló űr elfedetté válhat-e. Ennek megvilágítására érdemes hosszabban is idézni Arendt gondolatait: „Ha valaki el akarja veszíteni önmagát, az emberi létezés lehetőségeinek végtelen számát fedezi fel, ami éppen olyan végtelen, mint a teremtés. De az új személyiség helyreállítása éppen olyan nehéz – és reménytelen –, mint az új világ teremtése. Bármit teszünk, bárminek adjuk ki magunkat, csak az eszelős vágyakozást fedjük fel, hogy meg akarunk változni, nem akarunk zsidók lenni. Minden tevékenységünket a cél szolgálatába állítjuk: nem akarunk menekültek lenni, mert nem akarunk zsidók lenni; úgy teszünk, mintha angol anyanyelvűek lennénk, mert a németajkú emigránsokat az elmúlt években a zsidókkal azonosították, nem akarjuk hontalannak hívni magunkat, mert a világ hontalanjainak nagy többsége zsidó; akár lojális hottentottává is válunk, csak hogy elrejtjük a tény: zsidók vagyunk. Nem sikerül, és nem

sikerülhet, ezért »optimizmusunk« álcájában könnyen felfedezhető az asszimiláltak reménytelen szomorúsága.”³²

Az ember társas lény, éppen ezért a társadalmi kötelékek megszakadásával az élet szituálása, identitásának megalapozása problematikussá válik. A migrációban élő emberek kénytelenek megváltoztatni az identitásukat, amely előbb-utóbb zavart okozhat. A német zsidók sorsa kapcsán az *asszimiláció* szó más filozófiai jelentést kapott. Az asszimiláció nem azt jelentette, hogy szükségképpen alkalmazkodnak az országhoz, ahonnan származnak, a népükhöz és a saját nyelvükhöz, hanem mindenhez és mindenkihez alkalmazkodni kényszerültek. Ahogy Biczó Gábor is írja: „Másként fogalmazva az asszimilációs gondolkodás sorolt példái az idegenre mint problémára adott általános szociokulturális válaszok megvalósulásai a nyugati kultúra történetében: a józan ész praxisára épülnek.”³³

Az alkalmazkodás valóságát nem könnyű bizonyítani az adott ország lakói számára, amint Arendt is kifejti: „A küzdelem miatt a saját társadalmunk is intoleráns lesz; a saját csoportunkon kívül teljes megerősítést követelünk, mert a helyiektől nem kaphatjuk meg. A helyiek, amikor hozzánk hasonló furcsa lényekkel találkoznak, gyanakodni kezdenek; az ő szemszögükből nézve törvényszerűnek tűnik, hogy csakis a szülőföldünk iránti lojalitás érthető.”³⁴

A migrációra kényszerült emberek nem követtek el tényleges bűncselekményt, hanem faji, vallási hovatartozásuk okán rekesztik ki, üldözik, sok esetben megölik őket. Mindeközben olyan bűnökkel vádolják őket, amiket nem is követtek el. Ezzel a szabadság megszűnésének lehetünk tanúi, amit a diktatúra segítségével fokozott mértékben lehet előidézni. Arendt szerint az európai nemzetek közötti jó viszony azért bomlott fel, mert engedték, hogy a leggyengébb tagjukat kizárják és üldözzék. Itt felmerül a kérdés, hogy miért engedték. Erre keresem a választ a továbbiakban.

Kortárs képzőművészeti reakciók

Vizuálisan és fizikálisan is érdekes számomra egy „határ” átlépése. Ahogy valaki elhagyja az otthonát, menekülnie kell. Ennek persze több módja is lehet, és meglehetősen szélsőséges példákba ütközhetünk a téma kapcsán. Véleményem szerint az emberek hozzáállása a kulcs,

³² Hannah ARENDT: *Mi, Menekültek*, <https://ligetmuhely.com/liget/mi-menekultek/>

³³ BICZÓ Gábor: *Hasonló a hasonlónak... – Filozófiai antropológiai vázlat az asszimilációról*, Pozsony, Kalligram, 2009, 434.

³⁴ Hannah ARENDT: *Mi, Menekültek*, <https://ligetmuhely.com/liget/mi-menekultek/>

hiszen nagyon sokat tehetünk egymásért már azzal is, ha nem zárkózunk el a körülöttünk zajló intenzív társadalmi változásoktól, és nem engedünk a különféle hatalmak által manipulált média hatásainak, hanem elkezdünk tisztán gondolkodni önmagunkról és másokkal való viszonyunkról.

Mivel az alkotói munkámat megelőzi a gyűjtés folyamata, így a saját alkotásaimmal kapcsolatos kutatás során rengeteg képet, képzőművészeti alkotást találtam a migrációval és a jelenleg körülöttünk zajló háborús helyzetekkel kapcsolatban. Ezek segítségével szeretnék rávilágítani a folyamat részeseire, és egyben elszenvedőire, az áldozatokra, valamint a nézőre. Az embereknek a társadalmi változásokhoz, a migrációhoz és az idegenhez való viszonyát kutatom olyan képzőművészeti alkotások segítségével, amelyek képesek arra, hogy kizökkentsék a nézőt a hétköznapi komfortzónájából, sok esetben a közömbösségből. A disszertációmban két meghatározó kiállítás segítségével elemzem ezt a folyamatot.

Először egy olyan kiállítást mutatok be, amely a migrációra történt képzőművészeti reakciókat elsőként gyűjtötte össze, majd a világ különböző pontjain prezentálta azt, *Where do we migrate to?* címmel, a Marylandi Egyetemen 2011-ben. Ezt követően ismertetem a CAMP (Center for Art and Migratio) által 2017-ben, Koppenhágában *We shout and shout, but no one listens – Art from conflict zones* címmel rendezett kiállítás és workshop-ot.

A napjainkban is körülöttünk zajló háborús események egyik legjelentősebb „tünete” a migráció. A korunkat nagymértékben befolyásoló folyamat bőséges témát szolgáltat a hazai, illetve a nemzetközi kortárs művészet számára. Ez az igen sokrétű téma ezerfelé ágazik, kapcsolódik különféle tudományokhoz, szemlélhető esztétikai, művészettörténeti, szociológiai, társadalomtörténeti szempontból. Jelen disszertáció a háborús zónák által generált migráció *ábrázolásával* foglalkozik. Úgy gondolom, művészként az a feladatom, hogy megjelenítsem azt a kort, amiben ma élünk, nemcsak kordokumentumként az utókor számára, hanem tükörként a ma emberének. A művészet fontos eszközzé válhat a körülöttünk zajló harcokban, segítségével hiteles képet alkothatunk a világról, ugyanakkor maga a megnyilvánulás felelősségvállalást is jelent.

Európának a II. világháború menekültválsága óta most újra lehetősége van szembenézni a menekültügyi problémával. A háborúk, a kedvezőtlen természeti és környezeti feltételek miatt több ezer ember kényszerül otthona elhagyására, és érkezik Európába kedvezőbb, biztonságosabb életfeltételekre számítva. Jelenleg a menekültek kérdése nem is csak az EU problémája, hanem minden fogadó és „forrás” országot sújtó nehézség. Vagyis egy globális problémáról van szó: amíg a „forrás” országokban nem csillapodik a káosz és a háború, addig lesznek menekültek.

„Hová menekülünk?”

A „*Where Do We Migrate To?*” vándorkiállítás, Niels Van Tomm kurátor segítségével jött létre, és 2011-ben mutattak be először a Marylandi Egyetemen (2011. március 17 – április 30.). Ezt követően az alábbi helyeken került bemutatásra:

1. Anna-Maria and Stephen Kellen Gallery of Parsons: The New School for Design, New York (2012. február 2. – április 15.)³⁵
2. Contemporary Art Center, New Orleans (2012. október 6 – január 20.)³⁶
3. Stanlee and Gerald Rubin Center for the Visual Arts El Paso, El Paso³⁷

A kiállítás címe eredetileg egy 2005-ös, Julika Rudelius által készített videó kapcsán merült fel, amely egy olyan fontos témát tár fel, mint a migráció kapcsán felmerülő különféle nyelvekből adódó különbözőségek, problémák, amelyeken a képzőművészet segítségével megpróbál felülemelkedni, eszközként pedig a bevándorlók nyelvhasználatát alkalmazza. Tizenkilenc különböző nemzetiségű művész próbál együttesen reagálni a kérdésre: *Where Do We Migrate To?* A bevándorló lét – „idegenként” létezni egy külföldi országban – megváltoztatja az általános emberi szükségleteket, ami egy, a megszokottól eltérő nézőpont érvényesítésére sarkallja a művészeket és a befogadókat is.

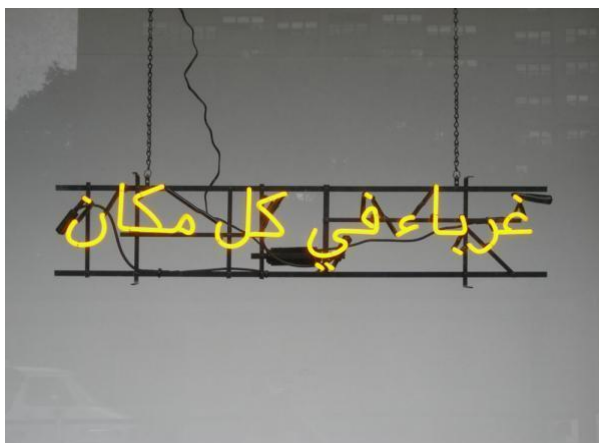
A Claire Fontaine által használt „jel” – *Foreigners Everywhere* – újradefiniálja a „külföldiség” és az „elhidegülés” fogalmát, emlékeztetve a nézőt, hogy mindannyian kerülhetünk ilyen helyzetbe. Ezzel utal a kiállítás valódi céljára, miszerint a „migráns” egy olyan emberi alak, illetve fogalmi entitás, akiben felfedezhetjük jelenlegi önmagunkat.³⁸

³⁵ Vö.: <https://flandersintheusa.org/where-do-we-migrate-to-nyc-2012>

³⁶ Vö.: <https://cadvc.umbc.edu/381-2/>

³⁷ Vö.: <https://www.utep.edu/rubin/exhibitions/past-index.html>

³⁸ A Niels Van Tomme által szervezett *Where Do We Migrate To?* kiállítás szórólapján olvasható.



Claire Fontaine, *Foreigners Everywhere (Arab)*, 2005

ablakra vagy falra erősített neon, 100 x 18 x 4.5 cm. A művész tulajdona, Reena Spaulings Fine Art and Metro Pictures, New York

A *Where do we migrate to?* kiállítás fő célja, hogy feltárja az emberi hovatartozás kérdését, az otthon fogalma kapcsán áthidalja a földrajzi adottságokat és újra mozgásba hozza az otthon jelentését. Nyilvánvalóan nem cél, hogy a kiállítás címében szereplő kérdésre egyértelmű választ kapjon a befogadó, azonban szembesítheti az „emberi természetben” történt változásokkal: nem egy konkrét helyre vándorlunk, sokkal inkább valami felé.

„Ez nem az az ember, aki elhagyta hajdani hazáját, hanem ez a ‘haza’ fordított hátat neki, szakított vele, tette idegenné [...] Nem csak mi vagyunk, akik elhagyják az otthont, hanem van valami annak természetében, mint ilyen, oly erőteljesen utasít el minket, hogy megakadályozza a maradásunkat [...] sosem lehet az ‘otthon’ az otthonunk, úgy, hogy az ott élés nehézsége azzá válik, hogy megtaláljuk, hogyan éljünk meg az elidegenedést anélkül, hogy elmenekülnénk tőle.”³⁹

***We shout and shout, but no one listens* – művészet a háborús övezetből⁴⁰**

A CAMP (Center for Art and Migration Politics) egy nonprofit egyesület, amely a migrációra és a menekültek helyzetére reflektál. Sokféle eszközzel – kiállításokkal, performanszokkal, kerekasztal-beszélgetésekkel, workshopokkal, könyvekkel, kiadványokkal stb. – szeretné

³⁹ Aaron SCHUSTER: *The Atopia of Philosophy* = Niels VAN TOMME (ed.): *Where Do We Migrate To?*, University of Maryland, Baltimore County. Center for Art, Design and Visual Culture, 2011, 36.

⁴⁰ „*We shout and shout, but no one listens*” – *Art from conflict zones* – A kiállítás címének fordítása: *Kiáltunk és kiáltunk, de senki sem figyel*. A fordításban eltűnni látszó jelentésrétegek és hangzás megőrzése érdekében a dolgozat egészében az eredeti címeket használom. Vö.: <http://campcph.org/current-and-upcoming/22112016> CAMP / Center for Art on Migration Politics, Koppenhága, Dánia, 2017

megragadni, hogy a migrációval kapcsolatos feldolgozás folyamatát elindítsák. Ebben segítségére vannak tudósok, műkritikusok, alkotók, kurátorok, művészetelméleti szakemberek. Meghatározó jelentőségű, hogy az egyes kiállítások után a néző és az alkotó kooperációja a művészet diszkurzív oldalát hangsúlyozza, amelynek jelentősége a kelet-európai országokban lesz indokolt, hiszen ott évtizedekig arra tanították az embereket, hogy hallgassanak. Ezt ma is tapasztalhatjuk a szüleink, nagyszüleink generációjában, bár inkább a periférián lévő településeken. A CAMP és a hozzá hasonló szervezetek jelentősége megkérdőjelezhetetlen, hiszen szakmailag vitathatatlan gárdával ténylegesen a feldolgozás folyamatát indukálják a nézőben. Ha a szó szoros értelmében tekintjük, a *camp* szó nem csupán az előbbieken hivatkozott egyesület nevének betűszava (CAMP), hanem angolul tábort is jelent, utalva a menekülttáborokra. Itt minden alkotó személyesen érintett a migráció által. Hiteles történetek segítségével értelmezheti a befogadó a vándorlás viszonyosságait, továbbá részletes információt kapunk az okokról, és számos kultúrát ismerhetünk meg az alkotások, projektek segítségével.

Ez a szervezet tette lehetővé a *We shout and shout, but no one listens* című kiállítás létrejöttét, melyben nemzetközileg is elismert alkotókat kértek fel, hogy reagáljanak a migrációra, a háborúra, a terrorra, mely különféle módon, mégis mindannyiunk életében ott van. Egy kiállítás és egy workshop alkalmával, Alfredo Jaar, Judith Butler, Achille Mbembe, Khaled Barakeh, Nermine Hammam, Amel Ibrahimović, Sandra Johnston, Gohar Dashti, Mathias Danbolt, Nicholas Mirzoeff képzőművészek és elméleti szakemberek együttműködésével, az installáció, a fotó, a ready-made, a festmény, a kollázs, és a performansz eszközeivel mutatták be az utóbbi évek során zajló háborúk következményeit 2017-ben, Koppenhágában.

A mindennapjaink során rengeteg vizuális információval találkozhatunk a különböző médiumokon keresztül, így lassan természetessé válhat a néző számára a háború és az erőszak jelenléte. Judith Butler amerikai filozófus szerint az empátiánkat, illetve a Nyugatba vetett bizalmunkat rombolták le ezek a sztereotipikus, sokszor manipulált képek – azért, hogy együtt tudjunk élni a borzalmakkal.⁴¹

A tömeges migrációs krízis, a keleten folyó háborúk elértéktelenítik az emberéletet, vagy ellenkezőleg, rádöbbenenek közös sebezhetőségünkre? Judith Butler *Frames of War: When is Life Grievable?* című tanulmánykötetében a különböző esszék főként egy kérdés köré

⁴¹ Vö.: „As American philosopher and gender theorist Judith Butler has argued, it is as if our capacity for empathy, compassion, and solidaric action in the West is being restrained to exclude some bodies and lives to begin with.” <http://campcph.org/events/432017>

szerveződnek:⁴² hogyan próbálja a politika és a média elérni azt, hogy morálisan védhető legyen a háborúk során az emberölés? Ezt leginkább úgy éri el, hogy vizuális és retorikai eszközökkel elkülöníti a *mi* és az *ők* fogalmát, és hierarchikus rendszert épít ki emberi életek között.

Míg a *Where do we migrate to* kiállítás elsősorban az emberi természetben bekövetkezett változásokkal szembesít, addig a *We shout and shout, but no one listens* kiállítás már a problematika következményeit tárja elénk. Olyan gyorsan zajlanak az események, hogy szinte fel sem eszmélünk. A különféle médiumokon keresztül, akár online is részesei lehetünk a történéseknek, a háborúnak. Felmerül a kérdés, hogy milyen szerepet vállalunk magunkra ebben a nehezen átlátható helyzetben, ahol az idő és a térélmény egyfajta imaginárius utazást tesz lehetővé. Mindenkor aktuálisabb a Goya által feltett kérdés: „El tudod viselni ezt a látványt?”⁴³ A kérdésre különféle válaszokat ad a festő „A háború borzalmairól” készített rézkarcsorozatának képkockáin: „Ezt nem lehet nézni”, „Ez rossz”, „Barbárok”, „Ez a legrosszabb”, „Micsoda örültség”, „Ez sok”, „Miért?”.

II. I. A szenvedés látványa (kiállítás-elemzések)

Ebben a fejezetben a már előzőekben említett *We shout and shout but no one listens* kiállításon bemutatott alkotások egy részét szeretném részletesen elemezni, mert úgy gondolom, hogy e művek segítségével be tudom mutatni a háborús zónák által generált migráció hatásait. Az alkotók mindegyike élesen kizökkenti a nézőt a komfortzónájából, megteremti a lehetőséget, hogy a néző továbbgondolja a látottakat. A műalkotásokban mindenképpen jelen van a néző provokációja, mert egyszerűen nem törődhetünk bele mások halálába, vagy abba, hogy valaki a hatalomért cserébe felhasználja mások életét, szenvedését.

Hat olyan művészt választottam, akik ugyan különböző eszközökkel, de mégis nagyon érzékenyen mutatják be a háború hatásait. A választásnál meghatározó volt, hogy mindannyian más-más nemzetiségűek, így több aspektusból vizsgálják az adott témát. A művészek közül többen személyesen is érintettek a migrációval kapcsolatban, hiszen maguk is elhagyták (több esetben elhagyni kényszerültek) szülőhazájukat, és jelenleg más országban élnek és alkotnak. A következő fejezetekben az alábbi alkotásokat fogom elemezni:

⁴² Judith BUTLER: *Frames of War: When is Life Grievable?*, London, New York, Verso, 2009.

⁴³ Francisco Goya *Los desastres de la guerra (A háború borzalmairól)* című, 1810–1820 között készült 83 darabos számozott rézkarcsorozatáról van szó, amely a Spanyolországot a francia uralom elleni felkelés elfojtása céljából 1808-ban lerohanó napóleoni sereg kegyetlenkedéseit mutatja.

1. Khaled Barakeh: *Regarding the pain of the others*
2. Khaled Barakeh: *The Untitled Images*
3. Gohar Dashti: *Today's Life and War*
4. Nermin Hammam: *Upekkha*
5. Nermin Hammam: *Unfolding*
6. Amel Ibrahimovic: *My refugee shoes and my refugee clothes*
7. Alfredo Jaar: *The Eyes of Gutete Emerita*
8. Sandra Johnson: *To the day*

„Ha egy művész kutat, az többletértéket teremt, de ha egy kutató művészethez nyúl, kontárnak tűnhet. Fel kell tenni a kérdést, mik az értékeim, milyen üzeneteket tudok releváns módon közvetíteni” – olvasható egy Sigrun Dapatz, képzőművész, kurátor által adott interjúban, az *On Water* kiállítás kapcsán.⁴⁴ Ez a művészi hozzáállás aktivista, oknyomozó jellegű, és a rá jellemző módszereket alkalmazza, az üzenet viszont művészeti kontextusba kerül. Dokumentarista rendezői és etnológiai gyűjtői attitűd figyelhető meg az egyes alkotók részéről, ami a saját művészi attitűdömet is jellemzi.

A. Khaled Barakeh

A Damaszkuszban született művész, Khaled Barakeh, hazájában végezte egyetemi tanulmányait, ahol 2005-ben diplomát szerzett, majd Dániában folytatta tanulmányait. A világ számos országában láthattuk már a munkáit, jelenleg Európában és Amerikában él. Khaled Szírián belül, a Golán-fennsík vidékéről származik, ahonnan 1967-ben a szíriai „konfliktus” kiindult. Ez a terület stratégiai kulcsfontosságú szerepet játszik Szíria helyzetében, mert innen Izrael területét „tűz alatt” lehet tartani. Khaled akkor kezdett a politikai problémákkal foglalkozni, amikor a kötelező katonai szolgálatot töltötte a szíriai hadseregben. Ekkor többször is megfestette az Elnök portréját. Pontosan tudta, hogy a művészet, mint eszköz, milyen fontos szerepet tölt be abban a kaotikus időszakban. Minél erősebb lett a katonai nyomás, annál élesebben reagáltak a művészek és az újságírók az adott helyzetre. Khaled egyfajta „önkéntes” szerepet vállalt magára, amelyben a legfőbb fegyvere a művészet lett. Ma is számos civil szervezet tagja, és kiemelten foglalkozik a háború áldozataival, a béke fenntartásával, mert megtapasztalta, hogy milyen károkat okozhat a háború egy nemzet számára. Khaled olyan

⁴⁴ On Water kiállítás, Kiel, Atelierhaus im Auscharpark, a Heinrich Böll Stiftung együttműködésével, 2015.

meghatározó, az adott politikai rendszer működéséből eredő problémákkal foglalkozik, mint az identitás, valamint egy nemzet kultúrája és történelme, a hatalmi erőviszonyok.

Kezdetben Európából, majd később Amerikából szemlélte, hogyan viszonyulnak az emberek a háborús helyzetben lévő országokhoz, az ott kialakult embertelen életkörülményekhez: szinte „immunisak” lettek a média által közvetített képekre. Mivel Khaled maga is tapasztalta, milyen háborús övezetben élni, így még nagyobb kontrasztot jelentett számára az emberek hozzáállása a háborúhoz és az erőszakhoz.

Regarding the pain of the others – Mások szenvedésének szemlélése



Regarding the pain of the others (fa, variálható elemekkel, a művész tulajdona) 2013.⁴⁵

A képen látható tárgy eredetileg egy hordágyként, vagy nyitott koporsóként funkcionált. Keleten ilyen eszközön viszik a templomból a temetőbe a halottakat. A művész a hordágyat Szíriából vitte Európába, ahol más kontextusban, mint egy ledöntött trónszéket állította ki. Ha jobban megnézzük az installációt, látszik a falapokon, hogy elhasználódott, erősen megkopott állapotban vannak, ez utal a rombolás, a romlás, a hatalomvesztés, a nyomor, az erőszak, vagyis a háború időszakára. A művész előrevetíti a forradalom következményeit: a szenvedést, a halált. Ha belépünk a terembe, ahol az installációt láthatjuk, majd rápillantunk a földön fekvő darabjaira hullott „trónszékre”, mély csendet és nyugalmat érezhetünk. Olyasfajta érzés ez, amit egy temetés során tapasztalunk: minden üres, és a fájdalom lényünk legmélyét járja át, szinte alkotóelemeinkre hullunk szét, pontosan, mint a kiállított tárgy. A szék a háttámlájával a földön fekszik, a falapok körülötte, szinte geometrikus rendszer szerint vannak elhelyezve, mintha egy absztrakt szobrot szemlélnénk, ami valami titkot rejt magában. Majd megkérdezzük magunktól: Vajon mire használták?

⁴⁵ Vö.: <https://www.khaledbarakeh.com/sp/regarding-the-pain>

Khaled Barakeh egy érzést próbál vizuális eszközökkel bemutatni a néző számára, amit csak az érezhet, aki maga is tapasztalta, hogy milyen „mások szenvedését szemlélni” a háborúban. Judith Butler *Bizonytalan élet* című könyvében olvashatjuk: „Van benne valami, amit nem lehet megjeleníteni, mégis arra törekszünk, hogy ezt a paradoxont az ábrázolásunkban is megőrizzük.”⁴⁶ Számos jelentést rejt magában ez a szék: ha trónként tekintünk rá, akkor a hatalom egyik kifejezőeszköze, másrészt mint a halotti kultúra egyik szimbóluma, kifejezi a gyászoló emberek erejét. Utalásnak is tekinthetjük Susan Sontag *Regarding the pain of the others* című könyvére, amely ma is aktuális kérdéseket vet fel: Miért érdekes az emberek számára egy másik ember szenvedése? Milyen hatással vannak a képek a néző személyiségére és tetteire?

The Untitled Images – A névtelen képek



⁴⁶ BUTLER, Judith: *Precarious Life*, London/ New York 2004, 144–146.



The Untitled Images

(5db C print, egyenként 21x30 cm, Magángyűjtemény,
Németország és Chartwell gyűjtemény, Új Zéland)2014.⁴⁷

Férfiak rohannak a lerombolt városok utcáin, kezükben gyermekek holttesteivel. A színes sajtófotókból Barakeh szinte sebészi pontossággal metszette ki a fotók legfájóbb részeit, a halottakat. Mély, fájdalmas hiányt látunk. Mintha a szó szoros értelmében kivéste volna a hozzátartozókból a szeretteiket. Az elfedés, a titokban tartás paradoxonjai ezek a képek: emlékezés, titok, megbékélés a kimondatlan vagy elfeledett gondolatokkal, a lelkiismeretünkkel. Sokkal nagyobb sokkhatást kelt, hogy hiányzik valami, mintha egy sajtófotó precizitásával mutatná meg a valóságot, mert a megjelenítéshez hozzászoktunk, azonban a nem-látás, a hiány, a meg nem jelenítő megjelenítés szokatlansága miatt képessé válhat a sokk-hatás kiváltására. Mindannyian behelyettesíthetjük saját fájdalmainkat, félelmeinket abba a végtelen úrbe, amit a halott testek fehér látványa áraszt felénk.

A kiállítóterben a képek a padlótól mindössze 60 cm magasságban, a néző szemszögéhez képest meglehetősen alacsonyan kerültek elhelyezésre. Ez természetesen az alkotó tudatos döntése volt, hiszen ebben a helyzetben a nézőnek kissé le kell hajtania a fejét, ha szeretné megnézni a képeket. Olyan, mintha egy temetés során a gyászolók tiszteletüket fejeznék ki a halottal, jelen esetben az áldozatokkal szemben. Valamint fizikálisan is kizökkenti a nézőt a komfortzónájából – azáltal, hogy a megszokottól eltérő módon tudja csak megtekinteni a képeket. Mindazonáltal a média nem feltétlenül így mutatja be a háború tényleges következményeit. Sokszor pontosan a lényegét hallgatja el, vagy különféle

⁴⁷ Vö.: <https://www.khaledbarakeh.com/sp/the-untitled-images>

érdekeknek megfelelően manipulálja a befogadót. Ahogy Jacques Derrida írja: „A média legfőbb problémája az, amit épp nem közvetít”.⁴⁸ A média az eredendő együttérzésünket távolította el, azáltal, hogy „hozzászoktatta” szemeinket az erőszak látványához, pontosan úgy, ahogy Khaled távolította el az áldozatok testét a fotókról. Tehát a művész és a média módszere tulajdonképpen hasonló, de abban mégis különböző, hogy Barakeh közvetlenül, míg a média burkoltan teszi mindezt. A hiány számos dologra utalhat: a szíriai rezsim brutalitására saját népével szemben, a nyugati média „cinkosságára”, hogy nem mutatják be a valós helyzetet. Khaled elkészítette a hiteles „sajtófotókat”, majd egy szikevágással eltüntette a halott vagy sérült áldozatokat. Ez az eljárás mód teljesen más, mint amit a média tesz, mert megjeleníti a hiányt, ahová mindannyian behelyettesíthetjük saját fájdalmainkat, félelmeinket abba a végtelen ürbe, amit a halott testek fehér látványa áraszt felénk.

Paradox helyzet ez, egyszerre kell emlékezni és felejtetni, felépíteni és lerombolni valamit. Ahogyan nézzük a fotókat, azt kérdezhetjük magunktól: vajon miért volt szükség arra, hogy a fotónak azt a bizonyos részét eltávolítsa a művész, és miért van ennek az egyszerű mozzanatnak ilyen fontos szerepe? Mi történhetett? Mit akarnak eltitkolni előlünk? A hiány mint az alkotás egyik eszköze jelenik meg.

Barakeh munkássága miatt szeretném megemlíteni a társadalomkritikus sajtófotó egyik ikonikus alakját, Huynh Công Ut – a későbbiekben Nick Ut – fotóst, aki a vietnámi háború során készített igazán megrázó képeket. Képein a bombázás következményeit láthatjuk; azt, hogy milyen hatással volt a vietnámi háború az ott élő emberekre, gyerekekre. A pokolhoz hasonlította az ott látottakat. Legismertebb képe *Napalm Girl*⁴⁹ címmel jelent meg, amelyen egy meztelen kislányt láthatunk, amint az országúton fut, több társával együtt; teste nagymértékben megégett a bombázások következtében. Ennél megrázóbb képet aligha közöltek addig sajtóban. Egy gyerek szenvedése sokkal erősebb hatást vált ki, mint bármi más, hiszen ők nem tehetnek semmiről, ártatlanok mindenben. Nick Ut fotóján ez a kislány teljes erejéből felénk fut, segítséget szeretne kérni. Egyszerűen nincs jogunk ahhoz, hogy ne segítsünk neki, ezt nem tehetjük meg, mert az emberi mivoltunkat kérdőjelezné meg. A fotós segített a kislánynak, hiszen kórházba vitte, és pontosan azért tette közzé ezeket a fotókat, mert meg akarták tagadni a kórházi ellátását, mondván, hogy már olyan mértékben megégett a teste, hogy

⁴⁸ Vö.: Jacques DERRIDA: *Speech and Phenomena*, <https://khaledbarakeh.com/absent-atrocities.html>

⁴⁹ Nick Ut: *Napalm Girl*, 1973. június 8-án készült a fotó, majd a fotós megnyerte vele az év sajtófotó díját (World Press Photo of the Year).

mindegy lenne, de a fotós nem engedte ezt. Így látták el végül a kislányt, aki végül meggyógyult.⁵⁰

B. Gohar Dashti

Today's Life and War – Hétköznapi élet a háborúban



⁵⁰ Nick Ut, miután elkészítette a fotót, ezt nyilatkozta: „I cried when I saw her running.” Ut once told an AP reporter: „If I don't help her – if something happened and she died – I think I'd kill myself after that.”



Gohar Dashti: *Today's Life and War*
(10 darab fotó, egyenként 105 x 70 cm) 2008

Gohar Dashti a teheráni Képzőművészeti Egyetem fotó szakán végzett 2005-ben. Alkotói munkássága középpontjában az antropológia és a szociológia áll. Az „életter” az a környezet, ami meghatározza, formálja az embert. Az „életteret” Gohar személyes attitűdjén keresztül szemlélhetjük a munkái segítségével. A tér egyfajta traumafeldolgozó eszközként funkcionál a művész számára, újraértelmezi annak fogalmát.

Jay David Bolter és Richard Grusin *A remedializáció hálózatai* című cikkükben azt állítják, hogy „a médium az, ami remedializál”.⁵¹ Az angol *remediation* fogalom a szövegben egyszerre jelent „újraközvetítést”, „orvoslást” és „jóvatételt” (*remedy*), ami helyenként további jelentésekkel ruházza fel a magyarban remedializációként (máshol remediatizációként) használatos terminust. A médium „birtokba veszi más médiumok technikáit, formáit, azok társadalmi jelentőségét, és a valós nevében megkísérel versenyre kelni velük, vagy megpróbálja átformálni őket. A médium a mi kultúránkban soha nem működhet elszigetelve, mivel a többi médiummal a tiszteletadás és a rivalizálás révén folyamatos kapcsolatot tart fenn.”⁵²

⁵¹ Jay David BOLTER – Richard GRUSIN: *A remedializáció hálózatai*, Apertúra, 2011. tavasz, <https://www.apertura.hu/2011/tavasz/bolter-grusin-remedializacio-halozatai/>

⁵² Uo. – A fordítás alapjául szolgáló kiadás: BOLTER, Jay David – GRUSIN, Richard: *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999, 64–84.

Gohar alkotásainak segítségével emlékek, érzések, személyes történetek kavarnak a fejünkben.

„Az emlékezőképesség művészete az egyénre tartozik, neki tartogat kész technikákat emlékezőképessége kidolgozására. Egyéni képességek kifejlesztéséről van tehát szó. Az emlékezés kultúrája ellenben társadalmi kötelezettségek betartása körül forog: az emlékezés kultúrája a csoport ügye. Központjában a következő kérdés áll: »Mit nem szabad elfelejtenünk?«⁵³

A *Today's Life and War* fotósorozat azt mutatja be, milyen hatással van a háború az emberek mindennapi életére, személyiségére. A képeken egy fiatal párt láthatunk, akik életük rutinszerű mozzanataiba engednek betekintést. A helyszín viszont nem egy rendezett kisvárosi családi ház, hanem a csatamező. Minden ugyanúgy történik, mint ahogyan azt a néző saját megszokott hétköznapi életében tapasztalhatja: az ébredés után jön a reggeli kávé, majd a beérkező e-mailek megtekintése és a munka – azonban a képeken mindeközben megjelennek a katonák. A pár cselekedetei természetesnek tűnnek, de a képek háttere egy háborús közegbe helyezi a cselekvéseket. A háború és a békés otthon valahogy mégsem összeillő fogalmak. Gohar Dashti kizökkenti a nézőt a megszokott komfortzónájából. A művész saját emlékeit, a személyesség élményét hozza közel a nézőhöz. A művész az Irán és Irak között lezajlott háború időszakában (1980–1988) egy határ melletti városban nőtt fel, ahol „annak ellenére, hogy biztonságban voltunk a fal mögött, ami körülvette a házunkat, mégis éreztük és tudtuk, hogy háború van, és a média mindenről informált minket” – nyilatkozta Dashti.

A háború és az élet szélsőséges helyzeteit láthatjuk a képeken, egy olyan kettősséget, amelyben már nem igazán érezzük a reményt, hogy egyszer vége lesz ennek a kaotikus helyzetnek. Végérvényesen összefonódott a két szó jelentése, egyszerre élük az életüket az emberek, és harcolnak a háborúban.

Ha végignézzük a fotókat, a fiatal pár egyfajta szimbólummá alakul: a kitartás, az elszántság és az élni akarás jelképei ők. Életet próbálnak teremteni – ott, ahol egyébként pusztítás van, egyszerűen azzal, hogy élük az életüket. Az autó, amiben az ifjú pár ül, egy rozsdás, néhol darabjaira esett roncs mégis. Pontosan úgy ülnek benne, mintha ez teljesen természetes lenne. A feleség teregeti a kimosott ruhát. Piknikeznek, viszont a helyszín nem egy romantikus környezet, hanem a harcmező, amin virágok helyett katonai sisakok vannak. Reggeliznek, kávéznak, telefonálnak, mindezt egy tankkal a háttérben. A feleség még az ágyban

⁵³ Jan ASSMANN: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, Budapest, Atlantisz, 2013, 30.

(katonai vaságyon) fekszik, a férj éppen cigarettázik, körülöttük pedig a katonai bevetés készülődik. A születésnap tortát egy barikád tetején fogyasztják el.

A házaspár próbálja kiegyenlíteni a tér és az ember viszonyát, valamiféle egyensúlyt teremtenek. Valójában Gohar Dashti gyerekkorát láthatjuk, hiszen ő már „a háborúba született bele”, folyton veszélyhelyzetben volt. Családtagjaival pontosan úgy éltek, ahogyan azt a fotóin láthatjuk.

A csecsemőkor és a kisgyermekkor a legmeghatározóbb időszaka az ember életének. Ezt az időszakot a biztonság teljes hiánya jellemezte Gohar Dashti életében. E tapasztalat kitörölhetetlen nyomot hagyott benne. Minden alapvető élménye a háborúhoz köti, arra emlékezteti, az életet a háborúval azonosítja. Iskolába járt, születésnapokat ünnepeltek, esküvőket tartottak... stb., de a háttér mindig a háború volt, a bombák és fegyverek zaja hallatszott a természet hangjai helyett. Gohar Dashti saját bevallása szerint is szürreális ez a helyzet. A művészet segítségével dolgozza fel a történéseket, az emlékeiből kiindulva megpróbálja újraértelmezni önmagát és a világhoz való viszonyát, az adott térhez kötődő emlékeit. A tiszta színek hiánya sivár, üres érzést kelt a nézőben, csak néhol érezzük a reményt egy-egy piros vagy rózsaszín képi mozzanat láttán. A szórt fények, a szürke égbolt, a matt, barnás zöld, szürkés színek elgondolkoztatnak bennünket a képek keletkezéséről, mintha időtlenek lennének. A művész szándékosan kitágítja a tér és az idő fogalmát: mindez bármikor, bárhol megtörténhet. A fotók jelentik a kapcsolatot a jelen és a múlt között, kifejezik a folytonosságot. Ha a berendezett térre és eszközökre gondolunk, akkor nem egy mai háborús helyszín jut az eszünkbe, sokkal inkább az első világháború időszakára asszociálunk: erre utalnak a széles lövészárkok, a szögesdrót, a gépfegyverek, a homokkal teli zsákok. Ahogyan a kimosott, fehér ruhákat kiterítik a szögesdróra, olyan, mintha önnön ártatlanságukat helyeznék a háború kontextusába, azt az ártatlanságot, amit már születésük pillanatában elvett tőlük a háború. Az intimitástól fosztották meg ezt a párt, hiszen az agresszív militarizmus minden fotón megpróbál valami oda nem illő eszközzel (szögesdrót, katonai sisakok, tank, katonák) beférkőzni közéjük. A leglátványosabb a tank csöve, amely a reggeliző pár közé ékelődik, méretében is óriásként nyomja el a fiatalokat, ahogyan a háború tette az emberekkel. Egyedül a mobiltelefon utal a jelenre, minden más egy kimerevített térben és időben zajlik. Mintha lassított felvételeket néznénk. Gohar Dashti az időtlen képkockákkal utal a háború hosszúra, szinte véget nem érő folyamatára.

A művész kiemelten foglalkozik a férfiak és nők viszonyával, illetve a nők helyzetével. A *Today's Life and War* sorozatban megjelenített fiatal pár arckifejezésén nem jelenik meg érzelm, szinte rezzenéstelen, szoborszerű arccal tekintenek a nézőre. A lelkiállapotukat

tökéletesen elrejtik. Az esküvői fotók lényege a sugárzó boldogság, aminek a nyomait sem látjuk. Ellenben egyfajta csöndes gyász hatja át a képek szereplőit. Ők valójában nem ünnepelnek, nem az életüket élik. Olyan, mintha élőhalottak lennének, akiket csupán beállítottak, utasításra cselekszenek. A csend a muszlim nők egyik jellemzője, de Dashti megcáfolja ezt a sztereotípiát, mert a fotókon a férfit is pont ugyanolyan állapotban ábrázolja, mint a feleséget. Az alkotó ezzel feloldja a muszlim kultúrában megszokott férfi–nő viszonyt, amelyben a nők „alárendelt” helyzetben vannak. Dashti fotóin a pár ebben a rezzenéstelen tekintetben egyesül, a közös gyász a kapcsolatuk alappillére, amelyben nincs különbség a nők és a férfiak között. Amikor a nő a laptopját nézi, akkor a férfi kitekint a nézőre, megszólít minket.

Egyfajta terápia ez a sorozat Dashti számára, hogy feldolgozza a múltat, a gyerekkorát, a háborút és annak minden viszontagságát, amely nemzedékeken keresztül öröklődik tovább. A gyász után megjelenik a remény, ami az egyetlen megoldás erre a súlyos traumára. Ezek a műalkotások lehetnek az eszközök a háború alatt szocializálódott emberek számára, hogy rendezzék a múltban gyökerező traumáikat, amelyeket generációkon keresztül hordoznak. „Mondhatni a fotó és a fotografikusan dokumentált esemény »gyászmunkája«. Az a pszichés folyamat, ahogy a szubjektum megkísérli feldolgozni a retinájába égő képet. Az az aktus, ahogy a néző elfordítja a tekintetét, mégsem tud szabadulni a képtől.”⁵⁴

C. Nermine Hammam

Nermine Hammam fotóművészre szintén jellemző az előbbieken említett személyesség és szociális érzékenység. Manuális technikával, rétegenként építi fel szövevényes szimbólumrendszerét. Nermine a fotózás mellett, New Yorkban a Tisch School of Arts Egyetemen filmrendezést és -elméletet tanult, olyan ismert rendezőtől, mint Youssef Chahine. Nagy hatással volt rá Diane Arbus fotóművész és az orosz filmkészítés nagy mesterének, Tarkovszkijnak a munkássága. A filmes tanulmányai erőteljesen meghatározzák a fényképezéshez való viszonyulását is. Sorozatai összefüggő narratívára épülnek, fotói láttán olyan érzésünk van, mintha filmkockákat látnánk, amelyek térben és időben összefüggő történetet mutatnak. Láttatni engedi az erőszak mögött rejlő sebezhetőséget, amit az erőteljesen idealizált természet és a valóság éles ellentétén alapuló paradox szituációval mutat meg. Sztereotípiákat használ, majd groteszk módon leleplezi őket. Célja, hogy felmerüljön a nézőben

⁵⁴ HORNYIK Sándor: *A spektákulum foglyai. Birkás Ákos és a képek háborúja*, <http://real.mtak.hu/10576/1/HornyikS.pdf>

a kérdés: vajon hol van az a pont, amikor már nem tudjuk befogadni az erőszak képeit? Egyáltalán képesek vagyunk felfogni a képek és az erőszak mögött rejlő igazságot?

A művészettörténetből jól ismert képtípusokat értelmez újra, mint például: egy fegyveres katona és a gyermek Jézus, amit az ikonográfiából jól ismert „Madonna és gyermek” ábrázolásokon láthattunk a korábbi évszázadokban, vagy harcos nők, mint Egyiptom ősi istennői. Ezek a mindannyiunk által ismert jelképek a folytonosságot jelentik a múlt és a jelen között; harmóniát és rendet hordoznak magukban, amelyre a jelen kor emberének nagy szüksége van. Tehát marad a néző számára a művész által megidézett „aranykor”, ahová a pontosan beállított és megszerkesztett fotók viszik el a nézőt. Ez természetesen csak az egyik olvasata a meglehetősen paradox fotóknak, mert a művész megpróbálja feltárni a politika, az ideológia és a vallás mögött rejlő igazságot, sok esetben hazugságot. Így egyesíti a művészettörténet által jól kanonizált toposzokat és a jelenkor véres, megrázó képeit. Egyszerre érezzük a nyugalmat és az erőszakot. Ez olyan érzést kelt a nézőben, amit a háborús övezetekben élő embereknek át kell élniük nap mint nap.

Upekkha

(A sorozat 52 db képből áll, Hahnemule Fine Art Pearl print 285 gr) 2011





A képek (a sorozat 52 képet foglal magában)⁵⁵ alapján véve az egyiptomi polgárháborús helyzetre reflektálnak, de az alkotó semmiképpen sem direkt módon ábrázolja a háborús helyzetet. Egy „virtuális” hadszínteret hozott létre, díszlettel, színészekkel, a képek pedig egy film storyboard-jaként funkcionálnak.

A cím – *Upekkha* – egy, a buddhisták által használt szóból ered: nyugalmat, egyensúlyra való törekvést jelent. A fotók meglehetősen szélsőséges szituációkat tárnak elénk, hiszen katonákat láthatunk a képeken, különféle pózokban. Semmiféle erőszak nincs jelen. A katonák idealizált szerepekben tetszelegnek, mintha modellek vagy színészek lennének, nem a hatalom eszközei és végrehajtói. Hammam sorozata az 1940-es, 1950-es évek propaganda posztereinek a világát idézi. Ezeken a képeken a katonák fiatalok, vonzók és mégis sebezhetőek. Az ellentétet fokozza, hogy a helyszín egy „paradicsomi” táj. A művész, női szemmel, olyan szférába kap betekintést a fotózás által, ami nemcsak a nőknek, de az átlagembernek sem megengedett. Fölmerül az örök kérdés: a fotó vajon láthatóvá teszi a láthatatlant? Jelen esetben pedig kifejezheti a hatalmi alá- és fölérendeltséget? Idealizált, illetve parodizált helyzeteket láthatunk. Annyira ellentmondásosak a fotókon megjelenített, gyakran édeskés életképek, mint amennyire

⁵⁵ A teljes sorozatot lásd: <https://www.nerminhammam.com/upekkha.html>

brutális és reális a valóság. De kétségkívül az alkotó itt is elgondolkodtatja, és sikeresen kizökkenti a nézőt saját világából. Valójában a hatalomhoz való viszonyunkat segítenek tisztázni ezek a képek.⁵⁶

Unfolding – Kibontakozás

(100 grammos rizspapír, Alpha Cellulose White) 2012



⁵⁶ Vö.: a fűszöveggel: <https://www.nerminehammam.com/upekkha.html>



Egy 20 képből álló sorozat részeit láthatjuk.⁵⁷ A téma szintén az egyiptomi polgárháború, de itt olyan katonákat láthatunk, akik már egyáltalán nem idealizált pózokban tetszelegnek, hanem rémisztően reálisak: mészárolnak, erőszakosak, brutálisak, valóságos horrort jelenítenek meg, parancsot hajtanak végre. Viszont a háttér teljesen más dimenzióba helyezi a cselekményt, a tradicionális japán tájképek (fametszetek) világába, a 17–18. századba, óriási időszakadékat képezve, ami ugyancsak kizökkenti a nézőt. Az alkotót az a személyes élmény motiválhatta, amikor egy sétája alkalmával a Tahrir téren emberek haltak meg örületes borzalmak között a szeme láttára, míg pár utcával távolabb, mintha mi sem történt volna, az emberek a szokott ritmusban élték mindennapi életüket. Ennek az „idő- és képzavarnak” lehetünk tanúi a művész képei által. Hasonló a helyzet a média által „agyonhasznált” háborús képekkel.

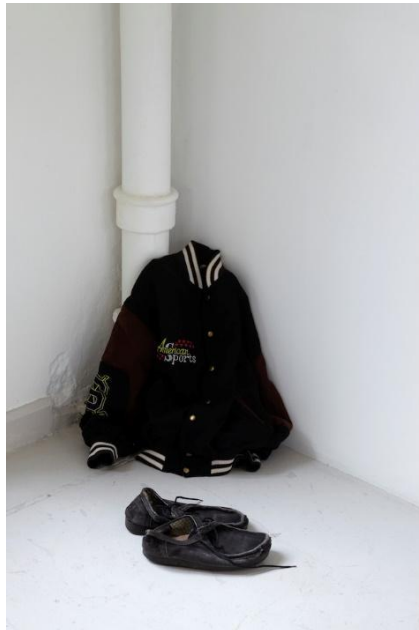
⁵⁷ A teljes sorozatot lásd: <https://www.nerminhammad.com/unfolding.html>

Vajon képesek vagyunk együtt élni az erőszakkal? Ezt a kérdést szeretné feltenni a néző számára Nermine Hammam. Mert a valóság az, hogy az egyik pillanatban beszélgetünk egymással, dolgozunk, kikapcsolódunk, éljük a hétköznapi életünket, majd megnézzük a híreket és már mindennemű reakció nélkül, egyszerűen továbbmegyünk. Ezen a hozzáálláson szeretnének változtatni ezek az alkotások.

Nermine a távolság és a perspektíva segítségével úgy vezeti a nézőt, mint ahogyan azt egy operatőr teszi a filmekben. Olyan, mintha különféle kameraállásokból tekinthetnénk az eseményekre. Az alkotó keveri az álló- és a mozgókép elemeit. Így meglehetősen összesűrűsödik a történet, amelyet a fotókon láthatunk. Egy egész narratíva fut végig egy képben a néző szeme előtt.

D. Amel Ibrahimovic

My refugee shoes and my refugee clothes – A menekült cipóm, és a menekült ruháim



My refugee shoes and my refugee clothes, readymade
(cipő és kabát a sarokban, variálható, a művész tulajdona) 1998, installáció

Amel Ibrahimovic Bosznia-Hercegovinában született, és 1993-tól Koppenhágában él. Az egyén és a társadalom helyzetét vizsgálja. Az installáció eszközei a művész személyes emlékei, használati tárgyai. A kiállított cipőket és ruhákat még 1992-ben viselte az alkotó, amikor átlépte Bosznia-Hercegovina határát. A kiállítótér sarkában egyszerűen letette a ruháit. Nem látunk

semmi mást, csak egy dzsekit és egy pár cipőt, utalva ezzel a menekült lét megpróbáltatásaira. A túléléshez nincs szükségünk tárgyakra. Itt is észlelhetjük a hiányt mint képalkotó eszközt. Az installáció sokkoló lehet a mai ember számára, hiszen egyre több dolgot halmozunk fel – ezzel szemben a kiállítótérben azzal szembesülünk, hogy valaki képes tárgyak, eszközök nélkül létezni. Vajon el tudnánk viselni azt, ha a mindennapi életünkben egyszer csak kiszakítanának, és mindent hátrahagyva azonnal menekülnünk kellene? A menekülteknek is volt otthona, családja, munkája, használati tárgyai, ruhái stb., mégis mindezt hátrahagyták. Az ember alapjában véve nem tenne így, hacsak nem az élete és/vagy a szerettei élete forog veszélyben.

E. Alfredo Jaar

Alfredo Jaar–képzőművész, építész, filmes – nagyon sokrétű tevékenységet végez. A világ legnevesebb múzeumaiban és biennáléin állította ki alkotásait. Az egyik legmeghatározóbb alakja a kortárs művészetnek. Munkái szociális és politikai érzékenységet mutatnak fel: az emberek és a háború, a globalizáció viszonyát, valamint a média szerepét kutatja az ember–háború–globalizáció összefüggésrendszerében. Hatalmas szakadék tátong a valóság és az emberek felé közvetített információ között. Alfredo Jaar a művészet segítségével igyekszik helyreállítani ezt a felborult állapotot.

The Eyes of Gutete Emerita – Gutete Emerita szemei



The Eyes of Gutete Emerita, videó installáció, 2006
(flash videó és monitor, színes, 1:36 perc, a művész tulajdona)

Az 1996-ban készült videó installáció, a „Ruanda Project” része, amit 1994 és 2000 között készített Jaar. Témája a „ruandai népirtás”,⁵⁸ amit az alkotó „az emberiség bűnös közönyeként”⁵⁹ jellemez. Jaar 1994-ben, a tragédia után pár héttel utazott Ruandába, ahol több ezer fotót készített és rengeteg időt töltött együtt a túlélőkkel. Összesen 6 évig dolgozott ezen az alkotáson, saját bevallása szerint is nagyon nehezen találta meg a legmegfelelőbb eszközt a történetek „ábrázolására”. Nem csupán a néző sajnálatát szeretne volna elérni a szenvedés és a horror képeivel, hanem elgondolkodtatni azzal a mélységes csönddel, ami körülveszi a nézőt, miközben szemléli az alkotásokat.

A videó Gutete Emerita (egy túlélő) személyes történetét mutatja be: a nő látta, amikor a férjét és két fiát lemészárolják, de neki sikerült elmenekülnie a lányával. A művész később visszament Gutete Emeritával a mészárlás helyszínére, és azt a pillanatot örökítette meg a felvételen, amikor a nő ugyanabban a térben felidézi a történeteket, majd a szemünkbe néz. Csak a tekintetének lehetünk tanúi, az „áldozat” szemével tekinthetünk a történetekre. Nagyon megrázó érzés ez a néző számára is. Érezhetjük a „hiányt”: a család, az egység hiányát. Minden remény elveszett. Csak az üres, véres, koszos padlót láthatjuk, Gutete Emerita szemein keresztül. Újra szembesít minket azzal, hogy nem segítettünk saját embertársainknak, pedig értesültünk a történésekről. A korabeli sajtó mindent közvetített, mégsem történt semmi. Most viszont bele kell néznünk az „áldozat” szemébe!

Ma kifejezetten aktuális a ruandai példa, hiszen az emberek tudták, hogy több mint egymillió embert fognak lemészárolni, és ennek ellenére senki sem segített. Egyszerűen végignézték a sajtó képeit, jobb esetben sajnálták őket, de nem történt semmi. Alfredo Jaar szembesít minket azzal, hogy milyen szörnyű dolgokat nézünk végig, hagyunk megtörténni. A művésznek indirekt módon tett jelzései figyelmeztetnek, hogy nem lehet „csukott szemmel” létezni.

A projekt szembesít a „politikai gyilkosságok” tényével, történjen az bárhol a világon: Boszniában és Koszovóban, Chilében vagy Argentínában, a szovjet gulág táborokban, a náci Holokauszt vagy az örmény népirtás során, a kongói gyarmatosításkor, vagy Dél-Afrikában. „Gutete szemei” a hatalmi alárendeltség, a kiszolgáltatottság jelképei lettek. Emlékeztet rá,

⁵⁸ A leggyakrabban véres etnikai konfliktusnak tekintik, melyben a többségben levő „hutu” milíciák a hutu többségű kormánnyal karöltve etnikai tisztogatást hajtottak végre a kisebbségben levő, de hagyományosan vezető szerepet betöltő tuszikkal és a mérsékelt, a népirtással egyet nem értő hutukkal szemben. A népirtást erős felbujtó propaganda előzte meg, amelyből kivették részüket a rádióállomások és az újságok is. A népirtásra vonatkozó figyelmeztető jelek ellenére az Egyesült Nemzetek Szervezete passzív maradt, és a vezető hatalmak sem avatkoztak be. Emiatt sokan bírálták az ENSZ alapelveit, illetve ezek kidolgozóit, és különösen az ENSZ BT tagjait, közöttük főleg a Bill Clinton által vezetett Egyesült Államokat, mint egyedüli szuperhatalmat.

⁵⁹ „criminal indifference of the world community”

hogy mindig fenntartásokkal legyünk az adott politikai hatalommal szemben, hiszen láttuk, hogy mire képes céljai elérése érdekében.

Gutete szeméi csöndesen, várakozóan, méltóságteljesen tekintenek a vele szembenállóra. Majd kissé elhalványul minden, eltűnnek a szemek a néző elől, aztán újra látjuk őket. A látvány olyan, mint egy rémálom, amitől nem tudunk megszabadulni.

Az alkotó semmiképpen sem szeretné ráerőltetni a nézőre a mézárulás brutális képeit, inkább megmutatja nekünk egy szemtanú tekintetét. Ennél nem is választhatott volna kifejezőbb, intimebb jelképet. Benne van a merénylet minden kegyetlensége, az a mások által felfoghatatlan érzés, hogy látta meghalni a férjét és a gyermekét. Mindezt hangtalanul szemléli, hiszen ha nem így tesz, a lányát és őt is megölik. Olyan, mint egy közvetítő, aki elvisz bennünket a trauma helyszínére. Csöndben szembesíti a nézőt a kegyetlenséggel, azzal, amit akkoriban szó nélkül végignézett a világ, és nem tett semmit.

Stanley Cohen szociológus „*atrocitás háromszögnek*” (*atrocitiy triangle*)⁶⁰ nevezi azt a folyamatot, amelyben egy bántalmazó, az áldozata, és – harmadikként – a néző vagy megfigyelő is jelen van, aki látja a bántalmazást, és tudatában is van annak, amit észlel. Cohen mindazonáltal fenntartja, hogy ezek a szerepek időközben felcserélődhetnek. Az a sajtófotós például, aki nem segít az életéért küzdő áldozatnak, „csupán” lefényképezi, maga is a részese lesz a bűncselekménynek.

Az emberek gyakran késztetést éreznek arra, hogy másokat megfigyeljenek (voyeurizmus). Ezzel szembesít bennünket Alfredo Jaar, amint elénk tárja Gutete Emerita szeméit. A voyeurizmus⁶¹ a leskelődés, a látvány élvezete. A voyeurizmus fogalma arra a személyre vonatkozik, aki rendszeresen, a célszemély tudtán kívül figyel meg más embereket. A *voyeur* nem lép kapcsolatba az általa titokban megfigyelt személlyel, személyekkel. A távolból leskelődik, olykor kamera, fényképezőgép vagy távcső segítségével.

Claude Lanzmann szerint ha újra felidézzük a műalkotásokon keresztül a traumákat, akkor azáltal, hogy szembesülünk velük, feldolgozzuk őket.⁶² Egyfajta *scopophilia* ez: itt születik meg a tekintet, amely önmagamat, mint másikat nézi azért, hogy lássa, „rendben” van-e minden.⁶³ Alfredo Jaar a néző kényszeres szemlélni akarását és az áldozat hallgatását mutatja be, ez pedig feszültséget eredményez. Olyan erős hiányérzetünk van, mint Gutete Emeritának

⁶⁰ Stanley COHEN: *States of Denial*, Cambridge, Polity, 2001, 14.

⁶¹ A kifejezés a francia *voir* igéből származik, ami azt jelenti, hogy *látni*. Ebből ered a *voyeur*, vagyis a *látó*, *megfigyelő* főnév. A *voyeurizmus*ra használt orvosi szakkifejezés a *scopophilia*.

⁶² Claude LANZMANN: *Les Non-Lieux de la mémoire* = Jean-Bertrand PONTALIS (ed.): *L'Amour de la haine*, Paris, Gallimard, 1986, 35.

⁶³ ZSÉLYI Ferenc: *Celluloid Closeting – a néző, a nézett és a látott*, Apertura, 2009. tél, <http://apertura.hu/2009/tel/zselyi>

és Alfredo Jaarnak. Az elmulasztott cselekedeteinkre gondolunk, és a „Nyugat” tehetetlenségére Ruandával szemben.

Alfredo Jaar a következőképpen fogalmazott egy interjújában: „Because we act in the world, so everything we do represents a conception of the world. In that sense we are all political. Without this engagement with the world, it is not art, but merely decoration.”⁶⁴Ahogy éljük az életet, minden cselekedetünk meghatároz bennünket és a világhoz való viszonyunkat. Ezt pedig nyíltan vállalnunk kell. Az elemzett művészek ezt teszik az alkotásaik segítségével, szabadon véleményt formálnak, mindeközben szembesítenek bennünket a tényleges valósággal.

F. Sandra Johnson

To the day



performansz két részben, a CAMP megbízásából, 2017

Sandra Johnson performanszaiban a gyengeség, a sebezhetőség és a trauma térhez való kapcsolódását elemzi. Arra mutat rá, hogy a kollektív emlékezet eltérő lehet, hiszen míg bizonyos emberek számára egy adott térhez pozitív érzések, élmények kötődnek, addig mások számára ugyanahhoz a helyhez a szégyen és megkülönböztetés negatív élményei kapcsolódnak. A háború jelentősen megváltoztatja a környezetünket, a személyes életterünket: lerombolja azt, majd arra készítenek minket, hogy újraalkossuk, valahol máshol, más kontextusban.

A kiállítások összegzése

⁶⁴Alfredo JAAR: *Images are not innocent*, <https://www.youtube.com/watch?v=3-t2Yx3mz5k&t=66s>

A határokat, az elhatárolódást az emberekben már a különböző médiumok előidéztek. Ennek az érzéketlenségnek a megszüntetéséhez nélkülözhetetlen a verbális és vizuális jelekkel dolgozó kommunikáció. A kiállítások is ebből indulnak ki: egy biztonságos, szabad felületet kap a néző, ahol interaktív módon elindulhat egy olyan eszmecsere, amely a mindennapi életükre is befolyással lesz. A változáshoz vezető út talán itt kezdődik el.

A háborúval és annak velejáróival kapcsolatos képek könnyen esztétizálhatják magát a szenvedést, holott szeretnének szembeszállni a hatalommal, ami előidézte azt. Ezzel szemben „a művészet restauráció: az alapgondolat az, hogy megjavítsuk azokat a sérüléseket, amelyek fájdalmat okoztak az életben, és hogy töredezettségből – amit például a félelem és a szorongás szül az emberben – egy új egészet alkossunk” – vallja Louise Bourgeois.⁶⁵

Mindazonáltal az elemzett műalkotások által felszínre kerülhetnek olyan egyéni traumák, amelyeket magunkban hordozunk. Majd kialakul egyfajta párbeszéd, és így van lehetőség a feloldásra. Ebbe a folyamatba lép be az emlékezés mint eszköz. Walter Benjamin szerint a tudattalanban tárolt képeink képesek felülírni a jelenben kapott képeket, információkat, mindemellett segítik az értelmezést is. Láthattunk már képeket koncentrációs táborokból, boszniai tömegsírokról, afganisztáni, iraki katonák és civilek holttestéről. Ezek a képek mélyen bevésődtek a tudattalanunkba, raktározzuk őket. Tehát a képeknek hatalmas jelentőségük van egy ember életében. Itt a már említett, személyes történettel kapcsolódnék a témához. Az egyik legmeghatározóbb képi emlék az, amikor a média belépett a „háborúba”, és 1989-ben Romániában élőben közvetítették a Ceaușescu-házaspár kivégzését. Azt gondolom, kitörölhetetlen képek ezek. Gyerekkorom első vizuális emlékeit képezik a képkockák, amelyek a mai napig meghatározzák a művészeti és a személyes viszonyulásomat a képekhez, mások szenvedésképeinek a szemléléséhez.

A We shout and shout but no one listens kiállítás összegzése

Miután nemcsak láttuk, de tudatosítottuk is, hogy rengeteg ember él háborús övezetben, illetve kényszerül elhagyni szülőföldjét a háború miatt – kérdéses, hogy változtatunk-e valamit szemléletmódunkon, gondolkodásunkon, tetteinken? Az elemzett képzőművészeti alkotások segíthetnek abban, hogy másként tekintsünk az erőszak áldozataira. Minden esetben rávilágítanak arra, hogy valami hiányzik: óriási úr tátong a fotókon, az installációban, a

⁶⁵ https://www.azquotes.com/author/18216-Louise_Bourgeois

festményeken, a szemekben. Valamit elvettek tőlünk: a szülőföldet, az otthont, a családot, a barátokat, az anyanyelvet, a gondolkodás szabadságát. Marcel Duchamp szerint a művészet akkor valósul meg, amikor az alkotó „felelősséget vállal” az alkotásáért.

Khaled Barakeh egyszerűen „kivágta” a halottakat a képekről, csak a papír fehérségét látjuk, kimerevítette a halálukat. Így alkotása élesebben hat a nézőre, mint bármilyen realista kép. Gohar Dashti egy fiatal pár valós környezetét, a városukat, a házukat, a személyes életterületet „vette el”, és változtatta háborús övezetté. Míg Nermin Hammam ennek pontosan az ellenkezőjét teszi, hiszen a katonák körüli hadszínteret cseréli paradicsomi tájra, vagy a japán metszetek érzékeny világába helyezi az egyiptomi vérengzést. Mintha teljesen természetes lenne, hogy a két dolog egymás mellett létezik, és hogy felcserélhetővé váltak a dolgok. Amel Ibrahimovics minden tulajdonát egy pár cipőre és egy dzsekire redukálja, ez minden, ami nála volt a migrációs útja során. Mégis Alfredo Jaar filmje szembesít a legnagyobb ürességgel, méghozzá az áldozat, a feleség, az anya szemén keresztül, aki elvesztette férjét és fiait. A család húsbamarkoló hiányérzete ez. Az általam bemutatott művészi reakciók a szenvedés sokoldalú megjelenítésével hozzájárulhatnak ahhoz, hogy a néző ne érezzen közönyt mások szenvedése láttán.

A testi szenvedés ikonográfiája minden kor művészeti alkotásaiban nyomonkövethető, amely a legtöbb esetben valamilyen háborúhoz köthető. Ide sorolható Goya *A háború borzalmai* című rézkarcsorozata, vagy Picasso *Guernicája*, hogy a legismertebbeket említsem. A festészet mellett érdemes megemlíteni a fotózást, amely hűen tudósított, dokumentált (például a vietnámi háború esetében). Mindemellett azt is látni kell, hogy a különféle háborúkkal kapcsolatos tudósítások gyakran bizonyos hatalmi tényezők eszközeként szolgáltak, így nem minden esetben a valóságot dokumentálták, sokkal inkább manipulált képek voltak. De azt is meg kell jegyeznünk, hogy a hamisítás (vagy nevezhetjük manipulációnak is) szinte egyidős a fényképezés történetével. Ahogyan Hajas Tibor fogalmazott: „A fotó a huszadik század halotti kultusza”.⁶⁶ Judith Butler szerint: „A sokk maga klisévé vált, a kortárs fotográfia esztétizálni kezdte a szenvedést, hogy fogyasztói igényt elégítsen ki.”⁶⁷

A kortárs elméleti megközelítések igen sokszínű és sokoldalú megnyilvánulásai igazolják, hogy a kérdés aktuális, figyelmet érdemel. Továbbá azt is láthatóvá teszik, hogy az általam megidézett alkotók művei számos elméleti megközelítéssel képesek gyümölcsöző kapcsolatra lépni. Walter Benjamin szerint az egyénnek létezik egy alapvetően vizuális és

⁶⁶ HAJAS Tibor: *Töredékek az „Új fotó”-ról* = Uő: *Szövegek*, szerk. F. ALMÁSI Éva, Budapest, Enciklopédia, 2005, 297.

⁶⁷ JUDITH BUTLER: *Frames of War: When is Life Grievable?*, London, New York, Verso, 2009, 69.

„öntudatlan”, nem reflektált világképe vagy inkább képarchívuma, amely meghatározza nemcsak a képekhez, de a világhoz való viszonyát is. Ez a bizonytalan körvonalú és kiterjedésű archívum maga az optikai tudattalan. Egy másik fontos teoretikus, Pierre Bourdieu mezőelméletében olvashatjuk, hogy a fotográfia a világról és az emberről alkotott képet nem csupán ismeretelméletileg, de politikailag és ideológiailag is befolyásolja. Tehát nem pusztán a valóságot képezi le, hanem a hatalmi viszonyokat is. Ugyanakkor Althusser és Lacan felől nézve a valóság a képek és a képzetek világán keresztül hat a szubjektumra. Érdekes még megemlíteni a francia filozófus, Guy Debord elképzelését, aki a képek iránti megnövekedett éhségünket összeköti a fogyasztói társadalom telhetetlenségével, határtalanságával, ami pedig a világról alkotott képünket, a gondolkodásunkat változtatja meg. „A spektakulum – írja Deborad – nem képek együttese, hanem az egyes emberek között létrejött olyan társadalmi viszony, amelyet képek közvetítenek.”⁶⁸

Ha „mások számára egyfajta képként funkcionálunk”, akkor lehetünk a társadalom aktív részei, hiszen ebben az esetben működik a kölcsönhatás, létrejön a kommunikáció az egyes emberek között. Éppen ezért úgy gondolom, hogy jól átgondolt tartalmi utalásokkal, képi eszközökkel lehet megfelelő módon ábrázolni a néző számára az erőszakot és annak következményeit – anélkül, hogy meggyaláznánk az áldozatok emlékét, vagy egyszerűen becsuknánk a szemünket és tovább mennénk.

A fotográfusokat gyakran éri az a vád, hogy képeik unalmasak, érzéketlenek, dokumentaristák, így pont az ellenkező hatást érik el, hiszen hozzászoktatják a nézőt a „borzalom képeihez”, tehát az adott hatalom eszközévé válnak. Ahogy Danto 2006-ban mondta: „A fényképezés határai nem jelentik a művészet határát. A fotó sokkal több lehetőséget rejt magában, mint azt gondolnánk.”⁶⁹ A fotó képes azt mutatni, hogy a halott életben van (*dialectical image*). E problematika kapcsán még érdemes idézni Tóth Zoltán János megkapó szavait: „Azt sem nehéz belátni, mennyire kézenfekvő az a metaforikus és genealogikus kapcsolat (a filmfelvevőt például Marey kronofotografikus puskája és a Gatling-puska előzte meg), ami mások lefényképezése és lelövése között létezik. Háború és fényképezés mélységesen összetartozó jelenségek, sőt Sontagot olvasva, talán az is kijelenthető, hogy a mások halálát bemutató fénykép a fotografálás egyetlen tiszta formája, amennyiben ráerősít a médium alapvető »bebalzsamozó« jellegére.”⁷⁰

⁶⁸ Guy DEBORD: *A spektakulum társadalma*, ford. ERHARDT Miklós, Budapest, Balassi, 2006.

⁶⁹ DANTO, Arthur C.: *The body in pain*, The Nation, 2006. november 27.,

<http://www.thenation.com/doc/20061127/danto>

⁷⁰ TÓTH Zoltán János: *A háború esztétikája*, Apertúra, 2007. tavasz, <http://apertura.hu/2007/tavasz/sontag>

III. Politika és a kortárs művészet

„A művészet története megírható-e a politika történeteként, vagy inkább egyfajta pszichohistóriáról van szó, ahol éppen az a »lényeg«, ami nem bukkan a felszínre, illetve valahogy másként jelenik meg?” (Georges Didi-Huberman)⁷¹

A kortárs művészet és a politika (vagy úgy is fogalmazhatnánk: a jelenkortörténet) véleményem szerint szétválaszthatatlan. Hiszen a művészet egyik fő feladata, hogy reflektáljon az adott korra. Ez történhet szociológiai, politikai, antropológiai, etikai... stb. aspektusból. A művészet mindenképpen tükrözni fogja az adott időszakban történő változásokat. Ebben a folyamatban jelentős szerepet kap a technika: az, ahogyan az alkotók a maguk sajátos nézőpontjából megjelenítik az ábrázolni kívánt jelenségeket.

Napjainkban számos alkotó próbálja feldolgozni valamilyen formában a világban zajló aktuális történéseket. A körülöttünk lévő háborúk, politikai, vallási harcok, a migráció, a faji, illetve nemi hovatartozás kérdései bőven kínálnak témát a kortárs művészek számára.

E történések közül kiemelnék néhány – általam fontosnak tartott és a kutatási témám szempontjából is releváns – „szociológiailag érzékeny” eseményt az utóbbi évek történéseiből, amelyek azóta a művészettörténet kanonizált részei lettek.

Az 1990-es Öböl-háború

„Az 1990-es Öböl-háború, és azon belül is a Sivatai Vihar hadművelet az első »médiaháborúként«, sőt: az első »virtuális« háborúként vonult be a történelembe. A »médiaháború« nemcsak azt jelentette, hogy a CNN élő adásban számolt be a háború minden eseményéről, hanem azt is, hogy a tömegkommunikációs eszközök és stratégiák kulcsszerepet játszottak a háborúban. (...) A média, illetve a vizualitás kitüntetett szerepe legalább annyira technológiai, mint politikai kérdést csinált a háborúból. A lenyűgöző intelligens bombák és a döbbenetesen részletes műholdas felvételek, hogy a rakétákra szerelt kamerákról már ne is beszéljünk, persze nem véletlenül állították előtérbe a technikát és a vizualitást. Természetesen ez kellett ahhoz, hogy a háború látványossággá változzon (...).”⁷²

⁷¹ Georges DIDI-HUBERMAN: *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.

⁷² HORNYIK Sándor: *Képháború? A Sivatai Vihartól a háborús pornóig*, <http://meonline.hu/vizualis-kultura/kephaboru/>

William Kristol és Lawrence F. Kaplan *The War over Iraq* című könyvében azt írja: „A küldetés Bagdadban kezdődik, de nem ott fejeződik be. (...) Új történelmi korszak küszöbén állunk. (...) Itt a sorsdöntő pillanat. (...) Világos, hogy többről van szó, mint Irakról. Többről annál is, mint a Közel-Kelet jövője és a terrorizmus elleni harc. Arról van szó, hogy milyen szerepet akar játszani az USA a 21. században.”⁷³

Egyes filozófusok (Bakunyin és Le Bon) a 19. század végén a terrorizmust dicsőítették. Úgy vélték: az erőszak lényeges erkölcsi értéket hordoz, és a korszak „degenerációjában” mintegy tisztító szerepet töltött be.

Majd a futuristáknál szintén megfigyelhető, hogy az erőszak és a terror törvényes eszközök lehetnek, hogy a művészek befolyást szerezzenek maguknak. Furcsa módon van egyfajta hasonlóság a terrorizmus és a művészet között: a radikalizmus, az anarchizmus. A futurista mozgalomra abszolút jellemző is volt e két fogalom. Tehát itt figyelhetjük meg a legtisztább módon, hogy a művészet milyen módon alkalmazza egy politikai rendszer eszközeit sajátjaként, hogy felhasználja ellenfelével szemben azokat.

Végül a szeptember 11. utáni terrortámadás következményeit szemlélve kijelenthetjük, hogy a terrorcselekmények esztétikai értéket hordozhatnak.

„Amerika villamosszékbe ültetett minket” – Abu Ghraib⁷⁴ (2003. március)

Baudrillard provokatív állítása szerint az Egyesült Államok mindannyiunkat megkínzott (villamosszékbe ültetett) az Abu Ghraib-i történetekkel.⁷⁵ Az ott zajló „testi és lelki pokol” ténye meghatározó történés volt a „szenvedés szemlélésével” kapcsolatban, hiszen az egész világon megjelentek a média, illetve az internet segítségével, a brutalitástól, az emberi fajt megszegyénítő katonák kínzásai kapcsán készült perverz fotók.

2004-ben az iraki háború egyik legszégyenteljesebb eseménye volt, ami a Bagdad közelében található Abu Ghraib börtönben történt. Több ezer embert tartottak ott fogva az amerikaiak, és brutális kínzásoknak vetették alá a foglyokat, szexuális aberrációkat végeztek velük, minden lehetséges módon megalázták őket.

⁷³ Lásd még Slavoj Žižek szlovén filozófus írását, amely *Mi a valódi veszély?* címmel a ljubljana Delo című napilap 2003. március 22-i számában jelent meg, Gállos Orsolya fordításában.

⁷⁴ Matti HYVÄRINEN – Lisa MUSZYNSKI: *Terror and the Arts: Artistic, Literary, and Political Interpretations of Violence from Dostoyevsky to Abu Ghraib*, New York, Palgrave Macmillan, 2008.

⁷⁵ Jean BAUDRILLARD: *War Porn*, Journal of Visual Culture, 2006/1., 88.



Hooded Man (Csuklyás ember)

A katonák pszichikai állapota lényeges szerepet játszott a kínzások során. Látszólag a terroristák vallasát szolgáló fizikai és szellemi terror eszközei vezettek a foglyok szexuális megalázásához, de valójában könnyen lehet, hogy ennél is alantasabb és személyesebb motivációk domináltak. A katonák ugyanis feletteseik tudtával és hallgatólagos beleegyezésével a háború idején pornó-site-okat is használtak kikapcsolódás céljából. De nem elégedtek meg az egyéni élvezeteik kielégítésével, ugyanis eladták a börtönben, a kínzásokról készült felvételeket egy internetes pornográfiával foglalkozó cégnek. Az ún. snuff pornó olyan „reality show”, melynek során a valódi szereplőket valódi szexuális megaláztatásoknak teszik ki, melyek gyakran a szereplők valódi halálával zárulnak. Innen már csak egyetlen borzalmas lépés a háborús pornó, az Abu Ghraib-i szexuális brutalitás megrendezése.⁷⁶

A fotókon látható pornográf jelenetnél sokkal rémisztőbb az a megaláztatás, amiben a foglyoknak része volt; az a kilátástalan, alárendelt helyzet, amelyben nem számíthatnak segítségre. Valójában emberi mivoltukban alázták meg őket.

Az Abu Ghraib börtön foglyait durva fizikai kínzásoknak vetették alá, miközben a fejüket letakarták. Közülük a leghíresebb az az alak, aki egyszerűen „csuklyás emberként” vált ismertté, és aki bizonytalanul áll egy dobozon, miközben kezéhez és nemi szervéhez elektromos vezetékek kapcsolódnak. E képek mindegyike számtalan másolatban megjelent, és világszerte terjedt az interneten.

⁷⁶ HORNYIK Sándor: *Képháború? A Sivatagi Vihartól a háborús pornóig*, <http://meonline.hu/vizualis-kultura/kephaboru/>; Jean BAUDRILLARD: *Pornographie de la guerre*, Liberation, 2004. május 19.

A képek egy elképzelhetetlen és kimondhatatlan világra utalnak. Az ehhez hasonló megalázások szörnyűek, bárkiről is legyen szó, de egy muszlim számára különösen. A muszlim tudósok szerint a meztelenség – főleg, ha férfiak szerepelnek ruhátlanul nők előtt – a megalázás legdurvább formája. Bizonyos források szerint egyértelmű, hogy az amerikaiak és a franciák is tanulmányozták az iszlám hagyományokat, és módszereiket kifejezetten az iszlám szokások ismeretében találták ki.

„Az amerikaiak szemmel láthatólag hasznosították a franciáknak az algériai háborúban szerzett tapasztalatait” – állítja az IPS hírügynökségnek Claire Mauss-Copeau, aki a Maghreb-térség történetével foglalkozik a Sorbonne egyetemen.

Továbbá az afganisztáni, terrorizmus-ellenes harcok egyik filmes dokumentumában egy amerikai katona, a Mekka felé fordított és felgyújtott afgán harcosok látványát szinte élvezettel szemlélteti egyik „bajtársának”. Bevetés közben az amerikai katonák a legdurvább „death metál” zenét hallgatják, minden emberi érzést kiiktatva, korlátok nélkül használják a legmodernebb fegyvereket, végül ők maguk is „gyilkológépek” lesznek az adott hatalom kezében.⁷⁷ Ez a folyamat figyelhető meg az afrikai gyerekkatonáknál is, amit már korábban leírtam.

A politikai motivációk „lényegében” nem változnak, a technológia azonban nagyon is. Egyesek szerint ez a változás markánsan kihat az ismeretelméletre is. Hiszen a látás és a láttatás technológiái azt is befolyásolják, hogyan gondolkodunk a látottakról, vagy Foucault-val szólva: szabályozzák és meghatározzák, hogy egy adott korszakban mi a látható és a láttatható. Az emberek lehetséges politikai reakciója a tiltakozástól a közömbösségig terjed, a „befolyásoltság” mértékétől függően.⁷⁸

„A képek logikájának és politikájának megértése nem elkendőzi, hanem éppenséggel még inkább transzparenssé teszi a valós társadalmi, politikai és gazdasági folyamatokat. Egy dolog azonban biztos: az optika valóban meghatározza a látást, és ebben az értelemben mindannyian az általunk használt technológia foglyai vagyunk, akár műholdas élő közvetítéseket nézünk egy háborúról, akár tudományos értelmezéseket alkotunk.”⁷⁹

Judith Butler és Susan Sontag írásai részletesen feltárják az Abu Ghraib-i testi és lelki pokolhoz vezető utat, az amerikai katonák viselkedésének ideológiai hátterét, akik meglepő

⁷⁷ Ehhez további adalékokkal szolgál Michael Moore *Fahrenheit 9/11* című filmje, <http://meonline.hu/vizualis-kultura/kephaboru/>

⁷⁸ Michel FOUCAULT: „Kormány-fővel” gondolkodni [1978] = UÓ: *Nyelv a végtelenhez*, Latin betűk, Debrecen, 2000, 287–305.

⁷⁹ HORNYIK Sándor: *A spektákulum foglyai. Birkás Ákos és a képek háborúja*, <http://real.mtak.hu/10576/1/HornyikS.pdf>

közönnyel és szarkazmussal egyaránt „reflektálnak” a meleg és a rasszista szubkultúrák képi toposzaira, de mindezt amerikai katonaként teszik. A legborzasztóbb talán az, hogy igazából „viccelődnek”, paródiákat mutatnak be a digitális kamera és a pornográf website számára.

Az igazi örület az, hogy a felvételek számukra valóban „csak” képek, az eladható látványosság kedvéért megrendezett kínzások. Talán maga Debord⁸⁰ se gondolta volna, hogy a látványtársadalom legnagyobb átka az, hogy a képek tömegessé válása egy idő után a hatalmuk meggyengüléséhez fog vezetni. A referencia háttérbe szorulása és a képek „testetlenítése” (disembodied images) pedig akkor üt vissza elemi erővel, ha a képek világában élők a valóságot is a képek alapján hozzák létre. Az Öböl-háborúnak voltak valós céljai, amiket a látványosság köntösébe bújtatva lehetett a legjobban eladni a népnek. Az Abu Ghraib-i kínzások során azonban az eszközből cél lett, és ma már nem lehet gátat szabni felhasználásuknak. Ha Foucault-nak és Butlernek igaza van, akkor van olyan hatalom, ami erre mégis képes lehet, ha nincs, akkor itt az ideje, hogy leszámoljunk bármiféle purgatórium illúziójával.⁸¹

Érdekes ezen a ponton hosszabban is idézni Sótér Balázs Judit Butlerrel készített interjújából: „A *Precarious Life* bevezetőjében Butler épp arra hívja fel figyelmünket, hogy létünk/létezésünk nem garantálja azt, hogy életünk egyenértékű más embertársaink életével. Ehelyett azt látjuk, hogy egyes életek kevésbé számítanak, így azok elmúlása vagy kioltása sem minősül gyilkosságnak, így nem szükséges meggyászolnunk őket. A filozófus szerint egy élet elismerése olyan episztemológiai és ontológiai keretek függvénye, amely nem elválasztható a hatalom működésétől (»They are themselves operations of power«). Vagyis az élet az elismerhetőség egy olyan közvetett következménye (hiszen maga az elismerhetőség sem az individuum tulajdona, jellemzője), amely a politikai gyakorlatok és törekvések legfőbb célpontja.”⁸²

A terror legfőbb fegyvere az erőszakos látvány, a rombolás képe, vagy egy kép lerombolása, vagy mindkettő, ahol a rombolás önmagában is ikonná válik.⁸³

Gondoljunk bele, hogy a 2015. november 13-án, Párizsban történt terrortámadás-sorozat (amikor három helyszínen több mint 120 ember veszítette életét) naponta megismétlődhet a világ különböző pontjain, teljesen váratlanul, ártatlanok halálát okozva.

⁸⁰ GUY DEBORD: *A spektákulum társadalma* [1967], ford. ERHARDT Miklós, Balassi – Tartóshullám, Budapest, 2006.

⁸¹ HORNYIK Sándor: *Képháború? A Sivatagi Vihartól a háborús pornóig*, <http://meonline.hu/vizualis-kultura/kephaboru/>

⁸² SÓTÉR Balázs: *Bizonytalan életek politikája. Interjú Judith Butlerrel* [2015], http://tranzitblog.hu/bizonytalan_eletek_politikaja_interju_judith_butlerrel/

⁸³ Vö.: <http://apertura.hu/2008/osz/mitchell>

Naponta, több éven keresztül. És most képzeljük el, hogy a világ elfordítja a fejét, és az együttérzés semmilyen jelét nem mutatja az ártatlanul elvesztett életek iránt. Van ilyen ország, Szíriának hívják.” – írja egy szíriai blogger az interneten, akit a november 13-i események saját életének kevésbé értékes voltára figyelmeztetik.

Judith Butler szavaival élve: „a sokk maga klisévé vált, a kortárs fotográfia esztétizálni kezdte a szenvedést, hogy fogyasztói igényt elégítsen ki”.⁸⁴ A „sokkolás és a megfélemlítés” azok a módszerek, amelyek az állami és a nem állami terrorizmust összekötik, a traumatikus látványt pedig mindkét esetben a tartózkodás emberséges cselekedetként lehet ésszerűsíteni. Ahelyett, hogy hatalmas embertömegeket ölnének meg, küldenek egy „üzenetet”, alárendelve őket a rombolás sokkoló képeinek.⁸⁵

Az esetek feldolgozásának a „gyázmunka” lenne a megoldása, melyben tudatosítjuk, értelmezzük a történeteket, így elkerülhető, hogy később újra megtörténjenek.

Amíg van olyan ember, aki esetlegesen meggyászol minket, addig van remény, hiszen számíthatunk másokra, írja Judith Butler. W. Llyod Warner (1947) szerint akkor ismerhetjük meg valójában saját társadalmukat és kultúránkat, „amikor minden pokol elszabadul”.

Jeffrey C. Alexander trauma-elmélete szerint (2012) *kulturális trauma* akkor történik, amikor egy közösség tagjai úgy érzik, hogy egy olyan szörnyű eseményen mentek keresztül, ami maradandó nyomokat hagy a csoport tudatán, örökre emlékezetükbe vésődik, és alapvető és megmásíthatatlan módon változtatja meg az identitásukat a jövőben.

Az avantgárd művészete, a modernitás művészete képromboló. Efelől nincs kétség. De vajon elmondható-e a terrorizmusról ugyanez? Nem: a terrorizmus inkább képimádó. A képgyártó terrorista vagy a harcos célja az erős képek előállítás – ez az a kép, amelyeket hajlunk „valóságosnak”, „igaznak” elfogadni, „ikonjaként” a rejtett, rettenetes valóságnak, azaz napjaink globális politikai valóságának.⁸⁶

Bernadette Buckley *Art and Politics (Művészet és Politika)* címmel, a londoni Goldsmith Egyetemen tartott előadásában kiemelte a közösség szerepét. Tehát nem individuumokról beszélünk, hanem a „MI” fogalmáról. Felelősek vagyunk egymásért, a másik ember életéért. Továbbá a kérdések szerepét hangsúlyozza, melyek a gondolkodást segítik, ami a médiának, illetve az egyes hatalmaknak nem áll érdekében. Ezzel kapcsolatban szeretnék bemutatni egy Rod Dickinson és Steve Rushton által készített projektet, amit 2010-ben Németországban, Berlinben mutattak be, *Closed Circuit (zárt áramlás)* címmel. WHO?

⁸⁴ Judith BUTLER: *Frames of war, i. m.*, 66.

⁸⁵ *The Encyclopedia of Violence = America*, ed. Ron GOTTESMAN, New York, Scribners, 1999.

⁸⁶ Boris GROYS: *A művészet sorsa a terror korában*, <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=1055>

WHAT? WHERE? WHEN? WHY and HOW? (ki?, mit?, hol?, mikor?, miért? és hogyan?) kérdéseket intézve a nézőkhöz.

Amikor az ember elhagyni kényszerül a hazáját, határátlépéskor személyes történetek ezrei elevenednek fel.

A művészpáros egy olyan mintát idéz fel, amely a politikából jól ismert. Egy elnöki pozícióért vívott „szócsatát” láthatunk, ahol két politikus a pódiumok mögött előre megírt beszédet mond, illetve jelen esetben, egy hatalmas vetítövászonon olvashatjuk, amit valójában mondanának. A szöveget a korábbi elnökök híres beszédeiből vágják össze, úgy, hogy hiányzik belőle a ki?, mit?, hol?, mikor?, miért? és hogyan? kérdésekre a válasz. Biztató szavakat láthatunk, szép jövőt ígérő, hangzatos beszéd ez, ami folyamatosan ismétlődik, ami a projekt címére is utal, tehát egy végtelenített beszéd.

A TV-ben bemutatott sajtónyilatkozatok formálják a politikai és a társadalmi légkört, erre reflektál a művészpáros alkotása. Nyilvánvalóvá teszik az üres ígéretekkel teli beszédeket, rávilágítanak arra, hogy pontosan a lényeg hiányzik belőle. Mindazonáltal ez a performansz jó példa az emberek manipulálhatóságára. A művészi újrajátszás mint technika kiváló eszköz ennek bizonyítására. Alapjában véve a pszichológia traumatikus eseményeknél a valóság ellenőrzésére használja ezt a módszert, ami jelen esetben a nézőt hivatott közelíteni a valósághoz, hogy tudatára ébredjen végre. A pszichológusok szerint ez jó technika a múlt feldolgozására és kritika gyakorlására.

Szeretnék bemutatni még egy alkotást Rod Dickinson-tól, ami szintén az emberek manipulációját kutatja: a Milgram-kísérlet remake-jét.

1961-ben zajlott Eichmann, a náci diktatúra, Hitler egyik hű emberének a pere Amerikában, amit a zsidó származású pszichológus, Stanley Milgram is figyelemmel kísért. Ennek hatására felmerült benne a kérdés: annyi évvel a holokauszt után rá lehet-e bírni felsőbb utasításra átlagos amerikai embereket – akik a lehető legszabadabb környezetben szocializálódtak –, hogy erőszakot alkalmazzanak embertársaikon? A kísérletet a Yale Egyetemen hamarosan megvalósították, majd mintegy 50 évvel később meg is cáfolták.⁸⁷ Rod

⁸⁷ Alanyokat toboroztak, akiknek azt mondták, hogy négy dollárt fizetnek nekik azért, hogy egy memóriát és tanulást kutató vizsgálatban vesznek részt. A résztvevők a „tanár” szerepét játszották a kísérletben, miközben volt egy tanuló is (pontosabban az emberek így tudták), aki egy másik szobában foglalt helyet. A fehér laborköpenyben lévő kísérletvezető szavakat olvasott fel egy listáról, melyeket a tanulónak pontosan fel kellett idéznie. Ha hibázott, a kísérletvezető utasította a tanárt (a valódi alanyt), hogy egy gépet működtetve büntetésül, egyre növekvő erejű áramütést adjon a tanulónak. A büntetett személyek (előre rögzített) kiáltásai jól hallatszottak, de a kísérletvezető biztosította az alanyokat, hogy minden a legnagyobb rendben, folytathatják a kísérletet.

A publikált eredmény megdöbbentő volt: Milgram állítása szerint, az emberek több mint 65 százaléka hajlandó volt a legerősebb, 450 voltos áramütést mérni a hibázó tanulókra, függetlenül a könyörgéseiktől. A résztvevők követték a feljebbvalónak tekintett személy utasítását, és tettük morális következményeit átruházták rá (tehát ők csak parancsot teljesítettek). 50 évvel később, Gina Perry, egy ausztrál pszichológus, Milgram

Dickinson viszont újra fölteszi a kérdést: „Meddig mennénk el abban, hogy engedelmeskedünk egy hatalomnak?” A kísérletet mintegy performansz formájában mutatták be, ahol a nézők élőben, egy üvegfal mögül követhették, mennyire engedelmeskedünk a fölöttünk álló hatalomnak. Mintegy 60 százalék volt engedelmes. Majd Dickinson az kezdte el érdekelni, hogy a maradék 40 százalék hogyan képes ellenállni.

Az előző elméletek alapján levonhatjuk a következtetést: ha a politika a hatalmat, a művészet pedig a szabadságot jelenti, akkor egy totalitárius rendszerben a művészet nem csupán provokátor, hanem kifejezetten az ellenség szerepét tölti be.⁸⁸ Sok esetben érzékelhetik ezt a nehézséget azok a művészek, akik alkotói tevékenységük során politikával, társadalomkritikával, aktivizmussal foglalkoznak.

A diktatúra mint a politika eszköze

A diktatúra során nincs szabad információáramlás, mert a rendszer mindent kontroll alatt tart, a félelem érzése erőteljesen megjelenik. Ami elfojt, meggátol mindenben, legfőképpen a világról és önmagunkról való gondolkodásban.

A social médiából szerzett információ nem tükrözi a világot, a valóságot. Már hozzászoktunk ahhoz, hogy fenntartásokkal kezeljük a híreket. Az internet használata nem segíti az információ tényleges áramlását, inkább a manipuláció leghatásosabb „fegyvereként” funkcionál az egyes hatalmi rendszerek kezében. Itt jut fontos feladathoz a művész, a művészet, mert ahogyan írni és olvasni megtanítottak minket, úgy meg kell tanulnunk „látni” is, hogy képesek legyünk megszűrni a vizuális jeleket, üzeneteket. A művészet segít értelmezni a világot.

A diktatúrák által edzett alkotók tudják, hogy nem lehet nyíltan beszélni a társadalmi ellentmondásokról, viszont a művészi eszköztáruk határtalanra bővült a technikai médiumok segítségével, így képesek felvenni a harcot a rendszerrel szemben.⁸⁹

csodálójaként érkezett a Yale Egyetemre, majd újraértelmezte a kísérlet dokumentációját, és éppen az ellenkezőjét tapasztalta annak, amit Milgram, hiszen az emberek kétharmada a kísérlet egy pontján kiszállt, nem volt hajlandó követni az utasításokat. Akik kiszálltak, azt is követelték, hogy lássák a tanulót, tényleg jól van-e.

⁸⁸ Norman MANEA: *Dictatorul si artistul*, Iasi, Polirom, 2005, 51.; Caterina PREDA: *Dictators and Dictatorships: Art and Politics in Romania and Chile (1974–89)*, <http://artmargins.com/art-and-politics-in-black-and-white-a-research-into-chile-and-romania>

⁸⁹ Vö.: „Art can teach people to see, it can offer a way to get back to the essential.” Alfredo Jaar

A modern diktatúrák már nem az „ellenfelek” kiirtását tekintik feladatuknak, mint ahogyan azt a náciok tették a zsidókkal, hanem az engedelmes tömegek feletti uralmat, a megfélemlítést használják fegyverként.

A totalitárius rendszerek legfontosabb célja, hogy az egész föld lakossága feletti korlátlan uralmat szerezzenek, vagyis minden egyes egyén felett, illetve az élet valamennyi területén uralkodjanak.⁹⁰ Ha a globális politikai színtérre tekintünk, ez a folyamat ma is megfigyelhető, hol árnyaltabb, hol pedig erősebb intenzitással.

A modern tömegtársadalom létrejöttével egy időben nagyon sok ember vesztette el az állampolgárságát már a XIX. század végén, és létrejött a hontalanok csoportja. Ez a folyamat napjainkra hatalmas méreteket öltött.

Kérdés, hogy vajon a kegyetlenség ábrázolása hozzászoktatja-e a nézőket az erőszakhoz, esetleg erőszakot vált ki belőlük? A befogadó valóságérzékelését eltompítja-e az ilyen képek mindennapos áradata? Mit jelent a távoli konfliktusövezetekben élők szenvedéseivel törődni?

Susan Sontag szerint: „még ha csupán megjelenítenek valamit, és semmiképpen nem bírják átfogni a felidézett valóság legnagyobb részét, akkor is létfontosságú feladatot töltenek be. A képek azt mondják: íme, ilyen cselekményre képesek az emberek – akár önként és dalolva, saját kezdeményezésből is. Ne feledjük ezt.”⁹¹

A Foucault gondolatai által inspirált olasz filozófus, Giorgio Agamben kutatásai során újra felfedezte az ókori római jog *homo sacer* kategóriáját, a bárki által meggyilkolható, de senki által meg nem gyászolható ember típusát. Szomorú, de a társadalom ma ebbe az irányba halad. Az emberek nem törődnek egymással. A már sokszor emlegetett globalizáció a tömegekre hat, miközben valahol a „rendszer” mélyén elveszítjük az egyént. Az embereket eszközként használják különféle hatalmak, manipulálják őket.

Képzőművészeti tevékenységem során sokáig foglalkoztam a gyerekkatonák helyzetével. Ami az emberi lét bizonytalanságát hangsúlyozza, hogy hogyan képesek bizonyos politikai vagy egyéb szervezetek a világ különböző részein ideológiai, hatalmi célok elérése érdekében feláldozni a gyerekek életét, jövőjét. Legtöbbször éjszakánként egyszerűen körbeveszik a házat, a gyereket elrabolják, és a családtagokat megölik. Így a gyerekeknek többé nincs otthonuk, ahová visszatérhetnének, „használati tárgyakká” degradálják őket.

⁹⁰ Dr. LEHOTAY Veronika: *A totalitárius rendszerek Hannah Arendt munkásságában*, Sectio Juridica et Politica, Miskolc, Tomus XXVII/1., 2009, 46.

⁹¹ Susan SONTAG: *A szenvedés képei*, Budapest, Európa Kiadó, 2004, 119–120.

Hasonlóképpen történik ez a terrortámadások alkalmával, ahol szintén élő fegyverként használnak fel bizonyos szervezetek embereket céljaik elérése érdekében.

IV. A Média és a kortárs művészet

Hogyan befolyásolja a politika, a média segítségével az embereket?

Jelen korunk egyik legfőbb manipulatív eszköze, a média, jól kialakított, szigorú szabályok mentén, előre megtervezett képekkel operál. Ha pedig háborúról van szó, megannyi érdeknek, politikának, hatalomnak kell megfelelnie. A média egyes felületei kiválóan felhasználhatók az emberek befolyásolására. E hatásmechanizmust végigkövethetjük a világtörténelemben, ha az egyes diktatórikus rendszerek működését vizsgáljuk.

A legtöbb országban a sajtót az adott kormány felügyeli, ha hivatalos cenzúra nincs is, hiszen elvileg sajtószabadság van.

Amikor Oszama bin Laden meghalt, a Fehér Ház 10 fotót hozott le vele kapcsolatban, de egyiken sem láthatjuk a valóságot, csupán politikusok tanácskozásának lehetünk tanúi. Mint ismeretes: létezik egy olyan számítógépes program, ami kimutatja, hogy digitálisan manipulálták-e az adott fotót. Jelen esetben e módszer segítségével vált bizonyossá, hogy minden képet manipuláltak.

Rengeteg kép fut le napi szinten a retinánkon. Megdöbbentő lehet az a felismerés, hogy e képek szinte kivétel nélkül felülírják a valóságot valamilyen felsőbb utasítás szerint. A fejlődő technikának köszönhetően a digitális eszközök, technikák tárháza végtelen, mindemellett a kép tartalmi minősége a mennyiséggel fordítottan arányos lesz. A bőség zavarában kátogatjuk digitális eszközeinket, képek milliói készülnek percenként, de ezek nem valódi képek, csupán egy cselekvési folyamatot rögzítenek. A „valódi” képekkel célunk van, meg tudjuk fogalmazni: mit, miért, hogyan csinálunk, a kérdésekre pedig valós válaszokat adnak az elkészült képek, amelyekért alkotójuk felelősséget vállal.

Az információ, mint hatalmi eszköz

Paul Virilio 1977-ben megjelent *Vitesse et Politique (Sebesség és Politika)* című kötetében fejtette ki dromológia néven ismertté vált sebességtanát, amelynek lényege, hogy a 20. század második felétől a tér és az idő viszonyrendszerében a sebesség válik meghatározóvá, legyen

szó kommunikációról, urbanisztikáról, művészetről, pszichológiáról, filozófiáról vagy akár technológiáról.

A sebesség Virilio szerint nem új keletű dolog, „élni annyi, mint elevennek, gyorsnak lenni. Elevennek lenni pedig nem más, mint sebesség, gyorsaság”. Állítása, hogy a modern élet a sebességre épül. „Akié a nagyobb mozgási sebesség, aki képeket, információkat, gondolatokat és hatásokat a leggyorsabban és legkisebb hibaszázalékkal tud közvetíteni, azaz egyik helyről a másikra áthelyezni, az kerekedik felül az evolúciós versenyfutásban” – fogalmazta meg az 1980-as években, *Az eltűnés esztétikája* címmel megjelent munkájában. Ebben kitér arra is, hogy a sebességet birtokló demokrácia tagjai képezik a demokratikus társadalmak hatalmi elitjét is.⁹²

1954-ben Einstein azt mondta, hogy három bomba létezik: az első most robbant fel, ez az atombomba, a második az információs bomba lesz – nem informatikáról beszélt, a szó akkor még nem létezett –, a harmadik pedig a demográfiai bomba. Mi tehát az informatikai bomba robbanásának nemzedéke vagyunk. Ebben a háborúban három fegyver létezik: a védelem, a pusztítás és a kommunikáció. Ma a kommunikációs fegyverek korszakát éljük. Ezt nevezzük infoszférának. Számukra a háború már nem is annyira földrajzi keretek között – a geoszférában, vagyis a földgolyó területén – játszódik, mint inkább az infoszférában, azaz az információ – az azonnali, vagyis a fénysebességgel terjedő információ – szintjén. Ennek megfelelően az Egyesült Államokban ma minden, a hadügyek fejlesztésével kapcsolatos munka a szóban forgó információs háború megszervezésére irányul. E háborút már teljesen új technológiák segítségével lehetne kirobbantani a cyber-térben, azaz a kibernetikus térben.

Egy másodlagos valóság megteremtésének vagyunk tanúi. A korábbi évszázadok társadalma az aktuális valóság létező terében, vagyis az anyagi létezők világában élt. Olyan világban, ahol távolságok, mélységek, kiterjedések és színek vannak. A virtuális valósággal viszont egy párhuzamos valóságot kezdtünk létrehozni. Mintha – és ez már a 21. századra vonatkozik – egy „sztereóvalóság” lépne életbe. A valóság új értelmezést nyer azáltal, hogy megjelenik egy virtuális tér, és mintegy ráépül a valóságos térre. Úgy gondolom, hogy ezzel a jelenséggel magának a valóságnak a kettéhasadásához érkeztünk.

Ha a hatalmi rendszerekre gondolunk, a cyber-teret bizonyos szempontból talán az utolsó gyarmatbirodalomnak is tekinthetjük. Mert mit is teremtünk az internettel vagy a cyber-térrel? Egy új terjeszkedési területet. Minderre Paul Virilio már több mint húsz évvel ezelőtt figyelmeztetett bennünket.

⁹² Vö.: TILLMANN János által készített interjú Paul Virilio-val:
<http://www.c3.hu/~tillmann/konyvek/ezredvegi/virilio.html>

A háború és televízió alaptézise, hogy a nyugati demokráciákra még a mohó kapitalista gazdaságnál is nagyobb fenyegetést jelentenek a technológiai, azon belül is elsősorban az információs technológiai vívmányok. Ahogy Paul Virilio írja: a tudomány militarizálódott, a természet kutatása és a társadalmi lét kényelmesebbé, biztonságosabbá tétele helyett egyre inkább az állandó háborús készülődésről szól.

A televízió mint hadviselési eszköz jelentőségét Virilio az 1991-es Öböl-háború példáján keresztül mutatja be. A szerző szerint a CNN legalább olyan mértékű segítséget nyújtott az idősebb Bushnak, mint a hadsereg. Egyrésztől minden hírszerző forrásnál gyorsabban informálta a harci események állásáról és a politikai klímáról, másrészt pedig helyette is szólt az amerikai néphez. Természetesen Szaddám Huszein televíziós beszédeit is katonai cselekményekként értelmezte.

A fényképezés a mozgó, élő objektumok megadásra, engedelmeskedésre való kényszerítésének egyik eszköze. Virilio szerint ez az „állj, vagy lövök!” metafora lenne a kapocs a vizuális média háborús szerepe és a fotográfia (illetve az azt tovább fejlesztő mozgókép) alaptermészete között.

Az úgynevezett „valós idő” kitüntetettsége miatt egyre inkább minden a felejtés irányába hat, így tűnik el a határ a művészet és a blöff, a tudomány és az áltudomány, a hír és a „kacsa” között. Másként, kritikusan is gondolkodhatunk mindarról, ami körülvesz bennünket. A művészet az esztétika és az etika segítségével rákérdez olyan dolgokra, amik a háborút működtetik.

Majd újra felmerül a kérdés: a háborúval és annak következményeivel kapcsolatos képeket „szemlélő” emberek megváltoznak-e a képek hatására?

A manipuláció mindig jelen volt, ha a történelem bármely korszakára tekintünk vissza, viszont az eszközei változtak az egyes korszakokban. A totalitárius rendszerek egyik legjobb módszere az emberek befolyásolására a propaganda. A tömegeket különféle módon lehet meggyőzni arról, hogy csatlakozzanak egy ideológiához, hiszen ők jelentik mind a totalitárius mozgalom, mind a totalitárius rendszer alapját is. Itt viszont nem csupán a meggyőzésről van szó, hanem szervezésről, előkészítésről is. A diktatórikus rendszerekben például a propaganda folyamatosan meghamisítja a tényeket, aminek a következtében az ember végül már semminek az igazságában nem tud hinni. Innentől kezdve feleslegessé válnak a nem totalitárius eszközök – sőt: egy ponton túl maga a propaganda is. Ugyanakkor már „bevethetőek” a legszélsőségesebb

totalitárius eszközök, amelyek közül a legjellemzőbb a terror – mint egyfajta „erőpropaganda”.⁹³

A terrort csak olyan emberek fölött lehet gyakorolni, akiknek nincsenek kapcsolataik, nincs egymáshoz semmi közük, vagyis el vannak szigetelve. Ennek pedig azért van jelentősége Arendt szerint, mert ezek az emberek egyáltalán nem rendelkeznek hatalommal, és így bármilyen hatalmat lehet felettük gyakorolni, bármilyen „törvényt” képesek elfogadni anélkül, hogy megkérdőjeleznék annak értelmét.⁹⁴

2012-ben készítettem a gyerekkatonákról egy festménysorozatot: olyan gyerekeket láthatunk, akiket még csecsemőkorukban elraboltak, erőszakkal elvettek a családjuktól, hogy semmiféle kötődést ne érezzenek, és az egyes hatalmak élő fegyverként használták őket. Megfosztották őket a család biztonságától, helyette különféle tudatmódosító szereket adtak nekik. Tulajdonképpen játszottak, fel sem fogták, mit tesznek. Ez igazán szélsőséges példa, ami többnyire az afrikai országokra jellemző, de Európában, sőt szerte a világon megfigyelhetjük, hogy szélsőséges, diktatórikus rendszerek követői faji, vallási, nemi, politikai különbségek alapján kirekesztik társaikat. Kelet-Európában vannak olyan szélsőséges eszméket követő táborok, gyerekeknek és felnőtteknek egyaránt, ahol a fegyverek használatára tanítják meg az embereket, mindeközben ideológiailag presszionálják a „táborozókat”.

Mi kell ahhoz, hogy valakiben felmerüljön, hogy kirekeszthet egy másik embert a társadalomból?

Gondoljunk az iskolás gyerekekre: már egészen kis korban kialakul bennük az arra való hajlam, hogy bizonyos jellemzők miatt kirekeszthetik egyes társaikat a csoportból. A gyerekek az interneten csoportokat hoznak létre bizonyos társaikkal szemben. Ezek az elvek, ez a hozzáállás a család, a környezet szocializáltságából is eredhetnek. De mindenképpen elgondolkoztató, hogy ilyen korban már jelentkezik ez a hozzáállás.

Vagy gondoljunk csak a migrációra! Láthatjuk, hogy az arabokat agresszív, tolvaj, civilizálatlan népcsoportként aposztrofálták a média számos felületén; olyan tömegként, akik a nyugati „civilizált és demokratikus” világot mintegy megszállják.

Befolyásolni, terrort alkalmazni csak olyan embereknél lehet, akiknek nincsenek kapcsolataik, nem rendelkeznek érzelmi biztonsággal, sokszor elszigetelten élnek. Arendt szerint ennek azért van jelentősége, mert akik egyáltalán nem rendelkeznek hatalommal,

⁹³ Dr. LEHOTAY Veronika: *A totalitárius rendszerek Hannah Arendt munkásságában*, i. m., 49.

⁹⁴ „Az elszigeteltség az a zsákutca, amelybe az emberek akkor szorúlnak, amikor megsemmisül életüknek a politikai szférája, ahol közös ügyeik vitele érdekében együtt cselekszenek.” Hannah ARENDT: *A totalitarizmus gyökerei*, Budapest, Európa Kiadó, 1992, 595.

képesek bármilyen hatalmat, törvényt elfogadni, anélkül, hogy megkérdőjeleznék annak értelmét.

Napjaink legmeghatározóbb manipulátora az 1990 óta használható World Wide Web, azaz az internet. Ezzel az újítással a világ lekicsinyül, (majdnem) minden információt meg lehet szerezni innen, és minden emberhez el lehet jutni vele.

A fogyasztói társadalom hatalmas erőt képvisel, a tömeget jelenti, könnyen manipulálható. Észre sem vesszük, és életünk minden apró szegmensét befolyásolni szeretnék, a média leghatékonyabb eszköztárával, fizikálisan és mentálisan egyaránt.

Az 1930-as években kifejlesztették az „injekcióstű-elméletet”, mely teóriának az a lényege, hogy a média által a nézők, hallgatók felé célzott információk a bőr alá kerülnek, a szervezetünkbe. Tehát az üzenet közvetlenül eljut a befogadóhoz, aki minden fenntartás nélkül elfogadja azt. E modell alapjául az 1930-as évekbeli behaviorizmus szolgált. Az „injekcióstű-elmélet” azt támasztja alá, hogy a tömegmédiának közvetlen és erőteljes hatása van a közönségére.

Azonban a közönségnek nincs esélye semmiféle válaszra, visszacsatolásra, így kénytelen elfogadni azt, amit hall és lát a médiában. Tehát nem a társadalom befolyásolja a médiát, hanem a média befolyásolja a társadalmat. Valódi, kölcsönösségen alapuló kommunikáció nem jöhet létre, és az adott problémákra sem keletkeznek lehetséges válaszok, egyoldalú lesz a folyamat.

1968 fordulópontra volt, hiszen az autonóm gondolkodású emberek ekkor kezdtek el tudatosan fellépni a politikai befolyásolás ellen (lásd: diáklázadások). Továbbá megpróbálták értelmezni, milyen folyamatok játszódnak le a társadalomban. Ehhez a művészet jelentős segítséget nyújtott. A korábbi háborúk és az azokat követő hatalmi viszonyok olyan feszültséget eredményeztek a társadalomban, amelyeket szükséges volt értelmezni és feldolgozni, hogy le lehessen zárni az emberiség történetének egyik legvéresebb szakaszát. Ekkor megváltozott valami a művészetben is; innen datálható a „művészettörténet vége”.⁹⁵ Ettől kezdve minden, amiért felelősséget vállal az alkotó, műalkotásként aposztrofálható; a művész aktív szerepet kap, eszközeinek tárháza végtelenre bővült.

A művészeti csoportok, galériák, múzeumok teret adnak az alkotóknak – gyakran arra is, hogy az adott hatalom hatásadás, durva eszközeivel szembeszálljanak. Kivételként említeném meg a Marinetti nevével fémjelzett futurista mozgalmat, hiszen ők éppen a háborútól várták a pozitív változást, a technika átformálta érzéki észlelés művészi kielégítését.

⁹⁵ 1979-ben Hervé Fischer francia képzőművész performansa óta ismerjük a „a művészettörténet vége” fogalmát, majd 1983-ban Hans Belting ezzel a címmel írt könyvet.

Itt megint csak az esztétikai szféra kiemelkedő szerepét hangsúlyozom. A művészet ugyanis felhívja az emberek figyelmét arra, hogy kritikával szemléljék a körülöttük zajló eseményeket. A háború és a vele járó politikai és társadalmi változások átalakítják a művészet technikáit, illetve magát a befogadót is, akit az említett jelenségek kontemplációra sarkallnak, és így remélhetően kiigazodik e bonyolult rendszerben.

A művészet már korántsem azt a szerepet tölti be az emberek életében, amit egykor az antik kultúrák világában. „Oly mértékben elidegenedett önmagától, hogy saját pusztulását páratlan esztétikai élvezetként éli meg.”⁹⁶

Ahogy Belting már egy 1996-os interjúban⁹⁷ is elmondja: a kortárs világ múzeumi nem csupán tárgyak bemutatására szolgáló „templomok”, sokkal inkább a dinamikus történelmi változásokkal együtt magukat újra definiálni képes „színházi” terek.

Ellenben „[...] a média csak annak a képét mutatja nekünk, ami most történik. A tömegmédiával szemben a művészeti intézmények olyan helyek, amelyek történetileg összevetik egymással a múltat és a jelent, az eredeti ígéretet és az adott ígéret megvalósulását, így tehát lehetőségükben áll kritikai diskurzust folytatni. Ugyanis minden egyes ilyen diskurzusnak szüksége van összevetésre, illetve az összevetés keretére és technikájára.”⁹⁸

Míg a média a jelenre fókuszál, a művészeti kontextus lehetőséget ad, felszólít, elgondolkoztat, összehasonlítja a jelent és a múltat. Szabad tér, ami nem szabályozható direkt módon. Olyan témákat elemez, amelyekről más közegben nem szabad, vagy nem akarnak beszélni. Ezzel szemben a tömegeket megmozgató média egyszerűen dekódolható jeleket alkalmaz, amelyeket a műalkotások összetett, több szinten értelmezhető üzeneteinek szándékában áll felülírni. E művek egyik fontos feladata, hogy reflektáljanak saját korukra, illetve, hogy gondolkodásra ösztönözzenek. A tudatlanság egyfajta védekezési mechanizmus lehet a valósággal szemben, ám az alkotók kritikai attitűdre sarkallják a nézőt. Ahogy Mirzoeff⁹⁹ mondja: az emberek azért használják a mindennapi életük eszközeit a különféle médiumokon keresztül (pl. tv, rádió, nyomtatott sajtó, telefon, internet), hogy értelmezzék a

⁹⁶ Walter BENJAMIN: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*, http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html

⁹⁷ <http://www.c3.hu/~tillmann/konyvek/ezredvegi/belting.html>

⁹⁸ Boris GROYS: *A művészet sorsa a terror korában*, <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=1055>.
Lásd még: Bruno LATOUR and Peter WEIBEL (ed.): *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, Cambridge/ London, MIT Press, 2005, 970–977.

⁹⁹ Nicholas MIRZOEFF: *Invisible Empire. Visual Culture, Embodied Spectacle, and Abu Ghraib*, *Radical History Review*, 2006/spring, 21–44.

világot, hogy megküzdjenek és egyezsége jussanak a velük szemben álló hatalmi struktúrákkal, amelyek egyre inkább vizuálissá válnak.

A művészek tudományos, kutató, elemző attitűdjükkel embereket, tárgyakat, helyeket, szituációkat analizálnak. Eszközeik a technikai médiumok fejlődésével párhuzamosan fejlődtek.

Images are not innocent¹⁰⁰

A szépség és a horror, a művészet és a háború nehezen hozható közös nevezőre. Az elmúlt években a média különböző megjelenési formái mintha a terror esztétizálását valósítanák meg azáltal, hogy a hiteles tájékoztatás ürügyével, észrevétlenül a mindennapi életünkbe, otthonainkba csempészik azt, átrendezve agyunk ikonográfiáját – írja Peternák Miklós *A terror esztétikája* című esszéjében.¹⁰¹

Itt globális háború zajlik, amely mindenkit érint, nem menekülhetünk előle, még ha minden erőnkkel, tudatosan, vagy tudattalanul megpróbáljuk a lehető legtávolabb is helyezni. Akkor is jelen van az otthonainkban, a munkahelyen, a beszélgetésekben, a gondolatainkban, az emlékeinkben. Ezért egyszer szembe kell néznünk önmagunkkal és felelősséget kell vállalnunk.

Az alkotók számos kérdést generálnak alkotásaikkal, amelyek gondolkodásra sarkallják a nézőt, aki sok esetben fizikálisan is része lesz a műveknek.

A „jeleknek, a jelképeknek” óriási jelentőségük van, formálják a befogadó véleményét, politikai és társadalmi hovatartozását. Minden tettünk, gondolatunk háttérben ott van egy, a múltban elraktározott emlékkép.

Alfredo Jaar a 2013-as velencei biennálén, a kiállított videointerjúban az emberek „bűnös közönyét” említi, hogy a szemünk láttára halnak meg emberek milliói, és mi semmit sem teszünk ez ellen, csupán végignézzük a különféle médiumokon keresztül, mintha csak egy valóságshow-t szemlélnénk. Tulajdonképpen az a legfőbb probléma, hogy a média „hozzászoktatott” minket ezekhez a horrorisztikus képekhez, látványuk természetes lett számunkra. A felnőttek és a gyerekek olyan videojátékokkal játszanak, amelyekben embereket ölhetnek meg virtuálisan. Minden feszültséget erőszakos úton vezetünk le.

¹⁰⁰ Alfredo Jaar-interjú: <https://www.youtube.com/watch?v=3-t2Yx3mz5k>

¹⁰¹ PETERNÁK Miklós: *A terror esztétikája*, <http://exindex.hu/print.php?l=hu&page=3&id=525>

Úgy gondolom, hogy ez így nincs rendben. Alfredo Jaar is ezzel szeretne szembesíteni minket: arra hívja fel az emberek figyelmét, hogy valami nincs rendben!

A művészeknek hatalmas szerepe van abban, hogy az információt hogyan közvetítik a néző felé. Alfredo Jaar részéről mindenképpen jelen van a felelősségvállalás a társadalommal szemben.

Ahogy Georges Didi-Huberman írja: amit Alfredo Jaar képvisel, az nem más, mint „art of counter-information”,¹⁰² az ellentmondás művészete, vagy „dokumentarista poétika”, amelyben a kép és a valóság együttesen fejezik ki az igazságot, így igazolhatják egy adott esemény valóságát.

Nagyon nehéz megtalálni azt a technikát, amivel az adott koncepciót megjelenítjük. Ez kulcsfontosságú, hiszen a szociálisan érzékeny alkotásokban megvan a lehetőség arra, hogy az alkotó túlesztétizálja a látványt, és ez a mondanivaló rovására megy. Alfredo Jaar mindig megadja a nézőnek a felfedezés szabadságát. Szabadon véleményt formálni igazán nagy dolog, főleg a mai világban, ahol rejtett vagy direkt diktatúrák határolnak be minket.

Az *Images Are Not Innocent* című videointerjúban a körülöttünk lévő vizuális jelek meghatározó szerepéről beszél, amelyek egyfajta bázis szerepet töltenek be a tudatunkban, hiszen rajtuk keresztül észleljük, majd értelmezzük a világot. Meg kell határoznunk a helyünket, a szerepünket a világban, mert akkor leszünk szabadok és cselekvőképesek.

Alfredo Jaar minden alkotásában szembenéz az erőszakkal, tényleges válaszokat azonban nem kapunk a keletkezett „problémára”, inkább megpróbálja a vizualitás és a művészet segítségével felfedni az adott témát, elindít egy kommunikációs folyamatot, ami nélkülözhetetlen eleme a későbbi megoldásnak.

Az erőszak nem csupán fizikai értelemben, sokkal inkább pszichésen jelent veszélyt, így sok esetben szinte láthatatlan. Gondoljunk csak a gyilkos drónokra, amik gyerekek és nők sokaságát pusztították el Afganisztánban. Ez választ adhat arra, hogy miért robbantott bombát egy afgán férfi Chelsea-ben. Tehát igencsak összetett dolgok állnak az erőszak hátterében.

A továbblépés egyetlen elfogadható lehetősége: tenni azért, hogy a világ ne legyen olyan, amilyennek most tapasztaltuk. Véleményem szerint a művészek nagyon sokat tesznek ezért.

¹⁰² Georges DIDI-HUBERMAN: *L'emotion ne dit pas „je”*. *Dix fragments sur la liberté esthétique* = Alfredo JAAR: *La politique des images*, Lausanne, JRP/Ringier, 2007, 57.

A migráció okainak feltárása, bemutatása a médiában nem biztos, hogy hasznos lenne az egyes hatalmak számára. Így inkább a hírértékű következményeket láthatjuk, amelyeket edzett szemünk már megszokhatott.

Mégis van egyfajta hiányérzetünk. Az egyes alkotások, projektek éppen ezt próbálják feltárni. Kutatásaik során személyes történeteket láthatunk, amelyek tudományos úton is alátámaszthatóak, így a néző saját maga alkothat véleményt, valós tények alapján.

A művészetben van egyfajta állandóság, ami képes megváltoztatni akár a valóságot is. Egy alkotó számára ez hatalmas felelősség: értelmezi a világot – önmagát, más embereket, kutat, elemez, és csak ezt követően alkot. Antonio Gramsci írta az egyik, börtönben született levelében, hogy a régi világ haldoklik, miközben egy új világ születik, ez a kettősség pedig szörnyeket szül.¹⁰³ Ebben a sajátos helyzetben csak akkor tudunk létezni, ha újra kontextualizáljuk a világot és önmagunkat.

Azok a művészek, akiknek a munkásságában központi szerepet tölt be a társadalommal kapcsolatos történések megjelenítése, mindenképpen reagálnak a migrációra is (*public messages*).¹⁰⁴ Az alábbi részben Alfredo Jaar munkásságából választottam olyan alkotásokat, amelyek a nézőt aktív, kooperatív szerepvállalásra hívják. Alkotóként hosszú folyamat, míg értelmezünk, feltárunk egy témát. Ezt vallja Antonioni, az ismert filmrendező is: „Hiszek a gondolat teremtő erejében. Számomra a művészet: véleményt formálni valamiről. A művészet kommunikáció; olyan nyelvezet, ami sajátos jelrendszerrel rendelkezik. A kultúra egyenlő a szabadsággal.”¹⁰⁵

Alfredo Jaar alkotásai

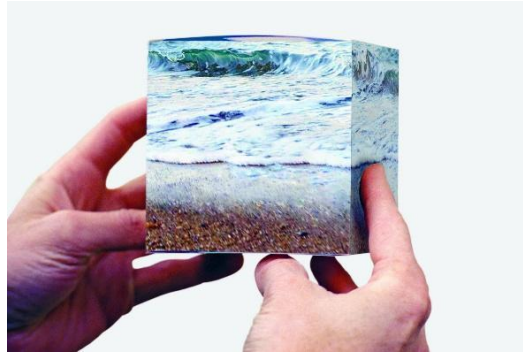
Alfredo Jaar *The gift (Az ajándék)* című, 2016-ban készült projektje egyfajta válasz lehet a migrációra, és arra, hogyan kezeljük annak következményeit.

¹⁰³ Antonio GRAMSCI: *Letters from Prison*, edited by Frank ROSENGARTEN, translated by Raymond ROSENTHAL, Columbia University Press, 2011.

¹⁰⁴ A legkorábbi közszolgálati nyilatkozatokat, mozgókép formájában a második világháború előtt és alatt tették meg, az Egyesült Királyságban és Amerikában egyaránt.

A közszolgálati bejelentés (PSA) közérdekű, díjmentesen terjesztett üzenet, amelynek célja a társadalommal kapcsolatos kérdések tudatosítása, valamint a közvélemény hozzáállásának és viselkedésének megváltoztatása. Az Egyesült Királyságban ezeket általában „nyilvános információs filmeknek” (PIF) nevezik; Hongkongban úgynevezett „közérdekű bejelentések” („API-k”) néven ismertek.

¹⁰⁵ „I believe in single idea. Art is about thinking. Art is communication. We have a language of it and vocabulary. The spaces of culture are the most remaining space of freedom.”



Alfredo Jaar: *The Gift*, Public intervention, Basel, 2016

Az alkotó abból az alap gondolatból indult ki, hogy vajon az erőszakot lehet-e „erőszakmentesen” ábrázolni? Képesek vagyunk-e úgy megjeleníteni az „áldozatokat”, hogy közben nem áldozzuk fel őket?

Egy kisméretű ajándékdobozt tarthatunk a kezünkben, ami kívülről a tengert ábrázolja. Ez a legkockázatosabb menekülési lehetőség a migránsok számára, hiszen rengeteg ember vesztette életét ilyen módon. Mindeközben jelkép lett, ami mindenfajta esztétizálástól mentesen ábrázolja a jövőbe vetett reményt, az életet, ugyanakkor a halált és a szenvedést is, utalva az áldozatokra. Ha felnyitjuk az „ajándékot”, mindennemű információ a rendelkezésünkre áll, akár adományozhatunk is a MOAS szervezetnek, akik a migrációra kényszerült embereknek nyújtanak segítséget, így emberek életét menthetik meg a mi segítségünkkel.

Egy másik mű, ami szintén Alfredo Jaar nevéhez fűződik: *The geometry of conscience memorial* (2010).



Alfredo Jaar: *The geometry of conscience memorial*
Museum of Memory and Human Rights, Santiago, Chile 2010

Az alkotó a Pinochet-rezsim áldozatainak portréfotóit gyűjtötte össze, majd a sziluettjüket eltávolította és fehér fényel töltötte ki, mintha kimerevítene, végtelenítene őket. A kiállítóterben azzal szembesülünk, hogy Pinochet Chiléjében rendkívül olesó volt az emberi élet. A tömeges halál látványa valóban sokkoló látvány a néző számára. Fizikálisan ránk nehezedik a történetek súlya.

Fekete-fehér az egész tér, bizonyos időközönként a sötétben élesen felvillan a portrék sziluettje. „Lenni vagy nem lenni” – fogalmazódik meg a befogadóban. Nem tudunk szabadulni a portréktól, az biztos, hiszen a művész egy fizikai hatást használt a projekthez. Egészen hosszú ideig állunk a sötét térben, és miután hozzászokott a szemünk a sötéthez, hirtelen felvillan a portrék erős fénye, majd újra ismétlődik ez a folyamat. Végül az áldozatok portréi beleégnek a retinánkba, és akkor is látjuk szimultán módon a portrékat, miután már elhagytuk a kiállítás helyszínét. Ezt a jelenséget nevezik „blind spotnak”, azaz vakfoltnak.

A következő projekt szintén Alfredo Jaartól: *1 million Finnish passports*, 1995-ben készült.



Alfredo Jaar: *One million replicated Finnish passports*, glass, 800x800 cm, 1995

Finnország szigorú bevándorlási politikát alkalmaz, mint ahogy számos más nemzet is. Egy ország bevándorlási politikája meghatározó, hiszen az állampolgárainak az idegenekhez való viszonyulását befolyásolja.

Alfredo Jaar jelen esetben 1 millió útlevelet kért Finnországtól, hogy kiállítsa azokat. Az útleveleket a kiállítás befejezésekor – a megállapodás szerint – el kell égetni. Jaar a kiállított okmányokat vastag biztonsági üveg és rács mögé helyezte, amelyen visszatükröződik a néző saját sziluettje. Tehát nincs más választásunk, szembe kell nézni önmagunkkal: egymillió menekült jövője van egy teremben, a szemünk előtt, amit a kiállítás végén megsemmisítenek. Megint csak csöndben, egy helyben állva „szemléljük”, ami más emberek számára a reményt, a jövőt jelentené.



Alfredo Jaar: *The cloud*

Public intervention, Valle de Matador, Tijuana, Mexico-San Diego, USA határ, 2000. október 14.

Alfredo Jaar *The cloud* (*A felhő*) című akciójának lényege, hogy 3000 lufi egy láthatatlan hálóban lebeg az égen, közben egy szimfonikus zenekar hangversenyének szólamai csengnek a néző fülébe... Akik a migráció következtében életüket veszítették, többnyire szegény emberek, nem kerülnek be a hírekbe, „csak” eltűnnek. Ebben a projektben a művész a zene segítségével szólítja meg a nézőt. Az elhunyt emberek végre „beszélhetnek”; most megtörténhet, amire életük során nem volt lehetőségük. Ezt követően lufik¹⁰⁶ tömegét engedik a levegőbe, amelyek visszarepülnek Mexikóba – ahelyett, hogy a tengeren átkelnének. Parttalan harc ez, ami tökéletesen kifejezi a menekültek útját, akik Mexikóból indulva szerettek volna átkelni a tengeren.

Ha egy kis időre is, de jelképesen szabadok lehettek a menekülni kényszerülő emberek, léggömbökként szállhattak.

¹⁰⁶ A lufik biológiailag lebomló anyagból készültek, hogy ne szennyezzék a környezetet.



Alfredo Jaar: *Shadows [Árnyékok]*, 2015. február 14 – március 28.¹⁰⁷

Alfredo Jaar *Árnyékok* című projektjében, a fotókon negatív „árnyékká” fehérednek a (vietnámi) háború áldozatai. Másodpercenként jelek billiói keletkeznek a világon, mégis a többségük érdektelennek mondható. Ez a mű viszont megtanítja a nézőt arra, hogyan fókuszáljon. Közel kell mennünk hozzá, hogy érzékeljük, majd amikor ez megtörtént, hirtelen sokként hat ránk, szinte elvakít bennünket az emberek hatalmas méretű sziluettje.

2011-ben Fukusimában a cunami hatalmas pusztítást végzett. Rengeteg ember vesztette életét. Mindemellett a térség infrastruktúrája is teljesen összeomlott: többek között a sajtó sem működött, nem üzemeltek a nyomdák, nem funkcionált a hírközlés sem. Az újságírók hatalmas méretű poszttereket helyeztek el az utcákon, így juttatták el a híreket az emberekhez. Vagyis kénytelenek voltak egy évszázadokkal ezelőtti módszert újraéleszteni, mivel fejlett technikai apparátus hiányában csak behatárolt hely és eszközök álltak rendelkezésükre. Ám a lényeges információkat így is képesek voltak közvetíteni az emberek felé.



Alfredo Jaar: *We Shall Bring Forth New Life (Umeshimenkana)*, video projection, 12 iskolai tábla, plexi, kréta, 2013, a művész tulajdona.

¹⁰⁷ Vö.: <https://www.galerielelong.com/exhibitions/alfredo-jaar>

A 2011-es japán földrengés következtében egy iskola is elpusztult, de nemcsak az épület, hanem az aznap ott tanuló gyerekek is életüket veszítették, mert nem értesítették időben őket.

Mit tehet ebben a helyzetben egy alkotó? Alfredo Jaar, miután részletesen feltárta a hely történetét, a projektnek a *Blackboards (Iskolai táblák)*¹⁰⁸ címet adta, hiszen az épület megsemmisült, és minden ott tartózkodó életét veszítette. Csak azok a falak maradtak épek, amelyeken az iskolai táblák voltak elhelyezve. Ezek a táblák nem csupán tárgyak, hiszen a gyerekek az életük során 15 000 órán át nézték azokat. Minden tekintet ott van rajtuk most is, szemtanúi minden eseménynek, a művész alkotásában pedig „jellé” módosultak. Jaar bekeretezve, egy ipari hatású térben állította ki őket. A képen három percenként a következő szöveg olvasható: UMASHIMENKANA / *We Shall Bring Forth New Life (Segítjük az új életek létrejöttét)*.

V. A doktori kutatás összegzése, következtetések

A művészek fontos üzeneteket (public messages) közvetítenek az alkotásaikon keresztül az emberek, a társadalom felé.

„A műalkotás egyfajta megalapozó és konstituáló feladatot lát el valami olyasmi számára, ami különben is már történelmileg adott dolog” – írja Heidegger. Dilthey pedig úgy látja: „A műalkotásban, sokkal inkább, mint bármilyen más szellemi produktumban, egy korszak igazsága mutatkozik meg.”¹⁰⁹

A művészettörténet évszázadok óta kialakult „vitája”, hogy mi az előbbre való: az esztétika vagy az etika, a technika vagy a koncepció, a külső megjelenés vagy a tartalom. A 21. századnak viszont sikerült összhangot teremtenie az elméleti vita kapcsán, hiszen a koncepció, a társadalom felé közvetített üzenet a meghatározó, de a mai kor technikája nélkül ez nem működne.

Jó példa erre a Guerilla Girls művészcsoport, amelynek tagjai kulturális terrorista mozgalmat indítottak el, és a propaganda eszközeit használták fel a művészet terjesztésére. A „társadalom lelkiismereteként” aposztrofálták önmagukat, és hadat indítottak a szexizmus és a

¹⁰⁸ ALFREDO JAAR's *We Shall Bring Forth New Life (Umashimenkana)*, 2013, video projection, 12 blackboards, plexiglass structure and chalk, dimensions variable. Courtesy the artist.

¹⁰⁹ http://www.c3.hu/~eufuzetek/index_2021.php?nagyra=konyvespolc/vattimo.html

rasszizmus ellen. Ahogy Paul Virilio-nál¹¹⁰ olvashatjuk: a művészet ma már használhat olyan eszközöket, mint a propaganda vagy a „terrorizmus” – az eredeti alkalmazóikkal szemben. Úgy gondolom, hogy művészként ma nem használhatjuk az évszázadokkal ezelőtti technikát, sokkal inkább azt a „fegyvert”, amit az emberek manipulálására alkottak meg. Az elkészült projektek, alkotások később a művészeti intézmények által kanonizált műtárgyak lesznek, tehát bekerülnek azokba az intézményekbe, amelyeket az adott állam tart fent, ami ellen eredetileg fel szerettek volna lépni. Így e projektek alkotói képesek elmosni az esztétikai és az etikai szféra közötti határvonalakat is. Ez a folyamat az 1960-as évektől napjainkig nyomon követhető a művészetben.

Összességében láthatjuk, hogy milyen szoros összefüggés van a művészet és a háború között, vagy ahogyan Virilio írja: a művészet és a félelem, illetve a művészet és a terror között.

A művészetben a koncepció és a vizualitás egyesül, ami kiváló lehetőség a kritika gyakorlására, továbbá paradox módon a társadalom, a politika és a kultúra együtt léphet fel az erőszak és a háború ellen.

*Why do you think I left home at nineteen?*¹¹¹ címmel készített video interjút Oreet Ashery, melyben 19 évvel később megkérdezte a családtagjait, miért hagyták el Izraelt. A film a családi kapcsolatok, a harag, a büntudat, az elvesztés és az én felépítésének egyetemes kérdéseit tárja fel, meglehetősen személyes hangon. Olyan megoldhatatlan konfliktusokat tár fel, mint az „elfoglalt területek” ügye vagy Izrael szerepe a palesztin krízisben. Mindemellett hét generációra visszamenően elemzi családja történetét. Az alkotó a saját hangját használja az interjú során. Ebben az alkotásban is egyszerre van jelen az etikai és az esztétikai megközelítési mód.

¹¹⁰ Paul VIRILIO: *L'Écran du désert: chroniques de guerre*, Paris, Galilée, 1991. Magyarul: *Háború és televízió. A 304-es partszakasznál eltűnt katona emlékére*, ford. ÁDÁM Anikó, Budapest, Magus Design Studio, 2003.

¹¹¹ <http://oreetashery.net/work/why-do-you-think-i-left/>



Oreet Ashery: *Why do you think I left home at nineteen?*, video installáció 2001

A HIÁNY MINT KÉPALKOTÓ ESZKÖZ

A huszadik század olyan történelmi és kulturális változásokat indított el, amelyek következtében a művészet szerepe és technikái megváltoztak. A „művészet halálaként” is tekintenek e periódusra. Joggal merül fel a kérdés, miszerint van-e létjogosultsága a művészetnek e kaotikus korban, és ha igen, akkor hogyan valósul meg?

„Az avantgárd manifesztumai elvetették azokat a korlátokat, amelyeket a filozófia, elsősorban az újkantiánus és neo-idealista gondolatrendszerek jelöltek ki a számukra.”¹¹²

A változások okai igazán sokrétűek és mélyen gyökereznek, mégis kiemelnék néhány fontos aspektust e végelethatatlan listából: az ipari társadalmat, a háborút és a média hatását. Mindezek eredményeként átértékelődik a múzeumok, a koncerttermek, illetve a könyvek funkciója – a korábbi esztétika által kanonizált szerepkörükhöz képest, és megjelennek új műfajok, mint az akcióművészet, a body art, vagy a land art. Meghatározó Walter Benjamin 1936-ban írt műve, *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában*. Benjamin kiválóan tárja fel, hogy a film és a fényképezés létrejötté elemeiben változtatja meg a mű lényegét, ahol

¹¹² Gianni VATTIMO: *A művészet halála avagy hanyatlása*, ford. PERNECZKY Géza, http://www.c3.hu/~eufuzetek/index_2021.php?nagya=konyvespolc/vattimo.html

már összemosódik a határ az alkotó és a befogadó között. Ez a folyamat az előfutára a tömegekre ható művészeteknek.

A hiány ábrázolása, jelenléte mindig foglalkoztatott, és alkotóként is meghatározó része a munkáimnak. Azt gondolom, hogy az előzőekben leírt változások a huszadik század művészetében alátámasztják, hogy a hiány egy fontos fogalom, mind a művészetben, mind az emberek életében.

A hiányt – mint képalkotó eszközt – már az ősember is alkalmazta a barlangrajzoknál és festményeknél, persze nem tudatosan. Egyszerűen a lényegét ábrázolta: hogyan tudja elejteni a zsákmányát. Ilyen típusú ábrázolást láthatunk majd az ókeresztény katakombafestészetben, a görög vázafestészetben is, persze sokkal kifinomultabb formai eszközökkel. A „biblia pauperum”, a „szegények bibliája” a 13. századtól elterjedt könyvtípus. Krisztus életét ábrázoló történetek vannak benne. A történet hangsúlyozó kifejezésnél a háttér szinte teljes mértékben homogén, leegyszerűsített, kizárólag a mondanivalón van a hangsúly.

Később épületek falain, a falképfestészetben találkozhatunk ilyen ábrázolásokkal, hogy az írástudatlan emberek számára is érthető legyen Krisztus élete és tanítása. Itáliában, Giotto művészetében is nyomon követhető ez a jelenség. Mindemellett a kínai és japán festészetben is fontos szerepet kap ez az ábrázolás. Minden esetben a lényegét emeli ki a hiány, az adott történeten van a hangsúly, nem pedig az azt körülvevő jelenségen. Goya *A háború borzalmai* című, 82 metszetről álló híres sorozata a spanyol függetlenségi háború jeleneit ábrázolja, a későbbi háborús sajtófotók egyszerű stílusában. Mindemellett számos kortárs művésznél is megfigyelhetjük a hiány mint eszköz jelenlétét. Itt érdemes megemlíteni például Marlene Dumas alakjait. Jakob Lawrence migránsai minimálisan jelzett térben vonulnak, a fametszetek világát idézve. Kara Walker fekete, árnyképszerű alakjai tiszta, fehér térben jelenítik meg a színesbőrűek megpróbáltatásait a történelem során.

A hiány sokféle lehet: ezt vizuálisan és érzelmi szinten is tapasztalhatjuk. A kommunikációs és a vizuális észlelés hiánya az emberek hibája is, mert engedjük, hogy az egyre több helyen felfedezhető tragikus események világméretűvé váljanak. Saját tehetetlenségünket hagyjuk elhatalmasodni, ha nem változtatunk. Emil Cioran román filozófus írja: ahelyett, hogy változtatnánk, saját önpusztításunkba fulladunk bele. A sötétség ez, ahol hiányzik a világosság.

Richard Avedon fotóművész a következőket mondta egy videointervjújában: „Az üres háttér megfoszt mindenkit attól, hogy a háttérben szereplő tárgyak, a személyes környezet

legyenek az értelmezés eszközei. Ha sikerül ezt elérni, akkor a modell önmaga szimbólumává válhat.”¹¹³

Avendon munkáira jellemző a sokszor fehérén hagyott háttér, a fekete-fehér ábrázolás és az élethűnél nagyobb méretben kinyomtatott, plakátszerű képek. A háttér hiánya teljes mértékben az adott történetre, magára az emberre helyezi a hangsúlyt, minden egyéb dolog a képen feleslegessé válik, pusztán a lényegre fókuszál.

Ma rengeteg vizuális inger irányul az emberekre, és nehéz kiválasztani, mi az, ami tényleg fontos. Ha azonban ebből a sok elemből elveszek, mint alkotó képes vagyok irányítani a néző figyelmét, és a mondanivalóra helyezni a hangsúlyt.

A képek mindig életet rejtenek magukban (tulajdonképpen a saját életünket vetítjük ki rájuk), míg a tárgyakat könnyen tekintjük halott dolgoknak (gondoljunk akár *Jaar Iskolatábláira*). Az ókori egyiptomi „szájfelnyitó rituálé” abban a bibliai történetben tükröződik, amely arról szól, hogy Isten megteremti Ádámot: először sárból gyúrja össze, majd életet lehel belé. A bibliai történetnek technomorfikus alapja van, hiszen a műhelyében dolgozó szobrász tevékenységét idézi. A fejlett kultúrákban az életre keltés már nem a pap feladata, viszont elvárjuk a művésztől (ma pedig a technológiától is), hogy életet szimuláljon élő képek segítségével. A médium képpé való átalakítása azonban változatlanul megköveteli a részvételünket.¹¹⁴

A vizuális médiumok nemcsak a test helyettesítőjeként működnek, hanem a test reflexiójaként is, amely lehetővé teszi annak önvizsgálatát.

A digitális képek mentális képeket ihletnek, ugyanakkor a digitális képeket mentális képek, valamint azok szabad áramlása ihleti. A külső és belső reprezentációk összeolvadhatnak.

Meg kell határoznunk önmagukat, identitásunkat, mindemellett el kell fogadnunk a mást, a másikat, az idegent. Ez nem azt jelenti, hogy el kellene feledni saját kultúránkat, gyökereinket, hanem ki kell alakítani egy olyan képességet, melyben egymás mellé tudjuk helyezni a kultúránkat, majd kialakítani bennük egy szabad mozgásteret.

„A történelem során először kerülünk abba a helyzetbe, amikor személyes, erkölcsi szabályainkra teszünk fel mindent, amikor anélkül kell együtt élnünk másokkal, tőlünk különbözőkkel, hogy bármiféle elv képes lenne felölelni sajátosságainkat és azok fölé emelni minket. Egy önellentmondásokkal teli közösség van születőben, amelynek tagjai mind idegenek, akik elfogadják egymást, annak függvényében, hogy felismerik saját idegenségüket.

¹¹³ Lásd: STURCZ János megnyitó beszédét Iski Kocsis Tibor kiállításán, <https://www.c3.hu/~ligal/282.html>

¹¹⁴ Hans BELTING: *Kép-antropológia*, Budapest, Kijárat, 2003, 187., 204.

A multinacionális társadalom így a szélsőséges individualizmus eredményeképpen jön létre, ám tudatában van hibáinak és korlátainak, csakis oszthatatlanokat (in-dividuum) ismer el, akik gyengeségükben mindig készen állnak egymás megsegítésére. Egy gyengeség, melynek másik neve: radikális idegenség.”¹¹⁵

Judith Butler szerint az a személy, aki nem tartozik közösséghez, illetve akinek nincsenek hozzátartozói sem (így esetleg a halálakor sem tudják elbúcsúztatni méltó módon), végül kint reked a „biztonságos” társadalmi hálón, ami védelmet jelent a fizikai és érzelmi támadásokkal szemben.

Szükségünk van arra, hogy megértsük és újragondoljuk viszonyaink komplex rendszerét, ami nélkül egyáltalán nem létezhetnénk.¹¹⁶

Az ember alapjában véve biztonságos életre vágyik. Ez a sajátosság genetikai alapon is értelmezhető. Ugyanakkor a gyermekkor is meghatározó szerepet játszik abban, hogy ez az igény kialakuljon és elmélyüljön. Az adott körülmények nehézségei ellenére is keressük ezt a kedvező állapotot, a végsőig próbálkozunk. A migráció szempontjából ennek kiemelt jelentősége van, hiszen ezt a biztonságot veszítették el és keresik egész hátralévő életükben a menekülésre kényszerült emberek milliói. Gondoljunk arra, hogy mindenüket hátrahagyva egy teljesen idegen kulturális, gazdasági, szociológiai „helyzetbe” kényszerülnek. Újra kell identifikálni magukat, a helyzetüket. Mindez hatalmas teherként nehezedik a menekültekre, főként akkor, ha többször is újra kell fogalmazniuk önazonosságukat. Ebben az esetben nagyon sok múlik a befogadó nemzetek szolidaritásán; azon, hogy milyen módon befolyásolják őket a különböző hatalmi rendszerek.

A „befolyásolhatóságot”, amely születésünk óta jellemző tulajdonságunk, az egyes hatalmi rendszerek kiválóan fel tudják használni a céljaik elérése érdekében. Még az sem szab határt számukra, hogy ez az adott nemzet szociális és gazdasági rendszerére rossz hatással van: szenvedést, erőszakot és halált eredményezhet.

Mi kell ahhoz, hogy változtassanak ezen a hozzáálláson?

Judith Butler egyik előadásában hallhattuk, hogy a „zavaros” létbizonytalanságban a kiutat az jelentheti, ha nem veszítem el az „én”-t (ahogyan szocializálódtam, a vallási, kulturális hovatartozásom), viszont hagyom, hogy a másokkal való kapcsolataim alakítsanak. Így közösen létrehozhatjuk az élhető élet feltételeit.

¹¹⁵ Julia KRISTEVA: *Önmaga tükrében idegenként*, Budapest, Napkút, 2010, 217.

¹¹⁶ Lásd Donna Haraway komplex kapcsolódásokról vallott nézeteit a *Symians, Cyborgs and Women* (1991) és a *The Companion Species Manifesto* (2003) kötetekben.

Tehát nem létezik az „én” a „mi” nélkül, egymással erőteljes kölcsönhatásban állunk. Együtt képesek szembeszállni bármilyen nehézséggel, így akár az aktuálisan fennálló hatalom anomáliáival is. Felelősséget kell vállalnunk önmagunkért és egymásért is, hogy közösen leküzdjük a bizonytalanságot.

Napjainkban egyre több ország „határolja”¹¹⁷ el magát a vele szomszédos országoktól, mely számos módon válik láthatóvá. Európában ma lassan több fizikális „korlátba” ütközik az ember, az egyes országhatárok mentén, mint a hidegháború idején. A menekültválság és az Ukrajna és Oroszország között kialakult konfliktus miatt egyre több kormány dönt úgy, hogy megerősíti határait szomszédaival szemben. A „berlini fal” leomlása óta kb. 40 állam hozott létre valamilyen módon határzárakat a vele szomszédos 64 országgal szemben. Ezzel párhuzamosan kialakult egyfajta globális szellemi elhatárolódás az emberek részéről, ami talán nagyobb veszélyt jelent, mint a fizikális elzártság.

A *We shout and shout, but no one listens* kiállítás ezt az elhatárolódást próbálja meg feloldani. Miközben nézzük a kiállítást, arra ösztönöz minket, hogy újra szembesüljünk a történetekkel.

A művészet és a vele szorosan összefonódó ikonográfia egyfajta közvetítő szerepet játszik az alkotó és a befogadó között. Mintegy „közös nyelv” a sokféle nemzet és kultúra között: újrafogalmazza azt az identitást, amit elvesztettek az emberek a háború során. Tehát a néző nemcsak a média vagy az egyes hatalmak által kreált történetek alapján ítéli meg ezeknek az embereknek a „vándorlását”, hanem személyes betekintést nyerhet a kemény megpróbáltatásokkal teli, vándorló létbe. A „we shout and shout, but no one listens” kiállítás művészei arra készítetik a befogadót, hogy olyan, megkerülhetetlenül fontos kérdésekkel foglalkozzanak, mint például: milyen érzés kívülállónak, idegennek lenni; milyen jogaik vannak; mit jelent számukra az identitás? És talán a legfontosabb, hogy ezek viszonylatában segítenek megválaszolni azt a kérdést: ki vagyok én?

A művészet, a műalkotások egyszerűen lehetőséget adnak arra, hogy elinduljon a kommunikáció az emberek között. Véleményem szerint ez lehet a továbblépés egyik kulcsa.

Ha mélyebben belegondolunk a látottakba, időt nyerünk, hogy ne csak végigfussanak a képkockák a szemünk előtt, mint a napi híradás egyik mozzanata a televízióban vagy az interneten. A kiállítás alkalmával fizikálisan jelen vagyunk, szembesülünk, a részesei vagyunk a borzalmaknak, különféle érzelmeket élünk meg. Majd megfogalmazódik bennünk az a kérdés,

¹¹⁷ <http://www.economist.com/blogs/graphicdetail/2015/09/daily-chart-10?fsrc=rss>

hogy kik vagyunk mi és mit tudunk tenni ezután? Ezt a kérdést nem biztos, hogy feltennénk magunknak otthon, a saját komfortzónánkban, a képernyők mögül.

Mivel ebben a világban élünk, minden, amit teszünk, a világhoz való viszonyunkat tükrözi. Tehát mindannyian érintve vagyunk a politikában is, kötelességünk foglalkozni vele, hogy mi történik velünk.¹¹⁸

Rengeteg ember vesztí életét az erőszak következtében, legyen szó háborúról, vagy bármilyen másságon, különbözőségeen alapuló konfliktusról. A probléma az, hogy nem tanulunk a múltban megtörtént tragédiákból.

Hannah Arendt a következőket írja a zsidók ellen elkövetett borzalmakról: „Vannak az embernek ellenségei. Ez természetes. Miért ne lennének egy népnek ellenségei? De itt másról volt szó. Ez valóban olyan volt, mintha egy szakadék nyílt volna meg. Az embernek az volt az elképzelése, hogy minden mást egyszer még valahogy jóvá lehet tenni, mint ahogyan a politikában is mindent jóvá lehet tenni egyszer. Ezt nem. Ennek soha nem lett volna szabad megtörténnie. És nem az áldozatok számára gondolok, hanem a hullagvárakra és a többire...”¹¹⁹

Milyen megoldási lehetőséget, kiutat ajánl Arendt a totalitárius rendszer szörnyűségeivel szemben?

A totalitárius rendszer ki akarta irtani az emberekből a spontaneitást, ami a létezésünk fontos összetevője születésunktől kezdődően. Nem véletlenül, hiszen a spontaneitáson alapuló cselekvés az egyetlen, ami a gyökeres újat képviseli a totalitárius rendszerrel szemben. Ez a cselekvést valósította meg Dánia a második világháború alatt, amikor a zsidókkal szembeni diszkriminatív intézkedések végrehajtását – és így a nációkkal való együttműködést – megtagadta. Végül a náci hatóságok elrendelték a zsidók deportálását, és ekkor a dánok Svédországba menekítették a zsidókat. Arendt ebből az esetből vonta le azt a következtetést, hogyha az ember használja az ítélőképességét, az pozitívan hat a másik emberre is. Ez lehet az egyedüli kiút a diktatórikus hatalmak befolyásolásával szemben. Arendt megfogalmazása szerint Dánia jó példája annak, hogy „mekkora potenciális hatalom rejlik az erőszakmentes cselekvésben és az erőszak eszközeit tekintve sokszoros túlerőben lévő ellenféllel szembeni ellenállásban.”¹²⁰

¹¹⁸ „Because we act in the world, so everything we do represents a conception of the world. In that sense we are all political. Without this engagement with the world, it is not art, but merely decoration.” *Alfredo Jaar was interviewed* by Christian LUND at Malmö Konsthall, February 2013., <https://www.youtube.com/watch?v=3-t2Yx3mz5k>

¹¹⁹ Hannah ARENDT: *Fogódzó nélkül*, Pozsony, Kalligram, 2008, 29., http://www.matarka.hu/koz/ISSN_0866-6032/tomus_27_1_2009/ISSN_0866-6032_tomus_27_1_2009_041-062.pdf

¹²⁰ Hannah ARENDT: *Eichmann Jeruzsálemben*, Budapest, Osiris, 2000, 19.

Milyen szerepet tölthetnek be a művészek e kritikus időszakban?

A kultúra képes változtatni, formálni az embereket. A művész értelmez, felelősséget vállal az alkotásain keresztül, formálja az emberek gondolkodását, cselekedeteit. Tenni kell valamit a rászorulóknak érdekében. Kiváló példa erre a MOAS.¹²¹ E szervezet tagjai menekülteknek segítenek, hogy emberhez méltó életkörülményeket biztosítsanak számukra. Sokszor életeket is mentenek.

„Your help gives them hope – A Te segítséged a remény számukra!” – olvasható a szervezet weblapjának kezdő oldalán. Nem hagyhatjuk, hogy emberek tömegei azért haljanak meg, mert szeretnének megfelelő életkörülményeket teremteni családjuk számára. Nyitottnak kell lennünk, hiszen mindannyian a helyünket keressük a világban. A kultúrának ebben az identitáskeresésben fontos szerepe van, mert mi vagyunk maga a világ, tehát olyanná alakíthatjuk azt, amilyenné csak szeretnénk. Mindez magába foglalja a társadalom iránt érzett felelősségvállalásunkat is.

Dr. Bernadette Buckley,¹²² a londoni Goldsmith egyetem professzora mintegy két évtizede – a 2001. szeptember 11-én lezajlott amerikai terrortámadás óta – kutatja, hogy milyen szerepet tölthetnek be a művészek a háború és terrorizmus uralta korunkban.

Az ezredfordulótól 2015-ig körülbelül 65 millió ember kényszerült elhagyni az otthonát valamilyen okból. Ez számos szociológiai változást eredményezett a mai napig, így nem véletlen, hogy hatással van a kortárs művészekre, éljenek bármely pontján is a világnak. A nehézség abban mutatkozik meg, hogy az alkotók milyen módon ábrázolják ezt a folyamatot. Fontos lenne patetikus vagy „hatásvadász” felhang nélkül, a folyamat emberi oldalát az áldozatok és a nézők szemszögéből hitelesen bemutatni.

Ai Weiwei, napjaink egyik legmaghatározóbb kortárs művésze, amikor kiszabadult a saját országa, Kína házi őrizetéből, rögtön Európába, Görögországba ment, ahol fotókon, videókon, interjúkon és miniportrékon keresztül próbál emberi arcokat adni a válságnak. Ai Weiwei szerint egy művész nemcsak figyeli a körülötte zajló eseményeket, hanem próbál reagálni is rájuk. A legutóbbi akciója az volt, hogy összegyűjtötte a menekültek által hátrahagyott mentőmellényeket, amelyeket a Földközi-tengeren való, gyakran halálos kimenetelű átkelés során használtak, majd a berlini Konzerthaus épületére helyezte azokat,

¹²¹ www.moas.eu/ Migrant Offshore Aid Station

¹²² <https://www.gold.ac.uk/politics-and-international-relations/staff/buckley/>

tiltakozásul az európai menekültpolitika ellen. 14 000 narancssárga mellény világított az épület oszlopain.¹²³

Ezt értelmezhetjük a hiány egyfajta megnyilvánulásaként is, hiszen a menekültek ezeket a mellényeket hordták tengeri útjukon, miután élve vagy holtan, de partot értek. Most viszont csak a mentőmellények tömegét láthatjuk, más kontextusban, egy installáció eszközeként. Csak a befogadó képzelete társítja oda a menekülteket, akik most hiányoznak az „alkotásból”.

A képzőművészek egyéni akciókkal, csoportos megmozdulásokkal vagy hagyományos értelemben vett módon, a galériák falai között rendezett kiállításokon keresztül reagálnak a világban zajló eseményekre. Erről tanúskodik a MoMA (Museum of Modern Art, New York), a világ kortárs művészeti központja által az utóbbi években rendezett számos kiállítás, mely minden művészeti ágat mozgósítva reagál a lakóhely-változtatásra, a migrációra, és annak következményeire. A művészek nyomot hagynak a következő nemzedékek számára. Még ha fájó is, de jelzik, hogy a jelenkor társadalmi folyamatai negatív irányba mozdultak el. Az alkotókban azonban mindig jelen van az optimizmus és a tettvágy, hogy valami változik majd, amiben talán az alkotásaik is szerepet játszanak.

Rancière szerint a képzőművészet egyetlen lehetősége éppen az, ha a képek „eredeti”, avagy invenciózus felhasználásával és „átköltésével”, illetve átfordításával újraírja az „érzékkelhető” felosztását politikára és esztétikára. A képek átalakíthatják a rendszert azáltal, hogy arra készítetnek: másként, avagy ne pusztán képként tekintsünk rájuk, hanem egy kritikai attitűd megtestesüléseként.¹²⁴

Nincs más választásunk, mint szembesülnünk ezekkel a képekkel, attól függetlenül, hogy milyen sokkoló felismeréseket váltanak ki belőlünk. Amit el sem tudtunk volna képzelni, túlságosan is elképzelhetővé vált, és a kimondhatatlanról immár kénytelenek vagyunk beszélni.¹²⁵

A következtetés kíméletlen és egyenes: a múlt és a jelen összevetése, a történelem hibáinak megismétlődése és a jelenkori menekülttéma kritikája, amely eközben szociálisan érzékenyen viszonyul az egyéni sorsokhoz. Egy strukturált közösségi fellépés a cél. A véleményünket el kell juttatni mind az emberekhez, mind a hatalom képviselőihez. Fontos az empátia erősítése az emberekben, és a művészeti eszközökkel történő érzékenyítés. Le kell

¹²³ https://www.youtube.com/watch?time_continue=13&v=8faWQdQ_JgY

¹²⁴ <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=531>

¹²⁵ *The Unspeakable and the Unimaginable: Word and Image in a Time of Terror*, ELH, 2005/2. (Summer), 291–308., <http://apertura.hu/2008/osz/mitchell2>

leplezni a globális szinten zajló érzelmentes és hatalomközpontú politikai és üzleti játszmákat, amelyeket a média sokszor elkendőz, hol tudatosan, hol naivan.¹²⁶

A művészek alkotásai a gondolat szabadságát adják a nézőnek. Ha szabadon elmélkedhetünk, azt a cselekedeteink is követik majd. Alfredo Jaar szerint a politika nemcsak politikusokra, szakértőkre, aktivistákra vonatkozik, hanem mindenkire. Sajnos ma nem ezt látjuk a környezetünkben, hozzászoktunk, hogy ne „észleljük” egymást. Az emberek pedig alkalmazkodtak: edzettek, fegyelmeztettek, idomítottak lettek. Agamben szavaival élve: keretek között működik az ember és a világ, önmaga tehetetlensége közepette. A kultúra, a művészeti alkotások viszont a kitörés lehetőségét kínálják a nézőnek.

A befogadó – a kanti képzelet (imagináció) értelmében – az alkotás, az ábrázolás, majd a prezentáció által önmaga működésére eszmél fel. Ez a kép révén szerzett tudás, amit a képzelet jelenít meg.

Kant így ír erről: a kép mélyén van a képzelet, a képzelet mélyén a másik, a másik tekintete, azaz a másakra vetett tekintet és a másik mint látvány, amely megnyit egy előre nem látható látványt is. A kép a „másik”, amelyben az én megmutatkozhat.

A művészeti alkotások állásfoglalásra készítetnek. Újra kontextualizálódnak az egyes szavak jelentései, mint *idegenség, otthon, háború, migráns...* stb. A néző az általános értékek bemutatása során ráébred arra, hogy a háború által generált viszonyok milyen szélsőségesek valójában. Ilyen körülmények között torzul a környezet és az ember is.

Stanley Cohen¹²⁷ szociológus a bolygó túlnépesedését és a történelmi tudatlanságot jelöli meg a háborúk okaiként. Szerinte a jelenkor emberének egyik legfőbb hibája az, hogy nem képes szembenézni a világ valódi problémáival. Cohen a bolygó túlnépesedését és a történelmi tudatlanságot jelöli meg a háborúk okaiként. A művészek – Cohen szerint – akkor értelmezik helyesen a feladatukat, ha felhívják az emberek figyelmét arra, milyen súlyos problémával állunk szemben. Az alkotó veszi fel a kutató, a tudós szerepét, majd azon túlmutatva, az egyes technikai médiumok segítségével prezentálja „kutatásai” eredményét. Mindeközben a nézőt aktív kooperációra hívja.

A pusztítás, a háború, az erőszak, a terrorizmus a mindennapi életünk részévé vált, a média szerteágazó sugárzásának köszönhetően. A művészet próbál egyensúlyt teremteni a valós

¹²⁶ SZOLGA Hajnal: *Menekültekről pátosz nélkül. Művészet és migráció 4.*, artportal, 2016. 05. 11., <http://artportal.hu/magazin/menekultekrol-patosz-nelkul-muveszet-es-migracio-4>

¹²⁷ Babatunde Emmanuel DUROWAIYE: *Globalization: Cohen's theory and the moral panic*, Omuran, Kwara State, Nigeria, Department of Sociology, Landmark University, PMB 1001, <http://onlineresearchjournals.com/ajoss/art/151.pdf>

és a manipulált képek között. Szeretné visszacsempészni az elveszett empátiát, amely nélkül nem lehetünk igazán emberek, csak élő, irányított robotok, fegyverek az adott hatalom kezében.

A művészet fontos közvetítő szerepet játszik az egyének és a nemzetek közötti kommunikációban. Identitást adhat, otthon teremthet, bátorságra sarkall.

A vizualitás olyan széles spektrumot jelent, ami képes változtatni az emberek tartózkodó hozzáállásán. Claire Bishop ezt nevezi „szociális fordulatnak”.¹²⁸ Ez a művészet kritikai indíttatású, a politikai irányultságú művészeti nevelést tekinti céljának, antropológus beállítódást feltételez, valamint a néző részvételére is számít. Személyes tapasztalatokon alapuló, vizuális szűrőn keresztül, a múlt feldolgozásával reflektál politikai kérdésekre, a lehető legkevesebb esztétizálást alkalmazva, a lényegre fókuszálva. A kritikus kulturális gyakorlat a nyilvánossággal szembeni felelősségvállalást is jelenti: egy részletesen felkutatott, majd értelmezett témát felelősségteljesen prezentál a befogadó irányában. Az adott korszak vizuálisan leképezett alkotásai tükrözik az uralkodó eszméket, a „képhasználó” társadalmak világszemléletét.

Julie Ault¹²⁹ szerint egy kiállítás akkor válik elevenné, ha túlmutat az egyéni szenzibilitás határain, és általános kérdéseket, igényeket megfogalmazó, hagyományokat felnyitó, dinamikus gondolati tereket hoz létre. A rehabilitációra pedig a közösség lehet a megoldás, illetve az alkotás és az általa történő feldolgozás.

Nehéz külső szemlélőként értelmezni olyan alkotásokat, amelyeket a háború, a migráció szellemisége hozott létre, mert nekünk nem kellett menekülnünk a háború viszontagságai között, nem vesztettük el az otthonunkat, a barátainkat, a rokonainkat, majd az emlékeinket. Nem tudjuk, mit jelent – pszichológiai elfojtás, kitörlés segítségével – emberhez méltatlan körülmények között, földrajzilag távol a szülőföldünktől új életet kezdeni.

A migráció viszontagságaival foglalkozó művészeti projektek, kiállítások lehetőséget biztosítanak arra, hogy feltárjuk, értelmezzük az okokat, amelyek arra kényszerítették emberek millióit, hogy elhagyják otthonaikat. Emellett alaposabban megismerhetünk más kultúrákat, hagyományokat is.

Az ilyen alkotások nem csupán dokumentálják a kor „tüneteit”, hanem összetett kutatómunka eredményeként egyéni, személyes történeteket tárnak fel, szemben a „véres képek” túlesztétizált, hatásorientált megjelenéseivel. Továbbá teret adnak a gondolkodásra,

¹²⁸ SOMOGYI Hajnalka: *Claire Bishop: A szociális fordulat: Kollaboráció elégedetlenei*, Artforum, 2006. február <https://www.scribd.com/doc/267334579/Claire-Bishop-A-szocialis-fordulat-A-kollaboracio-es-elegedetlenei>

¹²⁹ <https://formerwest.org/Contributors/JulieAult>

hogy befogadja azokat a negatív és üres jelentéseknél többet markoló üzeneteket, amelyek az esztétikai érzékenységet érik a sokszorosíthatóság és a tömegkultúra oldaláról.¹³⁰

Világszerte rendeznek konferenciákat, elemzik, követik a migráció folyamatát, hatásait. Szinte minden ilyen fórumon megjelennek valamilyen módon a művészek, a művészet. Ilyen volt a 2019. január 24-én, *Art and Migration (Művészet és Migráció)* címmel tartott tanácskozás a Göteborgi Egyetemen, Svédországban, vagy a szintén 2019-ben, a Los Angeles-i Getty Museumban megrendezett, *Border Crossings* elnevezésű konferencia.

A nemzetközi fórumok összefogó ereje által kiváló lehetőség nyílik az egyes nemzetek számára, hogy szabadon véleményt formáljanak a migrációról. A szakértők, a valós kommunikáció hiányát elemzik, amely sajnos nemzetközi szinten is kimutatható. Annak ellenére, hogy a világhálón valóságos információhalmaz áraszt el minket, a lényeg mégsem jut el az emberekhez. Az egyre terjeszkedő virtuális világ elpusztítja a valós interakciókat, amely meghatározza az érzéseinket, gondolatainkat, cselekedeteinket. Tehát meg kell törni a digitális eszközökkel fenntartott vegetációt, hogy véget érjen a környezetünket uraló horror, ahol például gyerekek és felnőttek tömegei hajókon, kamionokon nyomorognak, illetve halnak meg méltatlan körülmények között.

„Az a körülmény, hogy mindenek ellenére még ma is vannak elevenül ható »művészeti« alkotások, minden valószínűség szerint azzal magyarázható, hogy éppen ezek a produktumok nyújtanak terepet ahhoz, hogy ott – valami egészen komplex rendszert alkotva – a művészet három aspektusa, az utópia, a giccs és az elnémulás összetalálkozzanak, és összjátékuk valósággá váljon.”¹³¹

Az emberek felvilágosítása a cél. Jó példák erre a dolgozatban elemzett alkotók, akik a világ számos pontján tartanak előadásokat, készítének installációkat, kooperatív gondolkodásra sarkallva az embereket. Vagy a közhasznú szervezetek, mint a CAMP projektjei, amelyek segítségével értelmezzük és feldolgozzuk a történeteket, illetve a MOAS önkéntesekből álló szervezete, akik ténylegesen menekült emberek életét mentik meg, a tenger fölött található drónok segítségével. Ahogy Gianni Vattimo írja, az a feladatunk, hogy „újra felépítsük” saját magunkat (az ő szavával: „rimettersi”); meggyógyulni, bízni, hinni!

¹³⁰ http://www.c3.hu/~eufuzetek/index_2021.php?nagyra=konyvespolc/vattimo.html

¹³¹ http://www.c3.hu/~eufuzetek/index_2021.php?nagyra=konyvespolc/vattimo.html

Irodalomjegyzék

Julia KRISTEVA: *Önmaga tükrében idegenként*, Budapest, Napkút kiadó, 2010

Judith BUTLER: *Frames of war: When is life grievable*, London, New York, Verso, 2009

„*We shout and shout, but no one listens*” – *Art from conflict zones*, Exhibition Catalogue, CAMP / Center for Art on Migration Politics, Koppenhága, Dánia, 2017

Susan SONTAG: *A szenvedés képei*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2004

KÉKESI Zoltán (szerk.): *A gyakorlattól a diszkurzusig*, Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem Képzőművészet-elméleti Tanszék, 2012

Suzanne LACY: *Mapping The Terrain: New Genre Public Art*, Seattle, Bay Press, 1995

TURAI Hedvig: *A helyi idő. Moszkva tér/ Gravitáció*, Balkon, 2003/8., 14–18., www.balkon.hu/balkon03_08/03turai.html

TATAI Erzsébet: *A jelenhez közelebb keresni a jövőt. Beszélgetés Erhardt Miklós képzőművésszel*, Műértő, 2003/7–8., 11.

Pierre BOURDIEU: *Alapelvek a kulturális alkotások szociológiájához*, Budapest, Osiris, 1998, 174.

Bernard LEWIS: *The Revolt of Islam*, New York, 2001

Bernard LEWIS: *Islam and the West*, New York, Oxford, 1993

Jeffrey C. ALEXANDER: *Toward a theory of cultural trauma = Cultural trauma and collective identity*, ed. Jeffrey C. ALEXANDER et al., Berkeley, University of California Press, 2004, 1–30.

MARCUS AURELIUS: *Elmélkedések*, ford. HUSZTY József, Budapest, Kossuth Kiadó, 1996

FÖLDÉNYI F. László: *A festészet éjszakai oldala*, Pozsony, Kalligram, 2004

BAJOMI-LÁZÁR Péter: *Média és társadalom*, Budapest, Jaffa Kiadó, 2007

Dieter BERGNER, Gerda HAAK, Peter HAMANN, Günter HEYDEN: *Manipuláció (A tudatalattiról)*, Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1969

Konrad HEIDEN: *Hitler*, Budapest, Eugen Prager Könyvkiadó Vállalat 1937-es pozsonyi kiadása alapján, 1989.

Dr. LEHOTAY Veronika: *A totalitárius rendszerek Hannah Arendt munkásságában*, Sectio Juridica et Politica, Miskolc, Tomus XXVII/1., 2009, 41–61.

Hannah ARENDT: *A totalitarizmus gyökerei*, Budapest, Európa Kiadó, 1992

Hannah ARENDT: *Eichmann Jeruzsálemben*, Budapest, Osiris, 2000

BICZÓ Gábor: *Hasonló a hasonlónak... – filozófiai antropológiai vázlat az asszimilációról*, Pozsony, Kalligram Kiadó, 2009

Jan ASSMANN: *A kulturális emlékezet – Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, Budapest, Atlantisz, 2013

Claire BISHOP: *Participation*, London, Whitechapel – Cambridge, The MIT Press, 2006

Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology, Critical Inquiry, Volume 31, Winter 2005, 302–319.

Hans BELTING: *Kép, médium, test: az ikonológia új megközelítésben*, ford. MATUSKA Ágnes, Apertúra, 2008. ősz, <http://uj.apertura.hu/2008/osz/belting/>

NAGY Zsófia: *Párizs és a gyász politikája Európában*, Beszélő, 2015. november 24.,

<http://beszelo.c3.hu/onlinecikk/parizs-es-a-gyasz-politikaja-europaban>

Paul VIRILIO: *L'Ecran du desert: chroniques de guerre*, Paris, Galilée, 1991. Magyarul: *Háború és televízió. A 304-es partszakasznál eltűnt katona emlékére*, ford. ÁDÁM Anikó, Budapest, Magus Design Studio, 2003.

Boris GROYS: *A művészet sorsa a terror korában*, <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=1055>

Bruno LATOUR and Peter WEIBEL (ed.): *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, Cambridge/ London, MIT Press, 2005, 970–977.

TILLMANN János Hans Belting-interjúja: <http://www.c3.hu/~tillmann/könyvek/ezredvegi/belting.html>

Theodor W. ADORNO: *Cultural Criticism and Society* = Uő: *Prisms*, Cambridge, MIT Press, 1997, 17–35.

Matthew BIRO: *Representation and Event: Anselm Kiefer, Joseph Beuys, and the Memory of the Holocaust*, *The Yale Journal of Criticism*, 2003/1., 113–146.

HELLER Ágnes: *Lehet-e verset írni a Holokauszt után?*, *Múlt és Jövő*, 1990/1., 42–46.

Marianne HIRSCH: *The Generation of Postmemory*, *Poetics Today*, 2008/1., 103–128. DOI 10.1215/03335372-2007-019

KISS Endre: *Adorno – Auschwitz – költészet*, *Ezredvég*, 2016/6., 115–130.,

http://www.ezredveg.hu/html/2016_11_12/1611122.html#kien (Utolsó letöltés: 2017. 06. 13.)

Gertje UTLEY: *Europe Post-War, Art and Politics*, *Disturbis*, 2011/9., <http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Utley.html#8>

Arthur C. DANTO: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet*, Budapest, Atlantisz, 1997, 15–36.

Paul VIRILIO: *Art and Fear*, London, Continuum, 2004

Michel FOUCAULT: „Kormány-fővel” *gondolkodni* [1978] = Uő: *Nyelv a végtelenhez*, Debrecen, Latin betűk, 2000, 287–305.

Bernadette BUCKLEY: *Terrible beauties* = *Brumaria*, 12., 2009, 242–255.

Christian BOLTANSKI: *Faire son temps (Catalogue)*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2019, 96.

Hannah ARENDT: *Fogódzó nélkül*, Pozsony, Kalligram, 2008, 29.

Donna Haraway komplex kapcsolódásokról vallott nézetei a *Symians, Cyborgs and Women* (1991) és a *The Companion Species Manifesto* (2003) kötetekben.

Hans BELTING: *Kép-antropológia*, Budapest, Kijárat, 2003, 187., 204.

Antonio GRAMSCI: *Letters from Prison*, edited by Frank ROSENGARTEN, translated by Raymond ROSENTHAL, Columbia University Press, 2011.

Georges DIDI-HUBERMAN: *L'emotion ne dit pas „je”*. *Dix fragments sur la liberté esthétique* = Alfredo JAAR: *La politique des images*, Lausanne: JRP/Ringier, 2007, 57.

Bruno LATOUR and Peter WEIBEL (ed.): *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, Cambridge/ London, MIT Press, 2005, 970–977.

Norman MANEA: *Dictatorul si artistul*, Iasi, Polirom, 2005, 51.

The Encyclopedia of Violence in America, ed. Ron GOTTESMAN, New York, Scribners, 1999.

Georges DIDI-HUBERMAN: *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002

HAJAS Tibor: *Töredékek az „Új fotó”-ról* = HAJAS Tibor: *Szövegek*, szerk. F. ALMÁSI Éva, Budapest, Enciklopédia, 2005, 297.

Guy DEBORD: *A spektakulum társadalma*, ford. ERHARDT Miklós, Budapest, Balassi, 2006.

Nicholas MIRZOEFF: *Invisible Empire. Visual Culture, Embodied Spectacle, and Abu Ghraib*, *Radical History Review*, 2006/spring, 21–44.

Stanley COHEN: *States of Denial*, Cambridge, Polity, 2001, 14.

Jay David BOLTER – Richard GRUSIN: *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999, 64–84.

Judith BUTLER: *Prekarious Life*, London/New York 2004, 144–146.

Aaron SCHUSTER: *The Atopia of Philosophy* = Niels VAN TOMME (ed.): *Where Do We Migrate To?*, University of Maryland, Baltimore County. Center for Art, Design and Visual Culture, 2011, 36.

Bernhard WALDENFELS: *Az idegenség etnográfiai ábrázolásának paradoxonjai* = BICZÓ Gábor (szerk.): *Az Idegen – Variációk Simmeltől Derridáig*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 2004, 91–116.

Christoph JAMME: *Létezik-e idegenséget vizsgáló tudomány?* = BICZÓ Gábor (szerk.): *Az Idegen – Variációk Simmeltől Derridáig*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 2004, 117–137.

Werner SHIFFAUER: *Félelem a különbözőségtől. Új áramlatok a kultúr- és szociálanropológiában* = BICZÓ Gábor (szerk.): *Az Idegen – Variációk Simmeltől Derridáig*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 2004, 151–161.

NYÍRŐ Miklós: *Az Idegen. Variációk Simmeltől Derridáig*, Buksz, 2005/3., 272–277., <http://bukasz.c3.hu/0503/09szemle.pdf>

Jean BAUDRILLARD: *War Porn*, *Journal of Visual Culture*, 2006/1., 86–88.

Jean BAUDRILLARD: *Pornographie de la guerre*, *Liberation*, 2004. május 19.

Irodalmi Magazin, 2014/2.

Internetes letöltések, források

Richard J. BERNSTEIN: *The Illuminations of Hannah Arendt*, *New York Times*, 2018. 06. 20., <https://www.nytimes.com/2018/06/20/opinion/why-read-hannah-arendt-now.html>

Hannah ARENDT: *Mi, Menekültek*, <https://ligetmuhely.com/liget/mi-menekultek/>

Hannah ARENDT: *Eichmann Jeruzsálemben*, ford. MESÉS Péter és PATÓ Attila, <http://www.c3.hu/~exsymposion/HTML/gonosz/Arendt/szoveg.htm>

Marko ZLOMISLIC: *Kristeva and the Stranger*,

<https://zломislic.wordpress.com/2011/11/02/kristeva-and-the-stranger/>

<http://www.economist.com/blogs/graphicdetail/2015/09/daily-chart-10?fsrc=rss>

<http://alfredojaar.net/gutete/gutete.html>

HARDI István: *Az agresszió képi kifejezése*, <http://www.matud.iif.hu/06jan/03.html>

ANDRÁS Orsolya: *Boris Groys: a beképzelt kontextus*, <http://ujnautilus.info/boris-groys-kepzelt-kontextus>

Hall FOSTER: *A művész mint etnográfus*, <http://www.cirkart.hu/2016/06/24/a-muvesz-mint-etnografus/>

Alfredo Jaar Interview: *Images Are Not Innocent*, <https://www.youtube.com/watch?v=3-t2Yx3mz5k>

Marcel DUCHAMP: *A teremtő aktus*, <http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/duchamp.htm>

Nermine Hammam: <http://www.nerminehammam.com/>

Gohar Dashti: <http://gohardashti.com/>

Khaled Barakeh: <https://khaledbarakeh.com/>

KÜRTI Emese: *Túrórudi, Combino, szabadság – Társadalomkritikus művészet Magyarországon. Vázlat*, *Artmagazin*, 2007/6., 67–70., http://www.artmagazin.hu/artmagazin_hirek/turorudi_combino_szabadsag_tarsadalomkritikus_m369veszet_magyarorszagon_vazlat.292.html

Nick Ut: <https://www.worldpressphoto.org/people/nick-ut>

ZSÉLYI Ferenc: *Celluloid Closeting – a néző, a nézett és a látott*, *Apertura*, 2009. tél, <http://apertura.hu/2009/tel/zselyi>

Violence Is Our Present Condition: Alfredo Jaar. [BradEvans](#) interviews [AlfredoJaar](#), <https://lareviewofbooks.org/article/violence-present-condition-alfredo-jaar/#!>

Alfredo Jaar Interview: Images Are Not Innocent, <https://www.youtube.com/watch?v=3-t2Yx3mz5k>

Olivier CHOW: *Alfredo Jaar and the Post-Traumatic Gaze*, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/09/alfredo-jaar-and-the-post-traumatic-gaze>

Syria SPEAKS: *Art and Culture from the Frontline*, ed. Malu HALASA, Zaher OMAREEN, Nawara MAHFOUD,

<https://books.google.de/books?id=pzwhBQAAQBAJ&lpg=PT9&ots=sdu0jnOSzJ&dq=khale d%20barakeh&pg=PT171#v=onepage&q=khaled%20barakeh&f=false>

Counting the cost of revenge. Mary Midgley assesses Judith Butler's Precarious Life, a collection of provocative post-9/11 essays,

<https://www.theguardian.com/books/2004/jun/05/politics>

HORNYIK Sándor: *Képháború? A Sivatagi Vihartól a háborús pornóig,*
<http://meonline.hu/vizualis-kultura/kephaboru/>

Iraki kínzások francia módra, <https://mult-kor.hu/cikk.php?id=5731&pIdx=3&print=1>

Gianni VATTIMO: *A művészet halála avagy hanyatlása,* ford. PERNECZKY Géza,
http://www.c3.hu/~eufuzetek/index_2021.php?nagya=konyvespolc/vattimo.html

Bernhard WALDENFELS: *Felelet arra, ami idegen. Egy reszponzív fenomenológia vázlat,* <http://www.c3.hu/~gond/tartalom/20/frawald.html>

CZIRKOS Eszter: *Szembesülni azzal, ami idegen,* http://fordulat.net/pdf/14/F14_czirkos.pdf

SZÜCS Teri: *Adorno: Esztétika Auschwitz után,* <https://docplayer.hu/35496739-Adorno-esztetika-auschwitz-utan.html>, 515–524.

James E. YOUNG: *Memory and Counter-Memory,* Harvard Design Magazine,
<http://www.harvarddesignmagazine.org/issues/9/memory-and-counter-memory>

The Unspeakable and the Unimaginable: Word and Image in a Time of Terror, ELH, 2005/2.
(Summer), 291–308. <http://apertura.hu/2008/osz/mitchell2>

www.moas.eu/ Migrant Offshore Aid Station

<http://www.economist.com/blogs/graphicdetail/2015/09/daily-chart-10?fsrc=rss>

<http://oreetashery.net/work/why-do-you-think-i-left/>

http://www.c3.hu/~eufuzetek/index_2021.php?nagya=konyvespolc/vattimo.html

PETERNÁK Miklós: *A terror esztétikája*, <http://exindex.hu/print.php?l=hu&page=3&id=525>

Boris GROYS: *A művészet sorsa a terror korában*,
<http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=1055>

Walter BENJAMIN: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*,
http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html

<http://www.c3.hu/~tillmann/konyvek/ezredvegi/belting.html>

TILLMANN János által készített interjú Paul Virilio-val
<http://www.c3.hu/~tillmann/konyvek/ezredvegi/virilio.html>

SÓTÉR Balázs: *Bizonytalan életek politikája. Interjú Judith Butlerrel*,
http://tranzitblog.hu/bizonytalan_eletek_politikaja_interju_judith_butlerrel/
<http://apertura.hu/2008/osz/mitchell>

Michael MOORE *Fahrenheit 9/11* című filmje,
<http://meonline.hu/vizualis-kultura/kephaboru/>

HORNYIK Sándor: *A spektakulum foglyai. Birkás Ákos és a képek háborúja*,
<http://real.mtak.hu/10576/1/HornyikS.pdf>

HORNYIK Sándor: *Képháború? A Sivatagi Vihartól a háborús pornóig*,
<http://meonline.hu/vizualis-kultura/kephaboru/>

DANTO, Arthur C.: *The body in pain*, The Nation, 2006. november 27.,
<http://www.thenation.com/doc/20061127/danto>

Babatunde Emmanuel DUROWAIYE: *Globalization: Cohen's theory and the moral panic*,
Omuran, Kwara State, Nigeria, Department of Sociology, Landmark University, PMB 1001,
<http://onlineresearchjournals.com/aajoss/art/151.pdf>

TÓTH Zoltán János: *A háború esztétikája*, Apertúra, 2007. tavasz,
<http://apertura.hu/2007/tavasz/sontag>

Jay David BOLTER – Richard GRUSIN: *A remedializáció hálózatai*, Apertúra, 2011. tavasz,
<https://www.apertura.hu/2011/tavasz/bolter-grusin-remedializacio-halozatai/>

Jacques DERRIDA: *Speech and Phenomena*, <https://khaledbarakeh.com/absent-atrocities.html>

Dictionary of Now – Taiye Selasi, David Theo Goldberg & Achille Mbembe: *Violence*
https://www.hkw.de/en/programm/projekte/veranstaltung/p_131635.php

STURCZ János megnyitója Iski Kocsis Tibor kiállításán, <https://www.c3.hu/~ligal/282.html>

SOMOGYI Hajnalka: *Claire Bishop: A szociális fordulat: Kollaboráció elégedetlenei*, Artforum, 2006. február, <https://www.scribd.com/doc/267334579/Claire-Bishop-A-szocialis-fordulat-A-kollaboracio-es-elegedtlenei>

Markus MIESSEN: *The Violence of Participation. Spatial Practices Beyond Models of Consensus*. Springerin 1/2007 .eurozine.com Eurozine 2007. aug. 1. Web. 2012. szept. 1., <http://www.eurozine.com/articles/2007-08-01-miessen-en.html>

Caterina PREDĂ: *Dictators and Dictatorships: Art and Politics in Romania and Chile (1974–89)*, <http://artmargins.com/art-and-politics-in-black-and-white-a-research-into-chile-and-romania>

Theodor W. ADORNO: *Az esztétika problémái*, <http://www.cirkart.hu/2019/12/19/az-esztetika-problemai/>

SZOLGA Hajnal: *Menekültekről pátosz nélkül. Művészet és migráció 4.*, artportal, 2016. 05. 11., <http://artportal.hu/magazin/menekultekrol-patosz-nelkul-muveszet-es-migracio-4>