

Vándorló metaforák. Nomadizmus és roma képzőművészeti reprezentáció a 20-21. században

Absztrakt

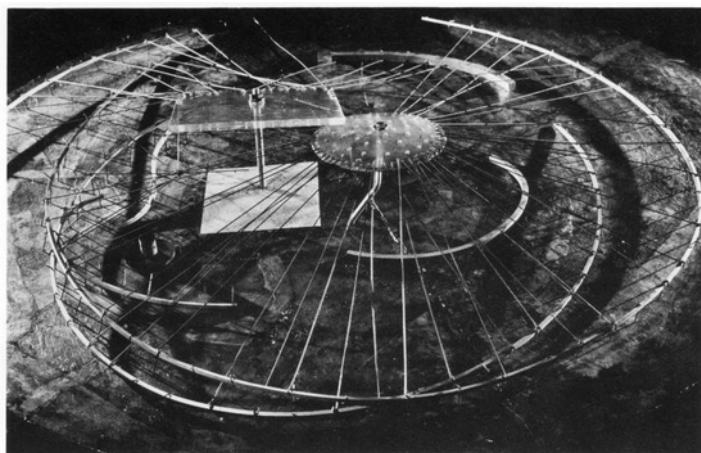
A velencei biennále történetében másodszor megvalósult roma pavilon központi elemeként a holland Arnout Mik építész Constant Nieuwenhuys modelljét interpretáló építészeti installációja szolgált. A szituacionista művész Design for a Gypsy Camp című koncepciójának célja az észak-olaszországi ideiglenes táborhelyen élő szinti közösség életmódjára reagáló építészeti modell létrehozása volt. A '60-as évek urbanizmusának érdeklődése a nomadizmus és mobilitás iránt visszaköszön a kortárs művészetben, és ennek bizonyítéka nem csak a szituacionista modell koncepciójának beépítése a 2. roma pavilonba. A nomád / utazó cigány toposz ikonográfiájához kapcsolódó motívumok gyakori elemei mind a romákat reprezentáló műalkotásoknak, mind a – részint azokra reflektáló – önreprezentációknak. Arnout Mik velencei biennáléra készült installációjának elemzése felveti a kérdést: milyen jelentéssel bír a szituacionista mű aktualizálása, mennyiben illeszkedik a kiállítás egyik alapszándékához – a sztereotípiák, a külsődlegesen meghatározott romakép dekonstrukciójához? És általában: milyen jelentések tapadnak a nomád életmódhoz, és ezek hogyan jelennek meg különböző művészeti korszakokban született alkotásokban?

Szerző

Gottfried Júlia jelenleg végzős hallgató az ELTE művészettörténet mesterszakán, jelenkori művészet szakirányon. Kutatási témája a roma reprezentáció képzőművészeti aspektusa. 2013 őszén négy hónapos szakmai gyakorlat keretében a berlini Kai Dikhas (<http://www.kaidikhas.de/>), nemzetközi roma képzőművészettel foglalkozó galériában dolgozott. A Marom Klub Egyesületnél (Sirály Közösségi tér, Negyed6Negyed7 Fesztivál, Bánkító Fesztivál) kiállítás- és programszervezőként dolgozik, emellett rövidebb írásokat, kiállításkritikákat publikál.

Vándorló metaforák. Nomadizmus és roma képzőművészeti reprezentáció a 20-21. században

„I just happened to mention, in all innocence [1]” – idézte fel előadásában Tom McDonough amerikai művészettörténész Maria Hlavajovával, a *Call the Witness* című kiállítás kurátorával, egy New York-i étteremben folytatott beszélgetésének részletét. Hlavajova a roma pavilon előkészítésének koncepciójáról mesélt, és a művészettörténész ekkor vetette fel Constant Nieuwenhuys, szituacionista építész nevét. Az ártatlan asszociáció végül további párbeszéd sorát, majd a pavilon építészeti designjaként is szolgáló műalkotást eredményezte. A kiállító teret kitöltő totális installáció egy olasz szinti közösség életterül szolgáló, Constant által létrehozott építészeti modelljének kortárs építészeti interpretációja. Az interjú hallatán felmerült bennem a kérdés, mennyire mondható valójában ártatlannak McDonough Constantra tett javaslata, és milyen érvek sorakoznak a modellt központba állító kurátori döntés mögött. A Constant- illetve, az arra reagáló Arnout Mik művet integráló *Call the Witness* kiállítás kapcsán megfogalmazódó kérdések ösztönöztek a nomadizmushoz kapcsolódó művészeti reprezentációk természetének mélyebb vizsgálatára.



Constant Nieuwenhuys: Design for a Gypsy Camp, 1956-58.

Rozsdamentes acél, alumínium, plexi, olaj. A hágai

Gemeentemuseum Den Haag gyűjteményéből.

A „nomád cigány” toposz ikonográfiájának kapcsolódó motívumai gyakori elemei mind a romákat reprezentáló műalkotásoknak, mind a – részint az azokra reflektáló – önreprezentációknak. A dolgozatban azt igyekszem megvilágítani, hogy milyen ideák húzódnak a roma reprezentáció és a nomadizmushoz társított képzetek összekapcsolása mögött. A szituacionista modell

előzményeként olyan modernista koncepciókat fogok elemezni, melyek segíthetnek megérteni a Constant modelljében megfogalmazott gondolatokat, majd pedig kortárs roma művészek munkáiban vizsgálom, hogy mennyiben változtatja meg a reprezentációs mechanizmust a szimbólum feletti kontroll átvétele.

Constant Nieuwenhuys: *Design for a Gypsy Camp* a pavilon kontextusában

A 2011-es *Call The Witness* című kiállítás, a velencei biennále történetében másodszor megvalósult roma művészeti pavilon célja a címében is jelzett tanúságtétel volt. A kurátor arra hívta a biennále időszaka alatt performanszokból, beszélgetésekből, előadásokból összeálló eseménysorozatban részt vevő képzőművészeket, társadalomtudósokat, művészettörténészeket és politikusokat, hogy együtt vizsgálják a roma művészet helyzetét, mint az elnyomásokkal és egyenlőtlenségekkel teli kortárs világ emblematikus hordozóját. A Kris-Romani törvénykezési gyakorlatából [2] inspirálódva, a projekt célja kortárs roma művészek műveiken keresztül tanúságtétele közösségüknek a hatalom peremén folytatott küzdelmekről. A kuratori koncepció a közelmúlt olyan eseményeire hívta fel a figyelmet, mint a deportálások, kitelepítések, etnikai alapú nyilvántartásba vételek. A vádaskodás és ujjal mutogatás helyett a pavilonban folyó „eljárások” és „tanácskozások” célja a – költői vagy politikai – javaslattétel arra, hogy ki hogyan tudná elképzelni a kölcsönös tisztelet gyakorlatát, biztosítani a konfliktus résztvevői közti jövőbeli együttélést, és a másság elfogadását, mint az együttlét kulcsát. [3]



Arnout Mik: Kiállítási installáció (Constant Nieuwenhuys *Design for a Gypsy Camp* c. modellje után). *Call the Witness*, Roma Pavilon, 2011. Velencei Biennále. Fotó: Victor Nieuwenhuys.

A projekt tere – részben egy elképzelt bíróság, konferenciák és performanszok tere, amely egyben a kiállítás helyszíne is – Arnout Mik holland építész, a szituacionista Constant Nieuwenhuys *Design for a Gypsy Camp* című modelljét interpretáló műalkotása. Nemcsak a formai idézetek emlékeztetnek a '60-as évekbeli építészeti megoldásokra, hanem Arnout Mik többfunkciós, transzparens tér megteremtésére irányuló törekvése is.

Maria Hlavajova értelmezése szerint Constant gesztusa javaslatként egy nomád településre, amely paradox módon egyesíti a korlátlan mobilitás és az élet teréül szolgáló bázis vágyait. Constant továbbment egy közösségi tér tervezésénél; itt születtek a jövő generációinak vándorló, kóborló karakterével kapcsolatos radikális ideái, amelyek később főművében, a *New Babylon*ban bontakoztak ki. A tábort egy nyitott rendszerként képzelte el, amelyben a mozdítható falak és spirális elemek a másság radikális felfogásának megjelenítéséül szolgáló eszközök. Ötven év után a kurátor szerint a többségi társadalom nem sokat tanult és adoptált a művészi kísérlet szelleméből. [4]

A pavilon egyik előzménye a roma kortárs művészet intézményi reprezentációjának paradigmaváltását jelző 2007-es *Paradise Lost* című kiállítás. Kurátora, Junghaus Tímea, fő törekvése a kisebbségi reprezentáció egy olyan módjának kialakítása volt, amely segít a sztereotípiáktól való megváltásban és a cigányság pluralitását megmutató korrekt kép kialakításában. Ahogy Junghaus fogalmaz, a többségi társadalom fogalomrendszerével tárgyalt „roma képzőművészet” egzotikusként, vonzóként vagy ijesztően torzként jelenik meg. [5] A naiv, népi, autodidakta jelzők helyett olyan kategóriákat ajánl, melyek jobban tükrözik a roma alkotók műveiben megjelenő sokféleséget, és a kortárs tendenciákra is rámutatnak. A Palazzo Pisaniban megrendezett első roma pavilonban nyolc országból érkezett alkotók műveit választotta ki. Ahogy kifejtette a katalógus előszavában, a sztereotípiáktól való megszabadulás eszközét a roma vizuális művészek nyelvén látja, melynek beszédmódja kapcsolódik a problémaközpontú kortárs művészet beszédmódjához. A kortárs képzőművészet által kínált eszköztárral kell harcolni a sztereotípiákra és előítéletekre épülő romakép és a láthatatlanság ellen. [6] Kotun Viktor Constant kollégáját, a szituacionista Raoul Vaneigem-et idézte az első velencei biennáléről írt kritikájában. „A cél nem az elutasítás spektakulárjának kidolgozása, hanem a spektakulum elutasítása. [...] A mi helyzetünkben két világ közé szorult harcosok vagyunk – az egyiket nem ismerjük el, a másik pedig még nem létezik” – vezeti be a spektakulum, látvány fogalmát a romaképről való diskurzusba. Kérdés számára, hogy a médiában sugárzott negatív, sztereotípiákkal terhelt kép ellenében roma művészek által kidolgozott toleráns és pozitív romakép mennyiben képes kitörni az általánosításra és személyes ismeret hiányára épülő reprezentációból. [7]

Sarkítottabban merül fel a probléma a második pavilon kapcsán: milyen gesztusként értelmezhető az '50-es évekbeli modell beemelése, sőt központba helyezése a roma kultúra kortárs reprezentációjára épülő kiállításba? A pavilonban megjelenő egyik fő téma a romákat érintő kényszerített migráció különböző kortárs formái. Constant saját korának urbanisztikai és társadalmi problémáira reagáló modellje így kapcsolódik a kiállítás koncepciójához. Kérdés, hogy Constant művének a pavilon kontextusában való megjelenítése mennyiben képes arra, hogy kimozdítsa a roma életmódról és kultúráról való sztereotip gondolkodást. Az első roma pavilon után, amely a kortárs művészet eszközrendszerével a hiteles önreprezentációt tűzte ki céljául, mit jelent a kuratori gyakorlatban az '50-es években készült, nomád toposzból kiinduló mű középpontba állítása, és mennyiben képes a külsődlegesen meghatározott romakép

dekonstruálására? A nomadizmus képzőművészeti reprezentációjának elméleti körüljárása után olyan művészeti korszakokat és művészeti alkotásokat fogok röviden elemezni, melyek segíthetnek választ találni ezekre a kérdésekre.

Reprezentáció és nomadizmus

Susan Tebbut, a *The Role of the Romanies* című tanulmánykötet bevezetőjében a roma kultúra bemutatásának, láthatóvá válásának történetét reprezentáció és önreprezentáció folyamatos párbeszédnek írja le. [8] Thomas Acton e tárgyalás folytán létrejött hibrid kép kapcsán a romakép és a valóság kapcsolatát tárgyalja. A romák nem mások, mint a valósággal csak gyenge kapcsolatban álló reprezentációk – gondolják sokan, és ezt a képzetet szeretné megcáfolni. A valóság kényszerítő hatással van a reprezentációkra még akkor is, ha a reprezentációk maguk is a valóság részeiként, önbeteljesítő jóslatként működve időről időre újraalakítják a valóságot. [9]

A valóság és reprezentáció viszonya a nomadizmussal kapcsolatban különösen adekvát kérdés. Szemügyre véve a különböző, roma kultúrával foglalkozó társadalomtudósok és képzőművészek tudományos vagy szubjektív definícióját, kirajzolódik a fogalom sokrétűsége, mely a nomád toposzt felhasználó reprezentációk diverzitásának is egyik magyarázata lehet. Thomas Acton definíciója szerint például a nomadizmus kulturális következményekkel bíró gazdasági jelenség. [10]

¹ Egy olyan életforma, mely mobilitása folytán hatékonyabban használja ki a gazdasági lehetőségeket, és a gazdasági lehetőségek diszkontinuitása teremti meg a nomád életmód szükségét. [11] Pierre Liégeois francia szociológus felhívja a figyelmet a fogalmak körültekintő használatára. Legtöbb esetben a nomadizmus helyett tényleges vagy lehetséges mobilitásról van szó. A nomád vagy nomadizálás szavak használatával arra a valóságra vagy életstílusra történik utalás, melyet jószántából, körülmények hatására vagy hagyománytiszteletből követnek a családok. A nomád és az utazó azonban nem szinonima – hívja fel a figyelmet. Az utazó lehet nomád és letelepedett is, a letelepedett azonban már nem nomád többé. E különbség hátterében az utazás szubjektív és objektív valósága, a helyzetváltoztatás utáni vágyódás és a valódi helyzetváltoztatás, a lelki tartalom és a valóságos helyzet közötti diszkrepancia áll. A nomadizálás Liégeois szerint inkább egy életfelfogás, mintsem tény, és így jelentősége inkább lélektani, mintsem földrajzi. [12] Ian Hancock egyetemi professzor az utazó sztereotípiája kapcsán a nomád fogalom használatának további aspektusára hívja fel a figyelmet, amikor a céllal rendelkező és helyi szabályozások miatti, kényszerből következő utazás között tesz különbséget. Az általános elgondolással ellentétben az utazás nem társadalmi deviancia és nem is a burzsoá konvenciókkal szembeni szabadságvágy manifestálódása, hanem sokkal inkább a társadalmi-gazdasági helyzettel összhangban létező gyakorlat, mely számos funkciót tölt be és adaptabilitást, flexibilitást tesz lehetővé. [13] Hasonlóan Hancockhoz, az angol *Traveller* családból származó képzőművész, Damian James Le Bas meghatározása szerint a nomadizmus gyakran használt fogalma nem annyira valós mobilitást, mint a változásra, továbblépésre való állandó felkészültséget takar. [14]

Míg a többség meglehetősen kevés tudással rendelkezik a nomadizmus mögött meghúzódó

tényszerű valóságról, a reprezentációban használt leggyakoribb klisék az utazás, illetve a nomadizmus fogalomköréhez köthetők. Ez nem csak a művészeti reprezentációra igaz, elég megtekinteni különböző nyelveknek a romákat jelölő, a nomadizmusra utaló kifejezéseit, mint az angol 'Traveller', az olasz 'Nomadi', a francia 'Gens du voyage' vagy a német 'Fahrendes Volk'.

Kovai Cecília szociológus a vándor toposzát elemző írásában hívja fel a figyelmet arra, hogy annak ellenére, hogy a romák nagyrészt letelepedett életmódot folytatnak, a legerősebben a cigánysághoz társított toposz még mindig a vándor. A toposz kulturális beágyazottságának mélységére két, a reprezentáció szempontjából kiemelt helyet jelöl meg: az 1971-es Első Roma Világkongresszuson elfogadott roma zászlót, közepén az otthontalanságra utaló kerékkel, valamint a nemzetközileg elfogadott cigány himnusz; Gelem, gelem (Megyek, megyek) vagy a magyarországi cigányság himnuszának tartott dal részletét („Megátkoztál, meg is vertél, örök csavargóvá tettél”). Ahogy Kovai megállapítja:

mind a himnusz, mind a zászló olyan törekvést tükröz, amely éppen ennek az otthontalanságnak szeretne véget vetni, a »cigányságot« otthonná formálni, akár egy nemzeti közösséget – miközben a közös alap pont a saját ország hiánya lesz, ez a nemzet tehát nemlétével reprezentálja önmagát. Így a vándorlás ebben az esetben már nem a lakóhelyek állandó változtatását jelenti, hanem annak a fájdalmát, hogy a lakóhely nem jár együtt az otthonléttel, e kettő közéről sem fedi egymást: idegenként, nem befogadottként élni a hontalanság egy formája. ^[15]

Modernitás és a nomádok

Ahogy Thomas Acton felhívja a figyelmet, a roma reprezentáció társadalmi konstrukciója a 18. század közepétől a 20. század közepéig tartó modernitás időszakának feldolgozásával válik érthetővé (a feudalizmus utáni nemzetállami monarchiák tekintélyelvű rendszerei, az iparosodás és urbanizáció és ezzel kapcsolatban az emberi kapcsolatok dehumanizációjának folyamatai). ^[16] A nomád valóság és a művészeti reprezentáció kapcsolatáról érintőlegesen sokan, speciálisan leggyakrabban az irodalom területén írtak. Paolo Toninato kutató, irodalmi alkotásokon keresztül vizsgálja a nomadizmus reprezentációját. Állítása szerint írók évszázadokon keresztül az utazó romák idillikus vagy kifejezetten negatív képét nyújtották, melynek kevés köze van a roma nomadizmus társadalmi valóságához. Ahogy arra Toninato is utal, az utazás valósága és a gyakran negatív reprezentáció közötti különbség egyik okaként a szedentarista attitűd említhető, mely ebben a kontextusban a romákkal szembeni negatív, politikai, jogi, gazdasági és a média szférájára kiható és a nomadizmus kriminalizálásához vezető attitűdöt jelent. ^[17]

A Thomas Acton tanulmánykötetében publikáló Robbie McVeigh a brit társadalom '90-es években megerősödő nomádellenes attitűdjét elemezve szoros kapcsolatot tételez fel a nomád életmódot folytató angol cigány Traveller-ök és más, alternatív életformaként, életfilozófiaként vagy kényszer miatt vándorló életmódot folytató csoportokat érintő kirekesztő attitűd között.

McVeigh levezetésében a nomád- és cigányellenes hozzáállás mögött húzódó szedentarista attitűdöt két tényező segítette elő: a modernitás és annak mindent kontrolláló rendszerét biztosító nemzetállamiság. Meglátása szerint a többségi társadalom a nomád közösségekben a letelepedett életmódra való áttérésnek mint a civilizáltság felé tartó visszafordíthatatlan és befejezett folyamatnak tökéletlenségét látja. A nomadizmus szórványos továbbélése fenyegetően hat a biztonságot nyújtó modernista koncepcióra, miközben a nomád népek szabadsága nosztalgikus sóvárgást kelt. ^[18] A letelepedett, modern életstílus romantikus alternatívája végighúzódik a modernizmuson egészen napjainkig, a mítosz pedig, ennek a szabadságnak egy tag értelmezési keretet adva, az élet minden területére kihat. Azt, hogy mindeközben a romantika mennyire távol állhat a vándorló életmódot folytató közösség valóságától, bizonyítják azok a csoportok, akik számára a mobilitás nem elsősorban mint életstílus, mint választott alternatíva jelenik meg, hanem mint a kirekesztés következménye. ^[19] A nomadizmus kriminalizálása és a nomád gyakorlatok démonizálása látszólag ellentmond a művészetekben megjelenő gyakran romantikus képnek, azonban mind a nomadizmus stigmatizációja, mind idealizációja abban az etnocentrikus hozzáállásban gyökerezik, mely kiszakítja a romák nomadizmusát kontextusából, hogy azt az aktuális domináns ideológiák függvényében újraértelmezze. Ebből a nézőpontból a művészeti reprezentáció idealizálása a szedentarista attitűd egy további manifestációjaként is értelmezhető. ^[20]

Katie Trumpener *A cigányok ideje: egy „történelem nélküli nép” a Nyugat narratíváiban* című tanulmányában a cigányság jelentésének a nyugati narratívában való körvonalazódását tárgyalja. Nagyrészt irodalmi alkotásokra alapuló vizsgálódása a romaképet a késő 18. századtól elemzi, amikor meglátása szerint a társadalomban a romák elleni nyílt embervadászat a társadalmi ellenőrzés „kevésbé halálos” formáinak adja át a helyét. Az európai nacionalizmusok fellendülése az identitást helyhez fűződő viszonyban határozza meg, a nemzetfogalom olyan újradefiniálásával, mely ellehetetleníti mind azt, hogy a cigányságot a nemzet részének tekintsék, mind a cigányság külön nemzetként való elfogadását. Irodalmi művekre támaszkodó elemzése szerint míg a 18. századig nem csak szociálpolitikai problémát jelentettek, hanem a társadalmi-politikai szerveződés alternatív formáját is, a késő 18. század számára már megmagyarázhatatlanná vált a cigányság „természethez” való ragaszkodása. A romantikusok és a 19. századi szerzők politikai nézeteik függvényében más-más álláspontot képviseltek: a cigányság jelenthette a civilizációs erők elleni fenyegetés 18. századi koncepcióját, de a politikai ellenállás hagyományát és a szabadság szeretetét is. Miközben a cigányok így államformák, társadalmi állapotok, politikai küzdelmek allegóriái lettek, a 19. század során egyre stilizáltabbá, egzotikusabbá váltak. A nomadizmushoz kapcsolódó, időről időre aktualizált képzetek jelen dolgozatban tárgyalt megjelenéséhez kulcsfontosságú Trumpener elmélete. Ahogy fogalmaz:

A cigányok egyben a rákövetkező irodalmi stílusokat, műfajokat és intellektuális pillanatokat létrehozó európai képzelet, fekete doboz vagy lehatárolás legfőbb episztemológiai próbaterepévé is válnak. Így a neoklasszicizmusban a primitív demokráciát szimbolizálják; a késői felvilágosodásban a civilizáció fejlődésének akadályát;

a romantikában az ellenállást és az autonómia utópiáját; a realizmusban egy fenyegető veszedelmet szimbolizálnak, mely kihangsúlyozza a hétköznapi élet rendjét és részleteit, az esztéticizmusban és modernizmusban egy primitív energiát, amely még megmaradt a modernitás alatt, és amely magát a művészi hajtóerőt adja; végül a szocialista és gyarmatosítás utáni szépirodalomban egy reakciós vagy ellenálló kulturális erőt, amely a jóléti államon vagy a birodalmi renden kívül található. [21]

Vajon Trumpener idézett gondolatmenete segíthet-e megérteni a nomadizmushoz kapcsolható képzőművészeti reprezentációk természetét? Milyen összefüggések tapinthatók ki a nomadizmushoz kapcsolódó ikonográfia műalkotásokban való megjelenése és az adott művészeti korszak társadalmi kontextusa között? Beilleszthető-e Constant modellje a megelőző korszakokban megfogalmazódó romakép kialakulásának történetébe? A nomadizmushoz kapcsolódó képzeteket, az adott kor uralkodó társadalmi és politikai modelljének függvényében való megjelenését a továbbiakban az avantgárd, a posztmodern és a kortárs művészetben fogom vizsgálni a bohémia, a szituacionizmus és a szimbólum feletti kontroll fogalmai mentén.

Romák, bohémia és az avantgárd

Nineteenth century France described itself while dreaming of others. [22]

A bohémia mítoszának társadalmi konstrukciójáról szóló, mottóként választott mondat felidézi a Katie Trumpenertől vett szövegrészletet a romáknak az európai kollektív történetfelfogásban betöltött szerepéről. A Hegel és Lacan dialektikájából kiinduló szerző, John Durham Peters érvelése szerint az „Én” konstruálása mindig a „Mások” konstruálásán keresztül történik, így minden identitás keresztülmegy a „Mátság” fázisán. Az identitáshoz kapcsolható fogalmak metaforikusnak születtek, a nomadizmus esetében megállapítható, hogy valóságalapjánál és pontos eredeténél fontosabb a fogalom társadalomra tett hatása és referencialitása. A hozzá társult képzetek megtermékenyítően hatottak és hatnak művészekre és teoretikusokra, azonban az ezzel járó egzotizálás elnyomáshoz is vezethet. Miközben a metaforikusan értett romákat a romantikusok idealizálják, a nem metaforikusokat a nemzetállamok és polgáraik részéről megvetés éri. [23]

A metaforikus romához társult képzet működésére példa a bohém és cigány identitás összekapcsolódása a 19. századi Franciaországban. A *bohémia* kifejezés elsősorban Csehországra utalt, de a 15. századtól, főleg a francia nyelvhasználatban a romákra is használták, abból az általános meggyőződésből fakadóan, hogy a romák Közép-Európa ezen a részén éltek. A 19. század első harmadától Franciaországban a fogalmat a kriminalizált alsó-osztályra, a társadalom peremén élő művészekre, költőkre, zenészekre és újságírókra alkalmazták. A művészi patronálás hagyományos formáinak 19. századi eltűnése és a burzsoázia által dominált társadalomban kommercializálódó művészet magával vonta a művész státuszának radikális megváltozását és a pártfogói dicsőség fenntartásának kényszerétől felszabaduló, a fennálló társadalmi normák és

esztétikai szabályok ellen forduló bohém művész alakjának megjelenését. A bohém művész fogalma a kreativitáshoz, ellenálláshoz, szexuális szabadsághoz, különiséghez, az autoritással és a hatalommal szembeni ellenszegüléshez kapcsolódott. A kor lázadó művészei azonosulási lehetőséget találtak a cigányokhoz társított nomád életmóddal, nonkonformizmussal és spontaneitással. [24]

A bohém szó általános elterjedésének forrását Henry Murgernek az 1848-ban, a *Le Corsaire* című újságban publikált, a Latin-negyed művészeiről írt cikksorozatát tartják. Murger hozzájárulása egy olyan művészeti érzékenységet körvonalazó bohémiakoncepció megfogalmazása, melyben a konkrét művészeti tevékenységnél fontosabb elem a művész szabad, földrajzilag mobil életformája, közösséghez tartozása és a mindennapi élethez való kritikus viszonyulása. [25] A szűkölködő, de gondtalan bohém művész szimbolikus jelentőségét bizonyítja, hogy egyenesen a modern művész, illetve a polgári modernitással szemben álló radikális művészi szubkultúra legelső megtestesüléseként tekintenek rá. [26]

A bohém kultúra megjelenése – és ezzel összefüggésben a modernizmus esztétikai autonómiája, az avantgárd lázadása, nonkonformizmusa – egy olyan összetett jelenség, mely teret adott a kutatóknak a fogalom interdiszciplináris feldolgozásához, kombinálva bölcsészettudományokat, vizuális tudományokat, a populáris kultúra kutatását és a filmelméletet. A számtalan nézőpont közül [bohémia mint társadalmi osztály (T. J. Clark [27]), bohémia mint művészeti stílus (A. Hauser [28]), bohémia és burzsoá ideológia összefüggése (Jerold Seigel [29])] Marlyin Brown és Sarga Moussa a nomád bohém művész és a romák társadalomban betöltött helyének összefüggését vizsgálták, [30] Mike Sell pedig filmek kapcsán a bohémia mítosz mögött meghúzódó faji ideológiát, majd a második roma pavilonhoz kapcsolódó képzőművészeti tanulmánykötetben megjelent elemzésében az előzőekkel összefüggésben az avantgárd kulturális fordulatát elemezte. [31]

A bohém kultúrához eredendően kapcsolódott a romák nomád életmódjával társított szabadság és lázadás mítosza. Az elnevezésbeli tévesztés, mely a romákat Bohémia területén élőkkel azonosítja, további kérdéseket vet fel a bohémia földrajzi és metaforikus meghatározhatóságával kapcsolatban. A *Bohémia* és a *bohém* összekapcsolásának forrása Közép-Kelet-Európa, mint idegenek által lakott, Európa peremén elhelyezkedő távoli és egzotikus hely koncepciója, melyet meghatároz az orientalizmus megvetés helyett vágyakozásként manifesztálódó viszonyulása. A *Bohém* átírása *bohém*mé a földrajzi meghatározottságot egy társadalmi-kulturális identitássá alakítja, melyet elsősorban romákkal és csavargókkal azonosítottak, az eredeti földrajzi helyet egy nomád térre cserélve, majd mindkét fogalmat Párizsban lokalizálva. [32]

Mike Sell arra törekszik, hogy megtalálja a „cigány” helyét a bohémia történetében és az avantgárd kulturális fordulatában. A nemzetállamiság kialakulásának korában, a modernizáció és ellenforradalom idején marginalizálódtak érdekképviselteként értelmezett bohém ellenkultúrában a romáknak kiemelt szerepe volt. Konceptuális struktúráként és ontológiai modellként szolgáltak a mainstreamtől elszakított élet alternatívájához. Az utánpótlás, kisajátítás és mitizálás kulturális eszközeivel viszonyultak hozzájuk, miközben láthatatlanná tették, kitörölték

őket a történeti narratívából. Sell az iménti viszony eszközeit a „teatralizált hitelesség” (theatricalized authenticity) és az „egzotizmus” (exoticism) fogalmaival írja le, mely fogalmak általánosságban határozták meg a bohém művészet karakterét. A teatralizáltság kapcsán lényeges a nyilvános tér használata és a látványosság jelentősége és ezzel összefüggésben élet és művészet, nyilvános és magánszféra közötti határok elmosása. Victor Hugo *Hernani* című darabjának párizsi bemutatója, melyet a klasszicista stílus és a burzsoá közönséggel szemben vívott harc szimbolikájának szellemében Hernani-csatának szokás hívni, Sell szerint a bohém művész legemlékezetesebb performatív aktusa volt. Théophile Gautier Victor Hugo védelmében rohanta meg a színháztermet barátaival, hogy hosszú hajjal, extravagáns öltözékben foglalja el a színház legjobb helyeit, és szokatlan viselkedésükkel háborgassák a nézőtéren ülő párizsi polgárokat. A Hernani-csata alkalmával lépett színre a radikális művész mint felismerhető, kollektív jelenlét a nyilvános életben. ^[33] Ahogy arra Sell felhívja a figyelmet, a látványosság mellett a *hitelesség* legalább annyira fontos volt a bohém művészeknek. Az igaz bohémeket azokban a nomád cigányokban vélték felfedezni, akikkel Gautier spanyol utazása során találkozott. Ahogy Marilyn Brown ^[34] írását idézve Sell kifejti, Gautier és társasága eredetiség iránti igényét bizonyítják utazásaik, illetve a spanyol nomád cigányokkal való találkozás előkészületeiről fennmaradt feljegyzések, mely szerint Gautier társasága az igazi bohémek fogadására „autentikus” nomád ruhába igyekezett öltözni. ^[35] Sell Alina Lemon, a Moszkvai Roma Színházat elemző írását ^[36] idézve érzékelteti Gautier-ék vonzalmát az autentikusnak vélt romák iránt. Az igaz létezés a bohém művészek számára csak az Én teatralizálásán keresztül létezhet, a titkos identitásnak a nyilvánosság terében való publikussá tételével. Ez az érv készteti Sellt arra, hogy az olasz futurizmus helyett a bohémiát jelölje meg a performatív, avantgárd művészet kezdetének. ^[37]

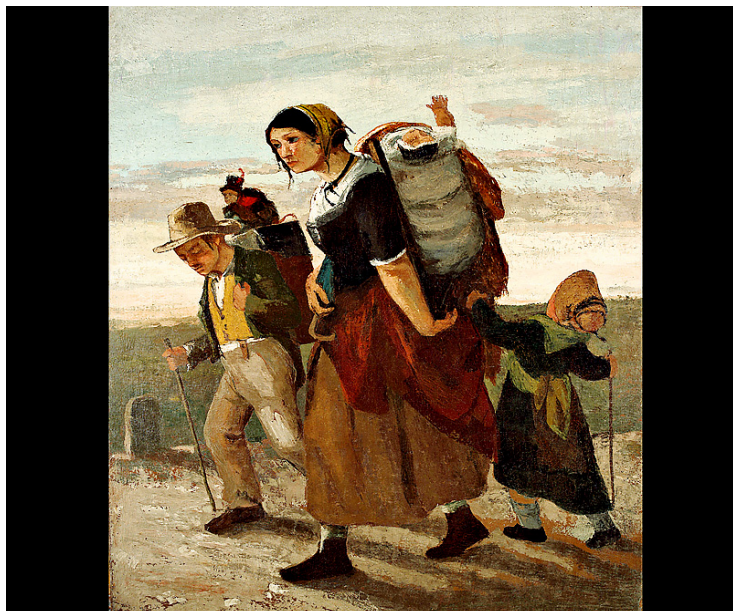
A párizsi Grand Palais-ban rendezett nagy volumenű 2013-as *Bohémes* című kiállítás is bizonyítja a roma reprezentáció bohémia fogalmkörével való összekapcsolódásának máig meghatározó jelenlétét. Kiindulópontja a művész 19. században bekövetkezett státuszváltozása és az azzal járó kiszolgáltatottság, marginalizálódás, társadalmi normák ellen való lázadás és társadalmon kívüliség. Ennek középpontba helyezésével elemzi a bohém művészkép és a roma reprezentáció összefüggéseit a 15. századtól az 1937-es müncheni Entartete Kunst (elfajzott művészet) kiállításig. Ahogy azt Sylvain Amic, a kiállítás kurátora kifejti, a címben jelölt többes szám (Bohémes) mögött a megjelölés diverzitása áll. A bohém mítosza a romákhoz való viszony történetébe ágyazódik. A szedentarista társadalmat provokáló rejtélyes, társadalmon kívüli, szabadságot jelentő cigány alakja könnyű azonosulást jelentett a kor bohém művészei számára. McVeigh ismertetett érvelését idézi a kurátor meglátása, mely szerint az őskor óta a népesség nomádokra és letelepedettekre oszlik, és az utóbbi azóta rossz szemmel tekint az előbbire, miközben a letelepedett úgy érzi, fenyegeti a nomádot hajtó, ősi kielégítetlen igény manifesztációjaként értelmezett szabadságvágy. A bohém alakjának a képzőművészetben megjelenő népszerűsége ezzel a viszonytal magyarázható: szükség van a szabadságot, mobilitást, materialitástól való függetlenséget megtestesítő modellre. Még akkor is, ha tanulmányok sora bizonyítja, hogy a romák a véltnél sokkalta nagyobb arányban voltak letelepedettek, inkább a körülményeink elfogadásához szükséges fantazmákhoz, mint a realitáshoz ragaszkodunk. Ez a viszony egy szinte skizofrén tudatállapotba vezet Európát,

fogalmaz a kurátor, egy olyan közösséggel szemben, amit – miközben újabb és újabb módokon igyekszik szabályozni – egy sztereotípiára szeretne redukálni. [38]

A kiállítás a *Modernitás alakjai* (Figures de la Modernité) szekciójában többek között Van Gogh, Manet és Courbet kulcsművei ábrázolják a nomád lét, a bohém művész és a modernizmus összekapcsolódását. Míg Courbet-nek és Van Gogh-nak az ipari forradalom vidékre, munkára és individuumra gyakorolt hatásáról szóló képein a cigányok a bukolikus tájképek állandóságot és stabilitást jelképező alakjaiként jelennek meg, Manet-t a párizsi metropolisz mindennapi hősei érdekelték, és annak a bohémhez sokban kapcsolódó városi nomádja, a *flâneur* alakja.



Van Gogh: Les Roulettes, campement de bohémiens aux environs d'Arles, 1888. Olaj, vászon. Louvre.



Courbet: La Bohémienne et ses enfants, 1853-54. Olaj, vászon.

Magángyűjtemény.

Ember a városban: bohémia és szituacionizmus

Az élet és művészet közötti határ elmosása, ezzel összefüggésben a társadalmi nyilvánosság tereiben való megjelenés igénye és a vizualitásnak tulajdonított különleges jelentőségen túl az *ember, a mozgás és a város* viszonya is közel hozza a bohém művészetkonceptiót a szituacionista elképzelésekhez, és magyarázatot adhat mindkét korszak romák iránti vonzalmára is.

Tom McDonough a pavilonban megjelenő Arnout Mik-installáció elemzése során felhívja a figyelmet a reprezentációk dialektikus természetére és sokoldalú vizsgálatának szükségére. Míg a reprezentációk nagy része olvasható sztereotípiák és művészeti referenciák halmazaként, az európai művészek romák iránti érdeklődése magyarázható kritikai attitűdként is. Ez ugyanannyira meghatározza a 19. századi reprezentációkat, mint a '60-as éveket, és így McDonough Constant mellett Édouard Manet-t hozza példának. ^[39] A III. Napóleon alatti haussmanni városrendezés, a munkásosztály és egyéb marginalizált csoportok kiszorítása Manet közvetlen lakókörnyezetét is érintette. Ennek képi megfogalmazására számos festménye példa, melyek helyszíne a haussmanni rendezés során érintetlenül hagyott terület, szereplői pedig a területet lakó jellegzetes szereplők: az öreg zenész, a cigánylány, az akrobata, a csibész, a részeges vagy a guberáló. ^[40]



Edouard Manet: Öreg muzsikás, 1862. Olaj, vászon.

Chester Dale Collection.

Az a Bohémia, amelyhez az 1840-es évektől kezdve Courbet és Manet kapcsolódott, már merőben más volt, mint a korábban tárgyalt, Gautier társaságához kapcsolódó nagyvárosi bohémek közössége. Az 1848-as forradalom utáni intenzíven kapitalizálódó, iparosodó párizsi munkásnegyedek bohémjei felforgatóként, deviánsként, bűnözőként klasszifikálódtak. A bohém ekkor már nem csak egy választott életformát, hanem egy szociális helyzetet is jelentett. Bár a haussmanni városrendezés nem csak a várost, de a városlakók nem kívánt rétegeit is ki kívánta pucolni, radikális városszabályozása ellenére Párizs továbbra is az a város maradt, melyet a leginkább azonosítottak a *flâneur* szimbolikus alakjával. ^[41] Ő testesítette meg a korszak modern művész alteregójaként szolgáló új képzetet, a modernizmus kezdeti metropoliszának, új ötletekre vadászó „civilizált nomádját”. ^[42] A fizikai vándorlás megfeleltethető az intellektuális felfedezésnek, a *flâneur* szelleme integráns része a bohém művész karakterének, melyet meghatároz a különböző életformák iránti érdeklődésben is megmutatkozó intellektuális kíváncsiság. ^[43] Walter Benjamin 1935-ös Baudelaire-ről írt tanulmányában tér ki a kapitalista modernitás és a város romantikájának kapcsolatára. ^[44] A Benjamin írása szerinti Baudelaire egy olyan tradíciót vezetett be, mely a modernizmuson keresztül meghatározta mind a szürrealista, mind a szituacionista művészeti gondolkodást. Baudelaire-nél válik Párizs első ízben lírai költészet tárgyává, melynek központi alakja a csatangoló, a tömegben menedéket kereső örök kívülálló. Baudelaire, mint a *flâneur* irodalmi alakja, a modern létezés új alakzatát szimbolizálja, nála válik a bohém lét a városi térben a burzsoá kontroll előli menekülés egy formájává. ^[45]

A haussmanni városrendezés és ennek kontextusában született művészi-filozófiai koncepciók egy olyan értelmezési teret adnak, amely segíthet megérteni a bohémia részbeni örökösei, a szituacionisták és Constant Nieuwenhuys építész viszonyát a nomád közösséghez. A *flâneur* a tömegben kívülállóként céltalanul bolyongó alakjával párhuzamba állíthatóak a városi tér társadalmi használatának radikális kritikáját megfogalmazó, antikapitalista szituacionisták urbanisztikai fogalmai.

A szituacionisták saját, Ivan Chtcheglov új urbanizmusról szóló írása ^[46] által inspirált technikájukat pszichogeográfiának nevezték. Ezzel a módszerrel azt vizsgálták, hogy miként hat a

földrajzi környezet az emberi viselkedésre és az érzelmekre. A sodródás (*dérive*) és a kizökkentés (*détournement*) lényege a városi környezetnek a szabad és kreatív emberi létezésre, az önmegvalósításra, a találkozásra és a párbeszédre való alkalmassá tétele. A sodródás, a városi környezetek között való gyors áthaladás, az előre programozottal ellentétben a véletlen és a játékosság hangsúlyozása, a kizökkentés jelentése pedig az előre gyártott esztétikai elemek kifordítása, kisajátítása. A szituacionista építész Kotányi Attila és Rauol Vaneigem vezette Egységes Urbanizmus Irodájának 1961-es alapprogramjában megfogalmazott egyetemes várostervezést mint a *mindenfajta célirányos specializált tevékenység ellentétét* definiálják. ^[47]

Michel de Certeau „pedestrian” (sétáló) alakja szintén hidat képezhet a 19. század végi francia és a posztmodern urbanisták gondolkodása között. ^[48] Certeau különbséget tett a város látványként, panoptikumként kitáruló tere és a részvételen, mozgáson, tapasztalaton alapuló tér között. Urbanisztikáról vallott nézeteinek főszereplője, a sétáló Benjamin *flâneur*jéhez hasonlóan élvezi az ember városi létezés módjában megnyilvánuló szabadságát. Kóborlásával, csatangolásával az egyén átírja és individualizálja a város előre programozott helyeit.

Sztuacionizmus és Constant Nieuwenhuys

Constant Nieuwenhuys, az amszterdami születésű művész pályáját festőként kezdte. 1948-ban alapította meg Corneille-jel, Karel Appel-lel és idősebb bátyjával, Jan Nieuwenhuys-szal az Experimentale Groep csoportot Hollandiában, majd a belga Chrisitian Dotremonttal, Joseph Noiret-val és a dán Asger Jorn-nal társulva a CoBra csoportot. A CoBrA csoport, más néven az Experimentális Művészek Internacionáléja (1949-1951) alapvetéseit egyfelől a szürrealizmussal szembeni antipátia határozta meg, másfelől a szabadság, a kreativitás iránti rajongás és a II. világháborúban megsemmisült avantgárd szellemiség folytatásának, a nemzetközi kapcsolatrendszer helyreállításának célkitűzése. Ez utóbbi a magyarázata az internacionálé szó hangsúlyos szerepeltetésének a névben, mellyel tehát a nemzetközi munkásmozgalomhoz való kötődésüket kívánták jelezni. Utópisztikus művészeti elképzeléseikkel céljuk az emberek, tömegek életének szabadabbá, élvezetesebbé tétele. Nagy hangsúlyt helyeztek a művek társadalmi relevanciájára is. Mindkét jellemzőt tekintve követőre leltek a szituacionisták urbanisztikai tevékenységében.

A Sztuacionista Internacionálé 1957-ben, a francia Lettrist International, az International Movement for An Imaginist Bauhaus és a London Pschycogeographic Association összeolvadásából jött létre. ^[49] A mozgalom főalakja, Guy Debord 1967-ben Párizsban megjelent művében, *A spektákulum társadalmában* alkotta meg az emberek közötti társadalmi viszonyként értelmezett látvány fogalmát. A Frankfurti Iskola kultúrákritikájából kiindulva, felfogása szerint a társadalom intézményrendszerei látványkonstrukciókon keresztül gyakorolnak uralmat a társadalmi csoportok és az egyének felett, így a közvetlen élmények helyett a reprezentáció válik a valóság megtapasztalásának terepévé. A debord-i látványfogalomból kiinduló szituacionista urbanisztikai felfogás az együttműködések, független csoportok, közösségek hálózatának és az előbbiekből

létrejövő kulturális terek fontosságát hangsúlyozta. Szemben az avantgárd kép- és szövegalapú gondolkodásával, a hálózatok és különböző kulturális csoportok térképét a kulturális emlékezet, a tér és a mozgóképek világán keresztül vizsgálták. [50]

Constant Nieuwenhuys az '50-es években az unitárius urbanisztika koncepciójának kigondolójaként járult hozzá a Szituacionista Internacionálé mozgalom működéséhez. Sajátos városolvasataik egyik főműve Constant Nieuwenhuys *New Babylon* kísérleti-gondolati és játékmodellje, amelyen 1956-tól közel húsz éven át dolgozott, és amelyben hagyományos városfelfogások és társadalmi struktúrák kritikáját alkotta meg. Constant érdeklődése az építészet és az urbanisztika iránt az '50-es években kezdődött, amikor Európa-szerte elkezdtek a háborúban megrongálódott városok újjáépítését. Egyre inkább elhatárolódott attól az esztétikától, mely a háború előtt meghatározta szemléletmódját, és a térrel, illetve építészettel kapcsolatos problémák kezdtek el izgatni. [51] A racionális, monoton funkcionalizmus, mely meghatározta az építészeti gondolkodást, Constant szerint korlátozza a szabad és kreatív életet. 1956-ban került közvetlen kapcsolatba a szituacionistákkal, majd '58-ban csatlakozott hozzájuk. [52]

A *New Babylon* projektben Constant különböző művészi technikákkal – a rézkarc, a kollázs, építészeti rajzok, illetve esszék és tanulmányok – a széteső társadalmi kapcsolatokat és a többszintű belső terek hálózatát jelenítette meg. Egy olyan rendszert alkotott, melyben a tér minden eleme ellenőrizhető és spontán átrendezhető. [53] A debord-i elgondolásból kiindulva, Constant a várost a társadalmi és művészeti akció tereként értelmezi, melyben játékos és performatív helyzet-terek és események létrehozása zajlik. Az akció tereként felfogott városban az ember megszabadul a munka kényszere alól, és a kreatív önmegvalósulás áll a középpontban. Ahogy Constant fogalmaz, az emberek közötti interakciót közvetetté tévő kertvárosi struktúra helyett eljött egy olyan modell ideje, mely elősegíti a kapcsolatteremtést és adaptálódik a folyamatos változáshoz. Az ember esszenciája nem a munka (Homo Faber) hanem a játék (Homo Ludens). Az új város nemcsak helyet ad a játéknak, de maga a városi tér is a környezettel, struktúrákkal való játék eredménye. Ellentétben a 19. század végétől öt megelőző város-utópiák többségével, Constant nem urbanisztikai és társadalmi problémákra való végső megoldást javasló formát keresett, hanem egy olyan rendszert, amelynek lényege a flexibilitás, a mobilitás, és amelyben az automatizálódott és gépesített világban a munka alól felszabadult ember kreatív energiáit felhasználva maga alakítja környezetét és életkörülményeit. [54]

A *New Babylonon* a művész a '70-es évekig dolgozott, majd jó két évtizedre feledésbe merült a projekt, amely az elmúlt tizenöt évben kezdett újra a figyelem középpontjába kerülni. Az alkotást általában a hálózat és a dematerializálódott kommunikáció fogalmai mentén vizsgálják, azonban – ahogy erre Tom McDonough művészettörténész felhívja a figyelmet – éppen az univerzalitás ellenében az adott közösségek meghatározott időben és helyzetben létrejövő igényeit kielégítő speciális építészeti gondolkodás nem volt eléggé előtérben a domináns értelmezésekben. Erre a legjobb példa éppen a *New Babylon* kiindulópontját jelentő *Design for a Gypsy Camp*, amely a

constant-i építészeti hagyatéknak is egy új olvasatát nyújthatja. ^[55]

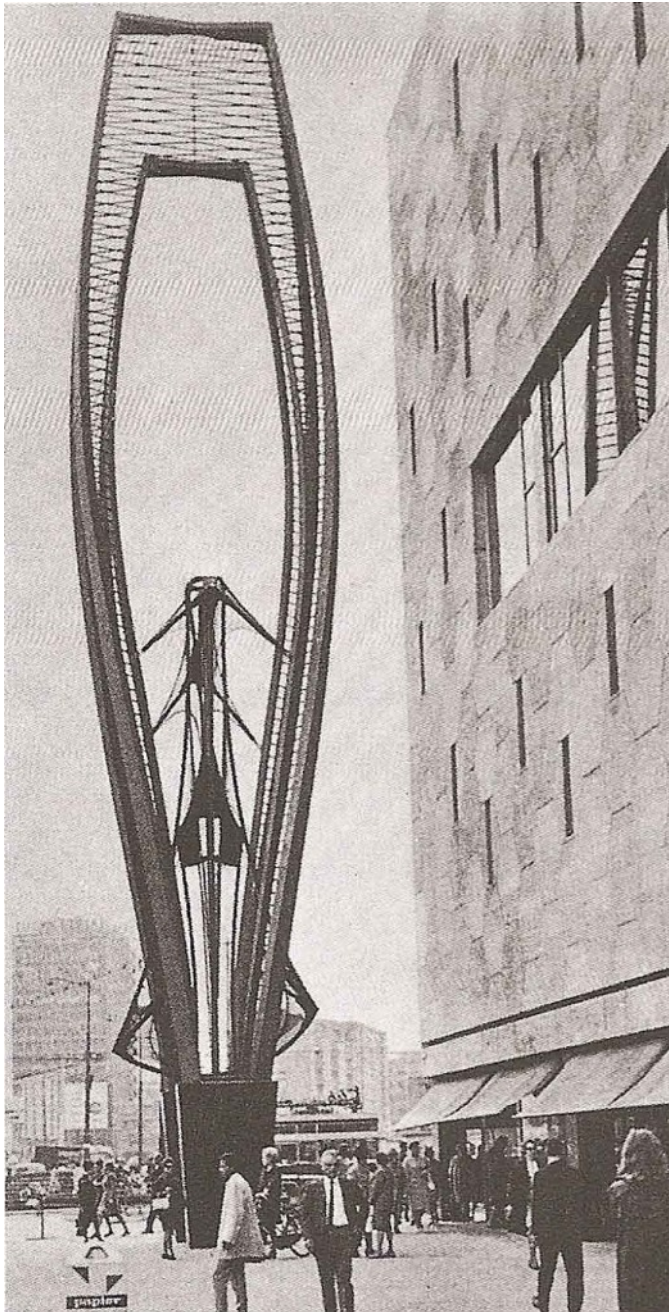
Constant Nieuwenhuys: *Design for a Gypsy Camp*

Az 1956-ra datálható alkotást az észak-olaszországi, albai tábor inspirálta, ahol Constant megismerte a városban tevékenykedő olasz festőt, Giuseppe Pinot-Galliziót. Gallizio Albában elsősorban nem mint művész, hanem mint patikus, illetve egyfajta önkéntes jogvédő volt ismert a háború alatt és az azt követő években. A helyi roma közösség ugyanis folytonos konfliktusban volt a városvezetéssel, akik a fontos migrációs útvonalra eső településen nem engedélyezték a romák átmeneti letelepedését. Gallizio felajánlotta a városon keresztülmenő romáknak a település peremén lévő földjét. 1952-ben Albában alapította meg Debord a Lettrista Internacionálét, melynek Potlach nevű röpirataiban megfogalmazott radikális építészeti elképzelései keltették fel Constant érdeklődését, és ez az érdeklődés vezette Albáig és a Szituacionista Internacionáléig. Gallizio 1956-ban hívta meg Constantot telkére, aki itt találkozott először a helyi szinti közösséggel. 1957-ben Gallizio a romákat érintő problémára való figyelemfelkeltés eszközeként a táborban készült fényképeket saját városi patikájának kirakatában függesztette ki, ami hamarosan sajtóvisszhangot is keltett. A város vezetői és lakói kifejezetten ellenezték a roma tábor telepítését a város szélén, még inkább a furcsa idegen építész tervét egy otthonul szolgáló építmény kialakítására. Constant ugyanis ekkor kezdett el gondolkozni a *Design for a Gypsy Camp* projekten, amely végül csak tervekben maradt fent, a megvalósulásig sosem jutott el. ^[56] Ahogy visszaemlékezéseiből tudjuk, a karavánok körül palánkokkal és benzintartályokkal elzárt tábor képe ihlette mind a modellt, mind a New Babylon ideáját. ^[57] A táborban elképzelései szerint egy tető alatt, mozgatható elemek segítségével olyan közös, folyamatosan változó tartózkodási hely alakítható ki, ami alkalmas lakótere lehet a nomád közösségnek. ^[58]

Constant tervének Gallizio archívumából ismert első verziója, egy kartonpapírból és gipszből készült egyszerű struktúrát láttat, amelynek központi eleme egy spirális, felfelé emelkedő rámpaszerű objektum, amelynek egy vékony sátorponyvához hasonló struktúra biztosít fedést. Constant már ebben a korai változatban egy olyan megoldáson gondolkozott, amely kifejezi a tábor átmeneti lakóinak mobilitását. A mozgás és az épített struktúra összekapcsolásának problémája általános kérdésnek bizonyult a korszakban, legfőképp az orosz konstruktivista építészek körében, mint pl. Berthold Lubetkin. ^[59]



Bertold Lubetkin: Pingvinúsztató, 1943. Londoni Állatkert.



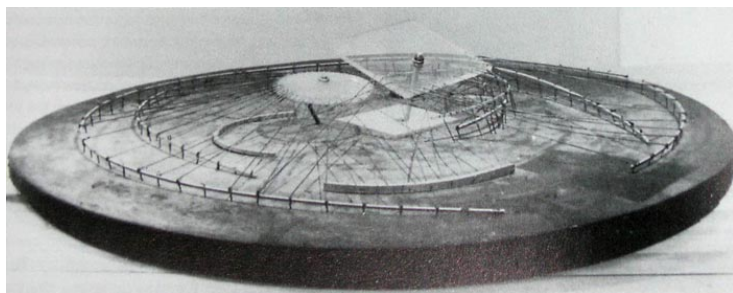
Naum Gabo: Cím nélkül, 1957. Rotterdam, Bijenkorf Épület előtt.

Constant végső megoldása merőben eltér az elnagyolt, függőlegesen kibontakozó alakzatoktól. Eltávolodva a korai, monumentális formáktól és a felfelé ívelő rámpától, egy horizontális irányba terjeszkedő körkörös objektum kerül középpontba. A lényeg nem a monumentalitás, sokkal inkább a plexi felhasználásával elért világosság, amely a transzparencia, a nyitottság és a fluiditás érzetét kelti. Erre az építészeti elgondolásra McDonough egy másik emigráns konstruktivista építész, Naum Gabót hozza párhuzamnak, aki fontos referenciául szolgált az őt követő építészek és köztük Constant számára például a Rotterdam városának készült kerékmotívumot felhasználó, a Bijenkorf épülethez társuló modelljével. A kapcsolat Constant *New Babylon* projektje és Gabo, illetve az orosz konstruktivisták elgondolása között egyfelől Gabo dinamikus struktúrákról alkotott

elképzelése, másfelől az ún. orosz dezurbanisták (Okitovics, Szabszovics) koncepciója, akik a városoktól a megastruktúrák felé való elmozdulást propagálták. ^[60] Az orosz urbanisták és dezurbanisták 1929 és 1931 között zajló vitájában mindkét fél a megváltozott életmódhoz alkalmazkodó új lakóhelystruktúrák megoldását tűzte ki céljául, és olyan koncepciókban gondolkodtak, amelyek lakónegyednyi, város sőt országos méretű javaslataikkal eltüntetik a föld felszínéről a létező városokat és falvakat. ^[61] Az urbanisták a koncentrált városfejlesztésben, a közösségi lakóházakat kritizáló dezurbanisták csoportja a dekoncentrált, szétszórt fejlődésben látta a nagyvárosi lakhatási problémák enyhítésének módját. ^[62]



Constant Nieuwenhuys: Design for a Gypsy Camp.

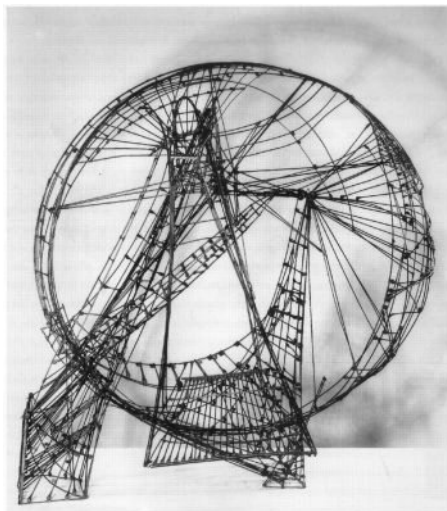


Constant Nieuwenhuys: Design for a Gypsy Camp.

A terv továbbfejlesztett verziója tehát a nyitottságot és befejezetlenséget sugalló, horizontálisan elterülő fa alapzatra épülő, plexiből és drótból készült pókhálószerű spirális rendszer. A belső struktúrát mobil választófalak határolják, mely így könnyen alkalmazkodik a közösség változó igényeihez és méretéhez. A fektetett kerékre emlékeztető alakzat a kortárs funkionalista építészet egyenesekből építkező formavilágának szöges ellentéte és megtalálható Constant korábbi, festői és szobrászi munkásságában. ^[63]



Constant Nieuwenhuys: Terre Brulée III,
1951. Olaj, vászon. Stedelijk Museum
Schiedam.



Constant Nieuwenhuys: Het Ruimtecircus,
1958.

Constant munkája a nomád toposzban foglalt, avantgárd művészetten keresztül áthagyományozott sztereotip klisék megnyilvánulásaként is értelmezhető. Így kapcsolódhat össze a bohém *flâneur*, illetve a szituacionista *dérive* fogalma a romák céltalannak hitt bolyongásának képzetével. Értelmezhető azonban a modell társadalmi-politikai kontextusában, az adott közösség helyzetére való megoldási javaslatként is. Constant számára a nomád romák egyszerre az uralkodó társadalmi renden belül és kívül lévő, paradox topológiai helyzetek között rekedt közösség. ^[64] Miközben a

modell egy adott szituációra adott válasz, Constant írásaiból megtudjuk, hogy a problémát saját korára általánosítja. Szavait idézve, a szedentarista társadalom kihalófélben van, újra nomádokká váltunk, a Földön keresztül-kasul vándorolunk, nem keresve nyugvópontot, csak dinamikus mozgást. ^[65] A társadalomból kitaszított ember a *Design for a Gypsy Camp*-et követő egész *New Babylon* műegyüttes kulcsfigurája marad, a kezdetben a romák helyzetére történő reflexió, az életmű későbbi szakaszában, a kényszerített migráció különféle fajtáira terjed ki. ^[66]

A szituacionistáknak a nomadizmusához fűzött viszonyáról képet adhatnak Guy Debord özvegyének, Alice Debord-nak férjéről való feljegyzései is. Az utazást úgy látta Debord, ahogy – őt idézve – a cigányok csinálják: nem annyira experimentális, mint inkább ontológiai értelemben. Nem arról van szó – írja –, hogy a cigányok szükségszerűen utaznak egyik helyről a másikra, a lényeg, hogy az utazás immanens része annak, akik, és amit csinálnak, függetlenül attól, hogy éppenséggel utaznak vagy nem. ^[67] A részlet Alice Debord feljegyzéseiből való, akinek a cigány nyelvről készült munkája a korabeli underground szleng egyik forrásául szolgált. ^[68]

Nomadizmus és az Arte Povera

A szituacionizmus ugyanúgy a második világháború utáni művészet antropológiai fordulatába illeszkedik, mint az olasz Arte Povera mozgalom. A közös humanizmushoz való visszatérés Olaszországban még sürgetőbb volt, ahol a klasszikus művészet a háború előtti propagandának volt kiszolgáltatva. Történeti tudatosság és az autentikus kultúrához való visszatérés, az antielitizmus jegyében a hétköznapi anyagok használata jellemezte a mozgalmat. Az Arte Povera manifesztumai átvették az egyik legfontosabb előzményként tekintett mozgalmat, a Szituacionista Internacionálé fogalmait, mint például a sodródás vagy a kizökkentés, hogy a hétköznapi magasztosító új etnográfiajuk központjába helyezték. ^[69] Az Arte Povera egyik alapfogalma, a *durée*, az előre programozott és automatizált társadalom kritikája. A mozgalom törekvése, a szituacionisták örököseiként, az amerikai fogyasztói társadalom cinizmusának és az olasz slow-life veszélyeztetettségének tematizálása. ^[70]

Fontos kapcsolódási pont Olaszország és a Turinban, az albai szituacionista laboratórium szomszédságában elhelyezkedő művészeti központjuk. Mario Merz, Michelangelo Pistolettoval egyetemben, az Arte Povera kulcsfigurája, a mozgalom legidősebb tagjaként hidat képezett az albai antifasiszta és a II. világháború utáni közösség között, sőt konkrét kapcsolatban volt például Pinot Gallizióval. A történeti avantgárd által megfogalmazott célkitűzést, az élet és művészet közti határ eltörlését, az életben jelen lévő művészet revitalizációja felé tolták el. ^[71] Ahogyan a Gautier-féle bohémek, az Arte Povera művészeinél is fontos jellemző volt az ars poeticának a művész életstílusában való manifesztálódása. Mario Merz tudatos azonosulása a hétköznapi élet játékos, munkanélküli etnográfus-alakjával behálózta nem csak művészetét, de életstílusát is. Művészkoldus figurája közvetlenül az albai cigánytáborban végzett szituacionista kutatás tapasztalataiból inspirálódott. Ahogy a róla fennmaradt és tőle származó forrásokból kiderült, közömbös volt az anyagi javak és a kényelem iránt, valamint a város és az utca legalább annyira fontos volt számára,

mint a szituacionisták számára. [72]

A nomadizmus eszméjének műalkotásokba való beépítésével kapcsolatban Pino Gallizio *indusztriális festményei* (*industrial paintings*) fontos előzménynek számítottak. Gallizio többszáz méter hosszú vásznait darabokra vágta, hogy azok bárhol, bármikor kiállíthatóak legyenek. Merz Gallizio happeningbe hajló művészetének hatására hagyott fel a festéssel és fogott hozzá hírnevet hozó installációihoz. A későbbi iglu-építményekbe sűrített tapasztalatok egyik legkorábbi megfogalmazása a még expresszionista festői korszakából való *Carrozzone / Gypsy Wagon* című kép. Amit itt absztrakt ideaként megfogalmazott, későbbi installációkban manifestálta.



Pino Gallizio: *Industrial Painting*, 1958.

A *Carrozzone* című festményt a turini Bussola Galériában mutatta be, Merz leírása szerint a festmény egy cigánykaravánt ábrázol. A műalkotás és a hétköznapi szféra közti határt elmosó alkotás a fennmaradt forrás szerint egy karaván egyik oldaláról való, bár festve van, fotográfiának tűnik. A festmény az iglu-installációkhoz hasonlóan a nomadizmus és anarchia eszméjéhez kapcsolódik, de nem az eredendő múlthoz való romantikus visszatérés, hanem egy hasonlóan romantikus attitűd, a stabilitással és unalommal szembeni ellenállás értelmében. A *Carrozzone*, Mario Merz megfogalmazásában, az életet a világban való vándorlásként megélő cigány attitűd vizuális metaforája. [73] Merz számára a művészet nem metafizikus vagy transzcendentális reprezentáció, a jelenvalóság és a pillanat számít, a másikkal mozgás közben való találkozás. A folyamatosan zajló, meg nem álló élet folyamában való létezés allegóriájaként értelmezett nomád toposz visszaköszön az Arte Povera kulcsműveiként kanonizálódott iglu-építményekben. A mesterséges civilizációtól elkülönülő, a természettel összhangot találó építészeti struktúra

forrásaként az ősi nomád népek művészete szolgált, hasonlóan például ahhoz a Joseph Beuyshoz, akinek műveit 2012-ben már a nomád szimbólumot használó roma művészek munkáival állították ki. [74]



Mario Merz: *Igloo di Giap*, 1968.

Kortárs értelmezések

A kortárs művészet és kurátori gyakorlat a roma reprezentációval és nomadizmussal kapcsolatos elképzelések számos új aspektusát hozta. Közrejátszott ebben a roma alkotók nemzetközi művészeti szcénában való megjelenése és ennek a jelenségnek kurátori gyakorlatban való megfogalmazása, [75] másrésről a nomadizmus fogalmának a mobilitás kortárs fogalmaival, a globalizációval és migrációval kapcsolatos diskurzusokkal való összekapcsolódása. Kérdés, hogy a jelenkor társadalmi-politikai kontextusában született művek által aktualizált nomád toposzt mennyiben hatják át a fogalomhoz a megelőző évtizedekben tapadt képzetek? A szimbólum feletti kontroll átvételéből következik-e, és ha igen, milyen módszerekkel, művészeti eszközökkel érhető el a fogalom sztereotípiáktól való megtisztítása?

E folyamatokra példa a hamburgi kiállítás, a dolgozat kiindulópontjául szolgáló második roma pavilon Constant művét integráló kiállítása, valamint a kapcsolódó tanulmánykötetben [76] olvasható számos, a nomadizmushoz kapcsolódó *statement*. A 2012-es német *Wahlverwandtschaften. Imaginationen des Nomadischen* című tárlat a modern és kortárs művészet, valamint a nomadizmus kapcsolatára épült. A '90-es éveket a „nomád” kifejezés gyakori megjelenése jellemezte, ez vezette a képzőművész és művészettörténész Arnold Reinalert a fogalom megjelenésének kvantitatív kutatására, és ez katalizálta a *Nomadologie der Neunziger* című kiállítás létrejöttét. A kutatás és kiállítás kiindulópontja Felix és Guattari elmélete [77] és a korszakra jellemző kortárs folyamatok – mint a technikai innovációk megjelenése, a kényszerített migráció, az aktivizmus – által inspirált kortárs alkotások, elméletek és kurátori koncepciók. A testi, intellektuális és vizuális mobilitás minden formája alkalmasnak bizonyult a nomadizmus fogalmával való kontextualizálásra, aminek eredményeként a nomádfogalom a társadalmi és technikai hálózatban való legkülönbözőbb

mozgások emblémájává vált. A 2012-es kiállítással párhuzamosan futó *Brisante Begegnungen. Nomaden in einer Sesshaften Welt* című tárlat mobilitásuk mértékében különböző életformákat folytató társadalmi csoportok mozgását és az ebből fakadó társadalmi viszonyokat – ignorancia, fel- és lenézés, vendégszeretet és idegengyűlölet, stb. – vizsgálta. A tárgyalt *Nomadologie der Neunziger* kiállítás a nomadizmushoz kapcsolódó, képzőművészetekben megnyilvánuló különböző képzeteket, fantazmákat követte nyomon.^[78] A kiállító művészek között szerepelt Joseph Beuys, Richard Long mellett a roma vizualitásról vallott elméletével és műveivel Daniel Baker, valamint mentális térképsorozatával Damian Le Bas. A kurátori koncepció így hangot adott a 20. század végén, 21. század elején szóhoz jutó roma alkotók nomád toposzról alkotott véleményének is.

A kortárs művészeti reprezentáció kérdését is érintve a második roma pavilonhoz kapcsolódó kötet egyik szerzője, Albert Atkin, a romák elismeréséhez szükséges önmeghatározáshoz vezető háromféle útról ír: a többségi társadalom konszenzusának alapul vétele (*popular definition*), a politikai és társadalomtudományos meghatározás (*official definition*) és a harmadik útként megjelölt ún. rekonstruktív definíció (*reconstructive definition*). Ez utóbbi esetében a meghatározáshoz vezető kérdés ahelyett, hogy mi jelenleg, vagy mi volt valaha a „roma”, a kérdés az kellene hogy legyen, hogy mivé akarjuk, hogy váljon? Az elismerésért folytatott harc kapcsán Atkin a szimbólumteremtés jogának visszavételéről ír, és ebben nagy szerepet tulajdonít a képzőművészeknek. Ahogy fogalmaz, számára és az őt körülvevő romák számára az elismerés szorosan kapcsolódik a szeretet fogalmához. A romák iránti tisztelethez azoknak az elemeknek a feltárása vezethet, amelyet maguk a romák az identitásukhoz kapcsolódó kulturális és szimbolikus fogalmak közül szeretnek. Ezek közül számára a kulcsszimbólum a nomadizmus, és felhívja a figyelmet a sokféle konnotációjú forrás feletti kontroll kézben tartásának szükségére. Hasonlóan a dolgozat elején idézett Liégeois-meghatározáshoz, a nomadizmus számára nem csak egy cselekvés a világban, de egy világlátási mód. A nomád világnézet, mely szerint semmi sincs előre meghatározva vagy véglegesen megoldva, a fixáltságot fetisizáló dogma elutasítása. A többségi társadalom számára a nomadizmus csupán cselekvést, mozgást és átmenetiséget jelent. Ez a fajta szimbólumteremtés Atkin számára sok szempontból problematikus, egyrészt növeli az „igazi roma” mitizáló romantizálását, másrészt pedig a bűnözés és megbízhatatlanság fogalmaihoz köti a cigányságot.^[79]

Szintén ebben a kötetben a kiállítás kurátora, Maria Hlavajova is kifejti véleményét a nomád szimbólumról. Veszélyesnek tartja a sokat használt motívumot, mely a mobilitás mögötti túlélésért folytatott küzdelmet a választott szabadság képével fedi el.^[80] Az angol roma képzőművész, Daniel Baker reagálva a felvetett témára megkülönbözteti a belülről választott szimbólumokat a külsőleg meghatározott sztereotípiáktól. Utóbbira jellemző példa lehet a veszély és megbízhatatlanság, két olyan jelző, melyek a nomadizmushoz mint társadalmi normákat visszautasító fogalomhoz köthetők. Még ha be is látja a realitást, azaz, hogy a romák többségére nem jellemző a mobilitás, Baker szerint a nomadizmusnak fontos szimbólumnak kell lennie, ami nem annyira a valós életforma, inkább egyfajta, a nemzetállami koncepcióval gyakran

A szimbólum feletti kontroll átvétele különböző alkotásokban

A szimbólum feletti kontrollra példa számos olyan roma alkotó munkája, akik a nomadizmushoz kapcsolódó motívumokat építik műalkotásaikba. „This exhibition is an act of affirmation, not one of defence” – írja Thomas Acton, az első roma pavilon egyik előzményeként számon tartott, roma művészeket első ízben csoportosan bemutató *Second Site* kiállítás katalógusának előszavában. [82] A következőkben olyan alkotókról fogok röviden írni, akik a romareprezentációt meghatározó szimbólumokat használva harcolnak a többségi társadalomban élő sokszor téves kép ellen. A sztereotípiáktól terhelt szimbólumokat nem megtagadják, hanem következetesen használják. Sokszor, még ha hagyományos technikákkal is dolgoznak, határozottságuk, politikai tudatosságuk és társadalmi elkötelezettségük miatt műveik az aktivizmus és művészet határait elmosó kortárs képzőművészeti tendenciákhoz sorolhatóak.

Daniel Baker brit képzőművész elméleti és gyakorlati munkájában megnyilvánuló fő törekvése egy olyan autonóm esztétikai rendszer kialakítása, amelyben a „roma vizualitás” elemezhetővé válik. PhD-értekezésében Alfred Gell antropológus és Charles Sanders Peirce filozófus elméleteit felhasználva, a roma képző-, ipar- és népművészetben használt elemek beazonosításával körvonalazza a roma vizualitást és annak társadalmi kapcsolatokra gyakorolt hatását. [83] Műalkotásaiban e szimbólumok beépítésével a láthatóság szintjeivel foglalkozik. Gyakori alkotásaiban a láthatóság különböző rétegeit érzékeltető tükör használata. A tükröződő felületen keresztül betekintést enged egyfelől a romáknak a kollektív képzeletben elfoglalt szimbolikus terébe, másrészt utal a társadalomban, a valóságban betöltött marginalizált helyükre. Miközben elméleti munkáiban szisztematikusan vizsgálja azokat, művészeti alkotásaiban is visszatérő elemek a roma kultúra ikonikus képei, kiegészülve a többségi társadalom részéről érkező visszaütés és diszkrimináció jelekben kodifikálódott megjelenési formáival, mint például az utazó romákra érvényes tiltást megfogalmazó „*No Travellers*” feliratból kiinduló alkotások esetében.



Daniel Baker: Clear Sign, 2007.



Daniel Baker: Empress, 2007.



Daniel Baker: Red Bird Looking Glass Panel, 2009.

Hasonlóképp használ a bécsi származású, Németországban élő képzőművész Alfred Ullrich videomunkáiban és installációiban kódolt jeleket és toposzokat, aktuális társadalmi-politikai problémák tematizálására. Akcióját dokumentáló *Crazy Water Wheel* című videójában és *On the Move* című totális installációban *Landfahrerplatz Kein Gewerbe*, a náci Németországban használt megjelöléssel ellátott országút-széli, a romák táborozására alkalmas területet jelölő közúti jelzéssel foglalkozik. A videóban felhasznált kerék motívummal a letelepedett életre genetikailag képtelen egzotikus romáknak tulajdonított *wanderlust* utal.



Alfred Ullrich: Crazy Water Wheel, 2009-2010.



Alfred Ullrich: Crazy Water Wheel, 2009-2010.

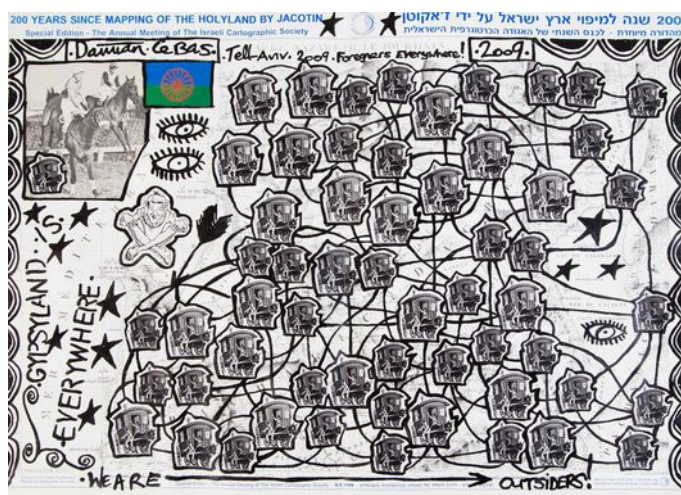
Bakerhez és Ullrichhoz hasonlóan Gabi Jimenez, a 2007-es pavilonban Franciaországot képviselő alkotó számára a művészet és politikai aktivizmus elválaszthatatlan, ez az attitűd megjelenik mind hagyományos táblaképei, mind performatív művészi megnyilvánulásai esetében. Az élete jelentős részében utazó életformát folytatott alkotó pályája elején a roma közéletben betöltött aktivista tevékenysége kapcsán használta fel grafikai munkáit. Érett művészi nyelvben találkozik a korai, alkalmazott művészeti munkásságának vonalközpontú, expresszív, stilizált formakincse a roma kultúra és a társadalmi körülmények folyamatosan újuló hatásaival, tapasztalataival. Számára a romákat összekötő közös elem az utazás, a mobilitás, a nomád létezési formát az alkalmazkodáshoz és a túléléshez szükséges hagyományok továbbörökítése miatt tartja fontosnak.^[84]

^{84]} A vásznait benépesítő szimbolika (a karavánok, száradó ruhák, jellegzetes, gyakran száj nélküli arcok, hangszerek) határozott körvonalai erőt sugároznak, megfogalmazásuk egyszerűsége a tartalmat hangsúlyozza ki. A láthatóvá tétel eszközeként a művészettörténetben kanonizált, sztereotípiákra épülő külsődleges képek motívumait írja át, kontextualizálja újra, hogy azok pozitív szimbólumokká válhassanak. Jellegzetes példa módszerére Van Gogh képeket átíró alkotásai.

Ahogy saját elnevezésű festői stílusa kapcsán mondtak alapján kiderül, a modernista festészeti hagyománnyal való kapcsolat nem írható le egyszerűen az ellenállás, a meglévő hagyomány felülírásának szándékával, hiszen a kisajátításban a művészi elődeihez való tudatos kapcsolódás gesztusa is megjelenik. Saját kidolgozott stílusát *Gabism*-nak nevezte el, ezt a megoldást találta stílusának és munkáinak a meglévő művészeti intézményrendszerbe való integrálására. A művészeti világ szerinte hermetikus, a roma művészek kívül, a periférián rekednek. Jimenez a 20. századi izmusok képviselőit követve a művészeti világ megváltoztatása érdekében egy külön stílust talált ki, melyet a valóság szubjektív gondolatisággá való átformálási módjaként ír le.^[85]

Az appropriáció módszerét és a nomadizmussal kapcsolatos szimbólumok tudatos játékát gyakran használja Damian Le Bas és Delaine Le Bas brit képzőművész-pár is. Damian egy ír *Traveller* családból származik. A West Sussex College of Art and Design, majd London College of Artban

végzett tanulmányai során különbsége és társadalmi háttere miatt tanárai részéről folyamatos visszautasításban volt része. Az áttörést a Victoria and Albert Museumban végzett rajzoló állása hozta, ahol megismerte az Outsider Art archívum kurátorát, aki vásárolt munkáiból. Nővére és apja halála után a művészetben mint terápiában talált nyugodalmat, amit felesége Delaine és családja megismerése teljesített ki. [86] Ekkor kezdte el *Mental Maps* sorozatát. Damian Le Bas szimbólumaival mentális térképekké alakítja archív térképeit. Ábrázolhatja Európát vagy az Osztrák-Magyar Monarchiát, az újságkivágatok, feliratok, piktogramok által az amúgy kirekesztett kisebbség uralkodik a földrajzi területek fölött. *Gypsy Dada* – így hívja az általa kialakított stíluskategóriát, lényege, hogy a régi, talált vizuális jelentéshordozókat új kontextusba emelve világít rá a roma kisebbséget érintő társadalmi problémákra. *Mental Maps* sorozatával a térképek tájékozódásra szolgáló funkcióján túli reprezentációs szerepét hangsúlyozza. Hasonlóan Jimenez határozott körvonalak biztonságából magabiztosságot sugárzó szimbólumaihoz, Damian sem határolódik el a sztereotípiákkal terhelt ikonikus képek használatától. Ehelyett egy olyan következetesen felépített vizuális világot alkot meg műveiben, melyben a felhasznált kulturális kódok alkotásai autonóm univerzumának szabályai szerint lépnek működésbe és írják felül a beidegződéseket. Képei folyamatos párbeszédben állnak felesége, az angol *Traveller*ök romantizált mítoszát dekonstruáló Delaine textilmunkáival, assemblage-aival és installációval, gyakran kölcsönöznek egymástól motívumokat, idézeteket. Közös kialakított világuk a populáris kultúrából, személyes történeteikből, történelmi forrásokból táplálkozik.



Damian Le Bas: *Tel-Aviv we are Outsiders!*, 2009.



Damian Le Bas: Tryptic Elvic 2 of 3, 2008.



Damian Le Bas: Paris 1, 2009.

Delaine és Damian Le Bas közös utazóprojektje, a *Safe European Home?* rávilágít az egzotizált nomadizmus nem feltétlenül romantikus vetületére. Az osztrák parlament előtt felállított installáció a Wiener Festwochen *Safe European Home* című projektjének keretében jelent meg 2012-ben, majd 2013-ban a Cineromani kulturális rendezvény részeként a berlini Collegium Hungaricum elé költözött. Az installáció azóta is úton van, legutóbb szintén Berlinben láthatta a közönség a Kai Dikhas Galériában és a Maxim Gorki Theater reprezentatív teraszán.



Damian és Delaine Le Bas: Safe European Home?, 2013.



Damian és Delaine Le Bas: Safe European Home?, 2013.

A roma kisebbség kortárs Európa nyújtotta biztonsága volt a Wiener Festwochen eseménysorozat témája. E biztonságot megkérdőjelező installáció egy talált és újrahasznosított, rögtönzött elemekből felépített mobil házikó. Kiállítási alkalmanként kiegészítik, új anyagokból építik fel, és az otthonosság érzetét keltő zsúfoltsággal népesítik be: térképekkel, textilekkel, relikviákkal és éppen aktuális újságkivágatokkal, hogy a pár négyzetméteres teret a címben felvetett kérdésen való reflexió helyszínévé avassák.

Baker és a LeBas házaspár munkája követi a Constant műben megjelent nomadizmuskonceptiót, melyben találkozik a szerethető, a mobilitáshoz kapcsolható ikonográfia a kényszerített vándorlás társadalmi-politikai problémájával. Van Huub a tanulmánykötetben publikált esszéje ez utóbbi jelenséggel foglalkozik. ^[87] A modern kori Európában a romák kiutasításának legitimálására két bevett módot lát: a romák nemzetbiztonsági problémaként való meghatározása vagy a mobilitás eredendő rendellenességként való strukturális reprezentációja. Ez utóbbira Olaszországot hozza példának, ahol a romák nomádként való hivatalos reprezentációját települések lerombolásának vagy kilakoltatásoknak a legitimizálására használják fel. A romáknak tulajdonított gyökértelenség

képzetének politikai felhasználása általános jelenség a modern kori Európában. Példaként a volt Jugoszláviában megnövekedett számban érkezett roma menekültek megjelenését hozza fel a szerző, amiről az Európai Tanács közleményében mint az eredendő mobilitásukhoz való visszatérésről írt. [88]

Ez utóbbi jelenség a korábban tárgyalt metaforikus nomadizmusnak a valós társadalomra gyakorolt negatív következményeire példa. Kovács Éva szociológus a romák képzőművészeti reprezentációját a 19. század közepétől a 20. század első feléig elemző írásának végén a 20. század utolsó harmadának művészete kapcsán a romák alkotói oldalon való megjelenésével az (ön)íronia lehetőségének kialakulásáról ír. [89] Valóság és reprezentáció, metafora és társadalmi realitás, szimbólum és sztereotípa mind olyan fogalmak, melyek meghatározzák a reprezentációtörténetre tudatosan reflektáló kortárs alkotásokat. A nomád szimbólumj feletti kontroll a művészek kezébe e kettőségekkel való játék eszközt és így a kritikai reflexió és a humor lehetőségét adja.

A 19. századi bohém művészeknek a nomád cigány alakja a polgári társadalmon kívülálló, alternatív életformát, a modernizmus alatt megmaradt primitív energiát, művészeti hajtóerőt és a természethez fűződő közeli viszonyt jelentették. A modernizmus és a kapitalizmus kritikáját megfogalmazó szituacionisták és az Arte Povera művészei számára a romák az utópisztikus társadalmi és építészeti reformelképzelések próbaterepét adták. Arnout Mik kiállítási installációja, ez utóbbi, 60-as évekbeli koncepciót aktualizálja, a kiállítás kontextusa pedig teret ad a romák aktuális társadalmi-politikai helyzetére való asszociációknak. Ha figyelembe is vesszük McDonough idézett intésétét a reprezentációk dialektikus természetéről, megállapítható, hogy a Constant modell sem tört ki a személyes ismeret hiányából adódó, metaforikus nomád és cigány értelmezési keretből.

Arnout Mikhez hasonlóan, az elmúlt két évtized kapcsán tárgyalt alkotók műveikben e cigánykép elemeit gyakran a kortárs művészet egyik kedvelt eszközével, a kisajátítás módszerével írják felül. A mobilitással kapcsolatos valós társadalmi kontextus beemelésével, a művekben idézett sztereotípiáktól terhelt képek lehetőséget kapnak arra, hogy ha nem is minden esetben pozitív szimbólumokká, de aktuális társadalmi-politikai problémák kihangsúlyozóivá és megjelenítőivé váljanak.

Jegyzetek

1. McDonough, Tom : *Campo Nomadi. Constant's Design for a Gypsy Camp*. Call the Witness, URL: <http://www.callthewitness.org/Testimonies/CampoNomadi> ; 2014. 06. 03.
2. Tradicionális roma bíróság és egyben fórum a konfliktusok megoldására és viták tere. Vö. Loss Sándor: A romani kris a dél-békési oláh cigányoknál. *Fundamentum*, 2005/ 1. 159-166.
3. Huisman, Sanneke : Call the Witness. *Interview with Maria Hlavalova*. Metropolis M, URL: <http://metropolism.com/features/call-the-witness/>; 2014.05.22.
4. Uo.
5. Junghaus Tímea: Kapunyitás. Kortárs roma művészet Magyarországon. In *Közös tér. Az etnikai kisebbség és kulturális identitás kérdése a Kárpát-medence művészetében*

- . Szerk. Bordács Andrea. Kiáll. Kat. Budapest, Ernst Múzeum. Budapest, Múcsarnok, 2006.
6. JunghausTímea: Előszó. In *Paradise Lost – The First Roma Pavilion*. Szerk. Junghaus Tímea, Székely Katalin. Kiáll. kat. La Biennale di Venezia, 2007. „Eveneti Collaterali”, Velence. München, Prestel, 2007.
 7. Kotun Viktor: *Az első roma/cigány/utazó pavilon. Jelentés az 52. Velencei Biennáléről*.
 8. Tebbut, Susan – Saul, Nicholas : Introduction. In *The Role of the Romanies: Images and Counter-Images of Gypsies / Romanies in European Cultures*. Szerk. Susan Tebbut, Nicholas Saul. Liverpool, University of Liverpool Press, 2004. 10.
 9. Acton, Thomas : Modernity, Culture and “Gypsies”: Is There a Meta-Scientific Method for Understanding the Representation of “Gypsies”? And Do the Dutch Really Exist? In *The Role of the Romanies: Images and Counter-Images of „Gypsies”/Romanies in European Cultures*. Szerk. Susan Tebbut, Nicholas Saul. Liverpool, University of Liverpool Press, 2004. 98-100.
 10. A gazdasági alapú időszakos vándorlással kapcsolatban lásd Szuhay Péter: „Ez egy eredeti cigányélet”. *Beszélő*, 8. évfolyam, 5. szám, Roma-dossier. URL: <http://beszelo.c3.hu/cikkek/%E2%80%9Eez-egy-eredeti-ciganyelet%E2%80%9D> ; 2014. 06. 03.
 11. Acton, Thomas : Reflection. In *Be-Longing: Travellers’ Stories, Travellers’ Lives*. Szerk. Eva Sajovic. Kiáll. kat. 198. Contemporary Arts and Learning, London, 2010. 5.
 12. Liégeois, Pierre : *Romák Európában*. Ford. Bezdán Györgyi. Budapest, Pont Kiadó, 2009. 65.
 13. Hancock, Ian : *Mi vagyunk a Romani nép – Ame sam e Rromane dzene*. Ford. Novák György. Budapest, Pont Kiadó, 2004. 10.
 14. Interview with Daniel James Le Bas. In *Be-Longing: Travellers’ Stories, Travellers’ Lives*. Szerk. Eva Sajovic. Kiáll. kat. 198. Contemporary Arts and Learning, London, 2010. 64.
 15. Kovai Cecília: *Az otthon szakadatlan keresése (a vándor)*. URL: <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre81/kovai.htm> ; 2014. 05. 22.
 16. Acton, Thomas : *Modernity, Culture and “Gypsies”: Is There a Meta-Scientific Method for Understanding the Representation of “Gypsies”? And Do the Dutch Really Exist?* 104.
 17. Toninato, Paolo : Translating Gypsies: Nomadic Writing and the Negotiation of Romani Identity. *The Translator*, 2006. november, 12. évfolyam, 2. szám. 235.
 18. Többek között ez volt a témája annak a beszélgetésnek, amely a Romakép Műhelyben, 2014. március 14-én, „Úton-útfélen” címmel zajlott, s amelynek előkészítésében, moderálásában több hallgatótársammal együtt részt vettem. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=x-weLaoYtgM#> ; 2014. 06.17.
 19. McVeigh, Robbie : Theorising Sedentarism: The Roots of Anti-nomadism. In *Gypsy Politics and Traveller Identity*. Szerk. Thomas Acton, University of Hertforsche Press, 1997. 7.
 20. Toninato, Paolo : i. m. 424.
 21. Trumpener, Katie : A cigányok ideje: egy „történelem nélküli nép” a Nyugat narratíváiban. Ford. Örlösy Dorottya. *Replika*, 1996/23-24. 219-241. URL: <http://www.c3.hu/scripta/scripta0/replika/2324/17trump.htm> ; 2014.06.03.
 22. Durham Peters, John : Exil, Nomadism and Diaspora. The Stakes of Mobility in the Western Canon. In *Visual Culture: Spaces of Visual Culture*. Szerk. Joanne Morra, Marquard Smith. New York, Routledge, 2006. 156.
 23. Uo.
 24. Murawska-Muthesius, Katarzyna : Bohemianism outside Paris: Central Europe and Beyond. *Ars [Bratislava]*, 2012. 45. évfolyam, 2. szám. 2-4.
 25. Moore, Anthony : *Australia’s Bohemian Tradition*. Doktori értekezés. University of Sydney. 8. URL: <http://ses.library.usyd.edu.au/handle/2123/6297>

- ; 2014. 05.23.
26. Gluck, Mary : *A bohém művész kulturális gyökereitől*. URL: http://korunk.org/letoltlapok/zi_marygluck.pdf ; 2014. 05. 23.
 27. Clark, Timothy J.: *Image of the People. Courbet and the 1848 Revolution*. London – New York. 1973. 33.
 28. Hauser, Arnold: *Social History of Art. Vol 4: Realism, Naturalism, The Film Age*. London – New York, 1999. 39.
 29. Seigel, Jerrold: *Bohemian Paris. Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930*. New York, 1986.
 30. Brown, Marilyn R.: *Gypsies and Other Bohemians. The Myth of the Artist in the Nineteenth-Century France*. Ann Arbor, UMI Research Press, 1985. és Moussa, Sarga (szerk.): *Le mythe des bohémiens dans la littérature et les art en Europe*. Paris, L'Harmattan, 2008.
 31. Sell, M.: Bohemianism, the Cultural turn of the Avant-Garde, and Forgetting the Roma. *TDR*, 2007. 51. évfolyam, 2. szám, 41-59. és Mike Sell: Avant-Garde/Roma: A Critical History of Bohemianism and Cultural Politics. In *We Roma: A Critical Reader in Contemporary Art*. Szerk. Daniel Baker, Maria Hlavajova. Utrecht, BAK, Basis voor actiele kunst Postbus, 201., 236-258.
 32. Murawska-Muthesius, Katarzyna : i. m. 2-4.
 33. Gluck, Mary : i. m.
 34. Brown, Marilyn R. : i. m.
 35. Sell, Mike: Avant-Garde/Roma: A Critical History of Bohemianism and Cultural Politics. In *We Roma: A Critical Reader in Contemporary Art*. Szerk. Daniel Baker, Maria Hlavajova. Utrecht, BAK, Basis voor actiele kunst Postbus, 201, 236-258.
 36. Lemon, Alaina: *Between Two Fires: Gypsy Performance and Romani Memory from Pushkin to Post-Socialism*. Duke University Press, 2000.
 37. Sell, Michael : Bohemianism, the Cultural turn of the Avant-Garde, and Forgetting the Roma. *TDR*, 2007. 51. évfolyam, 2. szám, 48.
 38. *Interview with Sylvain Amic*. URL: http://www.grandpalais.fr/sites/default/files/field_press_file/dp_bohemes.pdf ; 2014.05.22.
 39. McDonough, Tom : i.m.
 40. Uo.
 41. Berecz Ágnes: Festők, mítoszok, Párizs. Művészeti élet a 19. század második felének Párizsában. *Budapesti Negyed*, 2001/2-3., 32-33. URL: <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00025/berecz.html> ; 2014. 05. 24.
 42. Dal Co, Francesco : *Figures of Architecture and Thought: German Architecture Culture, 1880-1920*. New York, Rizzoli, 1990. 13-19.
 43. Uo.
 44. Benjamin, Walter: Párizs, a XIX. század fővárosa. Ford. Széll Jenő. In Uő.: *Kommentár és prófécia*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1969. 87.
 45. Berecz Ágnes: i. m. 32-33.
 46. Chtcheglov, Ivan : *Formulaire pour un urbanisme nouveau*. Bureau of Public Secrets – Situationist Texts and Translations, 1953. URL: <http://skookterist.eklablog.com/formulaire-pour-un-urbanisme-nouveau-p763944> ; 2014. 05. 22.
 47. Kotányi Attila – Vaneigem, Raoul : Az Egyetemes Várostervezés Irodájának Alapprogramja. Ford. Wendriner Aladár. In *Né/Ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Szerk. Deréky Pál és Müllner András. Budapest, Ráció Kiadó, 2004. 308-311. URL: <http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tkt/ne-ma-ne-ma/chl8s02.html> ; 2014. 06. 03.

48. Certeau, Michel de: *Walking in the City*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1984.
49. Szituacionista Internacionálé. URL: <http://www.artpool.hu/Research/fogalom/situationist.html> ; 2014. 05. 23.
50. Doboviczki Attila T.: A város mint kép, a város mint médium: a közterek mediatizálódása. In *Köz/Tér. Fogalmak, nézőpontok, közelítések*. Szerk. Szijártó Zsolt. Budapest, Pécs, Gondolat Kiadó, 2010.
51. McDonough Tom: i. m.
52. Doboviczki Attila T.: i. m.
53. Doboviczki Attila T.: i. m.
54. Nieuwenhuys, Constant : A Different City for a Different Life. Guy Debord and the Internationale Situationniste *October*, 1997. tél, 79. évfolyam, 109-112.
55. McDonough, Tom : i. m.
56. Boersma, Linda : *Interview with Constant*. Art21 Magazine, URL: <http://blog.art21.org/2009/07/31/an-interview-with-constant-by-linda-boersma/#.U06KoCPdHg0> ; 2014. 05. 22.
57. McDonough, Tom : Metastructure: Experimental Utopia and Traumatic Memory in Constant's New Babylon. *Grey Room*, 2008. ősz, 33. szám, 84-95.
58. Uo.
59. McDonough, Tom : Campo Nomadi. Constant's *Deisgn for a Gypsy Camp*.
60. Speybroeck, Lars : *The Architecture of Continuity*. Essays and Conversations, Rotterdam, 2008.
61. Kopp, Anatole : *Szovjet életmódkísérletek a húszas években. Medvetánc*, 1982. 2. évfolyam, 1. szám, 143-169. URL: tek.bke.hu/medvetanc/archivum/82_1/kopp.rtf ; 2014. 05. 23.
62. Szirmai Viktória: A nagyváros szélén: A városi terjeszkedés térbeli városi problémái. *Tér és társadalom*, 2011. 125. évfolyam, 1. szám. 20-41. URL: <http://tet.rkk.hu/index.php/TeT/article/viewFile/1771/3545> ; 2014. 05.23.
63. McDonough, Tom : Metastructure: Experimental Utopia and Traumatic Memory in Constant's New Babylon.
64. Uo.
65. Nieuwenhuys, Constant: On Travelling. *Studio International*, 1973. május, 185. 955. szám. 229.
66. McDonough, Tom : Metastructure: Experimental Utopia and Traumatic Memory in Constant's New Babylon.
67. Marrifield, Andie : *Searching for Guy Debord*. Brooklyn Rail, URL: <http://www.brooklynrail.org/2003/10/express/searching-for-guy-debord> ;2014. 05. 22.
68. Byrne, Brendan C.: A Cavalier History of Situationism: An Interview with McKenzie Wark. Rhizome. URL: <http://rhizome.org/editorial/2013/may/7/cavalier-history-situationism-interview-mckenzie-w/> ; 2014.05.22.
69. Merz, Mario : Etnographer of the Everyday. In *Mario Merz: The Magnolia Table*. Szerk. Gian Enzo Sperone. (kiáll. kat. Sperone Westwater Gallery, New York) New York, 2007.
70. Uo.
71. Uo.
72. Uo.
73. Celant, Germano: The Organic Flow of Art. In *Mario Merz – Solomon R.* (kiáll. kat. Guggenheim Museum, New York) New York, 1989. URL: http://archive.org/stream/mariomerz00cela/mariomerz00cela_djvu.txt

; 2014. 05.22.

74. *Wahlverwandschaften. Imaginationen des Nomadischen in der Gegenwartskunst*. Szerk. Peter Herbstreich. (kiáll. kat. Museum für Völkerkunde Hamburg) Hamburg, 2012.
75. 2006 *Second Site*, Stephen Lawrence Gallery London, Appleby and Stowmarket, UK
76. Baker, Daniel – Hlavajova, Maria (szerk.): *We Roma: A Critical Reader in Contemporary Art*. Utrecht, BAK, basis voor actiele kunst Postbus, 2013.
77. Deleuze, Gilles – Guattari, Félix : *Nomadology: The War Machine*. New York, Semiotext(e), 1986.
78. *Wahlverwandschaften. Imaginationen des Nomadischen in der Gegenwartskunst*. Szerk. Peter Herbstreich. (kiáll. kat. Museum für Völkerkunde Hamburg) Hamburg, 2012.
79. Atkin, Albert : Reconstruction, Recognition, and Roma. In *We Roma: A Critical Reader in Contemporary Art*. Szerk. Daniel Baker és Maria Hlavajova. Utrecht, BAK, basis voor actiele kunst Postbus, 2013, 32-50. Magyarul lásd a jelen számban.
80. Baker, Daniel – Hlavajova, Maria: Foreword. *We Roma: Notes from a Conversation*. In *We Roma: A Critical Reader in Contemporary Art*. Szerk. Daniel Baker, Maria Hlavajova. Utrecht, BAK, basis voor actiele kunst Postbus, 2013. 16-18.
81. Uo.
82. Acton, Thomas : Afterword. In *Second Site – Avere Yakha – Avere Thana*. Catalogue of an Exhibition by Daniel Baker, Ferdinand Koci, Damien LeBas, and Delaine Le Bas. (kiáll. kat. University of Greenwich, Stephen Lawrence Gallery) London, 2006. 24-28.
83. Baker, Daniel: *Gypsy Visuality: Alfred Gell's art nexus and its potential for artists*. PhD-értekezés, Royal College of Art, 2011. URL: <http://danielbaker2.webspace.virginmedia.com/Gypsy%20Visuality%20by%20Daniel%20Baker%20RCA%202011%20double%20sided%20web%20version%20june%209%202011.pdf> ; 2014. 05. 24.
84. Glaeser, Ursula – Kury, Asrid (szerk.): *ROMALE! Persönliches über Aufbruch, Kunst und Aktivismus. BUCHPRÄSENTATION im Rahmen von "SAFE EUROPEAN HOME?" – WIENER FESTWOCHEN*. (kiáll. kat. Akademie Graz) Graz, 2012.
85. Gabi Jimenez hivatalos honlapja. URL: <http://www.gabijimenez.fr/> ; 2013.06.06.
86. Herbstreich, Peter : Offensives Verbergens. In *Wahlverwandschaften. Imaginationen des Nomadischen in der Gegenwartskunst*. Szerk. Peter Herbstreich. (kiáll. kat. Museum für Völkerkunde Hamburg) Hamburg, 2012. 30-36.
87. Baar, Huub Van : Homecoming at Witching Hour: The Securitization of the European Roma and the Reclaiming of their Citizenship. In *We Roma: A Critical Reader in Contemporary Art*. Szerk. Daniel Baker, Maria Hlavajova. Utrecht, BAK, basis voor actiele kunst Postbus, 2013. 67. Magyarul lásd jelen számban.
88. Verspaget, Gerladine : *The Situation of Gypsies (Roma and Sinti) in Europe*. Strassbourg, Council of Europe, 1995. Idézi Huub Van Baar: i. m. 68.
89. Kovács Éva: Fekete testek, fehér testek. *Beszélő*, 2009. január, 14. évfolyam, 1. szám. URL: <http://beszelo.c3.hu/cikkek/fekete-testek-feher-testek> ; 2014.06.03.

Irodalomjegyzék

- Acton, Thomas (szerk.): *Second Site – Avere Yakha – Avere Thana. Catalogue of an Exhibition by Daniel Baker, Ferdinand Koci, Damien LeBas, and Delaine Le Bas* (kiáll. kat. University of

- Greenwich, Stephen Lawrence Gallery). London, 2006.
- Acton, Thomas (szerk.): *Gypsy Politics and Traveller Identity*. University of Hertforsche Press, 1997.
 - Baker, Daniel: *Gypsy Visuality: Alfred Gell's art nexus and its potential for artists*. PhD-értekezés, Royal College of Art, 2011. (
<http://danielbaker2.webspace.virginmedia.com/Gypsy%20Visuality%20by%20Daniel%20Baker%20RCA%202011%20double%20sided%20web%20version%20june%2009%202011.pdf> ; 2014. 05. 24.)
 - Baker, Daniel – Hlavajova, Maria (szerk.): *We Roma: A Critical Reader in Contemporary Art*. Utrecht, BAK, basis voor actuele kunst Postbus, 2013.
 - Benjamin, Walter: Párizs, a XIX. század fővárosa. Ford. Széll Jenő. In Uő: *Kommentár és prófécia*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1969.
 - Berecz Ágnes: Festők, mítoszok, Párizs. Művészeti élet a 19. század második felének Párizsában. *Budapesti Negyed*, 2001/2-3., 32-33. URL:
<http://epa.oszk.hu/00000/00003/00025/berecz.html> ; 2014. 05. 24.
 - Boersma, Linda: *Interview with Constant*. ART21 Magazine, URL:
<http://blog.art21.org/2009/07/31/an-interview-with-constant-by-linda-boersma/#.U06KoCPdHg0> ; 2014. 05. 22.
 - Brown, Marylin: *Gypsies and Other Bohemians. The Myth of the Artist in the Nineteenth-Century France*. Ann Arbor, UMI Research Press, 1985.
 - Byrne, Brendan C.: *A Cavalier History of Situationism: An Interview with McKenzie Wark*. Rhizome. URL: <http://rhizome.org/editorial/2013/may/7/cavalier-history-situationism-interview-mckenzie-w/> ; 2014.05.22.
 - Celant, Germano: *The Organic Flow of Art*. In Mario Merz – Solomon R. (kiáll. kat. Guggenheim Museum, New York) New York, 1989. URL:
http://archive.org/stream/mariomerz00cela/mariomerz00cela_djvu.txt ; 2014. 05.22.
 - Certau, Michel de: *Walking in the City*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1984.
 - Certeau, Michel de: *A cselekvés művészete. A mindennapok leleménye I*. Ford. Sajó Sándor, Szolláth Dávid, Z. Varga Zoltán. Budapest, Kijárat Kiadó, 2011.
 - Chtcheglov, Ivan: *Formulaire pour une urbanisme nouveau*. Bureau of Public Secrets – Situationist Texts and Translations, 1953. URL: <http://skookterist.eklablog.com/formulaire-pour-un-urbanisme-nouveau-p763944> ; 2014. 05. 22.
 - Clark, Timothy J.: *Image of the People. Courbet and the 1848 Revolution*. London – New York. 1973.
 - Dal Co, Francesco: *Figures of Architecture and Thought: German Architecture Culture, 1880-1920*. New York, Rizzoli, 1990.
 - Deleuze, Gilles- Guattarri, Félix: *Nomadology: The War Mashine*. New York, Semiotext(e), 1986.
 - Doboviczki Attila T.: A város mint kép, a város mint médium: a közterek mediatizálódása. In *Köz/Tér. Fogalmak, nézőpontok, közelítések*. Szerk. Szijártó Zsolt. Budapest, Pécs, Gondolat, 2010.
 - Durham Peters, John: Exil, Nomadism and Diaspora. The Stakes of Mobility in the Western Canon. In *Visual Culture: Spaces of Visual Culture*. Szerk. Joanne Morra, Marquard Smith. New York, Routledge, 2006.
 - Glaeser, Ursula – Kury, Asrid (szerk.): *ROMALE! Persönliches über Aufbruch, Kunst und Aktivismus. BUCHPRÄSENTATION im Rahmen von "SAFE EUROPEAN HOME?" - WIENER FESTWOCHE*

- . (kiáll. kat. Akademie Graz) Graz, 2012.
- Gluck, Mary: *A bohém művész kulturális gyökereitől*. URL: http://korunk.org/letoltlapok/zi_marygluck.pdf ; 2014. 05. 23.
 - Hancock, Ian: *Mi vagyunk a Romani nép - Ame sam e Rromane dzene*. Ford. Novák György. Budapest, Pont Kiadó, 2004.
 - Hauser, Arnold: *Social History of Art. Vol 4: Realism, Naturalism, The Film Age*. London – New York, 1999.
 - Herbstreich, Peter (szerk): *Wahlverwandschaften. Imaginationen des Nomadischen in der Gegenwartskunst*. (kiáll. kat. Museum für Völkerkunde Hamburg) Hamburg, 2012.
 - Huisman, Sanneke: *Call the Witness. Interview with Maria Hlavajova*. Metropolis M, URL: <http://metropolism.com/features/call-the-witness/>; 2014.05.22.
 - Junghaus Tímea: Kapunyitás. Kortárs roma művészet Magyarországon. In *Közös tér. Az etnikai kisebbség és kulturális identitás kérdése a Kárpát-medence művészetében*. Szerk. Bordács Andrea. (kiáll. kat. Budapest, Ernst Múzeum) Budapest, Műcsarnok, 2006.
 - Junghaus Tímea – Székely Katalin (szerk.): *Paradise Lost – The First Roma Pavilion* (kiáll. kat. La Biennale di Venezia, 2007, „Eveneti Collaterali”) München, Prestel, 2007.
 - Kopp, Anatole: Szovjet életmódkísérletek a húszas években. *Medvetánc*, 1982. 2. évfolyam, 1. szám. 143-169. URL: tek.bke.hu/medvetanc/archivum/82_1/kopp.rtf ; 2014. 05. 23.
 - Kotányi Attila - Vanneigen, Raoul (szerk): Az Egyetemes Várostervezés Irodájának Alapprogramja. In *Né/Ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Szerk. Derék Pál és Müllner András. Budapest, Ráció Kiadó, 2004. 308-311. URL: <http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tkt/ne-ma-ne-ma/ch18s02.html> ; 2014. 06. 03.
 - Kotun Viktor: *Az első roma/cigány/utazó pavilon. Jelentés az 52. Velencei Biennáléről*. EXINDEX.hu, URL: <http://exindex.hu/print.php?l=hu&page=3&id=512> ; 2014.05.20.
 - Kovács Éva: Fekete testek, fehér testek. *Beszélő*, 2009. január, 14. évfolyam, 1. szám. URL: <http://beszelo.c3.hu/cikkek/fekete-testek-feher-testek> ; 2014.06.03.
 - Kovai Cecília: *Az otthon szakadatlan keresése (a vándor)*. URL: <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre81/kovai.htm> ; 2014. 05. 22.
 - Lemon, Alaina: *Between Two Fires: Gypsy Performance and Romani Memory from Pushkin to Post-Socialism*. Duke University Press, 2000.
 - Liégeois, Pierre: *Romák Európában*. Ford. Bezdán Györgyi. Budapest, Pont Kiadó, 2009.
 - Loss Sándor: A romani kris a dél-békési oláh cigányoknál. *Fundamentum*, 2005/1. 159-166.
 - Marrifield, Andie: *Searching for Guy Debord*. Brooklyn Rail, URL: <http://www.brooklynrail.org/2003/10/express/searching-for-guy-debord> ; 2014. 05. 22.
 - McDonough, Tom: *Campo Nomadi. Constant's Design for a Gypsy Camp*. Call the Witness, URL: <http://www.callthewitness.org/Testimonies/CampoNomadi> ; 2014. 06. 03.
 - McDonough, Tom: Metastructure: Experimental Utopia and Traumatic Memory in Constant's New Babylon. *Grey Room*, 2008. ősz, 33. szám. 84-95.
 - McVeigh, Robbie: Theorising Sedentarism: The Roots of Anti-nomadism. In *Gypsy Politics and Traveller Identity*. Szerk. Thomas Acton. University of Hertfordshire Press, 1997. 7-13.
 - Moore, Anthony: *Australia's Bohemian Tradition*. Doktori értekezés. University of Sydney. URL: <http://ses.library.usyd.edu.au/handle/2123/6297> ; 2014. 05.23.
 - Moussa, Sarga (szerk.): *Le mythe des bohémiens dans la littérature et les arts en Europe*. Paris, L'Harmattan, « Histoire des sciences humaines », 2008.

- Murawska-Muthesius, Katarzyna: Bohemianism outsider Paris: Central Europe and Beyond. *Ars [Bratislava]*, 2012. 45. évfolyam, 2. szám. 2-4.
- Nieuwenhuys, Constant: A Different City for a Different Life. Guy Debord and the Internationale Situationniste. *October*, 1997. tél, 79. évfolyam. 109-112.
- Nieuwenhuys, Constant: On Travelling. *Studio International*, 1973. május, 185. 955. szám, 229.
- Sajovic, Eva (szerk.): Be-Longing: Traveller's Stories, Traveller's Lives (kiáll. kat. 198 Contemporary Arts and Learning, London), 2010.
- Seigel, Jerrold: Bohemian Paris. *Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930*. New York, 1986.
- Sell, Mike: Bohemianism, the Cultural turn of the Avant-Garde, and Forgetting the Roma. *TDR*, 2007. 51. évfolyam, 2. szám. 41-59.
- Sperone, Gian Enzo (szerk.): Mario Merz: Etnographer of the Everyday. In *Mario Merz: The Magnolia Table* (kiáll. kat. Sperone Westwater Gallery, New York) New York, 2007.
- Speybroeck, Lars: *The Architecture of Continuity*. Essays and Conversations. Rotterdam, 2008.
- Szirmai Viktória: A nagyváros szélén: A városi terjeszkedés térbeli városi problémái. *Tér és társadalom*, 2011. 125. évfolyam, 1. szám. 20-41. URL: <http://tet.rkk.hu/index.php/TeT/article/viewFile/1771/3545> ; 2014. 05.23.
- Szuhay Péter: „Ez egy eredeti cigányélet”. In *Beszélő*, 8. évfolyam, 5. szám, Roma-dosszié. URL: <http://beszelo.c3.hu/cikkek/%E2%80%9Eez-egy-eredeti-ciganyelet%E2%80%9D> ; 2014. 06. 03.
- Tebbut, Susan – Saul, Nicolas (szerk.): *The Role of the Romanies: Images and Counter-Images of Gypsies / Romanies in European Cultures*. Liverpool, University of Liverpool Press, 2004.
- Toninato, Paolo: Translating Gypsies: Nomadic Writing and the Negotiation of Romani Identity. *The Translator*, 2006. november, 12. évfolyam, 2. szám. 233-251.
- Trumpener, Katie: A cigányok ideje: egy „történelem nélküli nép” a Nyugat narratíváiban. Ford. Örlösy Dorottya. In *Replika*, 1996. 23-24. szám. 219-241. URL: <http://www.c3.hu/scripta/scripta0/replika/2324/17trump.htm> ; 2014.06.03.
- Verspaget, Gerladine: *The Situation of Gypsies (Roma and Sinti) in Europe*. Strassbourg, Council of Europe, 1995.

© Apertúra, 2014. nyár-ősz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2014/nyar-osz/gottfried-vandorlo-metaforak-nomadizmus-es-roma-kepzomuveszeti-reprezentacio-a-20-21-szazadban/>

