

A zárójel mint a gettó ironikus képe.

Az etnikai művészet lehetőségéről és kritikájáról a Sostar?/Why? {roma} művészcsoport akciójának tükrében

Absztrakt

A Metszéspontok I-III. programsorozat harmadik elemeként 2014. január 10-én a tranzit.hu nyitott irodájában nyílt meg az a kiállítás, melynek keretében a Sostar?/Why? {roma} művészcsoport több szerződést kötött, művészeti kontextusban áruba bocsátva a roma etnikai identitást. A művészcsoport {roma} – Szerződés az etnikai hovatartozás eladásáról című akciója során „eladta” a {roma} jelzőt, azok pedig, akik „megvásárolták”, külön-külön, saját maguk által megfogalmazott módon vállalták a jelző viselésével járó felelősséget. Az akció egyszerre volt abszurd, amennyiben az etnikai identitás adásvétele nonszenszként hangzott, ugyanakkor súlyosan komoly, hiszen a kisebbségeket sújtó „szerződéses” alapú alávetéseket idézett meg, hívott elő az emlékezetből. Tanulmányomban kísérletet teszek arra, hogy a {roma} – Szerződés az etnikai hovatartozás eladásáról című akció keretében született szerződést abban a kontextusban, az etnikai (roma) művészet kontextusában elemezzem, melynek a szóban forgó akció a kritikáját fogalmazza meg. Az elemzés során erőteljes hangsúlyt fektetek a jelző grafikus képére, mely számomra nyilvánvalóvá teszi a csoport kritikai attitűdjét az etnikai alapon definiált művészettel szemben, és éppen ezért nem teszi lehetővé, hogy a történelemben lezajlott és zajló „szerződéses” alávetések egyszerű megismétléseként tekintsünk az adásvételre. Értelmezésemben ez a nyitott performatív akció a maga provokatív jellegében, messze nem függetlenül az egyes szerződések tartalmától, újrajátssza, és ebbéli voltában parodizálja a többség esztétikai térénumban is megnyilvánuló gyarmatosító eljárásait, továbbá újrafogalmazza az etnikai/etnicizáló művészet kritikájának diskurzusát. E diskurzus folytatásához nélkülözhetetlen, hogy az írásban kódolt különbséget feltárjuk: roma - {roma}.

Szerző

Müllner András (1968) 2007-ig a Szegedi Tudományegyetemen tanított, majd az Eötvös Loránd Tudományegyetem Művészetelméleti és Médiakutatási Intézetének adjunktusa, később docense lett. Jelenleg a Média és Kommunikáció Tanszéket vezeti. Fogarasi Györggyel közös tanulmánykötete *Rátévedések* címmel a dekon-könyvsorozatban jelent meg.

Önálló kötete *A császár új ruhája*, amely esszéket tartalmaz az irodalomtudomány és a hipertext-elmélet kapcsolatáról. Főbb kutatási területe a magyarországi neoavantgárd, azon belül Erdély Miklós életműve. Kiadásra váró kötetei közül az egyik Erdély költészetével, a másik Erdély filmjeivel foglalkozik.

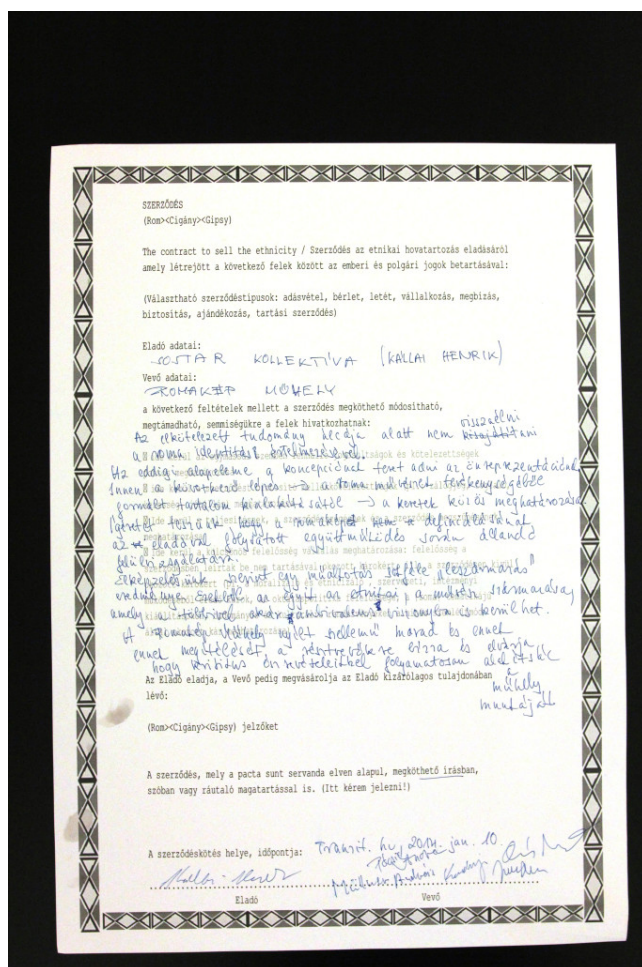
A zárójel mint a gettó ironikus képe.

Az etnikai művészet lehetőségéről és kritikájáról a Sostar?/Why? {roma} művészcsoport akciójának tükrében

Még ha születési bizonyítványunk történetesen »romának« nevez is minket, imádkoznunk kell, hogy szellemjárta helyé válhassunk, hiszen »nem lehetek a másik helyében« (különösen történelmileg nem), »nem lehetek a másik fejében«; ha a történelmet a sajátomként tartom is számon, a történelem nem tartozik senkihez.

Gayatri Chakravorty Spivak: *Making Visible*

Amikor ezt a tanulmányt írni kezdem, furcsa helyzetben érzem magam. Egy olyan szerződéskötésnek próbálok értelmező keretet adni, amelynek tevőleges résztvevője voltam, vagyok. A Sostar?/Why? {roma} művészcsoport galériakeretek között áruba bocsátotta a nevében szereplő {roma} jelzőt, én pedig a Romakép Műhely más tagjaival karöltve megvásároltam ezt az etnikai hovatartozást. Gádsóként tudatosan beleléptem egy szerződést imitáló (játékos és mégis komoly) művészeti akcióba. Az eredmény itt látható:



Kállai Henrik és a Romakép Műhely által kötött szerződés

A nem roma kutatók reflexív bevonódása vagy kritikai bevonása a romákról szóló diskurzusba egy olyan esemény, amely a kritikai fehérség ajánlata alapján és reménye szerint lebontja a hierarchikus viszonyokat, amennyiben a nem jelölt, láthatatlan jelöltöt jelöltté, láthatóvá teszi. A láthatatlanság példái az elmúlt évszázad(ok)ból: nem romák (nem) írtak és (nem) beszéltek romákról, nem romák (nem) készítettek képeket romákról, nem romák (nem) képviseltek romákat stb. ^[1] A *Metszéspontok I-III.* című eseménysorozat harmadik, egyben befejező része volt az a kiállítás, amelynek keretében megtörtént a szerződéskötés. ^[2] A kiállításmegnyitó este történt, előtte napközben zajlott a *Stratégikák 1957-2014* című szimpózium, melynek során roma kutatók és szakemberek beszéltek a roma kulturális önszerveződés elmúlt több mint fél évszázadáról. ^[3] Ennek a szimpóziumnak voltam a moderátora, tehát tulajdonképpen nem roma irányítója, „láthatatlan jelölője”. Vagyis talán csak akartam volna lenni, Choli Daróczi József viszont egy váratlan performansszal megakadályozta ezt. Choli az előadása egy bizonyos pontján a kettős identitásról kezdett beszélni:

A gádzsók azt hiszik, hogy az a természetes. Mi pedig ezt hisszük, hogy ez. Na, ezt a kettőt tessék összekeverni. Napjainkban is ez a cigánykérdés alfája és ómegája, hogy ezt a két tudatalatti tudatot sem a gádzsók, sem a romák nem tudjuk úgy elegyíteni, úgy

összevegyíteni, ha jó ez a kifejezés – összekeverni, nem vegyíteni. Keverni kell, nem vegyíteni. A vegyület az asszimiláció [...] A keverés pedig egy fizikai [folyamat]. A két kultúrát egymás mellett – két pántot ránk rakni. De kölcsönösen! Én azt szeretném, ha szerkesztő úrnak is két pánt lenne a fején. Az egyik német, fogadjunk. Dehogyan, hülyéskedek. [Ekkor a képen kívülről egy kéz nyúl be oldalról, magához ragadja a mikrofont – a „szerkesztő” moderátor keze, az én kezem.] [4]



Choli Daróczi József

Nincs német identitásom. Tudom, hogy vannak a felmenőim között magyarországi németek, akikből német származású magyarok lettek; német származású (erdélyi) magyarok, azon kívül csehek, és olyan magyarok, akiknek etnikai szempontból nem volt kettős identitása. A felmenőim az Osztrák-Magyar Monarchiában éltek, és az I. világháború után szétszóródtak: Német-, majd Nyugat-Németország, Ausztria, Csehszlovákia, Románia, Jugoszlávia, Magyarország lett a hazájuk, nagyanyám többségükkel sokáig tartotta a kapcsolatot. Én magam magyar anyanyelvűként, magyar kulturális és társadalmi kontextusban szocializálódva akarva-akaratlan magyarnak tartom magam és tartanak engem mások. Erre utalt Choli Daróczi József, amikor ráirányította a figyelmet egy elfelejtett vagy eltartott, de potenciális kettős identitásra. Ma a 21. századi Magyarországon anakronisztikus módon a „magyar” a dominánsnak, uralkodónak tekintett kultúra a 19. századi nemzeti ideológia jegyében, ez a kultúra és ennek képviselői egyben a „természetes” állampolgárok, a láthatatlan beszélők. Ha netán én (akár öntudatlanul) ilyen láthatatlan etnikai képviselőnek akartam volna magamat beállítani, ebben megakadályozott Choli visszakerdezője. A roma-magyar kultúra, művészet és identitás lehetőségéről-lehetetlenségéről szóló egynapos szimpóziumon Choli „visszabeszélt” és „beszínezte” a magát színtelennek (mert csak magyarnak) tartó, metaforikus és konkrét értelemben is képen kívüli moderátort. Úgy is mondhatnám, hogy visszaoltotta a német identitásomat, melyet már rég kiűztem, bizonyos történelmi okoknál fogva. Egy üdén provokatív és kvázi anakronisztikus aktus keretében eljátszott azzal, hogy kívülről meghatározta etnikai identitásomat, remélve, hogy tanulok ebből a performanszból. Anakronisztikusnak azért nevezem ezt a rögtönzött színházat, mert én már rég eltávolítottam a német identitást, melynek azért halványan élnek bennem nyomai: a hetvenes évek legelején nagyanyám még németül akart tanítani engem az osztrák rokonoktól kapott szókirakós játékkal. Gondolom, ebben a fent említett kiűzésben, a német kultúra önmagamból való *deportálásában*

része volt annak a posztholokauszt állapotnak, mely a holtta dermedt hetvenes évekbeli szocialista magyar társadalom kultúráját jellemezte. A televízió szovjet, illetve testvéri országokban (pl. Jugoszláviában) készült partizánfilmeket vetített, melyekben az ellenség németül beszélt. E filmek által nemcsak a katonák, hanem a német nyelv és kultúra vált ellenséggé. Sőt, az ellenség szerepét az utcai „adaptációk” és csúfolások során rám osztották a többi fiúk, akik nem tudták kiejteni a nevemet, és összekeverték a filmekben oly gyakran hallható *Müller* névvel.

Az általam megörökölt skizofréniát az okozta, hogy bár egyrészt teljes erővel részévé váltam az úttörő mozgalomnak, másrészt apám családja részéről erősen része voltam a második világháború óta a szocialista populáris kultúrában nyíltan ellenségesként ábrázolt német kultúrának is. Apámnak a harmincas-negyvenes években német nevelőnője volt, így anyanyelvi szinten beszélt németül, ahogy nagyanyám is. Nagyanyám a harmincas évek második és a negyvenes évek első felében vezetett, akkor még kisgyerek apámat megszólító naplójában a rádióból hallott német háborús sikereket visszhangozta, de a glorifikálásnak furcsa részletek adtak groteszk jelleget:

Ma kicsi Fiam! szept. 1-én kitört a hetek óta rettegett szörnyű háború. Lengyel és Németország már harcol, bombázzák a városokat, szenved a sok kis ártatlan gyerek. Bár mindig erős, egészséges legyél. Úgyis sok a gond és aggodalom, ebben az eseménydús, rohanó-tempójú időben. Németország váratlanul 9-éről 10-ére hajnalban megszállt két országot.

Rettenetes méreteket kezd ölteni az angol-francia és német háború. Az Isten adja, hogy mi megmeneküljünk, kimaradjunk belőle. Csak már Apuka itthon lenne. A németek csodálatos összetartásuk, puritánizmusuk eredményeül emberfeletti dolgokat csinálnak. Belgium, Hollandia, Luxemburg behódolt és ma már Franciaország $\frac{3}{4}$ része el van foglalva. Anyukáék első pillanattól fogva nekik drukkolnak, mert ez a nép megérdemli! Közben itt is nagy gyakorlatot tartott Apuka ezrede. A faluban szabályos támadás, lövöldözés volt. Jöttél hozzám sápadtan, hogy küldjem el őket, mert nem szereted hallani. Bizony kicsi fiam, ezt még így is szörnyű látni, hát még ahol ez most komolyan megy?!

Másnap megtörtént a második bécsi döntés, ahol Német és Olaszország békés úton nekünk ítélte Erdély egy részét. A fenyegető háború felhői eloszlottak. Jó három hete, hogy írtam utoljára, azóta elmúlt a háborús veszély. Németek tönkreverték napok alatt Szerbiát, most végeztek szegény Görögországgal. Mi bevonultunk a húsz évig megszállt Bácskánkba, sok szép várost vettünk vissza. Szinte alig lehet követni az eseményeket, olyan gyors ütemben történnek.

A „német” szó sokszor említődik a naplóban, leginkább a nyelv és a hadsereg jelzőjeként. A „zsidó” szó két, ^[5] a „cigány” szintén két szöveghelyen fordul elő. Ez utóbbi egyszer köznévként valós alakokra vonatkozik:

Közben vendégeink voltak, kedves jó barátaink, Apuka beszaladt cigányért. 1 óra után fölébredtél, nem tudtál elaludni, a végén bevittelek. Odaálltál a cigány elé, föltartott kezekkel mulattál, kurjongattál.

egy következő szöveghelyen pedig hasonlatként:

Rettenetes méreteket kezd ölteni az angol-francia és német háború. Az Isten adja, hogy mi megmenekülünk, kimaradjunk belőle. Csak már Apuka itthon lenne. Míg Te nagy hangon futkározol a Vica-csacsival, vagy játszol a rengeteg paciddal, addig én hátborzongva [sic], aggódva, föl-fölbuggyanó könnyekkel lesem a rádió hírszolgálatait. [...] Kezdelek szoktatni, hogy egyedül menj át a boltokba. Már egész szépen nézel jobbra-balra, mielőtt nekivágsz az útnak. Hozattam 2 kocsi homokot, boldogan játszol vele. Fekete a kis nyakad, lábszárad, mint egy kis cigányé.

A zenész és a hasonlat – két funkció, amelyben/amelyre a cigányokat felhasználták. Egy társadalmi-kulturális és egy nyelvi-retorikai funkció, attól függően, hogy a beszéd épp milyen pozícióját tölti be a felhasználó, a mulató megrendelőét vagy az egzotizáló fétisgyártóét. Ebben a naplóban mindkét esetben gyönyörforrás a „cigány”, egyszer zenét szolgáltat, máskor pedig a bőre színét „szolgáltatja” a feketeség érzékeltetéséhez. [6] Ez utóbbi a fehérek oldalán mintegy párdarabja a feketék fehér bőr fétisének, melynek elemzése a kritikai irodalomban kiterjedt, és olyan szerzők alapozták meg, mint Frantz Fanon [7] vagy Kenneth B. Clark. [8]

A társadalmi-kulturális funkciót fentebb megkülönböztettem a nyelvi-retorikai funkciótól, de azért jelzem, hogy az előbbit illetően is valamiféle nyelvi ambivalenciának vagyunk tanúi: a korabeli szóhasználatnak megfelelően nagyanyám „zenész” vagy „cigányzenész” helyett „cigányt” mond. Ebben az esetben is jól észrevehető a nyelvi áttétel, helyettesítés: a konkrét kulturális funkciót az etnikai származással jelöli. A „cigány” itt minden magyarázat nélkül a zenészt jelenti. Végül is mindkét esetben egy retorikai helyettesítésen alapuló esszencializáló beszédettnék vagyunk a tanúi, melyet Katie Trumpener textuális elemmé való redukálódásként jellemez. [9] Nagyanyám és a társadalom, amelyben élt, etnikai eredettel ruháztak fel bizonyos (itt épp vágyott, fogyasztásra és csodálatra kijelölt) populáris „termékeket”: a nótazenét és a nap barnította bőrszínét. Nem arról van szó, hogy ne tudnánk: a korban általában cigány származású zenészek játszottak ilyen típusú zenét. A kérdés inkább az, hogy *miért magától értetődő az etnikai jelző előtérbe helyezése a konkrét funkcióval szemben* („zenész” helyett „cigány”). Továbbá nem arról van szó, hogy ne tudnánk, fenotípusos jegyei alapján egy cigány ember bőre nagy eséllyel sötétebb, mint egy nem cigányé. A kijelentést fordítva érdemes megközelíteni, és akkor a kérdés az, hogy miért éppen a cigány szolgál hasonlatul a fekete bőr szemléltetéséhez? *Elképzelhető-e egyáltalán a többség számára más, diszkurzív funkcióban felhasználható tulajdonsága a cigányoknak a bőrük színén kívül?* [10] Úgy tűnik, elsősorban a vizuális érzékelés alapján zajlik az esszencializálás, minden egyéb szituatív esemény rovására. [11]

A cigány emberekkel való megrendelői-szolgáltatói jellegű kapcsolatra később is akadt példa a családom történetében, amikor immár én játszottam újra a „mulató fehér gyermek” szerepét. Szülőfalumban a hatvanas-hetvenes években Nyári Vilmos nagyobb ünnepekkor járta a házakat, és pénzért eljátszotta a falusiak kedvenc nótáit, az enyémet is, aki akkor még nem voltam iskolás. Most már csak a zavarra emlékszem, hogy ott áll előttem egy férfi hegedűvel, a családtagok pedig biztatnak, hogy kérjek tőle egy nótát – mivel csak egyet ismertem, mindig ugyanazt kértem.

Azzal a céllal közlöm ezeket a történeteket, hogy legalább jelzésszerűen láthatóvá váljon egy személyes és egyben társadalmi viszonyrendszer. Ez a diszkurzív viszonyrendszer meghatározza, hogy miként vagyok képes beszélni olyan kérdésekről, melyek látszólag nem az én etnikai, nemzetiségi, kulturális identitásommal kapcsolatosak, valójában nagyon is. Reményeim szerint a fenti történetek, közülük is legerősebben a Choli által „megrendezett” performansz, segítenek abban, hogy én mint ennek a tanulmánynak a szerzője jelöletlenből jelöltté váljak; olyan beszélővé, aki nem „kívülről” beszél, hanem „belülről”, még ha ez nem is az ehhez a beszédhez való természetes előjogot jelenti, hanem az itt tárgyalandó kérdések általi érintettséget.

Az alábbi tanulmányban kísérletet teszek arra, hogy elemezzem a „roma művészet” kifejezésben rejlő emancipatív erőt, és ezzel párhuzamosan rámutassak arra az ambivalenciára, amely ezt a kifejezést feszíti. A roma művészet, amely alatt legtöbbször és elsősorban roma származású művészek tevékenységét értik, biztosítéka lehet a politikai és kulturális emancipáció kiteljesítésének, amennyiben az önmeghatározásnak (az identitás kifejezésének kulturális normája) és a „visszabeszélésnek” (az identitás kifejezésének relativista normája) az esetek többségében egyszerre megvalósuló beszédaktusai jellemzik. Ezek a beszédaktusok a mai roma művészetnek ugyanúgy részei, mint bármely más alávetett csoport művészetének a történelemben. A tanulmányomban központi szerepet játszó Sostar Kollektíva eminens módon szolgál erre példaként. Egyik tagjának, Raatzsch Andrének visszatérő hivatkozási pontja az 1920-as évekbeli Harlem Reneszánsz, és ez utóbbi mozgalom egyik képviselőjének, Langston Hughes-nak az esszéje 1926-ból a néger művészek a fekete közösség kultúrája képviseletében betöltött meghatározó szerepéről. Raatzsch, amennyiben explicit módon hivatkozik a mozgalomra (annak mintájára konstruálja meg a „Roma Reneszánsz” kifejezést) és Hughes esszéjére, folytatni látszik a művészetén keresztüli népképviselet jogának és kötelességének hagyományát. Számolnunk kell azonban azzal az ambivalenciával, mellyel a Sostar reflexív és kritikai módon maga is számol, hogy minden etnikai alapon meghatározott művészet magában rejti az *etnicizált* művészet veszélyét. Erre hívja fel a figyelmet Langston Hughes esszéjének egy mai olvasója, a képzőművész Kerry James Marshall: miért volna fontos egy mű etnikai háttere, ha annak önmagáért és önmagától is beszélni kell tudnia?

Az említett kritikus ambivalencia ellenére az intézményi oldalon régen és ma is folyamatosan zajlik az etnikai alapon történő kiállításszervezés, műgyűjtés, legfeljebb az azokat övező diskurzusok és viták hangsúlyaiban érzékelhető változás. A szocialista Magyarországról Vekerdi József és Kerekes György tollából mutatok be két ellentétes álláspontot, valamint Csengey Dénes

egy meghatározó tanulmányát tematizálom. Ez utóbbiban meglátásom szerint az emancipatív többségi képzelet úgy kap hangot, hogy egyben megvalósul a „leválasztás” eseménye, amely egy régi narratívára, a bibliai „tudatlan/vonakodó nép – kultúrhérosz vezető” ellentétére épül. Furcsa kettősség jellemzi ezt a típusú „jóindulatú” többségi képzeletet: miközben egységesként konstruálja meg a roma kultúrát, azt mégis megosztó módon láttatja a képviselési paradigma jegyében, hiszen e gondolatmenet szerint az alávetett nép „érett” kultúrája jogosult a képviselésre, ugyanakkor „fejletlenként” rá is van szorulva a képviselésre. A roma művész pedig úgy képviseli a roma kultúrát, hogy egyben a népet is képviseli, így ebben a diskurzusban jól látható módon esztétika és politika szervesül hibrid és egyben antagonisztikus módon.

A tanulmány következő példája egy olyan roma művész, aki ebben a paradigmában élt és ezt a beszédmódot sajátította el: Péli Tamás. Az ő életműve és megnyilatkozásai személyes és mediális közvetítéseken keresztül képezi alapanyagát a Sostar Kollektíva munkásságának, bár ez a kisajátítás egyszerre pozitív azonosulás és kritikai távolságtartás. Ezt Raatzsch André *Manifesztum a roma művészek Magyarországra való érkezésének alkalmából* című munkáján keresztül mutatom be, amely átvezet a tanulmány utolsó állomásához, a {roma} – *Szerződés az etnikai hovatartozás eladásáról* című konceptuális akció elemzéséhez.

A képviselés hagyománya: vélemények az etnikai kategória alapján meghatározott művészet létjogosultságáról régen és ma

A jelen írásban tehát annak a diskurzusnak a részleges bemutatására teszek kísérletet, amely a képzőművészetet *romaként* etnicizáló gyakorlatról és e gyakorlat megkérdőjelezéséről szól. Mindezt egy konkrét kiállítás, illetve azon belül is egy performatív akció elemzésével kísérem meg. Mielőtt azonban erre rátérnék, megpróbálom a tárgyalt kérdés előzményeit megvilágítani. Ezek az előzmények messzire nyúlnak vissza, és körük tetszés szerint tágítható. A kulturális termékek etnikai szerzőségét egyesek mindig is a humántudományok diskurzusának részévé tették, mások mindig is megkérdőjelezték e beágyazás vagy másképpen referenciális rögzítés szükségességét. Vajon sértjük-e a mű teljességét, ha szerzője etnikai származásának figyelmen kívül hagyásával olvassuk, vagy éppen ellenkezőleg, gettósítjuk az adott művet, ha szerzőjének etnikai származását is figyelembe vesszük. ^[12] Alább érintőlegesen egy-két példát mutatok az egymással szemben álló véleményekre.

A *Metszéspontok I-III.* ^[13] egyik szervezőjének, André Raatzschnak állandó hivatkozási pontjaként szolgál a fekete művészet, azon belül is az 1920-as években kezdődő Harlem Reneszánsz. E mozgalom törekvéseivel Raatzsch saját művészcsoportja, a *Sostar?* nevében is azonosul, immár lassan száz évvel a harlemi fekete művészet mozgalommá válása után, ám ez az azonosulás ambivalenciát tükröző módon önreflexív. A kérdés az, hogyan tudják ma roma művészek felidézni-újraéleszteni a Harlem Reneszánsz korszakát, a fekete művészetnek mint öntudatos etnikai művészetnek a születését úgy, hogy egyben ne etnicizálják önnön művészetüket. Langston

Hughes a *The Negro artist and the Racial Mountain* című, a Harlem Reneszánsz számára programadónak tekintett 1926-os cikkében képviseli az egyik pólust, amennyiben határozottan állást foglal a néger művészet szükségessége mellett, mely számára egyértelműen az amerikai fekete kultúra művekben való megjelenítését jelenti, értelemszerűen fekete művészek által. [14] Hughes tulajdonképpen egy freudi elemző fordítást hajt végre, amikor egy fiatal fekete költővel való beszélgetését felidézi. A fiatalember azt mondja Hughes-nak, hogy ő *költő* akar lenni, nem *néger költő*. Hughes szerint a fiatalember ezzel azt állítja, hogy fehér akar lenni, vagyis tagadja saját származását. Langston Hughes számára mindez az (amerikai) egységesítés [*standardization*] és (afro-amerikai) egyéniség [*individuality*] ellentétéként jelentkezik. Az egységesség és fehérség utáni vágy az a (címben is szereplő) „hegy”, amely eltorlaszolja az individuális néger művészet elől az utat. Hughes akként elemzi a fiatalember középosztálybeli családi hátterét, hogy náluk a „fehér” az erény szinonimája lett, a „feketét” pedig szégyellik, amikor az nem követi a „kaukázusi mintát”. A fehér értékek „majmolása” [*aping*] valószínűleg a magasabb társadalmi státuszban/osztályban lévőknek még inkább sajátja, ők is meghúzzák a „színes vonalat”, mondja Hughes. Az északi viselkedés, északi arcok, északi művészet és az episzkopális egyház – ezek ígézetében alakul ki az „északivá vált néger értelmiség” [*nordicized Negro intelligentsia*], és ezek mind részét képezik annak a hegynek, mely akadályként a fekete művész [*racial artist*] előtt tornyosul. Hughes a cikkben felsorolja azokat az autentikus fekete művészeket, akik megkerülték ezt a hegyet, és nem a fehér elvárások szerint tevékenykednek. [15] Helyzetjelentésnek is minősülő írásában kijelenti, hogy van már fekete irodalom (saját költeményei a jazz ritmusára írt fekete szövegek), fekete zene, fekete képzőművészet. „Egy művésznek bizonyosan szabad választása van azt illetően, hogy mit tesz, de ugyanígy nem szabad félnie azt tenni, amit választania kell.”

Kerry James Marshall kortárs afroamerikai származású festő egy vele készült 2008-as interjúban hivatkozik Langston Hughes-ra, és vitatkozik vele. [16] Ha a közönség nem foglalkozik azzal, hogy fekete művész festette a képet, annak felszabadító hatása van, mondja. A festmény az festmény, a festészet az festészet, és a fekete művészek annyiféle és annyiforma képet festettek, hogy már nem az a kérdés, hogy reprezentál, vagy nem reprezentál, hanem az a munka, amellyel ezeket a formákat feldolgozták. Ez az, mondja Marshall, ami meghatározza a mű értékét, és nem az, hogy az alkotó fekete. Ennek fényében a következő kérdések tehetők fel: „Miképpen befolyásolja egy művész faji hovatartozása [*racial identity*] azt, ahogy létrehozza a műalkotást, és miképpen tekintenek erre mások? Hogyan befolyásolja a művészetben belüli faji diszkrimináció történelmi ténye a kortárs multi-kulturális alkotókat és munkáikat? Vajon egy művész társadalmi nemi, faji vagy szexuális identitásáról való beszéd a művei vonatkozásában üdvözlendő vagy inkább megosztó jellegű? Hogyan definiáljuk az afroamerikai identitást a művészetben? Miképpen illesztjük bele az afroamerikai művészetet a művészettörténet nagyobb korszakába? És a legfontosabb kérdés, hogy vajon szentelünk figyelmet annak, hogy az egyes művészek miképpen határozzák meg magukat, azzal szemben, ahogy mi meghatározzuk őket?” [17]

Rácz Tibor, a HVG újságírója a fenti kérdésekhez hasonló kérdéseket tesz fel egy cikkében:

„Meghatározható-e, hogy mi a roma művészet, mit jelent az, hogy valaki roma író, szobrász, újságíró? Létezik-e ilyen egyáltalán, vagy csak írók, szobrászok, újságírók vannak, akik történetesen romák? Tekinthesem-e magamat egyszerűen csak újságírónak, egyenértékű, egyenrangú állampolgárnak, és ami legalább annyira fontos, az olvasó vajon annak tekint-e engem? [...] Szabad-e etnikai alapon kategorizálni irodalmi, művészeti körökben?”^[18] A szerző Raatzsch Andréval ért egyet, őt idézi, amikor mellett érvel, hogy „egy művész a maga egyediségében, művészi színvonalát figyelembe véve mérettesen meg”. Kerry James Marshallhoz hasonló módon gondolja el a nem etnicizált, nem etnicizáló művészeti világ működését, hiszen az etnikai jelző „sokszor épít olyan falakat, melyeket ritkán és nehezen sikerül lerombolni”. Úgy látszik, ezen a ponton ellentmondásba ütközünk a Sostar kapcsán. Ha művészetüket a Roma Reneszánsz keretein belül képzelik el, becsatlakozva a Langston Hughes-féle etnikai (népet és kultúráját) képviselő művészeti hagyományba, akkor mégis miért figyelhető meg egy ezzel párhuzamos, ennek mégis ellentmondó tendencia a tevékenységükben, amely tendencia az etnikai szempontú művészet-értelmezés kritikájaként azonosítható? Gondolok itt a későbbiekben e tanulmányban értelmezendő Raatzsch-műre (*Manifesztum a roma művészek Magyarországra való érkezésének alkalmából*), a Sostar-akcióra (*{roma} – Szerződés az etnikai hovatartozás eladásáról*), Kállai András protest-akciójára a *Rétegződő identitások* című kiállításon, vagy a fent tárgyalt Rác Tibor-cikkre, amely bár nem a csoporton belülről ered, de mint értelmezői gesztus is megerősíti az etnikai alapon performált művészet sostari kritikáját. Nos, a jelen tanulmányban mellett szeretnék érvelni, hogy a Sostar tevékenysége, különösen *{roma}* című akciója a maga provokatív természetében a társadalmi szolidaritásból fakadó kritikát gyakorolja egy parodikus szerződés keretei között. Továbbá és ezzel szorosan összekapcsolódva, a Sostar kinyilvánított szándékainak szétágazásából fakadó ellentmondás, amire fent utaltam, hogy tehát egyszerre működni az etnikai képviseleti hagyományban és attól eltávolodni, éppen, hogy nem ellentmondás, hanem a kritikus helyzetnek az a mondhatni természetes agonisztikussága, melyet a szerződés teljes mértékben színre visz.^[19]

A képviselet hagyománya: a művészet mint az emancipáció egy lehetséges eszköze

Úgy tűnik, hogy a „roma művészet” a kortárs képzőművészeti rendszerben nagyon is megtalálja a helyét, végső soron azt sugallva, hogy nincs probléma a művészet etnikai és csoportidentitás alapján való kategorizálásával, és így a 21. századi „Roma Reneszánsz” megalapításával. Csak néhány példát hozok, messze nem a teljesség igényével, inkább csak jelzésszerűen: a Velencei Biennálén 2007-ben jött létre az első Roma Pavilon roma származású művészek alkotásainak bemutatásával,^[20] 2011-ben a második;^[21] bár 2009-ben, majd 2013-ban újra a roma művészet hiányát voltak kénytelenek konstatálni a Biennálé látogatói, de a 2013-as hiánnyal párhuzamosan megrendezték a berlini „helyettesítő” kiállítást, a *Safe European Home* címűt. Ez utóbbi előzményét tekintve 2011-re, Bécsig vezethető vissza,^[22] ahol többek között az itt később még említésre kerülő

Gayatri Spivak is beszédet mondott a *Roma Protokoll* című kiállítás apropóján.

Magyarországon a rendszerváltás után nyílt a korábbiakhoz képest nagyobb tér a cigány identitás megélését segítő cigány kultúra, azon belül a képzőművészet erősebb intézményesítésére. ^[23] Szuhay Péter *Ki beszél? Cigány/roma reprezentáció a képző- és fotóművészetben* című tanulmányában ^[24] periodizálva bemutatja a roma képzőművészet és azzal párhuzamosan a cigány irodalom közelmúltbeli történetét. A történetben két meghatározó eseményt jelöl ki a rendszerváltás előtt, és jellemző módon mindkét esemény során a művészi reprezentáció katalizált vitát a politikai elköteleződésről: a Daróczi Ágnes rendezte *A magyarországi cigány autodidakta és naiv művészek I. országos tárlatáról* ^[25] és a *Fekete korall* című irodalmi antológiáról van szó. ^[26] A kiállítás, írja Szuhay, „ebben a kontextusban értelmezve az emancipációról, a megmutatkozásról szólt. Ugyanakkor egyfajta gyanakvást is ébresztett – vajon egy egyenlőségről és internacionalizmusról szóló közegben nem számít-e »nacionalizmusnak«, ha a rendezők »etnikai alapon« válogatnak a festményekből és rendeznek kiállítást.” ^[27] Daróczi Ágnes, a kiállítás kurátora elevenítette fel a történetet a *Kései születés* című filmben, miképpen vonta kérdőre a kiállításmegnyitón a Kulturális Minisztérium-beli főnöke: nem gondolja-e, hogy ez nacionalizmus, „mert ugyan mi okom volt arra, külön kiállítást szervezzek a roma képzőművészeknek”. ^[28]

Hasonlóképpen ír Murányi András a fent említett irodalmi antológia fogadtatásáról, mely, mivel több alkotó együttes szereplését tette lehetővé, már gyanús gyülekezésnek, vagyis nacionalista csoportosulásnak tűnt a korabeli hatalom szemében. ^[29] A Bari Károly tíz évvel korábbi, egyszemélyes, tehát veszélytelennek látszó indulását övező ováció helyett a *Fekete korall* durva kritikákat kapott, például Vekerdi József nyelvész részéről, aki az 1961-es párthatározat szellemében a cigány kultúrát nem létezőnek tekintette, a cigányságot pedig szociális kérdésként tartotta számon. ^[30] Vekerdi a következő szempontok alapján nem értett egyet a válogatással: a cigányok anyanyelve nagyrészt, és (egy-két kivétellel) az antológiában szereplőké is a magyar; a magyarországi cigányság nem nemzetiség, mert többé-kevésbé az asszimilálódás útjára lépett; a szerzők nem ismerik a cigány kultúrát, nem abban nőttek fel, hanem a magyar kultúrában; a versek magyar nyelven íródtak, továbbá nem jellemzi őket a cigány tematika (vagy csak a nemzethalál toposzának gyakori ismétlődése); a válogatás kizárólag a szerzők származása alapján történt. Ezzel szemben állítja Vekerdi, hogy „nincs pozitív fajelmélet.” A pozitív fajelméletre például Vekerdi egy cigány festőtől idéz, aki bár bevallása szerint nem él a cigány kultúrában, de ereiben cigány vér folyik, ezért festészete is cigány festészet. „Ilyen romantikus szeparatista elgondolások legfeljebb arra jók, hogy egyes cigány származású értelmiségiek ne teljesítményeik, hanem származásuk segítségével keltsenek maguk iránt érdeklődést.” Vekerdi szerint „pozitív fajelmélet”, az arra épülő „cigány szeparatista törekvések”, „cigány nacionalista dezintegrálódás”, „cigány romantika” helyett a többség és kisebbség közti „válaszfalak ledöntése” szükséges. Szövegében egy pillanatra többes szám első személyben kezdi szimulálni az általa elítélt többségi hozzáállást: „Valahogy úgy képzeljük, a cigány az »más«. Az asszimilálódott német ugyanolyan magyarnak számít, mint bárki más, de az ugyanígy asszimilálódott cigány hetedízigen cigány marad.”

Vekerdi (nem is annyira) áthallásos inszINUÁCIÓJA itt olyan formát ölt, hogy például aki a cigány kultúrára alapozott identitáspolitikát folytat, vagy például aki a cigány kultúra testi-fenotípusos alapú retorikáját műveli, az a náciizmust eleveníti fel, vagyis a faji szempontú elkülönítést/elkülönülést. Jól érzékelhető az a rendkívüli skizofrénia, amely ezt a retorikát alapjaiban átjárja: a szocialista társadalom nemzeti jellegű, asszimilációs alapú homogenitása érdekében bármilyen identitáspolitikai elutasítása és fajelméletként való megbélyegzése. Nem egy művében jelent meg ez az érvelés, és már 1983-ban határozott visszautasításra és éles kritikára talált, nem mástól, mint az MSZMP KB Társadalomtudományi Intézete tudományos főmunkatársától, Kerekes György történésztől, többek között a magyarországi cigányok helyzetéről a *HVG*-ben lefolytatott vitát lezáró szövegében. Kerekes ebben a cikkben kiállt a szabad identitásválasztás, azon belül a cigány identitás választhatósága mellett. ^[31] Nem szeparatista az, mondja Kerekes, „aki vallja, hogy létezik saját cigány kultúra, aki fejleszteni akarja azt, aki számára az ezzel való azonosulás intellektuális és érzelmi szükséglet, ha mindezt a hazát adó nemzettel való együttműködés keresésében teszi”. Kerekes, aki maga is nyíltan megfogalmaz egy feltételt, a nemzeti prioritás feltételét („a hazát adó nemzettel való együttműködés”), így érvel Vekerdi ellenében: cigány rasszizmusról értelmetlen beszélni, mert ez a nép csak a rasszizmus

áldozata volt, és soha nem volt olyan helyzetben, hogy gyakorolhatta volna a rasszizmust. Kerekas érvelését meghosszabbítva mondhatjuk, hogy ha egy cigány festő a saját cigány kultúrájáról úgy beszél, mint amit a „vérében hord”, akkor az megegyezik azzal, mint amikor egy cigány büszkén arról beszél, hogy a cigányok vérében van a zene (de ez értelemszerűen nem ugyanaz azzal, mint amikor egy *nem cigány* állítja ugyanezt, ha mégoly affirmatív módon teszi is); ám azzal végképp nem egyenlő, amikor egy akár *cigány*, akár *nem cigány* arról beszél, hogy a cigányok vérében van a bűnözés. Ezek mindegyike a vér metaforájára épülő biologizáló retorika alakzata, de a legutolsó példával szemben, amely nyíltan rasszistának minősíthető, az első nem helyezhető el a rasszizmus-skálán.

Tudomásom szerint ezek az 1980-as évek elején lezajlott viták nyitották meg azt a diskurzust, amelynek a roma művészet romaként való definiálása állt/áll a középpontjában. Ennek a diskurzusnak a rendszerváltás utáni állomásaira is kitérek, de előtte megemlítem, hogy többek között két nagyobb állami intézmény is úgy ítélte, hogy nem bonyolódik elméleti vitákba, és létrehozta saját roma képzőművészeti gyűjteményét. Szuhay fent említett tanulmányában részletesen foglalkozik ezzel a két legfontosabb magyarországi gyűjtőhellyel, konkrétan a Néprajzi Múzeummal, ahol nagyrészt ő a gyűjtemény létrehozója, és a Romano Kherrel, ahol pedig Zsigó Jenő, a Roma Parlament vezetője volt a gyűjtés motorja. Az alábbi idézetből jól látszik, hogy Szuhay egyrészt problémátlanak tekinti, hogy létezik roma festészet (bár a létigét idézőjelbe teszi, és az idézőjelet sohasem tekinthetjük másodlagos tényezőnek), másrészt az is kiderül, hogy a művész önbevalláson alapuló származása a definíció alapja, és így a gyűjtés meghatározó szempontja.

Ebben a tanulmányban azt vizsgálom, hogy a vizuális művészetek két ágában, a képző- és a fotóművészetben miként fogalmazódik meg, miként épül fel a magyarországi cigányok önképe, mi az, amit a maguk számára és mi az, amit mások számára »vésnek kőbe«. (A képzőművészet esetében itt most arról fogunk beszélni, amit a cigányok/romák alkotnak, »mondanak« saját magukról és nem foglalkozunk a magyar festészet és képzőművészet »cigányképével«.) A fotó esetében azonban egészen más a helyzet. Amíg a festészetben egyértelmű, hogy »van« magyarországi roma képzőművészet, hiszen társulások, formációk, közös kiállítások léteznek évtizedek óta, addig a fotóművészetben ez az etnikai »megkülönböztetés«, a cigány/roma fotóművészek akcióközössége nem jött létre.

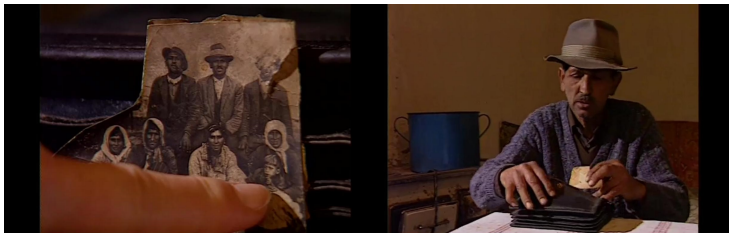
A Szuhay által ebben az idézetben előtérbe helyezett szempont, tehát annak kiemelése és figyelembe vétele, amit »a cigányok »mondanak« saját magukról», több mint egy emancipációs lépés a többi között, fontossága nem hangsúlyozható eléggé, és szoros összefüggésben van a tanulmány során később kifejtett terminussal, a »visszabeszélés« terminusával: »És a legfontosabb kérdés, hogy vajon szentelünk figyelmet annak, hogy az egyes művészek miképpen határozzák meg magukat, azzal szemben, ahogy mi meghatározzuk őket?“ A jog, hogy saját magáról valaki saját maga beszéljen, és ne mások beszéljenek róla, a szabadság felvilágosodásbeli gondolkodásmódjának nélkülözhetetlen összetevője. Ez a népképviselőnek nevezett eszme, benne egy első látásra nem

érzékkelhető paradoxonnal: ne más népek fiai beszéljenek a saját népről, mert az önmagáról való beszéd és az önmeghatározás joga azt a bizonyos népet illeti; ám ha szóhoz jut ez a nép egy fián keresztül, akkor ez a beszélő a képviselő során mássá válik, képviselővé a képviseltekkel szemben, aki talán épp egy másik nép érdekeit képviseli. A reprezentációban rejlő mindenkori, akarva-akaratlanul hegemoniára való törekvést tükröző elidegenedés tanúi vagyunk itt, mely nem mellesleg a (cigány és nem cigány) politikai képviseletről szóló diskurzusnak is visszatérő fordulata. Az ebből fakadó következtetés alapján nem feltétel nélküli módon tekinthető autentikusnak a származás egy képviseleti kontextusban. Egyetlen példa a rendszerváltás előtti évekből, amely azóta új példákkal egészült ki: „A politikai szerepet vállaló cigány művészértelmiség: Péli Tamás, Choli Daróczi József, Fátyol Tivadar, Rostás Farkas György meggyőződéssel hirdette, hogy a cigányság nem jogosult kisebbségi, akkori szóhasználat: nemzetiségi jogokra. [...] Asszisztálásukkal hozták létre az MSZMP és a Hazafias Népfront legyártásában az Országos Cigánytanácsot és a Magyarországi Cigányok Kulturális Szövetségét. *Megkezdődött a cigány értelmiség leválasztása a cigányságról.*”^[32] (Kiem. M.A.)

Ez a leválasztás 1986-ban egyszerre zajlott a politikában és ugyanakkor kulturális kontextusban is a nem cigány értelmiség részéről. Erre ugyanúgy találunk példát az állampárti ideológiát támogató, mint az ellenzéki értelmiség részéről is. Míg Vekerdí József nyelvész az állampárt álláspontjának képviselőjeként szólalt fel a fent részletezett vitában a cigány művészet és identitás lehetőségéről (vagy inkább lehetetlenségéről, szükségletlenségéről), és magukat a cigányokat próbálta leválasztani saját, bár rendkívül heterogén etnikus kultúrájukról, addig a fent említett Kerekes Györgyhöz hasonlóan Csengey Dénes, a demokratikus ellenzék tagja, későbbi MDF-politikus mitikus fogalmak mentén hozta létre a cigány kultúrhérosz-szerző alakját, választotta le és állította szembe mint képviselőt a népével. Csengey itt hivatkozott tanulmányában, melyet megközelítőleg a monori találkozó idején vagy nem sokkal azután írt, radikálisan ellentmondott Vekerdinek.^[33] Az esszét, amely a magyarországi cigány irodalomról szól, át- meg átszövik a képviselet metaforái. Már az árulkodó, hogy Csengey Lakatos Menyhért *Füstös képek* című regényét az illyési paradigmában helyezi el, a *Puszták népéhez* hasonlítva azt, egyszerre regényként és szociográfiaként olvasva a szöveget. Csengey nem romaként és jóindulatú értelmiségiként egységben látja a magyarországi cigányságot,^[34] tulajdonképpen teljes mértékben harmonizálva a korabeli roma polgárjogi harcosokkal, és erőteljes kritikát gyakorol „néhány ciganológus” álláspontján (félreérthetetlenül Vekerdire célozva), akik követve az állampárti ideológiát, a cigány kultúrát nem tekintik önmagában létező jelenségnek, a cigányságot pusztán szegénységi tényezőként tartják számon. Csengey a Lakatos Menyhért regényéről való beszédet magával Lakatos Menyhérttel kezdi, megvalósítva azt a visszatekintve ambivalens módon „jóindulatú” beszédet, amely a dicsérete tárgyát képező szöveg helyett először a szerzőt hitelesíti. A hitelesítés során mitológiai figurává avatja Lakatos,^[35] és mintegy ellentmondásos és anakronisztikus jellemzőként kiemeli a korból („patriárka”, „vajda”), ugyanakkor mint mitológiai alakot vissza is helyezi a korba, amennyiben Lakatos „kötőanyag tud lenni egy kialakulóban levő cigány kultúra és az e kultúrát éppen csak hogy kóstolható cigányság között.” Ebben a gondolatmenetben jól látszik egy régi, többek között bibliai eredetű prófétai mesternarratíva, amely az elmaradott/vonakodó

nép és annak kultúrhérosz vezetője közti viszonyt taglalja. Csengey, a többségi jóindulatú értelmiségi később parlamenti képviselő lesz a magyar országgyűlésben, de már íróként is képviselőben gondolkodott. [36] Többségi szerzőként ezt az ethoszt, a képviselői narratívát projektálja a cigány származású íróra, ezzel önkéntelenül is megteremtve a távolságot közte és a népe között, a kulturált képviselő vezető és a kultúrát még csak „kószolható” közösség között. Csengey a Vekerdi-féle paradigmának az ellentétét képviseli, hiszen nem megfoszt a kisebbségi identitástól, hanem felruház azzal. Amikor viszont a magyar irodalomban megszokott képviselői mintát adományozza a cigány szerzőnek, akkor a többségi művészetben begyakorolt és hitelesített művészi-politikai identitást ajánlja fel. [37]

A képviselői diskurzus projektálása mellett a „visszabeszélés” aktusa hasonló módon erősen determinált és egyben determináló. Szuhay Péter már idézett, nagy áttekintő tanulmányában merül fel a fogalom az önmeghatározás jogával párban. A visszabeszélés metaforája kapcsán óhatatlanul is mindig a többséggel szemben való megfogalmaz(ód)ásról van szó, ez pedig relatív jelleget kölcsönöz az identitáskonstruálás folyamatának, továbbá az egység és az egység képviselőjének szükségességét és kívánalmát jelzi, vagy legalábbis elsősorban ebben a kontextusban engedi vizsgálni a műveket és identitásokat. Csak két, egymástól mintegy harminc év távolságban lezajlott példát említek, egyet a nyolcvanas évekből, egyet pedig a kétezzer-tízes évekből. A magam részéről a visszabeszélés egy megvalósulásának tekintem azt a történetet, amely Varga Ágota *Porrajimos – cigány holokauszt* című filmjében hangzott el. A filmben a Patapoklosi községben lakó, roma származású Balogh János, miközben csak lassan oldódik bizalmatlansága a nem roma forgatócsoporttal szemben, megmutat egy csoportképet, melyet róla és a családjáról készítettek a csendőrök a deportálásuk előtt, 1944-ben. [38] Balogh János elmeséli, hogy évtizedek múlva találkozott Sárközi csendőrrel, aki akkor már civil polgár volt, és nyugdíjasként békésen élt a szocializmusban, amit az út mellett épp Balogh János épített a társaival. Az egykori csendőr megmutatta Balogh Jánosnak a deportáltakkal teli albumát, nem sajnálkozásképpen, még inkább nem bocsánatkérésképpen, csak amúgy közlésként, talán rég elvesztett hatalmát akarta egy pillanatra visszanyerni. Balogh János felismerte családtagjait az egyik képen, és mikor mindhiába kérte vissza a fotót az egykori csendőrtől, gyorsan kikapta azt az albumból, és elfutott vele. Attól a perctől a túlélőé lett a kép, amely mindig is hozzá tartozott, hiszen ebben az esetben a kép annak a tulajdona, akit tárgyiasított általa a hegemon erő, amit jelen esetben a magyar csendőrség tagjai képviseltek. Fontos adalék, hogy a képen csak az áldozatok azonosíthatóak, a mellettük álló csendőr le van vágva a képről, csak a szuronya hegye maradt ott. Ez a szakadásban megképződő hiány, a fénykép romlásának, pontosabban rontásának helye válik a magyar társadalom emlékezetpolitikában jelentkező traumatizáltságának emblémájává. Balogh János ennek a képnek a *Porrajimos* során megölt szereplőit mutatta meg a film rendezőjének, immár mint a kép birtokosa, akinek egyedüli joga van megmutatni a képet. Balogh János „képrablása” a visszabeszélés (vagy médiaantropológiai metaforával *shooting back*) egyik paradigmatis esete.



*Balogh János családja a deportáláskor (Varga Ágota: Porrajimos) és
Balogh János (Varga Ágota: Porrajimos)*

A másik példában szereplő visszabeszélő mű a Sostar Kollektíva akciójaként jött létre *Rewritable Pictures* címen, 2010-ben a Trafóban. ^[39] A Sostar romákat ábrázoló képeket kért a Néprajzi Múzeumtól, és a múzeum a csoport rendelkezésére bocsátott néhányat. Ezeket a képeket egyrészt egy Trafó-beli kiállításon, másrészt egy videoperformansz keretében újrakontextualizálták kontaktimprovizációs módszerrel, melyben a mozgásművészek, a Független Színház két színésze, valamint egy fotós vett részt. A fotók kivétele a többségi szempontok alapján létrehozott etnikus kategóriákkal operáló Néprajzi Múzeum-i környezetből és belehelyezésük a kortárs művészeti közegbe, valamint újraélesztésük egy performanszban, melynek során a roma és nem roma szereplők folytonosan bejátszották a fotóst a tükrös teremben zajló improvizatív játékba, mind az ellenszegülés lépései. Az itt megvalósuló visszabeszélés az etnicizáló gyűjtési logikát reflexív módon kezelő koncepció megvalósulása és egy új, nem etnicizáló archívumi logika ígérete.



*Rewritable Pictures. On the way to a Roma Photographic Archive
(2010)*

A visszabeszélés kontextusához fontos adalékkal járul hozzá a brit történelem és a posztkoloniális elmélet, melyre néhány szóban Stuart Hall az *Új etnicitások* című tanulmánya kapcsán szeretnék itt kitérni. E kitérés azért szerves a jelen kontextusban, mert belátásai nélkülözhetetlennek tűnnek számomra a Sostar tevékenységét, különösen pedig az alábbiakban majd értelmezés tárgyát képező etnikai szerződés jelentését illetően. A Hall-tanulmány két fázisban határozza meg a fekete reprezentáció emancipációs törekvéseit, mely két fázis a reprezentációs viszonyokért folytatott harctól a reprezentáció politikájának irányába való mozgásban jön létre. ^[40] Az első szakaszban a politikai értelemben vett „fekete” mint közös név fogalmazódik meg az ellenállásban részt vevő csoportok integrálása során. Ekkor a „fekete tapasztalat” mint egyedi és egyesítő keret létezik (*singular and unifying framework*), mely etnikus és kulturális különbségeken átívelő identitást nyújt, és ennek révén hegemonná válik más etnikus és faji identitások felett. A roma politika kapcsán ezt úgy fordíthatnánk le, hogy másodlagos például a roma *női* képviselőt vagy mondjuk az *oláh* cigány képviselőt az *általános* cigány képviselővel szemben. Ez az első szakasz kulturális értelemben

annak kritikája, ahogyan a fekete közösséget mint néma és láthatatlan másikat pozicionálták az uralkodó fehér esztétikai és kulturális diskurzusban. A pozicionálás során a feketék mint tárgyak és nem mint szubjektumok jöttek létre, és ennek megváltoztatásához a fetiszizálás, objektiválás és negatív alakzatok (*figuration*) kritikája volt szükséges. A mozgalom e szakaszában két célt tűztek ki: hozzáférés a saját kép formálásához, tehát a jog az önreprezentációra, valamint a pozitív fekete imázs létrehozása. Később azonban nyilvánvalóvá vált, hogy az egységes fekete képviselet alapvetően a heteroszexuális fekete férfi szempontjait érvényesíti mások rovására, vagyis arról van szó, hogy az emancipációs küzdelmek más emancipációs igényeket nyomtak el a maguk heteronormatív és maszkulin mivoltában. A két szakasz között pedig a képviselet két különböző nyelvi felfogása is alapvető különbséget hoz létre. Az általános fekete tapasztalatnak való hangot adás folyamatában a képviselet Hall szerint mimetikusként tételeződött: az általános hit szerint egy, a nyelv előtt már létező csoport lépett be diskurzusba, és talált magára az egységesítő „fekete” szóban. A mimézis azonban, melynek nem reflexív módon kezelt jelölője a létige, a „van”, valamiképpen mindig is diszkurzív módon jön létre, legfeljebb ez a vakfoltjára esik azoknak, akik beszélnek. Ennek a szimulatív módon diszkurzív valóságnak a tudatosítása egyben a kezdete a képviselet második korszakának, a reprezentáció politikájának.

A fordulat a fekete önreprezentáció politikájában tehát akkor következett be (és ezt a fordulatot sohasem kezelhetjük kizárólag történelmi tényként, sokkal inkább feltételként és lehetőségként kell hozzá viszonyulnunk), amikor fény derült a magát mimetikusnak gondoló egységes fekete képviselet partikuláris és egyben konstruált voltára. Ezt a képviseletet kettős hierarchia mozgatta: egyrészt kívülről, a fehér hegemon projekció által volt meghatározott a polgárjogi küzdelmeket megelőzően és azok során, másrészt dominanciáját egyéb alcsoportok rovására vívta ki, a némaságból kényszerűen mások némaságra ítélésével tört ki. Tegyük hozzá, attól, hogy történelmi szükségszerűségnek tűnik az egyes szakaszok illetően egymást követése, még nem következik, hogy az ún. második szakasz ne fejthetné ki kritikáját az elsővel szemben. Ez a kritika mindig aktuális, mondhatnánk, hiszen a mimetikus reprezentációval szemben a képviselet diszkurzív módon való létrejöttének tudatosítása soha nem magától értetődő, és mindig hatalmi érdeket sért. A két szakaszt tehát a reprezentáció politikájának nyelvi fordulata választja el egymástól. Hogy a jelen tanulmány konklúzióját egy pillanatra felvillantsam, a nyelvi fordulat a *Sostar* konceptuális zárójelében hagy nyomot, legalábbis megengedi ezt az olvasatot: roma – {roma}.

A képviseleti igénynek a művésszel és a műalkotással való összekapcsolása, a képviseletnek a műalkotáson keresztül történő megvalósulása nem új keletű hagyomány, ennek taglalására itt nincs tér, ahogy arra sem, hogy ez a képviseleti esztétikai ideológia miképpen vált kritika tárgyává, mind a művészetben belül, mind a kritikai szakirodalomban. A művészetben keresztül zajló képviselet esztétikai ideológiájának kritikája együtt mozgott a mimetikus, világszerű nyelv kritikájával, ugyanakkor e kettős, egymást kísérő mozgás bizonyos értelemben fent is tartotta nyelv és világ ideologikus ellentétét. ^[41] A kérdés tehát az, hogy miképpen lehet túlkerülni ezen a mesterséges és átideologizált szembeállításon, mely a maga polarizált formájában más és más

módon, de mindig újratermeli a hierarchiákat. Másként fogalmazva, miképpen lehet túllendülni a (sokszor nem romák által a roma művészetben hallucinált) etnikai képviselő paradigmáján úgy, hogy ne váljunk indifferenssé a művészeti kritikában e szóval szemben: roma. Miképpen tudjuk a magunk számára aktualizálni, érvényessé tenni a „roma” jelzőt a művészetről szóló diskurzusban, anélkül, hogy védhetetlen módon etnicizálnánk a művészetet, és anélkül, hogy súlytalanná téve a jelzőt asszimilációs gesztust gyakorolnánk? A másik oldalról feltéve a kérdést, még mindig a jelen példa kontextusában maradva: miért mélyen morális gesztus a *{roma}*? Miért mélyen morális gesztus a *{roma}* 2014-ben, Magyarországon?

Önreflexív távolodás a képviselői diszkurzustól

A róla készült 1988-as portréfilmben Péli Tamás is a képviselő diskurzusához csatlakozik, ám mindezt ambivalens módon teszi: „Az én festézetem alapvetően a származásom, a felvállalt származásom miatt egy politikus festészet lett.” [42] Később azonban így beszél:

Ahhoz, hogy én cigány festő legyek, igazából, el kellene ismerni azt is, hogy vannak cigány kőművesek. Ez egy súlyos és nehéz probléma. És én nagyon szeretnék, és ezt most megint megmondom, nagyon szeretnék magyar festő lenni. Ennek is el fog jönni az ideje. Mert ezt érzem, hogy előbb-utóbb a magyar identitásunkkal is nagy problémák és gondok lesznek. És ahhoz, hogy én a kollégáimtól véglegesen megkapjam a beutazási engedélyt, ahhoz el kell még egy-két évnek telni, azt hiszem. Le kell folyni néhány liter víznek a Dunán és a Tiszán, a Dráván és a Száván. Még pedig azért, mert... Hát ezt most elmesélem, erről hírt adok. Én készülök a világkiállításra egy nagyon jelentős művel megjelenni, és ez a kép nem Péli Tamás cigány festő képe lesz, hanem Péli Tamás európai lelkű, európai gondolkodású, magyar hazájáért és a kisebb népéért aggódó alkotó, képíró alkotása kell hogy legyen. Ha ezt sikerül megfestenem, én nagyon bízom abban, hogy a mellettem és velem együtt dolgozó kortárs művészek el fogják hinni mindazt, ami most itt elhangzott, először, de nem utoljára tőlem. [43]

Péli ebben a második idézetben elsősorban európai művészként határozza meg magát, hiszen az említett világkiállításon nem cigány festőként, hanem európai alkotóként kíván részt venni. A belső indíttatás mellett van ennek külső oka is, mely az idézetből és a filmben elmondottakból viszonylag egyértelműen kideríthető. Egyrészt úgy érzi, magyar művészként még nem kapott „beutazási engedélyt” a kollégáitól, másrészt mintha a cigány politikai képviselőben zajló nehézségek indítanák arra, hogy saját etnikai származását is másodlagosnak gondolja a művészeti térben. A Cigányszövetségről körülbelül a film 37. percének elején kezd beszélni viszonylag hosszan. [44] Itt megindokolja, hogy miért lépett ki a Szövetségből, és (ez a jelen tanulmány szempontjából fontosabb) egy hasonlatba burkolt hierarchiát is felvázol. A hasonlatban Dumas alakja szerepel, és mindezzel Péli saját maga és barátai (a *Stációk* című filmben is megidézték) jelmezes identitásjátékára is utal, mely *A három testőr*től kapott ihletést. [45] Ami Athosnak túl sok,

idézi Péli a regényt, az La Fère grófnak (vagyis Athos „civil” alteregójának) túl kevés. „Nekem a Szövetség, mint Athosnak, mint Péli Tamás roma, cigány gyerekek, Mátyás téri, Köztársaság téri cigány gyerekek – sok. Az nekem nagyon nagy rang, hogy én ott alelnök lehetek. De Péli Tamásnak, európai hírű, több nyelvet beszélő, egyetemet végzett magyar embernek, hazafinak – kevés.” Péli Tamás oldaláról egyszerre beszélhetünk tehát egy etnikai képviselési festői identitásról, egy magyar nemzeti festői identitásról és egy európai művészidentitásról. Ezek a szabad választás és a mások által lehetővé tett vagy nem tett választhatóság szerinti hierarchikus viszonyban állnak egymással. A roma (etnikai) festői identitás adott, de másodlagosként tételezett az európaihoz viszonyítva, a magyar (nemzeti) festői identitás vágyott, de egyelőre nem megszerezhető, hiszen a nem romák „engedélyéhez” kötött, az európai művészidentitás pedig tehetség és tudás révén kivívott.

Péli Tamás példáját azért hoztam fel, hogy lássuk, miként valósul meg az oszcillálás az egyes identitások között, és milyen viszonyban van, hogyan férnek meg ezek egymással a rendszerváltás környékén egy magát romának, magyarnak és európainak tartó művész esetében. Bár Péli szerepelt a rendszerváltás után egy-két olyan csoportos kiállításon, melyek szervezőelve a képzőművészek etnikai származása volt, ^[46] de egyéni kiállításainak száma ezeket messze felülmúlja. Míg a Péli által megtestesített professzionális képzőművész képzettségénél, értelmiségi voltánál fogva politikai és művészi téren is magabiztosabb módon lép be az etnikai képviselési diskurzusba és vesz részt abban, mint a kritikai közvélemény által behatárolt módon kezelt, ma már részben kritika alá vont, de a korban még létező képzőművészeti címkékkel ellátott „naiv”, „amatőr”, „autodidakta”, „népi” képzőművészek, ám ugyanakkor ennek a professzionális képzőművésznek több mozgástere is van kilépni ebből a diskurzusból, és visszautasítani a képviselési igényeket, mint azoknak, akikre előszeretettel alkalmazták etnikai és egyben (kultúra)képviseleti kontextusban a fent felsorolt jelzőket. A professzionális művészt kevésbé terhelte a képviselési olvasat, mint „naiv” társait, pontosabban a beszédben való részvétele okán maga irányíthatta azt. Mint láttuk, Péli maga is tematizálja a kérdést, még ha ambivalens módon is.

A Sostar csoport pedig 2014-es *Metszéspontok III.* kiállításon egy erőteljes gesztussal Pélit mint elődöt jelöli ki a maga számára ebben a kérdésben, többek között éppen a *Metszéspontok III.* kiállítás egyik videója révén, mely egy részlet a *Stációk* című filmből. ^[47] A mű címe *Manifesztum a roma művészek Magyarországra való érkezésének alkalmából*, ezt André Raatzsch már 2010-ben elkészítette. Bár a kortárs roma művészetet gyakran illetik a politikailag elkötelezett művészet címkéjével, Raatzsch művére inkább *az elkötelezettség diskurzusának való elkötelezettség* címkéje illik, és ez alatt a reprezentáció kérdésének explicit megjelenítését értem, annak kettős retorikai értelmében: politikai képviselet és művészi megjelenítés, melyek kölcsönösen reflektálnak egymásra a műben. ^[48] A Maria-Alina Asaveitól származó műleírás jelen tanulmány szempontjából több kulcsfogalmat is említ, ezért alább az angol szöveg magyar fordítását közlöm. Asavei konceptuális jellegét tekintve izgalmasnak, politikai szempontból pedig furfangosnak tartja Raatzsch installációját:

Raatzsch *Manifesztum a roma művészek Magyarországra való érkezésének alkalmából* című műve a magyarországi roma művészek egzisztenciális nehézségeit problematizálja. A mű két egymásra rakott székből és egy monitorból áll, mely a *Stációk* című, Péli Tamás magyar festőről készült portréfilm sugározza. A mixed média installáció börtönszerű megjelenítése a politikai képzelet és a költői megformálás eszközeivel helyezi új kontextusba a hagyományos roma művészet reprezentációs terét. Ily módon a mű a műtárgy státuszának átalakulásairól és az ebből fakadó progresszív politikáról szóló új olvasatok metaforájává válik. A mű nem csak újracsomagolja a híreket és az új médiát, de egyben felhívja a nézőt, hogy gondolja újra a tudás terjesztésének lehetőségeit. Így Raatzsch alkotása annak az esztétikai ellenállásnak a dokumentumaként érthető, amely elkerüli a radikális aktivizmust és az üres esztétizálást is. [49]



Manifesztum a roma művészek Magyarországra való érkezésének alkalmából (Raatzsch André/Sostar Kollektíva) és Péli Tamás (Zsoldos Vanda portréfilmje)

„Elkerüli a radikális aktivizmust és az üres esztétizálást is”, de éppen azáltal, hogy a kettőt egymásba oltja. Egyszerre számol a művészet és a politika permanens mediatizálódásával, valamint minden mediatizálódás kettős, politikai és figuratív módon is reprezentatív természetével. Benjamin után szabadon, a politikusok a parlamentből a filmbe transzponálódnak, és ugyanez történik a művészettel is, csak az a múzeumból lép át a fényképbe. Értelmezésemben a *{roma}* – *Szerződés az etnikai hovatartozás eladásáról* című performatív akció a fenti konceptuális mixed média installációnak a folytatása, némileg más hangsúlyokkal. Mindkét esetben egy olyan beszédettetről van szó, amely nem a művész magányos megnyilatkozása, hanem mások bevonásával, beidézésével valósul meg. Raatzsch a *Manifesztum* esetében Pélit beszélgeti, a *{roma}* esetében a szerződésben résztvevő feleket szólaltatja meg. A Péli-interjút sugárzó televízió székekbe „börtönzése” összekapcsolja a kulturális és a politikai reprezentáció kérdését a médium kérdésével. A készüléket keretező székeket rácsként funkcionáló gumipókok tartják össze, és az így létrejövő alakzat a televízió médiumának börtönszerűségét, zárt jellegét hangsúlyozza ki, megjelenítve a szocialista tömegkommunikáció korszakát és a szocializmus kisebbségi politikáját, és utalva ez utóbbi továbbélésére. Az ide bezárt „roma művész” (ahogy az az egyik szék támláján látható angol nyelven: *roma artist*) Péli Tamás allegorizálja. A tévében látható felvételen Péli a roma kontextusban sokatmondó mozgásszabadság metaforáját kiaknázva arról beszél, hogy még nem kapott „beutazási engedélyt” a magyar művészokollégáktól. A roma művész identitásában meghatározó tényezőként ezt az akadályoztatottságot ismétli meg a rács, amely tehát így két

szinten is értelmezhető, a médium és a nemzeti identitás szintjén. Erre a kettős szinten elbeszélte ki- és bezártságra vonatkozik ironikus módon az installáció címe: *Manifesztum a roma művészek Magyarországra való érkezésének alkalmából*. A tévé bemutatott Péli felhasználása a megérkezés kérdésének ambivalens aktualizációja Raatzsch részéről. A tévé itt az anakronizmus metaforája, annak kommunikálása, hogy a roma művészek Magyarországon még mindig a „tévében” vannak. Mindez pedig a manifesztum műfajának ironikus, távolságtartó újrafelhasználását is magában hordozza: Péli rendkívül öntudatos módon jelenti ki magát újra és újra a szóban forgó dokumentumfilmben, mintha folyamatosan manifesztumot fogalmazna. Az újrafelhasználással Raatzsch a beszédett-értékű manifesztumok ambivalens voltára, erőtlenségekre és ismétlődő jellegükre is rámutat. A roma művészek folyamatosan „érkeznek” Magyarországra, mondhatni mindig *mozgásban*, mindig *érkezésben vannak* – ez pedig a Sostar saját helyzetének reflexiója is. Bár a művet Raatzsch André készítette, de a Sostar művészcsoporthoz is tulajdonítja. A csoport tagjai között vannak pályájukat nem régen kezdő művészek (Raatzsch André, Kállai András, Kállai Henrik, Balogh Rodrigó, Tihanyics Norbert, Rácz Béla) ^[50] és régóta alkotó művészek (Choli Daróczi József, Nagy Gusztáv). ^[51] Ez a kor szerinti megoszlás elősegíti az érkezés folyamatosságának vagy végtelenítettségének tudatosítását, a „be(nem)érkezettység” művészeti és etnikai kontextusban történő kritikai tematizálását, annak keretbe foglalását, hogy a kettős-hármas identitást affirmatív módon kezelő és hordozó művészcsoporthoz hogyan próbálja kritikai módon megközelíteni az etnikai, illetve *etnicizált* művészet kérdését.

A {roma} kontextusában, ahogyan az a Péli-féle hagyományhoz viszonyul, egyszerre beszélhetünk egy pozitív azonosulásról és elődkijelölésről, ugyanakkor a kérdésnek a maga ambivalens voltában való megidézéséről. Ezt, ahogy fentebb már jeleztem, egyrészt a kiállítás zárójeles címe foglalja magában és jeleníti meg, másrészt az alcímekben is jelzett akció, a szerződés az etnikai hovatartozás eladásáról. Magának az akciónak egy közelmúltbeli vita szolgáltat hátteret. Kőszegi Edit és Szuhay Péter megrendezték a *Rétegződő identitások* című kiállítást a Budapesti Francia Intézetben. ^[52]

Érvelésük, mely a kiállítás kapcsán született kritikákra válaszul hangzott el egy rádióműsorban a kiállítás védelmében, messze kifinomultabb, mint az ismerős fordulat, amely a Budapesti Francia Nagykövetség honlapján olvasható. ^[53] A roma művészet saját helyét, létezését és beérkezetttségét jellemző módon a nem romák, jelen esetben a megnyilatkozás kerete szerint a francia diplomácia igyekszik bizonyítotttnak látni, a bizonyítottság tényét bizonygatni, és a kérdés ezzel kapcsolatban mindig az, hogy miért élnek ezzel a nagyvonalú és mégis etnicizáló fordulattal a nem romák. Ennek szellemében „bontotta meg” a kiállítás rendjét Kállai András, aki egy „Elég az etnicizáló kiállításokból” feliratú szórólapot osztott szét a látogatók között. Szuhay és Kőszegi a Klub Rádió *Rakott* című műsorában elhangzott beszélgetés során, amelyben Kállai András is részt vett, ^[54] azt mondták, hogy a kiállítás címében próbálták meg hangsúlyozni a homogenitást ellensúlyozó különbségeket, továbbá a művészek közül nem mindenki roma, tehát nem a résztvevők származása volt számukra a döntő. A kiállított műtárgyak kiválogatásához a KuglerArt Szalon gyűjteménye szolgált bázisul, ez pedig egy magángaléria, amelynek viszont saját joga eldönteni, hogy milyen alapon hozza létre a gyűjteményét. Hozzátehetjük, hogy a szóban forgó kiállítás

mögött nem csak az etnikai koncepció vezérelte, leegyszerűsítő kiállítási hagyomány áll, annak 19. századi néprajzi kezdeteitől fogva, hanem minden nagy vagy kevésbé nagy, kortárs nemzetközi kiállítás is, mint a jelen tanulmányban már felsoroltak: a velencei biennálék (a Junghaus által kurált kiállításon maga Kállai András is jelen volt), a bécsi és berlini kiállítások, vagy a roma művészetnek szentelt galériák, mint például a berlini Kai Dikhas vagy a budapesti Gallery8. Egy kortárs roma művész szempontjából azonban, mint Kállai András, ^[55] most újra egy olyan roma esemény tanúja a közönség, amelyre meghívták a roma művészeket, de amelynek rendezésébe nem vonták be őket, hanem egy (a romákat illetően nem tiszta lelkiismeretű) másik ország kultúrintézete (Budapesti Francia Intézet) támogatta, valamint egy, a romák jobb sorsa iránt elkötelezett, de nem roma kurátor (Kőszegi Edit) rendezte a kiállítást. Ez megint a többség esztétikai környezetbe helyezett roma identitáspolitikája, ha mégoly jó szándékú is.

Egy agonikus képviseleti szerződés

A *{roma}* égisze alatt megkötött egyik szerződés az etnikai hovatartozás eladásáról, mely Kállai Henrik és a Romakép Műhely között jött létre, és amelyen rajta hagyta a nyomát az akció felfokozott, euforikusnak mondható hangulata, az alábbi, nyelvileg heterogén és koncepciójában szétágazó, agonisztikus formában jött létre:

Az elkötelezett tudomány álcája alatt [a Romakép Műhely igyekszik] nem visszaélni a roma identitás értelmezésével. Az eddigi alapeleme a koncepcióval teret adni az önreprezentációnak. Innen a következő lépés a roma művészet tevékenységéből formált tartalom kialakításától a keretek közös meghatározása. Ígéretet teszünk a romakép definiálásának az eladóval folytatott együttműködés során állandó felülvizsgálatára. Elképzelésünk szerint egy műalkotás sokféle »leszármazás« eredménye. Ezekből az egyik az etnikai, a művész származása, ami a többivel akár ambivalens viszonyba is kerülhet. A Romakép Műhely nyílt szellemű marad, és ennek megítélését a résztvevőkre bízva és elvárja, hogy kritikus észrevételeikkel folyamatosan alakítsák a műhely munkáját.

A szöveget konstatívumok és performatívumok váltakozása jellemzi. Alapvetően két erős performatívumra épül („ígéretet tesz” és „elvárást” fogalmaz meg), ezek révén erős hangsúlyt fektet az önreflexióra („állandó felülvizsgálat”, „kritikus észrevételek” figyelembe vétele), és ezzel párhuzamosan a konszenzuális tartalom kialakítására („a keretek közös meghatározása”, „az eladóval folytatott együttműködés”, a nyílt szellemiség megítélésének rábízása a résztvevőkre). Jól kivehető tehát a hegemon gyakorlat elkerülésére és a demokratikus működésmódra irányuló szándék. Ezek a részletek biztosítják a szövegnek a szerződésekben szükséges integritást, a szándékok egyöntetű megfogalmazását az ígéret beszédetteinek halmozásával. A konstatív megnyilatkozások közül, amelyek a szövegben működnek (és melyekről Austin óta jól tudjuk, hogy maguk is rejtett performatívumok) egyesek megállapítják a Romakép alapkoncepcióját, mások viszont általános törvényszerűséget fogalmaznak meg a műalkotás természetéről, az azt

létrehozó „leszármazásokról”. Ez utóbbi, jobb híján művészetelméletinek nevezhető kétmondatos „betét”, belül maradván az etnikai-rokonsági metaforán, a mű „felmenőinek” egyikeként azonosítja az etnikai vonatkozást, és azt állítja, hogy ezzel a többi akár ambivalens viszonyba is kerülhet. Ez a megjegyzés mintegy óvatlanul színre viszi a szerződésben feszülő antagonizmust. A szövegben ugyanis két jelző is utal az etnikai kontextusra: roma identitás és roma művészet. Ezek kifejtetlenségük ellenére az egész szerződést az (identitás)politika és a művészet kapcsolatát tematizáló kortárs diskurzusba ágyazzák bele. Persze nem is annyira kortárs ez a diskurzus, amint azt a tanulmány eddigi részei is próbálták bizonyítani, legfeljebb ma ennek egy új fejezetét éljük.

A lényeg a kritikai művészet lehetséges formáiról szól, azokról az eltérő módokról, melyeken keresztül a művészeti gyakorlatok hozzájárulhatnak a domináns hegemonia kérdőre vonásához. Ha elfogadjuk, hogy az identitások soha nem adóttak, hanem mindig az identifikációs folyamatok eredményeiként jönnek létre, hogy diszkurzív módon konstruáltak, akkor a felmerülő kérdés arra az identitástípusra vonatkozik, melynek megerősítése a kritikai művészeti gyakorlatok célja. Nyilvánvaló, hogy azok, akik az agonisztikus nyilvános terek létrehozása mellett érvelnek, ahol a cél mindannak feltárása, amit a domináns konszenzus elnyom, teljesen másként látják a művészeti gyakorlatok és közönségük közt kialakuló viszonyt, mint azok, akiknek az a célja, hogy konszenzust hozzanak létre, még ha ezt a konszenzust kritikai jellegűnek ítélik is. Az agonisztikus megközelítés szerint a kritikai művészet olyan művészet, amely disszenzust szít, amely láthatóvá teszi azt, amit a domináns konszenzus hajlamos homályban hagyni vagy kitörölni. Sokféle művészeti gyakorlat képezi részét, melyek céljuk szerint hangot adnak mindazoknak, akik el vannak nemítva a létező hegemonia keretei között. [56]

Ennek az idézetnek a fényében a fenti, elsőre talán túlzónak ható „agonisztikus” jelző, melyet a szerződés jellemzésére használtam, nagyon is indokoltnak tűnik. A szerződés megfogalmazói láthatóan igyekeztek kikerülni a tartály-jellegű, esszencializáló metaforikus beszédet. Nem azt írták, hogy egy műben különféle leszármazások (értsd hagyományok) léteznek, hanem hogy egy mű különböző leszármazások eredménye. Mindezt úgy is érthetjük, hogy egy mű aktuálisan és a szituációnak megfelelően mindig sokféle, egymással akár agonisztikus módon perlekedő hagyomány együttállása. A *{roma}* – *Szerződés az etnikai hovatartozás eladásáról* című, szerződésben kulmináló kollaboratív-kritikai konceptuális akció eme megvalósult változata saját „hibás” nyelvén keresztül tanúskodik erről az antagonizmusról, amely az identitáspolitikát, ha komolyan vesszük a szó mindkét tagját, jellemzi. A szóban forgó szerződés egyszerre állítja létezőnek a roma művészetet és identitást, ugyanakkor a létrejövő „művön” (például most épp talán saját magán) keresztül ezek relatív voltát. A szöveg ebből a szempontból akarva-akaratlan megfelel a címnek: *{roma}*, azt mintegy megismétli, értelmezi és olvashatóvá teszi. Tudniillik a szövegben egyszerre tükröződik az etnikumhoz köthető potenciális emancipációs identitáspolitiká, és annak hasonlóképpen potenciális veszélye, a kulturális-művészeti gettó, amit a zárójel jeleníthet meg. E rétegzettségen egy újabb szint az az eshetőség, hogy itt nem a *roma* jelzőt bocsátották áruba, hanem annak zárójeles, ironikus-agonisztikus formáját. Ez a zárójel jelzi a „jóindulatú”, szolidáris

„többségi” számára az áruba bocsátás és megvásárlás határait, vagyis a romává válás határait. Nem magát az etnikai származást adják és veszik itt, hanem annak diszkurzív konstrukcióit, e konstrukciók ambivalens módzatait.

elmélet jelentésű görög szavak közös etimológiájára mutat rá (*theorein*).^[59] Ennek az összefüggésnek a tudatosítására azért van szükség, mondja, mert sokszor dogmatikus módon különbséget tesznek az elmélet és a láthatóvá tétel között. Mondjuk úgy, tétel és illusztrációja között. Az előbbit tartják spekulatívnak, és nem veszik észre, hogy a vizuális gyakorlatokban gyakran megnyilvánul a spekulatív erő, amely miatt e gyakorlatok éppen, hogy nem pusztán illusztrációk (ami mindig egyfajta alárendelt pozíciót biztosít a vizuálisnak). Ezért mondja Spivak, lenyűgözve a *Roma Protokoll* által, hogy radikális politika helyett türelmes tanításra van szükség, és kijelenti, hogy az általa elemzett kiállítás anyagát tananyagként fogja használni a jövőben. A Sostar *{roma}* című akcióját, mely konceptuális és performatív, elméleti és színházi, hasonlóképpen felhasználhatónak gondolom az oktatásban. Egyszerre alkalmas többféle uralmi gyakorlat provokatív kritikájára, a kritikák szemléltetésére, és bár erősen tömörített formával rendelkezik, de az értelmezés során szét lehet válogatni a megcélzott gyakorlatokat, hogy hangsúlyozzuk, nem egyenlő mértékben jellemző rájuk a kirekesztés vagy a totalizálás. Ezek közül is elsősorban az etnicizált (gettósított) művészet felé irányul a kritika. A gettósított művészet a *{roma}* írásképeben válik láthatóvá, és ezt bocsátja a Sostar Kollektíva áruba, reflexív módon utalva ezzel a művészeti piac etnikai marketing-címkeire, melyekkel (adott esetben, de nem mindig kizárólagosan) az eladást vélik serkenteni a piaci ágensek. Az etnikai oldalról „megsegített” esztétika mellett az azzal szorosan összefüggő képviseleti igény a kritika másik tárgya, amely igény sokszor projektált módon, a többségi „jóakarát” által vizionálva lesz része a művészeti diskurzusnak. Egy hegemon politikai térben, mint a mai (és mindenkori) Magyarország, ahol csak a kisebbség látható, a többség viszont láthatatlan, továbbá a diszkriminatív környezet csak az alávetett kisebbség számára érzékelhető, nem mindig hallható meg a jóakarató hang hegemon beágyazottsága, az, hogy homogenizáló módon működik, és morális alapon képviseleti igényt támaszt a művészet irányában. A *{roma}* megpróbál túllépni a gettó-diskurzuson, és ironikus módon megosztja – nem az etnikai származást, hanem azt, ami „kizárólagos tulajdonát” képezi, a zárójeles etnikai jelzőt: *{roma}*.^[60] Értelmezésemben ez a diskurzus és egyben a diskurzusban való részvétel felelősségének megosztására tett kísérlet, nem pedig visszaélés a magyarországi romák alávetettségével. Továbbá, és ez utóbbi szemponttal összefüggésben az is meggondolandó, hogy a *{roma}* az identitásgyakorlás (*identitarianism* – Spivak) kritikájaként is olvasható. Többek között a fent tárgyalt Stuart Hall- és Gayatri Spivak-szövegek alapján is állítható, hogy minden identitáspolitikai és identitásgyakorlási többé-kevésbé kizárólagos, még akkor is, ha ez a kizárólagosság explicit módon nem jelenik meg benne, és még akkor is, ha az aktuális elnyomás elleni emancipatív erőt kell kifejtenie. Ahogy Judith Butler mondja, minden identitáspolitikai szükségszerű hibája az identitáskategóriák totalizációja, homogenizálása és kiterjesztése a csoport egészére.^[61] Ennek egyetlen gyógymódja a kirekesztés ellen harcot folytató szubjektum folyamatos önkritikája, amely egyben az alávetettek politikájának folyamatos demokratizálódását is jelenti – az alávetett csoport összetettségének, sokszínűségének belátását, állítja Butler. Ez az általános hittel szemben nem gyengíti, hanem erősíti a (queer esetében a heteroszexuális, etnikai kontextusban a fehér) többségi normativitás elleni harcot.^[62] Talán a mindent átható etnikai normának a kritikus reflexiója és áthelyezése is kiolvasható a Sostar *{roma}* című akciójából. Ez az

akció azt az egyelőre utópikusnak ható ígéretet fogalmazza meg, hogy a „fekete-a-bőre-mint-egy-kis-cigányé” típusú hasonlatok egyszer majd nem csak a feketeség képzelt gyönyörét nyújtják a nem cigányok számára, hanem felismertetik velük kizárólagosnak hitt fehérségük képzelt voltát is. Ahogy most nem képesek osztozni rajta, akkor talán majd önironikus módon ők is áruba tudják bocsátani saját bonyolult *{nem roma}-ságukat*.

Jegyzetek

1. Az értelmiségiről mint láthatatlan jelölőről lásd Gayatri Spivak tanulmányát: „Amikor az értelmiség [az alárendeltek] reprezentálja, akkor egyúttal önmagát mint jelen nem lévő reprezentálja.” Gayatri Chakravorty Spivak: *Szóra bírható-e az alárendelt?* Ford. Mánfai Alice és Tarnay László. *Helikon* (Irodalomtudományi Szemle), 1996/4, 457.
2. A sorozat megelőző két eseményéről bővebben a tranzit.hu oldalain lehet tájékozódni:
http://hu.tranzit.org/file/szimpozium_program.pdf <http://hu.tranzit.org/hu/esemeny/0/2014-01-10/roma-szerzodes-az-etnikai-hovatartozas-eladasarol>
3. Egyedüli nem roma kutatóként Sággy Erna a Magyarországi Cigányok Kulturális Szövetsége történetéről, azon belül László Mária szerepéről beszélt.
4. <http://www.youtube.com/watch?v=SJIjSL905t8> (26 perc 40 másodpercnél)
5. Egyetlen idézet szól magyar zsidó ismerősökről. Ebben a zsidótörvényeket még megemlíti nagyanyám, de az ezt követő deportálásokról már hallgat. „Közben eljött a tavasz, akkor kaptad a kis képen látható kék kabátkát és sapkát. Tudtomon kívül lefényképezett Hajdu írnok bácsi, én csak a kész képet láttam. Kovácsék udvarában vett le. Kovácsék sokat szerepelnek még és sok szerepük van a játékgyűjteményednél és állandó cukorállományodnál. Kovács Zsigmond, felesége Goldstein Janka, kereskedők, korcsmárosok, szódagyár és 150 holdas bérlő. Gyermektelen házaspár, a bácsi frontharcos, soká volt fogoly. Apuka, mint legényember közel 4 hónapig náluk kosztolt, még én is egy ideig. Innét a közelebbi barátság. Apuka azóta sem, soha egy fillért nem fogadott el tőlük – pedig rengeteget veszik igénybe – viszont ők mindenhol igyekeznek viszonzni. Te vagy a kedvencük, nálad szebb, okosabb nem létezik. Tőlük volt az első kicsi, első nagy lovad, ezüst evőeszközöd, a kis sportkocsid, amit ma is nyúzunk stb. stb. Most, mikor a zsidókérdés felmerült, féltették nagyon a vagyonukat, megélhetésüket: megkérte a bácsi Apukát, hogy ha baj lesz: engedné meg, hogy a Te nevedre vegyenek földeket, ami haláluk után a Tied marad. Persze Apuka ezt nem fogadta el, de még senki nem tudja mi lesz a zsidótörvénnyel.” – Egy másik idézet a maga szűkszavúságában árulkodik a naplóba jegyzetet író háziorvos nagyapám pragmatikusságáról: „A zsidótörvény (1939. IV. tc.) miatt be kellett szereznem a származási okmányaimat. Sok utánjárásba került, míg azt is megtudtam, hol keressem az okmányokat. Ha én elmúlnék, nincs, aki felvilágosítást adhatna, azért hiteles okiratok alapján leírom az adatokat. 1940. ápr. 7. Édesapád.” Dr. Müllner Józsefné Parall Irma naplója, illetve Dr. Müllner József bejegyzése, kézirat.
6. A barna bőr az európai fehér kultúrában a huszadik század elejétől fétis. Azelőtt inkább a szabadban élő és dolgozó alsóbb néposztályokkal asszociálták, és ezért lenézték, a században aztán egyre inkább az egészséggel, az életerővel, a szabadidővel és a szabadsággal hozták kapcsolatba. A barna bőr fétisjellege azonban kevésbé az orvosilag ajánlott napfürdő utáni vágyból származik, sokkal inkább az egzotikus szín iránti vágyból, mely a négerséggel kapcsolatba hozott vadságot természetességgé, természetivé, vonzóvá változtatta. (Lásd a 20. század első felének Josephine Baker-kultuszát.)
7. „Fehér és fekete – két metafizika, melyeket ki kell kutatni, és látni, hogy destruktívak. Nem leszünk

tekintettel a gyarmattartókra és a misszionáriusokra sem – akik szeretik a feketéket, legalább annyira »betegek«, mint akik uralkodnak felettük; és fordítva: a fekete, aki ki akar fehéredni, legalább annyira nyomorult [*wretched*], mint az, aki gyűlöli a fehéreket.” (XII.) Fanon Mayotte Capécia kapcsán használja a *laktifikáció* fogalmát, és így fogalmazza meg saját küldetését: „pszichoanalitikusként és társadalmi aktivistaként egyszerre kell cselekedni: tudatosítani a fekete páciensben a tudattalan kifehéredési vágyat (hallucinatorikus laktifikáció), és megváltoztatni a társadalmi struktúrát, vagy a gyarmati hatalmat – a tudat és a társadalom dekolonizációja, a feldolgozhatatlan dilemma megszüntetése (fehérré válni vagy elpusztulni)”. Frantz Fanon: *Black Skin, White Mask* (1952). Ford. Richard Philcox. New York, Grove Press, 2008. (A *The lived experience of the black man* című, 5. fejezet magyar fordítását lásd Frantz Fanon: Feketének lenni. Ford. Rohonyi Borbála. In Bókay Antal – Vilcsék Béla – Szamosi Gertrúd – Sári László (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. A posztstrukturalizmusról a posztkolonialitásig*. Budapest, Osiris, 2002. 614-629.)

8. „Az amerikai faji előítéletesség e tragikus vetületét mutatja, hogy hány és hány néger futkos hajegyenesítő, bőrháványító és más hasonló szerek után – bizonyítékkául annak, hogy már maguk is elhiszik az alsóbbrendűségüket. Az utóbbi években egyes néger férfiak és nők hevesen szembefordultak ezzel az örökös »asszimilációs« igyekezettel, kihangsúlyozzák negroid vonásaikat, hajformájukat, és tudatosan vállalják »négerségüket«, teljes szívből magukévá téve az afrikai örökséget. Ám akár hajegyenesítőt használ a néger asszony, akár *au naturel* frizurájával kérkedve hangsúlyozza haja természetes jellegét, és akár elbújik a néger férfi egy csinos *Ivy League* öltöny »álarca« mögé, akár csak azért is farmerben jár a *Student Nonviolent Coordinating Committee* (SNCC, Erőszakmentes Akciók Koordinációs Diákbizottsága) tagjaihoz hasonlóan, így is, úgy is elsődlegesen a mindenütt jelenvaló faji tényezőre reagál, továbbra sem képes természetesen viselkedni, nem tudja magát az egyéni eredmények és a jellemvonások bevett mércéjével mérni. A néger önképét változatlanul a fehér ember társadalma szabja meg.” Kenneth B. Clark: *A fekete gettó – A hatalom dilemmái*. Ford. Vámosi Pál. Budapest, Educatio Társadalmi Szolgáltató Közhasznú Társaság, 2008. URL: http://www.wekerle.gov.hu/download.php?doc_id=2073 – Magyar kontextusban a bőrszínnel kapcsolatos diszkurzív versengésről a következő cikkben olvasható elemzés: Horváth Kata: „Passing”: Rebeka és a meleg büszkeség napja. A bőrszín diszkurzív korlátairól és lehetőségeiről. *Beszélő*, 2008. július-augusztus, 13. évf., 7. szám. URL: <http://beszelo.c3.hu/cikkek/%E2%80%9Epassing%E2%80%9D-rebeka-es-a-meleg-bueszkeseg-napja>. Végül egy rasszista magyarázat 1905-ből: Sander L. Gilman idézi Havelock Ellis *Studies in the Psychology of Sex* című kötetét, amelyben a szerző kifejti, hogy létezik abszolút szépség, és ez a skála a fehér embertől a fekete felé ível, ezért kívánják a fekete férfiak saját asszonyaiknál jobban a fehér nőt, és ezért púderezik az arcukat a fekete nők. Lásd Sander L. Gilman: *Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature*. In Henry Louis Gates (szerk.): „Race”, *Writing and Difference*. University of Chicago Press, 1986. 237. URL: <http://debbiejlee.com/ageofwonder/gilman.pdf>
9. Katie Trumpener: A cigányok ideje: egy „történelem nélküli nép” a Nyugat narratíváiban. Ford. Örlösy Dorottya. *Replika*, 1996. december, 23-24. szám, 233. (részletek). URL: <http://www.c3.hu/scripta/scripta0/replika/2324/17trump.htm>
10. Itt a mindennapi nyelvhasználat szolgáltató *szó szerinti* példát arra, amit Kovács Éva a többség által létrehozott cigányképeket áttekintő tanulmányában úgy nevez, hogy „A közép-európai társadalmak létrehozzák a maguk saját »feketességét« »vad« csoportokon és individuumokon, távoli és közeli kolóniáikon keresztül. A modernitás közép-európai panoptikus rezsimjében a »cigányok« lesznek a pendant-jai Nyugat-Európa afrikai és ázsiai »primitívjeinek«.” Kovács Éva: *Fekete testek, fehér testek*. A 'cigány' képe az 1850-es évektől a XX. század első feléig. *Beszélő*, 2009. január, 14. évf., 1. szám, 74-92. URL: <http://beszelo.c3.hu/cikkek/fekete-testek-feher-testek>

Illusztrált verzió: <http://www.commmunity.eu/2013/02/06/fekete-testek-feher-testek/>. Ezzel összhangban idézi Ian Hancock J.A. Vaillant-t, akinek a könyve a romák balkáni rabszolgaságáról szól: „Azok, akik megkönnyezik az afrikai négereket, akiket az Amerikai Köztársaság a rabszolgáivá tesz, tekintsenek együttérzően e könyvre az indiai cigányok történetéről, hiszen ők az európai monarchiák »négeri«.” Ian Hancock: *Mi vagyunk a romani nép*. Ford Novák György. PONT Kiadó, 2004. 46.

11. Az egyéniség individuális-szituatív (nem származás által meghatározott) koncepciója Clarknál így hangzik: „A négerek éppoly kevésbé menekülhetnek attól, hogy egyéniségüket faji származásuk határozza meg, mint azok a fanatikus fehérek, akik átengedik magukat a szenvedélyes gyűlöletnek és félelemnek, vagy azok a fehér »liberálisok«, akik a faji igazságosságra való törekvésüket igyekeznek összeegyeztetni a maguk rejtett fajgyűlöletével. Csak amikor nem kell többé a faji szerepet játszaniuk, akkor találnak majd rá, négerek és fehérek egyaránt, minden lelki gátlás nélkül a maguk egyéniségére.”
12. A kérdés ebben a formában rendkívül leegyszerűsítő, de mégis, így jelentkezett a történelem folyamán, a legtöbbször bináris oppozíciók formájában, mely ellentétek mitikus és leegyszerűsítő voltak miatt álltak a mindenkori értelmező kezéhez. A kérdés így jellemző módon szövegszerű és világszerű olvasat, textualitás és referencialitás, esztétika és etika, egyetemes és nemzeti művészet, művészet és társadalom, sőt végső soron társadalom és természet ideologikus ellentéteiben fogalmazódott meg.
13. A szimpózium programját lásd itt: http://hu.tranzit.org/file/szimpozium_program.pdf. A szimpóziumról és a kiállításról Gottfried Juli írt elemző recenziót: A sokadik első lépés. *Tranzit.blog*, 2014.02.04. URL: http://tranzit.blog.hu/2014/02/04/a_sokadik_elso_lepes
14. Langston Hughes: The Negro artist and the Racial Mountain (*The Nation*, 1926). URL: http://www.english.illinois.edu/maps/poets/g_l/hughes/mountain.htm
15. Clara Smith, aki fekete népdalokat énekel; Bessie Smith, Rudolph Fisher, Aaron Douglas, Paul Robeson spirituálé énekesek; Winold Reiss, aki fekete portrékat fest; Paul Laurence Dunbar, költő; Charles W. Chesnutt, író; Jean Toomer költő, novellista; W.E.B. Du Bois szociológus, történész és emberi jogi aktivista.
16. „Being an artist”. Interjú Kerry James Marshall-lal (2008), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hwcldfbtVs>
17. A „Visual Tidbits for Culturally Curious” című blog szerzője sorolja fel ezeket a kérdéseket a *Racial Identity in Art*: »The Black Aesthetic« című posztban, URL: <http://maryckhayes.wordpress.com/2012/10/12/racial-identity-in-art-the-black-aesthetic/> –A blog szerzője közöl néhány általa felhasznált szakirodalmat is, melyek irányadók lehetnek a kérdésben.
18. Rácz Tibor: „Maga roma témákról szokott írni, ugye?” *HVG*, 2014. február 5. – Ez a távolodás az etnikus kulturális gettótól (ami nem jelenti egyben az identitás tagadását is) a kultúra mindegyik regiszterében megfigyelhető. Csak két példa: „Nincs olyan, hogy roma sztár”, mondja Molnár Ferenc Caramel egy interjújában. Lásd Munk Veronika: A leghíresebb romák önreprezentációja. In Bogdán Mária – Feischmidt Margit – Guld Ádám (szerk.): „Csak másban”. *Romareprezentáció a magyar médiában*. Budapest – Pécs, Gondolat Kiadó – PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, 2013. 85. Hasonlóképpen nyilatkozik Munk Veronikának Gáspár Győző: „Az újságcikkek is azt írják, hogy roma rapper, roma származású. Mondjuk azt nem értem, miért kell odaírni a cikkbe? Akkor a fehér emberekhez miért nem azt írják, hogy a magyar. Engem ez zavar, hogy roma származású celeb. Bárhogya is volt, az egyik cikkbe úgy volt, hogy a barna bőrű, roma származású Győzike. Hát drága szentkúti szűzmária, mondom, ez most miért lényeges?” „Ha nem lennék cigány, nem lennék sikeres”. Munk Veronika interjúja Gáspár Győzővel. *Index*, 2012. május 19. URL: http://index.hu/kultur/showbiz/2012/05/19/ha_nem_lennek_cigany_nem_lennek_sikeres/
19. Az „agonisztikus” kulcsfogalom ebben a kontextusban, később egy Chantal Mouffe-cikk alapján bővebben kifejtem a szerepét.

20. Junghaus Tímea – Katalin Székely (szerk.): *Paradise Lost – The First Roma Pavilion* [La Biennale di Venezia, 2007, „Eveneti Collaterali”]. München, Prestel, 2007. URL: <http://www.universes-in-universe.de/car/venezia/eng/2007/tour/roma/index.htm> Szemben a néprajzi múzeumokban és kulturális központokban reprezentált, leginkább „naivnak” nevezett roma (nép)művészettel, a velencei roma pavilon nem tekintette magát szegregált kulturális gettónak, hanem egy olyan helyszínnek, ahol a kortárs roma identitás és művészet aktív alakulása nyilvánosságot kap.
21. *Call the Witness*. Kurátor: Maria Hlavajova, Velencei Biennálé Roma Pavilion, 2011. URL: <http://www.callthewitness.net/Main>
22. *Safe European Home? Perpetual Roma-Gypsy Pavilion*. Berlin, 2013. URL: <http://www.perpetualpavilion.org/>
23. A rendszerváltás előtti és utáni cigány kulturális önszerveződésről szólt a *Metszéspontok II.*, a fent említett szimpózium. A tervek szerint az itt elhangzott előadások felvételei a Youtube-on megtekinthetők lettek volna, ezt azonban csak Choli Daróczi József esetében sikerült megvalósítani. Az elhangzott előadások közül egyébként több már több-kevesebb átfedéssel tanulmány formájában napvilágot látott, mint például Sághy Erna írása a Magyarországi Cigányok Kulturális Szövetségéről: Cigánypolitika Magyarországon az 1950-1960-as években. *Múltunk*, 2008/I, 273-308. URL: <http://www.epa.hu/00900/00995/00013/pdf/saghye.pdf>; Junghaus Tímea: A fehérség kritikai kutatása (Critical Whiteness Studies I.-II.). Tranzit Vizuális Művészeti és Kritikai Blog, 2011. július. URL: http://tranzit.blog.hu/2011/08/01/a_fehersege_kritikai_kutatasa_critical_whiteness_studies_i; Choli Daróczi József a Rákospalotai Cigányklubról (1972-1978). URL: <http://www.bmknet.hu/kozmuvcdk/3/html/tartalom/t25.html> (Az „Ezerkilencszázhetvenkettő, június elején kerültem Budapest, XV. kerület, Pestújhelyi úti általános iskolába, képesítés nélküli tanítónak.” kezdetű résztől.); Zsigó Jenő: Feltárni és megnevezni az elnyomások direkt rendszerét. In Neményi Mária – Szalai Júlia (szerk.): *Kisebbségek kisebbsége. A magyarországi cigányok emberi és politikai jogai*. Budapest, ÚMK, 2005. 7-41.; Identitás – útkeresés. Daróczi Ágnes emlékezik az újkori roma folklór mozgalomról. URL: http://epa.oszk.hu/01300/01306/00082/pdf/EPA01306_Szin_2003_08_05_november_10-15.pdf
24. Szuhay Péter: Ki beszél? Cigány/roma reprezentáció a képző- és fotóművészetben. In Feischmidt Margit (szerk.): *Etnicitás – Különbségteremtő társadalom*. Gondolat – MTA Nemzeti Etnikai és Kisebbségkutató Intézet, 2010. 367-391. URL: http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/magyarorszag_i_nemzetisegek/romak/etnicitas
25. Pataki Művelődési Ház, 1979, kurátor: Daróczi Ágnes (Népművelési Intézet), kiállító művészek: Balázs János, Horváth Vince, Fenyvesi József, Kiss József, Orsós Jakab, Pongor Béni Károly, Balogh Balázs András, Oláh Jolán, Orsós Teréz, Kalányos Lajos, Hock Lajos és Bada Márta. Katalógus: *Autodidakta cigány képzőművészek országos kiállítása – A tárlatot tíz év múlva újra megrendezték, ezúttal a Néprajzi Múzeumban*. Kiállító művészek, akik már az elsőn is szerepeltek: Balázs János, Horváth Vince, Fenyvesi József, Kiss József, Orsós Jakab, Pongor Béni Károly, Balogh Balázs András, Oláh Jolán, Orsós Teréz, Bada Márta, „újak”: Palotai Lajos, Szomora Kálmán, Radics Szilveszter, Gyügyi Ödön, Dilinkó Gábor, Ráczné Kalányos Gyöngyi, Szécsi Magda.
26. Choli Daróczi József (szerk.): *Fekete korall*. Budapest, Táncsics Kiadó, 1981. A kötetnek lett folytatása is: Choli Daróczi József (szerk.): *Fekete korall 2.*, Budapest, Chali Kiadó, 1998. URL: http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/magyarorszag_i_nemzetisegek/romak/fekete_korall_2/
27. Szuhay: i. m.
28. *Kései születés* (dokumentumfilm). (Kőszegi Edit – Szuhay Péter, Budapest, Néprajzi Múzeum, 2002. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uDz0omxNBiQ>
29. Murányi Gábor: Betűt vetők. A magyar cigány irodalom születése. A *Fekete korall* [1981] c. antológiáról, hvg.hu, 2007. augusztus 30. URL: www.eorsilaslo.hu/eorsilaslo.hu/ei/eicikk/3805.doc

30. Vekerdi József: *Kritika*, 1981/7, 6. – Vekerdi Józsefnek a magyarországi cigányokkal kapcsolatos asszimilációs, egyben identitás- és kultúraellenes nézetei mellé oda kell állítanunk munkásságát és saját élettörténetét is, hogy lássuk a bonyolult kelet-európai viszonylatokat. Egy olyan, talán tipikusnak is mondható akadémiai életművel van dolgunk, amelynek alanya, ha kisebbségpolitikai kérdésben nyilvánult meg, saját kutatói tevékenységével ellentétes irányt vett. Vekerdi Eötvös-kollégistaként nagyreményű egyetemi karrier elé nézett, de az 1956-os forradalom után három évre börtönbe csukták. 30 évig az OSZK-ban dolgozott, 2002-ben Mádl Ferenc köztársasági elnök Széchenyi-díjjal tüntette ki. 2000 novemberében az indiai kulturális miniszter a szanszkrit irodalom magyarra fordításában való jeleskedéséért a mumbay-i Modi Alapítvány Dayawati Modi Vishwa Sanskriti Samman-díját adományozta neki. Lásd *India Today*, 2000. november 27. URL: <http://indiatoday.intoday.in/story/indian-woman-grandmaster-s.-vijayalakshmi-wins-silver-medal-in-34th-chess-olympiad/1/245288.html>; Lásd még: *Nyugati Hírlevél*, 2000. december 1., 23. szám. URL: <http://epa.oszk.hu/00000/00014/00023/nyh23.htm>; Vekerdi online fordításaihoz lásd a *Terebess Ázsia Lexikont*, URL: <http://terebess.hu/keletkultinfo/lexikon/vekerdi.html>
31. Kerekes György: Értelmet keresve (Vitázáró). *HVG*, 1983. május 21., 71-72.
32. Zsigó Jenő: Feltárni és megnevezni az elnyomások direkt rendszerét. In Neményi Mária – Szalai Júlia: *Kisebbségek kisebbsége. A magyarországi cigányok emberi és politikai jogai*. Budapest, ÚMK, 2005. 11. 1988. november elején még valóban a nemzetiségi jogkör elutasítása volt az álláspontja az Országos Cigánytanácsnak, mindössze három héttel később azonban már nagy többséggel a cigányság számára biztosítandó nemzetiségi jogok mellett foglaltak állást. Lásd Dobos Balázs: A magyarországi nemzeti és etnikai kisebbségek jogairól szóló törvény történeti kronológiája. URL: <http://adatbank.transindex.ro/regio/tortenelem/?intezmeny=255>
33. Csengey Dénes: „Nehéz élet az ének”. Cigány írók és költők a magyar irodalomban. In Murányi Gábor (szerk.): *„Egyszer karolj át egy fát!” Cigányalmanach*. Budapest, TIT Országos Központja Cigány Ismeretterjesztő Bizottsága, 1986. – A kötetet, amelybe cigány és nem cigány íróktól, költőktől, esszéistáktól válogattak műveket, a Murányi Gábor szerkesztő által Pozsgay Imrével készült interjú vezeti be. Pozsgay akkor a Hazafias Népfront főtitkára volt, amelynek védnöksége alatt 1985-ben megalakult az Országos Cigánytanács. Pozsgay a megelőző korszak cigánypolitikáját megérti, de nem fogadja el: „egész politikai szemléletünkben előrelépés történt, amikor a tisztán szociális és beilleszkedési problémakör etnikai kérdésként vetődött fel; a továbbiakban mindez felveti a szabad választás gondolkörét is” (i. m. 6.). Később még félreérthetlenebbül fogalmaz a nemzetiséggé válás témája kapcsán: „minden magyar állampolgár számára szabad választás dolga legyen, mely népcsoporthoz tartozónak vallja magát, és úgy legyen hűséges és hazaszerető tagja ennek a hazának.” (i. m. 11.) Az Országos Cigánytanácsról olyan fórumként beszél, ahol lehetővé válik, hogy „a cigányság maga jusson társadalmi-politikai képviselőhöz. [...] Az Országos Cigánytanácsban a cigányság egy új politikai kifejezési formát kapott.” (i. m. 7.)
34. „A cigányság kevés fedezettel beígért felhőtlen jövője voltaképpen a cigányságot legkevésbé sem érintő politikai célt szolgált csupán: az ötvenhat utáni konszolidáció, az egyszerre kilátásba helyezett és rendkívüli óvatossággal, tartózkodással méregetett demokratikus átalakulás politikai ígéretének egyik fedezeteként került forgalomba. [...] Ennek a funkciónak [értsd: fedezeti funkciónak] tökéletesen megfelelt az a beállítás, mely szerint a cigánykérdés pusztán szociális kérdésnek, a cigányság szociális csoportozatnak minősítettet. És e funkció betöltését zavarta meg minden olyan szellemi fejlemény, amely tartalmában a cigányság etnikai, netán nemzetiségi együtvé tartozása felé mutatott, akár mint valóság, akár mint igény felé.” Csengey: i. m. 83-84.
35. „Patriárkai személyisége Illyés alakjához teszi hasonlónak Lakatos Menyhértet a maga íróiörzsében. [...] a világot járt bölcs vajda. Aki sokat tud, de nem a tudása belső logikájának van elkötelezve, hanem a

történelem szigorából lehetőség szerint minél kevesebbet népe ellen mozgósító alknak. Tehát nem az értelmiségi, hanem a pátriárka következetessége az övé. A megmaradás törekvésében való következetesség.” Csengey Dénes: i. m. 85.

36. Magyarázattal tartozom azt illetően, hogy miért teszem idézőjelbe a *jóindulatú* jelzőt. Gayatri Spivak idézi John Drabinskit a Suzana Milevska által rendezett *Roma Protokoll* című kiállításához írott megnyitójában: „A pótlék [*supplement*] »egy ráadás ahhoz, ami úgy tesz, mintha önmagában teljes volna (a törvény, az identitás, a jóakarátú európai egyetemes, mely »hangot ad« az alávetettnek), és ami aztán önnön teljességét mint alapvető véletlenszerűséget tárja fel.» A latin ábécé zártságának, önmagában teljes voltának illúzióját Spivak egy „jóakarátú” aktivista példájával illusztrálja, aki elégedetlenül jegyzi meg, hogy a roma asszony, aki írni tanít, nem írja, hanem rajzolja a betűket. Spivak ekkor Derrida *Grammatológiáját* idézi: „Azt mondani, hogy egy nép nem ismeri az írást, csak azért, mert a szót, melyet ők a bevésés aktusának jelölésére használnak, »vonalak rajzolása«-ként adjuk vissza, nem ugyanaz-e, mintha megvonnánk tőlük a beszéd képességét, mert az annak megfelelő szót a »sírni«, »énekelni« vagy »sóhajtani« szóval adjuk vissza? Legtöbbször persze a »dadogni« szóval.” Spivak levonja a tanulságot: hagyjuk a romát, hogy láthatóvá tegye a latin ábécé szingularitását, vagyis véletlenszerű, nyitott, alakítható voltát. Gayatri Chakravorty Spivak: *Making Visible*. URL: <http://igkultur.at/projekte/romanistan/making-visible>
37. Mindez nem új keletű gyakorlat. Egy recenzió szerint Jacqueline Francis *Making Race: Modernism and "Racial Art" in America* (Seattle, University of Washington Press, 2012) című művében ezt a folyamatot elemzi a 20. század elejéről származó szöveganyagon, azt tehát, ahogy a faji kategóriák működésbe lépnek a modern művészet diskurzusában. Jacqueline Francis ezt nevezi *making race*-nek, vagyis a rassz megkonstruálásának. A „*racial art*” kifejezést következetesen idézőjelben használja. Lásd Amy Lyford: *Modernism, Essentialism, and "Racial Art" in America*. *Art Journal*, 2013. ősz. 72. évf., 3. szám, 85-88. URL: <http://artjournal.collegeart.org/?p=4353>
38. *Porrajmos – Cigány holokauszt* (Varga Ágota, 2000). URL: http://film.indavideo.hu/video/f_porrajmos (a 30. perctől)
39. *Rewritable Pictures. On the way to a Roma Photographic Archive* (2010). URL: <http://vimeo.com/11109912> Az akcióról Szegedy-Maszák Zoltán készített fotókat. URL: <https://plus.google.com/photos/110577591850997350008/albums/5464896175402566417?banner=pwa>
40. Stuart Hall: *New Ethnicities*. In D. Morley és K-H. Chen (szerk.): *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*. London – New York, Routledge, 1996. 441-449. URL: <https://www.amherst.edu/media/view/88663/original/Hall%2B-%2BNew%2BEthnicities.pdf> – Hall szövege eredetileg itt jelent meg: Kobena Mercer (szerk.): *Black Film, British Cinema*. ICA Documents 7, 1989.
41. A posztmodern-posztkoloniális bináris mitológia kritikáját éppen a posztkolonializmus egyik nagy hatású szerzője, Gayatri Spivak végezte el. Spivak példákat hoz erre a leginkább nevek szembeállításával operáló gyakorlatra. Először csak általánosan, a francia hatás szintjén, ami az Egyesült Államok-beli szakembereket éri, és ahogy az lecsapódik számukra. Az általános elképzelés szerint „Foucault a valóságos történelemmel, valós politikával és valós társadalmi problémákkal foglalkozik; Derrida megközelíthetetlen, ezoterikus és szorosan kötődik a szöveghez.” Terry Eagleton szerint, idézi Spivak az Eagleton-féle *Irodalomelméletből*, Derrida „munkássága erősen nem történeti jellegű, politikailag semleges és gyakorlatilag hátat fordít a nyelvnek mint 'diskurzusnak' [a működő nyelvnek]”. Spivak egy oldallal később aztán egy igazán posztkoloniálisnak tartott szerzőtől idéz kritikusan: „Végül pedig vegyük Said sajnálkozó szófordulatát, mely a »szövegszerűség« fogalmának mély félreértéséről tanúskodik: »A derridai kritika a szövegbe, míg Foucault-é a szövegen belülre és kívülre helyez minket.«” Spivak: i. m. 466-467. – Spivak a *Grammatológia* részletes felidézésével semlegesíti a félreértett szövegszerűség kapcsán megfogalmazott vádakat. Spivak szerint Derrida kérdése már itt az, hogy „miképpen akadályozható meg, hogy az etnocentrikus

Szubjektum a Másik sajátos módon történő meghatározásával önmagát megalapozza. Ez nem a Szubjektumnak mint olyannak, hanem sokkal inkább a jóindulatú *nyugati* értelmiségnek a programja.” Az utóbbi mondattal Spivak Foucault-ra és Deleuze-re utal, akik az ő szemében nem egyszer reflektálatlanul foglalják el az absztrakt „emancipáló” pozícióját. Számára a derridai dekonstrukció éppen azáltal „tud többet” ezeknél, hogy nem általánosságban gondolja el a Szubjektumot, hanem olyan európai szubjektumként, amely minden emancipáló törekvése ellenére marginálisként gondolja el a Másikat, tehát tulajdonképpen önnön partikularitását absztrahálja általánossá.

42. *Stációk. Portréfilm Péli Tamásról*. Rendezte Zsoldos Vanda, KKTV, 1988.
<https://www.youtube.com/watch?v=ARQNNrIbupQ>
43. Uo. 39’25”-tól.
44. Magyarországi Cigányok Kulturális Szövetsége.
45. Hasonló jelmezes játékot fedezhetünk fel az *Édes élet* című reality show-ban, melyben Gáspár Győző és barátai testőröket alakítanak Bécsben. A show-ban megnevezett cél eredetileg Magyarország és Nógrád megye népszerűsítése (ország- és megyeimázs), de Gáspár Zsolt a keretinterjúban észrevételezi, hogy mindezt francia jelmezben kivitelezni kissé furcsa. „Legalább egy kis piros-fehér-zöld zászlót bele kellett volna tenni. Szerintem ezt Győzi kifejejtette.” Ha jól értem, mindez a Győzike-show-ban már többször tematizált, a képviselőt érintő ironizálás egy újabb darabja. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=hHQkYoopypQ>.
46. *Roma képzőművészek*, Rátkai Márton Klub 1991; *A Magyarországi Nemzeti és Etnikai Kisebbségek Képzőművészeinek I. Országos Kiállítása*, Német Művelődési Központ, Baja, 1994.
47. A mű ugyanazt a részletet használja fel, melyet fent a hármas identitáskonfiguráció kapcsán elemeztem, lásd <http://vimeo.com/78406826>. Raatzsch a Vimeón megosztott videórészlet mellé mintegy kommentárként csatolja a Maria-Alina Asavei tanulmányából származó, fent lefordított részlet második felét. – A mű történetébe beletartozik, hogy a *Metszéspontok III*-at megelőzően 2013 áprilisában szerepelt a roma művészetnek szentelt Gallery8 kiállításán: <http://gallery8.org/hu/news/2/17/roma-koncept-kiallitas-nyilik-a-nemzetkozi-roma-napon-2013-aprilis-8-an>
48. Lásd ezzel kapcsolatban Gayatri Spivak fent már idézett tanulmányát: Szóra bírható-e az alárendelt? i. m. 456.
49. Maria-Alina Asavei: Performative Approaches to Identity in Contemporary Roma Art. *Artmargins*, 2013. október. URL: <http://www.artmargins.com/index.php/2-articles/727-performative-approaches-to-identity-in-contemporary-roma-art>
50. Rácz Béla a csoport tagja, de nem művészként, hanem projektmenedzserként.
51. „Mi, idősebb és fiatalabb roma művészek, roma értelmiségiek és barátaink, magunk szeretnénk döntéseket hozni, magunk akarjuk meghatározni történelmünket és kulturális szerepünket Európában (...)” URL: <http://hu.tranzit.org/hu/esemeny/0/2014-01-10/roma-szerzodes-az-etnikai-hovatartozas-eladasarol>
52. Mind Kőszegi Edit, mind Szuhay Péter elkötelezett a roma emberek és kultúra bemutatása és megismertetése ügyének. Kőszegi Edit dokumentumfilmesként és a KuglerArt Szalon vezetőjeként ismert, Szuhay Péter néprajzkutató. Közös munkájukként született meg az elmúlt évtizedekben több, a magyarországi romák életét bemutató dokumentumfilm.
53. A Budapesti Francia Nagykövetség beharangozója így tudósít: „Roland Galharague, Franciaország magyarországi nagykövete október 3-án nyitotta meg a Budapest Art Expo Alapítvány, a KuglerArt Szalon és a Budapesti Francia Intézet által szervezett »Rétegződő identitások« című kiállítást. A kilenc roma alkotó kiállítása bizonyítja, hogy a roma művészetnek is megvan a maga helye a kortárs magyar művészetben.” URL: <http://www.ambafrance-hu.org/Retegz%C5%91d%C5%91-identitasok>

54. 2013. október 7. – A műsor már nem hozzáférhető az interneten, így felidézésekor a töredékes emlékezetre hagyatkozom.
55. Kállai egy interjúbán az *Elveszett paradicsom* című, Junghaus Tímea által a Velencei Biennálén rendezett Roma Pavilon-beli kiállítás kapcsán mondja a következőket: „Most van az Európai Unióban a Roma Évtized program. Most jött össze az a fiatal gárda, akik kezdték ezt komolyan venni és nemzetközi szinten akarták bemutatni, hogy létezik kortárs roma művészet. Amúgy a világ összes országa pályázik rá, hogy a Biennálére bekerüljön, de erős szakmai bizottságok döntenek el, hogy melyik ország képviseltetheti magát. [...] örülök, hogy az elsők között vagyok, akik részt vehettek a Velencei Biennálé Roma Pavilonjának kialakításán.” Kállai András a Velencei Biennálén. Beszélgetés a fiatal szobrászművésszel (Pallag Katalin interjúja). *Barátság*, 2008. febr. 15., 15. évf., 1. szám, 5595. URL: http://nemzetisegek.hu/repertorium/2008/belivek_11-13.pdf
56. Chantal Mouffe: Artistic Activism and Agonistic Spaces. *Art and Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, 2007. nyár, 1. évf., 2. szám. [Saját ford. M.A.] URL: www.artandresearch.org.uk/vln2/mouffe.html
57. Ennek a szerződéskötési hagyománynak a paródiája a Független Színház előadása, és azon belül egy kézfogás a *Metszéspontok I.* című eseményen. Pócsik Andrea leírása: „A *Metszéspontok I. – Kitágított terek – 50 év cigánykodás és parasztkodás* c. kiterjesztett mozielőadás a Független Színház alkotóinak felfogásában a Roma Parlamentben teremtette meg az azt követő szimpóziumhoz elengedhetetlen összefüggésrendszert a Balázs Béla Stúdió filmjeinek »újraírásával« (Raatzsch André). A Független Színház művészeinek előadása a filmek narratív, a mozi szociokulturális terének kitágításával a befogadási folyamatba avatkozott be: a »visszakérdésként« működő jelenetekkel a nézőket a korszak napjainkba is átívelő, »cigánykérdésként« tematizált problémaköréről faggatta. A korszakidéző filmrészlet-összeállításban árnyaltan rajzolódott ki az a hatalmi/kisebbségi viszonyrendszer, amely a társadalmi színház művészeinek a mába helyezett jeleneteiben életre kelt, rekonstrukció helyett (időben és térben is) különös »sem itt, sem ott« élményben volt részünk. Az előadás feszültsége várt és nem várt hatásokat egyaránt kiváltott.”
58. Főleg akkor tehető ez meg, ha ezt az emberi „tárgyat” a 19. századi rasszista tudomány hajlamos volt a „hiányzó láncszemnek” nevezni – az evolúció egy olyan állomásának, amely az emberszabású majom és a fehér ember közt közvetít. Ezzel kapcsolatban lásd Sander L. Gilman tanulmányát és az abban ismertetett poligenetikus elméletet az emberi faj nem egységes voltáról: *Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature. Critical Inquiry*, 1982. 12. évf., 1. szám, 204–242.
59. Spivak: *Making Visible*, i. m.
60. A szerződést egyénnel és szervezetekkel kötötte a Sostar; az individuális partnerek között volt művész, kurátor, tanár, a szervezeti partner művészeti intézmény, LGBTQ-szervezet, a vizualitás kritikai értelmezésével foglalkozó oktatási műhely volt.
61. Judith Butler: Jelentős testek. *A „szexus” diszkurzív korlátairól*. Ford. Barát Erzsébet és Sándor Bea. Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó, 2005. 215–216.
62. A fentiekkel összefüggésben nem lehet eléggé hangsúlyozni annak a jelentőségét, hogy LGBTQ-szervezetként a Budapest Pride is kötött szerződést a Sostarral.

Irodalomjegyzék

- Asavei, Maria-Alina: Performative Approaches to Identity in Contemporary Roma Art. *Artmargins*, 2013. október. URL: <http://www.artmargins.com/index.php/2-articles/727-performative-approaches-to-identity-in-contemporary-roma-art>

- Choli Daróczi József (szerk.): *Fekete korall 2.*, Budapest, Chali Kiadó, 1998. URL: http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/magyarorszag_i_nemzetisegek/romak/fekete_korall_2/
- Choli Daróczi József (szerk.): *Fekete korall*. Budapest, Táncsics Kiadó, 1981.
- Choli Daróczi József a Rákospalotai Cigányklubról (1972-1978). URL: <http://www.bmknet.hu/kozmuvcdk/3/html/tartalom/t25.html>
- Clark, Kenneth B.: *A fekete gettó - A hatalom dilemmái*. Ford. Vámosi Pál. Budapest, Educatio Társadalmi Szolgáltató Közhazsnú Társaság, 2008. URL: http://www.wekerle.gov.hu/download.php?doc_id=2073
- Csengey Dénes: „Nehéz élet az ének”. Cigány írók és költők a magyar irodalomban. In Murányi Gábor (szerk.): *„Egyszer karolj át egy fát!”*. Cigányalmanach. Budapest, TIT Országos Központja Cigány Ismeretterjesztő Bizottsága, 1986.
- Dobos Balázs: A magyarországi nemzeti és etnikai kisebbségek jogairól szóló törvény történeti kronológiája. URL: <http://adatbank.transindex.ro/regio/tortenelem/?intezmeny=255>
- Fanon, Frantz: *Black Skin, White Mask* (1952). Ford. Richard Philcox. New York, Grove Press, 2008. URL: http://fanon.mriddett.com/wp-content/uploads/2013/02/Black_Skin_White_Masks.pdf.
- Fanon, Frantz: Feketének lenni. Ford. Rohonyi Borbála. In Bókay Antal – Vilcsék Béla – Szamosi Gertrúd – Sári László (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. A posztstrukturálisizmusról a posztkolonialitásig*. Budapest, Osiris, 2002. 614-629.
- Francis, Jacqueline: *Making Race: Modernism and “Racial Art” in America*. Seattle, University of Washington Press, 2012.
- Gilman, Sander L.: Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature. In Henry Louis Gates (szerk.): *„Race”, Writing and Difference*. University of Chicago Press, 1986. URL: <http://debbiejlee.com/ageofwonder/gilman.pdf>
- Gilman, Sander L.: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature. *Critical Inquiry*, 1982. 12. évf., 1. szám, 204–242.
- Gottfried Juli: A sokadik első lépés. *Tranzit.blog*, 2014.02.04. URL: http://tranzit.blog.hu/2014/02/04/a_sokadik_elso_lepes.
- Hancock, Ian: *Mi vagyunk a romani nép*. Ford. Novák György. PONT Kiadó, 2004.
- Horváth Kata: „Passing”: Rebeka és a meleg büszkeség napja. A bőrszín diszkurzív korlátairól és lehetőségeiről. *Beszélő*, 2008. július-augusztus, 13. évf., 7. szám. URL: <http://beszelo.c3.hu/cikkek/%E2%80%9Epassing%E2%80%9D-rebeka-es-a-meleg-bueszkeseg-napja>.
- <http://www.c3.hu/scripta/scripta0/replika/2324/17trump.htm>
- Hughes, Langston: The Negro artist and the Racial Mountain (*The Nation*, 1926). URL: http://www.english.illinois.edu/maps/poets/g_l/hughes/mountain.htm
- Illusztrált verzió: <http://www.community.eu/2013/02/06/fekete-testek-feher-testek/>.
- Judith Butler: Jelentős testek. *A „szexus” diszkurzív korlátairól*. Ford. Barát Erzsébet és Sándor Bea. Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó, 2005. 215-216.
- Junghaus Tímea – Katalin Székely (szerk.): *Paradise Lost – The First Roma Pavilion* [La Biennale di Venezia, 2007, „Eveneti Collaterali”]. München, Prestel, 2007. URL: <http://www.universes-in-universe.de/car/venezia/eng/2007/tour/roma/index.htm>
- Junghaus Tímea: A fehérség kritikai kutatása (Critical Whiteness Studies I.-II.). *Tranzit Vizualis*

- Művészeti és Kritikai Blog, 2011. július. URL: http://tranzit.blog.hu/2011/08/01/a_feherseg_kritikai_kutatasa_critical_whiteness_studies_i;
- Kerekes György: Értelmet keresve (Vitázáró). *HVG*, 1983. május 21., 71-72.
 - Kovács Éva: Fekete testek, fehér testek. A 'cigány' képe az 1850-es évektől a XX. század első feléig. *Beszélő*, 2009. január, 14. évf., 1. szám, 74-92. URL: <http://beszelo.c3.hu/cikkek/fekete-testek-feher-testek>
 - Lyford, Amy: Modernism, Essentialism, and „Racial Art” in America. *Art Journal*, 2013. ősz. 72. évf., 3. szám, 85-88. URL: <http://artjournal.collegeart.org/?p=4353>
 - Mouffe, Chantal: Artistic Activism and Agonistic Spaces. *Art and Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, 2007. nyár, 1. évf., 2. szám. URL: www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html
 - Munk Veronika: A leghíresebb romák önreprezentációja. In Bogdán Mária – Feischmidt Margit – Guld Ádám (szerk.): „Csak másban”. *Romareprezentáció a magyar médiában*. Budapest – Pécs, Gondolat Kiadó – PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, 2013.
 - Murányi Gábor: Betűt vetők. A magyar cigány irodalom születése. A *Fekete korall* [1981] c. antológiáról, *hvg.hu*, 2007. augusztus 30. URL: www.eorsilaszo.hu/eorsilaszo.hu/ei/eicikk/3805.doc
 - Rácz Tibor: „Maga roma témákról szokott írni, ugye?” *HVG*, 2014. február 5.
 - Sággy Erna: Cigánypolitika Magyarországon az 1950-1960-as években. *Múltunk*, 2008/I, 273-308. URL: <http://www.epa.hu/00900/00995/00013/pdf/saghye.pdf>;
 - Spivak, Gayatri Chakravorty: *Making Visible*. URL: <http://igkultur.at/projekte/romanistan/making-visible>
 - Spivak, Gayatri Chakravorty: *Szóra bírható-e az alárendelt?* Ford. Mánfai Alice és Tarnay László. *Helikon* (Irodalomtudományi Szemle), 1996/4.
 - Stuart Hall: New Ethnicities. In D. Morley és K-H. Chen (szerk.): *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*. London – New York, Routledge, 1996. 441-449.
 - Szuhay Péter: Ki beszél? Cigány/roma reprezentáció a képző- és fotóművészetben. In Feischmidt Margit (szerk.): *Etnicitás – Különbségteremtő társadalom*. Gondolat – MTA Nemzeti Etnikai és Kisebbségkutató Intézet, 2010. 367-391. URL: http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/magyarorszag_i_nemzetisegek/romak/etnicitas_kulonbsogteremto_tarsadalom/pages/024_ki_beszeli.htm
 - Trumpener, Katie: A cigányok ideje: egy „történelem nélküli nép” a Nyugat narratíváiban. Ford. Örlösy Dorottya. *Replika*, 1996. december, 23-24. szám. (részletek). URL: <http://www.replika.hu/1996/december/23-24/szam/raszolok>
 - Vekerdi József: *Kritika*, 1981/7, 6.
 - Zsigó Jenő: Feltárni és megnevezni az elnyomások direkt rendszerét. In Neményi Mária – Szalai Júlia (szerk.): *Kisebbségek kisebbsége. A magyarországi cigányok emberi és politikai jogai*. Budapest, ÚMK, 2005. 7-41.
 - Zsigó Jenő: Feltárni és megnevezni az elnyomások direkt rendszerét. In Neményi Mária – Szalai Júlia: *Kisebbségek kisebbsége. A magyarországi cigányok emberi és politikai jogai*. Budapest, ÚMK, 2005.

Filmográfia

- *Kései születés* (Kőszegi Edit – Szuhay Péter, 2002)
- *Porrajimos – Cigány holokauszt* (Varga Ágota, 2000)
- *Stációk. Portréfilm Péli Tamásról.* (Zsoldos Vanda, 1988.)

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

webcím: <https://www.apertura.hu/2014/nyar-osz/mullner-a-zarojel-mint-a-getto-ironikus-kepe-az-etnikai-muveszet-lehetosegerol-es-kritikajarol-a-sostarwhy-roma-muveszcsoporthoz-akciojanak-tukreben/>

