

HORVÁTH GIZELLA

ALTERNATÍV HANGOK A KORTÁRS KÉPZŐMŰVÉSZETBEN

■ Aki a nemzetközi művészeti világ peremén lakik, és lakóhelyén nem botlik bele nap mint nap világrengető művészeti eseményekbe, megteheti (ha megteheti), hogy két évente ellátogat a velencei biennáléra, hogy belekóstoljon abba, ami menő a kortárs művészetben, vagy öt évente a kasseli documentára. Nemrég a Covid-járvány miatt a két rendezvény egybeesett: az 59. biennálét egy évvel elhalasztották, a 15. documentát nem halasztották el, így 2022-ben mindkét jelentős rendezvényre sor kerülhetett.

Bár egymástól független eseményekről van szó, a két megakiállítás koncepciói között erős hasonlóságot fedezhetünk fel: mindkét koncepció a művészeti világ domináns narratívája ellen artikulálódik, egy olyan narratíva ellen, amit a nyugati fehér férfi szempontja konstruál. A documenta a nyugati, fehér perspektívát kérdőjelezi meg, a biennálé pedig a férfiközpontú művészeti világot rendezné át.

Egyik törekvés sem előzmények nélküli. A documenta első nem európai kurátora, aki a nem nyugati földrészekre irányította a figyelmet, a nigériai Okwui Enwezor volt. Ő egyike azoknak a documenta-kurátoroknak, akiket Jerry Saltz művészetkritikus úgy jellemezett, mint „világjáró megmondó szuperagyú mandarinokat” (Saltz 2012), akik majdnem látnoki képességekkel trendformálóvá válnak. 2002-ben ő hozta létre az első igazán globális, posztkoloniális documenta-kiállítást (Documenta11 – Retrospective – Documenta). Az általa szelektált művészek között találkozzunk például Alfredo Jaar chilei művésszel, William Kentridge dél-afrikai művésszel, Gabriel Orozco mexikói művésszel vagy olyan női alkotókkal, mint a kubai Tania Bruguera vagy az iráni Shirin Neshat, illetve olyan művészkollektívákkal, mint a szenegáli Huit Facettes vagy az indiai Raqs Media Collective. Ugyanakkor Enwezor olyan, a mainstreamhez tartozó művészeket is meghívott, mint például Luc Tuymans, Dominique Gonzalez-Foerster, Thomas Hirschhorn, Pierre Huyghe. Okwui Enwezor a 2015-ös velencei biennálé főkurátoraként folytatta ezt a szemléletet, amely összehozta a nyugati művészeket az ázsiai, afrikai, dél-amerikai, Nyugaton kevésbé ismert művészekkel és művészkollektívákkal, akik több mint felét jelentették a kiállított művészeknek (Enwezor – Grosse – Mutumba 2015). Tehát a globális Dél hangja már Okwui Enwezor kiállításaiiban világosan hallható volt, bár csupán a munkák minősége vagy tematikája alapján ritkán lehetett beazonosítani a művészek hovatarozását. Számomra nagy élmény volt a 2013-as angolai pavilon, amely Angola első részvétele volt a velencei biennálén, amely esztétikailag is élvezhető, és annyira koherens, letisztult, teljesen kortárs koncepcióra épült, hogy valóban megérdemelte abban az évben az Arany Oroszlán díjat.

A nő hangja a vizuális művészetekben lassan már fél évszázada eléggé jól hallható. Nem állítom, hogy a férfi-női egyensúly helyreállítása már megtörtént volna, de mindenesetre jelentős elmozdulások történtek elméleti és művészi síkon egyaránt, még szűkebb kulturális környezetünkben is. Nemrég jelent meg például Bordács Andrea inspirált című kötete, *A múzsák lázadása*, amely bemutatja a magyar nőművészeket és női művészeket, és viszonyítja ezeket a törekvéseket a tá-

gabb, nemzetközi fejleményekhez. A 2022-es biennálé kurátora, Cecilia Alemani gyakran hivatkozik egy jelentős előzményre, az 1978-as biennálé részeként megrendezett *Materialization of Language* című kiállításra, amelyben Mirella Bentivoglio több mint nyolcvan nő munkáit mutatta be.

Ilyen előzmények után a két megakiállítás miben új vagy különleges? Talán abban, hogy nem igazán hallatszik a Nyugat/Észak, illetve a férfi hangja. A nyugati/északi fehér férfi hangja nem dialogizál más hangokkal: úgy tűnik, hogy alternatív monológok szólalnak meg a nyugati, fehér férfi monológja helyett.

A globális Dél hangja a 15. documentán

■ Az ideai documentát történetében először nem egy (vagy két) személy tervezte kurátorként, hanem egy kollektíva, az indonéz ruangrupa alkotócsoport. Így az ideai documenta kísérlet volt arra, hogy Kasselben másképpen csinálják a művészetet, mint ahogyan az európai/ nyugati/északi koncepciók eddig megvalósultak. A documenta kézikönyvének egyik fejezetcíme: *Hogyan csináljuk másképp?* (Ruangrupa et al. 2022. 16).

Az egész esemény kulcsfogalma a „lumbung” – egy indonéz kifejezés, amely rizsraktárt jelent, ahová az aratás után a helyiek elhelyezik a fölösleget, felkészülve a kiszámíthatatlan jövőre, és szükség esetén bárki a közösségből használhat belőle, az is, akinek nem volt fölösleges termése, amit betett volna a lumbungba. A lumbung szép metaforája egy olyan gondolkodásnak, amely a közösségre épül, és amely a problémák lokális, együttműködésen alapuló megoldására törekszik.

Ez az új hang a művészetben több szinten mutatkozott meg Kasselben.

Az alkotó nem egy személy, hanem egy kollektíva. Az előző documentáktól eltérően, amelyek nagy nevektől, befutott művészekről hemzsegték, itt meg kellett szoknunk, hogy a projektek alkotóiként csoportok, kollektívák voltak feltüntetve. A ruangrupa nem személyeket hívott meg (néhány kivételtől eltekintve, mint például a romániai Dan Perjovschi), hanem kollektívákat és „művészi gyakorlatokat” (Ruangrupa et al. 2022. 16). Az egyik legerőteljesebben reprezentált projekt a Taring Padi indonéz csoporté, amelynek esetében gyakorlatilag lehetetlen felfedezni, kik a tagjai, ki mit csinál, melyik murális művet, posztert, festményt, kartonbábút ki készített. Találunk a documenta kézikönyvében egy olyan fotót a csoportról, amelyen több mint húsz ember és néhány kartonbábu szerepel névsor nélkül. Az európai szemlélet számára ez egészen szokatlan: az elismerést és a felelőséget is személyhez kötjük. A Taring Padihoz hasonló esetekben viszont nehéz elmondani, ha valami jó vagy nem jó, az kinek köszönhető/tudható be. Éppen a Taring Padi egyik művét vádolták antiszemitizmussal, és a vitában a csoport részéről nem személyek szólaltak meg, hanem a kollektíva közös nyilatkozatokkal próbálta álláspontját védeni, nem túl sikeresen – az inkriminált művet még a kiállítás alatt eltávolították. A felelőségre vonás elkerülését tapasztalhatjuk a ruangrupához tartozó Farin Rahud interjújában is, ahol utal arra, hogy a döntéseket közösen hozza meg a csoport, mert „ha a dolgok félrecsúsznak, akkor is a kurátort veszik elő”, és nem egészséges, hogy „egyetlen személy legyen a reflektorfényben” (Gergely 2019). A ruangrupa víziója „a magántulajdon és a szerzőség oly vágyott feloszlása” (Ruangrupa et al. 2022. 17.) – azt szeretnék, hogy a munkák ne kerüljenek eladásra/megvételre, s a művészi gyakorlatok során ne legyen fontos, ki a szerző.

A műalkotás nem egy tárgy (festmény, szobor, installáció, videó stb.), még csak nem is egy performansz, hanem egy projekt. A meghívott kollektívákra az a jellemző, hogy helyi közösségekkel dolgoznak, és a közösséget fejlesztő projekteket valósítanak meg: alternatív oktatást (Gudskul, Instituto de Artivismo Hannah Arendt), foglalkozásokat és támogatást a bevándorló csoportoknak (Trampoline House), kreatív bútorkészítési műhelyt működtetnek a munka nélküli fiatalok számára (El Warcha), filmet készítenek a helyiekkel (Wakaliga Uganda), a méhészek-

kel és a méhekkal együtt dolgoznak a méhek jobb életkörülményeikért (ZK/U), a fiatalok számára gördeszkapályát építenek a Hallén belül (Baan Noorg Collaborative Arts and Culture), ellenállási mozgalmakhoz, tüntetésekhez készítenek anyagot (Taring Padi, Dan Perjovschi), archiválják az elnyomott, marginalizált, lázadó csoportok harcát (Archives des Luttes des Femmes en Algérie, The Black Archives), neurodiverzitással élő személyekkel dolgoznak (Project Art Works), szexuális kisebbségek művészi kifejezésére fókuszálnak (FAFSWAG). Ez viszont komoly kihívás elé állítja nemcsak a művészetfilozófusokat (vajon ez művészet?), hanem a kiállítás szervezőit is. Hogyan lehet kiállítani egy projektet? A rangrupa döntése az volt, hogy a kollektívák próbálják „lefordítani” művészi gyakorlatukat, és ne tárgyakat hozzanak Kasselre, hanem magát a gyakorlatot, adaptálva azt a kasseli körülményekhez. Úgy érveltek, hogy „a művészet az életben gyökerezik [...]. Ily módon lehetetlen elválasztani egymástól a művészetet és az életet, és értelmetlen a tárgyakat Kasselben kiállítani anélkül, hogy megtalálnánk a fordítást az őket előidéző folyamatról” (Rangrupa et al. 2022. 30). Nyilván a folyamatok átültetése nem minden esetben sikerült (a Wakaliga Uganda egy otthon készült akciófilmet vetített), de más kollektívák próbálkoztak ezzel az „fordítással”. A Fridericianum fő termeiben több kollektíva berendezett egy teret, ami alkalmas volt közös nevelő/oktató/fejlesztő tevékenységek lebonyolítására. Sajnos ezeket a tevékenységeket nem lehetett száz napig fenntartani, így a teret bejáró érdeklődők csak passzív tárgyakat, eszközöket láthattak, és nem az élő tevékenységet. Bár a documenta honlapja azt hirdette, hogy „a múzeum hűvös tere meleg és dinamikus térére válik”, ezt a látogató, aki semmilyen tevékenységgel nem találkozott, egyáltalán nem tapasztalhatta.

A befogadó dolga nem a kontempláció, hanem a részvétel. Ahogyan a documenta kézikönyvében megfogalmazták, a kurátorok úgy gondolják, hogy „a művészet előállításának eltérő módja eltérő munkákat hoz létre, amelyek viszont más olvasási és megértési módokat igényelnek” (Rangrupa et al. 2022. 17). A látogatótól azt várták el, hogy ne passzív befogadó legyen, hanem résztvevő. Amivel a documentán találkozhatunk, azt szociálisan elkötelezett művészetnek vagy participatív művészetnek lehet nevezni, amiről azt olvashatjuk a kézikönyvben, hogy „horizontális helyzetbe vonja a résztvevőket, ahol nincs vezető vagy művész”, ahol a néző „elavult”, és a nézőknek „nem azért kell itt lenniük, hogy megfigyeljék, hanem hogy részesei legyenek a folyamatnak” (Rangrupa et al. 2022, 29). Ez részben érthető: egy projektet, egy folyamatot nem lehet ugyanúgy megtapasztalni, mint egy festményt vagy egy szobrot. A documenta viszont mégiscsak egy kiállítás, nem egy zenei fesztivál: száz napig nem lehet fenntartani egy projektbemutatót, a művészkollektíva nem tölthet száz napot Kasselben, a látogató nem szánhat több órát/napot egy projektben való részvétellel ahhoz, hogy igazán integrálódjon a közösségbe, vagy legalább barátokat szerezzen (ahogyan a „Make Friends, not Art” mottó javasolja). Sőt megeshet, hogy a látogatónak nincs hová bekapcsolódnia, mert nem talál tevékenységeket, csak azok nyomaival találkozik. Így a documenta rávilágított a participatív művészet egyik legproblematisabb oldalára: mit kezd az ilyen típusú művészet azokkal a befogadókkal, akik nem részei az eredeti célcsoportnak? Hogyan, mit kommunikál feljűk? Ha ezzel az aspektussal a participatív művészet nem foglalkozik, akkor ugyanolyan kirekesztő lehet, amilyen kirekesztőnek látják a documenta kurátorai az európai modellt.

A művészi projekteket nem esztétikai, hanem etikai kritériumok alapján kellene megítélnünk. A participatív művészet megítélésének témája egy már régen vitatott, de nyugvópontra nem jutott kérdés. A kérdés már az ezredfordulón megfogalmazódott, Nicolas Bourriaud relációs esztétikája kapcsán. Claire Bishop, a participatív művészet egyik legjelentősebb teoretikusa már 2004-ben felfigyelt arra, hogy „ma politikai, erkölcsi és etikai ítéletek töltik be az esztétikai megítélés

vákuumát” (Bishop 2004. 77.), ugyanakkor a kérdés nincs megoldva, mivel a relációesztétika nem veti fel a létrehozott viszonyok minőségének kérdését. Mivel művészetről van szó, talán mégiscsak valamilyen minőségi kritériumoknak is működniük kellene. Ezzel szemben a documenta kézikönyvében azt olvashatjuk, hogy „a munkánkat nem kívülállóként kell megítélni, hanem annak alapján, hogy milyen előnyökkel jár az azt létrehozó közösség számára” (Ruangrupa et al. 2022. 29). Ily módon félő, hogy a partícipatív művészet a befogadás aktusából, az értelmezés és értékelés folyamataiból is kizárja azokat, akik nem tartoznak közvetlenül a célcsoporthoz, ugyanis az ilyen projektek lokalitását nem egészíti ki annak biztosítása, hogy a kívülálló is hozzáférése a munka megtapasztalásához, értelméhez, értékéhez.

Amit hallunk, az nem Nyugat/Észak, hanem Dél hangja. Talán azért annyira szokatlan (számunkra) a 15. documenta, mert egy nyugati paradigmában gondolkodunk, amely annyira ismerős, hogy nem is vesszük észre korlátait. A documenta jakartai kurátorai tudatosan elutasítják a nyugati szemléletet. Eleve érvénytelenítik a Nyugat/Kelet geopolitikai tengelyt a globális Dél asszertív felmutatásával. A documenta kézikönyvében olvashatjuk a kurátorok állásfoglalását: a létező rendszerek „versenyzőek, globálisan expanzívák, mohóak és kapitalisták, röviden kizsákmányolók, kiszípolozók” (Ruangrupa et al. 2022. 16–17). Ezt a modellt nem szeretnék követni, ezért a lokális projekteket, a közösséget, a szolidaritást, együttműködést próbálják előremozdítani. Ezek után nem meglepő, hogy úton-útfélen találkozunk kapitalistaellenes szlogenekkel, bankárokat szidó képekkel, hatalomellenes, az ellenállásra buzdító szlogenekkel. A hatalomból kiszorult rétegek képviseltetik magukat: diktatúrákban élők, az államok peremén élők, szegények, mezőgazdaságból élők, őslakosok, szexuális kisebbségek. Sok munka megkérdőjelezi a mainstream narratívákat, történeteket, a bevett elképzeléseket. A Fridericianum homlokzatát Richard Bell óriás digitális számlálója díszíti, a 2009-es *Pay the Rent* című munka, amely számlázza, mennyivel tartozik az ausztrál kormány az őslakosoknak 1901-től az adott percig, adva lévén az 1788-os „invázió”, amely kolonizálta az ausztrál földet. Sőt magában a kézikönyvben is találkozunk az „ügynevezett Ausztrália” kifejezéssel (Ruangrupa et al. 2022. 29.), ami mégiscsak furcsa egy általában elismert, meg nem kérdőjelezett állam kapcsán. Míg a fejlett nyugati országokból nem igazán hívtak meg művészeket, legfeljebb olyan kollektívákat, amelyek a kisebbségekkel, a feketékkel, a bevándorlókkal foglalkoznak, a „globális Dél” nyilvánvalóan dominált, elhatárolódva a nyugati/északi mintáktól. A kézikönyvben olvashatjuk a kurátorok álláspontját: „elutasítjuk, hogy az európai intézményi célok mentén – amelyeket eleve nem tartunk sajátunknak – kizsákmányoljanak bennünket” (Ruangrupa et al. 2022. 12). Ezeket a harcias kijelentéseket nehéz összhangba hozni Farid Rakun ruangrupa-tag nyilatkozatával, amely szerint „nem köt minket semmilyen ideológia” (Gergely 2019). A documentát látogatók általános véleménye inkább az, hogy az ideji documenta egésze átpolitizált, és inkább ideológiai téziseket, mintsem művészi megfontolásokat követett.

A nők hangja a velencei biennálén

■ Az 59. velencei biennálé kurátora Cecilia Alemani, aki *Az álmok teje* címet (*The Milk of Dreams*) javasolta egy szürrealista író- és festőnő, Leonora Carrington írásai alapján. Magyar vonatkozásban érdekes lehet, hogy a brit születésű művésznő a második világháború miatt Mexikóba emigrált, ahol Emerico „Chiki” Weisz magyar fotográfus feleségként élte le további életét. Prózájában Leonora Carrington egy olyan világot ír le, amelyben bárki meg- és átváltozhat, valaki vagy valami mássá alakulhat át, egy szabad világot, tele lehetőségekkel. Cecilia Alemani egy olyan kiállítást álmodott, amely „képzeletbeli utazás a testek metamorfózisa és az ember definíciói között” (Dolzani and Mogno 2022. 43.). Alemani másik inspirá-

ciója a feminista és posztumán filozófus, Rosi Braidotti, akitől az (férfi)ember (man) központiségének végét, a géppé válás és a földdé válás gondolatait veszi át. A kurátori válogatás kihívást intéz a felvilágosodás által ránk hagyott emberképhez, amely az embert – mint minden dolgok mértékét – az európai fehér férfival azonosítja, és a férfidominancia helyett új szövetségeket javasol a fajok között. A kurátor azokat a művészeket kereste fel, akik „az antropocentrizmus végét vizionálják, ünneplik az új (lelki) közösséget a nem emberivel, az állatok világával és a Földdel” (Dolzani and Mogno 2022. 45). Ezek után talán nem meglepő, hogy Alemani büszkén jelenti be, hogy 127 éves történelme során most először a biennálé többségében nőket és gender-nonkonform személyeket fog bemutatni, akik nagyjából 90%-át teszik ki a kurátori válogatásban felvonultatott 213 művésznek. Több nemzeti pavilon is követte ezt az irányt: a magyar pavilonban Keresztes Zsófia, a román pavilonban Adina Pintilie, az amerikai pavilonban Simone Leigh, a német pavilonban Maria Eichorn, az angol pavilonban Sonia Boyce szerepelt, és a sort lehetne folytatni. A továbbiakban összefoglalom látogatói tapasztalataimat.

Sokan vagyunk, de nem elegenden. Mivel a művészettörténet hagyományosan nem igazán fókuszált a női alkotókra, nem csoda, hogy Cecilia Alemani bő merítésében rengeteg új névvel találkoztam, akiket a kurátornő igyekszik megvédeni a felejtéstől. A szürrealista mozgalomból kiemeli azokat a nőket, akik a náluk sokkal híresebb férfiak körében alkottak: Leonora Carrington, Remedios Varo, Leonor Fini, Dorothea Tanning, Claude Cahun, Meret Oppenheim, Alice Rahon, Jane Graverol. Így a biennálénak van egy erős művészettörténeti szekciója, amely a huszadik század első felének atmoszféráját hozza: onirikus, spiritualista, fantasztikus. Érdekes volt látni Elsa von Freytag-Loringhoven falnyira felnagyított fotóit vagy Sophie Taeuber-Arp terveit, de akár Leonora Carrington vagy Remedios Varo rosszul megvilágított (fénytől védett) visszafogott méretű festményeit is. Ugyanakkor a történeti értékrestauráció nevében felvonultatott esetek nagy száma erősítette azt az érzést, hogy a festészet feltámadt tetszhalott állapotából, de sajnos ugyanott, ahol elszenderült: egy századdal, fél századdal ezelőtt. A biennálé nagy tereiben véleményem szerint nem érvényesültek a kis kazettákba, vitrinekbe bezsűfolt rajzok, dokumentumok, a kisebb, nem sorozatban bemutatott festmények. Kevesebb volt a nagy méretű installáció, egy-egy terem belakása, mint eddig. A felvonultatott művészek száma lenyűgöző – az előző eseményekhez képest (2019-ben 83, 2017-ben 120, 2015-ben 136), és még az eddig rekordot tartó 2013-as biennálét is (156 művész) messze túlszárnyalta. Mégsem sikerült például az Arsenale mögötti parkot, a hozzá tartozó kisépületek sorát belakni, ahol eddig egészen izgalmas projekteket (videókat, animációkat, installációkat, land-art munkákat, szobrokat) láthattunk. A sok művész, a sok munka mégiscsak kevésnek tűnt.

Cadavre exquis – a gyönyörű női holttest. Az első feminista kiállítás, amit láthattam, a pop-art női képviselőinek munkáit mutatta be. Már akkor megdöbbenett, hogy a női narratíva a test körül forog, pontosabban a nemi szervek körül. A pop-art művésznők nagyon szabadon, gátlástalanul beszéltek műveikben a nemiségről, már majdnem mániákusan. Nyilván a hatvanas években érdemes volt kiemelni a női mivoltot, aminek a látható aspektusa a biológiai különbség, és erre ráépíteni a társadalmi különbséget, így kiépíteni a női identitást mint eltérőt a férfival azonosított emberképtől. A mostani biennálén azt tapasztaltam, hogy bár a harcias hang eltompult, a szerzők egy része továbbra is a – főleg női – nemi szervekre épülő metaforákkal, allúziókkal, reprezentációkkal dolgozik. Volt köztük egészen absztrakt, akár fenségesnek is nevezhetném: gondolok itt elsősorban Pinaree Sanpitakthai művésznő kevés színből építkező, halványan a női mellekre utaló, nagy méretű, szellős képeire vagy például Niki de Saint Phalle 1966-ban készült, rikító színekbe festett, játékos, majdnem groteszk szobrára, amely a terhes

nő testét mintázza. Lettország a Skuja Braden művésznőre hallgató művészi duó letaglózó porcelángyűjteményét viszi színre. A lett pavilont otthonként rendezték be – az otthon eleve a női léthez kötődik, az otthonot vigyázó, az otthon ülő általában nő, ez a nő univerzuma. Az otthon különböző szobáiban 256 kisebb vagy nagyobb porcelántárggyal találkozhattunk – túl sokkal ahhoz, hogy egyenként meg lehessen őket vizsgálni. A nippekre hajazó tárgyak – többségükben nagy gonddal és még több humorral megformázva – a legmeglepőbb módon ábrázolják, leírják, modellezik, átalakítják, sejtetik, kombinálják, deformálják stb. a testet, elsősorban a női és férfi nemi szerveket. A katalógusban minden egyes tárgynak van címe, technikai leírása, és ha jól láttam, az első 1995-ből származik, az utolsó 2022-ből. A pavilon az egyik legérdekesebb pavilonnak bizonyult: lehengető volt, és groteskségében, öniróniájában maradandó tapasztalat. Nem tudok viszont semmi jót mondani az egyiptomi pavilonról, ahol a plafonból óriási, rózsaszín, ingadozó, fel-fűjt mellékre vagy inkább tőgyekre hasonlító tárgyak lógtak, amelyekre időnként videókat vetítettek. Annyira zavaró élmény volt belépni a tőgyek erdejébe, hogy már a videó felfogásáig el sem jutottam. Az installáció címe: *Az ígéret földje*, és a leírásból megtudunk néhány kulcsszót (tejben és mézben úszó, kivételesen termékeny, kísértés és vágy stb.). Az egyiptomi, férfiakból álló csapatnak (Mohamed Shoukry, Ahmed El Shaer, Weaam El Masry) sikerült összehoznia egy számomra semmit nem mondó és végtelenül zavaró „ígéret földjét”, amelybe semelyik porciám sem kívánczik.

Felszabadulás vagy eszkapizmus? A kiállítást kísérő szöveg szerint a felidézett avantgárd művészi kísérletek, amelyek a biennálé kiindulópontját jelentették, elsősorban a nők számára lehetőséget adtak arra, hogy újraírják saját magukat, hogy kiszabaduljanak azokból a kötelékekből, kényszerhelyzetekből, amelyekbe beleszülettek, vagy amelyekben a velük kortárs társadalom látni kívánta őket. Ehhez a kreativitásukat, a fantáziájukat használták, álomszerű világokat teremtve, odafordulva a mítoszokhoz, hiedelmekhez, sokszor a spiritualista gyakorlatokhoz, jó néhányszor megtapasztalva a lelki egyensúly határát. A ma élő művészek közül a kurátor azokat választotta be, akik szintén az álmok, a fantázia, a mítoszok, a sci-fi útját járják. Sokan közülük valamilyen lokális, ősrégi vagy éppen egy saját maguk által alkotta vallásosságnak a képi világát építik, mások az ember-állat-gép határainak a lebontását képzelik el. Ezeket a gyakorlatokat felszabadítónak értelmezi a katalógus szövege, és új megoldásokról, új szövetségekről beszél. Végül is az egész kiállítás inkább egy optimista, felfedező, ölelés-a-keblemre érzést áraszt. Mintha nem is ma történe az egész. Mintha nem azért halasztották volna el egy évvel a biennálét, mert kitört egy világválság, amelyben elpusztult rengeteg ember, és amely olyan terhet rótt az egész emberiségre, amely alól nehezen ocsúdik fel. Mintha nem zajlana már több mint fél éve Európában egy háború, amely nem csupán tízezrek erőszakos halálával jár, hanem egy a mi generációnk által nem tapasztalt globális háború fenyegetésével. Mintha nem is az ökológiai válság számítana, hanem az, hogyan tudunk szövetségre lépni az állatok és a gépek világával. Mintha a művészet dolga nem az lenne, hogy felnyissa a szemünket, hanem az, hogy szép, színes fátlyat borítson a szemeinkre, melengető, rózsaszín ködbe burkoljon. Üdítő foltja volt ennek az álomtól, néha rémálomtól terhelt, langymeleg térnek Barbara Kruger terme, ahol az általa meghonosított stílusban felöltöztette szöveggel a falakat és oszlopokat, gyönyörű látványt és elgondolkodtató szövegkörnyezetet teremtve, ami nem másról szól, mint az életről, ahogyan az első sírás és a végső csend között telik. A fekete-fehér tipográfias környezetet megtörték a vörös szöveget felvonultatott videók, amelyek életünk meghatározott szövegein (házasságkötés, hűségeskü, végakarát) a habozások, alternatívák, lehetőségek játékát mutatták fel. Formában-tartalmában kortárs, üzenetében egyaránt vonatkozva a privátra és a publikusra, a testre és a lélekre, az emberi kapcsolatokra, érzelmek-

re, a szeretetre és ennek félesiklott formáira – több táplálékot adott a léleknek, munkát az értelemnek és élvezetet a szemnek, mint bármely halmaza a többi munkáknak. Barbara Kruger nem menekül az álmok világába, hanem figyel, reflektál, reagál, és megtanít élesebben látni a világot, amelyben élünk.

A hiányzó hang

■ Talán nem túlzás állítani, hogy mindkét idei megakiállítás (documenta, biennálé) történelmi frusztrációk kivételével, és az egyensúly helyrebillentésének szándékával született. Nyilván, ezek nem esztétikai és nem művészi szempontok, hanem inkább politikaiak, így az idei kurátorok választásait geopolitikai, genderpolitikai szempontok vezérelték. A documenta túlpolitikálttá vált, az aktuálpolitikai témákra (is) reagált, a biennálé ezzel ellentétben teljesen zárójelbe tette az aktuális kérdéseket, és inkább egy metafizikai szintre igyekezett felhelyezni az ember alternatív öndefiníciójának kérdését. Persze nagyszerű művészettel (is) találkozhattunk mindkét helyszínen, mind Kasselben, mind Velencében – de nehezen lehet elhessegetni azt a gondolatot, hogy sokan, akik a válogatásba bekerültek, nem művészi értékük miatt, hanem tematikai felvetéseik mentén vagy valamilyen csoporthoz való tartozás okán (globális Dél, őslakosok, nők, alternatív szexuális orientáció, bevándorló stb.) állíthatnak ki a legfontosabb nemzetközi szcénán. Csakis üdvözülni lehet azt, hogy a documentán több mint 1500 művész került bemutatásra, többnyire olyanok, akiknek eddig nem adatott meg az esély, hogy reflektorfényben álljanak. Örülhetünk annak, hogy nagyjából 200 olyan nő alkotásaival találkozhattunk Velencében, akik eddig a művészi szcéna szélén lézengtek. De felvetődik az a kérdés, hogy nem-e torkollik így monológba a globális Dél hangja, a nők hangja? Vajon kizárt/lehetetlen/nemkívánatos lenne a dialógus? Ugyanis a dialógushoz partner kellene – ebben az esetben a nyugati fehér férfi.

Számomra a biennáléről hiányzó hangot kárpótolta az, hogy a Palazzo Ducalében láthattam Anselm Kiefer lenyűgöző kiállítását. Miközben hagytam magam bevonni a mindent beborító sajátos képi világba, eluralkodott rajtam a fenséges érzése, hálával adtam át magam az esztétikai látványnak, lázasan kerestem a lehetséges jelentéseket – és egy percig sem jutott eszembe, hogy Anselm Kiefer nyugati fehér férfi. Csak az járt a fejemben, hogy milyen nagyszerűen sikerült kapcsolatba kerülnie Velence történelmi múltjával, milyen mélyen tud beszélni történelmi múlttól, nagyságról, veszélyekről és bátorságról, veszteségekről és újjászületésről, laikus és vallásos jelentést, privát és publikus regisztereket szólaltatva meg egyszerre. Úgy éreztem, Anselm Kiefer nem önmaga helyzetéről, hanem rólam és hozzám szól.

Persze, az én hangom is csak egy a hangzavarban, és lehet, nem is vagyok elég vajtífűlű ahhoz, hogy meghalljam az idők hangját, amely a globális Dél dialektusaiban vagy az ember(nő)-állat-gép új szövetségének nyelvén szól.

■ IRODALOM

Bordács Andrea: *Műszak lázadása. Válogatott írások nőművészekről és női művészekről*. Savaria University Press, Szombathely, 2021.

Documenta 11 – Retrospective – Documenta. <https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta11>

Dolzani, Francesca – Mogno, Ornella: *The Milk of Dreams. Biennale Arte 2022. Short Guide*. La Biennale de Venezia, Treviso, 2022.

Enwezor, Okwui – Grosse, Julia – Mutumba, Yvette: *'We have to test the premise that nations no longer matter.'* Contemporary And. 2015. november 8. <https://contemporaryand.com/magazines/we-have-to-test-the-premise-that-nations-no-longer-matter/>

Fridericianum. n.d. Documenta Fifteen. <https://documenta-fifteen.de/en/venues/fridericianum/>

Nagy Gergely: *„Ez az egész csak ideiglenes” – Farid Rakun, a ruangrupa csoport tagja, a 2022-es documenta egyik kurátora*. Artportal.hu. 2019. október 31. <https://artportal.hu/>

magazin/ez-az-egesz-csak-ideiglenes-farid-rakun-a-ruangrupa-csoport-tagja-a-2022-es-documenta-egyik-kuratora/

Ruangrupa – Kaiza, A.K. – Li, Alvin – Maerke, Andrew – Mbuti, Ann – Kwan, Annie Jael – Jamal, Ashraf et al.: *Documenta Fifteen Handbook*. Edited by Ruangrupa. Hatje Cantz, Berlin, 2022.

Saltz, Jerry: *Eleven Things That Struck, Irked, or Awed Me at Documenta 13*. Vulture. 2012. június 15. <https://www.vulture.com/2012/06/saltz-notes-on-documenta-13.html>

