

Dekolonizál-e a Documenta?

„A nagy kiállításoknak nincs formája.” Ezzel a mondat-
tal kezdi Roger M. Buergel és Ruth Noack, a 12. Kasseli
Documenta két kurátora az általuk szerkesztett katalo-
gus bevezetését. Miközben kitarítottak a Documen-
ták inherens formátlansága mellett, provokatív kérdé-
sekként megfogalmazott gondolatok köré szervezték
igen karakteres kiállításukat. Az efféle ellentmondások
végigkísérik a megakiállítások történetét, és emiatt is
vonzóak. A Kasseli Documenta, lévén a világ egyik – ha
nem a – legjelentősebb kortárs művészeti megaprojekt-
je, kiváltképpen alkalmas a művészetben, illetve prezen-
tációjában és a bourdieu-i értelemben vett művészeti
mezőben bekövetkezett változások vizsgálatára. Már
1955-ben, az első Documenta megrendezésekor, azaz a
megalapításban is közrejátszottak politikai motivációk,
de csak 1992-ben, a 9. Documenta során vetette fel Jan
Hoet az európai–észak-amerikai művészet hegemoniá-
jának kritikáját (a művészeknek ekkor ugyan mindössze
7%-a volt afrikai, ázsiai és óceániai), és 1997-ben Cathe-
rine David művészeti igazgatósága alatt került sor elő-
adások formájában a téma teoretikus feldolgozására
(a meghívottak között volt Okwui Enwezor, Edward
W. Said, Matthew Ngui). Az első posztkoloniálisnak te-
kintett kiállítás pedig 2002-ben valósult meg Okwui
Enwezor művészeti vezetésével. Tanulmányomban azt
vizsgálom, hogy a 11. Documentától, a posztkoloniális
diszkurszus érvényre jutásától kezdődően máig (a 14.
Documentáig) miféle elmozdulás következett be a glo-
bális művészet kasseli reprezentációjában. Azaz erő-
sebb lett-e a posztkolonialista reprezentáció, tetten
érhető-e a kulturális dekolonizáció mint a kulturális
gyarmatosítás leépítése, azaz a posztkolonialista elmé-

letek gyakorlata; bekövetkezett-e a művészet dekolon-
izálása a Documenták kiállításai során? Változott-e a
posztkolonialitás tartalma a művészetben? Azt, hogy
mi és hogyan valósult meg, egyrészt a művészek arány-
számának (származási országuk szerint) figyelembe-
vételével, másrészt tartalomelemzéssel, harmadrészt
a művészeti kánon szempontjából tanulmányozom a
kiállítások – mint műalkotások inszenírozott, topogra-
fikus együttese – által generált tudás és a – többnyire
a kiállításokat kísérő – dokumentumokban megfogal-
mazott elméletek viszonyában.

A Documenta a globális neoliberalizmus keretei kö-
zött – amikor sokféle kapcsolati háló alkotta társadal-
mi terünket külső és belső határok tagolják, „amelyek
megkülönböztetik azokat, akik forgatják a tőkét azok-
tól, akiket a tőke forgat”¹ – mint Németországnak, a
világ 4. legerősebb gazdaságának kulturális intézmé-
nye nem lehet dekolonialista, minthogy a nagy nem-
zetközi kiállítások „a gazdasági és politikai érdekeket
követik, amelyek létrehozzák és fenntartják a »kiállí-
tási komplexumot« (Tony Bennett), a művészeti világ-
gal korreláló apparátust, amely stratégiailag magától
értődő, átlátszó valóságnak állítja be magát”.² Noha a
Documenta nem tudja megoldani a tőketulajdonlás
kérdését, művészeti felvetéseivel elemezheti, bemu-
tat(hat)ja a létező kolonializmus elemeit, reagál(hat),
utat mutat(hat), reflexiókra készít(het) – különösen,
ha a főkurátori statementek reflektálnak arra a helyzetre,
amelyben a kurátorok dolgoznak. Adam Szymczyk,
a 14. Documenta művészeti igazgatója például azzal a
tudatossággal építette projektjét (vizuális művekkel és
szövegekkel), hogy mind a tágabb társadalmi kontex-

1 Étienne Balibar idézi Nuit BANAI: *Border as Form. Art Forum*, 56.
2017. September. 1. sz. 302–305; 305.

2 Editors' Letter By Quinn LATIMER, Adam SZYMCHYK. *South as a State of
Mind*, 4. 2015. 6. sz. [Documenta 14 #1], 4.

tusokkal (beleértve a történelmit is), mind a helyi kérdésekkel számolt. Az első kurátori állásfoglalásban így elemzik a helyzetet: „Ez a Magazin a Görögországban folytatódó gazdasági és humanitárius válság kézzelfogható romlásának hónapjai alatt jött létre.” Majd így folytatják: a humanitárius válság akkor eszkalálódott, amikor négy millió sír, iraki, afgán és afrikai menekült Európába, mely a legnagyobb népvándorlás a második világháború óta, amelynek első állomása Görögország volt.³ Szándékuk szerint „A 14. Documenta megpróbál valós idejű választ adni Európa változó helyzetére, ami mind a demokrácia, mind a gyarmatosítás szülőföldje volt [...] Egy másféle, befogadóbb világ lehetőségeit képzelettel el és dolgozza ki, mely elérhetetlennek tűnik a jelenlegi politikai-gazdasági fejlemények és az általuk előidézett nyílt erőszak fényében.”⁴

A gyarmatosítás a hatalomgyakorlás hasonló mintázatai folytán összefügg más elnyomó struktúrákkal (rasszizmus, nacionalizmus, szexizmus). Ezért a sokféle egyenlőtlenség megjelenítése a Documentákon a dekolonizáció irányába hat,⁵ ahogy a dekolonizáció más egyenlőtlenségeket és diszkriminációkat is a felszínre hoz, noha nem számolja fel azokat. A különböző egyenlőtlenségeket érdemes tehát együtt és külön, specifikumaikat szem előtt tartva vizsgálni – illetve kiállítani.

A 2002-es, Okwui Enwezor művészeti vezetésével rendezett 11. Documentát tartják az első posztkolonialista Documentának.⁶ Erről tudósít a Documenta hivatalos honlapján közzétett „önkép”,⁷ ezt a szándékot támasztja alá a katalógus főkurátori statementje, és

más tanulmányai,⁸ valamint az, hogy a kasseli kiállítás-csoport csak egy volt a világ különböző pontjain megrendezett Documenta-események között: 1. Democracy unrealized – konferencia Bécsben, előadások Berlinben; 2. Experiments with Truth: Transnational Justice and the process of Truth and Reconciliation – konferencia, film- és videovetítések Újdelhiben; 3. Créolité and Creolization – workshopok Saint Lucián (Kis-Antillák); 4. Under siege. Four African cities (Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos) – konferencia és workshopok Lagosban.⁹

Enwezor a beszédes *The Black Box* című tanulmányában kifejti, hogy a kortárs művészet és vizuális kultúra alapos elemzése után be kell látnunk, hogy a vizuális művészetek csak olyan más változásokkal való kapcsolatukban érthetők meg, amelyek túlnyúlnak a mai művészeti termelés kulturális és diszciplináris határain. Műtárgyak nem léteznek a művészet rendszerén kívül, nincs autonómiájuk a kiállítási kereteken kívül. Vannak viszont olyan módszerek, amelyek társadalmi, politikai és kulturális hálózatokban manifesztálódnak, amelyek kijelölik a globális diszkurzus határait és horizontját, és másfajta kontextust adnak olyan projektek számára, mint a 11. Documenta.¹⁰ Enwezor Documentájának fórumai tehát elkötelezettek a történelmi jelenségek és események újragondolásának etikai és intellektuális folyamatai iránt, amelyek hozzájárulnak a múlt elmentmondásos örökségének feldolgozásához.¹¹ Enwezor maga pedig tanulmányának „Mi ma az avantgárd? A globalizáció és a távoli helyek rettenetes közelségének posztkoloniális utóhatásai” című alfejezetében egy el-

3 Uo. 3–4.

4 Uo. 4.

5 Ezért fontos az interszekcionalitás. A fogalmat „Kimberlé Crenshaw fekete feminista jogász nő honosította meg a társadalomtudományi diszkurzusokban, annak jelölésére, hogy a különböző társadalmi egyenlőtlenségek, hierarchiák és hatalmi relációk – mint pl. az osztály, az etnikai vagy nemi rezsim – közötti dinamikus kölcsönhatást értelmezze.” *Interszekcionalitás. Gender, etnicitás és osztályhelyzet összefonódásának vizsgálata empirikus kutatásokban. Műhelybeszélgetés.* Budapest, 2012. december 18. <http://www.szociologia.hu/interszekcionalitas/>. (Letöltve: 2017. 11. 21.)

6 Noha nem ez az első kísérlet arra, hogy a (képző)művészet „eszközzel küzdjenek a gyarmatosítás ellen” (pl. *Art contre/against apartheid*. Koordinátor: Chantal BONNET. Párizs, 1983. – vándorkiállítás és műzeumi gyűjtemény megalapítása), illetve a dekolonialista elméleteket alkalmazzák kiállítások koncipiálásában. Magyarországra pl. 2002-ben gyűűzőtt be a *Gondolsz-e ma Fekete-Afrikára* című kiállítás alkalmával. (Budapest, Műcsarnok, kurátor: Anne DEEMESTER és ANGEL Judit.) Országunk speciális helyzetében azonban nem csoda, hogy – a Kádár-rendszer kötelező ideológiájától teljes joggal eltekintve – sokáig nem gondoltunk a Fekete-Afrikára, minthogy egyfelől a Habsburg Birodalom, majd a Szovjetunió árnyékában magunk is félgymati helyzetben éltünk. Lásd David CHIONI MOORE: Vajon a poszt a posztkoloniálisban ugyanaz, mint a posztsovjettben? Egy

egész világra kiterjedő posztkoloniális kritika felé. 2000. *Irodalmi és társadalmi havilap*, 20. 2008. 9. sz. 3–22. (Első megjelenés: *PMLA*, 2001. 1. sz. 111–128.) Másfelől pedig itt is tetten érhetők a koloniális kulturális javak – legyenek azok tudatosak, vagy sem. Közép-Európában a „cigányok”, a „négerek”, ahogy azt Kovács Éva *Fekete testek, fehér testek* című mértékadó tanulmányában kifejtette: *Beszélő*, 2009. január. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/fekete-testek-feher-testek>. (Letöltve: 2017. 11. 21.), de más példa is említhető: Timár Katalin szerint Korniss Péter erdélyi fotográfái (nyilvánvalóan nem szándékosan és nem tudatosan) a kolonizáló tekintet lenyomatai. TIMÁR Katalin: A posztkolonialista „egyik”. Korniss Péter Leltár című könyvéről. *Ex-Symposium*, 99. 2001. 32–33. sz. 59–64.

7 <https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta11#>. (Letöltve: 2017. 11. 21.)

8 OKWUI ENWEZOR: *The Black Box*. In: *Documenta 11. Platform 5. Exhibition. Catalogue. Kassel, June 8 – September 15, 2002*. Eds. Heike ANDER-NADJA ROTTNER. Ostfildern-Ruit, Hatje Kantz Publishers, 2002. 42–55. Pl. SARAT MAHARAJ: *Xeno-epistemes: Makeshift kit for sounding visual art as knowledge production and retinal regimes*. Uo. 71–84. (A továbbiakban: Kat. 11.)

9 ENWEZOR 2002 (*ld.* 8. j.) 49–53.

10 Uo. 42.

11 Uo. 43.

kötelezett avantgárd művészet és a dekolonizáció mint felszabadító stratégia mellett érvel.¹²

A 11. Documenta kritikáiban feltűntek a nyugati kultúrát féltő hangok, Niklas Maak több ilyen is idéz, például a *Washington Post* szerzőjét, aki szerint a 11. Documenta „a globális baloldal mély irtózata országunktól”,¹³ Yugo Hasegawa pedig úgy érezte, mintha a kiállításon, mely hozzájárult a horizont tágításához, egy amerikai vagy angol egyetem Cultural Studies óráit látogatta volna.¹⁴ A kiállítás egy másik kritikus véleménye szerint „egy radikálisan transzdiszciplináris, transzkulturális és transzgenerációs módszert vázolt fel a középszerűség elkerülésére, amit ma a művészeti világ kínál”.¹⁵ Barbara Steiner példái pedig világossá tették számára, hogy „minden esztétikai tér természetesen át van itatva politikai, gazdasági és társadalmi tényezőkkel, de ugyanakkor teret is kínál a játék és ellenállás számára”.¹⁶

Akárhogyan is, a kritikusok a neokolonialista világ lebontásának kezdetét érzékelték a sok(nak vélt) dokumentarista¹⁷ és politikailag elkötelezett, nem európai művész alkotása láttán. A „sok” vagy „kevés” eldönthetetlen kérdése mindazonáltal a számokra tereli a figyelmet: és valóban, a tíz évvel korábbi kiállításához képest, amikor az észak-amerikai és (nyugat-)európai művészek 90 %-ban szerepeltek, 2002-ben már „csak”, de még mindig 79%-ban voltak jelen (kelet-európai csak Pavel Bräila, Arthur Żmijewski és Sanja Iveković volt – ő mint dísz kelet-európai nő a következő három Documentának is meghívottja lesz). Megnőtt az afrikai művészek száma 0,5%-ról (!) 8%-ra, az ázsiaiaké 6,5%-ról 7,5%-ra, a dél-amerikaiaké pedig 3%-ról 5%-ra. Ezt a változást lehet jelentősnek értékelni, vagy csekélynek (a „rest” aránya 10%-ról 21%-ra emelkedett), az elmozdulás mindazon-

által nyilvánvaló, de az is, hogy megmaradt az „első világ”¹⁸ dominanciája.¹⁹

A számokkal kimutatható dekolonizáló tendencia folytatódott 2007-ben. Tovább csökkent az euroatlanti résztvevők aránya (59%), jelenősen nőtt az ázsiai (24%), némileg az afrikai és a dél-amerikai jelenlét is (9, ill. 8%). A 2017-es számok ismét erős észak-amerikai és európai részvételt mutatnak – ám e látszólagos visszarendeződés oka az, hogy most először volt több kelet-európai művész (17%) és az „Athéntól tanulás okán” jelentősebb számban állítottak ki görög alkotók (20%) – és ez ugyan-csak a dekolonizálás felé mutat. Még ha csökkent is az afrikai (9%-ról 8-ra) és a dél-amerikai művészek száma (8%-ról 7-re), de ez nem szignifikáns változás. A kelet- és dél-európai növekedés ára – úgy látszik – az ázsiai csökkenés volt, ők mindössze (a 2007-es 24%-kal szemben) 13%-ban voltak jelen. Feltűnőbb azonban, hogy a korábbi gyakorlatokkal ellentétben egy japán művész sem szerepelt, és még inkább, hogy az észak-amerikai jelenlét évről évre konzekvensen csökkent – az 1992-es 31%-ról 2017-ben 9 %-ra.

A 2002-es explicit posztkolonialista szándék – és a dekolonizáló művészi gyakorlatok épp megkezdett, ám korántsem kibontott bemutatása után a 2007-es Documenta explicite nem tűzte ki célul a dekolonizálást, mindazonáltal mind a számok, mind a témák tekintetében folytatta a nyitást.²⁰ A kurátorok szakítottak azzal a hagyománnyal, hogy kizárólag jelenkori munkákat állítsanak ki.²¹ A művészet globális történetéből a 15. századtól kezdve állítottak ki alkotásokat, és ezt később követték a 13. és 14. Documentán is. A 12. Documentán a historizálás kifejezetten dekolonialista gyakorlat volt, amennyiben „felfedezte” a nyugat számára, illetve pél-

12 Uo. 44–45.

13 Niklas MAAK: Documenta beats its own record. Renaissance of utopia replaced Nihilism at the 11th quinquennial art show in Kassel. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2002. September 20.

14 Yuko HASEGAWA: Struggling for Utopia. *Flash Art*, XXXIV. 2002. (July–September) 225. sz. 105.

15 Jens HOFFMANN: Reentering Art Reentering Politics. *Flash Art*, XXXIV. 2002. 225. sz. 106. „Didaktikus és teoretikusan terhelt” – ítélezett Gioni. Massimiliano GIONI: Finding The Center. *Flash Art*, XXXIV. 2002. 225. sz. 106.

16 Barbara STEINER: Some Thoughts on Documenta 11. *Flash Art*, XXXIV. 2002. 225. sz. 109.

17 A realizmusok és dokumentarizmus nem átlátszó világát már sok tanulmány elemezte; a kérdés összetettségének a kritikák is hangot adtak a kiállított – elsősorban filmek és fotográfiák – művek kapcsán.

18 Noha a politikai térképről 1989 után eltűnt az ún. „második világ”, a kulturális átalakulás korántsem mutat ilyen egyértelmű képet, ennek aláhúzására használok a mára kissé idejétmúlt kifejezést.

19 Jóllehet a statisztika korlátozottan érvényes művészet(tudomány)i szempontból, de sokatmondó lehet a művészetszociológiának; és egyúttal a földrajzi eloszlás meglehetősen markánsan árulkodik a dominanciákról. Meglehet, hogy a Sardzsai, Sanghaji és Johannesburgi Biennálék más arányokat mutatnak, azonban a magát korábban egyetemesnek, később nemzetközinek, majd globálisnak nevező, és elismerten az egyik legfontosabb seregszemléről van szó (*On Curating*, 9. 2017. 33. tematikus száma: Documenta: Curating the History of the Present), így relatíve sok ember számára válnak láthatóvá az ilyen anomáliák. (Mivel a legnépesebb földrész Ázsia és Afrika, a kontinensek lakosságához képest a művészek részvételi aránytalansága még szembeszökőbb.)

20 Sőt a szexizmust is felszámolta a kiállítók arányát tekintve, mint-hogy a művészeknek csaknem fele nő volt. Ez az eredmény azonban mind ez idáig egyényrának bizonyult.

21 Jóllehet a 47. Velencei Biennálé már 1997-ben megtörte irányadó címével – *Jövő-Múlt-Jelen* – a jelen idő abszolút uralmát. Érdekes módon elég későn, ha a jelenidő-megszállottság a modernizmus-hoz tartozik. Ahogy azt Osborne véli, amikor filozófiai szemszögből vizsgálja a 20–21. századi művészet(ek) változó időfelfogását. Peter

dáival igen szemléletesen mutatta be a világ korábbi modernizmusait (Nasreen Mohamedi, Bëla Kolářová) és neomodernista (Iole de Freitas) műveit – és mindezt egy elefántcsonttorony-felvetésnek tűnő „Is modernity our antiquity?” kérdés örvén. A kiállítás másik elméleti vezérfonalára – amelyet az agambeni „puszta élet”²² kérdéseinek szenteltek – fűzött alkotások is impliciten a dekolonizálásra utaltak (Sonia Abián Rose, Amar Kanwar, Churchill Madikida).

2012-ben Carolyn Christov-Bakargiev – a művek tükreben – magától értődően folytatta a dekolonizáló törekvést, ő is rendezett Kasselen kívül kiállításokat, és szervezett szemináriumokat: Kabulban, Bámijánban, Alexandriában, Kairóban és Banffon. A kérdés, hogy ez a Documenta (neo)kolonialista kiterjesztése lett volna, egyfajta kulturális gyarmatosítás, vagy tényleges kulturális dekolonizálás, éppúgy problémákkal terhes, mint elődeinél és utódjánál, a Szymczyk-féle 2017-es „Learning from Athen”-konceptió megvalósításánál. A 14. Documenta a dekolonizáció elkötelezettje, Magazinja ennek szöszólója: „A nyugati hegemonia történeti gyökereihez kell visszamenni – ez a szám a gyarmatosítás és a tömeges rabszolgatartás történetét illető feledékenységgel foglalkozik, azon népek történetével, akik gyakran kimaradtak a nyugati kánonból.”²³ „A dekolonizáció jelenlegi folyamatában a leigázottak, vándorlók és menekültek útvonalainak (utazásainak) emlékei a feledékenység új politikája ellenében aktiválódnak újra. Az emlékezet nem a szubjektív, mulandó gondolat területe, hanem képek, szövegek, énekek tárháza, amely a jelenkori harcok számára képez ellenhegemonikus könyvtárat.”²⁴

Vajon mit lehet Athéntől tanulni,²⁵ és melyiktől? Az ókori görögtől, a jelenkoritól, vagy attól az ideálképtől, amelyre (többek közt) a német tudósok és művészek Hegeltől Heideggerig egyszerre gyarmatosító és csodáló tekintettel néztek? Noha a kurátorok kijelentették, hogy „Athénra most nem mint a nyugati civilizáció bölcsőjére tekintünk, hanem mint a jelenkori

világ ellentmondásainak helyére, [...] [ahol] Kelet és Nyugat, Észak és Dél találkozik és összezsap”,²⁶ a Documenta emblémája Pallasz Athéné baglya mellett a Parthenón volt – igaz, ez utóbbi csak „másolatában” Kasselnban megépítve, és az ókori Athén tiszteletének három termet is szenteltek a Neue Galerie-ben (Winckelmann kéziratától Leo von Klenzén át Louis Gurlittig).

A kiállítás két városban való megrendezése – noha szándék szerint ez is a dekolonialista gyakorlat része lett volna, az egyenrangúnak szánt helyszínek egyaránt valóságos és metaforikus helyek, mégis – legalább annyira a kizárások és a határok megerősítése (vagy legalábbis azok nyilvánvalóvá válása) volt, mint amennyire dekolonizáció. Lehet, hogy a támogatott kulturális infrastrukturális fejlesztés lendített Athénon és sok görög művész, akik addig nem, most részt vehetett a Documentán, de ez a kiterjesztés valójában csak a világ legtehetősebb részének kedvező. (Kinek vannak olyan anyagi lehetőségei, hogy két helyre is elutazzon?) Továbbá, ahogy Nuit Banai rámutatott: az Athénból (Kasselnba) való elutazás alkalmával tett „sokszoros biztonsági intézkedések rámutattak az aktuális aggodalomra, hogy megvédjék Európát a migrációtól és a terrorizmustól [...] A nemzetállam érvénytelenítette a Documenta igyekezetét, [...] letromfolták a befogadóbb nép eszméjét”.²⁷

Athéni művészek nyílt levélben²⁸ adtak hangot elégedetlenségüknek, a köztereken megjelenő falfeliratok – Keresni Athénon (tEarning on Athens). Kedves Documenta! Megtagadom, hogy egzotikussá tegyem magam azért, hogy növeljem kulturális tőkédet – pedig csak vizualizálják, verbalizálják a világ egyik gazdaságilag legerősebb és Európa egyik gyengélkedő gazdaságú országa közti feszültséget. Másfelől, Kasselnba vinni az athéni Kortárs Művészet Nemzeti Múzeumának gyűjteményi darabjait nem azért kétséges vállalkozás, ahogy Birnbaum mondja neokolonialista lenézéssel, hogy látni lehessen „a görög Sol LeWittet”, és „Ha van valami a szimbolikus gesztus mögött, hogy megtöltötték Né-

OSBORNE: *Anywhere or not at all. Philosophy of contemporary art.* London–New York, Verso, 2013. 22–28.

22 SZIGETI Attila: A Homo Sacer és a tanúsítás etikája. In: *A bölcsesség koszorúja. Írások Egyed Péter hatvanadik születésnapjára.* Szerk. HORVÁT Andor–Soós Amália. Kolozsvár, Pro Philosophia, 2014. 261–274.

23 LATIMER, SZYMCZYK 2015 (ld. 2. j.) 5.

24 Françoise VERGÈS: Like a Riot: The Politics of Forgetfulness, Re-learning the South, and the Island of Dr. Moreau. *South as a State of Mind*, 6. 2015. [documenta 14 #1] http://www.documenta14.de/en/south/25_like_a_riot_the_politics_of_forgetfulness_relearning_the_south_and_the_island_of_dr_moreau. (Letöltve: 2017. 11. 21.)

25 *A Learning from Athén* volt a Documenta 14. alcíme, hívószava és vezérfonala.

26 LATIMER, SZYMCZYK 2015 (ld. 2. j.) 5.

27 BANAI 2017 (ld. 1. j.) 303.

28 Open Letter to the Viewers, Participants and Cultural Workers of Documenta 14. *E-flux journal*, 2017. <https://conversations.e-flux.com/t/open-letter-to-the-viewers-participants-and-cultural-workers-of-documenta-14/6393>. (Letöltve: 2017. 11. 21.) A művészek levelét kritikailag olvasva Dimirakaki kioktatja őket (hogy mit kellett volna inkább tenniük): Angela DIMITRAKAKI: Hospitality & Hostis: An Essay on Dividing Lines, Divisive Politics and the Art Field. In: *CULTURES-CAPIES Greece / Griechenland – Archaeology of the Future / Archäologie der*



1. **Regina José Galindo:** *Az árnyék*, 2017
performansz a „Leopárd” tankkal, videoloop, 18 perc
Documenta 14 © Daniel Wimmer



2. **Emily Jacir:** *Emlékmű az 1948-ban Izrael által elpusztított, elnéptelenedett és elfoglalt 418 palesztin falu emlékére*, 2001
hímzett sátor, könyv, változó méret (részlet, az előtérben Kimsooja munkája) Documenta 14 (A szerző felvétele)

metország legrégebb nyilvános múzeumát görög javakkal, azt a szervezők véletlenül tették [kiemelés tőlem – T. E.]”²⁹ hanem azért, mert a művek kontextualizálás nélkül árválkodtak a Fridericianum tereiben.

Nuit Banai szerint azonban „Szymczyk korszerűsítette a megakiállítás történelmi státuszát a neoliberalis, globális kapitalizmus mai helyzetében”.³⁰ Hogy a Documenta Görögország felé kiterjesztette határait, sok szimbolikus határ feloldását követelte meg múlt és jelen, Kelet és Nyugat, Észak és Dél között. „Ennek a Documentának humanista jellege az, ami egyszerre megerősíti és kritizálja a határt azzal, hogy formájában asszimilálja azt, mint ami egyszerre maximális tevékenység és a végső tehetetlenség helye.”³¹

A Documenta kiállításokon, a vizuális alkotások megvalósulásában érhetők tetten dekolonialista művészeti gyakorlatok. Sokféle megközelítés lehetséges:

Zukunft. Eds. Kateryna BOTANOVA–Christos CHRYSSOPOULOS. Basel, Christoph Meran Verlag, 2017. 128–147.

29 Daniel BIRNBAUM: Thinking twice. On Documenta 14. *Art Forum*, 56. 2017. September. 1. sz. 291–295; 291.

30 BANAI 2017 (*Id. i. j.*) 303.

31 *Uo.* 305.

32 A 4 Documenta mintegy 1000 művből kiemelt példáimmal nem igyekszem az egyes Documenták egészét reprezentálni, csak annyiban példák, hogy valamiféle dekolonialista praxist képviselnek. Az elmozdulás (ha van) leginkább a munkák tartalmával és retorikájával lesz mérhető.

33 Regina José Galindo (1974, Guatemalaváros): *Az árnyék*. 2017. Videofelvétel: Performansz a „Leopárd” tankkal, 18'. Kat.14. V.12.; Booklet 14. 87.

a művek szólhatnak a dekolonizációról, vagy következhetnek dekolonialista gondolkodásból, esetleg a kurátorok által megteremtett kontextus hoz létre dekolonális olvasatokat.³² Amikor Regina José Galindo³³ tizennyolc perces performanszában (és a videoloopon szakadatlanul) fut lélekszakadva egy tank elől (1. kép), akkor ez nem csupán a háborút és annak veszedelmeit idézi fel, hanem azt az örületet, amit az örökös fenyegetettségérzés táplál, amiről azok tudnak, akik a határon tartózkodnak, akik se ehhez, se ahhoz az országhoz, területhez, kultúrához nem tartoznak – vagy jobb esetben ehhez is, ahhoz is kapcsolódnak.³⁴ Az interszekcionalitás szempontjából épp ilyen határhelyzetet demonstrált Emily Jacir³⁵ (szintén a 14. Documentán bemutatott) szöveggel kihímzett katonai sátra (2. kép), amelyen azok a palesztin falvak nevei szerepelnek, amelyeket Izrael állam 1948-ban elfoglalt

34 Amit Walter D. Mignolo *border thinking*nek nevezett. „[...] a border thinking magában foglalja a határon való tartózkodást, nem a határátlépést. Ez nem egy személytelen algoritmus, hanem a határon való élés tapasztalatának (megtapasztalásának) megfogalmazása. A border thinkinget a határon való tartózkodás tapasztalatából fogalom elméletbe, mint menekültek fia Argentínában, mint meteque (ógör. 'aki változtatja lakhelyét') Franciaországban, és mint hispano/latino az Egyesült Államokban.” Sebastian WEIER: Interview with Walter D. Mignolo. In: *Critical Epistemologies of Global Politics*. Eds. Marc WOONS–Sebastian WEIER. Bristol, E-International Relations Publishing, 2017. 11–25; 11.

35 Emily Jacir (1972, Betlehem): *Memorial to 418 palestinian villages which were destroyed, depopulated and occupied by Israel in 1948*. 2011, hímzett sátor, könyv. Booklet 14. 92.

vagy lerombolt, és a 13. Documentán vetített Omer Fast *Continuity*³⁶ című filmje is.

Vizuális szociográfia – a dekolonialista gyakorlatok külső körén

A Documenták kontextusában – Németország közepén – dekolonizáló hatású azon dokumentarista, illetve szociofotók kiállítása, amelyeket (egykori) harmadik világbeli művészek készítettek saját környezetükről, bemutatván az ott élők életmódját – saját szemmel, nem kíméletesen –: mint Ravi Agarwal 18 nagy méretű színes fotográfiája India életéből,³⁷ Olumuyiwa Olamide Osifuye³⁸ 15 színes fotója Lagosról és David Goldblatt *Jo'urg Intersections* című sorozata³⁹ a 11. Documentán, illetve *The Transported of KwaNdebele* című sorozata⁴⁰ a 12. Documentán. A nyomor szociográfiai indíttatású feldolgozása rajzokon is megjelenik: a 14. Documentán Chittaprosad⁴¹ az 1943–1944-es bangladesi éhínséget rajzolta meg, ezeket a rendezők Sunil Janah⁴² bengáli (1943) és orisza (1944) éhínséget dokumentáló fotográfiái mellett állították ki. „Chittaprosad grafikai munkái a gyarmati elnyomás elleni küzdelmet fejezik ki, és a forradalmi tudatosságot, mely máig megőrzi sürgető fontosságát” – írják.⁴³ A dokumentum és fikció határán mozog az Igloolik Isuma Productions *Our Land* című videoinstallációja.⁴⁴ Az inuit családi élet tizenhárom epizódjának bemutatásával az alkotók célja, hogy négyezer éves szájhagyományon alapuló kultúrájukat – amit ötven év prédikáció, iskolázás és kábeltévé elhallgattatott – újra szóhoz juttassák.⁴⁵ A fő kőolajexportőrök közé tartozó Nigéria

szegénységben élő – akár a környezetszennyező olajiparban vagy a mezőgazdaságban dolgozó – kizsákmányolt lakossága ugyan saját kormányának is köszönheti állapotát. Ha azonban kőolaj-kitermelésének fő haszonélvezői a nemzetközi (nyugati) vállalatok, akkor olajkitermelésen alapuló nyomorának bemutatása a kasseli kontextuson kívül is dekolonizáló gyakorlat – ahogy azt George Osodi tette *Oil rich Niger delta* című fotósorozatával.⁴⁶ A minden korlát lebontását szorgalmazó Raqs Media Collective *28°28'É / 77°15'K: 2001/2002. A hétköznapi élet installációja az adott koordinátákon – Delhi* című multimedia-installációjában⁴⁷ a valóság „egyenesté” valósította meg. Miközben az információtermelés és megosztás alternatív stratégiáinak kidolgozásával a szabad szoftver és világháló használata mellett érvelnek (a „copyleft”⁴⁸ szabályait követik), a társadalmi, gazdasági és politikai visszaélések formáit reprezentálják a városi szövetben. Interaktív munkájukban a látogatók saját kritikai valóságverziójukat alkothatják meg, amely nem klón, nem is másolat, de nem is eredeti.⁴⁹

Identitás-építés – a kolonizáció lebontása

Másfajta dekolonizáló művészi stratégia az, amely az egykor kolonizált kultúrába vezet, vonja be a nézőt azáltal, hogy nem csupán dokumentál – noha legtöbb esetben nem nélkülöz tárgyilagos elemeket –, hanem felmutatja egy adott kultúra bizonyos részeit, történeteket beszél el, vagy konstruál, olykor kritikailag értelmezi a kultúrák közötti aszimmetrikus kapcsolatokat. Amikor J. D. 'Okhai Ojeikere,⁵⁰ a Bernd és Hilla Becherhez hasonló szisztematikus gyűjtő elkészíti portréfotóit⁵¹ –

36 Omer Fast (1972, Jeruzsálem, Berlinben él): *Continuity*. 2012, 40'. Kat. 13. 256.

37 Ravi Agarwal (1958, Újdelhi) fotói 1993 és 1999 között készültek. Kat. 11. App. 36.

38 Olumuyiwa Olamide Osifuye (1960, Lagos). Kat. 11. App. 45.

39 David Goldblatt (1930, Randfontein): *Jo'urg Intersections*. 1999–2002, 49 c-print, egyenként 42×29,5 cm. Kat. 11. App. 42.

40 1983, 19 egyenként 30×40 cm. Kat. 12. 120–121, 366.

41 Chittaprosad (1915, Naihati – 1978). Booklet 14. 82.

42 Sunil Janah (1918, Asszám – 2012) Booklet 14. 92.

43 Chittaprosad – documenta 14. <http://www.documenta14.de/en/artists/21960/chittaprosad>. (Letöltve: 2017. 11. 21.)

44 Igloolik Isuma Productions (Zacharias Kunuk, Paul Apak, Pauloissee Qualitalik, Norman Cohn, 1990, Igloolik): *Our Land*. 1994–1995, 13 csatorna, egyenként 28'60". Kat. 11. App. 43.

45 Mark NASH: Igloolik Isuma Productions. In: *Documenta 11 Short Guide*.

Ed. Christina RATTEMAYER. Stuttgart, Hatje Kantz Publishers, 2002. 118–119.

46 George Osodi (1974, Lagos): *Oil rich Niger delta*. 2003–2007. In: *Documenta 12. Kassel 16/06–23/09 2007 Katalog / Catalogue*. Művészeti vezető: Roger M. Buergel és Ruth Noack. Ed. Isabella MARTE. Köln, Taschen, 2007. 190–191. 376. (A továbbiakban: Kat. 12.)

47 Raqs Media Collective (Monica Narula, Jeebesh Bagchi, Shuddhabrata Sengupta, 1991, Újdelhi): *28°28'É / 77°15'K: 2001/2002. A hétköznapi élet installációja az adott koordinátákon – Delhi*. 2002. Kat. 11. App. 46.

48 A copyright szó játékos kiforgatása; lényege a szellemi termékek szabad áramlásának, terjesztésének, felhasználásának segítése.

49 Nadja ROTTNER: Raqs Media Collective. In: *Documenta 11 Short Guide*. Ed. Christina RATTEMAYER. Stuttgart, Hatje Kantz Publishers, 2002. 192–193. (A továbbiakban: Kat. 11. Short.)

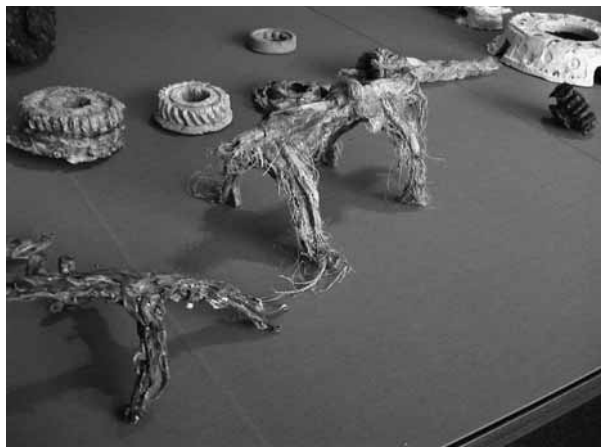
50 1930–2014, Ovbionu-Emai, Lagos.

51 A 11. Documentán kiállítva 12 fotó, 1974, zselatinos ezüst, alumínium, egyenként 100×100 cm. Kat. 12. 96–97, 376.

és mintegy leltárba vesz, majd nevén nevez egy sor nigériai hajviseletet, akkor a szépség, különlegesség (ön) tudatára építően erősíti a nigériai identitást. Az úgyszintén tradicionális fotografiai eszközöket használó Zanele Muholi negyven évvel későbbi *Faces and Phases* sorozatán⁵² különböző foglalkozású LGBTQ-identitású fekete dél-afrikai, szuggesztív tekintetű emberek néznek bátran a kamerába – nem néger, hiszen csak „akkor jön rá, hogy ő néger, amikor rájön, hogy négernek nézik”.⁵³ Annie Pootoogook⁵⁴ színes ceruzával rajzolt, családi életből vett életképei kikezdi az inuit művészet sztereotípiáit. Gyerekrajzokra hasonlító stílusa és kompozíciói szellemesek, kritikusak és humorosak; legyen a témájuk az alkoholizmus, családi vacsora, tévézés vagy öngyilkosság. Már címei is ironikusan és kertelés nélkül szólnak a jelenkori inuit életről: *Erotikus film nézése*, *Pitseolak két lánnyal rajzol az ágyban*, *Jegesmedve az ablaknál*, *George Bush a tévében*, *Dr. Phil*.

Pavel Bräila *Shoes for Europe* című (2001–2002) filmjén⁵⁵ „csupán” azt a hosszantartó, embertelen munkát mutatta be, hogy az „ázsiai” nyomtávú sínpárról Moldova (1991 előtt a Szovjetunió része) és Románia határán miképp teszik át a vonatokat az európai nyomtávúra. Ezzel a kulturális határokat jelző metaforával ugyanakkor materiálisan nagyon is valóságosan létező határookra mutatott rá. A moldovai születésű Bräila önkolonizáló gesztussal mutat országára (hogy az nem tartozik Európához), de – a máskülönben jelentéktelen – eltérés abszurdításának amúgy nem ironikus felmutatása ki is oltja ezt a gesztust.

Indiában német licenc alapján 1985-ig gyártották az 1313 *Tata truck* típusú teherautót. E teherautó motorjának gyümölcsökből, agyagból, tengeri kagylókból és más természetes anyagból elkészített alkatrészeit, mint egy igazi szétszedett motort állította ki (3. kép) 2007-ben a szingapúri születésű, ausztrál Simryn Gill.⁵⁶ A kulturális vándorlások irányát Gill visszafordította,



3. **Simryn Gill:** *Retró – a Tata kamion 1985 körüli 1313-as modelljének átalakított rendszere*, 2007
vegyes technika (agyag, kagylók, gyümölcschajak, levelek, kókusz, virágok, fű, tej, gyanta stb.), változó méret (részlet)
Documenta 11 (A szerző felvétele)

és megkérdőjelezte e vándorlások értelmét és célját azzal, hogy egy lefutott gép használhatatlan művészi mását helyezte el koncepciójának származási helyére – vagyis a motor ironikusan, transzformált alakjában visszakérült kiindulási pontjához.

Ai Weiwei *Tündérmese*⁵⁷ című projektjében 1001 olyan kínai embert hívott meg Kasselba, akik a maguk erejéből nem tudtak volna odautazni. A kiállítási helyszíneken elszórva elhelyezett 1001 King-dinasztia korabeli faszék jelképezte őket, a meghívást, a vendégséget, az ideiglenes otthonosságot (4. kép).

Britta Markatt-Labba egyenesen a bayeux-i kárpit hímzőihez hasonló ambícióval és szellemesen hímzi meg (olykor kollázsolja) alkotótársaival együtt *Historija*⁵⁸ című eposzát; az Északi-sark viszontagságos éle-

52 Muholi, Zanele (1972, Umlazi): *Faces and Phases*. 2011–2012, 60 fotó, zselatinos ezüst, egyenként 67,5×50,5 cm. *DOCUMENTA* (13). *Das Begleitbuch. The Guidebook. Katalog 3/3*. Művészeti igazgató: Carolyn Christov-Bakargiev. Ed. Katrin SAUERLÄNDER. Stuttgart, Hatje Kantz Publishers, 2012. 164. (A továbbiakban: Kat. 13.)

53 WEIER 2017 (ld. 34. j.) 14. „The border here is between Fanon’s self-consciousness and the moment he realized that although he knew of course that his skin was black, he did not know he was a Negro. He realizes that he is a Negro when he realizes that he is seen as a Negro.” (Kiemelés az eredetiben.)

54 Annie Pootoogook (1969–2016, Cape Dorset Nunavut): *Erotikus film nézése*. 2003–2004, ceruza, kréta, papír, 50,8×66 cm; *Pitseolak két lánnyal rajzol az ágyban*. 2006, ceruza, kréta, papír, 50,8×66 cm; *Jegesmedve az ablaknál*. 2003–2004, színes ceruza, tus, papír, 50,8×66

cm; *George Bush a tévében*. 2003–2004, ceruza, kréta, papír, tinta, 25,4×33 cm; *Dr. Phil*. 2006, ceruza, kréta, papír, 39,4×50,8 cm. Kat. 12. 164–165., 377.

55 Pavel Bräila (1971, Chişinău, Maastrichtben él): *Shoes for Europe*. 2001–2002. 26’. Kat. 11. 216–217; Kat. 11. App. 38. Nadja Rottner: Pavel Bräila. In: Kat. 11. Short. 46–47.

56 Simryn Gill (1959, Szingapúr, Sydney-ben él): *Throwback. Remade internal systems from a model 1313 Tata truck*, 1985 k. 2017. Kat. 12. 260–251, 377. 366.

57 Ai Weiwei (1957, Peking): *Fairytale*. 2007. 1001 faszék a King-dinasztia korából, performance. Kat. 12. 208–209, 356.

58 Britta Markatt-Labba (1951, Idivuoma): *Historija*. 2003–07. Hímzés, print, applikáció, gyapjú, lenvász, 39×23,5 m. *documenta 14: Day-book*. Athens, 8 April – Kassel, 17 September 2017. Ed. Quinn LATIMER–Adam



4. **Ai Weiwei (1957 Peking):** Tündérmese, 2007
1001 faszék a King-dinasztia korából, performance (részlet)
Documenta 11 (A szerző felvétele)

tét – hol középkorias képszerkesztéssel, stilizálással és arányokkal, hol a ma alkotó, textilt használó nők kritikai távolságával – beszél el: menekülésről, születésről, csatákról, vadásatról és rénszarvascsordákról, utazásról erdőkben és hómezőkön (5. kép).

A Britta Markatt-Labba-féle mítoszalkotási stratégiával ellentétben a benini Georges Adéagbo⁵⁹ épp a nyugati mitizáló-gyarmatosító tekintet (ha van olyan)⁶⁰

kritikáját fogalmazza meg tarka, nagyszabású, popos, vásári tárgyakból alkotott installációiban „Felfedezők és felfedezettek a felfedezés történetével konfrontálódnak...” A világ színháza című installációjában (2002). A „repülőtéri népművészet” stílusában megalkotott „afrikai művészet”, fafaragványok, könyvek, bakelit hanglemezek, magazinok és színes újságok felhalmozásával a témát nemcsak látványossá, de olvashatóvá tette a felvetett témán ironizálva – a társadalomtörténeti diszkurzust elősegítve. A holland művészen iskolázott Meschac Gaba⁶¹ installációiban – *Museum of Contemporary African Art: The Library; The Shop* – afrikai munkák (a shopban) és publikációk az afrikai művészetről (a könyvtárban) decens elrendezését nyújtja. Így a kisajátító gyarmatosító kultúra kritikáját fogalmazza meg – és gyűjteményével egyúttal a nyolcvanas években indult múzeumkritikai diszkurzusba is bekapcsolódik.

A kánon

Művészetről lévén szó, a kulturális gyarmati felszabadulás, mely maga a dekolonizáció,⁶² legfontosabb területe a kánon kérdése. Ehhez a kánon bővítése ugyan szükséges, de persze nem elegendő.⁶³ „[E]gy polilógra (polylogue) van szükségünk, mely sok hang összjátéka, a civilizáció monologikus, gyarmatosító, központosító készítéseit megzavarni képes kreatív »barbárság«.” [...] Ez a vízió, ahogy Adrienne Rich-től megtanultuk, a re-vízióban él: amikor ex-centrikusan újraolvassuk, újra felfedezzük, amit a kánon papi leple takargat: az irodalom összefonódását a kultúra hatalmi dinamikájával.”⁶⁴ A kulturális gyarmatosítás után a különböző kánonok nem akadályok lesznek, hanem a megértés eszközei, a hegemon diszkurzusok repedéseiből⁶⁵ jövő hangok megszólalhatnak, és képesek leszünk más szempontból, a másik szemével látni.

SZYMCZYK. Munich–London–New York, Prestel, 2017. VI. 23. (A továbbiakban: Kat 14.); *Kassel Map Booklet. Documenta 14: June 10–September 17, 2017*. Ed. Quinn LATIMER–Adam SZYMCZYK. Kassel, documenta und Museum Fridericianum GmbH, 2017. 96. (A továbbiakban: Booklet 14.)

59 Georges Adéagbo (1942, Cotonou) Kat. 11. App. 36.

60 Frantz Fanon már 1961-ben megjegyezte, hogy „számos európai kutató évtizedek óta nagyjából rehabilitálta az afrikai, a mexikói, a perui civilizációt”. Frantz FANON: *A föld rabjai*. Ford. STAUB Valéria. Budapest, Gondolat, 1985. 197. Az esszencializálás ellenében azt még inkább alá kell húzni, hogy éppúgy nem létezik a gyarmatosító tekintet, ahogy a gyarmatosított sem.

61 Meschac Gaba (1961, Cotonou, Amszterdamban él). Kat. 11. 282–284; Kat. 11. App. 41.

62 Ahogy Frantz Fanon gondolja: FANON 1985 (*ld. 60. j.*).

63 Griselda POLLOCK: Kánon és kultúrharc. In: *A gyakorlatról a diszkurzúsig. Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény*. Szerk. KÉKESI Zoltán és mások, Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem Képzőművészetelmélet Tanszék, 2012. 199–216.

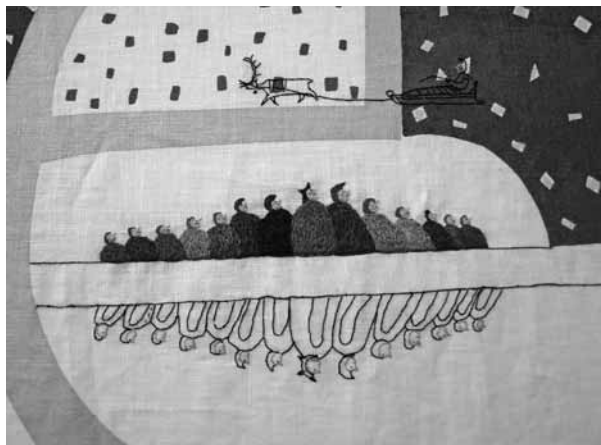
64 Griselda Pollock idézi: Susan Hardy Aiken, *Women and the Question of Canonicity. College English*, 1986. 3. sz. 288–299. POLLOCK 2012 (*ld. 63. j.*) 203.

65 Uo. 204.

Ha kis időkre is, a szóban forgó Documentákon egyenrangúan szerepelnek és értékelődnek az olyan munkák, amelyek távol esnek nemcsak a reneszánsz ránk hagyományozta perspektívától és arányrendszerétől, de a nyugati avantgárd és neoavantgárd kizáró, bennfentes, mindentudó praxisától is. Olykor ezeket ignorálva írják felül a fehér férfiak alapította művészeti kánonokat, de legtöbbször kétféle kulturális (stiláris) és kanonikus hagyományt egyesítve – polilógok. A „lokális”, a „globális”, az „egyetemes”, ill. a „nyugati” elemek az egyéni alkotásokban zökkenőmentesen találkoznak – különösen akkor, ha már többszöri kulturális cserék (művészet-történeti) nyomait viselik magukon.

Frédéric Bruly Bouabré⁶⁶ több ezer képeslap nagyságú, színes, köriratokkal keretezett, egyszerű, szimbolikus ceruzarajzán (pl. *Alphabet Bété, Museum of the African Faces, Knowledge of the World* – 1963–1994)⁶⁷ következetesen fejtette ki vizuálisan (is) írásban már megfogalmazott gondolatait – egyfajta enciklopédikus tudás tárházát alkotva meg. Érdeklődésébe először is a nyelv, jelek, szimbólumok, aztán az afrikai élet(mód) tartozott. Szerinte az önismerethez saját, a gyarmatosító hatalomtól különböző írásra van szükség, ezért kidolgozta anyanyelvének írásjegyeit.⁶⁸ Churchill Madikida⁶⁹ *Status* című installációja a 12. Documentán vörös barokkos interieurjével, villogó fényekkel, koporsókkal, rózsafüzérrel és kereszttel hátborzongató volt. A „házfalakról csorgó vöröslő fájdalom” közvetlenségét a videóknak (*Virus, Nemesis*, 2005) megbocsátja a minimalizmuson felcseperedő nyugati néző, pedig ugyanolyan explicit fájdalom hatja át a szaporodó, osztódó sejteket idéző, számítógéppel generált képosztódást, és a véres-vörös magzat képsorait, mint a számára elborzasztóan intenzív installációt, hogy a művész megidézzé, figyelmeztessen a betegségre-halálra, a dél-afrikai HIV/AIDS-járványra.

Doreen Reid Nakamarra⁷⁰ hatalmas vásznain szőnyegszerű kompozícióiban ősi ausztrál motívumok végeláthatatlan ornamentikáját festette meg, egyesítve azt a nyugati absztrakt festészet és a szisztematikus művészet erőnyeivel is. Nomin Bold⁷¹ nagyszabású képein minuciózus módon festette meg a mongol élet



5. Britta Markatt-Labba: *Történelem*, 2003–2007
hímzés, print, applikáció gyapjú, lenvászon, 39 cm×23,5 m (részlet)
Documenta 14 (A szerző felvétele)

epizódjait: a különböző nézőpontokból ábrázolt jelek szisztematikus rendszerű kompozíciók, melyek épp annyit köszönhetnek a perzsa miniatúráknak, japán fametszeteknek és kínai tusrajzoknak, mint az európai realista illusztrációs grafikai hagyományoknak. A 2017-ben kiállító Beau Dick maszkjai⁷² (6. kép) pedig egyaránt őrzik indián törzsének maszkfaragó (és rituális) hagyományait, és át vannak itatva a kortárs (és modern) művészet maszk iránti rajongásával.

Explicit dekolonizáló szándék

Explicit dekolonialista témájú Jeff Wall⁷³ 2002-ben kiállított *After Ralph Ellison, Invisible Man, the Preface* című világító doboza, akárcsak Allan Sekula köztéri plakátja 2007-ben. A wilhelmshöhei pályaudvarnál egy építkezésen dolgozó barna bőrű (férfi) munkást ábrázoló plakáton a névtelen levelek kollázsolt betűinek dizájnájában jelent meg az európai himnusszá avanszált *Örömóda* ne-

66 1923–2014, Zéprégűhé, Elefántcsontpart.

67 Kat. 11. 208–211.; Kat. 11. App. 36–37.

68 Christian RATTEMAYER: Frédéric Bruly Bouabré. In: Kat. 11. Short 42–43.

69 Churchill Madikida (1973, Butterworth, Johannesburgban él): *Status*. 2005. Installáció: koporsók, gyertyák, AIDS-szalagok, virágok stb. Kat. 12. 176–177, 373.

70 1955, Warburton–2009, Adelaide, Kat. 13. 146–147.

71 Nomin Bold (1982, Ulánbátor): *Green Palace*. 2017, akril, vászon, 150×200 cm; *One Day of Mongolia*. 2017, akril, vászon, 150×200 cm. Kat. 14. V.21; Booklet 8o.

72 Beau Dick (1955–2017, Kingcome Inlet, Kanada): *Twenty-one masks from the series „Undersea Kingdom”*, 2016–2017. vegyes technika. Kat. 14. VIII.15; Booklet 84.

73 Jeff Wall (1946, Vancouver): *After Ralph Ellison, Invisible Man, the Preface*. 2001, cibakróm, világítódoboz, 190×265×25 cm. Ellison könyve magyarul *A Láthatatlan* címmel jelent meg (Budapest, Európa, 1970).



6. **Beau Dick:** 21 maszk a „Víz alatti királyság” sorozatból, 2016–2017
 vegyes technika (akril, cédrus, gyapjú, gumi, lószőr, tollak, huzal, réz, textil, kvarckristály, bőr stb.) (részlet)
 © Roman März

vezetes sora: „testvér léssen minden ember”. Csakhogy az „Alle Menschen werden Schwestern” feliratban a „fivérek” „nővérekre” cserélése feminista kritikával fűszerezi Allan Sekula⁷⁴ kolonializmuskritikáját. Susan Hiller *Lost and Found* című videója (2016, 30’)⁷⁵ ugyan nem kevésbé áll a dekolonializmus jegyében, csak analitikusabb, és kevésbé direkt: egy tudományos módszerességgel végzett kutatás feldolgozása. Hiller munkatársaival felkeresett világszerte olyan népeket, amelyek nyelve veszélyeztetett,⁷⁶ és néhány perces interjúkat készítettek a beszélő anyanyelvén; a képernyőn csupán a nyelv megnevezése, a beszélők hanghullámai láthatók (és az angol, illetve német feliratozás). Az emberek pedig saját nyelvükről és többnyire nyelvükkel való kapcsolatukról beszéltek.

Kultúrakritika

Kultúrakritikai eszközökkel dolgozott az amerikai Kerry James Marshall, amikor 2007-ben a wilhelmshöhei kastélymúzeumban az *Elveszett fiúkat*⁷⁷ állította ki Karel von Mander *Hydaspes és Persina az Androméda-festmény előtt* című (1640) képe alá, amelyen Mander – Héliodórosz nyomán – a fehér leánynak életet adó fekete, etióp királyi párt festette meg. A csodás módon született leány, mivel az Androméda-köd láthatóságának éjszakáján sikerült megfogannia, boldog életnek nézhetett elébe. Kerry James Marshall intervenciója, amellyel egy klaszikus európai múzeum falán új popos expresszivitással megfestett fekete fiúk (*Lost boys*) (akiknek életkilátásai

74 Allan Sekula (1951, Eire–2013): kültéri plakát, 2007, 500×750 cm. Kat. 12. 300–301, 381.

75 Susan Hiller (1940, Tallahassee): Booklet 14. 91; *South as a State of Mind*, 5. 2016. 9. sz. [documenta 14 #4]

76 Pontosabban: jelenleg kihalt, szunnyadó, kritikusan, súlyosan és hátróztatott veszélyeztetett, sérülékeny, újraélesztett.

77 Kerry James Marshall (1955, Birmingham): *The lost boys: A.K.A. Baby brother*. 1993, akril, kollázs, vászon, 66×66 cm; *The lost boys: A.K.A. 8 Ball*. 1993, akril, kollázs, vászon, 76,5×76,5 cm; *The lost boys: A.K.A. Black Al*. 1993, akril, kollázs, vászon, 67,3×67,3 cm; *The lost boys: A.K.A. Black Johnny*. 1993, akril, kollázs, vászon, 63,5×63,5×5,1 cm. Kat. 12. 134. 373–374.



7. **Martha Minujin:** *Könyvek Parthenónja* (1983), 2017
acél, műanyag fólia, könyvek, 19,5×29,5×65,5 m
Documenta 14 (A szerző felvétele)

rasszista környezetben épp ellentétesek a szerencsés leányéval) arcképeit a nagy művész-életrajzíró festményeivel szembesítette, és Héliodóroszig visszamenőleg kikezdte az európaiak rasszizmusát, rámutatva a nyugati múzeumok kolonialista jellegére, a történet abszurdítására Manderen át – aki még a csillagképet is egy szexi aktképen (a képben) közvetítette.

A kulturális csere foglalkoztatta Romuald Hazoumè-t, amikor „néger maszkjait”⁷⁸ ironikusan műanyag locsoló-, olajos- és egyéb kannák (a nyugati olajkiter-

melő gazdaság közönséges árucikkei) átalakításával (kiegészített ready-made) készítette – visszájára fordítva az európai kisajátítást. Egyúttal vissza is hódította saját kultúráját az európai avantgárdok által kisajátított dogon maszkok képviselésén keresztül. Amerikai tájképeket mutatott be Andrea Geyer *Spiral Lands* (2007)⁷⁹ című, 17 darabból álló fotószövege. A tablókon két-két, csaknem identikus – kis szögeltéréssel fényképzett – fekete-fehér fotográfia szerepel, a szövegek a hódítók és indiánok kultúrájából idéznek, egymás mellé állítva

78 Romuald Hazoumè (1962, Porto Novo): *Dogon*. 1996, vegyes t., 20×60×20 cm; *Agassa*. 1997, vegyes t., 44×50×26 cm; *Citoyenne*. 1997, vegyes t., 40×40×30 cm; *Moon*. 2003, vegyes t., 34×20×16 cm. Kat. 12. 142–143, 368.

79 Andrea Geyer (1971, Freiburg): *Spiral Lands*. 2007. 1. fejezet. 17 fotográfia, szöveg, füzet lábjegyzetekkel. Kettesével 70×230 cm keretben. Kat. 12. 248–249., 377.



8. Robin Kahn és A Nyugat Szaharai Nők Nemzeti Szövetsége: *Szahrawi könyhaművészet*, 2012
textilsátor, vegyes technika (részlet)
Documenta 13 (A szerző felvétele)

a különböző nézőpontú igazságokat. A tájképekkel laza összefüggésben áll a szöveg, álomszerű egymásra utalás köti őket össze – előállítva így történelem, emlékezet, nyelv, kultúra különös szűrőjét.

Diktatúrák árnyékában

Diktatúrákban élő művészek – Vann Nät,⁸⁰ Marta Minujín, és Carlos Garaicoa – munkáinak Documentákon való bemutatása nemcsak a belső elnyomás és a (külső) gyarmatosítás rokonsága és alkalmankénti összefonódása miatt fontos számunkra, hanem mert pusztán jelenlétük egyfelől episztemikus⁸¹ ellenállás a diktatú-

rákkal szemben (még akkor is, ha erre lehetőség csak a diktatúra puhulása vagy vége után nyílik, és a munkák is ezt igazolják), másfelől láthatóságuk a diktatúrák művészetének egzotizálása ellen működik.

Carlos Garaicoa⁸² befejezetlen kubai épületek fényképei mellé maketteket és tervrajzokat helyezett, eképp a különböző okokból abbahagyott építkezéseket legalább eszmeileg kiegészítette, tökéletesítette – a (kubai) szocializmus befejezetlen (elhibázott) projektjének (és helyrehozásának) metaforáiként.

Marta Minujín Friedrichsplatzon felépített munkája, a Könyvek Parthenónja⁸³ 1983-as Buenos Aires-i munkájának remake-je (7. kép). Az athéni Parthenónnal megegyező méretben elkészített acélvázás művet a valaha betiltott könyvek (170 címet válogattak ki a

80 Vann Nät (1946–2011, Kambodzsa): *Kihallgatás a Kandal Pagodában* [a Vörös Khmer rémuralma idején]. 2006, olaj, vászon, 70×100 cm. Kat. 13. 130.

81 Vö. JUNGHAUS Tímea: Az „episztemikus engedetlenség”. Omara Kék sorozatának dekolonizálást olvasata. *Ars Hungarica*, 39. 2013. 303–12.

82 1967, Havanna. Kat. 11. App. 41.

83 Marta Minujín (1941, Buenos Aires): *The Parthenon of books*. 1983, remake: 2017, acél, műanyag fólia, könyvek, 19,5×29,5×65,5 m. Kat. 14. VI.17; Booklet. 98.

Kasseli Egyetem hallgatói) csaknem 100 000 példányt alkotott. Bár az *ArtForum* kritikáitól meglehetősen elítélő kritikákat kapott, én a munkát a betiltott könyvek vizuális és haptikus katalógusának látom. Valóban látványos, „emblematis” – nyilvánvalóan utal Athénra, az egész Documenta vezérfonalául választott ókori városra, mindazonáltal helyspecifikussá avatja, hogy az 1933-as náci könyvégetés és a fridericianumbeli könyvtár 1942-es pusztulásának a helyszínén állt. Benjamin Buchloh felejtethetőnek tartja, de annyit elismer, hogy 1983-ban a fasiszta junta bukása után Buenos Airesben felszabadító lehetett.⁸⁴ Daniel Birnbaum⁸⁵ szerint pedig Minujín Parthenónja egyenesen nevelés, miután látványos, érzéki hatású műveket jelölt pozitívnak.

Női identitás

A dekolonizációs szempontból a női identitások konstruálása annyiban fontos, amennyiben fajilag és gyarmatilag is alávetett szubjektumokról van szó. Itt különös jelentőségre tesz szert az interszekcionalitás, hiszen a gyarmati felszabadítás nők millióinak nem elegendő: az sem megfelelőbb számukra, ha nem a fehérék, hanem saját népük fiait zsákmányolják ki és erőszakolják meg őket. Sőt, számos amerikai törzsnél korábban kiegyenlítettebbek voltak a nemi szerepek, mint gyarmatosítóiknál,⁸⁶ így a „nők számára a gyarmatosítás kettős folyamat volt: egyszerre jelentette faji és a nemi alávetésüket”.⁸⁷ Az indián férfiak sokszor elfogadták a nyugati társadalmi nemi rendszert, „s ezáltal cinkosává váltak” a nők alávetésének,⁸⁸ továbbá együttműködtek „a fehérrel a nők hatalmának lerombolásában”.⁸⁹ Továbbá azt is figyelembe kell venni, hogy mivel a legkülönbözőbb társadalmakban eltérőek a genderszerepek is, nem lehet egyféle a (fehér, felső középosztálybeli nők által megalapított) fe-

minizmus sem, ahogy a más-más helyzetekben élő nők sem egyfélék.

Az iráni amerikai Shirin Neshat⁹⁰ *Tooba* című videóján, noha „szó szerint” a (füge)favá váló nő archetipikus mítoszát⁹¹ teszi jelenvalóvá, mégis inkább a patriarchális társadalomba börtönzött, gúzsba kötött, elszigetelt, fájdalmas asszony képét rajzolja fel. A libanoni Mona Hatoum 2002-ben kiállított *Mesaures of distance* című videója az anyjával való intim viszonyról ad számot: anyját mutatja, aki levelei kalligrafikus függőnye mögött zuhanyozik, közben a leveleket (szexről, erotikáról) az otthonából távolra, Londonba került művész angolul olvassa fel, s a háttérben olykor beszélgetés hallatszik. A film nemcsak melankolikus, de lerombolja a passzív arab nő sablonos képét is.⁹² 2007-ben a női identitás konstruálásával foglalkozott Sheela Gowda *És beszélj neki a fájdalomról* című munkájával.⁹³ 277 méternyi kanyargó csőből álló installációjának minimalizmusát cáfolja piros színe, bennük teljes szélességüket kitöltve, egy-egy helyen kibuggyanó piros cérnaköteg „folyik” végig. Alig észrevehetően, a csőből kifolyó cérnak végén sorakoznak a befűzött tűk, emlékeztetve a mű eredetére és a csőben eleven vérként folyó erők mazochisztikus megzabolázásának érzetét keltve.

Amar Kanwar *Villámló tanúbizonyságok* (2007)⁹⁴ című kilencsatornás videoinstallációján megerőszakolt indiai és bangladesi nők idézik fel történeteiket (hírhedt, katonák általi csoportos megerőszakolástörténeteket – csak 1947-ben 75 000 nőt erőszakoltak meg). Hideg-lősen ölel körbe a kilenc vászon, ahogy a tökéletesen szép, intenzív színekben pompázó, idilli tájakon futó képsorok az asszonyok beszédének feszülnek.

2012-ben a Karlsruhei Park számos kis pavilonjának egyike, amelyet szaharai szöttek és a Nyugat-Szahara függetlenségéért harcoló aktivista posztterek és zászlók dekoráltak (8. kép), Robin Kahn és a Nyugat-Szaharai Nők Nemzeti Szövetsége szervezésében a szaharai konyha főztjeit kínálta.⁹⁵ A művészek a civil mozgalmak bemutatásával együtt szakítottak a

84 Benjamin H. BUCHLOH: Rock paper Scissor. On some means and ends of Sculpture in? Venice, Münster and Documenta. *Art Forum*, 56. 2017. September. 1. sz. 288.

85 Daniel BIRNBAUM: Thinking twice. On Documenta 14. *Art Forum*, 56. 2017. September. 1. sz. 295.

86 María LUGONES: A heteroszexualizmus és a gyarmati/modern társadalmi nemi rendszer (2007). Ford. SZALAI Miklós. *Eszmélet*, 114. 2017. nyár. 101–128: 113.

87 Uo. 114.

88 Uo.

89 Uo. 117.

90 Shirin Neshat (1957, Kazvin, New Yorkban él): *Tooba*. 2012.

91 Tabea METZEL: Shirin Neshat. In: Kat 11. Short. 170–171.

92 Mona Hatoum (1952, Bejrút, Londonban él): *Measures of distance*. 1988, 15. Tabea METZEL: Mona Hatoum. In: Kat 11. Short. 106–107.

93 Sheela Gowda (1957, Bhadravati): *And...* 2007, fonal, kábel, tű, festék, ragasztó, változó méret, 2 kábel 11250×1 cm, 1 kábel 5250×1 cm. Kat. 12. 252–253, 377.

94 Amar Kanwar (1964, Újdelhi): *The Lightning Testimonies*. 2007, videoinstalláció, 32'31". Kat. 12. 266–267, 369.

95 Robin Kahn (1961, New York) és A Nyugat Saharai Nők Nemzeti Szövetsége (1979): *The Art of Sahrawi Cooking*. 2012. Kat. 13. 268.



9. **Romuald Hazoumé:** *Álom*, 2007
installáció, vegyes technika, csónak, olajoskannák, 177×1372×128 cm, fotó, 250×1250 cm (részlet)
Documenta 11 (A szerző felvétele)

nemi szerepek hagyományos nyugat-szaharai felosztásával, miközben felidéztek azt a kultúrát, amelybe ezek beágyazódtak.

2017-ben a Documenta Halléban a nagy méretű, érzéki installációiról (festett textilből készített, gyakran land art munkák) nevezetes chilei Cecilia Vicuña több mint tíz méteres, vörösre festett gyapjú *Kipuját* állította ki, az inka magaskultúra egy mai darabját (amely ugyanakkor a mai közegben női munkaként is identifikálódik), míg a Neue Galerie-ben bemutatott korábbi, a nyugati kánont kikezdő festményei elkötelezettségét fémjelzik: férfi politikusok humoros portréi mellett (*Marx, Lenin, Allende*)⁹⁶ – és horribile dictu *A menstruáció anyaga* között – *Gabriela Mistral* Nobel-díjas chilei költő, *María Sabina* mexikói sáman és *Violeta Parra* chi-

lei művész⁹⁷ is szerepelt, a latin-amerikai alkotó női identitást reprezentálva – ekképp definiálta Vicuña saját helyét.

Menekülés

A gyarmatosítás és a gyarmati rendszer felbomlását követő posztkoloniális állapot velejárója, hogy a háborúk és az elszegényedett (volt gyarmati) területekről a boldogulásért és a halál elől tömegek békésebb, gazdagabb (rendszerint egykori gyarmattartó) országba menekülnek. 1996. december 26-án az F174, máltai felségjelzésű hajó több mint 300 fővel, pakisztáni, in-

96 Cecilia Vicuña (1948, Santiago de Chile): *Karl Marx*. 1972, olaj, vászon, 92,1×71,7 cm; *Lenin*. 1972, olaj, vászon, 56,5×51,4 cm; *Allende halála*. 1973, olaj, vászon, 57,1×40 cm.

97 *Angel de la Menstruación*. 1973, olaj, vászon, 57,8×48,3 cm; *Gabriela Mistral*. 1986, olaj, vászon, 61×49 cm; *María Sabina*. 1986, olaj, vászon, 59,7×49,5 cm; *Violeta Parra*. 1973, olaj, vászon, 57,8×48,3 cm. Kat. 14. VI. 29; Booklet. 107.

diai és szingaléz menekültekkel a fedélzetén Málta és Szicília között elsüllyedt. A katasztrófa körülményeit, felelőseit, okát és hatásait kiderítendő és bemutatandó készítette a Multiplicity⁹⁸ A Journey Through a Solid Sea című projektjét (2000). Mérnökök, geográfusok, művészek, szociológusok, fényképészek bevonásával kutattak, készítettek interjúkat túlélőkkel (170-en voltak) és a helyi hatóságok képviselőivel, tengerésztisztekkel is. Eredményeiket videókon és szöveges, rajzos, fényképes dokumentáción mutatták be: a katasztrófát (röviden) az okozta, hogy a hajó kapacitásának sokszorosánál több embert vitt, és mivel illegálisan szállították őket, az ütközésnél nem hívtak segítséget. Romuald Hazoumè *Dream*⁹⁹ című installációja (2007) egy idillikus afrikai part képe előtt álló, olyan olajoskannákból összeállított hajó (9. kép), amelyeket afrikai kivándorlók készítenek (és amelyekkel kétséges a megmenekülés).

Danica Dakić *El Dorado* című videóján (2006–2007) emigráns fiatalok a Paradicsomról, menekülésről, terveikről, céljaikról és bizalomról beszélnek a kasseli Tápétamúzeumban. A címadó tapéta (1848) romlatlan természet illúzióját keltő háttere ekképp tapasztalatok, képzetek és vágyak tanújává lett.¹⁰⁰ Ugyanabban az évben Hito Steyerl a *Journal No 1. An Artist's Impression*¹⁰¹ című filmjében egy túlélő szemén keresztül, aki az 1994-es boszniai háború idején gyerek volt, mutatja be, hogyan szelektál és szerkeszti meg az emlékezetet a kiszolgáltatottság, a félelem, a törvények és az előítéletek.

A kultúra, a művészet, a gazdaság és a politika gyakorlati szétválaszthatatlansága folytán nehéz megtalálni azt a pontot, ahonnan egyáltalán kibontható a kérdés: Dekolonizál-e a Documenta? Ahogyan gazdasági, politikai és intézményi behálózottsága, azaz pozíciója folytán *mint intézmény* képtelen dekolonialista gyakorlatot folytatni, úgy jelentősége és ereje folytán épp a Documenta vethet fel, dolgozhat ki és terjeszthet olyan elméletet és művészeti gyakorlatot, amely legalább annyira égető, mint felforgató – jelen esetben a dekolonialista ideológiát. Nem gondolom, hogy ezt más városokba történő időleges költözése során, hanem kiállításai, és publikációinak speciális formái által, valamint súlya és tekintélye miatt tudja megvalósítani. A posztkolonializmus első nyilvánvaló megjelenése óta a Documentán evidenssé vált a dekolonialis gondolkodás. A számok ugyan kezdetben nem nagyon utaltak erre, és e szempontból lassú a változás, a művekben azonban jelen van.

Tatai Erzsébet

művészettörténész, tudományos főmunkatárs

Magyar Tudományos Akadémia, Bölcsészettudományi

Kutatóközpont, Művészettörténeti Intézet

tatai.erzsebet@btk.mta.hu

98 Multiplicity csoport (Stefano Boeri, Maddalena Bregani, Francisca Insulza, Francesco Jodice, Nadja Rottner et al. 2000, Milánó): *Multiplicity*. Kat. 11. Short. 166–167.

99 Romuald Hazoumè: *Dream*. 2007, installáció, vegyes t., csónak, olajoskannák, 177×1372×128 cm, fotó, 250×1250 cm. Kat. 12. 258–59, 368.

100 Danica Dakić (1962, Szarajevó, Düsseldorfban él): *Eldorado*. 2007, videó, 13'39". Kat. 12. 230–231, 362.

101 Hito Steyerl (1966, München): *Journal No.1–An artist's impression*. 2007, videó, 22'. Kat. 12. 308–309, 382.

Is Documenta a Decolonising Force?

"The big exhibition has no form." This sentence begins the introduction to the catalogue for Documenta 12, Kassel, edited by Roger M Buerger and Ruth Noack, the curators of the exhibition. While insisting on the inherent formlessness of the Documenta exhibitions, they organised their own very distinctive show around a set of ideas expressed as provocative questions. Such contradictions have always been part and parcel of the history of mega-exhibitions, which is partly what makes them so attractive. As one of the most – if not the most – important contemporary art mega-projects in the world, the Documenta of Kassel is particularly suitable for examining the changes that have taken place in art and in the way it is presented in the Bourdieusian artistic field. Way back in 1955, when the first Documenta was held, political motivations played a part in its founding, but it was only in 1992, during its ninth edition, that Jan Hoet first raised criticism of the hegemony of European and North American art (at the time, only 7% of the featured artists were from Africa, Asia and Oceania), and it was not until 1997, under the artistic directorship of Catherine David, that this criticism was treated theoretically in the form of lectures (with Okwui Enwezor, Edward W. Said and Matthew Ngui among the invitees). The first Documenta that can be regarded as postcolonial was held in 2002, with Enwezor taking charge as artistic director.

In my paper I examine the shifts that have occurred in the way global art is represented in Kassel from Documenta 11,

when the postcolonial discourse finally came to the fore, until the present day (Documenta 14). The questions I touch upon are whether there has been a strengthening of postcolonial representation; whether there is evidence of cultural decolonisation as cultural colonisation is dismantled, that is, as postcolonial theories are put into practice; whether or not a decolonisation of art has taken place during the Documenta exhibitions; and whether there has been a change in the postcolonialist content of art. With respect to the knowledge generated by the exhibitions – as staged, topographical compilations of artworks – and to the theories espoused in the documents – most of which were written to accompany the exhibitions –, I conduct my investigation into what has been implemented and how from three different perspectives: firstly, by taking into account the proportion of artists (depending on their country of origin); secondly, via content analysis; and thirdly, from the perspective of the artistic canon.

Erzsébet Tatai

art historian, senior research fellow

*Institute of Art History, Research Centre for the Humanities,
Hungarian Academy of Sciences*

tatai.erzsebet@btk.mta.hu

TÁRGYSZAVAK

Documenta, posztkolonializmus, dekolonizáció, diktatúra, vizuális szociográfia, identitásépítés, női identitás, kánon, kultúrákritika, menekülés

KEYWORDS

Documenta, postcolonialism, decolonization, dictatorship, visual sociography, identity-construction, women's identity, canon, cultural critique, flight