

Gadó Flóra – Hermann Veronika – Szakács Eszter – Wilhelm Gábor: MANIFESTA11. Egy kortárs művészeti biennále interdiszciplináris észlelése

A Manifesta11 kortárs művészeti biennálén bemutatott alkotások művészek és zürichi lakosok együttműködésében jöttek létre. Az esettanulmány az együttműködések megismerhet folyamatát elemzi, a felismerhet részvételi gyakorlatokat, egyben tágabb kontextusba helyezi a zürichi eseményt, ezen keresztül próbálja felfejteni a biennáléban rejl ellentmondásos helyzeteket, a részvétel és az együttműködés lehetőségeit és ambivalenciáit.

Kortárs művészeti biennálék: lokális-nemzetközi együttműködés?

A biennále komplex kiállítási forma, a kortárs művészeti világ egyik legmeghatározóbb és legnagyobb szabású eseménytípusa; ugyanakkor rendkívül heterogén műfaj: mindegyiknek egyedi története, indíttatása, célja és formája van. Nem véletlen, hogy a biennále témájának máig legalaposabb feldolgozása, a *The Biennial Reader* című kiadvány a legkülönbözőbb perspektívából világítja meg ezeket az ún. megakiállításokat anélkül, hogy pontos definíciót tudna vagy szeretne adni a biennále műfajáról (Filipovic et al. eds. 2010). Ám nemcsak a történetük, céljuk és formájuk, hanem a recepciójuk is megoszlik: többen a neoliberális gazdaság spektakulumelemeként, kvázi-Disneylandként, illetve a műtárgypiac előszobájaként tekintenek a biennáléra, míg mások a kísérletezés fontos terepét, a múzeum merevebb, lassabban reagáló struktúrájának flexibilis ellenpontját látják benne (uo. 13.).

A biennálék történetét a 19. századi világkiállításokra vezetik vissza: pontosabban a Velencei Biennáléra, amelyet 1895-ben rendeztek meg először. A Velencei Biennále a kornak megfelelő nemzeti/állami reprezentációra épült, és ez ma sem sokat változott: a biennále jelentős része ma is nemzeti pavilonok kiállításából áll. Ezt a formát azonban számos későbbi biennále megkérdőjelezte. A biennálék történetében a II. világháború után indult újabb hullám, de a globalizáció és a kurátori szakma térnyerésével az 1990-es években indult be igazán az ún. biennáleipar: ekkor hoztak létre a különböző városokhoz kötődő, ma jelentős kortárs művészeti biennálékat Moszkvában, Johannesburgban, Bukarestben, Tájpejben, Berlinben vagy Sardzsában (uo. 14.). Bármennyire különböznek is ezek a biennálék egymástól, ugyanarra a problémára keresik a megoldást: hogyan lehet egyszerre a helyi közeget bemutatni és megszólaltatni, illetve

nemzetközileg is relevánsnak lenni? Továbbá – különösen az azonos régióban rendezett biennálék esetében – mi az a specifikum, amitől a Berlini Biennále más, mint a Liverpooi, a Lyoni vagy a Bukaresti (Hanru 2005: 57.)?

A kortárs művészeti világban a nemzetköziség kérdése, a világ reprezentációja talán a biennále műfajában ütközik ki a legélesebben: milyen művészeket, kurátorokat hívjunk meg, ki az, aki másokat hívhat meg? A lokális helyszín (a helyi infrastruktúra, intézmények, művészek stb.) és a nemzetközi struktúrák (a támogatók, a háttérintézmény, a meghívott „külföldi” művészek, kurátorok, partnerintézmények stb.) együttműködése mindenki számára előnyös lehetne, egy hierarchiára épülő megarendezvény azonban számos morális kérdést és problémát vet fel: a felek kihasználásától a hely „kolonizációján” át a dzsentifikációig. Vagyis egy nemzetközi csúcsesemény létrehozásának nyomása (gyakorlat) és az általában politikailag elkötelezett, a helyi körülményekkel szolidáris missziót megfogalmazó (elmélet) biennálerendezés rendkívül ingoványos talaj.

A Manifesta-paradigma

A Manifesta holland kulturális kezdeményezés, formáját tekintve alapítvány, amely 1993-ban a holland külügyminisztérium képzőművészeti osztályán dolgozó munkatársak elhatározásából jött létre. A cél egy páneurópai biennáleprojekt megvalósítása volt (Block et al. eds. 2005: 190–191.), amelyet a kezdetektől nomád biennáléként képelték el: két évente más városban.

A kilencvenes évek elején a Manifesta formabontó elgondolásnak számított, és több inspirációs forrása és oka volt. Konceptióját olyan nemzeti művészeti szervezetek munkatársai alakították ki, akik a különböző külhoni, hivatalos művészeti képvisellel foglalkoztak, és változtatni szerettek volna (uo. 194.). Demokratizálni kívánták a döntéshozatali és szelekciós folyamatokat Európa nyugati és keleti országai között, a finanszírozást pedig fenntarthatóbbá akarták tenni. Ehhez jól illett a vándorbiennále forma, amely a tervek szerint minden európai országba legalább egyszer ellátogatott volna. A Manifesta azt is fontos missziójának tekintette, hogy szorgalmazza fiatal művészek bemutatását, ami egyúttal arra a hiányra is reagált, hogy a párizsi **Fiatalok Biennáléj**á nak 1985-ben vége szakadt (uo. 190.). A párizsi biennálét a Manifesta alapítói mintaértékűnek tartották, hiszen a Velencei Biennáléval és a Documentával szemben nem az ismert és bevált alkotásokra, hanem a kísérletezésre, a fiatalokra, az úttörőkre és a lehetőségnyújtásra került a hangsúly – mindezt a Manifesta is igyekezett integrálni (uo. 191.).

Szakács Eszter: A párizsi Fiatalok Biennáléj át 1959-ben André Malraux francia eszmetörténész és író alapította, célja szerint 35 éven aluli művészeket mutatott be a világ különböző részeiről.

A formai misszió mellett ki kell emelni a Manifesta (geo)politikai célkitűzéseit is: létrehozásának fontos oka volt ugyanis az 1989 utáni „nyitás” és „hídépítés” Kelet-Európa irányába. Maria Hlavajová szerint – aki a kilencvenes években a pozsonyi Soros Kortárs Művészeti Központ

(SCCA) vezetője volt, ma pedig nagy presztízsű holland intézményt (BAK, Utrecht) vezet – a Manifesta a felzárkóztatás jegyében vezette be a „nyugati” típusú kortárs művészetet (Hlavajová 2005: 153.) – akárcsak a Soros György által a kilencvenes években finanszírozott Soros Kortárs Művészeti Központok Kelet-Európában és a Szovjetunió utódállamaiban. Ennek nemcsak a normalizáció volt a következménye, hanem – ahogy Hlavajová írja – paradox módon a „kelet-európai művészet” mesterséges létrehozása, amely iránt hirtelen nemzetközi kereslet mutatkozott. Hiába próbálta azonban a Manifesta Kelet-Európát felkarolni, 2005-ig a térségben csak egyszer sikerült az eseményt megrendezni: a Manifesta3 helyszíne Ljubljana volt, az egyetlen város, amely ki tudta fizetni a Manifesta „vendégül látását” a térségben (uo. 161.). A ljubljana-i Manifestának Maria Hlavajová volt az egyik társkurátora.

Szakács Eszter: A Manifesta történetében fontos Néray Katalin szerepe is, aki 1993-tól volt a Manifesta Alapítvány nemzetközi tanácsadó testületének tagja és az első Manifesta (1996, Rotterdam) főkurátora. Néraynak Hans Ulrich Obrist, Viktor Misiano, Rosa Martinez és Andrew Renton voltak a társkurátorai. A második Manifestát Budapestre tervezték, azonban – ahogy Néray Katalin visszaemlékezett – az akkori magyar kormányt nem tudta meggyőzni, hogy anyagilag és koncepcionálisan támogassa a vállalkozást (Block et al. eds. 2005: 198.).

Hedwig Fijen alapító igazgató a Manifesta11 kapcsán hangsúlyozta, hogy a biennále alapvetően kritikai jellegű. Továbbá a zürichi Manifesta11 volt az első, amikor az esemény kurátora maga is művész volt (Ingraciotta 2016). Christian Jankowskit három pályázó közül választották ki, a Manifesta11 alkalmával megvalósuló művészek és nem művészek közötti együttműködés pedig saját művészi alapkoncepcióját tükrözi. Zürichre azért esett a választás, mert Európa szívében sajátos, semleges városként létezik.

A Manifesta11 művészi/kuratori koncepciója szerint a kiállító művészek minden esetben közreműködtek egy helyi, zürichi lakossal, aki addig még soha nem vett részt kortárs művészeti diskurzusban. A helyi résztvevők között volt orvos, órákészítő és kutyakozmetikus – ami bizonyos értelemben súlytalanná is teszi az együttműködés lokális aspektusát, hiszen ezek a szakmák a legtöbb városban megtalálhatók. Zürich mellett praktikus érvek is szóltak: a város ki tudta fizetni a biennále költségeit. A választott téma (*What People Do For Money*) részben reflektált a város pénzügyi szektorban betöltött vezető szerepére, a munka-gazdaság tágabb politikai kontextusát mégis kicsit elkente. A kritikusok szerint az együttműködő zürichi emberek és a város leginkább „produkciós alapanyagok” voltak, a tartalmat kevésbé formálták. A biennále a különféle polgári foglalkozások és a (kortárs) művészet közötti viszony mellett az intézményrendszerek és hatalmi pozíciók közötti feszültséget is megpróbálta játékba hozni, és azt a sokszor kényelmetlen kérdést feszegetni, hogy miként válik áruvá és eladhatóvá a művészet. A biennále témája kapcsolatot keresett globális és lokális, művészeti és hétköznapi, absztrakt és konkrét között. A kapcsolódások evidenciája viszont nem magától értetődő – ahogy ez például a kiállításokban és a filmekben is exponálódott. A biennalét végignézve viszont feltűnő volt, hogy a munkák jelentős része nem jöhetett volna létre a konkrét térbeli, kulturális és technológiai együttállások nélkül. Más megfogalmazásban: az itt-és-most auratikus egyedisége ezúttal kevésbé a műalkotást, mint

inkább a (média)technológiai környezetet vette körül.

A Manifesta11 kurátori koncepciójának középpontjában tehát azok a „vegyes vállalatok” (az alcímben is használt *joint ventures*) álltak, amelyek a felkért nemzetközi művészek és a helyi munkavállalók együttműködésében valósultak meg, és a különböző szakmák közti párbeszédre épültek. Az alábbiakban arról lesz szó, hogy a kiállított művek, műleírások és az alkotófolyamatról készült filmek alapján milyen eltérő pozíciók és viszonyulások jellemezték a művészek és a zürichiek munkáját.

Kapcsok és kurátorok

Christian Jankowskinak, a Manifesta11 kurátorának kiindulópontja a Cabaret Voltaire intézménye volt (Werner 2015), a dadaizmus 1916-os szülőhelye és jelképe. Amikor a Manifesta11 megnyitója előtt egy évvel a városban járt, egészen véletlenül Udo Lindenberg német rockzenésszel találkozott, éppen a Cabaret Voltaire-ben. Jankowski házigazda-művész párosításának ötlete nem kis részben **Lindenberg duett-megközelítéséből** ered.

Wilhelm Gábor: Udo Lindenberg az 1970-es évek híres-hírhedt pánikzenésze volt, aki Jankowski meghatározó idoljává vált. Az 1946-os születésű művészt a német nyelvű rockzene egyik úttörőjeként tartják számon. Kísérőzenekarát hívta Pánikzenekarnak, mellyel 1973 óta lép fel, folyamatosan. Az 1980-as évektől kezdve rendszeresen énekelt duettet más zenészekkel vagy művészekkel.

Abból indult ki, hogy az ilyen együttműködések alkotófolyamatában gyakran valami teljesen más, új dolog jön létre. Az érdekelte, hogy valóban annyira más-e a művész, mint a többi ember, vagy sokkal inkább a többi „munkáshoz” hasonlóan dolgozik. A Manifesta11 művészeit Jankowski elsősorban az alapján válogatta ki, hogy kiket tartott érdekesnek az elmúlt huszonöt évben (Reindl 2016). Egy részük a baráti körből került ki (például John Arnold, *Imbissy*; Marco Schmitt, *Xterminating Badges*), másokat éppen ők ajánlottak. Szándékosan kerültek közéjük kezdők, kelet-európaiak (például Matyáš Chochola, *Ultra Violet Ritual*) és „úttörők” (például Teresa Margolles, *Poker de Damas*) egyaránt.

Jankowski a biennále műalkotásainak létrehozására sajátos kulturális felületeket teremtett – művészek, házigazdák (*hosts*) és diákok (*art detectives*) között –, majd kíváncsian várta, miféle új dolog jön létre e találkozások, érintkezések, súrlódások hatására. A házigazdák és a művészek kapcsolata szándékosan a városhoz, Zürichhez kötötte a műalkotásokat, a diákok mint art detektívek viszont a hétköznapiakhoz, a mindennapi kérdésekhez és rátekintéshez vitték közelebb a közönséget. Ők közvetítettek művészek, házigazdák és nézők között. Jankowski miután kiválasztotta a művészeket, megkérdezte őket, kivel és milyen szakmával akarnak együtt dolgozni. A koncepcióból kiderül, hogy a cél a nemzetközi művészek és a zürichi, nem művészettel foglalkozó lakosok együttműködésének elősegítése, közös munkája volt, melynek során lehetőség

nyílt reflektáltan tekinteni egymás pozíciójára, szakmájára, társadalmi szerepére. A felkért művészek a Zürichi Egyetem Szociológia Tanszékének ezertételes listája alapján alkothattak képet arról, milyen foglalkozásokat űznek a helyi lakosok. Majd egy szűkített listát kaptak: háromszáz zürichi szakemberről, akik önként jelentkeztek a Manifesta11 felhívására. A művészek dönthettek, kivel akarnak együttműködni.

A részt vevő lakosok a művészek rendelkezésére bocsátották munkahelyüket (mint az alkotás kiindulópontját, illetve a kiállítás *satellite*-helyszínét), kapcsolataikat és tudásukat. Így kezdődött el tehát a munkafolyamat, amely egy szokatlan társkereső iroda működési menetére is emlékeztethetett, bár itt a választás az egyik fél (művész) részéről viszonylag hamar eldőlt. Ezek után álltak össze a „párok”, amelyek a koncepció értelmében eltérő módokon, és különféle stratégiák szerint dolgoztak: hol szoros, hol kevésbé intenzív együttműködésben. A folyamat eredménye egy-egy műalkotás lett, ami a művészek neve alatt jelent meg a Löwenbräukunst és a Helmhaus kiállítóterekben ún. „történeti” kiállításban (társkurátor: Francesca Gavin).

A hagyományos együttműködésen alapuló művészeti gyakorlatokban a szerzőség kérdése mindig összetett kérdés: az alkotások általában arra törekszenek, hogy a végeredmény helyett a folyamatot, és a művész-génius helyett a különböző felek egyenlő szerepét, az együttműködést állítsák a középpontba. Ezzel szemben a Manifesta11 kiállításában megmaradt az az elv, hogy a mű érdemi szerzője a művész, a projektben az ő szerepe a leghangsúlyosabb. A művészek közül többen nehezen dolgoztak együtt a civilekkel – akár a személyiségük, akár sajátos időbeosztásuk miatt. Minden eset egyedi volt, ami az ilyen jellegű részvételi projektek velejárója, ám ebben az esetben az egyes munkák és együttműködések egymás mellett párhuzamosan zajlottak, és az elkészült alkotások összevethetővé váltak – akár ebből a szempontból is.

A kiállítást és a kísérőfilmeket nézve felmerülhet a kérdés, hogy mennyiben mutatnak túl a projektek az együttműködésen alapuló gyakorlatok formális megvalósításán és tulajdonképpeni imitációján? A *Curatorial Dictionary – A kurátori gyakorlat és diszkurzus szótára* együttműködésen alapuló művészeti gyakorlatok szócikke így kezdi az összefoglalóját: „Az együttműködésen alapuló művészeti gyakorlat (kollaboráció) azoknak a műveknek, projekteknek vagy kiállításoknak az összefoglaló elnevezése, amelyek megvalósításában nem egy személy (művész, kurátor), hanem résztvevők egy csoportja, különböző munkamódszerek és irányelvek alkalmazásával, közösen létrehozott koncepció alapján dolgozik együtt.” (Lázár 2013). A Manifesta11 előzetes koncepciója a fenti kitételnek látszólag eleget tett. Ha azonban a művész-kurátor együttműködések kiemelt szempontjait vizsgáljuk – „»közös alkotótérben« a kurátor és a művész egymással folytonos dialógusban, egyenrangú felekként, alkotótársakként dolgoznak együtt. [...] A kollektivitás nemcsak egy módszer a közös munkára, például egy kiállítás létrehozására, hanem a művészeti rendszer kritikai megközelítésére is alkalmas alternatív stratégia, amely a művészeti piacon még mindig uralkodó egyszemélyes művész-génius eszméjének kritikájából építkezik”, akkor a Manifesta11 művész-civil kooperációjára már nem használhatjuk egyértelműen az együttműködés fogalmát. A dialógus csak ritkán lépett túl az ismeretterjesztésen vagy

felszínességen, alkotótársnak is bajosan nevezhetjük a részt vevő feleket, és az alkotás szerzőségének hangsúlyozásával a művész-géniusz eszme is megmaradni látszott.

Vendég a háznál

Lázár Eszter és Nagy Edina kritikájukban találó megállapítást tesznek: felhívják a figyelmet arra, hogy a művészek partnereit a projektek során „host”-nak, azaz vendéglátónak nevezik. Ők „elsősorban vendéglátói minőségben szerepeltek a művészek mellett, akik így új terepen próbálhatták ki művészi kreativitásukat” (Lázár–Nagy 2017). A vendéglátói szerepen gyakran nem léptek túl, az alkotásra is ható aktív dialógus nagyon ritka volt – ami egyáltalán nem biztos, hogy a részt vevő felek, sokkal inkább a koncepció hibája volt, amint ez a munkafolyamatot dokumentáló filmekben is látszott. A zürichi „vendéglátó” polgárok többnyire zavarral vegyes kíváncsisággal fogadták a művészeket. Miközben beavatták saját munkájuk részleteibe őket, kívülállásuk még hangsúlyosabbá vált, ők maguk pedig egyfajta tanulni vágyó, újdonságra éhező attitűddel közelítettek a kortárs művészeti praxisokhoz. A kísérőfilmek pedig nem mindig segítettek a folyamat és a partnerség valódi felfejtésében: sokszor az volt az érzése a nézőnek, hogy a résztvevők szerepet játszanak, amelyben nincs hely sem az önreflexiónak, sem a kritikának. A két fél viszonyrendszerében csak még jobban kiéleződött a „művészek és mindenki más kétpólusú modellje”, amelynek árnyalására a Manifesta11 éppen törekedett volna. Emellett a művészet mint munka kérdése is zavaros területté vált: úgy tűnt, Jankowski egyszerre szeretné a művészetet úgy kezelni, mint „bármilyen más” foglalkozást, eközben pedig a munkák végig a művészeti praxis egyediségére, kiemelt mivoltának fontosságára futottak ki. A két világ elválasztása megmaradt, és csak helyenként próbált kilépni ebből a dichotómiából.

Érdeemes a művészek szempontjából is megvizsgálni az eltérő attitűdöket és motivációkat. A leírások és a kísérőfilmek alapján feltételezhetjük, hogy olyan szakmákra esett a művészek választása, amelyek kapcsolódtak a koncepciójukhoz vagy épp aktuális munkájukhoz. Kevesen reflektáltak direkt módon a városra, és kevesen végeztek átgondolt kutatást (*artistic research*) munkájukhoz. Jó példa John Arnold angol művész projektje, az *Imbissy*, aki egy helyi séffel (Fabian Spiquel) dolgozott együtt. Kutatásának középpontjában a Svájcban (elsősorban Zürichben) kötött szerződések, tárgyalások és egyéb protokolláris események menüi álltak, azokat gondolta és „főzte újra”, ezzel vizsgálta, hogy a különböző korszakok társadalmi struktúrái megjelennek-e a ceremóniákra készített ételekben, ha igen, milyen módon. A menüket a biennále alatt különböző vendéglőkben kóstolhatta meg a közönség. A városba ágyazott formát képviselte Pablo Helguera és a *Das Magazin* együttműködése. Az ironikus rajzairól ismert mexikói művész a művészvilágot (is) kritizáló képregénysorozatot jelentetett meg, amelynek főhőse Bolito Husserl, egy túlképzett munkakereső volt. A kiállítótérben a lépcsőházban, falra festve, helyspecifikusan jelentek meg további rajzai (*Artoon* sorozat).

A művészek legtöbbször klasszikus, polgári szakma képviselőit választották: orvos, tanár, rendőr, fogorvos. Alig voltak köztük a társadalom alsóbb, marginalis rétegeihez tartozó lakosok és az

általuk végzett, alacsony presztízsű tevékenységek, a munkanélküliség pedig fel sem merült. Jankowski missziójából kiderül, hogy nem állt szándékában a társadalom egészét lefedni, az együttműködések pedig nem társadalmi problémák felvetéseként vagy megoldási javaslatokként képzelte el. A megközelítésekbe belefért, hogy a művészek nem feltétlenül reflektálnak szociális problémákra, társadalmi körülményekre. A kurátort érő kritikákkal kapcsolatban figyelembe kell venni, hogy mi volt a vállalt célkitűzése, és mi az, ami ebbe nem tartozott bele. A szakmák választása pedig a **művészek döntése** volt, nem a kurátoré.

Gadó Flóra: A kevés kivételek közé tartozott Teresa Margolles mexikói művész és törvényszéki patológus munkája, aki hidat próbált építeni Svájc és Mexikó között, és egy teljességgel elnyomott, kihasznált csoporttal, a transznemű prostituáltakkal dolgozott együtt, így olyan témákat is érintett, mint a szexrabszolgaság vagy a leánykereskedelem.

A művészek közül többen vendéglátójuk segítségével fogtak munkához: például **terápiába** kezdtek, amely a pszichológus, pszichiáter, vagy orvos és páciens „együttműködésben” nyilvánult meg.

Gadó Flóra: Torbjørn Rødland norvég művész egy fogorvosi rendelőben – saját nyomasztó álomképéből kiindulva – protéziseket stb. fotózott; de ilyen volt a tanulmányban később szóba kerülő Michel Houellebecq munkája, vagy Una Szeemann, aki hipnózisnak vetette alá magát, és az ennek nyomán készült alkotásokat – objektumokat – egy másik analitikussal elemezte.

Ritka volt a **művész-művész** együttműködés is, ami szintén a fent említett „kétpólusú modellt” támasztja alá.

Gadó Flóra: Egyik kivétel Mario García Torres mexikói művész, aki két helyi operaénekesssel dolgozott együtt: librettót és zeneművet komponált számukra. Az együttműködésről viszont nem készült kísérőfilm, így nem lehetett belelátni a művészek közti alkotófolyamatba. Talán ide sorolható még a fordító és a restaurátor szakmája, akikkel Ceal Floyer, illetve Aslı Çavuşoğlu dolgozott együtt.

Érdekes technológiatörténeti és kultúrtechnikai kérdéseket vet fel a francia botrányszerző, az immáron a képzőművészettel is kacérkodó Michel Houellebecq *Is Michel Houellebecq OK?* című munkája. A művész egy orvossal dolgozott együtt, aki MRI-felvételeket készített a fejről, jobb kezéről, tüdejéről és szívéről. A kiállításban a felvételek manipulált változatai voltak láthatók. A műleírás szerint annak ellenére, hogy a különféle virtuális és digitális identitások révén a testnek – ha úgy tetszik, a kulturális testnek – és a személyességnek jelenleg kevesebb köze van egymáshoz, mint eddig bármikor, a fizikai testnek továbbra is vannak határai. A **testünk belseje** láthatatlan, hogy mi van ott, nem magától értetődő, és nem régi tudás.

Hermann Veronika: Thomas Mann nagyszerű regényében, *A varázshegyben* Hans Castorp egy ízben a tüdejéről készült röntgenfelvételt adja Madam Chauchat-nak szerelmi zálogul, hiszen, mint mondja, mi lehetne nagyobb és személyesebb, mint a belső fénykép, amely megmutatja a

Hasonló elv mozgatja Houellebecq sorozatát. Ahogy a század elején a röntgen, a 2010-es évek "nyugati" medicinájában az MRI számít az egyik legfejlettebb képalkotó diagnosztikai eljárásnak. Az elnevezés – mágnerezonancia-képalkotás – pedig önmagáért beszél: a képalkotás már nem privilégium, és nemcsak technológia, hanem a kultúránk és a társadalmunk legalapvetőbb tevékenysége, miközben a képzelet és az elképzelés műveletei folyamatosan változnak. Barbara Maria Stafford amerikai művészettörténész érvel amellett, hogy a vizuálissá vált orvosi, jogi, művészeti, természettudományos gyakorlatok nagyobb szubjektív választási lehetőséget teremtettek abban, hogy mit vagyunk *képesek* látni (Stafford 1996). Ez olvasható a medikalizált tekintet és az egyre egészségtudatosabb társadalom ironikus kritikájaként is, hiszen ahogyan a munkafolyamatról forgatott – amúgy nagyon kínos hangulatú – videóból kiderült, az író nemcsak a felvételeket, hanem általános kivizsgálást is kért a zürichi orvostól.

Az eltűnt, vagy eltűnőfélben lévő optikai és vizuális apparátusok ma is alkalmazott gyakorlatokként jelennek meg, míg a mindenkori új médiumok a megértés modelljeiként tüntetik fel magukat. Az *Is Michel Houellebecq OK?* nem a legszellemesebb és nem a leginnovatívabb alkotás, arra azonban felhívja a figyelmet, hogy az aktuális médiatechnológiai kontextusnál már csak a társadalmi és kulturális struktúra törékenyebb. Kérdés, hogy az együttműködésben mennyire jelenik meg a globális és lokális jelleg. Az orvos valóban zürichi volt, de a nézőnek az a benyomása, hogy a lokalitás ebben a munkában kevésbé meghatározó, mint a művészi egó megjelenése. Az együttműködést mégis az érzékelési apparátusok sokfélesége, az érzékelésről – a másik és a saját test érzékeléséről – alkotott elképzelések gyors változása, érzékelhető hatása tette elgondolkodtatóvá.

Jiří Thýn esetében viszont a közös alkotás egy speciális formáját láthatjuk. A cseh művész, akit a halállal való eltérő találkozások érdekeltek, egy boncnokkal dolgozott együtt, és a munkavégzés hatásával foglalkozott. Sabrina Meyer a művész kérésére a mindennapi rutin mozdulatait ismételve készített egy papírkivágás sorozatot. A művész ezt kollázsában használta fel. Az munkáról készült *In Search of a Monument* című dokumentumfilm részletesen mutatja be az együttműködés folyamatát. Thýn az art detektívvé épp egy kórházi munkaszobában tartózkodott, amikor a boncorvos jelezte, mutatni akar valamit. Az operatőr is jelen volt. Ekkor belépett a boncnok egy hullával, majd részletesen elmesélte a boncolás folyamatát. Ez a felvétel egyértelműen a dokumentumfilm csúcspontja lett. A boncnok nyelvezete, a történet szerkezete egyszerű, megismételhetetlen alkotásnak bizonyult.

A Manifesta11 projektjei részben megerősíthetik azokat a kritikai hangokat (Miessen 2010), amelyek az együttműködésen és részvételen alapuló művészeti gyakorlatok esetében a folyamat gyorsaságát és felületességét róják fel az alkotások hibájaként, és az utánkövetést hiányolják. Sokszor olyan eseteket és folyamatokat is együttműködésnek nevezünk, amelyek ennél lazább kapcsolaton alapulnak. A művészeket is gyakran éri kritika, akik úgy érkeznek meg egy ismeretlen

helyre, hogy a munkájukat nem előzi meg kutatás, terepmunka, nem kapcsolódik a közös munkához utógondozás. Ilyenkor a munka indokoltsága, megalapozottsága és elmélyültsége is kérdésessé válhat. Habár a Manifesta11 nem érintett olyan kiszolgáltatottabb társadalmi csoportokat és közegeket, amelyek védelmében a fenti kritikai észrevételek megfogalmazódtak, a szervezők pedig hivatalosan elegendő időt hagytak a projektek kidolgozására, az eseményből mégis kiolvasható volt valamiféle látszat-együttműködés, a szerepek eljátszása, a szerepeknek való megfelelés stratégiája. Kérdés, hogy tudunk-e tanulni a kevésbé sikeres együttműködésekől, a felületesnek tűnő folyamatokból, vagy épp a sikertelenségből.

Folyamatszerség és együttműködés

A részvételen alapuló együttműködések esetében fontos szempont a kész műalkotás kvázi háttérbe szorulása, és a folyamat felértékelődése. A Manifesta11 alkotófolyamatai dokumentumfilmekben jelentek meg, mégis hangsúlyos maradt a műtárgyak szerepe, ami önmagában nem probléma. A műalkotás, a partner és a közös munkafolyamat közötti kapcsolat azonban gyakran rejtve maradt. Ez felveti a kérdést: a folyamatnak nem kellene-e az alkotásokban is láthatóvá válnia, és nem ennyire elszigetelten bemutatni a műalkotásokat és a filmeket? A folyamatok így háttértörténetté válnak, a szatellit-helyszínek pedig csak díszletek maradnak.

A filmkészítés koncepciója mégis azt tükrözi, hogy Christian Jankowski számára az alkotófolyamat is érdekes volt: a konfliktusok, a kompromisszumok, a vélemények és a párbeszéd. Elképzelése szerint a létrehozás rögzítésének megmutatása felnagyítja és hozzáférhetőbbé teszi a résztvevők és a szemlélők számára is az alkotást. A filmek (az *ArtDoc*-produkciók) pedig a *közös* filmnézés élményét is a biennále részévé tették.

Filmek a tavon

Jankowski Zürich művészeti és művészettörténeti adottságaiból indult ki, koncepciójával ennek kereteit próbálta tágítani. Ehhez illeszkedett a *Pavillon of Reflections*: szigetszerű, úszó, szabadtéri vetítőtér és fürdőhely a városi tóban, melyet a Studio Tom Emerson tervezett harminc zürichi építészhallgatóval közösen (Ingraciotta 2016). A sziget új jelenség a város szövetében: új helyszín, új szabályokkal, amely új perspektívák megmutatására is alkalmas volt.

A dokumentumfilmek tették láthatóvá a művészek és a házigazdák közötti viszony alakulását. A kapcsolatok tág tartományban mozogtak, és a filmek sem voltak egyformák – a Jankowski által előre lefektetett szabályok ellenére sem –, és az art detektív, a filmkészítő sem ugyanaz volt. De épp erre jók a filmek: hogy láthassuk, mennyire másképpen zajlottak a találkozások. A kritikai hangoknak igazuk lehet abban, hogy az esetek többségében az együttműködés során nem sikerült átlépni a *banalitás* határát (Lázár–Nagy 2017), ám a „sikertelenség” módszertanilag legalább annyira tanulságos, mint a sikeres együttműködés. Hol és miért alakultak ki a törések,

helyben járások, durvább súrlódások? Mit jelentett a kreatív túllépés rajtuk? A kérdésekre éppen a filmek segítségével kaphatunk választ. A sikertelen együttműködések ugyanis kijelölik és láthatóvá teszik azokat a pontokat, amelyeken túl kell lépni ahhoz, hogy közös alkotás születhessen. A filmek jó értelemben véve oktató jellegűek: közvetítenek a művészi alkotás és a külső szemlélő között (Highlight 2016). Izgalmas részleteket tudni meg arról, hogyan zajlott a filmezés, mi maradt ki, mi történt a kamera látókörén kívül. Ezek minden esetben más és más oldalról, eltérő mélységben engednek bepillantást az alkotási és együttműködési folyamatba, a résztvevők közötti kapcsolatba. A biennále utolsó napján tartott beszélgetésben például több filmkészítő is beszámolt a körülményekről – anomáliákról, gyakran humoros, meglepő mozzanatokról –, és ezek a történetek ugyanúgy értelmezték magukat a filmeket, mint ahogyan a filmek az alkotás folyamatát.

A filmek hangsúlyozzák az alkotások folyamatjellegét. Akkor is érdekesek, ha a művészek magánakciói, ám a civilekkel való együttműködés izgalmasabbá teszi a helyzetet. Ezt tágítja az art detektívek hozzárendelése: Jankowski ugyanis diákokat bízott meg az alkotási folyamatok követésével, rögzítésével és értelmezésével. A vendéglátók és az art detektívek eltérő szerepet játszottak: előbbiek igyekeztek belépni a műalkotásba, utóbbiak megpróbálták megérteni a létrejöttét. A diákok többségének nem volt előzetes kameratapasztalata, azaz nem filmeztek, és nem szerepeltek még filmben. A feladatuk nem a művész, hanem a *művészet* feltárása volt.

A művészek és a házigazdák, illetve az art detektívek és a filmrendezők egy-egy hónapot dolgoztak együtt a filmen. Jankowski eközben előírt bizonyos dogmákat a filmek készítéséhez, melyek a filmek struktúrájának szabályozását, valamint az art detektívek szerepét jelezték. Ilyen volt például a kísérleti zene, a kézi mikrofon alkalmazása, a kamera kísérleti használata stb. A készítőknél így végig kellett gondolniuk, mit is jelent például a kísérleti zene. Mindezzel az volt a cél, hogy a filmek ne váljanak populáris, ismeretterjesztő jellegű dokumentumfilmekké. Jankowski ugyanakkor szereti az irritáló és ironikus pillanatokat. Ezért van a kivetítő, a mozi is a vízen: nincs szilárd talaj a művészet értelmezéséhez.

A néző nem csupán a folyamat szemlélője, hanem az art detektív segítségével részt vehet a folyamatban: aktív megfigyelőként. Jankowski minél több szinten próbált kapcsolatot teremteni művészet és hétköznapok között: együttműködést ajánlott fel művészek és helyi lakosok számára, ennek alakulását követhetővé tette. Láthatóvá vált a kapcsolatrendszer komplexitása, a perspektívák sokfélesége. Jankowski arra számított, hogy a találkozásokból valami új és váratlan jön majd létre. Ehhez adott keretet, amelyek kitöltése a résztvevőkön múlt.

A meghívott művészek közül többen a folyamat filmes rögzítésének kötelezettsége miatt mondták vissza a részvételt. Akik viszont elfogadták, nem éltek egyformán a lehetőséggel. Többen csak díszletnek használták a körülményeket az „előadáshoz”, mások építettek az új résztvevők tudására. A filmezés külön teherként nehezedett rájuk, az előírt feltételeket, formálisan elfogadott szabályokat sem minden esetben tartották be. Jankowski dogmái közé tartozott például, hogy a művész és a házigazda legelső találkozásának benne kell lennie a filmben, hiszen ez nemcsak

izgalmas esemény, hanem a későbbi munka szempontjából is meghatározó lehet. Ennek ellenére többen nem voltak hajlandók erre a nyitott kimenetelű eseményre, és csak újabb találkozók után álltak kötélnek (kamerának). Az alkotófolyamat filmezését több körülmény is nehezíthette: nem tudták például elvinni az art detektívet a tengerentúlra (idő és pénz hiányában), bizonyos projektekbe (például a boncnoki filmben) kizárólag 18 éven felüli art detektívet lehetett alkalmazni. Jankowski szerint az az érv, hogy a szabály nem jó, elfogadhatatlan; ha viszont jó oka van valakinek megszegni, abból izgalmas helyzet süllhet ki.

A filmek jelentették végül a fennmaradó dokumentációt; ezeknek mindig négy egyenrangú szerzőjük van: a művész, a vendéglátó, a rendező és az (art detektív) diák. Az első találkozástól a kibontakozásig, majd a bemutatásig rögzítik a mű létrehozásának folyamatát, meghatározott szabályok szerint. A filmnézés a biennále idején **kollektív tapasztalattá vált.**

Wilhelm Gábor: A rendőrség tagjai rendszeresen kijártak a városi tóhoz, hogy láthassák a filmben szereplő kollégáikat. Az emberek itt másképp viselkedtek, főleg ha levették egyenruhájukat, és úsztak egyet. Lehetőségük nyílt, hogy másképp tekintsenek a művészetre, és más szerepben láthassák a társadalom más, „jól ismert” csoportjait is.

A közös helyszín, a közös filmnézés és a reakciók megmutatták, ki hogyan értelmez dolgokat. Eltérő nézőpontok kerültek elő. Végig lehetett követni, hogyan nőttek fel a diákok a szerepükhöz, hogyan éltek vagy éltek vissza a mikrofon adta lehetőségekkel (a hatalommal). Hogyan alakultak ki, esetleg át a művészekről készített filmek kliséi, vagy hogyan tértek el ezektől.

A dokumentumfilmek – antropológusi szemmel – több esetben izgalmasabbak voltak, mint a megszületett művek. Az *Ultra Violet Ritual* (Matyáš Chochola) projekt műtárgyai például feldíszített bokszzsákok, gipsznyomatok voltak. A létrejöttük körüli viták, beszélgetések, egyeztetések, ezek folyamatos mozgásai azonban nyilvánvalóan nem jelennek meg a tárgyakban. Chochola az alkotófolyamatban megpróbálta a szerepeket felcserélni, megtalálni az edzőben rejlő művészt. A kiállításra szánt ötleteit bemutatta az edzőnek és a többi kickboxosnak (Rosenthal 2016). Úgy tervezte, hogy a kickboxosok ütéseit, ökölnyomait gipsznyomat örökíti majd meg, amelyeket a munka végén, egy közös záró rítus során Chochola darabokra tör. Ez a törmelék került volna a kiállítóhelyre. Miután az edző, Azem meghallotta a tervet, próbálta meggyőzni a művészt, hogy tartsa egyben a nyomatokat, mivel „szépek”. Egészen addig távolságot tartott a „művészettől”, abban a pillanatban azonban egyfajta szerepcsere ment végbe: Chochola erőt merített (a szó szoros értelmében), Azem pedig először került kapcsolatba múzeummal, művészettel. A kickboxosok maguk alakították a művet, felelősséget éreztek érte, így magukévá tették. A nyomatok végül egyben kerültek a kiállításba, de az izgalmas döntési mechanizmus csak a filmben volt látható.

Volt olyan együttműködés, amely kollektív, közös alkotásban, közösen létrehozott munkában nyilvánult meg. Marco Schmitt német művész partnere a zürichi kanton rendőrségének kommunikációs igazgatója volt. Munkájába (*Xterminating Badges*) a zürichi rendőrkapitányság

néhány vállalkozó szellemű tagját vonta be egy Buñuel-film újragondolásával (*El ángel exterminador*, *Öldökl angyal*, 1962), amelynek helyszíne a helyi bűnügyi múzeum fegyverraktára volt. A rendőröknek Marco Schmitt forgatókönyve alapján azt kellett eljátszaniuk, amint hirtelen bezárva találják magukat a saját praxisukat bemutató múzeumban. A paradox helyzetet ábrázoló film a művész és a résztvevők közös alkotása, melyet például a rendőröknek tartott színészkurzus előzött meg. A filmben látható jelenet előkészítésekor Marco Schmitt elkísérte a rendőröket a bejárásán. Egy alkalommal egyikük hosszú történetet mesélt, amelyben egy nőt gyorshajtásért megbírságot, majd egy óra múlva riasztották betöréshez, ahol ugyanez a nő volt az áldozat. A rendőr ezt a történetet a saját munkája és a művészet közötti hasonlóság (megértésének) hangsúlyozásához mesélte el.

Befejezés

A dokumentumfilmek segítségével rajzolódik ki Christian Jankowski koncepciója arról, mit gondolt a művészek, a vendéglátók és az art detektívek együttműködéséről. A filmek világítanak rá leginkább a folyamatok minőségére és jellegére. Ugyanakkor nehéz eltekinteni az együttműködések helyenkénti felszínességétől, vagy attól a körülménytől, hogy a kész műtárgy áll a biennále középpontjában, és kevésbé a közös munkafolyamat. Emellett viszont hangsúlyos a biennále kísérleti jellege, a sikertelenségek láthatóvá tétele – melyek nincsenek ellentmondásban a Manifesta missziójával. A munkák többségét azonban merészség együttműködésnek nevezni: inkább egy dialógus elindításáról beszélhetünk. Kérdés, hogy a Manifesta11 tapasztalatai hatással lesznek-e a művészek ezt követő projektjeire. Elképzelhető-e, hogy a Manifesta11 tulajdonképpen a részvételen és együttműködésen alapuló folyamatokba kódolt konfliktusokat, sikertelenséget, az elmosódó határokat próbálta feltérképezni és tematizálni? Talán merész kérdés, de a kritikai észrevételek alapján mégiscsak releváns. A biennále egészét meghatározta az interdiszciplináris, párbeszédalapú, tudáscserére és tudáskörforgásra alapozott célkitűzés, ugyanakkor a kritikai elemzés során ezek kudarca sokszor hangsúlyosabbá válik, mint modellértékű megvalósulásai.

Irodalom

Block, René – Fijen, Hedwig – Hughes, Meyric Henri – Néray, Katalin 2005 How a European Biennial of Contemporary Art Began. In: Vanderlinden, Barbara – Filipovic, Elena (eds.): *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*. MIT Press, Cambridge, Mass., 189–199.

Filipovic, Elena – Van Hal, Marieke – Øvstebø, Solveig (eds.) 2010 *The Biennial Reader. An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*. Kunsthall Bergen, Bergen.

Hanru, Hou 2005 Towards a New Locality: Biennials and “Global Art”. In: Vanderlinden, Barbara – Filipovic, Elena (eds.): 2005 *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*

. MIT Press, Cambridge, Mass., 57–62.

Highlight 2016 *Gespräch mit den Art Docs-Machern und Christian Jankowski*. Zürich (Pavillon of Reflections). 2016. 09. 17., 17.00–18.00.

Hlavajová, Maria 2005 Towards the Normal: Negotiating the “Former East”. In: Vanderlinden, Barbara – Filipovic, Elena (eds.): *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*. MIT Press, Cambridge, Mass., 153–166.

Hornyik Sándor 2017 A lélek és a test mérnökei? Magyar részvétel a Manifesta11-en. *exindex / kritika* <http://exindex.hu>

Ingraciotta, Carla 2016 *Manifesta 11: An Interview with Hedwig Fijen*. Zurich – Interviews <http://myartguides.com/posts/interviews/manifesta-11-an-interview-with-hedwig-fijen/>

Lázár Eszter 2013 Együttműködésen alapuló művészeti gyakorlatok. In: Szakács Eszter (szerk.): *Curatorial Dictionary – A kurátori gyakorlat és diszkurzus szótára* <http://tranzit.org/curatorialdictionary>

Lázár Eszter – Nagy Edina 2017 A zürichi polgárok Manifestája. *exindex / kritika* <http://exindex.hu>

Miessen, Markus 2010 *The Nightmare of Participation (Crossbench Praxis as a Mode of Criticality)*. Sternberg Press, Berlin.

Reindl, Uta M. 2016 Interview with Christian Jankowski. A White Wall and an Air-Conditioned Space, Please! *A*desk Critical Thinking*, 2016. 09. 12. <http://a-desk.org/highlights/Interview-with-Christian-Jankowski.html>

Rosenthal, Emerson 2016 An Artist Fought a World Champion Kickboxer. *Creators*, 2016. 07. 01. https://creators.vice.com/en_us/article/world-champion-kickboxer-fights-artist-manifesta-11

Stafford, Barbara Maria 1996 *Good Looking: Essays on the Virtue of Images*. MIT Press, Cambridge, Mass.

Szakács Eszter (szerk.) 2013 *Curatorial Dictionary – A kurátori gyakorlat és diszkurzus szótára* <http://tranzit.org/curatorialdictionary>

Werner, Jana 2015 Eine Liebeserklärung an Panikrocker Udo Lindenberg. *Die Welt*, 2015. 06. 26. <https://www.welt.de/regionales/hamburg/article143117114/Eine-Liebeserklaerung-an-Panikrocker-Udo-Lindenberg.html>

Filmek

Imbissy 2016 r. Alex Boethius, 20:41

In Search of a Monument 2016 r. Bianca Dugaro, 14:19

Poker de Damas 2016 r. Garrick Lauterbach, 13:10

The Zurich Load 2016 r. Marwan Abdella, 14:29

Ultra Violet Ritual 2016 r. Irem Anan, 10:03

Xterminating Badges 2016 r. Remo Schluep, 21:41

Néprajzi múzeum 2016 ©