

Kísérlet a figyelem újraelosztására

Szalipszki Judit





Balra: Leonora Carrington: *Portrait of Madame Dupin*, 1947, Gertrud V. Parker-gyűjtemény, © Leonora Carrington, © Artists Rights Society, New York © La Biennale di Venezia; jobbra: Dorothea Tanning, Edith Rimmington, Ithell Colquhoun, Leonora Carrington és Remedios Varo munkái az Arsenale A *boszorkány bölcsője* című időkapszulájában, fotó: © Marco Cappelletti © La Biennale di Venezia

The Milk of Dreams, vagyis *Az álmok teje* – az 59. Velencei Biennálé címét a főkurátor, Cecilia Alemani Leonora Carrington egyszerre nyugtalanító és meghökkentően üdítő mesekönyvének címéből kölcsönözte. A brit születésű Carrington a harmincas évek végétől a szürrealizmus egyik központi alakja volt, akit már Max Ernsttel való 1937 és 1940 közötti kapcsolatát megelőzően rabul ejtett a mágia és a szimbolizmus. 1953-ban költözött Mexikóba, ahol a helyi boszorkányhagyományokat és a mexikói miszticizmust például Remedios Varóval, émigré pályatársával tanulmányozva alakította ki sajátos formanyelvét. Művei most a Biennálé központi kiállítása mellett a Peggy Guggenheim Museum *Surrealism and Magic: Enchanted Modernity (Szürrealizmus és mágia: bűbájós modernitás)* című válogatásában is szerepelnek. Az ötvenes években Carrington tündérmeséket illusztrált és írt ő maga is,

az *Az álmok teje* illusztrációit pedig kezdetben saját házának falára, majd füzetekbe és noteszokba rajzolta. A hibrid, mutáns karakterekben – fejüket vesztett, szárnyfűlű kisfiúk, falat falatozó és pókokat evő kétfejű gyerekek, velejéig gonosz tacoárusok, zselatinba fagyott keselyűk – bővelkedő történetek mind a gyerekek, mind a felnőttek számára rémisztőnek hathatnak, de szárnyra keltik a képzelőerőt is. A rövid történeteket mai szemmel olvasva az is felmerül bennünk, hogy ezek az egyszerre mosolyra fakasztó és kísérteties víziók a második világháború poszttraumás élményeinek kivetülései, kísérletek a sarkaiból kifordult világ rendjének metaforikus helyreállítására. Carrington személye és praxisa – akiről magánéleti adalékként érdemes megjegyezni, hogy második férje és két gyermekének apja a Robert Capa asszisztenseként dolgozó, szintén magyar származású Emérico Weisz

(Imre Weisz Schwarz) volt –, illetve a szürrealizmus mint referencia magában hordozza azt, amit Cecilia Alemani az 59. Velencei Biennálé fő tematikai vezérfonalának tart: a testek reprezentációját és metamorfózisát, az ember és a technológia viszonyrendszerét, valamint a testek és az ökoszisztéma közötti kapcsolatot.

Carrington a szürrealizmuson belül is különlegesnek számító egyéni kifejezőmódot alkotott meg, ami egyrészt a középkori és reneszánsz ikonográfia mellett a kelta folklórból is táplálkozott, másrészt árnyalta a szürrealizmus gyakran szexualizált és különc nőképét azzal, hogy erejük teljében lévő, aktív és potens női karaktereket mutatott fel. Bár a szürrealizmus elméleti síkon a nemi egyenlőtlenségek ellenében foglalt állást, az irányzat nőképe mégis összetett és sokszor ellentmondásos volt: a gyakorlatban a szürrealista művészek a nőket hol



Az Arsenale negyedik, *Egy levél, egy tök, egy héj, egy háló, egy batyu, egy heveder, egy zsák, egy palack, egy fazék, egy doboz, egy tartály* című időkapszulája Ruth Asawa alkotásaival, fotó: © Roberto Marossi © La Biennale di Venezia

infantilizált műszaként, hol veszélyesen erotikus, mágikus, erőteljes, termékeny, természethez közeli, halált hozó, engedetlen alakokként ábrázolták, akik potenciálisan tündérekké, istennőkké, papnőkké, boszorkányokká, bestiákká, khimérákká vagy szirénekké változhattak át. André Breton – aki 1945-ös *Arcane 17 (17. arkánium)* című írásában a férfiak dominanciája ellen foglal állást – és más szürrealista férfi alkotók a nemi egyenlőtlenségek elleni harc előmozdításában a nemi dualizmus mellett más binaritások elmosásának lehetőségét, valamint egy esztétikai és politikai értelemben magasabb rendű társadalom ígéretét látták. Alemani számára éppen ez a hibriditás és transzformáció jelentette a fő referenciát a szürrealizmusban: a nemek közöttiség, az emberi és a technológiai, az *art* és a *craft*, a magasművészet és az élet mindennapi szövete, a valóság és a spekulatív fikció/kritikai

fabuláció, az élő és az élettelen, a humán és a nonhumán létezők közötti elmosódások kerültek a központi kiállítás fókuszába.

Carolyn Christov-Bakargiev 2012-es dokumentájának egyik legizgalmasabb egysége a Fridericianum gyomrában látható *Brain (Agy)* című „kiállítás a kiállításban” volt. Ebben a tárgy- és műegyüttesben kapott helyet többek között St. Turba (aka St. Auby, aka Szentjóbby) Tamás *Csehszlovák rádió 1968* című műve is. Ez a kisebb terem volt a számos kiállítóteremben, a Karlsruhe parkban és más szatellithelyszíneken megvalósuló mustra kezdő- és végpontja, esszenciája. Alemani biennáléja öt ilyen, történeti anyagokat is bemutató „időkapszula” köré összpontosul – ezek a tematikai egységek és sűrűsödések adják a kuratori koncepció gerincét. Az öt tematikai fókuszpont remekül szervezi a látogatás időbeliségét, lépték- és ritmusváltásait; míg

az Arsenale posztipari csarnokaiban levegősen elhelyezett nagyszabású installációk váltják egymást a tematikus kapszulákkal, addig a Giardini terében termenként két-három alkotó munkái csengenek össze az érzékeny kiállításrendezésnek köszönhetően. Alemani a kapszulákban egyfajta referenciahálózt vázol fel, amin keresztül olvasható a központi kiállítás összessége – a történeti anyagok beemelésének nem célja, hogy szorosan véve megelőlegezzék a kiállításban látható kortárs anyagokat, inkább laza szövetű gondolati hálót hoznak létre.

Az egyik ilyen kapszula (*A Leaf a Gourd a Shell a Net a Bag a Sling a Sack a Bottle a Pot a Box a Container* [*Egy levél, egy tök, egy héj, egy háló, egy batyu, egy heveder, egy zsák, egy palack, egy fazék, egy doboz, egy tartály*]) inspirációs forrása Ursula K. Le Guin sci-fi és fantasy-író 1986-os *The Carrier Bag Theory of Fiction (A fikció tarisznyaelmélete)*¹⁾

című szövege. Le Guin írásai az utóbbi években a kortárs képzőművészeti diskurzusok gyakran hivatkozott szövegeivé váltak; kurátorok és alkotók egyaránt fontos referenciaként utalnak az íróra, aki sci-fijeiben az uralkodó normáinktól távol eső faji, nemi és osztálykülönbségek mentén strukturált világokat teremtett.

Elizabeth Fisher antropológus elmélete építve Le Guin a nyugati ember civilizációs narratíváját keretezi újra: bár képzeletünkben a kultúra kezdőpontja a más létezők leigázására törekvő vadászattal kapcsolódik össze, Le Guin arra hívja fel a figyelmünket, hogy a paleolitikumban és a neolitikumban a mérsékelt övi és trópusi régiókban elsősorban növényi étrenden éltek az emberek, a vadászat az élelemhez jutás csupán kiegészítő módja, melynek a hús megszerzésén túl legfőbb haszna a nagyívű és heroikus történet volt, amit el lehetett róla mesélni.

A különféle magok mindennapi gyűjtögetése pedig kevésbé fordulatos, drámai és lehengető történet, mint megküzdeni a ragadozó fenevadakkal és felülkerekedni rajtuk. Esszéjében Le Guin tehát emlékeztet bennünket, hogy a heroikus vadásztörténetekben kulcsszerepet játszó, egy másik lényt az ember uralma alá kényszerítő szúró, vágó, döfő eszközökkel ellentétben a legelső találmányok különféle „tartók” voltak: indákból vagy szőrből szőtt zsákok, táskák vagy tokok, amik a megszerzett élelmet, vagyis energiát összegyűjthetővé, eltárolhatóvá és hordozhatóvá tették. Utóbbi értelmezés szerint kultúránk olyan történet mentén is leírható, ami a dominancia helyett az összehordásra, a megőrzésre, az egymás mellé rendelésre és az elemek közötti viszonyok kialakítására fókuszál; ami a dolgokat – testeket és gyomrokat, épületeket vagy éppen egy regényt – különféle tartalmazó

eszközökként írja le. Ebben az egymás mellé rendelésen alapuló viszonyrendszerben a progresszió és versengésen alapuló történet hőse nem mutat jól, ebben a történetben nincsenek dobogók és színpadok, ahol a hős elnyerhetné az általa méltónak gondolt elismerést; ebben a történetben a hős csak egy a többi létező között.

Le Guin elmélete ugyan csak az egyik a Biennálé tematikus fókuszpontjai közül, mégis akár az egész központi kiállítás értelmezéséhez kulcsot adhat: Alemani kurátori válogatása nem mesterművekből összeálló mesternarratíva, hanem patchworkhoz hasonlóan részleges, befejezetlen és tovább folytatható, darabokból összeillesztett szövedék, ami bizonyos pontokon elvékonyodik, más pontokon kirottosodik, felfeslik és kinyúlik. Közösségi erőfeszítés eredménye: Alemani nemcsak azokat az elméletírókat (Donna Haraway, Silvia Federici, Rosi Braidotti)



Mrinalini Mukherjee: *Deví*, 1982, rost, 217 × 142 × 116 cm; *Rudra*, 1982, kenderrost, 297 × 125 × 88 cm, National Gallery of Modern Art, Új Delhi; *Vanshree*, 1994, szőtt, festett szál, 248,9 × 129,5 × 88,9 cm, Jayashree Bhartia-gyűjtemény, fotó: © Marco Cappelletti © La Biennale di Venezia

idézi be, akiknek az írásai inspirációt nyújtottak a kuratori válogatáshoz, hanem jelzi azt is, hogy a koronavírus-járvány miatt elmaradó utazások és műteremlátogatások miatt ezúttal különösen nagy szerepe volt annak a kapcsolati hálónak, akik a kurátor figyelmét ráirányították egyes, eddig kevésbé ismert életművekre. Ha a kiállítást egy ilyen, sokfelől összesodródott szálak időnként csomókká sűrűsödő, máshol a folytonosságot megtörve lyukas vagy áttetsző szövedékeként térképezzük fel, akkor talán az is belátható, hogy ez egy alapvetően ellaposított hierarchia mentén felépülő rendszer, Alexandra Pirici művének címével szólva a *kapcsolatok enciklopédiája*.

A Biennálé központi kiállítása és a nemzeti pavilonok is bővelkednek a különféle szövedékrendszerekben, ahogy ezt Mrinalini Mukherjee robusztus kendertotemjei, Rosemarie Trockel monokróm festészetet ellenpontoszó „kötött táblaképei”, Cecilia Vicuña Velencében fellelt színes kacatokból fabrikált légies installációja, a számik és az északi vidékek történetét lehetőségre hímzett képek formájában elmesélő Britta Marakatt-Labba praxisa, egyik kárpitját Apple II-es számítógépre cserélve a textilművészetről digitális grafikákra váltó Charlotte Johannesson munkái, Emma Talbot poszt-antropocentrikus szöveg- és szövetkollázsai, Tau Lewis gigantikus maszkjai vagy Ruth Asawa fémszálból szőtt éterien lebegő objektjei is példázák. A növényi szövedékeket bogozza össze emberi testekkel a brazil Rosana Paulino is: indák és gyökerek ágaznak ki a nőfigurák melléből, kezéből, szeméből, petefészkéből, szájából – egyszerre gúzsba kötve és a természeti világgal kapcsolva őket össze. *Wet Nurse (Szoptatós dajka)* című sorozatán a szövedékek tejet, vért és könnyeket szállító hajszálerekként jelennek meg, emléket állítva azoknak a fekete rabszolganőknek, akik szoptatós dajkaként gondozták gazdáik gyermekeit.



Felipe Baeza: *As bare as open flesh (Csupasz, mint a nyílt seb)*, 2022, tinta, akvarell, akril és vágott papírkollázs fatáblán, 40,64 × 30,48 cm, fotó: © Roberto Marossi © La Biennale di Venezia

Felipe Baeza palimpszesztként építi egymásra alapvetően táblaképi formátumot öltő műveit. A többek között vászonnál, papírból, tojástemperából, tintából és fonalakból rétegzett, torzókából felépülő, hibrid lényeket felvonultató munkáinak középpontjában a test áll: az absztrakt és groteszk, darabjaira hulló, lebegő, fuldokló, szárnyakat, tollakat, leveleket növesztő, egyszerre emberi és természetfeletti,

esendő és fenyegető, vastag indák által féken tartott és zabolátlan test. A Lengyel Pavilont kívülről burkolva, belülről kibélelve Małgorzata Mirga-Tas a ferrarai Palazzo Schifanoia *Salone dei Mesi* terme által inspirált totális patchwork-installációja uralja: az olasz palota freskóinak szerkezetét és időbeliségét megtartva Mirga-Tas a pavilon (és a Biennálé nemzeti pavilonjainak) első roma származású



A Lengyel Pavilon homlokzata a Giardiniben. Małgorzata Mirga-Tas: *Re-enchanting the World*,
fotó: © Daniel Rumiancew, © National Gallery of Art, Lengyelország / HUNGART © 2022



kiállítójaként új jelentéssel és narratívával tölti fel az eredeti freskók ikonológiai analízis során feltárható szimbolikáját. Ahogy az Ali Smith néhány éve megjelent *Hogy lehetnél mindkettő*² című regényében kulcs szerepet játszó freskókon, úgy itt is minden hónapábrázolás három, egymás fölött elrendezett képmezőből áll.

Törekszik, hogy visszavegye az irányítást a romák vizuális reprezentációja és identitáskonstrukcióik felett.

Ali Smith-hez hasonlóan Mirga-Tas is narratív eszközként tekint a palota hónapciklusaira, de míg Smith a két-pólusú regényfolyam fókuszául választja a freskókat, addig Mirga-Tas patchwork formájában sző (a szó szoros értelmében) történetet. A Palazzo Schifanoia-ban a felső frízen az olümposzi istenek diadalmenete, a középső

sávban a mélykék háttér előtt az állatövi jegyek és további, a képet ikonológiai elemzés tárgyává tevő, Aby Warburg szerint is különös és nehezen felfejthető szimbolikájú alakok láthatók, a legalsó sávban pedig az egyes hónapokra jellemző tevékenységeket és Borso d'Este hercegi udvarát örökítette meg a festő, Francesco

del Cossa. Małgorzata Mirga-Tas textilfrízen a felső zónában a romák múltját és vándorlását ábrázoló képek láthatók – az ábrázoláshoz Jacques Callot francia rajzoló, rézmetsző 17. századi *A vándorcigányok* című metszetsorozata

jelentette a kiindulópontot: a sorozat elemei a romák életéből vett jeleneteket ábrázolnak. Callot a vándorcigányokat a kor elképzeléseinek megfelelően gyarmati, etnográfiai tekinteten keresztül ábrázolja, Mirga-Tas azonban az újrásajátítás gesztusán keresztül arra törekszik, hogy visszavegye az irányítást a romák vizuális

reprezentációja és a lengyel, valamint az európai kultúrában megjelenő, jellemzően egzotizált és mitologizált identitáskonstrukcióik felett.

A középső sávban a világ „újravarázsosítása” (re-enchantment) a nők ereje által történik meg: Mirga-Tas a számára meghatározó roma női karaktereket (többek között édesanyját, Grażynát és nagyanyját, Józefát, Delaine Le Bas és Ceija Stojka képzőművészeket) a Palazzo Schifanoia asztrológiai jeleivel kiegészítve a roma sors allegorikus őrzőiként jeleníti meg.

Az installáció alsó sávján pedig kortárs életképek húzódnak végig, amelyek Mirga-Tas szülővárosa, Czarna Góra és további romák lakta települések mindennapjait idézik. A nagyszabású patchwork Czarna Góra környékén gyűjtött textilekből áll össze, a portrék pedig a patchworkon ábrázolt emberek ruhatárából készülnek, így kapcsolódik össze a műben test és reprezentációja. Az életképeken jellemzően lassú folyású közösségi együttléteket, a gondoskodás és a kétkezi munka momentumait látjuk: nők kávéznak egy asztal körül, több



A Lengyel Pavilon enteriórje Malgorzata Mirga-Tas *Re-enchanting the World* című kiállításával, fotó: © Marco Cappelletti, © La Biennale di Venezia

generáció tölti délutáni sziesztáját az udvaron kutyák és macskák társaságában, asszonyok teregetnek, varrnak, kártyáznak, krumplit szednek, csirkét kopasztanak, pihennek, szülnék, temetnek, gyászolnak.

A projekt címét Silvia Federici *Re-enchanting the World: Feminism and the Politics of the Commons* (A világ újvarázsosítása: feminizmus és a közjavak politikája) című 2019-es könyve ihlette.³ Federici feminista aktivista, író és tudós a világ „újvarázsosításában” látja az utat a neoliberalis, kizsákmányoló alapuló világrend szelíd megrengetésére. Mindezt a közjó eszméjének újratanulásán és újraalkotásán keresztül képzelel el és írja le. A közjót planetáris fogalomként kezelve Federici szerint a másokkal való kapcsolatok újjáépítésének társadalmi nemtől

és etnicitástól függetlennek kell lennie, és ez a folyamat magában kell, hogy foglalja a nem emberi szereplőket is: az állatokat, a növényeket, a vizet vagy a hegyeket. Az újvarázsosításhoz a szolidaritás és a világgal való mélyebb és nem tőkealapú kapcsolat nyugvó erőszakmentes folyamat részeként a társadalmi reprodukció fenntartásához szükséges, jellemzően láthatatlan és rosszul vagy egyáltalán nem fizetett munka értékelése is elengedhetetlen. A Federici által szorgalmazott újvarázsosítás nem csak a Lengyel Pavilonban fontos referencia. Delcy Morelos például Walter de Maria *Earth Room*-jának (*Földszoba*) átíratként különféle fűszerekkel és kávéval kevert földből alkot bejárható installációt az Arsenale egyik terében (*Earthy Paradise* [*Földi paradicsom*]), Precious

Okoyomon pedig sajátos soundtracktel kísért teljes ökoszisztémát hoz létre (*To See the Earth Before the End of the World* [*Látni a földet a világvége előtt*]) a Corderie-ben mikrotavakkal, sétányokkal, csigákkal, pillangókkal, növényekkel, főként cukornáddal és kudzuval. Utóbbi egy japán pillangósvirágú növény, amit eredetileg azzal a céllal telepítettek be az Egyesült Államokba, hogy a gyapottermeléssel kimerített földet revitalizálják – a kudzu viszont rövid idő alatt invazív fajjá vált. Azonban míg De Maria földdel telepített szobáját egy gondozó időnként szakszerűen megtisztítja minden élőlénytől és gyomtól, addig Moleros és Okoyomon műveit „életben tartják majd”, támogatva az installációk anyagának saját ágenciáját (bár az Arsenale tere nem nevezhető white cube-nak,

az organikus installációk kiállítási környezetben való fenntartása mégis egyfajta, a természetről leválasztott ökoszisztéma-menedzsmentnek, ökospektákulumnak tekinthető). Mind a cukornád, mind a kudzu terhelt növényi materiák, amelyek a gyarmatosítás transzgenerációs traumájának emlékét idézik.

Aleman biennaléjának motivációja egyértelmű: a domináns narratívákat hátrahagyva azokat hagyja szóhoz és térhez jutni, akik eddig háttérbe szorultak. A figyelem újraelosztására irányuló (sokak által túl direktnek és programszerűnek ítélt) törekvés a nemzeti pavilonokon is végighúzódik, amelyek különféle módokon jelenítik meg az adott nemzet identitását és a figyelem újraelosztására tett lokális kísérleteket. Az Északi Pavilon, vagyis Svédország, Norvégia és Finnország közös pavilonja ezúttal a számi kultúrának ad otthont, rámutatva a társadalmi igazságosság elválaszthatatlanságára a környezeti igazságosságtól. Maria Eichhorn a Német Pavilon meglehetősen terhelt, mégis levakolt epizódjait idézte fel emlékezetpolitikai ásatás tárgyává téve az eredetileg

1909-ben Daniele Donghi által tervezett neoklasszikus stílusban épült pavilont (*Relocating a Structure* [*Struktúraáthelyezés*]), amihez 1938-ban a Harmadik Birodalom idején Ernst Haiger tervei alapján építettek kiegészítést. Eichhorn helyspecifikus beavatkozásában a pavilon illesztékeit feltárva világít rá a nemzeti reprezentáció és a képzőművészet politikai reprezentációs célra való felhasználására és eltárgyasítására.

Eichhornhoz hasonlóan irányítja figyelmünket a pavilon építészeti történetisége felé a Spanyol Pavilon, ahol minimalista térkorrekcióként Ignasi Aballí néhány belső fal segítségével „állítja irányba” a pavilon a többi nemzeti pavilonnal nem párhuzamosan fekvő épületét. Hollandia egy szimbolikus kultúrdiplomáciai gesztus jegyében átengedte pavilonját a Velencében állandó pavilonnal nem rendelkező Észtországnak – gyakorlati megoldással oldva fel a Biennalé régóta meghaladottnak tartott nemzetállami keretrendszerét és a giardinibeli pavilonok figyelemgazdasági privilégiumát. A holland Melanie Bonajo így a Chiesetta della Misericordiát alakította át

egy testpozitivitást hirdető szenzuális térré, az észtt Kristina Norman pedig a Holland Pavilonban mutatta be a növényvilág és a gyarmati vágyképek átfedésében a 19. században tomboló orchidealázra összpontosító projektjét. Az Amerikai Pavilon homlokzatát Simone Leigh intervenciója mentén a vernakuláris építészet jegyében az 1931-es párizsi Nemzetközi Gyarmati Kiállítás koloniális építészeti attitűdjét megidézve alakították át; az egykori expo pavilonjainak egy részét francia építésszek a gyarmatokon élő építésszekkel közösen tervezték meg annak idején, ezek a hibrid konstrukciók így fontos referenciát jelentettek Le Corbusier és más modernista építésszek számára. Leigh a *radikális kiforgatás* és a *túlazonosulás* gesztusával él a náddal és más természeti anyagokkal borított neoklasszikus Amerikai Pavilon „gyarmativá” tételével.

Bár érdemes némi kritikai távolságtartással kezelni ezeket a kijelentéseket, mégsem lehet elmenni amellett, hogy ez a biennalé sok szempontból az „első” biennaléja: amellet, hogy Małgorzata Mirga-Tas roma identitású alkotóként először kapott lehetőséget egy szülőprojekt megvalósítására nemzeti pavilonban, Zineb Sedira a Francia Pavilon első algériai kiállítójaként alakította át különféle filmek egymásra és az általuk megidézett korszakokra referáló díszletévé a pavilont az algériai függetlenségi háborút követő antikoloniális, időnként antikapitalista harmadik világbeli filmgyártásra és a nemzetközileg ismert filmrendezők, többek között Costa-Gavras és Ettore Scola részvételével transznacionálissá váló filmgyártásra koncentrálna. Simone Leigh az első afroamerikai nő, akinek az Amerikai Pavilonban látható szőlőkiállítása – Leigh a központi kiállításban is prominens helyen szerepel: az Aleman által vezetett High Lane Art programjában korábban New York fölé magasodó, Leigh-nek Arany Oroszlán díjat hozó *Brick House* (*Téglaház*)



Az Egyesült Államok Pavilonja Simone Leigh *Sovereignty* (*Szuverenitás*) című kiállításával, fotó: © Marco Cappelletti, © La Biennale di Venezia



Simone Leigh: *Brick House* (Téglaház), 2019, bronz, 487,7 × 279,4 × 279,4 cm, fotó: © Roberto Marossi, © La Biennale di Venezia

fekete, erős, szuverén nőalakja nyitja ugyanis a Corderie kiállítását és adja meg az alaphangot a Biennálé további programjához. A közel öt méter magas szobor Leigh *Anatomy of Architecture* (Az építészet anatómiája) műegyüttesének nyitódarabja; Leigh a sorozatban olyan különböző tájakról származó építészeti elemeket ötvöz az emberi testtel, mint Nyugat-Afrika vagy az Egyesült Államok déli része. Saidiya Hartman amerikai író és történész Leigh alkotói gyakorlatára „a lehetőségek építészeteiként” tekint: mint olyan praxisra, ami a „kritikai fabuláció” módszere mentén képes arra, hogy a történelem hiányzó (elfeledett vagy elhallgatott) elemeit megkonstruálja. Leigh főként koloniális tekinteten keresztül megalkotott fotók alapján

dolgozik, a képek egyes elemeit leválasztja kontextusukról, óriásira nagyítja és térbelivé teszi őket, a szobrok erős sugárzó jelenlétükön keresztül így saját teret jelölnek ki maguknak. Az elsők sorát folytatva Sonia Boyce pedig az első fekete női művész a Brit Pavilonban; polifonikus installációja nyerte el idén az Arany Oroszlán díjat. A dekorativitás és a spektakularitás határát súroló teret öt fekete zenész – Poppy Ajudha, Jacqui Dankworth, Sofia Jernberg, Tanita Tikaram énekesnők és Errollyn Wallen zeneszerző – hangja tölti be.⁴ Mindannyian meghatározó szereplői a brit és a nemzetközi zenei szcénának, az installációban azonban nem a tőlük megszokott pop- és jazzdalokat hallhatjuk: kieresztik a hangjukat, különféle

dallamfutamokat próbálnak ki, szabadon kísérleteznek és improvizálnak, az egyéni szólamok időnként saját utakat keresnek, bizonyos pontokon pedig éteri hangfolyammá olvadnak össze. A pavilon koncepciója a fekete zenészek hangjának háttérbe szorítására, a domináns zeneipar általi folytonos kizsákmányolásukra reflektál, valamint kimaradásukra a zenetörténetből, ez azonban nem feltétlenül élhető át a pavilon téri és hangyi benyomásainak hatására. Az a fajta intimitás és felszabadultság, ami az énekeseket a felvétel során a hatalmába kerítette, a befogadó számára nem hozzáférhető, éppen úgy maradunk kívül ezen az élményen, mintha egy hangstúdióban a várószobából néznénk a lemezfelvételt.



Részlet Keresztes Zsófia a Magyar Pavilonban látható *Az álmok után: merek dacolni a károkkal* című kiállításából, fotó: © Biró Dávid / Ludwig Múzeum / HUNGART © 2022

A Biennálén három magyar alkotó munkáival találkozhatunk: Agnes Denes hat méter hosszú monopríntjei és Vera Molnar központi pavilonbeli komputergrafikái mellett a Magyar Pavilonban első alkalommal látható női művész-kurátor páros közös munkája, Keresztes Zsófia és Zsikla Mónika *Az álmok után: merek dacolni a károkkal*

címmel mutatja be Keresztes eddigi legnagyobb összefüggő műegyüttesét. A kiállítás megvalósulásának tényében a legüdítőbb, hogy a művek több ponton rezonálnak a Biennálé főkuratori víziójával. Ez nem feltétlenül feladata a nemzeti pavilonoknak, melyek kurátorait és kiállító művészeit sokszor már a Biennálé címének és

koncepciójának kihirdetése előtt kiválasztják. Keresztes munkái hasonló referenciákkal dolgoznak, mint Alemani, gondoljunk itt elsősorban a poszthumanizmusra vagy az eurocentrikus emberfogalmon túli inkluzív, a létezés alapkategóriáit és a megismerés feltételeit a nőiség nézőpontjából kritika tárgyává tevő posztumán feminizmusokra⁵ – amik a főkiállításban többek között Hannah Levy, Marguerite Humeau, Tishan Hsu és Julia Phillips hibrid, technoorganikus pasztellrideg munkáiban is felsejlenek –, nem programszerűek, nem tekinthetők nyíltan politikai statementeknek. Keresztes a rá jellemző szerzői esztétika jegyében építette tele a pavilon terét Carrington mesebeli morfolódó alakjaira emlékeztető, hűvös és kemény mozaikfelületek által lehatárolt posztantropomorf szerv- és lénykonstrukcióival, korábbi szobrainál talán egy fokkal kevésbé különös és kísérteties alakokat hozva létre. A kiállítás vándormotívumai a teret elárasztó könnyek: láncra vert könnyek keretezik a kipeckelt szempárokat, könnyglédáktól övezve léphetünk be a pavilonba, könnyek kebeleznek be azonosíthatatlan, köldöksínorra és belekre emlékeztető testdudorodásokat, könnyek hevernek a sarokban és élesednek lándzsahegyekké a szoborprotézisként működő salgó polcokon. Nem fejtik fel, hogy mi okozta őket: az öröm vagy a sajnálat, a szolidaritás vagy a tehetetlenség, a kétségbeesés vagy az empátia, a megkönnyebbülés vagy a megmásíthatatlanba való beletörődés. Jelenlétük azonban a nyílt, kitett testrészekre (szemek, zsigerek, nemi szervek) emlékeztető formák miatt mindenképpen a kiszolgáltatottság, a sebezhetőség és az érzelmek kiadásának mutatója. Ha Keresztes Zsófia kiállítását a világ újraravázosításának fényében vizsgáljuk, akkor a vizet mint folyamatos mozgásban lévő, fluid matériát és nem mellesleg testünk fő alkotóelemét használhatjuk metaforaként annak érdekében, hogy az időn és téren át humán

és nonhumán, emberi és természeti létezőket összekapcsoló szolidaritást megérthessük. Az Astrida Neimanis által megfogalmazott *hidrofeminizmus* elmélete éppen ezt teszi: a világot a víz mentén írja le, és tudatosítja bennünk, hogy porózus testeink sosem önmagukban állnak, sosem állandók és végesek, a víz mint éltető elem az anyagcsere-folyamatokon keresztül az emberinél tágasabb rendszerekbe kapcsol bennünket.

Keresztes projektjének címe igazán találó. Mit is tehetnénk a permanens krízis közepette, mint hogy dacolunk a károkkal, akár hangosan hallatva hangunkat, akár a művészetten keresztül új valóságokat megalkotva?

A szinte közvetlen közelünkben zajló háborúban bármennyire is haszontalannak és feleslegesnek tűnhet az elmerülés az álmokba, vagyis a szurreális víziók eszképzimusa, a hitet, hogy a művészet segítségével egy jobb és igazságosabb, más logikák mentén működő világot képzelhetünk el, nem hagyhatjuk magunk mögött.

Az idei Velencei Biennálé a koronavírus miatt elmaradt művészeti seregszemlék utáni nagy visszatérés pillanata, két év után az első nagyszabású Biennálé. A friss művekre és kiállításokra szomjazó közönség sűrű évre számíthat, a Velencei Biennálét néhány hét múlva követi a Kader Attia által kurált Berlin Biennálé, valamint

az indonéz ruangrupa és számos lumbung-tag, többek között az OFF-Biennálé Budapest csapatai által összeállított documenta 15. Azt ebben a pillanatban csak sejthetjük, hogy ezek az események is hasonló agenda jegyében szerveződnek-e – mindenesetre a ruangrupa a kurátori szerepet globális mértékű közösségi cselekvéssé kitágító gesztusa, valamint Kader Attia következetesen a dekolonializációra épülő praxisa mentén talán nem túlzás azt állítani (vagy legalábbis abban reménykedni), hogy a figyelem újraelosztása a művészeti intézményrendszer mulandó kritikája helyett strukturális változás előszele lehet.

| 1 Az esszének jelenleg még nincs magyar fordítása, de angolul itt olvasható: stillmoving.org/resources/the-carrier-bag-theory-of-fiction-a-szerk. | 2 Ali Smith: *Hogy lehetnél mindkettő*. Budapest, Magvető, 2019. Fordította: Mesterházi Mónika | 3 A könyv még nem jelent meg magyarul – a szerk. | 4 Sonia Boyce ernyőfogalomként használja a fekete kifejezést: fekete mindenki, aki a múltban megtapasztalta az elnyomást és a gyarmatosítást, lásd: venicebiennale.britishcouncil.org/feeling-her-way-a-szerk. | 5 Kiss Kata: A gondolkodás képének átforgatása. Poszthumán praxis a 21. századi feminizmusban. In: *Helikon*, 2018/4., 452–465. o.

„A sztárépítészeket felvonultató spektakuláris-ikonikus építészetnek pedig bevásárlóközpontok, irodaházak, sportcsarnokok és hotelek mellett – ha tetszik, ha nem – az oktatási és a kulturális szféra terei is fokozottan ki vannak téve: egyetemi campusok, operaházak, színházak, művészeti galériák és múzeumok.”

A MúzeumCafé 89. számát keresse a múzeumshopokban és – akár e-könyvként is – a muzeumshop.com webáruházban!

múzeumcafé
89



zöldmúzeum
ökológiai szemlélet