

emlékezetföldrajz határterületein születtek.¹⁶ A GOSZTOLA KITTI, NÉMETH SZILVI és HORVÁTH OLIVÉR alkotta művészeti csoportot azonban nem csupán a jövő spekulatív távlatai, de a kollektív történeti tudat és a kulturális pszichogeográfiák egymásra gyűrődő mélyrétegei is foglalkoztatják. A Trafóban bemutatott *Hogyan nevezzelek (Az adriai állatok magyar neve, 2019)* videóinstallációjuk, a művészeti tárgyként is működő *Tengernélküliség* című kiadványuk, valamint a BRAINFATIGUE-gal közösen készített *Corpus Separatum* (2019) installáció egyaránt a tengerbiológia és a földtudományok tizenkilencedik század végi és huszadik század eleji diskurzusait, valamint azoknak az etnocentrikus és nacionalista politikai földrajzhoz kapcsolódó összefüggéseit tárják fel. A *hungarofuturista akvatika* kontextusához is köthető munkáik fókuszában elsősorban a magyar tengerkutatás tudománytörténetének szimbolikus és diszkurzív színterei, különösen az egykori fiumei tengerkutató állomás, valamint az ahhoz kötődő emlékezetpolitikai és emlékezetpoétikai reprezentációk állnak.

Az emlékezetpolitika és a kollektív tértraumák kontextusait tárja fel LOUIS HENDERSON *The Sea is History* (2016) című videómunkája is, azonban a brit művész alkotása elsősorban az eurocentrikus történeti tudat dekolonializációján keresztül, kreol és őslakos episztemológiák animista perspektívájából kísérli meg elbeszélni a gyarmatosítás, kapitalizmus és modernizmus egymást keresztező narratíváit. A Karib-térség egykori gyarmati központjaiban, főként a mai Haitin és a Dominikai Köztársaságban forgatott kísérleti filmesszé címét és tematikus vezérfonalát a karibi szigetállamban, Saint Lucían született SIR DEREK ALTON WALCOTT (1930-2017) Nobel-díjas költő és drámaíró azonos című verséből¹⁷ kölcsönzi. Akárcsak Walcott eredeti költeménye, úgy Henderson munkája is a koloniális emlékezet *fluid mnemotechnikai közegek*ént tekint a tengerre. Olyan természeti és kulturális asszemblázként vagy hálózatként, amelyen keresztül a rabszolgaságtól a különböző antropocén-narratíváig bezárólag (így például: Plantationcene, Capitalocene, Chthulucene) a gyarmatosítás emberi és nem-emberi történetei válnak elbeszélhetővé.

Bizonyos értelemben Louis Henderson munkájával folytat képzeletbeli dialógust a kiállítás terében a londoni székhelyű, ANJALIKA SAGAR és KODWO ESHUN által alapított THE OTOLITH GROUP¹⁸ *Hydra Decapita* (2010) című videóinstallációja is, amely tematikus szempontból szintén a Karib-szigetek világához és a gyarmatosítás időszakához kapcsolódik. A kísérleti film középpontjában az 1781-ben Jamaikából Nagy-Britanniába tartó, ám útközben eltévedt Zong rabszolgaszállító hajó tragikus története áll, amelynek kapitánya a rakomány kártérítésének reményében az Atlanti-óceánba vetette a fedélzeten utazó összes rabszolgát. Az ő haláluknak állított emléket WILLIAM TURNER 1840-ben kiállított *The Slave Ship* című festménye is, amely utóbb a rabszolgatartás eltörléséért zajló politikai küzdelmek egyik jelentős dokumentumaként vonult be a művészettörténet hagyományába. A 2010-ben készített videómunka azonban nem csupán egy valós történelmi eseményhez, de egyúttal a 80-as és 90-es évek kultikus detroitit elektronikus zenei formációhoz, a GERALD DONALD és JAMES STINSON által alapított DREXCIYA-hoz, illetőleg az általuk kitalált nautikus *afrofuturista* mitológiához is kötődik. Ez a tematikus szál egyúttal kapcsolódik Kodwo ESHUN azon irodalmi és teoretikus műveivel is, amelyekben az afrofuturista zenei tradíció filozófiai reflexióit végzi el, így például a nemrégiben újra kiadták *More Brilliant Than Sun: Adventures in Sonic Fiction* című teória-fikció könyvéhez.¹⁹

A *Hydra Decapita* című munka alapját tehát a legendás *detroiti techno* szcénához kapcsolódó Drexciya zenéje és mitofikciós gondolatvilága



KERESZTES ZSÓFIA
Szökökút, 2017, üvegozsaik, purhab, cementhabarcs, cérna, réz © Fotó: Biró Dávid

adja.²⁰ Az Egyesült Államok egykori ipari központjának számító, majd az 1980-as és 1990-es évektől folyamatosan elszegényedő Detroit disztópikus színpalái között élénk ellenkulturális színtér kezdett el virágozni.²¹ Ehhez a korszakhoz Drexciya mellett olyant, mára már klasszikusnak számító producerek nevei köthetőek, mint JEFF MILLS, JUAN ATKINS, KEVIN SAUNDERSON. A detroitit techno sajátosága, hogy egyfelől hatottak rá az 1970-es és 1980-as évek európai és japán elektronikus zenéi (így például a KRAFTWERK, vagy YELLOW MAGIC ORCHESTRA), másfelől sokat merített az afrofuturista zenei hagyományból, különösen a funkból, így például a GEORGE CLINTON alapította, a pszichedelikus kultúrát sajátos science fiction esztétikával ötvöző PARLIAMENT-FUNKADELIC kollektíva világából. Míg azonban az afrofuturista tradíció már SUN RA-tól kezdve elsősorban az úrutazás révén feltáruló távoli galaxisok ígérétében látta azt az egyedüli lehetséges utópikus színteret kibontakozni, amelyben az afro-amerikai közösségek társadalmi és kulturális emancipációja lehetségessé válhat, addig a Drexciya zenészei a tenger mélyének képzeletbeli birodalmába helyezték át a kollektív képzelet eszképipista vágytereit.²² A Donald és Stinson által kreált mítosz értelmében

^[16] L.d. ehhez: https://www.wdw.nl/en/review/sediments/welcome_to_drexciya; https://www.youtube.com/watch?time_continue=51&v=C-LoZho4HC8&feature=emb_logo

^[17] MIKE RUBIN: Infinite Journey to Inner Space: The Legacy of Drexciya. Redbull Music Academy Daily, (2017. június. 29)., ld. https://daily.redbullmusicacademy.com/2017/06/drexciya-infinite-journey-to-inner-space

^[18] NETTRICE R GASKINS: Deep Sea Dwellers. Drexciya and the Sonic Third Space, Shima Journal 10, no. 2016) 2). https://www.shimajournal.org/issues/v10n2/h.-Gaskins-Shima-v10n2.pdf

Drexciya egy olyan fikciós tengeralatti város, amelyet az Afrikából az Új Világba szállított rabszolgahajókról a tengerbe vetett várandós rabszolgánők gyermekei alapítottak. A PAUL GILROY *Black Atlantic* című könyvében kibontakozó mitopoétikához is több szálon kapcsolódó etnofikciós narratíva szerint a tengerbe vetett nők olyan különleges csecsemőknek adtak életet a víz alatt, akik azonnal alkalmazkodni tudtak a mélytengeri viszonyokhoz, és akik felnőtt korukra különleges *akvafuturista* bűvárlényekké, afféle afro-nindzsa harcosokká váltak.²³

A világűrbe vagy a mélytengeri világokba kihelyezett társadalmi utópiák gondolata azonban nem csupán a posztkoloniális eredetű afrofuturista diskurzusokban jelenik meg, de éppúgy visszaköszön például a huszadik század eleji orosz avantgárd *biokozmista* mozgalmaiban is.²⁴ ALEKSZANDR BOGDANOV (1873-1928) például már 1908-ban megjelent *Vörös csillag* című regényében is egy igazságosabb, kommunista alapokon szerveződő utópisztikus marsi kolóniát vízionál. Húsz évvel később pedig ALEKSZANDR BELJAJEV (1884-1942) *A kétlétű ember* című sci-fi regényében²⁵ a vízalatti élet biotechnológiai lehetőségeiről fantáziál. Beljajev regényéből kiindulva NEMES Z. MÁRIÓ 2018 őszén az LL.Platform projekteremben *A Víziördög harca a Világmindenség Szörnyével* címmel a történet alapján készített saját gyerekkori rajzaiból, illetve kapcsolódó grafikai munkákból rendezett akvafuturista kiállítást, amelyben egyebek mellett épp az orosz biokozmikus sci-fi és a drexcyiánus mitológia lehetséges összefüggéseit kísérte meg feltárni.²⁶

Akvatikus harci lényekként értelmezhetjük KERESZTES ZSÓFIA *Szökökút* és *Olthatatlan szomj* című 2017-ben készült mozaikszobrait is. Ezek az alkotások egyszerre idézik ókori mitikus istenségek alakjait, illetve hatnak bizarrul elegáns biodizájn tárgyakként. A mozaikkal burkolt plasztikus felületek lágy, feminin formák, puha, pasztellszínek jellemzik. Lehetséges művészettörténeti előzményüként említhetnénk mindenekelőtt a svájci-francia származású NIKI DE SAINT PHALLE toszkánai *Tarot-kertjének* (1978-1998)²⁷ egyes szobrait. Keresztes alkotásai azonban megkérdőjelezik a reprezentáció esztétikai és a heteronormativitás merev biopolitikai kategóriáit. Ezek a szobrok ugyanis sokkal inkább dezintegrált testek, törzsüktől megfosztott végtagok maradványaiból újra összeálló animisztikus lények, amelyek egyfajta *formátlan vitalitás* felé törekedve térnek ki az antropomorfizáló törekvések elől. Ennyiben pedig értelmezhetőek a kiállítás kiinduló szempontjául választott hidrofeminizmus test- és természetfilozófiai gondolatának plasztikus példazataiként is. A *Nedves hálózatok* című kiállítás egészének egyik legfőbb erénye abban áll, hogy a víz tematikáján keresztül nem csupán képzőművészeti illusztrációk és kommentárok formájában kapcsolódik a kortárs filozófia, művészetelmélet és kultúratudomány területein végbemenő ökológiai fordulathoz. A példaértékűen átgondolt, a lokális narratívákra, és a planetáris léptékű összefüggésekre egyaránt érzékeny kurátori munkának köszönhetően mind az egyes művek, mind pedig a közöttük létrejövő párbeszédék lényegesen új és izgalmas szempontokkal gyarapítják e diskurzusokat.

^[23] PAUL GILROY: The Black Atlantic: Modernity and Double-Consciousness. London (UK) and New York (USA): Verso Books, , 1993

^[24] BORIS GROYS, MICHAEL HAGERMEISTER (Hg.): Die Neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Verlag, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005; E-Flux Journal (Ed.): Art without Death: Conversations on Russian Cosmism. Berlin: Sternberg Press, 2017

^[25] ALEKSZANDER BELJAJEV: A kétlétű ember. (1928); ford. Boros Tatjana, Új Magyar Könyvkiadó, Budapest, 1947; ford. Balassa Anna, Móra Kiadó - Kárpáti Kiadó, Budapest - Uzsgorod, 1961. A könyvből film is készült 1962-ben (r. VLAGYIMIR CSEBOTARJOV), amelyet Magyarországon is bemutattak. L.d. még: https://video.hu/video/film-animacio/a-keteltu-ember-1962-93eM7ORluuoQKvpl http://instagram.com/llplatform; https://www.facebook.com/events/239383476754195/

^[27] L.d. ehhez: SZIKRA RENÁTA: Niki de Saint Phalle Tarot-kertje, Garaviccchio, Olaszország, exindex 2003. november 17., http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=272

HAMVAI KINGA

A leigázott erdő disztópiája

FOR FOREST – The Unending Attraction of Nature

Wörthersee Stadium, Klagenfurt

2019. szeptember 18 – október 27.1

Áll a férfi. Stabil terpeszben, heroikus pózban. Hátulnézetből látjuk, amint elé tárul a természet, amelyre lefelé néz. Nem Caspar David Friedrich híres festményét írom le, inkább annak az ellentétét. MAX PEINTNER rajzát,² melyen egy gyárac füstjétől szennyezett ipari környezetben, egy futballstadion közepén lévő erdőt szemlélnek a szurkolói ülésekből. Az osztrák alkotó 1970/1971-es képén ábrázolt gondolatkísérletet váltotta valóra KLAUS LITTMANN svájci művész, kurátor³: az ausztriai Klagenfurtban egy erdőt, pontosabban 299 fát telepítettek a Wörthersee futballstadion terébe - ez volt Ausztria legnagyobb léptékű köztéri művészeti installációja 2019-ben.

A projektet jegyző Littmann a düsseldorfi művészeti akadémián tanult Joseph Beuys mellett, akinek az 1982-es documenta kapcsán létrejött *7000 tölgyfa* című „város-erdősítés” akciója⁴ nem véletlenül juthat eszünkbe. De Littmann projektjét mégis egy másik művész inspirálta, a fent említett, Max Peintner, akinek *A természet végtelen vonzása* című rajza a FOR FOREST alcíme is egyben. Peintner szürrealis, futuro-fantasztikus műveiről ismert, melyek a környezet elpusztítását képezik le, és megkérdőjelezik a nyugati civilizációt. Nem a természet félelmetes-fenyegető-biztonságos-távolságból-csodálható fenéségességét - amelyet a német romantika mestere idéz elő - érzi tehát, aki ráteking, hanem van benne valami végtelenül szomorú. A természet be van zárva egy emberek által létrehozott architektúrába. A szorongás-élmény erősödik fel: mi lesz, ha egyszer az erdő válik a legnagyobb látványossággá, és csak kiállításként szemlélhető? Mint manapság egy ritka állat az állatkertben?

A koncepció szellemes, de vajon miért volt fontos a megvalósítása? A közéleti vita keresztttüzébe került kezdeményezés kapcsán politikusok, aktivisták és futballrajongók kritikájának táptalajt adva, számos aggály merül fel. Leggyakrabban azt a kérdéskört feszegetik, hogy miért kellett ennyit költeni, és miért az adófizetők pénzét „pazarolták” erre? Ám az erdő magánfinanszírozású. A megvalósítás alapfeltételül szolgáló szerződés - Littmann és a város között - már 2017-ben megkötetett, függetlenül a helyi futballklub aktuális érdekeitől. Hogy nagyobb-e a projekt ökológiai lábnyoma, mint a művészeti értéke? Nos, erre már nehezebb válaszolni. Ahol tudtak, nyilván igyekeztek természetvédő megoldásokat találni a megvalósítás során. De akkor miért került a marketingcsomagba az erre a

^[1] https://forforest.net/en/ (utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2020. november 20.)

^[2] https://forforest.net/en/news/max-peintner-and-the-unending-attraction-of-nature/

^[3] http://www.klaussittmann.com/en/posts

^[4] https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_7#



MAX PEINTNER: A természet végtelen vonzása, ceruzarajz, 1970/71, KLAUS LITTMANN kézzel színezte 2018-ban

KLAUS LITTMANN
FOR FOREST – A természet végtelen vonzása, 2019, Wörthersee Stadium Klagenfurt © Fotó: Gerhard Maurer



KLAUS LITTMANN
FOR FOREST – A természet végtelen vonzása, 2019, Wörthersee Stadium Klagenfurt
© Fotó: Gerhard Maurer

célra tervezett műanyag FOR FOREST logóval és felirattal ellátott sörös pohár és focisál? Persze, minden kezdeményezésnek szükségszerűen van ökológiai lábnyoma. De az eszmefuttatás már a művészet instrumentálzásának, valamint esztétikai kontra etikai alapon való megítélésének régi problematikájához vezetne.

A projektet ugyanis művészeti intervencióként aposztrofálták. A témával aligha lehet mellélni – lásd a tavalyi Velencei Képzőművészeti Biennálé díjnyertes litván pavilonját.⁵ A FOR FOREST – melynek az amazóniai erdőégés szomorú relevanciát kölcsönzött – a most népszerű, környezetvédelemmel és klímaszorongással foglalkozó alkotások hosszú sorába illeszkedik. A szkeptikus művészeti kritika tehát nyugodtan megállapíthatja, hogy nincs új a nap alatt.

Ugyanakkor éppen az a tény, hogy a projekt a bulvársajtó ingerküszöbét is elérte, hogy – a „múzeumexport” logikáját követve – a futballrajongók terét foglalta el, az üzenet eljutott a szurkolók népes táborához is, ezzel egészen új közönséget érve el.

Másrészt, az installáció méreteiből adódóan elementáris erővel hat, meglep és mehökkent – más nézői attitűdöt igényel, és más viselkedést vált ki, mint ami a stadionban megszokott. A térben olykor egy Panem et circenses-hangulatot idéző futballmeccs, mint hangos spektakulum zajlik. A stadion, amely egykor a túlfűtött (nem)tetésnyilvánítás helyszíne volt, muzealizálódik, a csend, a kontempláció terévé válik. A megvalósítással mégsem a szokásos immerzív kortárs művészeti installáció jött létre, hiszen nem lehet bemenni a stadion játéktérébe – ezzel a gesztussal elidegenít a tervező, még erősebben alátámasztva a disztópikus alap gondolatot. Amit látunk, az védett:

valami, amivel nem élünk szimbiózisban. Valami, ami régen félelmetes volt, de mára megszéldült, sőt, védelemre szoruló. A távolság immár nem az ember biztonságát, hanem az erdőt, a természetét szolgálja. Az installáció majdnem két hónapig volt látható a stadionban. A várakozásoknak megfelelően az összeválogatott fák valóban erdővé váltak az idő múlásával, mely vonzani kezdte a vadvilágot (pl. madarakat és rovarokat) is. A projekt ezen a szemüvegen keresztül olvasva ahhoz a posztumán diskurzushoz is csatlakozhat, amelyben a művészek megosztják az alkotói szerepet, szerzőséget más élőlényekkel – jó példát jelentenek erre ZHENG Bo kínai művész⁶ rendszerkritikus művei, amelyekben – bizonyos politikai feliratokat virágokból kirakott, majd a virágképet nem gondozva – a kiskert elgazosodása vált művészeti produktummá, állásfoglalássá.

Klaus Littmann tevékenységében a CHRISTO és JEANNE-CLAUDE páros által fémjelzett menedzser-művész attitűdje érhető tetten, hiszen azon túl, hogy a pénz és bürokrácia korlátait leküzdve sikerült megvalósítania az óriásléptékű intervenciót, Klagenfurt városának két nagy múzeuma is kapcsolódott a kezdeményezéshez. Kiállításai vezérfonala szintén az erdő keretmájának művészettörténeti narratívájában jelenik meg a 19. századtól napjainkig.

Maga az installáció ugyan már nem látható, de aktív utóéletéhez sorolható például, hogy a FOR FOREST brand a neves klímakonferencia, az Austria World Summit⁷ vezető partnere lett. A projekt az erdőtudományok sajátos laboratóriumává is vált, mivel időközben digitális és multiszenzoros kutatás is épült rá. E tudományos-művészeti kollaborációt elsőként az idei Ars Electronica fesztiválon mutatták be.⁸ A Klagenfurtban „kiállított” fákat egyébként egy Bécs melletti faluba telepítik.

5 Sun & Sea (Marina). An opera-performance by: Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė and Lina Lapelytė, Padiglione Lituania, Venice, 2019. május 11 - november 24., kurátor: Lucia Pietroiusti; ld. <https://sunandsea.lt/en>; <https://www.theveniceinsider.com/art-biennale-2019-lithuania/>; illetve: Darida Veronika: Velence máshogy... III. rész (Sétanapló, a Képzőművészeti Biennálé idején), Balkon 2019/9., 4-10. [7-9.]. <https://drive.google.com/file/d/1pO5RXCClJfZSJWlWmY-UV4U3Cc3GtyF/view>

6 <http://zhengbo.org/>
7 <https://www.austrianworldsummit.com>
8 <https://ars.electronica.art/homedelivery/de/deep-space-for-forest/>