

AZ ÉRZÉKENYSÉG, A GYÖNGÉDSÉG, AZ ÉRZÉKISÉG ÉS A FIGYELEM ÚJ FORMÁI A VELENCEI BIENNÁLÉN: VALÓSÁG- ÉS JÖVŐ-VÁLTOZATOK SZIMBIÓZIS-HORIZONTTAL

„Uterális (a női méhhez kapcsolatos), sok és akaratlanul is politikai” – így fogalmazták meg első benyomásaikat a covid-időszakban formálódó, s 2022. tavaszán végre megnyílt *Venecei Képzőművészeti Biennáléről* a *Monopol* kortárs művészeti magazin szerkesztőségének tagjai.¹ Egyikük, SEBASTIAN FRENZEL hamarosan nemcsak finomított véleményén, hanem határozottan ki is jelölte a CECILIA ALEMANI kurátori munkájáéként megvalósult *Az álmok teje* című kiállítás társadalomkritikai pozícióját, amikor a lapban az ott tapasztaltokról, a művészeti kánonváltásra is utalva, a *Das Ende der Bro Culture* – azaz a *Bro* (Brother: *báty/fiútestvér/tesó*) *kultúra vége* – alcímmel publikált összefoglalót.² Frenzel tehát egy meghatározó társadalmi folyamat időszakát lezáró aktusként határozta meg a New Yorkban élő művészeti szakember tárlatát, hiszen ezzel a neologizmussal – amivel eredetileg a sporttevékenység során összekovácsolódó fiatal férfi-társaságok saját közösségén belüli nőgyűlölő kultúrájára utaltak az Egyesült Államokban – egy később széles körűvé, sőt dominánssá vált szemlélet- és viselkedésmódot jelöltek. A jelenséget egy korai kritikusa így írta le: „A *bro/bátyj/tesó* [kifejezés] valamikor egy konkrét dolgot jelentett: egy önimádó fiatal fehér srácot, aki deszkás nadrágot visel és szereti az olcsó sört. Mára azonban a kiváltságos tudatlanság rövidítésévé vált, amely a gazdag, fehér, hetero férfiak által uralt csoportokban virágzik.”³ Alemani válogatása a „bro/tesó-kultúra mérgező valóságá”-val,⁴ az érzéketlenséggel és kirekesztéssel ellentétben álló, *különböző*

érzékenységek megnyilvánulásából kialakuló identitásokat és realitásokat megjelenítő műveket juttatta érvényre. Többnyire női vagy a leegyszerűsített gender-szerepeknek megfelelni nem vágyó alkotók munkáit, amelyek feminista vagy más ideológikus szempontok manifeszt érvényesítése helyett a test bensőséges ismeretét, átalakulásának, sőt hibrid formáinak elfogadását, s a gyöngédség és az érzékiség nem köznap értelemben erotikus megnyilatkozásait, a psziché lehetséges távlatait és egyúttal a környezeti és társadalmi krízisekből következő felismerések következményeit érzékeltetik. Megjelenésük és – tudományból, történelemből és a mítoszokból egyaránt merítő – témáik egyszerre voltak (rém)álomszerűek és reálisak, néha túlzó módon is: groteszké válva egyszer megnevettettek, máskor poétikus módon, mély beleélést tettek lehetővé.

Arra, hogy ez a sokféleség hogyan vált megragadhatóvá, a biennále koncepciójának alakulása világít rá. Eleinte – a pandémia körülményei közepette nem meglepő módon – az *átalakulás* és *átváltozás* fogalom-párja jelentette a kiindulópontot a kurátornak. Ám arra, hogy miként utalhat egyszerre ilyen sokféle érzékenységre és figyelemre, csak a munkafolyamat egy késői szakaszában vezette rá LEONORA CARRINGTON (1917–2011) egy

gyerekeknek szánt könyve, *Az álmok teje*.⁵ A szürrealista művész – az 1950-es években, Mexikóban – eredetileg saját gyermekeinek rajzolta meg és mondta el e történeteket, s a kötet címét is fia, Gabriel adta. Carrington meséi olyan álmofoszlányok, amelyek az anyatejhez hasonlóan nélkülözhetetlenek a gyermek növekedéséhez és fejlődéséhez. Mágikus – egyben hátborzongató és ironikus – világot jelenítenek meg, ahol a képzelet segítségével mindenki átváltozhat: ahol az élet folyamatosan, újra és újra feltalálja, s teremt önmagát. A mesegyűjtemény mutáns lények történetét mutatja be bizarr verbális-vizuális nyelv segítségével, amelyben emberek alakulnak át, gyerekek válnak állatokká vagy gépezetekké.⁶

A más élőlényé, más faj egyedévé vagy hibriddé átalakulás – akár biológiai, akár technikai formában – nem meglepő fordulat sem a mitológiai szövegekben, sem a művészetben. Korszakokon át jelentett inspirációt például OVIDIUS *Átváltozások* című – görög és római mítoszokon alapuló – költemény-ciklusa, amelyből talán a legismertebb a BERNINI szobrát (1622–1625) is ihlető Daphne-történet, amelynek során az Apolló szerelme elől menekülő nimfa babérfává válik,⁷ hogy önállóságát, belső integritását, szabadságát megőrizze. Menekülés- és megmenekülés-történet, ahogy az álmukban szarvasok alakjában megjelenő, ENYEDI ILDIKÓ-rendezte *Testről és lélekről* (2017) című film főszereplője is, akik számára a monoton hétköznapi helyett egy álombeli, spirituális helyzet jelent érzelmi kibontakozást, intimitást és szabadságot. Mindennek – önmaguknak, egymásnak történő – elismerése, az álom valóságát az érzékek és konfliktusok világában átélve, új, élhető realitást teremt. Ez utóbbi szándék állt a 20. század elején az avantgárd művészet legkülönbözőbb irányzataiban megjelent, az emberi test és gép kapcsolatát témájaként választó számos mű háttérében is: utaljanak akár az I. világháborús sérültek testi rehabilitációjának igényére, akár a szellemi képességek kiterjesztésének utópikus elképzelésére. A sérülékenység tudata, a (meg)menekülés ösztöne és akarása, valamint az emancipációra törekvés az, ami fizikai vagy szellemi átlényegülésre ösztönözhet – tehát *más valóságok* kialakításának és megélésének vágya.

Mindezt összefoglalva érthető igazán, hogy a klíma-krízis és a járványhelyzet közepette – amikor megtapasztaltuk a lehetetlen realitássá és a lehétköznapi dolgok (valóságunk?) lehetetlenné válását – miért tekintette érvényesnek Cecilia Alemani az átalakulás, sőt az átváltozás témáját és a szürrealista gondolkodás- és alkotásmódot a jelen problémáinak megközelítésére. Mint ahogy azt is, hogy – a legégetőbb kérdések megoldásához pszichés és szellemi értelemben inspiráló helyzetet, nyilvánosságot teremteni – miért jelent egyúttal egyértelmű *politikai állásfoglalást* is. S hogy ennek részeként miért alapvető

5 LEONORA CARRINGTON: *Leche del sueño*, Fondo de Cultura Económica, 2013; angolul: *The Milk of Dreams*. The New York Review Children's Collection, New York, 2017.

6 DODIE KAZANJIAN: Cecilia Alemani on Her Historic (and Surprising) Exhibition at This Year's Venice Biennale, *Vogue*, 2022. április 18. URL: <https://www.vogue.com/article/cecilia-alemani-2022-venice-biennale-interview>

7 „... allig szolt esdve, merev lett máris a teste, / zsenge leánykebelét tüstént friss kéreg övezte. / Fürtjei lombokká, fordult két karja faággá; / s lába, imént oly gyors, végződik lomha gyökériben; / arcát lomb fedi már, egyedül szép fénye a régi, / S Phoebus ezért is lángol még: rányomja a jobbját / arra a törzsre, s a kéreg alatt dobogó szívet érez. Ágakat úgy ölel át, mint karral kart ha ölelnék, / megcsókolja a fát, de a csóktól hajlik ez arrébb. / S mondta az isten: „Lám, nem akartál lenni a nőmmé, / fám léssz hát ezután. Ott díszlesz, tudd meg, örökké, / fürtjeimen, te babér, díszted a lantom, a tegzem; / s Róma vezerein is, diadalt mikor ünnepi hang zeng / vigan, s nagy menetet szemlél Capitolium orma; / s Augustus palotája előtt, hív öre a háznak, / állsz kapujában, a szent tölgyet körül-óva vigyázod. S mint ahogyan nyíratlan fóm fiatal marad egyre, / így hordozd te a lomb díszét örökös-szakadatlan.” / Szólani szűnt Paeon. S a babér új ága e szókra / bőlított: s fejként látszott hajlongani csúcsa.” Fordította: Devecseri Gábor, URL: <https://mek.oszk.hu/03600/03690/03690.htm#7>

fontosságú a saját korukban a nemük, lelki és mentális állapotuk vagy származásuk miatt figyelmen kívül hagyott művészek munkájának elismerése, megismertetése. A biennále esetében: a kurátor válogatásában a Központi Pavilon (Giardini) és az Arsenale kiállításába integrált – vitrinekkel határolt terekben,⁸ „történelmi kapszulák”-ként meghatározott⁹ – műcsoportok bemutatása a kirekesztett, az átváltozás témáját kutató vagy megjelenítő, sőt esetleg személyükben is megtestesítő alkotóktól.

A német származású MARIA SIBYLLA MERIANTÓL (1647–1717) például, aki nőként elsőként tett tudományos célú utazást (1699-ben Surinamba) és botanikai rajzolóként ugyancsak elsőként dokumentálta rovarok metamorfózisát, megmutatva a folyamat minden egyes részletét, többek között azt is, ahogy hernyóból lepkévé alakulnak át. Mindezt egy olyan korban, amelyben általánosan elterjedt volt – a tudósok között is, néhány kivételtől eltekintve – az az Arisztotelésztől származó elképzelés, hogy a rovarok a rothadó talajból spontán keletkeznek. Meriannak három, tapasztalatait saját ábrázolásai-val – metszeteivel – kíséző könyve jelent meg, amelyeket családja (apja kiadója, majd lánya) segítségével publikált. S bár ma már az entomológia és a botanika tudományához jelentősen hozzájáruló tudósként és alkotóként tarják számon széles körben, Németországon kívül továbbra sem ismerik, saját korában pedig nem lehetett – sem a tudományban, sem a művészetben – az intézményi szférában aktív.

A kirekesztettséget – eleinte – más formában élte át RUTH ASAWA (1926–2013): a második világháború alatt, több ezer japán származású amerikaival együtt, internálótáborba zárva töltött hosszabb időt, ahol saját országuk kormányza – mivel Japánnal harcban állt – háborús szükségszerűsége hivatkozva erőszakkal tartotta őket fogva. Fogolytársai, a Walt Disney Studio animátorai segítségével kezdett rajzolásal, festéssel foglalkozni

8 A vitrinek átlátszó tereinek funkciója kettős: a kijelölés-elhatárolás feladatán túl lehetővé teszik a bemutatott művek összekapcsolását, s így integrálását is a tárlat egészébe.

9 URL: <https://www.labiennale.org/en/art/2022/historical-capsules>



Ruth Asawa
 Untitled (S.322, S.030, S.106, S.273, S.096, S.101, S.322), 1951–1962, fémhuzalok
 The Milk of Dreams, Arsenale | Kurátor: Cecilia Alemani © Fotó: Eln Ferenc

tinédzserként, s ugyanitt – az arkansasi Rohwer táborban – érettségizett is. Szabadulása után hiába kapott a kvékerek ösztöndíjával rajztanári képzést, a japánokkal szembeni – még a háború befejezése után, 1946-ban is fennálló – ellenségesség miatt nem tudta elvégezni tanítási gyakorlatát. S bár ezt követően a Black Mountain College-ban tanulhatott – JOSEPH ALBERS volt az egyik tanára –, s a '40-es évek végére saját, egy mexikói kosárfonás-ihlette technikával alakított ki egyéni formavilágot, mégsem nyert elismerést. A természetben folytatott – növényekre, csigákra, stb. irányuló – megfigyeléseit rögzítő rajzai

ihlették térben megvalósított transzparens, ismétlődő, gömb-, gubó- és kúpszerű, a női méhre is emlékeztető és gyakran más formákat is magába foglaló, acélból és rézhuzalokból létrehozott, felfüggesztett tárgyait, amelyek hatásához árnyékuk is hozzájárul. Munkáit talán a kézműves-technika használata miatt nem tartották művészetnek, bár az életmódja részének

tekintett művészeti gyakorlata, valamint a társadalmi státusza ugyanígy állhatott ennek a megítélésnek a háttérében. Az 1949-ben önmagát egyszerre „művészként, feleségként és anyaként” meghatározó Asawa – aki a gyermekkori mezőgazdasági munkájáról, a növényekkel és a csírázással való kapcsolatáról mint alapvető hatásokról is gyakran beszélt –, építész

férjével megosztott San Francisco-i műtermében, hat gyermeküket is bevonta mindennapi foglalatosságába. Paradox módon ez az átfogó és integráló – akkor és ott szokatlan – szemlélet- és alkotásmód okozta, hogy munkájára az 1950-es években „háziasszony-művészet”-ként tekintettek, műveit dekorációnak tartották, holott például volt tanára, RICHARD BUCKMINSTER FULLER is kiállt tevékenysége művészetként való értelmezése mellett. Így annak ellenére, hogy művei a '60-as években közterekben is megjelentek – a legnagyobb léptékű egy, az internálótáborokból hozott kövekkel kialakított kert, épp az ott fogva tartott japán származású amerikaiak emlékére –, s pedagógia tevékenysége is jelentős volt, csupán élete vége felé, csak a 2010-es években irányult felé a művészeti közegben szélesebb körű érdeklődés.¹⁰ Szintén elszigeteltségben, sőt teljes elzártságban zajlott a LOUIS MARCUSSEN néven született dán alkotó, OVERTACI (1894–1985) életének nagy része. Hosszabb külföldi tartózkodása után saját családját küldte a risskovi kórház pszichiátriai osztályára: ötvenhat éven át élt itt betegként, 1985-ben bekövetkezett haláláig alkotott műveit múzeum őrzi Aarhusban.¹¹ Az „Overtaci”, azaz „Fő holdkóros” név is innen származik: az „ovar” (főpszichiáter) és a „tossi” (a pszichiátriai kórház betegeinek köznyelvi neve) összevonása, rövidítése. Az általa éveken át, folyamatosan kért nemváltoztató műtétet – miután saját maga megkísérelte végrehajtani – végül is a kórház 1957-ben engedélyezte, elősegítette: így női testben élhetett, bár utolsó éveiben férfiként kezdte magát azonosítani. Festményeinek, rajzainak szereplői hangsúlyozottan feminin formákkal megjelenített, nyúlánc, női és állatszerű vonásokkal egyszerre rendelkező, szuggesztív alakok, akárcsak nagyméretű (majdnem embermagasságú), megindító közvetlenségű – sokszor profiltól ábrázolt, s néha textilruhát viselő – festett baba-figurái is. A síkszerűen megjelenítettek tartása ösztönös, intenzív odafordulást és egyben öntudatos jelenlétet sejtet, a plasztikusaké inkább rendkívüli szelídséget. Festményeinek alakjai gyakran időben és térben távoli, az ókori Egyiptomra utaló helyszíneken jelennek meg; s még határozottabban hordozzák az elvagyodást, a kórházból való menekülésről szóló álmait az udvaron felrepülő szárnyas nők festmény-ábrázolása vagy a fából faragott helikopter-objekt.

Mind Overtaci, mind Merian és Asawa példája a hatalmi struktúrák működésének bénító hatásaira, s a következményükként kialakuló kirekesztésre mutat. Munkáik kiállításának célját – s ez igaz a többi, a biennálé e speciális történeti tereibe bevont alkotóra is – az emancipatív gesztuson túlmutatóan Alemani egy interjúban így fogalmazta meg: „Ezen kapszulák által (...) számos olyan gyakorlat vizsgálata lehetséges, amelyek nagyon-nagyon fontosak voltak, de a művészettörténet teljesen kizárta vagy eltörölte őket.”¹² Intézményi működésekre, tevékenységekre, s nem utolsósorban feladatokra utal, amelyeknek egy új lehetséges horizontja jelenik meg a biennálé által is bevállalt szerepkör kapcsán: „Nem feltétlenül volt céлом azon gondolkodni, hogy a biennálénak csak az elmúlt két év [művészeti] terméséről kell képet adnia, hanem inkább az, hogy a kortársat és a történetit össze tudjuk fonni – egy olyan időszakban, mint ez, amikor sok múzeum és intézmény felülvizsgálja és átdolgozza saját történetét, a befogadás és a kirekesztés történetét.”

¹⁰ CHRISTINE MACEL (ED): *Women in Abstraction*, Thames & Hudson Ltd, London, 2021
 URL: <https://awarewomenartists.com/en/artiste/ruth-asawa/>
 URL: <https://ruthasawa.com/>

¹¹ URL: <https://www.ovartaci.dk/>

¹² Ld. 6. számú jegyzet.



Zheng Bo
Le Sacre du printemps (Tandvärkstallen), 2021, video
https://zhengbo.org/2022_SP1.html

Az érzékenységre és empátiára alapuló, emancipatív és önreflexív intézményi gyakorlat elképzelése talán naivitásnak tűnhet, ám Cecilia Alemani biennáléja kétségkívül komolyan törekedett erre. Ugyanakkor – a központi kiállítás alapvető felvetései mellett – a bemutatott kortárs művekben megjelenő gondolkodásmódok és utópikus elképzelések is jellemezhetők, illetve vizsgálhatók ezeknek a kategóriáknak a mentén. Három, táncosok koreografált mozgásán alapuló mű által mutatkozik meg talán a legérzékletesebben mindez.

Az egyik alkotója, a kínai származású ZHENG BO (1974), az *ökoszenzibilitás* kifejezéssel határozza meg általános látásmódját és művészeti gyakorlatát, amely egyszerre jelent elkötelezettséget a társadalmi felszabadulás és az ökológiai gondoskodás iránt, illetve összekapcsolásuk irányába.¹³ A biennáléra készített video-műve (2021), amely SZTRAVINSZKIJ 1913-ban készült darabja, a *Tavaszi áldozat (Le Sacre du printemps)* címét kölcsönzi – a svéd „Tandvärkstallen” kifejezéssel kiegészítve – e két vágy egyidejű megjelenítése. A filmre vett performance során öt meztelen férfi táncos alakít ki intim testi kapcsolatot a Dalarnai fenyőerdő egy-egy több száz éves fájával: *ökoérzékeny gyakorlatok* – érintéssel, ritmikus mozgással – valamifajta tavaszi termékenységi rítusnak feleltethetők meg. Az extázis kezdetekor a szereplők a földre hullnak – miközben a kép 180 fokkal megfordul – és gyertyaállás-szerű pózban a fák törzséhez támaszkodnak, az empátia

¹³ Zheng Bo Gets Intimate – and Political – with Plants – By MINH NGUYEN, *Art in America*, 2022. szeptember 1., URL: <https://www.artnews.com/art-in-america/features/zheng-bo-plants-ecosex-venice-1234637904/>; ld. még URL: <https://zhengbo.org/i.html>

testi formáját gyakorolva, az emberi agy és gyökerek szerepét hasonlóként/analógiaként elismerve. A növényekhez való intenzív szexuális közeledés a művész korábbi munkáiban is megjelent, s ez a mű is a 2016-ban elkezdett *Pteridophilia* című, Tajvanon készült sorozat folytatása. A korábbi epizódok a páfrányok – amelyek szeretetére a cím utal – és a queer férfiak közötti erotikus lehetőségeket tárták fel. Zheng Bo mindezt úgy indokolta – *Art as More than Human Vibrancy (A művészet több, mint emberi vibrálás)* című – Nizzában tartott előadásán,¹⁴ hogy a növényekkel kapcsolatban szinte mindig az a kérdés merül fel elsőként, hogy mi a nevük. Az ismeretek a fontosak tehát velük kapcsolatban, de ezen túlmenően is pusztán a tudás tárgyaként kezeljük őket, holott élőlények, s így érzelmekkel is közelíthetünk feléjük. Bo-t pedig épp ez érdekli, tehát az, hogy milyen interakciókat alakíthatunk ki velük. Itt érdemes megjegyezni – amire a művész nem tért ki –, hogy mindez ellentétben áll azzal a rajongással és a magas társadalmi státusz reprezentálását jelentő használattal, ahogy az egzotikus fajokat az európai gyarmatosító országok tehetős rétegei évszázadokon át kezelték, illetve azzal az általános kizsákmányoló gyakorlattal is, ahogy a távoli és helyi erdőkkkel, mezőkkel egyaránt bántak (ez utóbbi persze a posztszocialista országok és a korábban gyarmatosított országok egy részére is érvényes), hiszen itt közvetlenségről, együttlétről, *társulásról* van szó. Így – Bo meghatározása szerint –, „több mint emberi” attitűddel közeledtek hozzájuk a táncosok is. Bár nem említette, de egy olyan ökológiai perspektívát hozó gondolkodásmódra utalt így, amely DAVID ABRAM *Az értekek ígérete – Észlelés és nyelv a több mint emberi világban* című, eredetileg 1996-ban megjelent könyvéhez¹⁵

¹⁴ A Villa Arsonban 2022. december 9-én, ahol a szerző személyesen jelen volt.

¹⁵ Az angol nyelvű eredetit a Pinguin Random House *The Spell of the Sensuous – Perception and Language in More Human World* címmel publikálta (New York, 1996, URL: https://projects.iq.harvard.edu/files/retreat/files/abram_the_spell_of_the_sensuous_perception.pdf), a magyar változatot (ford. Kepes János) a Polaris Könyvkiadó (Budapest) jelentette meg 2022-ben. A művészeti közegben egyébként máshol is figyelem irányul erre a koncepcióra: *More-than-Human* címmel nyílt például – közel a biennáléval egyidőben – kiállítás Torontóban, az Onsite Gallery-ben (OCAD University), URL: https://www.ocado.ca/event/more-than-human?utm_source=hyperallergic&utm_medium=post&utm_campaign=more-than-human

kapcsolódik, amely szerint az emberi lények és a *nem-emberi létezők* kapcsolatában az együttműködés domináns: ez a látásmód nemcsak az ember központi szerepét utasítja el, hanem azokat a nézeteket is, amelyek az embert autonómnak és önállóknak tekintik. Bo említett előadásában egyébként kitért arra a tudományos megfigyelésre is, hogy a fajok közötti szex nem emberi találmány, s példaként említette egyes orchideák a beporzás érdekében kialakított mimikrijét: méheket utánzó formáját, ami a rovarok számára olyan vonzó, hogy megpróbálnak kopulálni a virágokkal. A kérdésre, hogy mi jelent még elméleti háttérrel vagy ihletést a munkájához, a „Wanwu” több mint 2000 éves taoista fogalmát említette, ami „számtalan történés”-ként vagy „tízezer dolog”-ként fordítható. Mivel a „tízezer” a kínai gondolkodásmódban egyébként hagyományosan „végtelenül sok”-at is jelent, ez az elképzelés utal mindarra a végtelen sok formára is, amelyben az élet megnyilvánulhat.

Mind ez utóbbi, mind a környezettel kialakított kapcsolat új formái, mind a más fajokra irányuló érzékenység mint *kommunikációs forma* is olyan felvetések – a Hong Kongban élő művész munkájának további vonásai mellett –, amelyek a litván EGLĖ BUDVYTYTĖ (1981)¹⁶ *Dalok a komposztból: mutálódó testek, összeomló/felrobbanó csillagok (Songs From The Compost: Mutating Bodies, Imploding Stars, 2020)* című, szinten táncosokkal megvalósított poétikus performance-t rögzítő videó-jában is alapvetők voltak. A mű fiatalok kis csoportjának vándorlását rögzíti a litvániai Kur-földnyelv zuzmó-erdeiben, fenyői és homokdűnéi között és az azt határoló tengeröbölben: lassú, szótlán, sorsszerűnek tűnő, testi átalakulásokkal teli útjukhoz visszhangzó, elektronikus zenei kompozíció társul. Mozgásuk és viselkedésük azt a benyomást kelti,

¹⁶ A munka MARIJA OLŠAUSKAITĖvel és JULIJA STEPONAITYTĖvel együttműködésben készült: nekik az ötletek továbbgondolásáért, valamint az anyagok és ötletek kompozitálásáért többször is köszönetet mond Budvytytė. További közreműködők: koreográfus: MAMI KANG, táncosok: GODA MOTIEJAITYTĖ, KIPRAS CHLEBINSKAS, EVGENIY KALACHOV, SILVIJA LILEIKYTE, VIKTORIJA GODA MOTIEJAITYTĖ, SILVIJA LILEIKYTE, KIPRAS CHLEBINSKAS, ONA JULIJA, LUKAS STEPONAITYTĖ. (Ld. még URL: <https://www.eglebudytyte.lt/songs-from-the-compost-mutating-bodies-imploding-stars/>; <https://www.youtube.com/watch?v=tsL-u6CRWng>)

mintha valamiféle egységben és ártatlanságban élnének, ám jelenlétüket mégis egyfajta rendkívüli érzékenység hatja át, amely nem a szexualitással kapcsolatos, hanem a legmélyebb befelé figyelést, s egymásra és a környezetre – benne a kövekre is – kiterjedő legintenzívebb empátiát, s teljes átlényegülést sugároz. Mintha nem az egó határozná meg a tudatukat, s nem egyéniként léteznének, mintha az idő nem történelmi és az érzékenység nem köznapi értelemben vett erotikus formái lennének jelen létükben, hanem olyan érzékenységek érvényesülnének, amelyek más, eddig ismeretlen valóságot formálnak. Ez utóbbit igazolják mind a testükön lassan megjelenő formai változások, mind a növények között fekvő, gombáktól áthatott fiatal emberi holttest bomlása (amely mellett a legnagyobb nyugalommal haladnak el), mind a talajon végbement magányos szülés-jelenet, de ugyanígy a dalszövegek is. Mindketőben a személyes és a kollektív emberi történet idejétől teljesen eltérő *idő-perspektíva* van jelen. A csupa ellentmondás *Kövek és kyborgokat* éneklő hang – a művész megsokszorozott és eltorzított hangja – kyborgként, szimbiózisként, non-bináris alienként mutatkozik be, később medúzaként, majd a medúza gyermekeként. Élőlényként tehát, s ugyanakkor – az azonos nevű mitológiai alak által – a mítoszi időt is felidézve. Ezt követően pedig a „mély idő ügynöke”-ként tesz ígéretet, arra hogy végig vezet a kővé válás – máshol az ásvánnyá alakulás – folyamatán: „együtt úszva az idő mélyén/tartós figyelem-ben/geológiai formációkat átszelve/több millió éves ásványi magányban”. A szöveg ezt követően is dinamikus szerepváltásokkal teli: a dalt éneklő hol kőként, hol kagylóként vagy épp kísértetként nyilvánul meg. Vendégként fogadják, majd ő lát vendégül – miután megszűnik élni – bogarakat és kígyókat a saját fejében. A narratíva előrehaladtával a lelassulás folyamata a kővé válásával lesz azonos, a kő pedig sírkővé alakul, majd „érzékeny” kővé válva süllyed az óceán mélyére. Ám a kő – meglepő fordulat – lebegni kezd, az időtlenség képzetét keltve. A „mi a helyzet a bomlással, rothadással, korhadással, mint a *nemlineáris idő* technológiáival?” – kérdéssel indul a másik dal, a *Baktériumok és idő*, új szerepbe helyezve a parányi kórokozókat. Eszerint ők törődnek majd velünk, úgy, hogy „megbasszák” történelmünket, végül pedig „nedves, csúsós összetett” királyságukba csalogatnak, „sáros, szellős bölcsességüket felnyalni a nyüzsgő vidéken”.

Eglė Budvytytė szerelmes levelekként határozza meg e dalokat,¹⁷ amelyek LYNN MARGULIS-hoz, az összetett organizmusok kölcsönhatására és együttműködésére utaló *endoszimbiózis-elméletét* kialakító biológushoz¹⁸ és szemléletéhez hasonló elképzeléseket kidolgozó amerikai sci-fi szerző OCTAVIA E. BUTLERhez szólnak. Az író nő a *Xenogenesis*¹⁹ című, magyarul is megjelent,²⁰ regény-trilógiája szövegeiben a más bolygóról származó fajok közötti – a gyógyítást, a közös túlélést lehetővé tevő, vonzódáson, gyöngédségen és az erotika új formáin alapuló – szimbiózis-folyamatok eredményeként kialakuló hibrid lények által villantja fel egy olyan jövő lehetőségét, amelyben azt a hierarchiát, amelyben az

¹⁷ A dalok itt hallgathatók meg, URL: <https://soundcloud.com/user-989918263/egle-budytyte-soundtrack-from-the-film-songs-from-the-compost-mutating-bodies-imploding-stars?si=20220908>; szövegük pedig itt olvasható: *Songs From The Compost*. PDF artist book by EGLĖ BUDVYTYTĖ, The Baltic Notebooks of Anthony Blunt, Vilnius, 2020, URL: http://blunt.cc/files/various/Egle_Budvytyte_Songs_From_The_Compost.pdf

¹⁸ LYNN MARGULIS a témáról magyarul megjelent kötete: *Az együttélés bolygója – az evolúció új megközelítése*. Ford. Schoket Zsófia, Vince Kiadó, Budapest, 2000

¹⁹ BUTLER trilógiája az OTOLITH GROUP munkájában is rendkívüli hatású: ugyanezt a címet adták annak a múltévi kiállításuknak is, amelyet – többek között – Ljubljánában, az MSUM-ben is bemutatottak: *The Otolith Group Xenogenesis*. Museum of Contemporary Art Metelkova, Ljubljana, 2023 március 17 – szeptember 3., URL: <https://www.mg-lj.si/en/exhibitions/3473/exhibition-the-otolith-group-xenogenesis/>

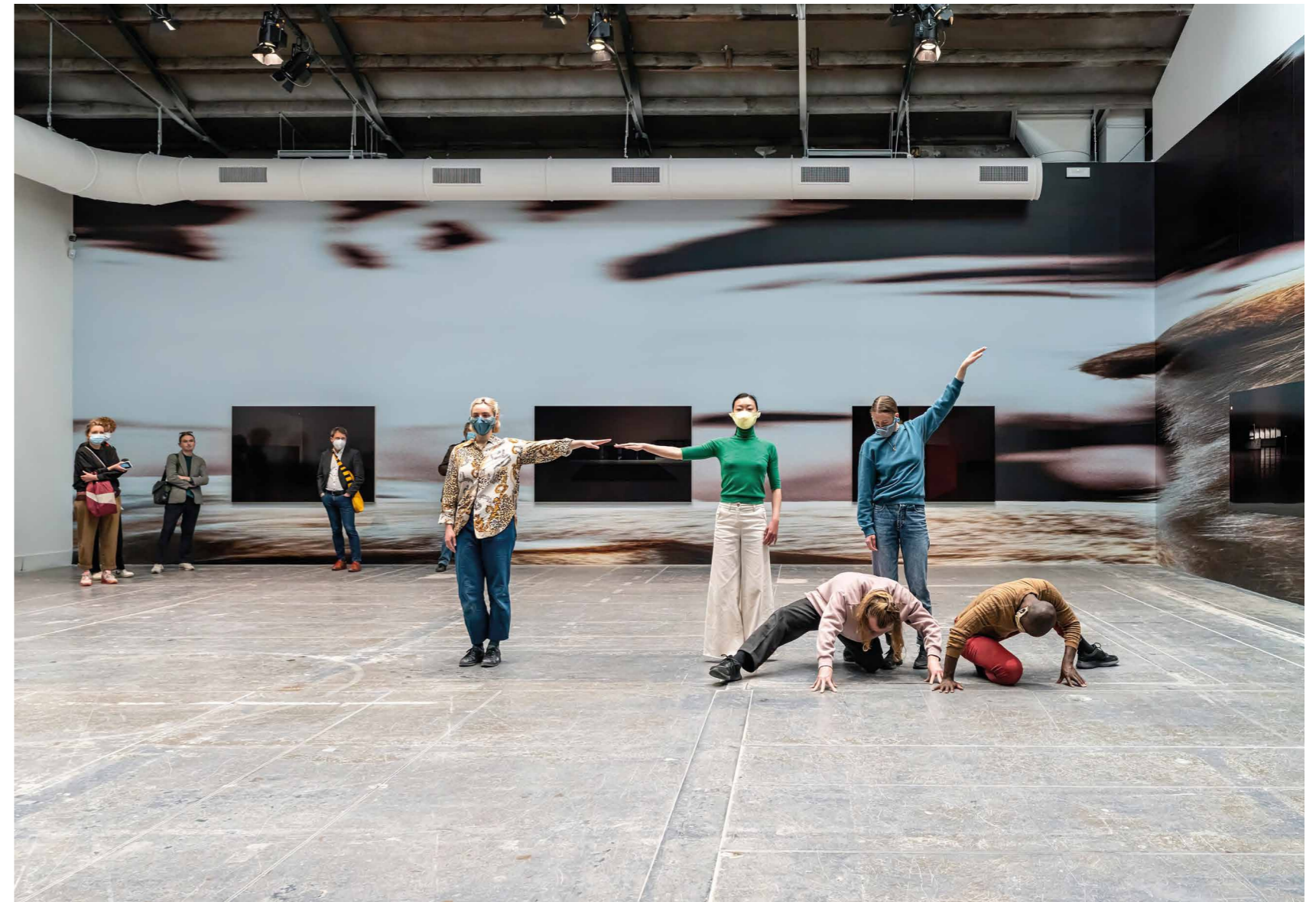
²⁰ OCTAVIA E. BUTTLER: *Hajnal, Átváltozás, Hibridek*. Ford. Huszár András, Agavé Kiadó, Budapest, 2019, 2019, 2020

ember a meghatározó szereplő, már nem tekinti érvényesnek többé. Hasonlóképpen egy összeolvadással kialakuló új létforma jelent meg DONNA HARAWAY nagyhatású spekulatív fikciójában²¹ is, ám itt a Földön élőkről volt szó, s egy új korszak, a Chthulucén kialakulásáról. A szövegét záró „Camille-történetek”-ben az emberi faj és a királylepkék keverékéből származó szimbiotikus lény, Camille a „komposzt gyermekei”-nek egyike, a mindkét eredeti faj tulajdonságait magáénak tudó csoport tagja, amely a hatalmas károkat elszenvedett Földön úgy lett képessé a túlélésre, hogy eggyé vált, és „humusznak”, nem pedig humánnak (embernek) vagy nem-humánnak (nem-emberinek) tekintette magát. Ez utóbbi elképzelés nyilvánvalóan hatással volt Eglé Budvytyté munkájára: mind művének címe, mind pedig a dalszövegeiben megjelenő „komposzt”-kifejezés is határozottan utal erre, mint ahogy története egyik szereplőjének gombáktól áthatott, halott teste is. Ugyanakkor valószínűleg az is inspirálhatta, hogy a királylepkék életmódját kéthónapos csoportos vándorlás jellemzi - ez azon kevés rovarfaj egyike a világon, amelynek egyedei, ráadásul csoportosan óriási távolságokat tettek meg -, s őket tartják a leghosszabb életű lepké-fajnak is. S talán épp ebből kiindulva írható le röviden a litván művész katarikus munkájának szüzséje: az életben maradáshoz elengedhetetlen folyamatosan mozgásban lenni és *önzelenül létezve* együtt maradni. Az *együtt mozgás*, a hierarchia nélküli együttlét meghatározó a román ALEXANDRA PIRICI (1982) *A kapcsolatok enciklopédiája* című performance-ában is, amely az egyetlen mű volt ebben a műfajban a biennálén, s így műfaji sajátosságaiból következően az egyetlen olyan alkotás, amelyet - valóságosan jelen lévő szereplői miatt - a közvetlenség, az intenzív pillanatok iránti vágyunkat megtestesítette és kielégítette. A saját, hétköznapi ruhájukat viselő fiatal táncosok²² hol külön-külön, hol együtt mozogtak, hol párhuzamos formációkban, hol egymáshoz közeledve, majd egymás közvetlen közelében, meghatározhatatlan alakzatokban pihentek meg, majd összekapcsolódva, változó ritmusban mozogtak tovább. Csendben gurultak végig a padlón, majd magukba mélyedve, ülő pozíciókban közeledtek egymáshoz, aztán mozdulatlanok maradtak, mintha egy kísérletben modelleket hoznának létre, ám közben énekeltek is. S bár az ANDREI DINU által készített, kissé biomorf, futurisztikus maszkjaik²³ a pandémia el nem múltával kétségtelenül szükségesek voltak, de megnehezítették a beszédüket és a dalszövegeik teljes megértését. Ennek ellenére mégis felismerhető volt TONI BRAXTON 2000-ből származó, *He Was Not Man Enough* című dalának adaptációja, amelyben a bolygó összeomlásáról és a magántulajdon megszüntetéséről énekeltek.²⁴ A folyamatos változást, új kapcsolatokat és helyzeteket mutató műben matematikai és botanikai utalások is szerepeltek, sőt Pirici maga „a szimbiózis életformái”-t is említi²⁵ a Giardini központi pavilonjának félemeleti szintjén többször

21 DONNA J. HARAWAY: *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham, N.C., 2016, 140.
 22 Egy nemzetközi csoport tagjai, akik az előadás teljes időtartama alatt váltják egymást, egy-egy szöveghez mindig hat táncos van jelen. Az előadók: CÉLINE BELLUT, MATILDA BJARUM, LILIANA FERRI, DAOUDA KEITA, RAYMOND LIEW JIN PIN, MELANIE LOPEZ, JARED MARKS, EMILY RANFORD, VALENTINA RESTREPO, ROBERT SCHULZ, JENNIFER TCHIAKPE, XIAO HUANG, PATRICK ZIZA ÉS LEONARDO SINOPOLI.
 23 URL: http://www.mutualart.com/ExternalArticle/Alexandra-Pirici-Presents-Encyclopedia-0/46315C571D7A10DB?source_page=Artist
 24 VERONIKA MOLNAR: Standouts and Historic Firsts by Eastern European Artists and Curators at the Venice Biennale, *Hyperallergic*, 2022. május 3., URL: <https://hyperallergic.com/729346/standouts-historic-firsts-by-eastern-european-artists-curators-venice-biennale-2022/?fbclid=IwAR2F6YVoQh5GV0ejXQn81sLuXRHOiiufgj3mSnVog3NcKgd0eDFwfe03Lec>
 25 ALEXANDRA PIRICI: *ENCYCLOPEDIA OF RELATIONS*, 2022. április 23., URL: <https://hyperallergic.com/729346/standouts-historic-firsts-by-eastern-european-artists-curators-venice-biennale-2022/?fbclid=IwAR2F6YVoQh5GV0ejXQn81sLuXRHOiiufgj3mSnVog3NcKgd0eDFwfe03Lec>

bemutatott előadással kapcsolatban. A helyszín kapcsán további értelmezési rétegek tárulhatnak fel a *közvetlenség* és a *kapcsolatok* témáit illetően (hierarchizált változataik, és ellentétes voltuk, bensőségességük alapján is!), hisz a performance LOUISE LAWLER *Nincs kijárat (No Exit, 2022)* című művének terében zajlott. Egy olyan teremben, ahol az amerikai művész saját - a *Haj/Szőr (Illeszkedéshez igazítva) (Hair /adjusted to fit/, 2005/2019/2021)* című, hajzuhatagot, s szőrt felnagyítva és megnyújtva ábrázoló -, a teljes termen körbefutó vinylképe felületére a minimalista DONALD JUDD retrospektív kiállításáról²⁶ a esti múzeumi zárás után, sötétben készült fotóit helyezte el. Judd kritikai tevékenységének felidézése is fontos eleme lehet az értelmezésnek, mivel 1964-ben írt *Specific Objects* című esszéje²⁷ a festészet és a szobrászat hagyományos kereteitől elszakadt, újfajta műalkotást ünnepelte: a „valódi tér”, vagyis a három dimenzió vizsgálatára összpontosító művek által, a kereskedelmi anyagok felhasználása és az egész, egységes formák hangsúlyozása mellett. A Lawler műve által létrehozott tér azonban nemcsak Judd műveinek a nyilvánosság számára soha fel nem táruló - mert a múzeumi munkaidőn túli - látványát, fotón reprodukált változatát helyezte saját munkája közegébe, hanem egyúttal még két meghatározó férfi művész munkáját is bevonta a reprezentáció több szintjét megvalósító installációjába. A terem bejáratánál megjelenő, paraván-funkciót ellátó képen ugyanis WARHOL ezüst parókás önarcképe mellett MAURIZIO CATTELAN kitömött szamarat, kutyát, macskát és kakast egymásra helyező, a *Brémai muzsikuskok* történetén alapuló objektjének egy részletét láthattuk, olyan szögben és közelségből fotózva, amely nem könnyítette meg felismerésüket. Lawler tehát olyan perspektívákat kínált fel a múzeum-látogatók számára, amelyek sosem tárulnának fel számukra sem időben, sem térben: műve, egy olyan, csak az ő - egy másik művész

26 Judd. MoMA, New York City, 2020. március 1 - 2021. március 9., URL: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5076>
 27 URL: https://juddfoundation.org/wp-content/uploads/2016/04/Specific_Objects_1964.pdf; magyarul: DONALD JUDD: Sajátos objekték. Ford. Szabó Mária, in *Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény II.*, válog. és szerk. LENGYEL ANDRÁS, TOLVALY ERNŐ, A & E '93 Kiadó, Budapest, 2002, 35-46.



Louise Lawler
*No Exit, 2022; (Hair, 2005, 2019, 2021), installáció | Alexandra Pirici: Performansz, The Milk of Dreams, Központi Pavilon, Giardini | Kurátor: Cecilia Alemani
 © Fotó: La Biennale di Venezia | <https://www.contemporaryartlibrary.org/project/alexandra-pirici-at-central-pavilion-giardini-venice-23273>*

- közvetítésével lehetséges intim tekintetet reprezentált, amely a bensőségesség terét kialakítva még taktilis érzékeinket is provokálta. Ám azzal, hogy kitömött állatok fotójával, s parókás alak fényképével fogadott - részben - blokkolta is ezt a vágyat, eltávolított, akárcsak a felnagyítva megjelenített szőr eltűzött dimenzióival. Azzal viszont, hogy a térben Judd műveinek fotói sejtelmesen, tompított színekkel jelentek meg, s Lawler fotóműve is matt, visszafogott fényű volt, mégis rendkívül bensőséges maradt a tere. Ez a bensőségesség, intimitás pedig közös volt Alexandra Pirici munkájával. S ha felidézzük művének saját maga által adott, a szimbiózisra vonatkozó értelmezését, nem kérdéses többé, mi a közös egy növényekkel folytatott szexuális rituálé bemutatásában (Zheng Bo művében), és poétikus kórus énekével kísért vándorlásban,

amelynek során testi átváltozások következnek be a résztvevőknél (Eglé Budvytyté videója), s egy művészettörténeti szituációkat kritikusan újraíró, belső térben zajló, zenével, dalokkal kísért, minimális, empatikus együtt-mozgással operáló performance-ban. Az, amit GLENN ALBRECHT így fogalmazott meg: a túlélés érdekében kialakított *szimbiózis*. A környezetfilozófus a *szolasztalgia*²⁸ jelenségéből kiindulva már a 2010-es évek elején a szimbiocén korának²⁹ látta - a társadalmi működések terén - a közeljövőt, s a most felnövő nemzedékben látta a potenciált arra, hogy a többi generációból is sokakkal - beleértve a Boomereket is - közösen létrehozza majd a Generation Symbiocene-t. Mindezt pedig azért, mert mostanra már teljesen világos, hogy a jövő elképzelhetetlen lesz, ha a jelenlegi irányban folytatódik: ezek a generációk vissza akarják kapni a Földdel kapcsolatos érzelmeket, s a *biofiliát*, mert így kapcsolódhat össze ember emberrel, s teremthet meg az élet és az az empátia, amely a nem emberi lényekkel való együttéléshez szükséges.

28 ALBRECHT, GLENN: "Solastalgia: A New Concept in Human Health and Identity," *PAN: Philosophy, Activism, Nature* no.3, 2005, 41-55., URL: <http://panjournal.net/issues/3>
 29 GLENN A. ALBRECHT: *Earth Emotions: New Words for a New World*. Cornell University Press, New York, 2019