

Moise Gabriella

Test-herbáriumok: Intergenerációs tudás és emlékezet Charmaine Watkiss rajzaiban

Bevezetés: a kortárs rajzművészet dialektikus tere

Charmaine Watkiss (sz. 1964) életnagyságú, önportrékat idéző rajzai sok egyéb konceptuális, térbeli, történelmi és kulturális csomópont mellett, a transzatlanti rabszolga-kereskedelem traumatikus múltja és egy dekolonizációs törekvéseket magán hordozó, ágenciára és önmegegerősítésre, *empowerment*re lehetőségét adó jövő metszéspontjában pozicionálható. Kortárs rajzművészként, a műfaj adottságainak köszönhetően, munkái egyfelől a magánszféra intimitása, a személyes önmeghatározás, a tapasztalatok szubjektív feldolgozása, másfelől pedig a közösségért való kiállítás, a történelmi perspektíva (vélt) tárgyilagossága és a reprezentáció kollektív politikuma közötti dialektikus térben nyerne értelmet. Ahogy azt *Drawing Now: Between the Lines of Contemporary Art* című, a kortárs rajzművészet irányvonalait bemutató munkájuk előszavában, válogatásuk konceptuális szervezőelve kapcsán a kötet szerkesztői, Simon Downs, Russell Marshall, Phil Sawdon, Andrew Selby és Jane Tormey írják, „a [kortárs] rajzművészetben és annak befogadásában egyszerre érvényesülő, egymásnak feszülő tényezőket vizsgáltuk, úgy mint a jelenvalóság és eltűnés, emlék és felejtés, performancia és cselekvőképtelenség, a látható és láthatatlan, a transzcendens és immanens aspektusait” (Downs 2007, xii).¹ A Watkiss által teremtett karakterek, hasonlóan a kötetben szereplő művészek munkáihoz, ezeket az egymást kölcsönösen kioltó ellentéteket igyekeznek megbékíteni. „A munkáim teret nyitnak a párbeszédre, hogy aztán bekövetkezhesen a gyógyulás” (Watkiss idézi Harris 2024).

„Karakter-portrék” és herba testek

Brit fekete nőművészként, aki kizárólag női alakokat, szorosabb értelemben véve én-képeket rajzol, de saját megfogalmazásában, nem önarcképeket, hanem úgynevezett „referencia-képeket készít magáról, amellyel egyfajta

¹ Ha nincs másként feltüntetve, az idézetek a szerző fordításában szerepelnek a tanulmányban.

performatív jelleget is öltenek a munkái” (Hughes 2023, 00:01:05–00:01:11), a diaszpóra-lét jelenkori tapasztalatait szintetizálja a koloniális múlt örökségével. Mivel Watkiss visszatérően önmagát rajzolja, miközben határozottan elhatárolódik attól, hogy önarcképekként tekintsünk ezekre a portrékra, Amanda-Jane Reynolds, a 2023-as Liverpooi Biennáléhoz kapcsolódó művész-interjú sorozatban az én és a közösség egymáshoz való viszonyulásáról kérdezte a művészt. Szűkebb értelemben véve Reynolds arra kereste a választ, hogy hogyan kapcsolódik Watkiss saját tapasztalata az általa megjelenített női alakok élet-élményeihez. „Saját tapasztalatom mindössze egy tagabb, kollektív kontextusban jelenik meg [...] A karaktereim, mégha úgy is néznek ki, mint én, az általam elmondani kívánt történetet szolgálják, amely egy kollektív tapasztalatot közvetít” (Watkiss idézi Reynolds 2023).

Watkiss vizuális világa és megjelenített történetei szerteágazóak, eszközei, technikái egyre kísérletezőbbek, mégha vizuális művészként nem is olyan régóta alkot.² Munkássága alig egy évtizedes múltra tekint vissza, mesterszakos diplomáját rajzművészetből 2018-ban szerezte a Wimbledon

² Watkiss munkásságának megkérdőjelezhetetlen kanonizációját tükrözi, hogy beválogatták a 2023-as 12. Liverpooi Biennálé kiállító művészei közé. Az *uMoya: The Sacred Return of Lost Things* címet viselő biennálé koncepciójáról és a közreműködő művészekről lásd: <https://www.biennial.com/2023-artists/>.

2024-ben, a 60. Velencei Biennálén, a Palazzo Pisani S. Marina kiállítóterében szerepeltek műalkotásai az afro-diaszpóra tapasztalatát feldolgozó *In Praise of Black Errantry* című kiállítás keretében. Az Édouard Glissant „errantry” (kóborlás, bolyongás) poétikája köré szerveződő kiállításról bővebben lásd: <https://unitlondon.com/exhibitions/in-praise-of-black-errantry-60th-venice-biennale/>.

Munkái egyre több közgyűjteményben megtalálhatóak (The British Museum, The Government Art Collection, Cartwright Hall Museum, Abbot Hall Gallery), és olyan intézmények kérik fel saját gyűjteményeik újraértelmezésére, újra-kontextualizálására, a koloniális múlttal való szembenézés gyakorlatának kiteljesítésére, mint a British Museum Sloane gyűjteménye. Sir Hans Sloane (1660-1753) ír származású orvos, természettudós és gyűjtő, felesége családjának cukorültetvényei révén, maga is haszonélvezője volt a rabszolgatartás intézményének. 71.000 darabból álló gyűjteménye a mai British Museum alapjainak lefektetését tette lehetővé. Lásd: <https://www.britishmuseum.org/about-us/british-museum-story/sir-hans-sloane>.

Watkiss a Sloane Lab projekt nyújtotta ösztöndíjnak köszönhetően, készítette el a *The Warrior's Way: Safeguarding the Natural History of Jamaica* című munkáját, amely kritikai kontextusba helyezi Sloane örökségét és a látogatók számára párbeszédet kezdeményez a brit gyarmatbirodalom és a rabszolgatartás intézményének szerepéről, az olyan tekintélyes és anyagi érelemben véve is felbecsülhetetlen értéket képviselő gyűjtemények és intézmények létrejöttében, mint a British Museum. A projektről és a mű értelmezéséről Watkiss és a Sloane Lab kurátora, Alicia Hughes beszélgetnek. A rövid videó erről a Sloane Lab oldalán érhető el, lásd: <https://sloanelab.org/2023/06/07/warrior-women-indigenous-knowledge-and-the-legacies-of-colonialism-film/>.

College of Artban, első önálló, intézményi kiállítása, *The Wisdom Tree*³ (Bölcsességfa) címmel, a Leeds Art Galleryben volt 2022-ben. Portréit „emlék-történetekként” definiálja, nem annyira egyéni, szubjektív emlékekre, mint inkább történelmi emlékezetre, kollektív emlékekre és a történelemkönyvekből kihagyott fejezetekre utalva. Történetei számos tematikus és konceptuális utat járnak be, összetett történelmi és archívumi kutatást igénylő tudástartalmakat mozgatnak. A nőalakok „ruházata” és az alakokat körülvevő kulturális kellékek sokrétegű, komplex rendszereket közvetítenek: a karibi közösségek elsősorban női tagjai által, generációról generációra hagyományozott tudás-rendszerektől, az őshonos növények történelmi, kulturális és társadalmi szerepén át, a kozmológia, mítoszok és rítusok örökségén keresztül, és közvetett módon ugyan, de ökológiai kérdésselvetések terjed az ábrázolt konceptuális motívumok spektruma.

Tanulmányomban a fekete nőművész által szubverzív módon alkalmazott női alak-ábrázolás lehetőségeit szeretném feltárni Charmaine Watkiss vizuális világában, nem konkrét műalkotások mély-elemzésével, hanem inkább a munkáira általánosan jellemző eszközhasználat, motívumrendszer és felforgató műfaji megfontolások mentén. Watkiss portréin keresztül kétszeresen is újraértelmezi a fekete női szubjektum

³ A *The Wisdom Tree* recepcióját gazdagította, hogy a vele azonos időben futó *Shifting Perspectives* címet viselő, nagyobb ívű kiállítás kísérő eseményeként is értelmezhető volt. A Leeds Art Gallery időszakos kiállító tereiben Watkiss munkáit gyakorlatilag körbeölelték a *Shifting Perspectives* keretében kiállított alkotások. Utóbbi az afrikai, karibi és ázsiai közösségek, a művészeti hagyomány szerint jellemzően sztereotipizáló reprezentációit tematizálta. Ezzel a gesztussal egyben a kiállítóterek gyakran etnikai és/vagy osztály alapú kirekesztő mechanizmusait is felül kívánta írni, célja a látogató közönség kulturális diverzifikációnak szolgálata volt. Ahogy az Dr. Laura Claveria kurátori bevezetőjéből kiderül, a 17. századtól napjainkig terjedő időszakból, közel száz művet mutattak be, amelyek múlt és jelen reprezentációs gyakorlatairól folytattak párbeszédet. (2022) A gyarmatbirodalmi berendezkedés örökségével való szembenézés mint kurátori gyakorlat nem egyedi az Egyesült Királyságban. Az ahogyan a kiállítás többféle módon bevonta az érintett közösségeket a projekt koncepciójának kialakításába, sőt ahogyan a közönség folyamatosan részt vehetett a kiállított munkák újraértelmezésében, egyedi és bátor művészeti kezdeményezésnek tekinthető. A közönség a kiállítás egész ideje alatt, adott időpontokban beszélgetést kezdeményezhetett múzeumi asszisztensekkel. Ezeket a reflexiókat ún. látogatói kártyák formájában időről-időre kifüggesztették a kiállított alkotások információs táblái alá, így a kulturális sokszínűséget tükröző egyéni történetek, megújuló módon, egyre gazdagabban írták felül a képeken, szobrokon megjelenő történelmi narratívákat. A kártyákból egy válogatás jelenleg is elérhető a galéria honlapján: https://museumsandgalleries.leeds.gov.uk/wp-content/uploads/2022/12/Shifting-Perspectives_Visitor-Responses_Final.pdf Watkiss rajzai így, a már egyébként is megnyitott diszkurzív térben még szélesebbre tárták a dialógus perspektíváját. Kortárs alkotóként ugyanis, motívumrendszerének köszönhetően egy olyan múltba nyúl vissza, amelyik ősi tradíciókat, hagyományos medicinát, alkímiát, gyógyító rítusokat idéz meg.

számára történelmileg és a jelenkori szocio-kulturális valóságban egyszerre kijelölt teret és lehetőségeket. Egyfelől teszi ezt a női alakok megjelenítési módjával, a portré műfaji appropriációjával. Erőteljes, politikummal töltött állásfoglalás, hogy munkáinak vizuális tereit, többnyire életnagyságú nőalakok töltik ki, fejedelmi tartású, büszke és független karakterek, titkok és tudás letéteményesei, akik történetesen kivétel nélkül feketék (1. ábra).



1. ábra

Charmaine Watkiss, *The Wisdom Tree* kiállítás, Leeds Art Gallery, 2022; részlet a kiállításból
© Fotó: Moise Gabriella

Bár ez önmagában véve még nem lenne feltétlenül újszerű, több évtizedes hagyománya van a fekete-brit és brit-ázsiai nőművészek művészettörténeti műfajokat, technikákat, ábrázolási módokat átértelmező gyakorlatának Claudette Johnsontól (sz. 1959), Sutapa Biswason (sz. 1962) át, Joy Gregoryig (sz. 1959), hogy a legnagyobbak közül is csak néhányat említsek.⁴ Ugyanakkor Watkiss a rajzművészetet teszi meg szinte kizárólagos

⁴ A brit fekete művészeket művészettörténeti igénnyel bemutató köteteket bővebben lásd: David A. Bailey, Ian Baucom és Sonia Boyce (eds.), *Shades of Black: Assembling Black Arts in the 1980s Britain* (Duke UP, 2005), Eddie Chambers, *Black Artist in British Art: A History Since the 1950s* (I.B.Tauris, 2014), Sophie Orlando, *British Black Art: Debates on the Western Art History* (Éditions Dis Voir, 2016; Translated from French by Charles La Via), Nick Aikens, Elizabeth Robles (eds.) *The Place Is Here: The Work of Black Artists in 1980s Britain* (Sternberg Press, 2019), Joy Gregory (ed.), *Shining Lights: Black Women Photographers in 1980s-90s Britain*, (Mack and Autograph, 2024).

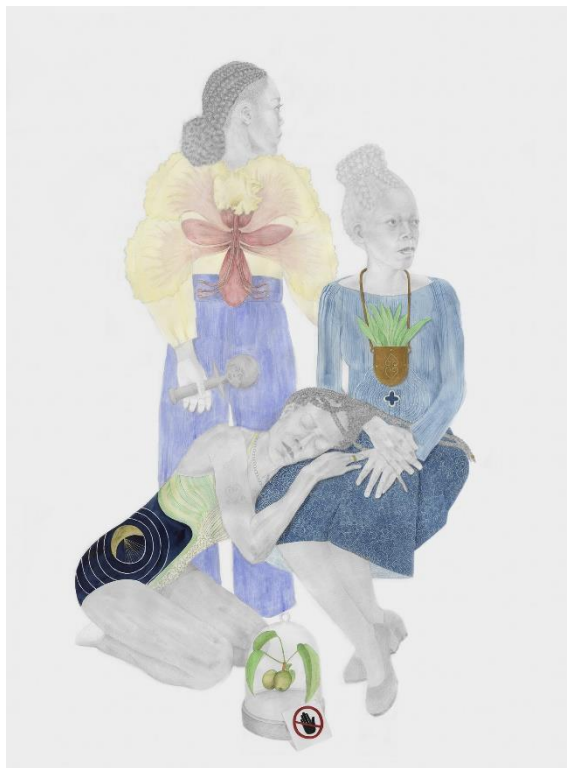
kifejezőeszközéül – a nőalakok jelentéshordozó ornamentikájához többnyire vízfestéket használ, de az alakok hangsúlyosan ceruzarajzok, bőrszínüket is a grafitiszürke adja, szándékosan elhatárolódva a testek színes ábrázolásától. „Meg akarom tartani a rajz integritását, ezért használok grafitot magukhoz az alakokhoz. Ha az arcokat is befestném, az már inkább akvarell lenne. [...] És a színek felvetnék a bőrszín tónusainak kérdését, ez pedig nem játszik központi szerepet a munkáimban – ez el is térítené magát a történetet...” (Watkiss idézi Carey-Kent 2022).⁵ Értelmezésem szerint a Windrush-generáció leszármazottjaként – szülei Jamaikából érkeztek az 1960-as években az Egyesült Királyságba, egy jobb élet reményében – fekete nőként és nem utolsó sorban fekete nőművészként⁶ a rajzművészet ilyen tudatosan vállalt gyakorlata egy művészettörténeti és tágabb értelemben véve a társadalomban

⁵ Watkiss *The Seed Keepers (A magok őrzői)* című, Tiwani Contemporary Galériában rendezett első önálló kiállításáról Victoria Adukwei Bulley, a művészt idézve, azt írja, hogy Watkiss azért nem színezi ki az arcokat, mert el akarja kerülni, hogy a rajzai festmények hatását keltsék. „[M]jegyezzi, hogy ismer olyan festőket, akiknek ‘csodás rajztechnikájuk van’, és aztán ráfestenek, ezzel pedig ‘elmosnak minden részletgazdagságot’” (Bulley 2021a). A rajz kidolgozottságának jelentésképző, önmegegerősítő (empowering) szerepéről később lesz még szó.

⁶ Azért tartottam fontosnak a fekete nőművész státuszát külön is kiemelni, mert többszörös marginalizáltságuk, az interszekcionalitásból fakadó kirekesztettség tapasztalata számukra egészen napjainkig tetten érhető. Jól példázza a jelenséget az a tény, hogy az Egyesült Királyság talán két legnagyobb elismerést jelentő művészeti díja illetve megmutatkozási formája, a Turner-díj és a Velencei Biennálé – utóbbi esetében a kiállító művész az egész nemzetet képviseli – egyaránt mostohán bánt a fekete nőművészekkel. Turner-díjat fekete férfi művész Chris Ofili (sz. 1968) személyében kapott először, 1998-ban, korábban politikai értelemben vett fekete művészként a brit-indiai szobrász Anish Kapoor (sz. 1954) vehette át a rangos elismerést, 1991-ben. Lubaina Himidnek, (sz. 1954) több mint negyedévszázadot kellett várnia, hogy ugyanabban az elismerésben legyen része, ezzel nemcsak a Turner-díjat kapott első fekete nő, de a legidősebb művész címkét is magáénak tudhatta. Lásd Brown „Lubaina Himid Becomes Oldest Artist to Win Turner Prize” című cikkét (*The Guardian*, 2017. dec. 5.). Himid a rá jellemző szerénységgel, de őszintén vallott arról egy rádióinterjúban, hogy keserédesnek találja a sikert, amiért ilyen sokáig váratott magára, és ez alatt nem elsősorban személyes sikerének addigi elmaradását értette, hanem azt, ahogyan megannyi kiváló nőművész társát is elkerülte a díjjal járó megbecsülés. (Laverne 2019, 00:07:36–00:08:30) A Velencei Biennálén elsőként, 1990-ben, a már említett Anish Kapoor képviselhette Nagy-Britanniát, 2003-ban követte őt Chris Ofili. Fekete nőművészként Sonia Boyce 2022-ben kapott hasonló lehetőséget, 32 évvel Kapoor, és 19 évvel Ofilit követően. Figyelembe véve az 1980-as évektől folyamatosan alkotó fekete nőművészek generációjának kiválóságait, érthetetlen ez a mellőzöttség. Boyce az 59. Velencei Biennálén elnyerte az Arany Oroszlán-díjat is, a legjobb nemzeti részvételért járó elismerést. Érdekes egybeesés, hogy az USA-t szintén először képviselte fekete nőművész, Simone Leigh (sz. 1967) személyében. A kétséget kizáróan megérdemelt, de jócskán megkésett tiszteletadás, a társadalmi és kulturális láthatóság hiányáról, a (művészet)történeti kánonba való bekerülés nehézségeiről vagy éppen lehetetlenségéről árulkodik.

betöltött szerepeket, kulturális identitásokat konstruáló hegemonia ellenében tett felforgató gesztus.

Másodsorban nőalakjait, ha nem is kivétel nélkül minden munkájában, herba-testekként jeleníti meg. A *Matriarch I* (2021; 2. ábra), *Matriarch II* (2021), *To Follow the Knowledge of the Land* (2021), *The Seed Sowers Alchemists* (2021) és *The Keepers House* (2021; 3. ábra)⁷ című portrékat említhetném példaként, de számos további műalkotásában is visszaköszön a női test és a (gyógy)növények egysége és egymásba fonódása.



2. ábra

Charmaine Watkiss, *The Matriarch I* (2021)

© Charmaine Watkiss. Minden jog fenntartva, DACS 2024

© Fotó: Charmaine Watkiss, a művész jóvoltából.

⁷ Az itt felsorolt munkákon kívül, az azóta eltelt időszakban is számos rajza tematizálja növények és emberek kapcsolatát, és ezen keresztül a történelmi emlékezet által elfedett eseményeket hoz felszínre, vagy éppen egy eddig nem domináns és ennél fogva gyakorlatilag nem is létező perspektívából teszi láthatóvá az általa megjeleníteni kívánt történeteket. Ide sorolható a „Plant Warriors” sorozata 2021-22-ből. Munkáit leggazdagabban saját honlapján lehet megtekinteni, ahol részletesen dokumentálja munkásságának állomásait. Lásd: <https://charmainewatkiss.com/>.



3. ábra

Charmaine Watkiss, *The Keepers House* (2021)

© Charmaine Watkiss. Minden jog fenntartva, DACS 2024

© Fotó: Charmaine Watkiss, a művész jóvoltából.

Szó szerint olyan botanikai elemekkel ruházza fel karaktereit, amelyek segítségével egy megerősítő, felszabadító vizuális nyelvet tud teremteni, az ellenállás nem annyira harcos és radikális, mint inkább gyógyító, a transzgenerációs traumák feldolgozását elősegítő, a diaszpóra-létre jellemző életérzései: a gyökértelenséget, a történelmi diszkontinuitást és a valahová tartozás érzésének hiányát enyhítő nyelvet. „Van abban valami intim és nagyvonalú, hogy valaki gyógyító művészetet teremt és bepillantást nyújt ősi gyakorlatokba. Szinte nem lehet nem érezni, hogy megtartanak ezek a művek. Az, ahogyan megosztják velünk a történeteiket, a pusztá esztétikum helyett az egyenjogúsítás (*empowerment*) megerősítő eszközeivé válnak” (Jukes 2024). Szubverzív szándékainak sikere ambivalensnek és kétségesnek tűnhet, ahogyan kortárs művészként ősi tudás-rendszereket, a herbalizmus afrikai és/vagy karibi gyakorlatát helyezi előtérbe alakjai segítségével. „Karakterportréiban a növények és a feketék élete a néző számára kéz a kézben járnak,

rendíthetetlenül néznek szembe a valósággal, amelyikben mindketten megtapasztalták a kapitalista kitermelés szeszélyeit, amit az osztályozás, a kizsákmányolás és az erőszak kegyetlen szokásai igazoltak” (Bulley 2021a). Watkiss minden munkáját mélyreható archívumi kutatás előzi meg. A ceruzarajzok lehelet finomsága és a vízfesték látszólagos lágy, talán még femininnek is felcímkezhető képi világa mögött a történelem megíratlan vagy kitakart fejezeteinek traumái, történetei kísértének. Watkiss felforgató erejű vizuális herba-nyelve a transzatlanti kereskedelem több évszázadon át fennálló hatalmi viszonyrendszerének, a kizsákmányolás megannyi megvalósulási formájának, nem utolsósorban a fekete nők és női testek ellen elkövetett erőszak történelmének újraolvasását, átírását teszi lehetővé, a brit Establishment intézményei által gyűjtött és őrzött archívumi anyagok módszeres és alapos megismerésének, kutatásának és újra-kontextualizálásának köszönhetően. Audre Lorde „A gazda szerszámaival nem lehet a gazda házát lebontani”⁸ határozott kijelentése Watkiss gyakorlatában megdőlni látszik. Különös erővel bír és valós felhatalmazást eredményez az, ahogyan Watkiss a patriarchális és kolonizáló rend gyűjtőszennedélye által létrehozott tudástöket egyszerre aláassa – a takarásban lévő történelmi fejezetek felfedésével – és saját, illetve közössége hasznára fordítja azt.

Erre az egyik legbeszédesebb példa a már korábban említett Hans Sloane gyűjteménnyel kezdeményezett vizuális párbeszéde. A gyűjtemény kurátorával folytatott beszélgetésből megismerhetjük Watkiss *The Warrior's Way: Safeguarding the Natural History of Jamaica* című munkáját, amelyik már címében is visszaköveteli magának Jamaica természeti kincsei feletti jogot, ironikus áthallással ugyan, hiszen Sloane és a hozzá hasonló természettudósok maguk is tetszelegtek az oltalmazó, védő, megőrző szerepében. Watkiss portréja ugyanakkor appropriálja Stephen Slaughter 1736-os *Sir Hans Sloane* című festményét, legalábbis egy nem jelentéktelen részletét. Mindkét alak kezében tart egy tekercset, amelyen a Karib-térségben őshonos Lagetto fa növényteni leírása látható. Ahogy Watkiss megszemélyesíti alakját: „Az én növény-harcosom ugyanazt a tekercset tartja a kezében, visszaveszi, ami az övé. Azt mondja, ‘nos, tulajdonképpen ez az enyém. Ez én magam vagyok, ez az én örökségem’” (idézi Hughes 2023, 00:13:00–00:13:11).

A „fekete Vénusz”: koloniális toposz, dehumanizált test

Amazonok, matriarchák, bölcsek, látók, gyógyítók, anyák, nővérek, barátnők Watkiss rajzainak főszereplői, a szó szoros értelmében véve is, ahogyan

⁸ Audre Lorde esszéjének címéhez Vöő Gabriella fordítását vettem alapul. (Cristian 2022, 149)

kitöltik a képi teret. Barbara Thompson „Dekolonizált fekete testek” című írásának bevezetőjében a fekete női test vizuális kultúrában és irodalomban megjelenő reprezentációs gyakorlatait összegzi.⁹ „Kezdetben az európai művészek vallásos szövegekben az afrikai női testet csábítóként, kéjsóvár királynőként és csabos feleséggént rajzolták meg. Az európai terjeszkedés, a nyugati kulturális képzelet és az afrikai női test percepciójának/recepciójának terhelt viszonyrendszeréből eredeztethető, hogy ezek az ábrázolások a ‘fekete Vénusz’ széles körben elfogadott alakjába lényegültek. Az afrikai nők így a nyugati viszolygás és vonzódás kettősségében fenevaddá, nimfává, rabszolgává, szolgává és szexuális árucikké transzformálódtak, ezzel pedig az erényes és erkölcsös fehér nőiség koncepciójának ellenpontját testesítették meg” (Thompson 2008b, 279). Watkiss karakterei ugyanakkor nem a sötét tónusú háttérbe olvadó aláztos szolgák vagy éppen eltárgyasított kellékek, akik akár bőrszínükkel, akár a kép kompozíciójában betöltött szerepükkel a fehér alakot hivatottak kiemelni, és ilyen módon ellenpontozni utóbbi művészettörténetileg és történetileg egyaránt megkérdőjelezhetetlennek tekintett nagyszerűségét, szépségét, civilizáltságát, felsőbbrendűségét, vagy, ahogy Thompson is megfogalmazta, erkölcsi fedhetetlenségét. Évszázadok portréfestészetében a fekete alaknak nem jut más szerep, mint ura vagy úrnője gazdasági, politikai, társadalmi és kulturális státuszának és nagyságának közvetítése, saját értékeinek sokszor akár emberi mivoltának devalválása vagy megkérdőjelezése révén.

Ha az ellenpontot adó fekete alak nő, az eltárgyasítás vagy még inkább dehumanizálás, elembertelenítés még tágabb spektrumúvá válik. Sander L. Gilman 1985-ös fontos tanulmánya részletes elemzést ad a fekete test, szűkebb értelemben véve a fekete női test 19. századi ikonográfiai és ideológiai jelentéshordozó szerepéről. A már említett „fekete Vénusz” Gilman szövegében a „Hottentotta Vénusz”¹⁰ alakjában ölt testet, nemcsak mint

⁹ Thompson egy másik tanulmánya is szerepel az általa szerkesztett *Black Womanhood* című kötetben, amelyik az azonos című utazókiállítás kísérő kiadványaként jelent meg. Míg a fent idézett szövege a kortárs művészek alkotásai által újraértelmezett fekete női test-ábrázolásokat elemzi, addig a kötet nyitó fejezetéül szolgáló írása, („The African Female Body in Cultural Imagination”) részletgazdagabban vezeti be a nyugati kultúra hagyományai által behatárolt afrikai női test-reprezentációkat. A fejezet egyediségét az adja, ahogy Thompson az afrikai kultúrák tradícióinak kontextusában, az eurocentrikus normarendszerek ellenében, az afrikai nő radikálisan más, kortárs értelmezését és kulturális ábrázolását tárja elénk. (2008a, 29–45)

¹⁰ Zine Magubane 2001-ben megjelent tanulmányában kritikai perspektívába helyezi Gilman szövegét, amelyet egy „valóságos elmélet-ipar geneziseként” határoz meg (817) és többek között Gilman és az őt kritikai távolságtartás nélkül átvevő teoretikusok azon alapvetését támadja miszerint Saartje Baartman mind térben (Afrika), mind időben (a 19. század) homogén módon reprezentálhatja a fekete (női) test megkonstruált topozsát.

Sarah Baartman vagy Saartjie Baartman (1789–1816),¹¹ a Dél-Afrikából származó khoikhoi népcsoporthoz tartozó konkrét személy, de mint trópus is, „megtestesítője az európai szexuális normák és szépségeszme antitézisének” (1985, 212). A középkortól fogva a fekete alakja a bestialitás megjelenítője, a 18. századra pedig mind a fekete férfi, mind a fekete nő a deviáns szexualitás ikonjaivá válnak. (Gilman 1985, 209) Gilman rávilágít arra, hogy a 18. és 19. századi európai vizuális művészetekben a fekete szolga „a társadalom szexualizálását” hivatott ábrázolni. (1985, 209) Ennek folyamánként, amit nem, vagy csak közvetett módon lehetett megjeleníteni a fehér nőalak szerepeltetésével – aki ebben a reprezentációs keretben gyakran prostituáltként jelenik meg – a képi térben mellé rendelt fekete karakter explicit módon közvetítette, legyen az „törvényen kívüli szexuális tevékenység,” „kéjes, majom-szerű szexuális étvágy” vagy a késő 19. századra megjelenő olvasat, mely szerint a fekete női test „az erkölcsi rontás és kórságok forrása” (Gilman 1985, 209, 212, 231). A szexuális értelemben vett „Másik,” az esztétikai, erkölcsi, kulturális elkülönböződés „Hottentotta Vénusza,” aki a kor orvostani és esztétikai értelmezésében egyaránt, gyakorlatilag „szexualizált testrészeire redukálódik” (Gilman 1985, 213). Legmélyebb és ideológiai értelemben véve legátropolitizáltabb jelentésrétege ugyanakkor az, ahogyan a poligenezis koncepciójának ad legitimitást. Végző soron ugyanis, „az emberiség ilyen szemléletében, a fekete az emberi mivoltot meghatározó skálán a fehér antitéziseként pozícionálódik” (Gilman 1985, 212).¹²

Subverzió és bevonódás: a rajz performatív gesztusa

A „fekete Vénusz” terhelt képiségével, kiszolgáltatottságával, végletekig fokozott alárendeltségével szemben Watkiss nőalakjai tiszteletet parancsolóak, bátrak, néha fejedelmi pózokba merevednek, a múlt tapasztalatainak,

¹¹ A Sarah Baartman alakjához kapcsolódó kritikai megközelítések Deborah Willis szerkesztői munkájának köszönhetően a *Black Venus 2010: They Called Her "Hottentot"* (Temple UP, 2010) című kötetben olvashatóak.

¹² A Saartjie Baartman személye köré épülő kritikai és posztkoloniális diskurzus kapcsán fontosnak tartom megjegyezni, hogy földi maradványait végül 2002-ben szállították csak vissza Dél-Afrikába és helyezték végső nyugalomra. A Georges Cuvier által készített testnyomatot és Baartman kipreparált testrészeit egészen 1974-ig lehetett megtekinteni a párizsi Musée de l'Homme-ban (Moudileno 2009, 202). Rövid életének néhány mozzanatáról és a halálában is folytatódó kizsákmányolásáról lásd Barbara Thompson bevezetőjét a „The African Female Body in the Cultural Imagination” című fejezetében; lásd még Lydie Moudileno tanulmányát „Returning Remains: Saartjie Baartman, or the ‘Hottentot Venus’ as Transnational Postcolonial Icon” címmel, melyben Baartman koloniális maradványainak emlékeztetpolitikai olvasatát adja.

tudásának hordozói és örzői, „a saját világukban létezőek, nem foglalkoztatja őket a nézői tekintet” (Reynolds 2023). Utóbbi jellemzőjük azért is említésre méltó, mert az ahogyan az alakok elkerülik a szemkontaktust a nézőikkel, kettős hatást gyakorol a befogadóra. Ahogy Watkiss maga is megfogalmazza, „[sz]ándékosan olyan képeket készítek, amelyekben nincs helye a férfi tekintetnek; ezzel gyakorlatilag a nézőt is arra ösztönzöm, hogy közelebb jöjjön és bevonódjon a narratívába” (idézi Reynolds 2023). Ezzel egyszerre zárja ki a férfi tekintet által közvetített hatalmi struktúrát, az euro- és okulocentrikus világnézet és percepció keretrendszerét, és invitálja nézőit egy, a női karakterek teremtette bensőséges mikro-világokba. Utóbbi nem egy eltávolodott perspektívából akarja elélni tárnai az „emlék-történeteket,” nem a tökéletes egészet szándékozik megpillantatni, befogadtatni a nézővel. Nincs nyoma egy alá-fölé rendeltségi viszonynak, ahol a néző ellenőrzése alá vonhatja a látványt. Épp ellenkezőleg, egy, a legapróbb részletekben való elmélyülésre, bevonódásra ad lehetőséget, hiszen a kulcsfontosságú, aprócska alkotóelemek csak egészen közelről vehetőek szemügyre, már-már egybe kell olvadni a képpel, el kell tudni vészni benne, hogy értelmezni tudjuk az elélnk tárt vizuális narratívát.

Ennek a bevonódásnak kézzel fogható eszköze maga a rajz médiuma. Segítségével egy egész sor felszabadító mechanizmus teljesezhet ki, és a portré műfajának egyedi appropriációján túl, Watkiss nagyon is tudatosan él a rajzművészet sajátos eszköztárának lehetőségével. Ahogy Downs és szerkesztőtársai fogalmazznak a *Drawing Now* címet viselő kötetükben, „a rajz egyedi módon támaszkodik a kéz, a rajzoláshoz használt anyag és a papír közötti kapcsolatból fakadó, közvetlen és fizikai folyamatra” (2007, ix). John Berger szerint „a rajz önéletrajzi jegyzet, melyben az egyén egy esemény felfedezését rögzíti, legyen az látott, emlékekből előhívott vagy éppen elképzelt” (2003, 25). A rajzművészet sokak által intimitásként megragadott sajátos magával vonja, „a rajz szubjektív természetét [...], amelyik talán szándékosan hajlik a naivitásra is, és a ‘jó rajz’ jegyeit is célzottan megtagadja” (Downs 2007, ix). A „jó rajz” természetesen a valóságábrázolás hűségét, a reprezentáció objektivitását jelenti. Ennek tükrében tehát a *Drawing Now* bemutatta új nyomvonal, „a rajzművészet hagyományos eszközét egy konceptuális éllel gazdagítja, hangsúlyt fektetve arra, ahogyan a rajz elkészítésének folyamata hozzájárul a tartalom megfogalmazásához, egy koncepcióval, amelyet [a szerzők] performativitásként ír[nak] le” (Downs 2007, ix). A művész kéznyoma mentén jelenvaló bensőséges folyamatosság, a gondolat, tematika, vagy a watkissi értelemben vett történet vizuális megfogalmazása a rajzot mint művészeti formát a gondolkodás performatív gesztusává teszi. (Downs 2007, ix–xi) A rajz személyes és intim mivoltát támasztja alá Elizabeth A. Pergam Allegra Pesenti

művészettörténezzel folytatott beszélgetése. Pesenti a reneszánsz rajzművészeti gyakorlatot vetette össze a kortárs rajzzal és többek között épp ezt a két karakterisztikus jegyet emelte ki (személyesség és intimitás), amelyek – mint egy vonal – összekötik a múltat és a jelent. (Pergam 2018, 143) Izgalmas képi megjelenítődése ennek a gondolatnak a fonalszerű vagy akár inda-jellegű motívum, amelyik Watkiss számos rajzán feltűnik; nem feltétlenül hangsúlyosan, gyakran csak jelzésértékűen, már-már punktum-szerűen, hogy ezt a barthes-i koncepciót használjam itt, még, ha nem is fotóról van éppen szó. Többnyire macskabölcsőt idéz (*The Alchemist, The Portal*; 2021), néha az alakok kezeit köti a ruházathoz vagy a testet kitöltő mintákhoz (*The Space Between*, 2021; *The Warriors Way: Holds Sacred all Resourceful Virtues*, 2024), ismét másutt magukat az alakokat fűzi egymáshoz, (*The Passangers*, 2020; *Matriarch II*, 2021), vagy a migráció, vándorlás, kereskedelem terhelt trópusaiként bárkákat rögzít a karakter nyaka köré (a „Plant Warrior” sorozat képei sorolhatóak ide 2022-ből). Ez a rajzról rajzra vándorló fonal/vonal-motívum a karakterek történetei által tematizált ellentétpárok (múlt-jelen, eltűnés-jelenvalóság, ősi/misztikus-kortárs/tudományos) megbékítésének jelölőiként is értelmezhetőek, ahogy erre a rajzművészet kortárs tendenciái kapcsán, a bevezetőmben már utaltam. Az összekapcsolódás, összetartozás fonala, vagy az egyénre mint a közösség megtettesítőjére nehezedő teher rögzítőjének kötele, az egyéni munkák mikro-kozmoszain túl, a különböző tematikájú képsorozatokot is egybefűzi, egyfajta organikus egészet hozva létre. Pesenti kutatásai arra is rávilágítottak, hogy a reneszánsz rajzolók féltve őrizték a rajzaikat, azokat ugyanis „jegyzeteik és gondolataik becses archívumának tekintették” (2018, 144). A jelen rajzművészete a festészetről leválva, „önálló státuszra tett szert [...] mégis megőrzi ‘privát’ és átmeneti jellegét. Néhány kortárs rajzművész számára a rajz megmaradt valami egészen személyes és magánjellegű gyakorlatnak” (Pesenti idézi Pergam 2018, 144). Watkiss kiállított jegyzetfüzetei vagy még inkább alkotás-naplói egyikében éppen erről a folyamatról olvashatunk, a rajz korporeális, taktilis szükségességéről, az egyéolvadás meghitt és inspiratív tapasztalatáról.

Tegnap kipróbáltam néhány ötletet az alakokkal kapcsolatban az ipaden – de rájöttem, hogy amikor célzottan akarok reflektálni a rajzra, azzal, hogy könnyedén rajzolni kezdek – valami váratlan tör felszínre – az elmémet magam mögött hagyom és a testemben találok magamat. Az ipad nagyszerű, ha színeket akarok kipróbálni vagy csak úgy néhány esetleges ötlethez – de a rajzzal eggyé válni, az mindig sokkal gyümölcsözőbb – sokkal gyümölcsözőbb!!! (Watkiss 2022b)

A *The Seed Keepers* (A magok őrzői) című kiállítás kapcsán, Victoria Adukwai Bulley Watkiss technikáját vizsgálva megjegyzi, hogy a művész

finomsága, az ahogyan a kevesebb felé hajlik a több helyett, tudatos. Figyelembe véve a ceruza alkalmazásához való ragaszkodását, a kifinomult kompozícióit és hogy előnyben részesíti a vízfestéket, Watkiss úgy tekint önmagára, mint, aki 'elkötelezte magát a rajz médiumával' [...]. A munkák rajzszerűsége központi szerepet játszik művészetében; az intimitás záloga, amelyet a nézőinek ajánl, hogy a műveket hosszan és alaposan szemügyre tudják venni. (2021a)

Watkiss karaktereit szemlélni egy elmélyült és meditatív találkozásként írhatóak le. Számomra az egyik legizgalmasabb aspektusa a képeinek abban rejlik, hogy bár a kiállítótérben alakjait megsokszorozva tapasztaljuk meg, ugyanaz a nőalak köszön vissza minden oldalról, sőt nem egy munkájában karaktere egy képen többszörösen is megjelenik, generációkat (*Matriarch I* és *Matriarch II*) vagy történelmi időszakokat idézve meg (*They Didn't Come to Stay*, 2017), mégsem érződik az én dominanciája, nem tolakszik előtérbe Watkiss személye. Megsokszorozott jelenvalósága nem vezet kiüresedéshez, és alakjai nem pusztán önmagukért létező ismétlődéseként érzékelődnek és értelmeződnek. Meghatározó befogadói tapasztalat ellenben a női alakokra öltött narratívák, emlék-szegmensek és történelmi mozzanatok generálta kérdések sora, a kíváncsiság és a kódolt tudástartalmak megismerésének vágya, amihez Watkiss kellő érzékenységgel teremt meg a szükséges közelséget, érző-értő teret, a szó átvitt és szoros értelmében véve is. Nem utolsó sorban, a rajzok női karaktereivel megélt közösségi élmény nyomán elkerülhetetlen saját viszonyunk rendezése a történelemből kihagyott fejezetek főszereplőivel, a szembenézés és önreflexió aktusaiban.

Herba-nyelv: nőtörténetírás és dekolonizáció

A kellékek, ékszerek, hajviseletek, növények, kozmológiai jelképek, tradicionális motívumok és mintázatok egyszerre beszédesek, komplex jelentésvilágokat mozgatnak, de a kódokat nem ismerőknek kétséget kizáróan hallgatagok maradnak. Ahogy Watkiss maga is több interjúban vall erről, a kidolgozandó téma vagy a megválaszolni kívánt kérdés érdekében elébb hosszas archívumi kutatói munkát végez, majd a rajzolás folyamatában fogalmazza meg a válaszait. (Watkiss 2022c, 00:00:15–00:00:40) Ezek a válaszok, a történetek, a rajz állandó metamorfózisában – a törlés lehetősége vagy a rajz, Pesenti megfogalmazásában, átmenetisége okán – procedurális jelleget öltenek, minduntalan változnak, fejlődnek, átalakulnak, kibővülnek és ezzel performatív erejűvé válnak. Watkiss nem zárkózik el attól, hogy a nézők saját történeteiket olvassák bele a rajzaiba, hogy az alkotói folyamat intimitását, közelségét és közvetlenségét újrajátszva a befogadás és szemlélés

testközeli mozzanataiban azonosuljanak az alkotói mozzanatokkal. „A titkok, amelyeket a képek rejtenek, okkal tűnnek láthatatlannak miközben a szemünk előtt vannak” (Bulley 2021a). Az említett titok tudást takar, a közösségek leginkább női tagjai által áthagyományozott tudást, amelyik sok esetben a túlélés zálogát jelentette. Nem kis mértékben a kolonizáció járult hozzá, hogy a leigázott, kizsákmányolt, rabszolgaságba kényszerített társadalmak közösségeiben a hagyományozódás folyamata megszakadt, a történelmi folytonosság felfüggesztődött és ezzel az identitás alapjául szolgáló történelem és tudásrendszerek elvesztek. Watkiss saját életének, család-történetének mikro-narratívája egyszerre példázza a természeti környezettel való együttélés és a növényvilág ismeretéből fakadó tudás erejét, és azt is, ahogyan saját generációjának már nincs ilyen közvetlen hozzáférése ehhez a tudástartalomhoz és így továbbörökíteni sem tudja azt, vagy ha mégis, más eszközöket kell találnia.

„Az édesanyám Jamaicából származik, a Kék-hegyek-beli St. Thomasból. Kilencen voltak testvérek és a család földművelésből élt, így jól ismerték a növényeket és a gyógyító füveket. A nagymamám különösen értett a gyógynövényekhez. Ha valaki beteg volt a családban, kísétált a földekre, ha valaki követte, annak csendben kellett maradnia. Azt hiszem így tudott összpontosítani.” Itt egy olyasfajta a növényvilághoz való kapcsolódással találjuk szembe magunkat, amelyik nem intézményesült, akadémikus képzésen nyugszik, hanem a tudás közösségi és családi alapokon nyugvó begyűjtésén. Rokoni viszonyokban, a tapasztalat megosztásában, és leginkább egy túlnyomórészt nők által gyakorolt gondoskodásban, a szerettekről nehézségek közepette is véghezvitt törődésben gyökerező hagyomány ez, akár az ültetvények idejéből való, Karib-térségről, akár a jelenhez közelebbi, bevándorló-ellenes, háború utáni Nagy-Britanniáról legyen szó. (Watkisst idézi Bulley 2021a).

Watkiss édesanyja is gyakran gyógyította a gyermekeit gyógynövényekkel (Bulley 2021b; Carey-Kent 2022), tehát számára ez egy közvetlenül is élő hagyományként létezett. Örökségét ugyanakkor Watkiss maga a művészetbe lényegítve tartja életben. Az elcsendesedés, az énben való elveszés, a közösségi együtt szemlélés, a megosztásban megvalósuló gondoskodás, a tudás átadásának folytonossága, mindenek felett pedig a nők egymáshoz való kötődése és szövetsége rajzaiban élednek újra és maradnak fenn. A rajzokhoz történő odafordulásban, az érző és értő befogadói tapasztalatban mi magunk is részesei lehetünk ennek az együtt-létezésnek. Koloniális múlt és a nacionalista, kirekesztő, mindennemű másságot elutasító és eltörölni kész ideológiák sújtotta jelen, a távolinak tetsző afro-karibi és afrikai világok és a diaszpórában élők itt-és-most valósága, a patriarchális hatalmi viszonyok mentén megírt történelem (*history*) és a kitakart vagy kitörölt

fejezetek pótlásáért küzdő, önmegerősítő „szubterrén bölcsesség,” a „növények nyelvén” (Bulley 2021a) megírt történetek (*herstory/ herbstory*¹³) között teremtenek kapcsot a rajzai. Teszik ezt nőalakjain – matriarcháin, fejedelmi harcosain, anyáin és lányain – keresztül, motívumai, mintázatai segítségével, és alkalmasint az általa használt festékanyagoknak, pigmenteknek köszönhetően.

A karakter-narratívák, „emlék-történetek” ismétlődésén túl, a minták alkalmazása mint jelentésteremtő eszköz, ahogy az alakok ruháinak vagy alkalmanként a testek kontúrjait kitöltik, szintén visszatérő elem. „[A] minták fontos részei a művészi gyakorlatomnak. Rajzaimban a minták alkalmazása [. . .] saját jelentéstartalmak teremtését segítik. Munkáim a transzatlanti kereskedelem mechanizmusait túlélő, különféle afrikai és karibi kultúrák közötti kapcsolatot tematizálják. Számomra a minta úgy is működhet, mint szimbólum vagy mint piktogram [. . .]” (Watkiss 2022a, 5).¹⁴ Azzal, ahogyan jelentést sűrít egy-egy mintába, motívumba – ilyen például William Morris „windrush” motívuma (1881–83) – és visszatérően alkalmazza azt, tulajdonképpen egy saját nyelvet teremt. A „piktogram” jelentése a közvetlen textuális környezet függvényében gazdagszik vagy éppen átértelmeződik. Erre jó példa lehet a morrisi „windrush” motívum, egy korai, még sokkal politikaibb, a jelen történelmi eseményeire reflektáló munkája (*They Didn't Come to Stay*, 2017; 4. ábra) és egy néhány évvel későbbi, *The Seed Sowers Alchemists* (2021; 5. ábra) című munkájának párhuzama.

¹³ A valóban találó szójátékért (*herstory/ herbstory*) Kérchy Annának tartozom köszönettel. Az ő kreativitását és leleményességét dicsérem.

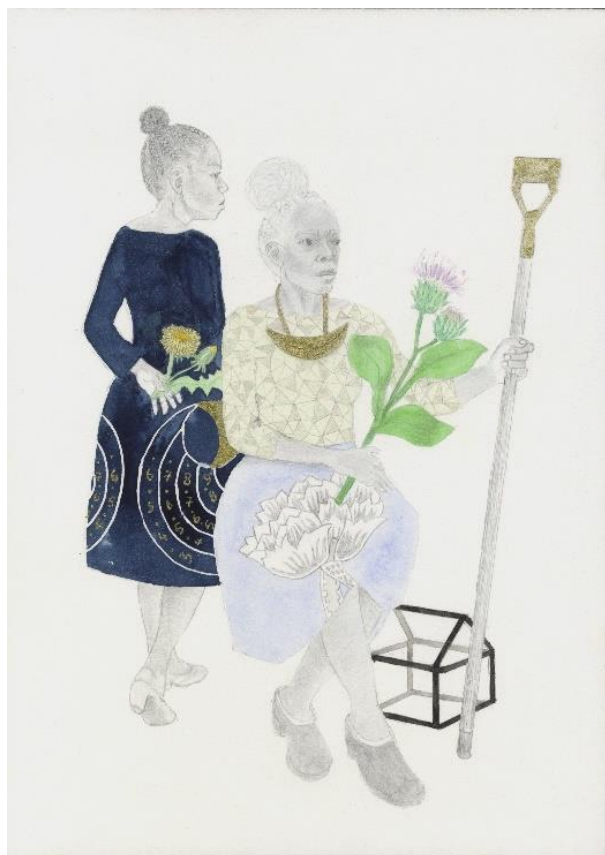
¹⁴ Párhuzamként a Sonia Boyce művészetében évtizedeken át visszatérően megjelenő tapétamintázatot említeném itt meg. Boyce képtereiben a háttér vagy a háttérrel kitöltő tapéta sűrű, ismétlődő mintái az otthont idézik meg, az édesanyja házáét. „a múlt mintái díszítik a jelent, és kapcsolat múlt és jelen között mindig ambivalens és törekeny. [. . .] A tapétaminták gyűjteményei, az anyagok és a mintázatok történeteket mesélnek el” (Boyce-t idézi Tawadros 1997, 36, 39). William Morris nacionalizmustól átítatott növényi ornamentikája Boyce-t is arra készíti, hogy felforgató módon, a morrisi és az angol ikonográfiától elidegeníthetetlen motívumokat (úgy, mint a rózsza) felhasználva „megkérdőjelezze az angolság koncepcióját” (Tawadros 1997, 41).



4. ábra

Charmaine Watkiss, *They Didn't Come to Stay* (2017; részlet); *The Wisdom Tree* kiállítás, Leeds Art Gallery, 2022; részlet a kiállításból
© Fotó: Moise Gabriella

5. ábra
Charmaine Watkiss, *The Seed Sowers Alchemists* (2021)
© Charmaine Watkiss. Minden jog fenntartva, DACS 2024



Előbbin a morrisi minta nem véletlenül egy, az 1950-es éveket, a Windrush-generációt megidéző alak szoknyáját kitöltve tűnik fel. „Az a mítosz járta, hogy arannyal vannak kikövezve az utcák az országban, amelyik behívta őket. Persze ma már tudjuk, hogy a valóság nem egészen ez volt, úgyhogy a virág-motívumhoz akrilt használtam – bolondok aranyát, nem a 24 karátos aranyozást, hogy ezt az üzenetet életre tudjam kelteni” (Watkisst idézi Carey-Kent 2022). Ehhez képest a *The Seed Sowers Alchemists* kettős portréján, az idősebb alak szoknyájának „windrush” mintája élettelenebbül, grafitszürkén jelenik meg, két másik, színekkel feltöltött növény mellérendeltségében. Mintha az utóbbiak a túlélés, a reziliencia, a múlttal való megbékélés hordozóiként hangsúlyosabbá válnának, a traumatikus múltat jelölő „windrush” mintához képest. Nem véletlen, hogy az idősebb generációt reprezentáló alak viseli magán a múlt jelét.

Másodsorban, a már irodalomtörténeti hagyománnyal bíró vonulathoz csatlakozva, Watkiss a Karib-térség és tágabb értelemben, Afrika növényvilágának szimbólumrendszerét alkalmazza, melyet az ellenállás radikális gesztusaként is értelmezhetünk. Erika J. Waters és Carrol B. Fleming „Replacing the Language of the Center’: Botanical Symbols and Metaphors in Caribbean Literature” című tanulmányukban a botanikai metaforák irodalmi alkalmazásainak megvalósulásait elemzik. „A hatalom és identitás járulékos jegyeit magán viselő eurocentrikus nyelvtől való elszakadás, nélkülözhetetlenné vált a karibi irodalom fejlődéséhez, hasonlóan bármelyik más posztkoloniális irodaloméhoz” (Waters 1994, 390). Az ember-növény párhuzam, a növényvilággal való együtt-létezés (poszt)koloniális és dekolonizációs értelmezési kerete végtelenül összetett és ellentmondásoktól sem mentes. A növények hatóanyagainak ismerete és a gyógyítás tudománya hatalom és az ellenállás eszköze a leigázott és kizsákmányolt közösségek kezében, a rabszolgaság, majd később a migráció következtében elszenvedett kiszakítottság és otthontalanság létállapotában még hangsúlyosabbá váló növényi szimbolika (zöldségek, gyümölcsök, ételek) erőt adó és a diaszpórába kényszerülők identitás-válságára egyfajta gyógyír. A koloniális berendezkedésben ugyanakkor az alacsonyabbrendűnek tekintett közösségekkel vont természeti párhuzam a kolonizáló ideológiájának legitimitást adó eszközzé válik, a vándorlás és kisajátítás illetve kizsákmányolás tapasztalatában ember és növény egyaránt osztozik, hogy aztán a nacionalista retorikában invazív és őshonos fajok terminológiai kettősségében a kirekesztés és kitelepítés kaphasson jogalapot. Ebből a rövid felsorolásból is látszik, hogy milyen gazdag elméleti tárháza és kritikai megközelítési módjai vannak a botanikai trópusoknak és nyelvhasználatnak.

Watkiss a vizualitás nyelvén keresztül valósítja meg azt, amit Waters és Fleming a konklúziójukban „a kenyérfa mint regionális szimbólum teljes

appropriációja[ban]” látnak, ami „jól példázza az önmege erősítést, amennyiben a szerzők a koloniális képiséggel való tudatos leszámolást gyakorolják” (1994, 398). A kenyérfa természetesen a Karib-térség számtalan növénye közül csak egy, amelyik identitás-hordozó szereppel bír és a képessé tevés, az ellenállás eszközeül is szolgál.¹⁵ Watkiss sokrétű művészeti gyakorlatának erejét – a fekete női portré-ábrázolás műfaji kisajátításától és felforgatásától, a rajzművészet aprólékos és bensőséges performatív gesztusán át, az ellenállás botanikai nyelvhasználatáig – legkézzelfoghatóbb módon talán egy múzeumlátogatói reflexió ragadja meg (6. és 7. ábra):¹⁶ „Azt érzem, hogy láthatóvá váltam itt. Ráismerek a saját történetemre. Büszke vagyok. Tetszik ez a hely. Vissza fogok még térni ide, újra, meg újra. Jilly” (Jilly 2022).

¹⁵ A kenyérfa kiemelt szerepét talán az is alátámasztja, hogy egyszerre hordozza magán a „rabszolga eleség” (Thieme 2016, 51) stigmáját és válik a Karib-térségbe behurcolt rabszolgák metaforájává, hiszen a kenyérfát „a 18. században importálták mint olcsó és könnyen termesztendő növényt a rabszolgák számára” (Waters 1994, 398).

¹⁶ A tanulmány kiindulási pontjául Watkiss *The Wisdom Tree* című kiállítása szolgált, a Leeds Art Galleryben, amelyet több alkalommal is volt szerencsém személyesen is megtenkinteni, a kiálltáshoz szervezett további kísérő eseménnyel együtt. Mivel ezt tekintik az első egyéni intézményi kiállításának, gyakorlatilag az élmény úgy kódolódik, mintha a művészi gyakorlat születésének is szemtanúja lettem volna. A kurátori koncepció része volt, hogy a látogatóknak a szokásos múzeumi vendégkönyv formálisabb keretén túl, folyamatos visszacsatolásra adtak lehetőséget. A befogadói élmény fent említett példája ugyanakkor nem egyedi. Kifejezett kurátori kérés nélkül is gyakran számolnak be fiatal fekete nők hasonlóan revelatív, felszabadító és önmege erősítő élményekről, amennyiben a kiállított művek öndefinícióra adnak lehetőséget számukra, azzal, hogy reprezentálva érzik magukat egy közintézményi kiállítótérben. Természetesen a vallomásból nem derül ki, hogy az illető fekete nő volt-e.



6. ábra

Charmaine Watkiss, *They Didn't Come to Stay* (2017),
The Wisdom Tree kiállítás, Leeds Art Gallery, 2022;
részlet a kiállításból, látogatói reflexió
© Fotó: Moise Gabriella

7. ábra
Charmaine Watkiss, *The Wisdom Tree* kiállítás,
Leeds Art Gallery, 2022; részlet a kiállításból,
látogatói reflexió
© Fotó: Moise Gabriella



Felhasznált irodalom

- Berger, John. 2003. *Selected Essays: John Berger*. Ed. Geoff Dyer. New York: Vintage International.
- Brown, Mark. 2017. dec. 5. „Lubaina Himid Becomes Oldest Artist to Win Turner Prize.” *The Guardian*. 2018. feb. 11. <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/dec/05/lubaina-himid-becomes-oldest-artist-to-win-turner-prize>>.
- Bulley, Victoria Adukwei. 2021a. „The Seed Keepers, Charmaine Watkiss.” *Tiwani Contemporary. Press release*. 2023. jún. 17. <<https://www.tiwani.co.uk/usr/library/documents/main/charmaine-watkiss-pr.pdf>>.
- . 2021b. nov. 17. „Charmaine Watkiss on Reconstructing the Image of Black Womanhood.” *Frieze Magazine*. Interview. 2023. jún. 16. <<https://www.frieze.com/article/charmaine-watkiss-interview-2021>>.
- Carey-Kent, Paul. 2022. aug. 1. „Charmaine Watkiss: Interview of the Month August 2022.” *Arthyst*. Web oldal. 2023. szept. 4. <<https://artlyst.com/features/charmaine-watkiss-interview-month-august-2022-paul-carey-kent/>>.
- Claveria, Laura. 2022. júl. 12. „Shifting Perspectives at Leeds Art Gallery.” Leeds Art Gallery. Web oldal. 2022. aug. 25. <<https://museumsandgalleries.leeds.gov.uk/featured/visiting-shifting-perspectives/>>.
- Cristian, Réka M., és Hegyi Pál (szerk). 2022. „ÖRVENDJ AZ ÜNNEPEDEN!” *Írások Bollobás Enikő tiszteletére*. Budapest: ELTE Eötvös Kiadó.
- Downs, Simon, Russel Marshall, Phil Sawdon, et al. (ed). 2007. *Drawing Now: Between the Lines of Contemporary Art*. London: I. B. Tauris.
- Gilman, Sander L. 1985. „Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature.” *Critical Inquiry* 12 (1): 204–42.
- Harris, Lela. 2024. aug. 16. „The Big Interview: Charmaine Watkiss.” *The Double Negative*. 2024. aug. 26. Web oldal. <<https://www.thedoublenegative.co.uk/2024/08/the-big-interview-charmaine-watkiss/>>.

- Hughes, Alicia. 2023. jún. 7. „Jamaican Healers & Plant Warriors: In Conversation with Charmaine Watkiss.” *Sloane Lab*. Web oldal. 2023. szept. 10. <<https://sloanelab.org/2023/06/07/warrior-women-indigenous-knowledge-and-the-legacies-of-colonialism-film/>>.
- Jilly. 2022. „Látogatói reflexió.” *The Wisdom Tree*. 2022. máj. 27–okt. 30. Kurátor: Dr Laura Claveria. Leeds Art Gallery, Leeds, UK.
- Jukes, Kirsty. 2024. aug. 16. „‘A tapestry of new possibilities...’ Charmaine Watkiss: Legacy – Reviewed.” *The Double Negative*. Web oldal. 2024. aug. 26. <<https://www.thedoublenegative.co.uk/2024/08/a-tapestry-of-new-possibilities-charmaine-watkiss-legacy-reviewed/>>.
- Laverne, Lauren. 2019. jún. 2. „Lubaina Himid, artist.” *Desert Island Discs*. 2022. ápr. 19. <<https://www.bbc.co.uk/programmes/m0005mfp>>.
- Magubane, Zine. 2001. „WHICH BODIES MATTER? Feminism, Poststructuralism, Race, and the Curious Theoretical Odyssey of the ‘Hottentot Venus’.” *Gender & Society* 15 (6): 816-834.
- Moudileno, Lydie. 2009. „Returning Remains: Saartjie Baartman, or the ‘Hottentot Venus’ as Transnational Postcolonial Icon.” *Forum for Modern Language Studies* 45 (2): 200–212.
- Pergam, Elizabeth A. 2018. „‘The Binding Line’: A Conversation with Allegra Pesenti, Curator at Large, The Menil Drawing Institute, The Menil Collection.” In Elizabeth A. Pergam (ed.) *Drawing in the Twenty-First Century: The Politics and Poetics of Contemporary Practice*, 141-157. London: Routledge.
- Reynolds, Amanda-Jane. 2023. júl. 4. „The Winds of Past and Present, The Liverpool Biennial: A Series of Interviews.” Web oldal. 2024. aug. 7. <<https://www.artistsrespondingto.co.uk/post/the-winds-of-past-and-present>>.
- Tawadros, Gilane. 1997. *Sonia Boyce: Speaking in Tongues*. London: Kala Press.
- Thieme, John. 2016. „After the Bounty: Botany and Botanical Tropes.” *Postcolonial Literary Geographies: Out of Place*, 41-76. London: Palgrave Macmillan.
- Thompson, Barbara. 2008a. „Decolonizing Black Bodies: Personal Journeys in the Contemporary Voice.” In Barbara Thompson (ed.) *Black Womanhood: Images, Icons, and Ideologies of the African Body*, 27-45.

Hanover, NH: Hood Museum of Art, Dartmouth College and Seattle: University of Washington Press.

- . 2008b. „The African Female Body in the Cultural Imagination.” In Barbara Thompson (ed.) *Black Womanhood: Images, Icons, and Ideologies of the African Body*, 279-311. Hanover, NH: Hood Museum of Art, Dartmouth College and Seattle: University of Washington Press.
- Waters, Erika J. és Carrol B. Fleming. 1994. „Replacing the Language of the Center’: Botanical Symbols and Metaphors in Caribbean Literature.” *Caribbean Studies* 27 (3/4): 390–401.
- Watkiss, Charmaine. 2022a. „Carving Out Meaning.” *British Museum Magazine*. 102: 5.
- . 2022b. „Részlet a művész alkotás-naplóiból.” *The Wisdom Tree* (máj. 27–okt. 30. 2022.) Leeds Art Gallery, Leeds, UK. Kurátor: Dr Laura Claveria.
- . 2022c. „Launchpad LAB Residency Interview.” Launchpad LAB. Web oldal. 2024. aug. 18. <<http://launchpadart.org/lab/residents/charmaine-watkiss/>>.