

Balikon

2020_7,8

kortárs
művészeti
folyóirat
Budapest



ISSN 1216-8890 1080 Ft



biorevolution

GOSZTOLA KITTI és
PÁLINKÁS BENCE GYÖRGY
Vad kert utópia projekt, 2019,
Jersey szigete © Foto: Ember Sári

Fiatal Képzőművészek
Stúdiója Egyesület

studio.c3.hu

SÜVEGES RITA
biorevolution, 2020,
akril, fatábla, 25×50 cm

HATÁRÁTLÉPÉSEK: tudósítások a tudomány az ökológia és a művészet köztes valóságaiból

„Nekem valahogy semmi sem tűnik valóságosnak,
ami a 2020-as évek előtt történt. Nem tudom
elképzelni, hogy nem úsztak állandóan a boldogság-
ban, tekintettel arra, hogy mennyi mindenük volt.
Például tigriseik.”

(WILLIAM GIBSON: *Mozgástér*)

Furcsa, átmeneti, folyamatosan változó közegben,
váratlan helyzetekhez alkalmazkodva készült el
ez a dupla szám. Valamiféle *bemozdult pillanatkép*,
menetközben a Covid 19 disztópikus világának
layerével felülírva, az egyre szürreálisabbá váló
hazai háttér előtt. A koncepció, a szóba jöhető
események, szövegek, szerzők köre – a terjedelmi
korlátokat is figyelembe véve – az utolsó pillanatig
alakult. Az átfogóbb, elemző szövegek egy hosszabb,
az érintett – jórészt itthoni – kiállítások, események
köre pedig egy körülbelül másféléves időtartamot
fog át. (A korábban született írásokat – ha lehetőség
volt rá – a közreműködők segítségével aktualizál-
tuk.) Mindez a múltbeli párhuzamok, s a jelenbeli
szereplők tekintetében is a sokszorosára lett volna
bővíthető: látható, hogy a fenti tematika az utóbbi
évek egyik legizgalmasabb, ugyanakkor legidősze-
rűbb, jól dokumentált, a szó valódi értelmében vett
interdiszciplináris csomópontja. Szűk válogatásunk
azonban – amely önmagát is szervezte – talán képes
néhány fontos találkozási pontra, a megszokott
gondolkodási sémákból kikököntő lehetőségre
felhívni a figyelmet, s további olvasásra, kutatásra
ösztönözni az érdeklődőt.

Az érintett projekteket nem az egy irányzathoz való
tartozás, hanem a személyes tapasztalatok révén
mindenkit érintő problémák teszik időszerűvé.
Egymásba folynak az évszakok, egyre szélsősége-
sebb az időjárás, változik a klíma, sivatagosodik a
táj, felértékelődnek az ivóvízkészletek, állat- és nő-
vényfajok pusztulnak ki, egyes erőforrások kimerül-
nek. Járványok követik egymást, a tenger partmenti
településeket áraszt el, embertömegek kelnek útra
gazdasági és/vagy politikai okokból. Úgy nyílik szét
az olló szegények és gazdagok között, hogy teljesen
egyenlőtlenné válnak a túlélés esélyei. Mindez *most*
történik. Földszerte: helyi és globális hatalmi/politi-
kai, gazdasági/társadalmi struktúráktól és szituáci-
óktól meghatározottan is. Ami mindennek bármely
aspektusával is foglalkozik: *aktuális*. Legyen szó
régiről, új és jövőbeli tudásokról, emberi és nem emberi
-holisztikus - szempontrendszerekről, perspektíva-
váltásokról, művészeti megközelítésmódokról, vagy
éppen mindezek hálózatos rendszerének kiépítésé-
ről, párbeszédéről és működtetéséről.

SZÁZADOS LÁSZLÓ (szerk.)

4

VARGA TÜNDE: Szép új világ? |
Az antropocén-fogalom kritikai
vizsgálatának művészeti
aspektusai

16

GADÓ FLÓRA: Vaktérképpel a
kezünkben | A kortárs magyar
művészet és az antropocén

24

SALAMON JÚLIA: Elnyújtott
konstelláció | *Csillag-tér*

27

A tudós, a művész, az őslakos
és az ambasszador | Cséfalvay
Andrással Frazon Zsófia
beszélget

34

HORVÁTH MÁTYÁS: A tudomány
demokratizálása | Cséfalvay
András: *Egy olyan világban, ahol
nincsenek tények, ott csak a
jószág marad*

36

VARGA TÜNDE: Elmélkedő
befogadás, érzéki megismerés |
Gosztola Kitti: *Ruminatio*

41

HORVÁTH MÁTYÁS: A modernizmus
mocsara | Horváth Gideon: *I put my
hand into a beehive*

43

FRAZON ZSÓFIA: Az elveszett ember |
Kristóf Krisztián: *3 ember 2 világ*

45

LENDECZKI KINGA: Összezáró
frontvonalak | Igor és Ivan Buharov
legújabb munkáiról

49

ERDŐDI KATALIN: Egymást
erősítő párhuzamok

50

MIKLÓSVÖLGYI ZSOLT: Folyékony
textusok | *Nedves hálózatok / Web
of Wets*

53

HAMVAI KINGA: A leigázott erdő
disztópiája | *FOR FOREST – The
Unending Attraction of Nature*

56

MÁRKUS ESZTER: Átélehetővé
tenni az elgondolhatót |
extrodæsia. Enciklopédia egy
emberközpontúságot meghaladó
világhoz

Főszerkesztő:
HAJDU ISTVÁN
ihajdu@c3.hu

Szerkesztők:
HERMANN VERONIKA
hermann.veronika@gmail.com
SZÁZADOS LÁSZLÓ
szazadoslaszlo@gmail.com
SZEGEDY-MASZÁK ZSUZSANNA
zsuzsanna.szegedymaszak@gmail.com

Lapterv:
ELN FERENC
elnferenc.com

Fotó:
ROSTA JÓZSEF
jozsef.rosta@gmail.com

EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA

nka
Nemzeti Kulturális Alap

Balkon

HU ISSN 1216-8890

Levélcím: Balkon, Kállai Ernő Művészeti Alapítvány
1024 Budapest, Fény u. 2. • balkon@c3.hu
https://balkon.art

Poligráf Kft.

Felelős kiadó: Hermann Péter
Kiadja és terjeszti a Poligráf Könyvkiadó
2120 Dunakeszi, Keszthelyi István u. 5/a.
Telefon / Fax: +36 27 347 825
e-mail: poligraf@invitel.hu

Terjesztés: Árusításban terjeszti a Lapker Rt.
és alternatív terjesztők. Előfizetésben terjeszti
a Magyar Posta Rt. Üzleti és Logisztikai Központ (ÜLK).
Előfizethető Budapesten az ÜLK kerületi ügyfél-
szolgálati irodáinál, a hírlapkézbesítőknél, a Hírlap-
előfizetési Irodában (HELIR): Budapest VIII., Orczy tér 1.
Levélcím: HELIR 1900 Budapest

Előfizetési díj: egy évre: 7.080 Ft
fél évre: 3.540 Ft • negyed évre: 1.770 Ft
Árusítási ár: szimpla szám: 880 Ft • dupla szám: 1.080 Ft

Készült az EPC Nyomdában Budaörsön
Felelős vezető: Mészáros László

http://epcnyomda.hu

Szép új világ?

Az antropocén-fogalom kritikai vizsgálatának művészeti aspektusai

“O wonder!

How many goodly creatures are there here!.”¹

(WILLIAM SHAKESPEARE)

OLAFUR ELIASSON Tate Modernben megrendezett kiállításának² egyik kísérőeseménye a fenntarthatóság kérdését vizsgálta.³ A másfél órás beszélgetés a londoni *Climate Action* hétel együttműködésben jött létre, résztvevői Eliasson mellett a korábbi ír miniszterelnök, MARY ROBINSON, jelenleg Climate Justice Professor, illetve CLAIRE FARREL divattervező az EXTINCTION REBELLION⁴ aktivistája és MELANIE MEHRA indiai származású klíma kampányvezető voltak.⁵ Eliasson a művészek kulturális szektorra való befolyását hangsúlyozta: számunkra például lényeges, hogy a kiállításait csak bizonyos, a fenntarthatóság jól körülírt szempontjait betartó intézményekben valósítja meg, annak ellenére, hogy meglehetősen ellentmondásos egy turizmusra hangsúlyosan építő megakiállítótérben fenntarthatóságról beszélni.⁶ Robinson a - művészetben is egyre hangsúlyosabban megjelenő - szakirodalommal összhangban, a klímaváltozást előidézők és az azt elszenvedők közötti *globális egyenlőtlenségről* beszélt.⁷ Claire Farrell, a kerekasztal művészeti keretének magyarázataként pedig azt hangsúlyozta, hogy a művészetben lehetőség van olyan társadalmi, ökológiai, gazdasági berendezkedéseket is elképzelni, melyekre bár a jelen körülmények között nem látszik esély, mégis lehetőséget adnak új rendszerek elgondolására.

Eliasson, a kiállításához kapcsolódó események, illetve a kiállítás kiterjesztett terei révén is hasonló elképzeléseknek próbált teret adni: a SOE Tv online csatornájának bevezetőjében szintén a gondolkodási keretek megváltoztatásának művészeti lehetőségeit hangsúlyozta, a Tate Modern új épületének felső szintjére pedig a berlini ökokonyha-stúdióját szervezte ki,⁸ ahol a fenntarthatóság és élelmiszeripar problémáit vizsgáló beszélgetéseket is tartottak.⁹ Kiállításai szinte minden, a kortárs művészeti gyakorlatok, illetve a művészethez kapcsolódó elméletek által felvetett kérdéssel foglalkoztak. A tárlatot záró „múzeumshop” egy része a problémát tárgyaló könyvek gyűjteményeként funkcionált: Jane Bennettől Donna Harawayen át Bruno Latourig a legjelentősebb elméleti

munkák mellett, NAOMI KLEIN *This Changes Everything* című írása, valamint az élelmiszer-termelést és feldolgozást vizsgáló tudományos, népszerű, vagy éppen élettrajzi kötetek is (mint például ALICE WATERS *Coming to My Senses* című önéletrajza) ott sorakoztak a polcokon.¹⁰ Nem jelentéktelen tény, hogy Donna Haraway, illetve Bruno Latour¹¹ a művészeti élet egyre hangsúlyosabban jelen levő elméletírói: szövegeiket az antropocénhez kapcsolódó elméleti diskószkén, illetve annak kritikája jellemzi, csakhogy, mint a témában az egyik legjelentősebb művészeti publikációkat magáénak tudható T. J. Demos-ét.¹²

Minek nevezzetek? – a fogalmi kérdéseken túl

A klímaváltozásra reflektáló *antropocén* kifejezést EUGENE STOERMER használta még az 1980-as években, de csak 2000 után, Stoermer és PAUL J. CRUZTEN közös, *The 'Anthropocene'* című, illetve később Cruzten *Nature*-ben megjelent rövid írás nyomán kerül be a közgondolkodásba.¹³ Az egyik átfogó tanulmány a kifejezés kritikai vizsgálatával kapcsolatban a 2014-ben induló *Anthroposcene Review* első számában jelent meg. A folyóirat szintén azzal a céllal indult, hogy fórumot kínáljon a klímaváltozással járó kérdések megvitatására.¹⁴ Az antropocén mint fogalom azt a korszakot jelöli, amikortól az emberiség az addig emberi léptéktől nem mérhető geológiai folyamatokba – melyet a *holocén* fogalommal jelölnek – aktív, változást előidéző ágensként lépett be. Cruzten a széndioxid szennyezést nevezi meg

- 10 DONNA HARAWAY: *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham and London: Duke University Press, 2016; ALICE WATERS: *Coming to My Senses: The Making of a Counterculture Cook*, New York: Clarkson Potter, 2017; NAOMI KLEIN: *This Changes Everything: Capitalims vs the Climate*, NY: Simon and Schuster, 2014
- 11 HARAWAY a 13. *documenta* (2012) egyik fontos személye volt. A 2017-es Art Power listán Haraway a 3., LATOUR a 9. helyen szerepel: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/nov/03/german-artist-hito-steyerl-tops-contemporary-art-power-list>
- 12 T. J. DEMOS: *Against the Anthropocene. Visual Culture and Environment Today*, Berlin: Sternberg Press, 2017; Uő: *Decolonising Nature, Contemporary Art and the Politics of Nature*, Berlin: Sternberg Press, 2016
- 13 PAUL CRUTZEN and EUGENE STOEHRER: "The 'Anthropocene,'" *Global Change Newsletter, International Geosphere-Biosphere Program Newsletter*, no. 41 (May 2000), 17-18; PAUL J. CRUTZEN: Geneology of Mankind, *Nature*, vol 415, (2002), 23. Lásd még ELIZABETH KOLBERT: Enter the Age of Man, *National Geographic*, 2011, <https://www.nationalgeographic.com/magazine/2011/03/age-of-man/>
- 14 ANDREAS MALM and ALF HORNBOEK: The geology of mankind? A critique of the Anthropocene Narrative, *The Anthropocene Review* 2014, Vol. 1(1) 62 -69. Magyarul: Emberi tényező? Az antropocén-narratíva kritikája, ford. Csorba Géza és Nagy Klára, *Klimaváltozás és kapitalizmus küölőszám, Fordulat*, 2019/1. (új folyam, 25. szám), 6-16., ld. <http://fordulat.net/?q=huszonotodik>

a klímaváltozást előidéző fő tényezőként, melyben James Watt gőzgépének 1784-es feltalálása a mérföldkő.¹⁵

tésnél az elsődleges terminológiai megközelítésnél azonban lényegesen komplexebb kritikai vizsgálatot nyújt a szakirodalom. ANDREAS MALM és ALF HORNBERG szerint az antropocén narratívák eltérnek abban, hogy melyik korra is teszük a kezdőpontot. Az egyik ilyen időpont, ahogy Cruztén is látja, az ipari forradalom, amikor is a gőzgép megjelenésével a fosszilis energiaforrások felhasználásának következtében szignifikáns légköri szennyezés kezdődött el. A másik narratíva a tűzhasználathoz köti a „fosszilis gazdaság” kezdetét – mely Malm és Hornborg szerint is „szükséges feltétele” volt kialakulásának –, azonban a korábbi történelmi narratívákkal szemben azt állítja, hogy ez a folyamat egyáltalán nem volt *szükségszerű*.¹⁶ Az antropocén-fogalom problematikusságai innen már szembetűnik. A szakirodalom egy jelentős része (Malm és Hornborg, Donna Haraway, T. J. Demos, Rosi Braidotti) már azt is hangsúlyozza, hogy az antropocén kifejezés egyik legproblemátikusabb oldala éppen az ember szerepének előtérbe helyezése, miközben a klímaváltozás nem csupán az emberiséget vagy emberi fajt, hanem az élőlények teljes láncolatát érinti. Itt nem pusztán arról van szó, hogy az antropocén mint fogalom még mindig az ember szerepének elsődlegességét, illetve természet felett állását tételezi, hanem arról is, hogy a fosszilis energiafelhasználásra épülő gazdaság a globális egyenlőtlenségek egyik sarokpontja is. Ha a tűzhasználat, illetve ehhez kapcsolódóan a népességnövekedéshez kötjük a klímaváltozást, viszonylag könnyű a kollektív felelősség téziséét felállítani. A tűzhasználat kezdetétől datált antropocén korszak már magában kódolja az egyenlőtlenségek tagadását. Tudniillik nem a teljes emberiség – DIPESH CHAKRABARTY szerint leginkább a „faj” kifejezés használata lenne célravezető – felelősségéről van szó, hanem annak csak a globális északhoz tartozó kislétszámú népességéről. Bruno Latour szerint pedig azon belül is egy kisebb hányadról.¹⁷ Az antropocénhez kapcsolódó kérdésfelvetések szempontjából tehát két dolog feltétlenül lényeges: a *felelősség egyetemestésének* problémája, illetve a *kapitalista termelési folyamatok* destruktív hatása.

A szakirodalom ennek tükrében az antropocén helyett gyakran a *kapitalocén* kifejezést használja.

- 15 CRUTZEN: Geneology, 23. A szöveg röviden számba veszi a már jól ismert problémákat, a metángáz kibocsátás növekedését, az esőerdők pusztulását, az energia, és víz felhasználás szignifikáns növekedését, a műtrágyából származó mérgező anyagok hatásait, illetve a népességnövekedést.
- 16 MALM-HORNBOG: *Fordulat* 25, 7.
- 17 Mint Latour megjegyzi, Donald Trump kilépése a klímaegyezményből, egyértelműen rámutatott arra, hogy kik is az elsődleges ágenssei és haszonélvezői a helyzetnek. BRUNO LATOUR: *Down to Earth: Politics in the New Climatic Regime*. Trans. Catherine Porter, Cambridge, UK; Medford, MA: Polity Press, 2018, 5.



KASZÁS TAMÁS

Válogatás az „Az emberiség nyomában” – fotó tanulmány archívumából

Dipesh Chakrabarty 2010-ben *A történelem klímájáról, négy tételben* című tanulmányában ír arról, hogy a „tőke globális történetét az emberi faj történetével összevonva” kell vizsgálni. Írásában egyértelműen a kapitalista termelés problémáját, illetve az abból fakadó egyenlőtlenségeket helyezi előtérbe. Ugyanakkor, mivel történetírói szemlélettel közelít a kérdéshez, pontosabban a történetírás új lehetőségének vizsgálatával írja a szöveget, kitér azokra, a korábban a történelem szempontjából nem hangsúlyos éghajlati változásokra is, melyek az emberiség történelmét befolyásolták, ilyenek például az úgynevezett „hosszú nyár” vagy a „kis jégkorszak”.¹⁸ Ezeknek az eseményeknek a szakirodalma természetesen nem újkeletű, de az antropocén/ kapitalocén narratíva nyomán más jelentőséget nyernek.

H. H. LAMB a kis jégkorszakot is vizsgáló *Climate, History and the Modern World* című kötete, mely 1982-ben jelent meg, a jégkorszaktól a 20. századig tekinti át az éghajlati változás gazdasági, társadalmi, illetve kulturális vonatkozásait. Például, hogy a különböző társadalmi, politikai, kulturális jelenségek hátterében hogyan mutathatók ki a természeti erők.¹⁹ Egy kurrens kutatás szerint a kis jégkorszak is emberi tevékenység nyomán következett be: a dél-amerikai, java-részt földművelő őslakosok halálával a nem művelt területeket visszahódította az őserdő, a légkörbe kerülő nagymennyiségű oxigén pedig lehűlést eredményezett. A kutatók 1610-re teszik az (*orbis spike* néven ismertté vált) időpontot, vagyis közel száz évre volt szükség, hogy az emberi beavatkozás éreztesse hatását.²⁰ Hasonló, ugyancsak jól ismert példa, hogy MARY SHELLEY *Frankenstein*, vagy LORD BYRON *Sötétség című verse* 1816 nyarán született, amikor a világ egy része mellett Európát is sötétség borította a Tambora nevű vulkán egy évtel korábbi kitörését követő por beáramlása a légkörbe.²¹ Ez, ahogy Chakrabarty

- 18 DIPESH CHAKRABARTY: A történelem klímájáról, négy tételben. Ford. Bojtár Péter, 2000, 2010/2., 3-13., <http://ketezer.hu/2010/02/dipesh-chakrabarty-a-tortenelem-klimajarol-negy-tetelben/>. Lásd még BRIAN FAGAN: *The Long Summer: How Climate Changed Civilisation*. New York: Basic Books, 2003, illetve H. H. LAMB: *Climate, History and the Modern World*, London and New York: Routledge, 1982
- 19 A kisjégkorszakhoz lásd például Pieter Breugel: *Vadászok a hóban* című képének elemzését. LAMB: *Climate*, 13. Lamb elemzi a Dickens szövegeihez kapcsolható kivételes téli havazásokat is, vagy Constable és Turner festményein megjelenő felhőzet okait.
- 20 https://www.scientificamerican.com/article/mass-deaths-in-americas-start-new-co2-epoch/?WT.mc_id=SA_Facebook
- 21 Ugyan a kritikai érdeklődés homlokterében korábban a teremő emberről alkotott elgondolás, illetve a képzőművész korlátossága, vagy az opiatok kultúrteremtő hatása állt, az újabb változások tükrében már a napsütés nélküli Európa és a szélsőséges időjárás társadalmi-kulturális hatása is fontossá vált. Ld. még EVA HORN: A holnapután időjárása: A klímakatasztrófa rövid képzőművészeti története. Ford. Csécséi Norbert, *Prae*, 2017/1., 40-55. [44-45.] https://www.prae.hu/prae/content/journals/journal.pdf_116.pdf, illetve JONATHAN BATE: Egy év ökoszisztémája. Ford. Orosz Kata, Szabó Máté, *Liget*, 2005. május, <https://ligetmuhely.com/liget/jonathan-bate-egy-ev-oszisztemaja/>; vagy Chris Townsend: Year Without a Summer. *Paris Review*, 2016. október 25. <http://www.theparisreview.org/blog/2016/10/25/year-without-summer/>

is rámutat, lényeges szempont az antropocénhez kapcsolódó vizsgálatoknál: a természet története és az emberiség története a korábbi elgondolással szemben – mely szerint a természet csupán a történelem színpadaként szolgál –, nem választhatók el egymásról.

Természet, kultúra, tőke: kapitalocén, plantációcén, fehér felsőbbrendűség, extraktívizmus?

A kérdés vizsgálatának egyik lényeges szempontja arra mutat rá, hogy a nyugati gondolkodásban természet és ember, természet és kultúra *szétválasztása* az ember meghatározásának egyik sarokköve. Ezt JASON W. MOORE a természet és kultúra *kartéziánus* alapokon nyugvó szétválasztásának problémájától datálja. Ugyan már a platóni tanokban is megtalálható a *phüszisz* és *techné*, azaz a világ dolgai, és az ember által készített tárgyak kettőse, az elgondolás a felvilágosodás nyomán a 19. században lesz egyre meghatározóbb szempont.²² KANT *Antropológiájának* is lényeges eleme a természettől eltérő kultúra tételezése, míg azonban Kantnál elsősorban a moralitás eszméje játszik központi szerepet, HERDER nyomán a 19. századra a kultúra mintegy második természetként való felfogása válik meghatározóvá.²³ A természettudományos megközelítés oldaláról pedig BUFFON osztályozó elmélete játszott/játszik lényeges szerepet.²⁴ Az ember természettől való elválasztásának kérdése a különböző megközelítésekben más és más szempontot kap, mégis abban megegyeznek a kritikák, hogy az ennek nyomán előálló *konceptuális keret* alapozta meg a természet kizsákmányolásának nyugati rendszerét. Vagyis az a narratíva, mely a természetet mint *külső*, az embertől független, tudományos alapokon megismerhető, feltérképezhető, szabályozható entitást tételezte, hozzájárult a természet egyoldalú kizsákmányolásának elfogadásához is. Mint Moore rámutat: „A világ térkép-hálózatként való leképzése és a természet külsődleges tárgyként való felfogása lehetővé tette, hogy a természet gazdagságát a tőkefelhalmozásnak hatékonyan alárendelve sajátítsák el.”²⁵

Tehát a mindenkori ember leválasztása a természetről nem csak történeti, kultúrtörténeti szempontból problematikus, de a társadalmi-gazdasági folyamatok szempontjából is.²⁶ Az egyik legnagyobb problémát ugyanis a 16. századi felfedezések nyomán létrejövő kereskedelmi hálózatok kiépülésének következményei jelentik, melyek az emberek, az állatok és a növények erőszakos relokalizációjával jártak. Az őslakosokat érintő néptársók, a rabszolgakereskedelem, a cukornád-ültetvények létrehozásának máig ható következményei nem csak gazdasági, emberjogi, politikai szempontok szerint vizsgálhatók, hanem geopolitikai és ökológiai problémaként is. NICOLAS MIRZOEFF szerint az antropocén a kolonialista néptársással kezdődött.²⁷ Vagyis az antropocén kifejezés a kolonialista gazdaság 16. századtól tartó egyenlőtlen hatalmi, területiális felosztásának és kizsákmányolásának ténye miatt is problematikus, egyoldalúan univerzalizáló, az elnyomó hatalmi struktúrákat elmosó kifejezés.²⁸

PAVEL STEREC és VILÉM DUHA *Silk Road Vertigo* (2019) című videóesszéje éles kritikával mutat azokra a rejtett kapcsolódási pontokra, melyeket a globális kereskedelmi hálózatok és az azokat infrastrukturálisan lehetővé tevő vasút-, út-, illetve internetes hálózat rendszere hív elő. A mű gondosan vezetett

narratívájából a szabadkereskedelem hátterében húzódó geopolitikai egyenlőtlenségek meglepő módon bontakoznak ki. A háromcsatornás installáció verbális és vizuális narratívája érzékletesen mutatja meg a máig ható monumentális és szimbolikus modernizációs törekvéseket, a kereskedelem deregulációját, az adómentes övezeteket, és a „gondosan fenntartott függőséget”.²⁹

Ehhez kapcsolódva Jason W. Moore arra, az „olcsó természet” felfogást létrehozó kettős könyvelésre mutat rá, mely a nyugat kizsákmányoló geopolitikáját jellemzi.³⁰ Ez az olcsóság annak a kizsákmányoló kitermelésnek köszönhető, mely mind a természeti, mind a humán erőforrásokat beruházás vagy visszainvesztálás mentesen éri el, s ebből adódóan a természetet sok esetben végzetes módon alakítja át. Mivel a kapitalista termelés logikája szerint önfelszámoló, ezért újabb és újabb területekre kénytelen a fogyasztást, és az azzal járó negatív következményeket áthelyezni.³¹ Másfelől, azt a kolonialista gyakorlatot, vagy *planetáris kettős könyvelést* folytatja, mely a „vad” területek kizsákmányolásával és erőszakos kultúráváltásával a földet a saját érdeke mentén alakítja át monokultúrákká.³² Ezzel pedig a teljes ökoszisztéma bomlik meg. Például a szarvasmarha tenyésztés számára kiirtott erdők miatt kevesebb oxigén kerül a légkörbe, a felborult egyensúlyi állapot a rovar- és állatvilágot is érinti, a kölcsönösen fenntartó rendszer megbomlásának pedig további káros, akár egyes fajok kihalásával járó következményei is vannak. A marhatenyésztés nyomán az ipari infrastrukturális szennyezés mellett a metángáz légkörbe bocsájtása okoz további planetáris károkat.

Ez a gondolkodásmód egyfelől a *modernizmus fejlődéselvébe* vetett hitén és a bolygó kimeríthetetlen erőforrásain alapul, mely már a 1970-es évekre érzékelhető kudarcot vallott. A modern-posztmodern korszakváltás egyik megközelítése is ebből, az 1973-as nagy olajválsághoz köthető, az erőforrások végességével szembenező tézisből indul ki. Ennek ellenére a

- ↑ A mű a *The Great Globe* című kiállításra készült. AQB Project Space, Budapest, 2019. május 18 – június 30., kurátorok: GADÓ FLÓRA és HESZKY ANDRÁS, ld. még: https://www.aqb.hu/copy-of-the-great-globe; https://www.youtube.com/watch?v=BGDEoE4bXD8; https://balkon.art/home/online-2019/the-great-globe/pavel-sterec-vilem-duha/
- ↑ MOORE: *Fordulat* 25, 21.
- ↑ KARL MARK, FRIEDRICH ENGELS: *A Kommunista Párt kiáltványa*. „Hogyan küzdi le a burzsoázia a válságokat? Egyrészt úgy, hogy kénytelen megsemmisíteni a termelőerők nagy tömegét; másrészt úgy, hogy új piacokat hódít meg, és alaposabban aknázza ki a régieket. Tehát hogyan ? Úgy, hogy még egyetemesebb, még hatalmasabb válságokat készít elő és a válságok elhárításának eszközeit csökkenti.” 447. http://www.eszmelet.hu/wp-content/uploads/2018/08/Kommunista_part_kialtvanya_452_PDFsam_MEMo4.pdf
- ↑ A plantációcén kifejezést ld *Posthuman Glossary*. Szerk. ROSI BRAIDOTTI, MARIA HLAVAJOVA, London, NY: Bloomsbury, 2018; ANNA TSING: *Feral Bodies*, idezi DONNA HARAWAY, Anthropocene, Capitalocene, Plantationscene, Chichulucene: Making Kin. In *Environmental Humanities*, vol. 6, 2015, 159-165., http://environmentalhumanities.org/arch/vol6/6.7.pdf

nyugati államok modernizációs tervei továbbra is a régi gyakorlatok fogságában maradnak. BRUNO LATOUR legutóbbi könyvében ismételen felhívja a figyelmet erre. Mint írja, a 2015. december 12-i párizsi klímacsúcson világos volt, hogy amennyiben a résztvevő országok fejlesztési terveit meg akarnák valósítani, úgy nem egy, hanem több Földgolyó erőforrásai lennének szükségesek.³³ Az irracionális tervezés ilyen szintje, ahogy GREGORY SHOLETTE fogalmaz a „kríziskapitalizmus” sajátja.³⁴ A gazdasági folyamatok kritikájára a kapitalocén fogalomköréhez kapcsolódó – az antropocén alternatívájaként feltűnő – terminus az *extratívizmus* (extractivismo), azaz a kizsákmányoló kitermelés. Az extraktívizmust MACARENA GÓMEZ-BARRIS használja a „Globális Dél”-t sújtó erőforrásokat kivonó kapitalista termelésimódra.³⁵ Gómez-Barris – kapcsolódva Mirzoeff vagy Haraway felvetéseihz – elsősorban Latin-Amerikára fókuszál, de Moore-hoz hasonlóan figyelembe veszi az egyenlőtlen-ségek globális struktúrákba ágyazottságát. Gómez-Barris szerint a kolonializmus máig ható kizsákmányoló, a dominanciát függőséggen keresztül fenntartó struktúrája biztosítja az erőforrások feletti kontrollt, illetve azok egyenlőtlen elosztását.

A hatalmi struktúrák szorosan kapcsolódnak a gazdasági, illetve biopolitikai kérdésekhez: a nyersanyagok kitermelése és a humánerőforrás kizsákmányoló alkalmazása különböző aspektusai ezeknek az *aszimmetrikus* erőviszonyoknak. Mint Gómez-Barris rámutat, az erőforrásokat kivonó kapitalista hatalom technikája kiterjed a jogi, gazdasági, politikai szférára, mely az őslakosokat „kitörli” saját területeikről. A rendszer a globalizáció mindent egy szintre rendező technológiájával szétzilálja a helyiek életmódját.³⁶

Gomez-Barris szerint a dekolonializálás ebben a kontextusban azt jelentené, hogy a kolonialista Másikká tétel („othering”) gyakorlatán alapuló gazdaság helyett, egy olyan közös létezésen alapuló gondolkodás kerül előtérbe, mely nem a „határvidék” gondosan felügyelt

kiaknázására épül.³⁷ A világ másként való felfogása nem a pusztá ellenállást jelenti, hanem egyfelől annak vizsgálatát, hogy ezek a zónák hogyan ágyazódnak a globális rendszerbe, vagyis, hogy mit jelent az egész bolygóra nézve az ökológia finom egyensúlyát nem figyelembe vevő kizsákmányoló kitermelés.³⁸ Másfelől egy olyan „episztemológiai autonómiát” és kézzelfogható tudást tételez az ezeken a területeken élők létmódjáról, mely figyelembe veszi a kapitalista gondolkodás szempontjából nem látható folyamatokat: az „élet olyan formáinak lehetőségét, mely nem leredukálható, megosztható, elfoglalható vagy kiüresíthető”.³⁹ Gomez-Barris perspektívája az élhető élet őslakos felfogására vált, vizsgálata pedig szó szerint is nézőpont váltást tételez: példának okáért az egyik fejezet, melynek a címe *halszem episztemé* (Fish eye epsiteme), CAROLINA CAYCEDO *Damned Landscape* (2012) videóinstallációjának elemzésével a Cauca Völgy Magdalena folyójában okozott károkat a vízben élő lények szemszögéből vizsgálja.⁴⁰ Az *ellenvizualitás* itt válik kézzelfoghatóvá: EDOUARD GLISSANT *homályosság* (opacity) kifejezését segítségül hívva olyan elmosódó látásmód mellett argumentál, mely nem értékelhető a látáson alapuló, kizsákmányoló tekintet nyugati kategóriája mentén, nem redukálja a létező sokféleségét a megismerő tudás kategóriái alá, hanem a folyót mint társadalmi és ökológiai szubsztanciát, az alámerülő, felszín alatti, homályos ellenvizualitás nyomán mutatja be.⁴¹ Ugyanakkor számára is jelentős, csakúgy, mint Harawaynél, hogy a világvége jóslatok helyett a jövőbe tekintő, változást segítő gondolkodási és gyakorlati kereteket vizsgálja a *biodiverzitás* megtartásának érdekében.

Gómez-Barris arra is rámutat, hogy a sokszor csak gesztusértékű intézkedések alapvetően nem változtatják meg a helyzetet: például Ecuador annak ellenére, hogy alkotmányba foglalta a természet (Földanya) jogait, illetve ehhez kapcsolódóan a *bon vivir*, vagyis a jól-lét természetközpon्तú szemléletét szorgalmazza, továbbra is fenntartja az őslakos indiánokat hátrányosan érintő kolonialista

- ↑ Gómez-Barris a hatalom gyakorlásának a Foucault-i panoptikumon alapuló eurocentrizmusával szemben Mirzoeff vizuális ellennarratíváját hangsúlyozza. Szerinte ez azért lényeges, mert a „Five Eyes” államok (USA, Kanada, Egyesült Királyság, Ausztrália, Új-Zéland) a digitális technológia segítségével a felügyelet egy újabb szintjén tartja hatalmában az erőforrásokkal rendelkező területeket. Ld. GÓMEZ-BARRIS: *Extractive Zone*, 2017, 7-8. Az ellennarratívához lásd: NICHOLAS MIRZOEFF: *The Right to Look: a Counterhistory of Visuality*. Durham, NC: Duke University Press, 2011 Az indiánok földhöz, természethez való kapcsolatát a 2018-as *Velencei Építészeti Biennálén* a kanadai pavilon tematizálta: UNCEDED: *Voices of the Land* https://www.unceded.com/, valamint https://www.youtube.com/watch?v=moPJ73_gV4c]
- ↑ Gómez-Barris VIVEIROS DE CASTRÓra hivatkozik annak tekintetében, hogy hogyan lehetne a dekolonializáló, nem diszciplina specifikus megközelítést megmutatni. Ld. GÓMEZ-BARRIS: *Extractive Zone*, 2017, 3. Szintén reflektál az őslakosok romanticizálásának kérdésére ezért is vizsgál létező, helyi projekteket.

- ↑ GÓMEZ-BARRIS: *Extractive Zone*, 2017, 3.
- ↑ http://carolinacaycedo.com/the-headlong-stream-is-termed-violent-but-the-river-bed-hemming-it-in-is-termed-violent-by-no-one-2013; ld. még: http://carolinacaycedo.com/serpent-river-book

- ↑ GÓMEZ-BARRIS: *Extractive Zone*, 2017, 15.



gazdaságpolitikáját.⁴² Ez a szempont is megjelenik URSULA BIEMANN és PAULO TAVARES *Forest Law* (2014) című videómunkájában. A művészpáros filmje szintén arra kérdez rá, mi számít jól-létnek: a jóléti társadalom értékei szerinti gazdasági növekedés és a magántulajdon, vagy a tiszta levegő, víz, élelmiszer, és a társas kapcsolatok megtartó ereje.⁴³ ERNESTO NETO – neosámánizmusa miatt kritizált – a huni kuin amazonas-i törzs együttműködésével készített projektje hasonló kérdéseket tesz fel.⁴⁴ Az őslakosok természethez fűződő kapcsolata és tudása a törzsi életformák hagyományaira mutat rá, miközben ezek az életformák marginalitásba szorultak.

Az aszimmetrikus globális erőviszonyokat tematizáló művek közé tartozik STEVE MCQUEEN jól ismert videóinstallációja, a *Gravesend* (2007)⁴⁵ is. A film a koltán útját követi: az elektronikus eszközökhöz szükséges anyag közel rabszolga körülmények között folyó kitermelését, melyet aztán a brit finomítóba szállítanak, hogy onnan a távol-keleti összeszerelő üzemekbe kerüljön.⁴⁶ A *Gravesend* JOSEPH CONRAD klasszikus művére a *Sötétség mélyénre* (1899) utal címével.⁴⁷ Ez az a kikötőváros, ahonnan Conrad regényének főszereplője hajóra száll, hogy ide szállítsák a digitális eszközökhöz szükséges nyersanyagot, majd rakják hajóra az ázsiai üzemek felé.⁴⁸ LOUIS HENDERSON *All That is Solid* (2015)⁴⁹ című videómunkája egy másik szintjét is bevonja ennek a folyamatnak: a nyersanyagok (réz, arany) kitermeléséhez szükséges kizsákmányoló gyarmati struktúra alapjainak történetétől a Szodomának nevezett illegális accrai Agboghloshie szeméttelep másodlagos bányászatáig mutatja be az anyag elsődleges és rejtett, másodlagos körforgását, hálózatait.⁵⁰ A telepen dolgozók az elhasznált hordozókból (mobilok, kábelek, számítógépek) újra kinyerik az értékes fémeket.⁵¹ Henderson az *Animism is the Only Sensible Version of Materialism* című előadásában az ISABELLE STRENGERS által felvetett *animizmus* kérdésére hivatkozik. Az animizmus Henderson szerint a kémiai elemek tárgyi világgal és az élőlényekkel való folytonossága mellett a technikai eszközök szintjén is értelmezhető, mivel ezek szintén elemekből (arany, réz, koltán) épülnek fel, és ahogy a reklámapar vagy a technológia beszédmódja „élettel” ruházza őket fel (okostelefon), úgy az általuk működtetett internetet is egy bizonyos módon élő hálózatként gondoljuk el.⁵²

Ugyancsak az aszimmetrikus viszonyokat vizsgáló vállalkozás az UNKNOWN FIELDS DIVISION nomád dizájnstúdió tevékenysége. A csoport filmeket, tanulmányköteteket, illetve művészeti tárgyakat készít az egyenlőtlenül eloszló társadalmi és környezeti terhelésekről. A Kínától Bolívián át számos ország egy-egy problémával terhelt pontját bemutató dokumentációikat a honlapjukon, illetve kiállításokon teszik elérhetővé. A Victoria és Albert Múzeum kiállítására (2015)⁵³ a kínai Baotou toxikus radioaktív anyaggal szennyezett környezetét bemutató képek és filmek mellett például sajátos adatvizualizációként három, Ming kori stílust utánozó vázát készítették: az egyes vázák mérete annak a függvényében

változik, hogy milyen mennyiségű toxikus hulladékot hoz létre az adott készülék előállításá (okostelefon, laptop, elektromosautó akkumulátor).⁵⁴

A történetmesélés jelentősége: szimbiogenezis és vibráns anyag-ágencia a chthulucénben?

DONNA HARAWAY nem véletlenül javasolja, hogy kezdjünk egy másik *történetet* elbeszélni. Az ő terminusa, a *chthulucén* – mely az antropocén, illetve a kapitalocén mellett egy újabb, alternatív elnevezés –, az eddigiektől eltérő, nem korszakoló *narratívát* tételez. A kifejezés több dolgot olvaszt magába: két görög kifejezés a *kainos* és a *khthon* összevont formája. A *kainos* a temporális és materiális a folytonosságé a *khthon*, azaz a ktonikus viszont a földalatti, pusztító, megregulázhatatlan anyagi lények és erők.⁵⁵ A név ugyancsak utal az Észak-Kaliforniában őshonos pókfajtára: a *Pimoa cthulhu*-ra. A chtulucucén tehát egy újabb metaforikus keret, mely Haraway történetmesélésében az „itt és most” miatt is lényeges szerepet játszik. Ugyanis, mint a róla készült dokumentumfilmben⁵⁶ is hangsúlyozza, a mindenható antropocén gondolkodással szemben az egyes egyénnek nem máshol, hanem éppen ott, ahol van, kell léteznie. Ahogy a pók ott, abban az arizóniai erdőben, annak sérülékeny ökológiájában tölt be apró, de annál jelentősebb szerepet, úgy lenne lényeges a *lokalitáshoz* kapcsolódó életmód újragondolása. Mint írja, a chthulucénben való együttélés vagy egyúttalás az antropocén és kapitalocén végzetes erőire adott válaszlehetőség.⁵⁷

Haraway a modernizáció „végtelen fejlődés” ígéretével szemben, egy geo- vagy Gaia-történetet javasol, mely a sok-fajú „jól-lét” kapcsolata. Szövevényes, sokszálú, egymásba gabalyodó történetet, amely képes a gondolkodási kereteinket átstrukturálni, sokfajú rokonsági szálainkat összekapcsolni, ahogy a macskabölcső szálai, vagy a pók hálója köti össze, vagy fordítja egymásba a szálakat. A másik történet mesélése egy másik keretet feltételez, egy kevésbé antropocentrikusat, és egy sokkal inkább érzéki, az élet minden formáját figyelembe vevő gondolkodást generál, melyben az ember csak egy az élőlények nagy láncolatában. Az ilyen gondolkodásmódra a *csápos gondolkodás* („tentacular thinking”) kifejezést vezeti be,

azaz a gerinctelen nyolclábúak, mint a pókok vagy a polipok letapogató, érzéki létezését veszi alapul. A latin *tentaculum* érzőt jelent. Haraway kötetét ilyen érzéki-metaforikus képek szövik át. Ebben a szövevényes mesében a sci-fi műfajához tartozó elképzelések sem idegenek, ahogy még mi sem tudjuk megjósolni, mi is lesz a történetünk. A „make kin”, vagyis a „kössünk rokonsági kapcsolatokat” vagy „rokonuljunk”, olyan rokonsági fokot tételez, mely a nyugati gondolkodásnak nem sajátja, mivel az a föld élőlényeivel és élettelen anyagi létezőivel kötött rokonsági kapcsolatokat igényli.⁵⁸ Arra, hogy mindez hogyan is lehetséges, Haraway nem tér ki egyértelműen, sokkal inkább a metaforikus gondolkodási kereteket tágítja a további fogalmi hálójával. Ilyen például a *szimbiogenezis*, mely jelentése az együtt csinálás, vagyis az együtt létezés egy aspektusa, egyfajta – ismét egy új kifejezés – *szimpoesis*, a poesis, avagy a teremtés olyan új módja, mely a biológia evolúciós kérdéseinek szálait köti össze a művészeti és tudományos aktivizmussal.⁵⁹ Mint írja, a szimpoetikus entitások *holobiontok*: teljes és biztonságos lények, a létezők sokféle, dinamikus közös létezése.⁶⁰

Haraway elgondolása kapcsolódik Isabelle Strengers animizmus-felfogásához. Strengers – a DELEUZE-GUATTARI szerzőpáros nyomán – a *rizomatikusan* kapcsolódó asszamlblázsokban való gondolkodást helyezi előtérbe, az animizmus egy olyan formáját, melyben a természet kívül helyező, emberközpontú tudomány más, a kapcsolatrendszerek étellel megtöltött, a mitológiai gondolkodásra jellemző, természet és kultúra közötti egység igényli.⁶¹ Strenges EDUARDO BATALHA VIVEIROS DE CASTRO brazil antropológusra hivatkozik. Castro több kötetet írt az őslakos indián kultúra mitológikus

- ^[58] Az *extrodæsia* kötet (2019) szócikke (ld. 87. számú jegyzet) a *rokonulás* kifejezést használja.
- ^[59] A szimbiogenezis elmélete KONSZTANTYIN SZERGEJEVICS MERESOVSKIJTÓL származik, aki 1905-ben publikálta elméletét. Az egyik legismertebb kutatója LYNN MARGULIS, akinek könyvét sosem publikálták. A kérdésről magyar nyelven átfogó wikipédia cikk olvasható: https://hu.wikipedia.org/wiki/Endoszimbionta_elm%C3%A9let. Margulis vette át az elméletet és fejlesztett tovább az 1960-as években. Margulis életéről és az ő elméletét osztó kutatókról JOHN FELDMAN készített dokumentumfilmet *Symbiotic Earth* (2018) címmel (https://hummingbirdfilms.com/symbioticearth/). Haraway szintén ír Margulis jelentőségéről a saját gondolkodásának tekintetében is. HARAWAY: *Staying with the Trouble*, 2016, 60-63.
- ^[60] Az analógia egyik könnyen érthető alapja, hogy maga az ember is többfajta mikroorganizmussal él együtt (baktériumok, gombák, vírusok tömkelege népesíti be a testét és a bőrét). A *holobiont* szintén Margulis kifejezése. Haraway: *Staying with the Trouble*, 2016, 60-63.
- ^[61] Strengers *animizmus* elgondolása sokban hasonlít Haraway *szimbiogenezis* felfogására. Csakúgy mint Haraway, ő is úgy látja, hogy egy ilyen keretben, azaz az élet formáinak folytonosságával, sosem vagyunk egyedül: az asszamlblázsok részeiként minden élő szervezet sokrétű, szemben a szubjektumok különállásával. ISABELLE STENGERS: Reclaiming Animism, *Journal* #36, https://www.e-flux.com/journal/36/61245/reclaiming-animism/; ld. még U.ő.: *Thinking with Whitehead. A Free and Wild Creation of Concepts*. Transl. MICHAEL CHASE, Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press, 2011



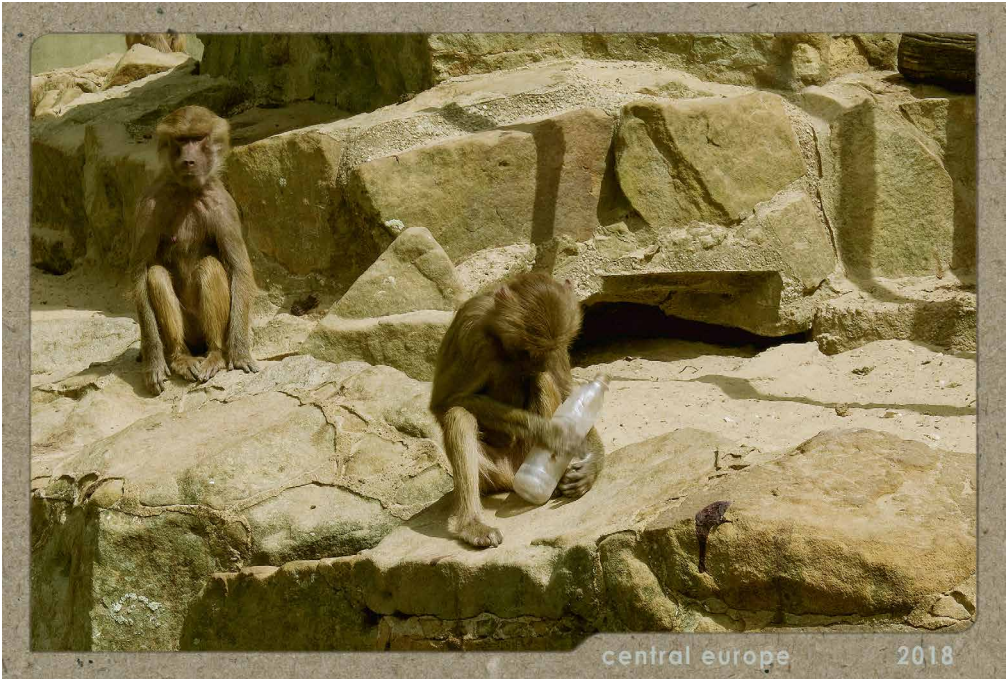
gondolkodását jellemző, természet és kultúra egységének kérdéséről. Az indián kultúra sajátjának tartja azt, hogy az élet különböző formái egymásba alakulhatnak, ezekben az embert nem a kultúra különbözteti meg az állatvilágtól, vagy a világ bármely más tárgyától, hanem csak a *teste*. Az ameroindián gondolkodást, mint írja, absztrakt pán-specifikus viselkedésséma jellemzi, melyben az „emberi természet, csakúgy ahogy az állati természet, kultúra.” Sőt mindez „érvényes az állatokon kívül minden olyan más létezőre is, mint a halottak, a lelkek, a ktonikus és mennyei fajok, növények, tárgyi dolgok és így tovább”.⁶² JANE BENNETT *Vibrant Matter* című könyve szintén ehhez a gondolkodáshoz sorolható. Chakrabarty-hoz hasonlóan a tájat nem pusztán az emberiség színpadául szolgáló háttérként érti. A tájkép egyfelől összekapcsolódik az emberi cselekvőképességgel (ágenciával), másfelől viszont saját erővel is rendelkezik, olyan geofizikai felület, mely több, mint ahol az események zajlanak: a növények, sziklák, a szél, az épületek együttese nem pusztán egy háttérkép. Bennett ugyancsak Deleuzék asszamlblázs elgondolásából indul ki: könyvében arra tesz javaslatot, hogy az ontológiai szempontból egymástól eltérő dolgok közti agenciát – mint egy Latour nyomán – az *asszamlblázsok együttesének* működéseként képzeljük el.⁶³ A vibráló anyag – mint írja – nem más, mint a nem emberi „aktánsok”, tehát vibráns állatok, növények, vírusok, hurrikánok, viharok, technológiai tárgyak együttes létezése: egyszerre okoznak problémát, vagy segítik az emberi cselekvést, tudatják velünk a létezésüket. Tulajdonképpen, ahogy könyvének alcíme is sugallja, a politikai felelősség egy másik szintjét tételezi, ha figyelembe vesszük ezeket az asszamlblázsokat is. Vagyis, az étellel teli anyagot úgy fogjuk fel, mint ami az emberek mellett és bennük is létezött, és amely ezáltal saját erővel rendelkezik.⁶⁴

Haraway egy másik kifejezése, mely hasonló elgondolást tükröz a *homolus*: a humus, komposztálás mintájára próbálja az élet mikróbáktól az emberekig tartó nagy, komposztyszerű közös és folyamatosan alakuló létezését elfogadhatóvá tenni. Elsősorban azonban azt jelenti, hogy az evolúció más – az őslakos kultúrák általa is leírt felfogására is jellemző – irányt vesz, melynek megfelelően

^[1] HARAWAY: Staying with the Trouble, 2016, 48.

^[2] BRUNO LATOUR: Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory. Oxford University Press, 2007. Aktor atáns, ágens: a fogalom magyarázatát lásd még U.ő.: „Az ágencia az antropocén korában”, ford. Keresztes Balázs, Prae 2017/1., 3-20., ld. https://www.prae.hu/prae/content/journals/journal_pdf_116.pdf, vagy extrodæsia enclopédia (2019).

^[3] JANE BENNETT: Vibrant Matter: A Political Ecology of Things. Durham and London: Duke University Press, 2010, viii. Bennettet az újmaterialisták körébe sorolják. Egyik példája, melynek egy teljes fejezetet szán, az ehétó anyag. Az étel rajtunk kívül és belül is létezik. Képes aktánsként viselkedni bennünk. Befolyásolja a hangulatot, döntéseinket, véleményünket. Az „Én”/self sem tiszta (impure), hanem kevert humán-nem humán asszamlblázs. Vibráns anyag, képes a lelket (spirit or soul) animálni. Lásd még: NICHOLAS MIRZOEFF: “Visualizing the Anthropocene.” Public Culture 26/2, 2014, 213-232. [227.]



A képen a 2018-as közép-európai művészeti biennálén látható a franciaországi Latour által készített szobor. A szobor két majmot ábrázol, akik egy kőbarlangban ülnek. A szobor a közép-európai művészeti biennálén látható.

az emberi lények már nem a korábbi formában gondolnák el a saját létezésüket.

Vagyis a *rokonság* valóban egy újfajta evolúciót jelentene: a jelenlegitől eltérően egy olyan interdiszciplináris felfogást, amelyben az ember kivétezettsége már nem elgondolható. Mint írja „a szimbiogenezis és szimbiopoetika megértés és tudás gyakorlatai vadul és csodálatosan elérhetőek és produktívak a humusita tudományokban (humusities), beleértve a művészetek, tudományok, és politika nem kolonizáló megközelítéseit”.⁶⁵ Az antropocén, illetve a kapitalocén narratíváinak problémája, hogy apokaliptikus pánikot keltenek, a „már minden túl késő” attitűdjük cinikus, és inkább az elutasítást vagy a kétségbeesést hívják elő, ezzel pedig megbénítanak bármely lehetséges közös képzelet-kísérletet, illetve a „gondolkodás, szeretet, düh és törődés” gyakorlatát.⁶⁶
Vagyis, mint állítja, a még „befejezetlen chthulucén narratívának össze kell gyűjtenie az antropocén szemetét, a kapitalocén szélsőségesességét, fel kell szeletelnie, darabolnia és egymásra halmoznia, mint egy örült kertésznek, sokkal forróbb komposztot kell teremtenie a még lehetséges múlt, jelen, jövő reményében”.⁶⁷

Haraway bizakodó jövőképe olyan, a sci-fi területén mozgó élet-, és gondolkodásformát tételez, mely radikálisan alakít át minden eddigi lehetséges világot, ahol lehetséges a *biológiai átalakulás* minden formája, annak érdekében, hogy a „problémával maradva/együtt élve” fenntartható maradjon az élet. Teszi mind ezt egy olyan gazdaságpolitikai berendezkedésben, ahol a nyugati világot még mindig az úgy nevezett TINA elv (There is No Alternative) vezérli.⁶⁸ BRUNO LATOUR *Down to Earth* című könyvében az eddig említett problémák összefüggéseit elemzi.⁶⁹ Latour – ahogy a globális világ jelen helyzetéről szóló történetek jelentős része – az 1990-es évek három meghatározó eseményének összefüggésére mutat rá. Ezek a Berlini Fal leomlása, a gazdasági deregularizáció bevezetése, és egy ritkábban említettett harmadik, de számára lényeges szempont, a klímakatasztrófa szisztematikuss tagadásának kezdete.⁷⁰ Latour szerint ez az a pont, amikor az uralkodó osztály (vagy elit) úgy dönt, hogy a „földön nincs elég hely, sem nekik, sem mások számára [...] Ekkor adták fel a kormányzást, és kezdték el saját magukat menteni a világtól”.⁷¹ A Brexit,

és Trump megválasztása, illetve a globális migráció ebben az összefüggésrendszerben lényegesek. Arra hívja fel a figyelmet, hogy azok az országok, melyek a haszonélvezői a globalizációnak, továbbra sem hajlandók a károk ellensúlyozásában részt vállalni.⁷² Szerinte a migráció, az egyenlőtlenségeknek való kiszolgáltatottság és az *új klíma rezsim* egy és ugyanaz a fenyegetés.⁷³

A kérdést úgy fogalmazza újra, hogy két komplementer mozgalmat kell megvalósítani, melyeket a modernizáció ellentmondásossá tett. Ezek a (termő)földhöz való tartozás (mely nem etnikai vagy történeti alapon nyugszik), illetve a globális világhoz való hozzáférés.⁷⁴ A feladat pedig a korábbi ellentétpárok kérdésének – azaz, hogy modernek vagyunk vagy Földiek (Terrestrial), bal- vagy jobboldaliak, progresszívak vagy reakciósak – meghaladása lenne. Mint Haraway, Latour is egy olyan *umortodox* tudományos megközelítést sürget, amely képes a természetet, a Föld „felhevült aktivitását” (heated up activity) a korábbi tudományos távolságtartás helyett teljes közvetlenségében szemlélni (up close).⁷⁵ Olyan tudományt, amely a Galilei-féle tárgy (égitest) helyett a természet (Földet) lovelock-i cselekvőként (ágensként) szemléli, azaz a természetet, mint folyamatot, és nem mint egy kívülről megismerhető tárgyat kezeli.⁷⁶ Például „ha a légzéshez szükséges levegő összetételére úgy tekintünk, hogy az az élőlények összességétől függ, akkor az atmoszféra nem csupán az a környezet, amelyben az élőlények élnek, hanem ami az ő cselevsük része/függvénye. Más szóval, nem organizmusok vannak az egyik oldalon és környezet a másikon, hanem a kettő együttese. A cselekvőképesség folyamatosan átrendeződik (Agenices are redistributed)”.⁷⁷

Ugyanilyen kérdéseket vet fel a víz mint az élethez szükséges alapvető szubsztancia másként való felfogása. Ahogy a légkör folytonosan változó organikus anyag, úgy a víz is hasonló kapcsolódásban áll a szerves és szervetlen létezőkkel, ugyanakkor a levegő és a víz már kémiai összetételükből (H2O) adódóan is összekapcsolt szubsztanciák. A Föld vízkészletei egymástól elválaszthatatlan körforgásban léteznek, ahogy az emberi, vagy bármely szerves létező alapvető, az élelmiszernél is elemibb életfeltétele a víz. A víz szerepének vizsgálta CAROLINA CAYCEDONÁL a Föld vizeinek összekapcsoltságából indul ki, melyhez máshogy viszonyul egy

őslakos gondolkodása, és máshogy a nyugati világ vízgazdálkodása. *Land of Friends* (2014) című videómunkájában ennek kapcsán szintén a kizsákmányoló neoliberális attitűd felől mutatja be azokat a hatalmi, geopolitikai viszonyokat, melyeket a szervetlennek tekintett ásványi anyagok szerves létezőkben való folytonosságának kérdésénél is láthattunk például Louis Hendersonnál.⁷⁸

Ez a nézet a *keletkezés* (engendering) rendszerére váltást tételezi, ahol is az élőlények nincsenek elválasztva egymástól, hanem folyamatosan átfedésbe kerülnek egymással.⁷⁹
Vagyis az antropocén gondolkodásmód problematikus oldala Latour szerint is az, hogy nem enged az emberi ágencián továbblépni. De mivel nincs politika az *ember* nélkül, az ember fogalmát kell újradefiniálni, egy olyan, a *modernektől* eltérő felfogással, mely nem leválasztja magát a természettől. Ezzel az is átértékelődik, hogy mi számít emberi érdeknek.⁸⁰ Tézise kevésbé fantasztkumba illő, de sokban hasonlít Harawayéhez: Latour is a humus-humán etimológiai azonosságával játszik, vagyis, hogy Földi (Earthbound) lények vagyunk, nem csupán emberek a természetben, akiknek együtt kell létezniük a többi élőlénnyel, a mikrobáktól az állatvilágig. Ebben a rendszerben minden ágens elődeivel és a leszármazottjaival való kapcsolódásokban létezik.⁸¹

Arra, hogy ez a váltás hogyan lehetséges, Latour szintén azt a választ adja, hogy alulról – mint a francia forradalom idején –, a megfosztottság föltérképezésével lehet elindítani a változást, azzal, hogy milyen földi élet, milyen területhez kapcsolódik, illetve, hogy még milyen más élőlények kapcsolódnak ahhoz a területhez. Ezek a területek nem fognak egybeesni a hagyományos jogi, térbeli, adminisztratív vagy földrajzi entitásokkal. Éppen ellenkezőleg: „a tér és idő minden léptékét átszelik ezek a konfigurációk”.⁸² Figyelemreméltó, hogy Latour könyvét privilegizált helyzetének önvallomása után Európa, azaz a saját területének „védőbeszédével” zárja.⁸³ Európa elfoglalta, meghódította, kizsigelte a rajta kívüli területeket az ott élők engedélye nélkül. Most ők jönnek ide, ahogy a rovarok vagy a növények is áttelepülnek a még élhető területekre. Európa *felelőssége* az új rendszer és a menekültek számára adott otthonként újraérteleni magát és a világot, hiszen a hagyományos,

^[1] Ld. http://carolinacaycedo.com/land-of-friend-2014 Henderson vízzel kapcsolatos munkájához lásd MIKLÓSVÖLGYI ZSOLT jelen számban közölt írását

^[2] LATOUR: Down to Earth, 2018, 82.

^[3] LATOUR: Down to Earth, 2018, 85.

^[4] Vö. az új polgárság (citizenship) kérdéséről HAL FOSTER: Bad New Days. Art, Cricisim, Emergency, London: Verso, 2015

^[5] LATOUR: Down to Earth, 2018, 95. FRANCO BERARDI Bifo a jelenlegi járvány kapcsán vet fel hasonló kérdéseket: Beyond the Breakdown: Three Meditations on the Possible Aftermath. 2020. március 21., ld. https://conversations.e-flux.com/t/beyond-the-breakdown-three-meditations-on-a-possible-aftermath-by-franco-bifo-berardi/9727

^[6] LATOUR: Down to Earth, 2018, 99-106.

területek feletti dominanciáért folytatott elvakult küzdelem (melyet most az USA, Oroszország, Kína vezet) okozta károk mindenkit, a domináns államokat is súlytani fogják (azaz a dominálót elkerülhetetlenül dominálni fogja a dominált).

Művészeti szerepvállalás? A poszthumán- és a humusitatudományok művészeti jelentősége
A rendszerint elhangzó kérdés, vajon mekkora realitása is van annak, hogy a társadalmi vagy művészeti projektek valós eredményeket érnek el azon túl, hogy szerkezeti problémákat tudatosítanak, természetközeli fenntartható életformák lehetőségeire irányítják rá a figyelmet, vagy eltérő gondolkodási struktúrákra tesznek javaslatot. Érdemes figyelembe venni ebből a szempontból azokat a kritikai hangokat, amiket például SLAVOJ ŽIŽEK vagy ALAIN BADIOU fogalmaz meg: előbbi szerint „a minket figyelő Föld Anya nem létezik”, utóbbi szerint pedig „a Természet jogai jelen formájában csupán a nép ópiumának kortárs formája”.⁸⁴ Ugyanakkor az is egyértelmű, s ez nem csak ebből a két kritikából, de a korábbi szövegekből is kirajzolódik, hogy a cselekvés nem elméleti-metaforikus szintjére van szükség ahhoz, hogy valóban ne csak egy újabb elméleti kerettel legyen dolgunk.

A cselekvés egy másik szintjét tételezõ elgondolás az úgynevezett „rewilding” azaz a „vad visszatelepítés”. Az elgondolás fantasztkumba illő része, hogy kihalt állat-, illetve növényfajok visszatelepítésével a természetet újraindítsák abban az állapotában, mielőtt az ember megjelent volna. Az elgondolás az antropocén kritikájának két problémás pontjára mutat rá: egyfelől arra, hogy az ember még mindig úgy véli, hogy uralja a természetet, és képes a helyzetet gondos mérnöki tudásával megoldani – ami tulajdonképpen hasonlít ahhoz, amit Chakrabarty jegyez meg az Ob folyó folyásának megfordításának tervével kapcsolatban.⁸⁵ Másfelől a természetet idealizáló, nosztalgikus elgondolásra, mely úgy véli, hogy van tiszta, eredeti állapot, mely visszaállításával rendeződik a jelenlegi probléma, és amely, mivel az őskorra teszi ezt az időpontot, szintén a közös felelősség téves képzetét erősíti.

A jelenségről REUBEN és MAJA FOWKES írt szócikket a ROSI BRAIDOTTI - a poszthumán tudományok egyik legjelentősebb szerzője - és MARIA HLAVAJOVA által szerkesztett *Posthuman Glossary*-ba.⁸⁶ A szótár célja az antropocén kritikához szorosan kapcsolódó terület ismertetése.⁸⁷ A szócikkek között szerepel például az *Objektumorientált ontológia*, a *Planetáris* (szintén Fowkes), az *Erdő* (Tavares), Az *állam nélküli állam* (JONAS STAAL), vagy az *Antropocén* művészet, illetve művészeti alkotások, mint például JOHN AKOMFRAH *Vertigo Sea* (2015) című munkája.⁸⁸ A szerkesztők és szerzők a szerteágazó terület szinte átfoghatatlan mennyiségű anyagát próbálják érthetően ismertetni, és mivel a humán tudományok és a művészetek a poszthumán korban kölcsönösen tükrözik egymást annak tekintetében, mit is tartunk emberinek, a cikkek egy része a művészek saját projektjeihez kapcsolódó „fogalmi” keretek vagy maguk a művek leírásai.⁸⁹ A cikkek kortárs neologizmusok, melyek sokfélesége egyszerre mutat rá a poszthumán kor egymás mellett létező ellentmondásos jelenségeire. Mindez az

^[7] SLAVOJ ŽIŽEK: “O Earth, Pale Mother!,” In These Times, 2010. június 17., ld. https://inthesetimes.com/article/o-earth-pale-mother; OLIVER FELTHAM, ALAIN BADIOU: Live Theory. London: Continuum, 2008, 139.

^[8] Chakrabarty arra hozza a példát, ahogy Sztálin a természetet csupán a történelem háttéréként szolgáló díszletnek tekinti, melyet az ember (a szovjet tudomány) hatalma képes végre igényei szerint alakítani. CHAKRABARTY: 2000, 2010/2., http://ketezer.hu/2010/02/dipesh-chakrabarty-a-tortenelem-klimajarol-negy-tetelben/. Ld. még https://ujszo.com/panorama/a-kreml-meg-gondolkodik-a-siberiai-folyoforditas-terven

^[9] ROSI BRADIOTTI és MARIA HLAVAJOVA: Posthuman Glossary. London: Bloomsbury Academic, 2018

^[10] Magyarul hasonló, kisebb léptékű, mindazonáltal az alapvető tájékozódást segítő, jelentős vállalkozást jelent az extrodæsia enciklopédia., amelyben helyet kapott - többek között - az új tárgyiaság, a hiperobjektum, vagy a spekulatív fordulat kérdésköre is (extrodæsia. Enciklopédia egy emberközpontságát meghaladó világhoz, szerk. HORVÁTH GIDEON, SÜVEGES RITA, ZILAHÍ ANNA, Typotex Kiadó, Budapest, 2019). A kiadványról ld. MÁRKUS ESZTER írását a jelen számban. Az October Magazin 2016-ban körkérdést intézet intézett Questionnaire on Materialism címmel a téma neves szakértőjéhez (https://dspace.mit.edu/handle/1721.1/113914), illetve érdemes még ismerni QUENTIN MEILLASSOUX: After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency című (trans. Ray Brassier, London: Continuum, 2008) kötetét is e tárgyban.

^[11] https://www.bloomsbury.com/uk/posthuman-glossary-9781350030244/: AKOMFRAH videója, amely a Velencei Biennálén, 2015-ben volt először látható, 2020 tavaszán (február 21. – június 21.) szerepelt a művész tárlatán a bécsi Secessionban: ld. https://www.secession.at/en/exhibition/john-akomfrah/

^[12] Ilyenek például TAVARES: Erdő, URSULA BIEMANN: Postglacial, JOHANS STAAL és DANIEL BAKER: Nomád szenzibilítás szócikkjei. A művet ismertető cikkeknél például: PIERRE HUYGE: Otherwise Embodied Others, vagy OTHOLIT GROUP: Geomythologies.

eddig tárgyalt problémakört annyiban tágítja, hogy – mint például Henderson már említett *All that is Solid* című filmjében is –, a szótár, az egyenlőtlen erőviszonyok, a bio- vagy nekropolitikai kérdései mellett, a kortárs információs társadalom berendezkedésének olyan anomáliát is kritikai módon veszi figyelembe, mint az agy kutatás, a mesterséges intelligencia, az algoritmusok vagy éppen a fogamzáságtól.⁹⁰ Tulajdonképpen egy olyan tudástárról van szó, melynek célja a – kortárs, egymással átfedésben levő problémák komplexitására a jelen formájukban válaszadásra képtelen – humántudományok *poszthumán korszakra* való adaptálása, vagy inkább (annak összes jelenségére történő) átstrukturálása. Ez alatt pedig az eddig felsorolt (embertelen) neoliberális gazdasági, jogi, technológiai életfeltételeket értik: a munkaerő kiszervezett, offshore kizsákmányolását, a természetes erőforrások kinyerését, az ökológiai egyensúly semmibevételét, az emberek erőltetett vagy erőszakos áttelepítését (dislocation). A poszthumán tudományok tulajdonképpen tekinthetők az „antropocén” kor elméleti összefüggéseinek, a szerzők FRANCOIS LYOTARD „posztmodern állapot” elgondolásának analógiáján poszthumán *állapotról* beszélnek. Ahogy Haraway vagy Latour a humusita tudományok terminussal fedi le ezt a radikális gondolkodási struktúraváltást, a poszthumán tudományok szintén a teljes bolygót érintő kérdések vizsgálata nyomán igénylik ezt az interdiszciplinaritást, mely szerteágazó, a tudományos diszciplínák átfedései mentén létrejövő gondolkodásmódot tételez. Nehéz lenne pontosan meghúzni a terminológiai határokat, ahogy az antropocén korszak kezdőpontja körüli vita sem feloldható, s nem is ez a lényege ezeknek a fogalmi vagy korszakhatároknak. Sokkal inkább egy olyan felfogás, amellyel a jelenlegi helyzet problémáira adekvát választ lehetne adni. Ahogy Latour igényli, újra gondolni azt, mit is értünk az *ember/humán*um fogalmán. Vagyis Braidottinál sem pusztán arról van szó, hogy az emberi faj kihalása után milyen életformák lesznek a földön, vagy hogy miként élnek minket túl a gépek – meddig készülnek például majd még fotók a műholdakról az ember nélküli bolygóról –, hanem egy új szubjektum-fogalom és egy új világnézet kialakításáról, melyben az ember nem elsődleges szerepet tölt be, hanem az élet folytonosságának része.

Az érzéki megismerés szerepe: a művészet mint archívum

Az irodalom, a filmművészet, a képzőművészet, illetve a művészeti aktivizmus területén mozgó munkák, tanulmányok, szövegek egyre gyakrabban, egyre többet foglalkoznak az antropocén kérdéskörével mint szemponttal: például olyan, korábban nem központi elemzési irányok, aspektusok beemelésével, melyek az irodalomtörténetet vagy a művészettörténetet mint klímaváltozásról számot adó *archívumot* kezelik és értelmezik újra.⁹¹

Az új vizuális rezsim *kanonizációja* ugyanakkor nem csak művészettörténeti szempontból jelentős. Mirzoeff arra mutat rá, hogy az érzékelés esztétizálásának mindig is volt téje. A vizuális élmény kanonikussá váló, történeti narratívába illesztett művészeti jelentősége naturalizálja az érzékelés számára korántsem magától értetődő viszonyokat, elfogadtatja a megváltozott világ képét, vagyis az esztétika így inkább értelmezhető *anesztéziaként*.⁹²

A vizualitás történeti újravizsgálása ebből a szempontból lényeges dimenziókat nyit. Mirzoeff a *The Right to Look* kötetének egyik jelentős tézisét értelmezi újra, miszerint a vizualizáció mindig a hatalom oldaláról történik meg; példája THOMAS CARLYLE *Hősökről* (1841) című műve,⁹³ melynek értelmében a nagy emberek szempontjából történő vizualizáció az autoritás megerősítését szolgálja.⁹⁴ Elemzése szerint a 19. századi birodalmi képzelettel Carlyle absztrakt elgondolása vált kézzelfoghatóvá, mely később a hidegháború hatalmi technikájának, jelenleg pedig a piac autoritásának egyik eleme. Ahogy a birodalmi ideológia lehetővé tette, hogy pár ezren milliók felett uralkodjanak, úgy az - 1970-es évek liberalizációs intézkedéseket követően előálló - piac a megszorító intézkedésekkel lehetővé teszi a teljes népességek felett gyakorolt uralmat.

Míg az *autoritás vizualizációját* a hadviselésre vezeti vissza, azaz a harcmezőn vezénylő táborok szerepére, addig a természet művészetel, vagyis az emberi képzelőerővel szembeni másodlagossága a késő 18. század művészetfilozófiája nyomán vált elgondolhatóvá. Mirzoeff a fogalmat Hobbes „fancy” terminusából eredezteti, mely teljes erőre szerinte Hegel filozófiájával emelkedik, amikor is a művészeti ábrázolás a természet teljességét jelentené, melyben az „egyetemes” válik kézzelfoghatóvá. A művészetben a szép(természet) az eszme érzéki látzásaként áll elő (sinnliche Scheinen der Idee). A (nyugati) ember/filozófus/művész képzelőerőre alapozott szellemi fölénye a barbár népekkel, illetve a természettel szemben magasabb helyzetet garantál, vagyis a *művészeti vizualizáció* segítségével létrejövő autoritás szerepét kínálja.⁹⁵ Mirzoeff lényegében amellett érvel, hogy az így létrejövő esztétika tulajdonképpen az érzékelés elvesztése, az anesztézia egy formája, mivel a vizualizáció szerinte mindig három lépcsős: a klasszifikációt az elválasztás, majd az átesztétizálás követi.

Művészeti példája ugyanakkor a 19. század ipari jelenségeinek vizuális reprezentációjára fókuszál. Innen nézve az impresszionizmus az ipari forradalom nyomán előálló környezeti változás érzéki megragadása: a füstköd más fényés látási viszonyokat teremtett. Mirzoeff úgy véli, az antropocén olyan mértékben beépült az érzékszerveinkbe, hogy tulajdonképpen meghatározza az érzékelést.⁹⁶ Ahogy Turner festményein is jelentős az érzékelés ilyen elmosódó tapasztalatának visszaadása, mely túlmutat az aktuális ipari találmányok, mint például a gőzmozdony vagy a gőzhajó múltat felváltó új technikai realitásának ábrázolásán.⁹⁷

A környezeti változás érzéki dimenziója a művészeti reprezentációban érhető tetten: az impresszionista festményeken a modern ipari szennyezés esztétizálásával szembesülünk, az antropocén vizualizáció nem szándékos, de kikerülhetetlen jelenségeként. Indoklásként Mirzoeff három nyugati ipari nagyvároshoz kapcsolódó művet elemez: CLAUDE MONET *Impresszió, a felkelő nap* (1872) című festményén Le Havre kikötőjének reggeli füstködbe burkolódzó képe látható. A felkelő nap pirosas-narancs színébe, az ég kékje mellett a szénfüst sárgás színe keveredik, a fény és a füst elegyének meglepően új ábrázolásmódja bevonzza a szemet. A háttérben kivehető gőzhajók kéményéből ömlő füst az iparosodás okozta környezetszennyezés vizualizációja ekkor még újszerű, de lassan teljesen

^[1] 95 A művészet jelenségeinek – amelyek tehát korántsem pusztá látszatok – a közönséges valósággal szemben magasabbrendű realitást s igazibb létezést kell tulajdonítanunk. GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL: Esztétikai előadások I., ford. Zoltai Dénes, Akadémia Kiadó, Budapest, 1980, 8-10.

^[2] 96 MIRZOEFF: “Visualizing the Anthropocene.” 2014, 223.

^[3] 97 A kérdés más jellegű elemzéséhez lásd JONATHAN CRARY: A megfigyelő módszerei. Ford. Lukács Ágnes, Osiris Kiadó, Budapest, 1999


megszokottá válik. A nézet olyan, mintha egy magasabb pontból készült volna a kép, például egy ablakból tekintene ki a festő. A mű, Mirzoeff szerint, az emberi tevékenység következményében megváltozott táj megörökítésének és esztétizálásának egyik kiemelkedő pillanata. A második kép Monet *Les Charbonniers* (1875) című festménye, a kapitalista termelés és fogyasztás körforgásának egy kimerített pillanata. A kép előterében a Szajnán kikötött hajókról szeten lerakodó munkások mozgásának mintegy megállított filmkockára emlékeztető képe, míg a háttérben a vashídon az árut szállító szekerek és gazdáik láthatók, a fényt gázlámpák adják. A kép sárgás tónusa itt is a szmogszennyezést adja vissza. Mindehhez hozzájárul az is, hogy a nézőpont a Szajnán átkelő vonat ablakból rögzített látvány pillanata. Mirzoeff mindezt az antropocén vizualizáció egy újabb példaként azonosítja be: a termelés és fogyasztás körforgását, az emberi tevékenység eredményeként létrejövő városképet és szmogot, a monoton és folyamatos rakodómunkát Monet a vonatról kinéző tekintet segítségével esztétikai tapasztalként ragadja meg, vagyis az érzékek esztétikai aneszteziálásáról van szó. A harmadik kép New Yorkban készült, GEORGE WESLEY BELLOWs *Negyvenkét gyermek* (1906) című műve. A festményen gyerekek állnak egy stégen, néhány levetkőzve, fürdőzéshez készül. A víz fekete. Mirzoeff arra mutat rá, hogy ez a tény nem szokott az elemzések tárgya lenni, holott kultúrtörténeti szempontból jelentős, tudniillik az egészségre káros mértékű szennyezettség a város mindennapi tapasztalata volt: a közel hatmillió lakos összes szennyét a kikötőbe eresztették. Nem csak a szegény városrészek lakosai éltek a szennyvízzel együtt, hanem a legnagyobb beruházásokat magukénak tudó, gazdag területeken élők is. Akkora volt az igény a New York-i ingatlanokra, hogy figyelmen kívül hagyták az érzékelésnek ezt a dimenzióját, ahogy a londoni szmogköd is lassan a város mintegy természetes velejárójává vált.⁹⁸ Vagyis az antropocén vizualizációja lehetővé teszi, hogy a környezeti terhelést ne érzékeljük, ne lássunk mást, csak a szabadpiac és a fogyasztás nagyszerűségét, és hogy továbbra is bízzunk abban, hogy az emberi nagyság majd megoldja a problémát, mielőtt az végzetessé válik. Nem véletlen, hogy Mirzoeff 2011-es, fent említett, *The Right to Look* című könyvére hivatkozva egy olyan ellenvizualításra tesz javaslatot, ahol a megjeleníthető és a kimondható mintegy *közös mentális térben* kapcsolódik össze, és nem a hatalom felől történik meg. Ez az *emberiség nem hierarchikus* felfogását jelentené, ahol minden embert embernek tartanak és egy olyan világrendet, amelyben a demokráciában jelenleg nem részesülők is részt vehetnek, jogaik igénye pedig az időszakos lázadásokon túl is érvényesíthető.⁹⁹

Fontos megemlíteni, hogy TIMOTHY MORTON, a témában egyik legjelentősebb irodalomtörténész szerint az új világképpel való megbirkózás azt is jelenti,

hogy az ember hogyan éli meg magát a világban. Ezért az esztétikának jelentős szerepet tulajdonít abban, hogy miként lehet érzékelni és felfogni ezt a világot.¹⁰⁰ Könyvében elsősorban a romantika irodalmából elemzi azokat a szövegeket, kulturális jelenségeket, melyek az ember és a természet kapcsolatára mutatnak rá olyan konstellációkban, melyek korábban nem játszottak lényegi szerepet a kultúra értelmezésében.

Ebben a felfogásban a művészeti terület megközelítésmódjai, valamint az ismeretátadásában az érzéki-szenzoriális dimenzió által nyújtott többlet jelentős szerepet játszik. Nem csupán arról van szó, hogy a tudományosság egyoldalú, racionális megközelítésére adott érzékletesebb, befogadhatóbb alternatívát jelentene a művészet, hanem olyan ismeretátadásról, mely az érzékszerveket új kihívások elé állítja. Ugyanis a világ gyors környezeti alakulása eddig nem ismert érzéki tapasztalatokat hoz magával: a viharok, tűzvészek, áradások, a légszennyezettség mind olyan, eddig nem látott mértéket öltenek, melyek a környezetet az érzékek számára is átalakítják. Mint BILL McKIBBEN megjegyzi, a világ, melybe beleszülettünk, korábban nem ismert módon változik meg.¹⁰¹ Elképzelhető, hogy az az érzékelés, mely a romantikában még a fenséges fogalmához kapcsolódó határ-tapasztalat, hamarosan mindennappossá válik, melynek súlyos következményei az érzéki tapasztalás jelenlegi dimenzióit is radikálisan átalakítják majd. Ez a változás elsősorban az érzékelésünket veszi igénybe, mely feltehetően nehezen fog megbirkózni a változás sebességével.

A természet dekolonializációja felé: művészet az esztétizáláson túl

A Barbican Centre 2009-ben rendezte meg a *Radical Nautre Architecture for a Changing Planet 1969–2009* című kiállítását,¹⁰² mely az 1960-as évektől vette sorra az ökológiai krízishez kapcsolódó műveket. Abban, hogy az ökológiai problémák előtérbe kerültek, a közgondolkodás részévé váltak szerepe volt például a korszak egyik meghatározó szakirodalmának, RACHEL CARSON a DDT romboló hatásait elemző *Silent Spring* (1962) című könyvének, míg az 1970-es évek központi eseményei ebből a szempontból az 1973-as olajválság, illetve az egy évvel korábbi stockholmi *Earth Summit*¹⁰³ voltak. A kiállítás fókuszába

^[4] 100 TIMOTHY MORTON: Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics. Cambridge, MA, London: Harvard University Press, 2009, 2.

^[5] 101 BILL McKIBBEN: The End of Nature [1989]. Bloomsbury, 2003, ld. még: McKibben szerkesztésében 2012-ben jelent meg a The Global Warming Reader, Penguin Books, 2012

^[6] 102 https://www.barbican.org.uk/whats-on/2009/event/radical-nature-art-and-architecture-for-a-changing-planet

^[7] 103 https://sustainabledevelopment.un.org/milestones/humanenvironment/ ; https://www.arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/TenyekKonyve-tenyek-konyve-1/zold-19B21/fuggelek-1ADB1/a-fold-csucsok-1ADD3/stockholm-1972-1ADD4/

mindazonáltal azok a művek kerültek, amelyek a kiinduló évtizedtől kezdve egy előremutató, a bolygó kizsákmányolásával szemben a természetet szem előtt tartó gondolkodásmódot próbáltak adaptálni (JOSEPH BEUYS, HANS HAACKE, RICHARD BUCKMINSTER FULLER). A land art, „természetművészet”, „kertművészet” és hasonló kategóriákat elkerülő gyűjtemény megközelítése már összhangban volt az antropocén kritikai vonalával. A kiállítás történeti szempontból is nagy hangsúlyt fektetett a planetáris kérdésekre: a műveket az egész bolygót érintő problémák kapcsolataira és összefüggéseire választ kereső szempontok szerint helyezte el, illetve korábbi lényeges kiállításokhoz képest pozicionálta: ilyen volt például az *Earth Art*, (Cornell University, Ithaca, 1969),¹⁰⁴ vagy a *Fragile Ecologies*, (Queens Museum of Art, New York, 1992) is, ez utóbbi politikai kérdéseket, illetve az ökológiai egyensúly helyreállítására kérdező műveket is felsorolt. A kurátor, BARBARA C. MALTINSKY az ökológiát *planetáris háztartásként* (oikos) értelmezte, mely minden életformát a maga diverzitásában tart fent.¹⁰⁵ A 2000-es évek kiállításai, mint például a *Beyond Green: Toward a Sustainable Art* (Chicago, Smart Museum, 2006),¹⁰⁶ a globális felmelegedés teljes bolygóra való hatását tematizálták. A *Radical Nature* számos társult programjával (filmvetítések: *The Age of Stupid*,¹⁰⁷ kerekasztalbeszélgetés, gerilla kerítészet) szintén a teljes ökoszisztéma kérdését vizsgálja, viszont a politikai ökológia, illetve az aktivista, politikai cselekvés kérdése fontosabb szerepet játszott, mint a korábbi kiállításokban. A White Chapel – MIT Press *Documents of Contemporary Arts* sorozata 2012-ben adta ki a *Nature* című szöveggyűjteményét. A szerkesztő, JEFFREY KASTNER bevezetőjének *Art in the Age of the Antropocene* a címe. A válogatás, amely a 2. világháború utáni időszakot tekinti át, olyan elméleti szövegeket és művészeti munkákat vesz alapul, melyek a természetet – Latour nézeteihez hasonlóan – nem mint a *Másikat*, hanem mint olyan rendszert veszik figyelembe, amely minket is létrehoz. A kötetben szereplő elméletírók és művészek közt van GASTON BACHELARD, Jane Bennett, JAQUELIN ROSE, FELIX GUATTARI, OLIVER GRAU, Bruno Latour, STELARC, HELEN és NEWTON HARRISON, vagy a CRITICAL ART ENSEMBLE is.

A Hause der Kulturen der Welt 2013-tól működ-teti a *The Anthroposcene at KHW*-t. Ez idő alatt



több platformot – például a *Mississippi kutatócsoportot* (2018-2019), *A technoszféra kutató projektet* (2015-2019) – is szerveztek, melyekhez online kiadvány is készült, illetve antropocén kurzusokat tartottak.¹⁰⁸ BRIAN HOLMES chicagói aktivista projektje, a *Petropolis* is vendége volt a HKW-nak.¹⁰⁹ Holmes projektjének elnevezése PETER METTLER *Petropolis* (2009) című videómunkájához véletlen egybeeséssel kapcsolódik, a film a bitumen tartalmú olajhomok külszíni fejtéssel elérhető technológiájának történetét meséli el.¹¹⁰ A technológiát KARL CLARK fejlesztette ki az 1960-as években. Életéből 35 évet töltött a kísérletezéssel, melynek következményeibe, mint a filmből kiderül, nem gondolt bele, az életét betöltő tudományos megszállottság nem szándékolt (unintended) következményét döbbenettel vette tudomásul. Az egyik legnagyobb bánya Kanada nyugati részén található, ahol emiatt Anglia nagyságú területen irtották ki az erdőt. Az apokaliptikus táj egybefüggő, szürke, olajos homok felszínét csak az ipari épületek, a kitermeléssel járó (napi 400 háztartás energiaszükségletének fedezésére elegendő) gázt elégető tornyok tűznek látványra, illetve a toxikus anyagokkal terhelt, agyonszennyezett Athabasca folyó töri meg. Holmes projektje az olajalapú gazdaság olajhomok kitermeléshez kapcsolódó természeti károkozásait bemutató térkép, amely Chicago környékének feltérképezésével indult, ahol a környezeti ártalmaknak súlyos egészségügyi következményei vannak. A térkép aktivisták és önkéntesek munkájával készült. A közösség tüntetéseket szervez a kitermelés felszámolásának és a lakosokat érő károk minimalizálásának érdekében.

Holmes vendége volt a 13. *documenta*nak (2012) is,¹¹¹ mely kiemelten foglalkozott az ökológia kérdésével. Így például az AND, AND, AND csoport a *documenta* teljes idején workshopokat tartott a *Teakertben* (Tea Garden), CLAIRE PENTECOST zöldség- és fűszerkertet hozott létre az Ottoneum (Természettörténeti Múzeum) előtt: munkájával *Függőleges kertek* / Vertical Gardens) arra kérdezett rá, hogy hol és milyen érdekek, prioritások mentén húzzuk meg a határt a termőföld és a földtulajdon között. Függőleges elrendezése pedig arra kívánt mintát nyújtani, hogy a termőföld-hiány hogyan hidalható át. SONG DONG munkája, a *Doing Nothing Garden* az Orangerie előtti téren volt látható. A kert – Haraway humusz-elgondolásához hasonlóan – hatalmas domb komposzt, amely a *documenta* idején a rátelepedő növényzettel szimbiózisban lassan változó organikus halmazzá vált.¹¹² A mű bizonyos értelemben modellálta a természet önszervező erejét.

A *documenta* szöveggyűjteményekén szolgáló 100 könyv közt találjuk Donna Haraway, VANDANA SHIVA vagy Brian Holmes szövegeit.¹¹³ Shiva

¹⁰⁸ https://www.hkw.de/en/programm/themen/das_anthropozoen_am_hkw/das_anthropozoen_am_hkw_start.php

¹⁰⁹ BRIAN HOLMES, interjú honlap <http://environmentalobservatory.net/Petropolis/map.html>

¹¹⁰ PETER METTLER: *Petropolis* (2009) <https://www.petermettler.com/petropolis>

¹¹¹ https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_13#

¹¹² *dOCUMENTA (13). The Guidebook*, Ostfildern: Hatje Kantz Verlag, 2012, 306.

¹¹³ DONNA HARAWAY: *Speculative Fabulation and Other String Figures*. 253-255.; VANDANA SHIVA: *The Corporate Control of Life*. 121-124.; BRIAN HOLMES: *Profanity and the Financial Markets: A User's Guide to Closing the Casino*. In: *dOCUMENTA (13). Book of Books*, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2012, 397-403.

számára lényeges a nagyvállalatok kalózkodó tudáskisajátításával szemben a nem kisajátítható, nem tőkésíthető tudás, valamint az életet fenntartó közös tulajdonunkhoz, mint például a tiszta vízhez, a magokhoz és a termőtalajhoz való egyetemes jog védelme.¹¹⁴ A szövegek és a művészeti projektek mátrixából kirajzolódnak az ökológiai krízis eltérő felvetéseinek megközelítései. Az And And And kapitalista termelés ellenes, az egyenlőtlenségeket tematizáló munkája, Shiva nagyvállalatokkal szembenálló, a nem humán organikus folyamatokra hangsúlyt fektető ökoaktivizmusa,¹¹⁵ illetve Haraway-nek a közös valamivé-válás etikai kérdésfelvetése, Song Dong „kertjével” együtt pedig a legutóbbi publikációkban felmerülő poszthumán problémakör különböző aspektusainak összefüggéseire mutatnak rá.¹¹⁶

T. J. DEMOS, aki a *Radical Nature* egyik tanulmányának szerzője, művészeti vonatkozásban két áttekintő kötetet is írt – *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Nature*, illetve *Against the Anthroposcene: Visual Culture and Environment Today*,¹¹⁷ – 2015-ben a társkurátora volt a *The Rights of Nature: Art And Ecology in the Americas* című nottinghami kiállításnak.¹¹⁸ A *Decolonializing Nature* a kapitalocén különböző vonatkozásaihoz kapcsolódó politikai, gazdasági, emberjogi, valamint az ökoaktivizmus határterületén mozgó projekteket veszi számba az egyes fejezetekben: például a mexikói zapatista mozgalomnak az őslakosok földhöz való jogaiért folytatott küzdelmét, vagy a – 13. *documentán* szintén kiállított – *Return of the Lake*-et (2012).¹¹⁹ MARIA THEREZA ALVES munkája a Mexikóváros környéki Chalco tövidék 1885-1903 közötti gazdaságpolitikai háterű lecsapolásából eredő helyi problémákra hívta fel a figyelmet. Az ökoszisztéma megbomlása elsősorban az indián őslakosokat érintette leghátrányosabban, akik számára az organikus újrahaznosításon alapuló úszó kertek (chinampas) az élelmiszer legjelentősebb forrása volt. A projekt a kapitalocén

¹¹⁴ A *documenta* konferenciát is rendezett *On Seeds and Multispecies Intra-Action: Disowning Life* címmel, ld. <https://d13.documenta.de/#/panorama/> A konferencia előadásait online meg lehet tekinteni. Például Shiva előadása: <https://d13.documenta.de/#/research/research/view/on-seeds-and-multispecies-intra-action-disowning-life-vandana-shiva-seed-freedom-o>

¹¹⁵ VANDANA SHIVA: *dOCUMENTA (13). Book of Books*, 2012, 121-124.

¹¹⁶ 2013-ban a kiállítás egy része a londoni Whitechapel Gallery-ben volt megtekinthető, ld. KASZÁS TAMÁS munkájával is kiegészült. Ld. <https://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/the-spirit-of-utopia/>. A 2017-ben megrendezett 14. *documenta* szintén komoly figyelmet fordított a kérdésre: például GENE RAY a *The Writing the Ecocide. Genocide Knot* című szövege szintén az őslakosok tudásának kérdésére fókuszál, ld. <https://www.documenta14.de/en/south/895.writing.the.ecocide.genocide.knot.indigenous.knowledge.and.critical.theory.in.the.endgame>

¹¹⁷ Ld. 12. számú jegyzet.

¹¹⁸ <https://www.nottinghamcontemporary.org/whats-on/rights-of-nature/>

¹¹⁹ <http://www.mariatherezaalves.org/works/the-return-of-a-lake?c=>



gondolkodásmód mindent gazdasági értékre átfordító károkozásával szembeni ellenállás lehetőségeire és eltérő értékrendjére fókuszált.¹²⁰ Az *Against the Anthropocene* egyik legfontosabb művészeti problémafelvetése, hogy miként lehet az ökológiai problémákat megjeleníteni úgy, hogy ne váljanak az esztétizált, fogyaszthatóvá tett képgazdaság részévé, ahogy például a végtelen olajmezők képe a fenséges ipari táj lenyűgöző reprezentációjával tulajdonképpen természetessé teszi az olajipar szükségességét, és háttérbe szorítja annak destruáló hatásait. Hasonló a felvetése Mirzoeffnek is: hogyan képes túljutni az esztétikai reprezentáció a képek szépségéből vagy megszokottságából adódó, a valós problémákat szublimáló anesztétikus hatáson. Demos kötetei azért figyelemreméltók, mert Braidotti kérdésfelvetéseivel összhangban nem csupán egy-egy művészeti szegmenst, hanem a lehető legáttekintőbb, mindenre kiterjedő képet próbálnak adni, valós referenciákkal és átfogó strukturális kérdésfelvetésekkel.¹²¹

A Covid19 okozta kényszerű intézményi szünet következtében a ZKM *Critical Zones – Observatoires for Earthly Politics* (Bruno Latour – PETER WEIBEL) című eseménysorozata május 22-24. között az online térbe költözött, és egy teljes hétvége során adott fórumot a kérdés szakértőinek, filmvetítésekkel, előadásokkal, moderált beszélgetésekkel.¹²² Jelenleg a svájci Migros Museum *Potential worlds: Planetary Memories* kiállítása tekinthető meg, melybe többek között Alves és Caycedo munkáit is beválogatták.¹²³ A közelmúlt kiállításai között válogatva a Balkon jelen száma több szempontból mutatja meg a hazai gyakorlatok egy részét.¹²⁴ A pandémiás helyzet kapcsán két jelentős kiállítás maradt, illetve halasztódott el: a Ludwig Múzeum *Slow Life* című tárlata,¹²⁵ illetve a szlovákiai Tranzit rendezésében az *Ecologies of the Ghost Landscape: The Word for World is Forest*.¹²⁶

¹²⁰ *dOCUMENTA (13).*, *The Guide Book*, 2012, 202.

¹²¹ Ilyen vállalkozás még a DAVIS TURPIN: *Art in the Anthropocene: Encounters among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, London: Open Humanities Press, 2015

¹²² <https://zk.m.de/en/event/2020/05/virtual-opening-and-streaming-festival-critical-zones>

¹²³ <https://migruseum.ch/en/exhibitions/potential-worlds-1-planetary-memories> Köszönettel tartozom LUKÁCS VIOLÁNAK, hogy felhívta a figyelmem a kiállításra.

¹²⁴ Magyar nyelven már korábban is több tematikus kiadvány jelent meg: a *Helikon* Poszthumanizmus (2018/4., <https://epa.oszk.hu/03500/03580/00012/pdf/>); a *Prae* Antropocén (2017/1.), a *Fordulat* Klimaváltozás és kapitalizmus (2019/1.), az *Ex-symposium Újrealizmusok* (2018/99., <http://epa.oszk.hu/03700/03787/00028/pdf/>), valamint az *Imago* Ökológia és pszichoanalízis (2019/ 4., http://imagobudapest.hu/10-lapszam/51-okologia-es-?fbclid=IwAR3DIQeNDq1JqGCnYtn9U-HfjM_1KXaYCHQIBEuR5L698mvDbjEdafl44) című számai.

A kelet-európai művészekről átfogó tanulmánykötetet MAJA FOWKES írt *The Green Bloc: Neo-avant-garde Art and Ecology under Socialism* címmel (Budapest, NewYork: CEU, 2015). Összefoglaló szócikkgyűjtemény a már említett *extradesia enciklopédia*. Átfogó tanulmánykötet a poszthumanizmus egy területéről HORVÁTH MÁRK, LOVÁSZ ADÁM és NEMES Z. MÁRÓT közös munkája: *A poszthumanizmus változatai: ember, embertelen és ember után*, Prae.hu Kft, Budapest, 2019

¹²⁵ Ld. a 43. számú jegyzetet.

¹²⁶ Kurátor: SOÓS BORÁLA <http://sk.tranzit.org/en/exhibition/o/2020-06-11/ecologies-of-the-ghost-landscape>

Vaktérképpel a kezünkben

A kortárs magyar művészet és az antropocén¹

Az *antropocén* földtörténeti korszakot hivatalosan is „bejelentették”, nehéz volna tagadni, hogy az emberi beavatkozás világra gyakorolt negatív hatása nagyon magas szintet ér el. GEORGE MONBIOT-nak a Guardianben megjelent vélemény-cikke – *The Earth is in a death spiral. It will take radical action to save us* – érzékletesen foglalja össze a jelen helyzetet: a „klímával kapcsolatos összeomlás gyors és megjósolhatatlan lehet. Tovább már nem tapogatózhatunk a probléma felszínén, remélve, hogy az apró változások megelőzhetik a katasztrófát.”² Monbiot felhívja a figyelmet KEVIN MCKAY társadalomtörténész elméletére,³ aki szerint a globális katasztrófák elősegítője az a hatalmi elit, amelynek rövidtávú érdekei teljes mértékben ellentétesek a társadalom hosszútávú érdekeivel, ezért a racionális érvek sem hatnak rá. Cikkét Monbiot azzal zárja, hogy a demokráciáért és igazságért való küzdelem azonos a környezeti összeomlás elleni harccal. Ameddig a jelenleg hatalmon lévő elitet nem váltjuk le, a nagyléptékű változások sem tudnak elindulni.³

Ha arra a kérdésre keressük a választ, hogy a magyar kortárs képzőművészetben milyen szinten és milyen művészeti stratégiákat alkalmazva foglalkoznak a képzőművészek az ökológiai, a környezetünket érintő kérdésekkel és az antropocénnek – az utóbbi időkben oly divatos – fogalmával, érdemes pár évet visszamennünk az időben. Noha a magyar kortárs képzőművészeti köztudatba nem robbantak akkora erővel a különböző *non-antropocentrikus* filozófiák, mint a *spekulatív realizmus* vagy a *tárgyorientált ontológia*, az mégis látható, hogy az utóbbi években számos kortárs művész foglalkozik tudatosan és következetesen a művészet és ökológia kapcsolatával.

Az utóbbi időben két fontos kritikai színtér, illetve eseménysorozat segíthette elő ezt a folyamatot. Az egyik MAJA és REUBEN FOWKES művészettörténészek nevéhez köthető: tevékenységük megkerülhetetlen e téren. A TRANSLOCAL INSTITUTE nevű intézményükben⁴ kiállításokat, beszélgetéseket, workshopokat, konferenciákat tartottak. 2014 és 2016 között kezdtek el főleg egyetemisták részére olyan olvasókört és egyetemi kurzust⁵ szervezni, amely különböző altémákon és kiemelt problémacsoportokon keresztül foglalkozott azzal a megváltozott világgal, amelyben élünk, a művészet helyzetével az antropocén korban.⁶ Ezek az események mind hozzájárultak ahhoz, hogy az említett elméletek és irányzatok egy fiatalabb közönséghez is utat találjanak Magyarországon, ugyanakkor a Translocal Institute tudományos tevékenysége az akadémiai életben is egyedülállónak számít.

A másik fontos csomópontban annak a fiatal művészekből álló csapatnak⁷ a törekvései kapcsolódtak, adódtak össze, amely az FKSE-ből nőtt ki magát

2017-ben. Munkájuk kezdetben egy kiállítás formáját öltötte,⁸ amelyet olvasókörök és kirándulások, terepgyakorlatok előztek meg, majd újabb olvasókörök követtek. HORVÁTH GIDEON, ZILÁHI ANNA és 2017-ig ZSÁMBOKI MIKLÓS, majd később az csapathoz csatlakozó SÜVEGES RITA koncepcióján alapult az *xtro realm*-sorozat,⁹ amely épp a korábban már említett filozófiai irányzatokat (spekulatív realizmus és materializmus, tárgyorientált ontológia, non-antropocentrizmus) kívánta bevezetni a köztudatba, valamint azok művészetre gyakorolt hatásával kívánt foglalkozni.¹⁰ A 2017 őszén megrendezett hazai csoportos kiállítás már az ezek által felvetett problémákra érkező, leginkább újonnan létrejött művészi reflexiókat mutatta be.¹¹ 2019-ben pedig megjelent a művészcsoport *extrodæsia* című, ezidáig az egyik legkomolyabb vállalkozása is, egy többszólamú és multidiszciplináris enciklopédia, amely – ahogy a szerkesztők írják – „olyan kapcsolódási pontokat hoz létre, amelyek intermediális hálózatában kalandozva feltárulnak előttünk az emberközpontság meghaladó világ peremvidékei.”¹² A Typotex Kiadó gondozásában megjelent magyar-angol kötetben különböző szerzők tudományos, illetve irodalmi (prózaversek) szövegei olvashatók, melyek olyan, az *antropocén-kritikus* szakirodalomban jelentős és alapvető fogalmakat bontanak ki, mint például a *lapos ontológia*, *spekulatívfordulat* vagy az új materializmus. De felbukkannak kissé absztraktabb és költőibb

- ^[1] *xtro realm*. FKSE – Stúdió Galéria, Budapest, 2017. november 7 – 30., ld. http://studio.c3.hu/esemenyek/xtro-realm-kiallitasmegnyito/
- ^[2] http://studio.c3.hu/arch/xtro-realm
- ^[3] Ahogy fogalmaztak: ezek „olyan új filozófiai irányzatok hívószavai, amelyek öndefiníciójuk szerint megkérdőjelezik a modernizmus és a posztmodern máig domináns emberközponitú beszédmódját, és azt, hogy ez a narratíva a világot vertikális hierarchia szerint osztja fel, amelynek csúcására az embert helyezi, alárendelve az élővilágot és az élettelen tárgyakat”. Ld. http://studio.c3.hu/esemenyek/xtro-realm-tarlatvezetesesek/
- ^[4] Persze nem ez volt az első, a művészet és az ökológia kérdéseit feszegető kiállítás a Stúdió Galériában, Budapesten. 2014-ben ugyancsak itt volt látható a LAKI JÚLIA által kurált (s később 2015-ben, az *OFF-Biennále Budapest* keretében, a Dover Nyelvi Centrumban megrendezett *Syntopia*ával folytatott) *Antropoflóra*, ahol GOSZTOLA KITTI, KLIMA GÁBOR és TRANKER KATA művei nyomatékositották a környezet, az élővilág és a társadalmi jelenségek párhuzamait. Ld. http://studio.c3.hu/arch/antropoflora; illetve https://offbiennale.hu/hu/2015/program/syntopia
- ^[5] *extrodæsia*. Enciklopédia egy emberközponitúságot meghaladó világhoz, szerk. HORVÁTH GIDEON, SÜVEGES RITA, ZILÁHI ANNA, TYPOTEX Kiadó, Budapest, 2019, http://xtrorealm.hu/project/extrodæsia/#magyarul, valamint a jelen számban ld. még MÁRKUS ESZTER recenzióját.

kifejezések is, mint például a *kiáradás három égitesten*, a *növényidő* vagy a *tömeges elhullási nemesemény* és az egész kötet kiegészül egy sajátos digitális topográfiát megidéző vizualitással. A rendhagyó enciklopédiának nagy sikere volt az elmúlt évben: számos recenzió született róla és az xtro realm csapat több külföldi rendezvényen is bemutatta a művet, amely a 2021-re tolódot *OFF-Biennále Budapestre* készülő új projektjüknek¹³ is egyik alappilléret adja. A fent említett két kritikai műhely és közösség elmélyítette a téma iránti érzékenységet, amely azonban – miként erre fentebb utaltam –, már korábban is számos művészt foglalkoztatott. Kategóriákat állítani és típusokat meghatározni mindig szubjektív folyamat és jelen esetben is világos, hogy ezek a kategóriák épp azért jöhetnek létre, hogy később átfedésekbe kerüljenek és a különféle megközelítések összekapcsolódjanak, keveredjenek egymással. Mégis, ha megpróbáljuk csoportosítani a különböző művészi stratégiákat, felismerhető egy olyan tendencia, amely az ember uralta világ ellenpontjaként (az emberközponitú világ kritikájaként) a körülöttünk élő növényeket, állatokat (élőlényeket) vagy akár élettelen tárgyakat és azok perspektíváját helyezi a középpontba, illetve olyan megosztó fogalmakat tárgyal újra, mint a *veszélyeztetett élőlények* vagy az *idegenhonos inváziós fajok*. Sokszor a növényvilág, a természet bizonyos kiszorított csoportjai kerülnek a fókuszba és ez izgalmas terepet nyújt ahhoz, hogy ezeken a *mikroperspektívákon* – például az inváziós fajokén – keresztül tágabb társadalmi problémákról is szó legyen.

GOSZTOLA KITTI és PÁLINKÁS BENCE GYÖRGY projektje (*Emigrált dallamok*, 2016; *Világfalusi hangszerek*, 2017; *Vad kert utópia*, 2018)¹⁴ számos alakváltozáson ment keresztül a különböző kiállításokon az elmúlt években. A főtéma azonban mindig azonos: az ún. idegenhonos inváziós fajokkal foglalkozó munkájuk az egyik legizgalmasabb hazai törekvés művészet és ökológiai témakörében. „Száműzött” növények, így például a bálványfa vagy az akác bemutatásán keresztül vizsgálnak olyan kérdéseket, mint a *hasznos* és a *káros* dichotómiája az élővilágban vagy az úgynevezett *ökoxenofóbia* jelensége. Az inváziós fajok, amelyek emberi beavatkozással kerültek új helyekre és ott robbanásszerűen elszaporodtak, az ökológia egyik legsúlyosabb problémáját jelentik. Ahogy arra Gosztola és Pálinkás felhívja a figyelmet, ma már ott tartunk, hogy az EU gazdasági számítások alapján rendeletet hozott bizonyos fajok kiirtásáról, noha sokak szerint egy faj kipusztítása nem gazdasági, hanem *etikai* kérdés. Hosszútávú projektjükben a művészek e növények történetét,

- ^[15] https://offbiennale.hu/2021/projects/aclim
- ^[16] https://kittigosztola.com/emigrant-melodies/, https://kittigosztola.com/global-villager-instruments/, https://kittigosztola.com/wild-garden-utopia/



GOSZTOLA KITTI és PÁLINKÁS BENCE GYÖRGY Vad kert utópia, 2019, HD videó, 6'27", állókép a videóból, kamera: Ember Sári

felhasználását kutatják és gondolják újra, hogy aztán a valóság és fikció keverésén keresztül, illetve különböző közösségi projektek segítségével, olyan nagyobb társadalmi problémákról beszéljenek, mint a *migráció* vagy az *idegengyűlölet*. A projekt először a Ludwig Múzeum Bartók Béla és a kortárs művészet kapcsolatáról szóló kiállításán¹⁵ szerepelt. Itt született meg az ötlet, hogy a japán keserűfűből, a bálványfából és az akácból különféle hangszereket (furylya, tilinkó) készítsenek: példákat mutattak arra, hogy a körülöttünk lévő növények miként alakíthatók át a legegyszerűbb módon hangkeltő eszközökké. A 2017-es *OFF-Biennále Budapest Repülőkajak*¹⁶ című kiállításán már hangsúlyos szerepet kapott az együttműködésen alapuló munkafolyamat és a workshop jelleg is. A résztvevőkkel közösen dolgoztak a hangszerek létrehozásán, amelyek az MTA Konkoly Thege Miklós Csillagászati Intézet könyvtárszobájában kaptak helyet. Ezt követően pedig a Kisterem Galéria *Utazás vaktérképpel*¹⁷ című csoportos kiállításán szerepelt ismét új formában a projekt, ezúttal *Vad kert utópia* címen. Ezen a kiállításon (és a párhuzamosan zajló workshopokon) már csak egy növény, a japán keserűfű állt a középpontban, amelynek kártékony hatása paradox módon abban rejlik, hogy tönkreteszi házak beton alapzatát, azaz megbontja azt a fajta stabilitást, amivel az otthont azonosítjuk. Először – a megnyitón – csak a frissen szedett japán keserűfű sátor-formára emlékeztető köteget láthattuk a térben, amely fokozatosan töltődött fel a nyitvatartási idő alatt a hétvégi workshopok során készített tárgyakkal: hangszerek, kis kunyhók, menedékek készültek és kerültek be, amelyek ironikus módon törték meg a white cube tér nyugalmit. Végül egy videódokumentáció is láthatóvá vált a folyamatokról. Mindez egy disztópikus világot is megidézett, amelyet a művészek egy 2019-es, Jersey szigetén töltött rezidencia programon folytattak, gondoltak tovább.¹⁸ Jersey-re azért is esett Gosztola és Pálinkás választása, mert különösen nagy mennyiségben található itt a japán keserűfű, amely probléma megoldására egy helyi miniszter röviden csak azt találta tanácsolni, hogy meg kell enni.¹⁹ Ebből kiindulva – továbbgondolva alternatív hasznosíthatóságának kérdését – nemcsak italt és lekvárt főztek a növényből, hanem hangszer- és kunyhó-készítő workshopokat is szerveztek a helyi lakosok közreműködésével. A workshopok alapján készült új videómunka már egy fiktív irányba viszi tovább

- ^[15] #BARTÓK. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2016. október 8 – 2017. február 5., kurátorok: BÁLVÁNYOS ANNA, FABÉNYI JULIA, KÉSZMAN JÓZSEF, PETERNÁK MIKLÓS, SZÍPÓCS KRISZTINA ld. https://www.ludwigmuseum.hu/kiallitas/bartok
- ^[16] Repülőkajak. MTA CSFK Konkoly Thege Miklós Csillagászati Intézete, Budapest, 2017. október 1 – október 21., Kurátorok: LÁZÁR ESZTER, NAGY EDINA, ld.: https://cargocollective.com/repulokajak/Gosztola-Palinkas-Hegedus; https://balkon.art/home/online-2017/off-biennale-budapest-repulo-kajak/
- ^[17] *Utazás vaktérképpel*. Kisterem, Budapest, 2018. június 5 – július 6., kurátor: GADÓ FLÓRA, ld. http://www.kisterem.hu/archive-exhibitions/travelling-with-a-blind-map-2018/
- ^[18] *Wild Garden Utopia II – Wild Island* (2019), ld. https://kittigosztola.com/wild-garden-utopia-II/ illetve https://en.palinkasbencegyorgy.hu/WildGarden.html és https://morningboat.com/portfolio/the-japanese-knotweed-orchestra/
- ^[19] https://kittigosztola.com/wild-garden-utopia-II/



GOSZTOLA KITTI ÉS PÁLKÁS BENCE GYÖRGY
Vad kert utópia, 2019, HD videó, 6'27", állókép a videóból, kamera: Ember Sári

a témát: e szerint a két művész – egyfajta felfedezőként – saját maga telepíti be Jersey szigetére a keserűfüvet és hoz létre egy új közösséget az elhagyatott területen, miközben ironikusan forgatnak ki olyan fogalmakat, mint amilyen a *civilizáció*, a *disztópia* vagy az *együtműködés*. Már abból is, ahogy a művészek még egy korábbi fázisban összefoglalták a projektet, világossá válik, hogy egyszerre veszik komolyan a problémát, s ugyanakkor ironikus gesztusokkal rá is játszanak erre az utópikus tervre: „A *Vad kert utópia* egy letűnt ökoszisztéma hamvain újjáéledő világban játszódik, amit a japán keserűfű mint pionír faj dominál. Az emberek számára ez a növény jelenti a túléléshez szükséges



GOSZTOLA KITTI
Right Tree Right Place sorozat, 2014, tus, papír, fakeret, plexi, változó méretek

erőforrást, így annak széleskörű hasznosítására törekednek. Bár antropocentrikus nézőpontból az infrastruktúrát lebontó növény káros, de az ökológiai rendszerek új termodinamikai megközelítése szerint minden ökoszisztéma entrópia elérésére törekszik, és hosszú távon eléri a stabil állapotot. Semelyik faj sem képes ellenállni ennek a szükségszerűségnek. Utópiánkban a növényt, öko-xenofób demonizálása és kiirtása helyett, szabad energiaként és alapanyagként kezeljük, hogy magunkat az ökoszisztéma részeként értelmezzük újra a természetről alkotott fogalmaink újragondolása érdekében.”²⁰ Pálkás Bence György számos további együttműködésben is dolgozik. Fontos közülük megemlíteni a KELEMEN KRISTÓFFAL közösen jegyzett *Magyar Akác* (2017) című posztdramatikus színházi előadást,²¹ amely az Amerikában őshonos növény hazai történetének követi a 300 éve lezajlott magyarországi betelepítéstől kezdve egészen addig, hogy miként vált ez az *idegenhonos* faj mára az egyik legelterjedtebb fává itthon, sőt egyenesen *hungarikummá* a magyar kormánynak köszönhetően. Az előadásban a nemzeti és politikai szimbólummá avanzsálódó akác tiszteletére a szerzők egy fikatív mozgalmat hívnak létre, melynek keretében akácsfaültetésekkel és egyéb rítusokkal próbálják tovább népszerűsíteni, és még jobban honosítani a fát a „magyar földön”, miközben felidéződik a növény betelepítésének és kultiválásának története is.

Gosztola Kitti egyéni munkáiban is régóta foglalkozik az emberek és a természet viszonyával, az emberi visszaélésekkel, a környezet kizsákmányolásával. Egyik legelső munkája, amelyben ezt a témát érinti *A Right Tree - Right Place* (2013). A sorozatban²² érzékeny, fákról készült rajzokon keresztül azt tematizálta, ahogy az elektromos vezetékek terében növő lombkoronák sok esetben eltávolításra ítéltetnek, s ezek a beavatkozások többnyire a fák lassú halálához vezetnek. Gosztola sorozatában a fák törékeny „portréit” láthatjuk, csakhogy a keret és maga a mű is drasztikus átalakuláson megy keresztül: mindegyikből hiányzik egy darab.²³ Ez a képet fragmentáló beavatkozás a fák csonkítására rimel: épp egy olyan darab hiányzik a „fából”, mint amilyet a vezetékek hatékony haladásának érdekében kivágtak. Gosztola számos munkáját – többek között *A világ fosszilisenergia-termelésének emlékművét* vagy *A Pokol kartográfiai-áját* (amely meglepő hasonlóságokat mutat

- 20 Az idézet a kiállítás (ld. 18. számú jegyzet) kísérő szövegben jelent meg.
- 21 Ld. még NAGY KRISTÓF - SCHULLER GABRIELLA: Agyarakác. *Balkon*, 2014/5., 16-18., https://drive.google.com/file/d/1QLmhL_d_xi_ZwSnBsjJneYxTPmZomsgT/view
- 22 <https://kittigosztola.com/right-tree-right-place/>, ld. még: SOMOGY ZSÓFIA: Hát hogyan bánunk mi a világgal magunk körül? *Balkon*, 2014/5., 31-33., https://issuu.com/elnfree/docs/balkon_2014_5
- 23 A rajzok kerete is abból a fából készült, amely fa a képen látható.

a bányagödörökkel)²⁴ – ki lehetne még kiemelni, például 2018-as székesfehérvári kiállításáról,²⁵ ahol nagyon is aktuális kérdéseket feszegetett. 2019-es *Flashforward*²⁶ című tárlatán pedig – noha megmarad az ökológiai érdeklődés – ismét poétikusabb munkákat láthattunk. Letisztult, fehér gipszmásolatok sorakoztak a galériatérben: ókori római szobormásolatok facsonk támasztékai – a főalakok nélkül. Felettük egy stilizált „villám” vibrált, amelyet egy hatágú plazmacső-rendszer hozott létre. Ez a furcsa, mitológiai jelenet az erdőirtások egy sajátos *eredettörténetévé* vált, amely egy felvilágosodás kori gondolkodó, GIAMBATTISTA VICO kissé misztikus elméletére épült. Vico arról a pillanatról ír, amikor az özönvíz után az emberek erdőkben bolyongtak öntudatlanul, magukról mit sem tudva, és csak akkor eszméltek rá saját emberi mivoltukra, amikor az égboltra nézve a mennydörgés és villámlásban meglátták az isteni jelenlétet. Ahogy VARGA LILI írja a kiállítás kísérőszövegében: „Az elme öntudatra ébredésével az ember a sötét erdő időtlenségével szemben megalkotta az időtudatot és városok építésébe kezdett, ezzel párhuzamosan visszaszorítva az erdőket. Így az erdőirtás paradox módon összefonódik az isteni megpillantásának és a civilizáció megteremtésének vágyával. Vico a nyugati kultúra félelmetes erdő-képét az ókori ég-kultuszra vezeti vissza, melynek szükségszerű következménye, hogy az ember az erdővel szemben határozza meg magát.”²⁷ Gosztola facsonkjai egy sajátos időutazásra invitálnak: az ember pusztító természetét egy egészen korai időszakból eredeztetik, utalva arra, hogy a *civilizáció, kultúra* vs. *természet* ellentét – melynek feloldására számos antropocén-kritikus irányzat törekszik – , szinte egyidős az emberiiséggel.

TRAPP DOMINIKA Olaszországban, egy rezidenciaprogram során (Residenza Petrolio, Carovigno, 2017)²⁸ készült munkájában a veszélyeztetett fajok és azok kipusztulásának kérdése kerül a középpontba, miközben szintén egy növény válik munkájának a főszereplőjévé. A *La caduta di poseidone* című projektben a mediterrán tengeri fű történetének nyomába eredt, melynek számos példányát – illetve azok maradványait – tengerparti sétái során fedezte

- 24 <https://kittigosztola.com/ruminatio/>
- 25 *Gosztola Kitti: Ruminatio*. Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 2018. szeptember 14 - október 21., ld. https://szikm.hu/kiallitasok/ruminatio_gosztola_kitti_kepzomuvesz_kiallitasa-469, valamint a jelen számban VARGA TÜNDE írását.
- 26 *Gosztola Kitti: Flashforward*. Kisterem, Budapest, 2019. február 6 - március 14., ld. <http://www.kisterem.hu/gosztola-kitti-2019-2/>; <https://kittigosztola.com/flashforward/>
- 27 <http://www.kisterem.hu/gosztola-kitti-2019-2/>
- 28 *La Caduta di Poseidone mostra personale di Dominika Trapp*. Castello Dente di Frasso di Carovigno, 2017. március 27 - április 10., ld. <https://www.facebook.com/pg/residenzapetroliopuglia/posts/>, illetve *Dominika Trapp: Selected Works 2011-2019*, https://issuu.com/trappdominika/docs/dominika_trapp_english_portfolio_acax2019



GOSZTOLA KITTI
Flashforward, 2019, installáció, Kisterem, Budapest

fel. Ez az egyik legrégebbi élő organizmus a Földön, mely azonban a tenger folyamatos felmelegedése miatt elkezdett kipusztulni. Munkáiban Trapp – Gosztola korai műveihez hasonlóan – egy hagyományos médiumot választ: nagyméretű és aprólékos rajzokat készített a növényről, hogy ezáltal felhívja a figyelmet annak veszélyeztetettségére, a klímaváltozással való küzdelmére, s hogy egyfajta tiszteletet adjon neki. Trapp tágabb nézőpontból is vizsgálta korábban a klímaváltozás kérdését – és ezzel elérkeztünk a második nagyobb kategóriához a művek csoportosításában, ahol a művészek olyan „nagy fogalmakat” elemeznek, mint például az említett klímaváltozás, a természeti katasztrófák stb. A Trapéz Galériában 2016-ban megrendezett kiállításának²⁹ középpontjában egy eljövendő ökológiai összeomlás és annak okai álltak. A művészi koncepcióban hivatkozik JODI DEAN-re is: az amerikai politikafilozófus szövegének talán legfontosabb pontja, hogy három típust különböztet meg a mai globális szituációban: az áldozatot, a *megfigyelt* és a *túlélőt*.³⁰ A témára kritikusan reflektáló, ugyanakkor azt saját művészi szempontjaik számára mégiscsak kihasználó művészeket is a megfigyelt kategóriájába helyezi. Trapp kiállítása nem pusztán azért fontos, mert a klímaváltozást egy sajátos environment létrehozásával és művészettörténeti utalásokkal kapcsolta össze, hanem mert saját pozíciójára is kritikusan rákérdez. Mi a művész szerepe, feladata egy ilyen helyzetben, időszakban? Mit ér(het) el egy kiállítás létrehozásával?

- 29 „És mennyire benne van korunk egész tragédiája is” - *Trapp Dominika kiállítása*, Trapéz Galéria, Budapest, 2016. június 23 - július 29., ld. <http://trappdominika.hu/index.php?/alone/and-indeed-the-tragedy-of-our-age/>
- 30 JODI DEAN: The Anamorphic Politics of Climate Change. *Journal* #69 - January 2016, ld. <http://www.e-flux.com/journal/the-anamorphic-politics-of-climate-change/>



TRAPP DOMINIKA
II Caduta di Poseidone – tengerifü portré, 2017, akvarell ceruza, Fabriano papír, Carovigno, Olaszország



TRAPP DOMINIKA
„És mennyire benne van egész korunk tragédiája...”, 2016, Trapéz, Budapest
részlet a kiállításból

A tárlat legfontosabb eleme egy helyspecifikus installáció volt: a galéria belső terét beterítő szikes talaj, amely a globális felmelegedés miatti kiszáradást, elsivatagosodást idézte meg. Az installáció tovább terjedt a kiállítótér falaira is a piros festékkel felfestett különféle grafikonok, ráták vagy mérési eredményeket idéző mintázatok konkrét információk híján is egyértelműen valaminek a fokozódására, növekedésére, a veszély közeledtére utaltak.³¹ Ugyanakkor az absztrakcióba hajló motívumok vad gesztusfestést is idéztek, utalva arra a nem-törődömségre vagy elutasításra is, amellyel sokan a klímaváltozáshoz viszonyulnak: hiába bizonyítják konkrét adatok és tapasztaljuk is saját életünkben, mégis elvont, értelmezhetetlen fogalom marad sokak számára. Ebben a térben kapott

helyet FARKAS ISTVÁN (1887–1947) festőművész 1930-ból származó három festményének³² parafrázisa is, amelyek, ahogy a művész fogalmaz, az akkori, más szempontból nézve „vészterhes korszakot” állítja párhuzamba a jelennel. Farkas apokaliptikus víziói, az elsárgult tájak, vízzel elöntött területek Trapp újra- és továbbgondolt átirataiban még szürreálisabbá válnak: természet uralta tájakat látunk, a *Szirakúzai bolond* már eredetileg is furcsa, elbizonytalanító figurája egy Munch *Sikolyára* emlékeztető kompozícióban mintha méginkább azt, az amúgy problematikus passzív pozíciót tudatosítaná, hogy nincs mit tenni, a környezeti katasztrófák elkerülhetetlenek. Trapp festményein egy olyan világvége jelenetet láthatunk, ahol a természet már „fellázadt” az ember ellen. Itt érdemes egy példa erejéig visszautalnunk Gosztola Kittire, akinek a 2015-ös *Környezetpusztítás kamuflázs* című munkája a háborúk természetre gyakorolt hatását mutatja be. Az akril sorozat a „militarista absztrakció”³³ jegyében készült: olyan jelenségek kamuflázs-zsá absztrahált „tájképeit” látjuk, mint a kuva-iti olajtüzek, az elsivatagosodott területek vagy a vietnámi háború során használt amerikai vegyifegyverek okozta erdőritkulások. A kamuflázs álcázó funkciója arra is utalhat, ahogy a katonai beavatkozások következtében létrejött természeti katasztrófák is nagyrészt ismeretlenek maradnak az átlagember számára.

SÜVEGES RITA korábbi kutatása a körülöttünk lévő antropocén tájakra fókuszál: olyan valóságos és létező magyarországi földrajzi helyszínekre, amelyeket ha csak fotókon látnánk – világvégi, apokaliptikus hangulatuk, jellegük miatt akár – digitális manipulációnak is hihetnénk. Süveges az *xtro realm* projekthez kapcsolódva szervezett kirándulásokat: három útja³⁴ során olyan tájakat választott ki – Horváth Gideonnal és Zilahi Annával közösen –, amelyek nem szerepelnek az elsődleges turisztikai célpontok között és ahol világossá válik az emberi beavatkozás ambivalens hatása. A talán „leglátványosabb” út a marsbéli tájra emlékeztető gánti bauxitbányához és környékére vezetett. Ahogy a művész leírásából kiderül, a bauxitbánya meddőhányója egy *tájseb*, azaz olyan felület, amely az emberi beavatkozások drasztikusságát jelzi az adott természeti környezetben. A kirándulás résztvevői ezen a furcsa tájon sétáltak, beszélgettek a látottakról és elemezték az egykori bánya ma is érzékelhető hatását. Süveges – a látottak és mindezek gyakori reprezentációja kapcsán – a „toxikus fenséges” fogalmának bevezetését javasolja annak

³² *Szirakúzai bolond* (1930, Magyar Nemzeti Galéria), a *Zöld és fekete* (1930, magántulajdon), A *hullám* (1930, megsemmisült).
³³ Idézet HESZKY ANDRÁS műleírásából, forrás: Gosztola Kitti portfóliója; illetve ld. még: <https://kittigosztola.com/environmental-destruction-camouflage/>
³⁴ <http://ritasuveges.com/xtro-realm/anthropocene-field-trips/>

jelölésére, amikor bizonyos művészeti alkotások erőteljesen (át)esztétizált módon mutatják be a környezeti problémákat.³⁵ Talán azért is választotta az xtro realm csoport többek között a *kirándulást* mint formát, hogy ne essen a „toxikus fenséges” csapdájába: az apokaliptikus tájak a valóságba vezetnek és testközelbe hozzák a környezeti problémákat.³⁶ Süveges Rita 2019-es önálló kiállítása, amely *Out of Control* címen valósult meg,³⁷ a *szénciklusok* különböző stációjának járt utána. Ahogy a művész fogalmaz, a szén a földi élet egyik – folyamatos átalakulásban lévő – alapja: a festményeken, ennek megfelelően is, a szén, valamint kőolaj és a földgáz előfordulásai helyei és különböző felhasználási módjai jelentek meg. A képpárok: egyszerre konkrét, figuratív és absztrakt, elvonatkoztatott módon jártak körbe egy-egy jelenséget, amelyek összességében mind azt a kérdést vizsgálják, hogy milyen visszafordíthatatlanul káros következményei vannak a fosszilis üzemanyagok felgyorsult kitermelésének, feldolgozásának és felhasználásának. Esőerdők, fossziliák, füstölő kémények és vulkánok jelennek fel a képeken, s kerülnek izgalmas kontrasztba a térbe lógatott anyagok narancs és kékesszürke, selyemfestékkel megfestett absztrakt mintázataival, amelyek mintha a föld gyomrában zajló folyamatok valamiféle lenyomatai lettek volna.

Érdemes megemlíteni az *xtro realm* program- és kiállítássorozatot is szervező HORVÁTH GIDEON munkáját is, amely továbbviszi a *poszthumán* tájak motívumát. A mű egy olyan harmadik típusba sorolható, ahol a globális folyamatokról a kisebb léptékű természeti jelenségekre helyeződik a hangsúly, és az antropocénra vonatkozó kritikát kevésbé az emberi beavatkozásokon, mint inkább saját korlátainkon keresztül mutatja meg. A *No Man’s Land* (2017–2018) sorozat az – emberi szem számára nem látható, de például sok rovar számára érzékelhető, folyamatosan körülöttünk jelenlévő – infravörös fény jelenségét vizsgálja, amely elengedhetetlen a bioszféra számára. A művész speciális szűrő és hosszú expozíciós idő alkalmazásával hozza létre az infravörös „effektet”, és teremt így furcsa hangulatú, *unheimlich* fotókat. Horváth lightboxai úgy mutatják be a világot, ahogyan azt mi, emberek sose látjuk. A speciális

³⁵ Idézet Süveges Rita ÚNKP beszámolójából.
³⁶ Süveges Rita amúgy festészeti praxisában is reflektál erre a témára: *Pet Planets* (2018, ld. <http://ritasuveges.com/on-canvas/pet-planets/>) sorozatában olyan webáruházban vásárolt játékbolygókat/bolygólabdákat fest meg óriási méretben, ahol a léptékváltás miatt elbizonytalanodunk, mit is látunk: a kozmosz közeli képet, amely ilyen formában sosem elérhető számunkra vagy valamilyen játékot. Az univerzum elérhetetlensége ironikus gesztussá változik a bolygólabdákon keresztül, miközben a munka arra is felhívja a figyelmet, hogy bizonyos technológiák révén mégis minden egyre közelebb kerül hozzánk.
³⁷ *Süveges Rita / Out of Control*. 1111. Budapest (Kende utca 1.), 2020. január 8 – 11, ld. <https://balkon.art/home/online-2020/suveges-rita-out-of-control/>, <http://ritasuveges.com/on-canvas/out-of-control/>

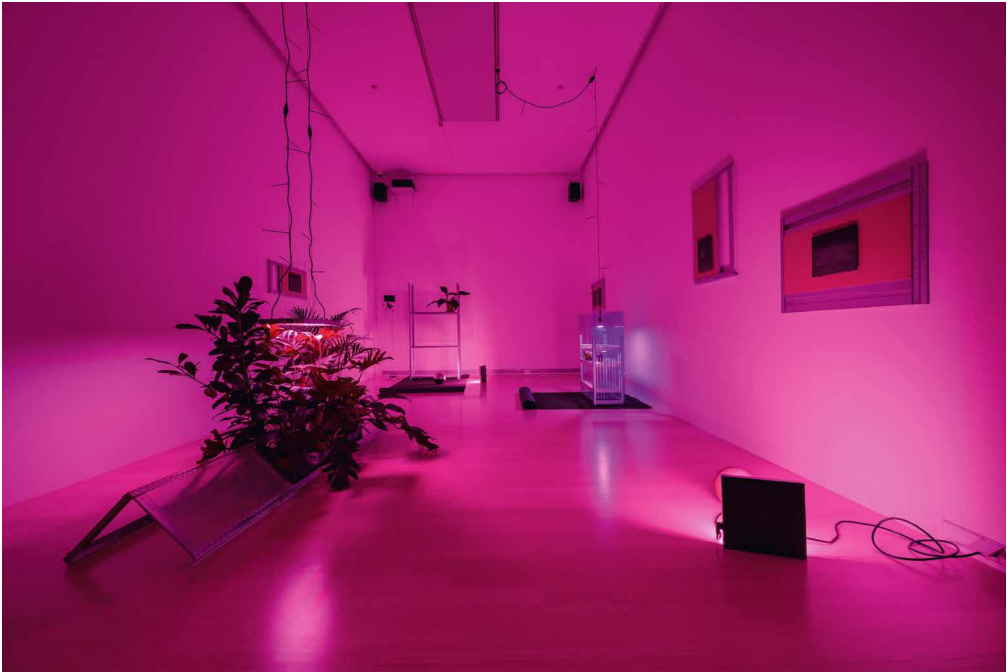


SÜVEGES RITA
Out of Control, 2019, 1111, Budapest
részlet a kiállításból © Fotó: Eln Ferenc

technikának köszönhetően a megragadott infravörös fény egyszerre generál futurisztikus tájakat, s ugyanakkor – a vörösés-rózsaszín árnyalat dominanciája miatt – bizonyos képeken felerősíti, feltárja a szemünk előtt azok romantikus vonásait, aspektusait is. Ahogy a művész fogalmaz: világossá válik, hogy ezek a „messzi tájak és képzeletbeli terek mindig is itt voltak mellettünk”³⁸ –, de emberi mivoltunk korlátai miatt csak a technológia segítségével tárulhatnak fel. Horváth 2019-ben kezdett el kísérletezni egy újfajta esztétikával, mely a Stúdió Galériában megrendezett kiállítása (*Decaying structures have a sweet smell*)³⁹ után a Budapest Galériában bemutatott művekben bomlott ki még jobban. Az *I put my hand into a beehive* című kiállítás⁴⁰ középpontjában különböző emberi és nem emberi anyagok párosításán (fém, méhviasz, videók), *hibrid objektok* létrehozásán volt a hangsúly, hogy ezáltal is egyfajta újraértelmezést és újratanulási folyamatot szorgalmazzon a körülöttünk lévő tárgyakkal és környezetünkkel kapcsolatban. Horváth a kiállításon tartott tárlatvezetések és események alkalmával mindig hangsúlyozta azt az *intuitív* hozzáállást, amelynek révén saját környezetünkhöz érzelmi módon tudunk kapcsolódni, elkerülve a különböző apokaliptikus narratívák zsákutcait, amelybe önként belekerülhetünk a jelen nyomasztó helyzetében. Az emberi nézőpont kizárólagosságának problémája, az autenticusság fogalmának kritikus újragondolása és egyfajta lapos ontológia váltak a kiállítás vezérmotívumaivá. Horváth az utóbbi időben a *queer ökológia* kérdéskörével kezdett foglalkozni: a Glassyard Galériában 2020 nyarán megrendezett csoportos kiállításon⁴¹ izgalmas módon gondolta újra a munkásságában korábban is alkalmazott és meghatározó viasz anyaghasználatát. *Deviation finds a way* című sorozatában azt a bináris és heteronormatív gondolkodási struktúrát kérdőjelezi meg, amely alapján például a természetről is gondolkozunk: három olyan példát mutat be a növény és állatvilágból – absztrahált plexi-méhviasz objektokon keresztül –, amelyekben ezek a fajok valamilyen módon túllépnek a hím és nőstény bináris ellentétén.

ZILAHÍ ANNA munkássága szintén izgalmas tendenciát képvisel. Leginkább hangművészettel foglalkozik, ami újfajta mediális megközelítést jelent ebben

³⁸ Idézet Horváth Gideon portfóliójából.
³⁹ *Horváth Gideon / Decaying structures have a sweet smell*. Stúdió Galéria, Budapest, 2019. május 24 – június 6., ld. <http://studio.c3.hu/arch/horvath-gideon-decaying-structures-have-a-sweet-smell/>
⁴⁰ *Horváth Gideon / I put my hand into a beehive*. Budapest Galéria, Budapest, 2019. július 17 – augusztus 25., kurátor: GADÓ FLÓRA, ld. <http://budapestgaleria.hu/2019-kiallitasok/horvath-gideon-i-put-my-hand-into-a-beehive/>, illetve a jelen számban HORVÁTH MÁTYÁS írását.
⁴¹ *Unstable State of Thing*. Glassyard Gallery, Budapest, 2020. augusztus 12 – szeptember 11., kurátorok: BENCsik BARNABÁS, LAURA MUDDE, ld. <https://www.glassyard.hu/exhibitions/2017/17/aktulis-killits-y438p-rjbt>; illetve <https://gideonhorvath.com/Deviation-finds-a-way>



ALBERT ÁDÁM
A kertész igazsága, 2018, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest
Short List 2019 Esterházy Art Award, 2019 © Fotó: Eln Ferenc

a diskurzusban. Számos munkáját lehetne itt felsorolni, de a 2017-es *xtro realm* kiállításon bemutatott *Objectolindalē* (2017) éppen a hang alkalmazása miatt különösen izgalmas. A kakofón, többcsatornás hanginstalláció – amelyben különböző terepmunkák során rögzített tárgyi, gépi és állati hangokból összeállított „assemblage-t” hallunk, – azért is releváns, mert a fenti apokaliptikus víziók helyett J. R. R. TOLKIEN *Szilmarielok* című könyvének hangalapú teremtéstörténetére, egy pozitívnak tekintett folyamatra reflektál. Zilahit azért is fogta meg a történet, mert ott „a teremtéstörténetekben jellemzően megjelenő antropomorf teremtő helyett a hang teremtőerejére helyeződik a hangsúly.”⁴² A művészt a tárgyorientált ontológia és az emberközpontság megkérdőjelezése érdekli és *épp ezért fontos* a hang főszereplővé tétele egy olyan radikális gesztusban, mint a világ teremtése.⁴³ A munkát a bejáratí ajtónál installálták és mozgásérzékelővel működött: néha felhangoztak jellegzetes budapesti hangok és zörejek, amelyekből tulajdonképpen a város atmoszférája állt össze.

A közp generációs művészek közül, ALBERT ÁDÁM is aktívan foglalkozik az emberi megismerés korlátaival, ember és tudomány viszonyával. Több projektjében érintette a különböző tudományos kísérletek, jelenségek kérdését vagy használt természettudományos metaforákat: munkái a világ megismerhetőségének kérdésére és a tudás konstruálására fókuszálnak. 2018-as berlini egyéni kiállításán is (*A kertész igazsága*)⁴⁴ hasonló kérdésfelvetéseket vizsgált, ezúttal egy orvostörténeti kiindulóponton keresztül: Semmelweis Ignácnak, a gyermekágyi láz megelőzéséről szóló tudományos megállapítása állt a tárlat központjában. Semmelweis felismerte, hogy az anyák szülés utáni gyors elhalálozása a fertőtlenítés hiányából és a nem megfelelő higiéniai körülményekből fakad. Albert installációja egy sötétszoba, melyben mesterséges fényforrások, rózsaszín, növénynevelő LED lámpák világítják meg – a napfény energiájával megegyező hullámhosszon sugárzott fénnel⁴⁵ – a különféle fémszerkezeteken vagy a földön elhelyezett növényeket. Ezek teljesen eltérőek és gondozási módjuk is

különböző: vannak közöttük speciális figyelmet igénylő húsevő növények és „elhanyagolhatóbb” haszonnövények egyaránt. A kiállítás egyfajta laboratórium má válik, ahol nagyítóval lehet közelebbről szemügyre venni mindent, s mind-eközben lassan világossá válik, hogy a különböző növények életben tartásán keresztül itt tágabb értelemben az életben maradásnak a kérdése, a kiszolgáltatottság és túlélés lehetőségei és az erre vonatkozó stratégiák válnak fontossá. Itt utalhatunk vissza ismét Semmelweisre és felfedezésére: a gyermekágyi láz okainak felderítésével javult a halálozási ráta, és ezzel, ha kis mértékben is, de gátat vetett a népességfogyásnak. A Föld eltartó képessége viszont nem növekedett. A kiállítás haszonnövényei erre a paradox helyzetre utalnak, azaz: mikorra éljük fel, hogyan merítjük ki a Föld által nyújtotta lehetőségeket? Innen nézve Albert műve azokhoz a munkákhoz is kapcsolódik, amelyek olyan globális problémákat próbálnak értelmezni, mint amilyen a népességszaporulat, illetve -csökkenés.

Nem meglepő, hogy Albert Ádámmal már állított ki közösen TRANKER KATA,⁴⁶ aki az utóbbi időben szintén a tudás és hatalom viszonyát vizsgálja a múzeumi reprezentációk, valamint az archívumok kérdésein keresztül. Emellett korábbi, de részint aktuális munkáira is jellemző, hogy nemcsak az anyaghasználaton keresztül, hanem tematikailag is rendszeresen foglalkozik ember és környezet viszonyával, a természet gyakran politikai célú kisajátításával. 2015-ös *Faültetés* című installációja, amit a Stúdió Galériában mutatott be⁴⁷ egy faszerkezetből állt, amely egyfajta paravánként működött és olyan kollázsok jelentek meg rajta, amelyek politikusok reprezentatív eseményeken történő faültetési gesztusait vizsgálják és mutatják be. Az ironikus munkában finoman felsejlik napjaink átpolitizáltsága, a hatalom kisajátító szándéka, amit általában valamilyen hangzatos közhely takar, és amelyen keresztül a fa a politikai szándék eszközévé válik, megfosztva saját agenciájától. Tranker a faszerkezeten megjelenő virágtartókba babcsírákat ültetett: a kiállítás nyitvatartása alatt locsolni is kellett őket – szerencsére nem pusztultak el. A növénycsíráztatás általános iskolai feladatokat eszünkbe juttató, kis léptékű, ám annál szimbolikusabb gesztusa a napi gondoskodás folyamataira helyezte a hangsúlyt és a politikai reprezentáció részeként gyakorolt facsemete-ültetéssel

46 Albert Ádám: *A dekonstruált jelentés melankóliája; Tranker Kata: Hiányzó végtelen*. Paksi Képtár, Paks, 2017. február 3 – április 2., <http://paksikeptar.hu/home/albert-adam-kiallitasa/>, <http://paksikeptar.hu/home/tranker-kata-kiallitasa-2017/>; ld. még: GADÓ FLÓRA: Atomjő kiállítások a Paksi Képtárban, *artportal*, 2017. március 27., <https://artportal.hu/magazin/paks-ketto-atomjo-kiallitasok-egymas-mellett/>

47 MINDSETS. Stúdió Galéria, Budapest, 2015. október 20 – november 10., ld. <http://studio.e3.hu/arch/mindsets/>

került radikális ellentétbe. Ez a gondoskodás – mind Albert, mind Tranker kiállításain – a kiállítótérbe bekerülő és ott főszereplővé váló növényekről a látogatók és a kiállítást őrzők feladatává válik: ettől függ, hogy túlélik-e a tárlat nyitvatartási idejét.

Tranker Katánál előtérbe kerül a műanyag-kibocsátás⁴⁸ problematikája is, azaz ismét a globális környezetszennyezés kérdésköre. A Paksi Képtárban megrendezett kiállításának középpontjában a múzeumi reprezentáció kritikája és a nosztalgia fogalma – nosztalgikus vonzódásunk az antikvitás szépségeihez – állt: egyik főszereplőjévé a görög váza, az amfora alakja vált. A számos izgalmas munka mellett a kiállítás egyik legdominánsabb darabja egy több szintből álló, különböző színű PET palackokból és OSB lapokból készült installáció volt. A felső szinten lévő műanyag üvegek görög vázákat imitáltak, melyekből szomorúfüzszerű papírnövények kígyóztak lefelé. Az ironikus anyaghasználatban az amforák elvesztették méltóságukat, esendővé váltak, más értelemben árasztottak törékenséget, mint elődeik. Az önmagát a megfelelő vízmennyiséggel fenn tartó, palackok újrahasznosításával készült mű eközben környezetszennyezés problémájáról is beszélt. A tengerek szennyezése – az asszociációt Görögország és a Földközi-tenger is elindíthatta –, a vízellátás kérdése, az ivóvíz hiánya, az elsivatagosodás, a műanyag-kibocsátás súlyossága és az újrajhasznosítás (pl. plastic free mozgalom) érzékeny és egyben ironikus módon jutottak főszerephez Tranker installációjában. Meddig jutottunk az elmúlt évezredben, mit tettünk a természettel, amely az ókori Görögországban még oly közel állt az emberekhez, hogy a tengert vagy a szelet istenként tisztelték? Tranker legújabb munkáiban furcsa hibrid teremtményeket, mitologikus félig ember-félig állat lényeket láthatunk, mint amilyen a majomfejű pár egy szarkofág tetején⁴⁹ vagy a KATRIN PLAVČAKkal közös kiállítására⁵⁰ létrehozott ember és állatfejű hibrid. A különböző fajok közötti fluiditás, a deleuze-i értelemben vett „állattá leendés” és folytonos egymásba alakulás jelensége egy horizontális és egyenrangú viszonyt tételez a különböző élőlények között és összekapcsolja a művész munkáit a különböző *posztumán* elméletekkel is.

Az újrahasznosítás, a fenntartható fejlődés és a természethez való visszatérés kapcsán zárásként érdemes KASZÁS TAMÁST megemlíteni. Kaszásnál,

48 Ez a probléma többek között Trapp Dominika Olaszországi projektjében is megjelent.

49 <https://katatranker.com/post/611874136765218816/sarcophagus-paper-pulp-smashed-stone-flowers>

50 *Katrin Plavčak, Kata Tranker: Hairy Line*. Kunstverein Eisenstadt, 2020. szeptember 13 – december 6., kurátor: BARBARA HORVÁTH, ld. <https://www.kunstvereineisenstadt.at/projekt/ausstellung-a-hairy-line>, <https://katatranker.com/post/631345346241360576/a-hairy-line-duo-exhibition-with-katrin-plavcak>



TRANKER KATA
A hairy line (részlet), 2020, installáció (papírmassza, kő, festett kenderkóc, szatén), 1200 × 100 × 165 cm
Kunstverein Eisenstadt, a falakon Katrin Plavčak festményei © Fotó: Alfredo Barsuglia



TRANKER KATA
Hiányzó végtelen (részlet), 2017, installáció (OSB lemez, papír, PET palackok, víz, projektoros vetítés), 350 × 70 × 220 cm, Paksi képtár, 2017 © Fotó: Tranker Kata

aki maga is a városból vidékre költözve alkot, élet és művészet összekapcsolódik egymással: hasonló stratégiákat követ mindkét esetben. Munkáiban – például a 2016-os *Escapist Story (Forest School)*⁵¹ című különösen érzékeny videóban – a *kivonulás* gesztusán keresztül a túlélés különböző alternatív megoldásait keresi, az önfenntartás (növénytermesztés, állattartás, saját ház építése) kérdése, a különböző tradicionális munkafolyamatok kérdéseit járja körül installációiban, tárgyaiban, filmjeiben. Kaszás ebben is tudatos: forma és tartalom összefonódik munkáiban, amikor olcsó vagy újrahasznosított anyagokat használ, amelyek mindenki számára hozzáférhetőek. Komplex életművét jelen esszé keretében nincs mód ennél részletesebben bemutatni, de a kivonulás és a természettel való *együttélés* mint stratégia, fontos kiutat mutathat a ma válságos helyzetéből. Kérdés, mi lehet még a megoldás, lehet-e további alternatívákat találni? Kaszás nemcsak a művészeti praxisán, hanem saját életvitelén, filozófiáján keresztül próbál válaszokat adni.

51 <https://vimeo.com/337128223>

Elnyújtott konstelláció

Csillag-tér

Alkotók: Implausible Works

Kurátor: Honti Eszter Írisz

Labor Galéria, Budapest

2018. május 10–18.

2020. július 7. 8

AZ IMPLAUSIBLE WORKS művészkollektíva¹ tagjai, SZEKERES ÁGNES és SZÉCSÉNYI-NAGY LORÁND 2015 óta dolgoznak közösen. A csoportot, nevéhez híven, szabad szemmel nem látható vagy nehezen lekövet-hető dolgok láthatóvá tétele – rejtett folyamatok feltárása, megértése és lemodellezhetőségének sokfélesége – izgatja. Az Implausible Works indulásának első másfél évében kiterjesztett valóság alapú munkák-kal foglalkozott. Az általuk kialakított digitális környezetben a fizi-kai és a virtuális tér összekapcsolhatóságának módozatait, illetve az ezekben az új térbeli helyzetekben rejlő interakciós lehetőségeket vizs-gálták.² Az IW közös munkájának alapja a technikai médiumokhoz való vonzódás, amely hol a példakítőeszközök működésének tanul-mányozására koncentrál, hol pedig – továbbblépve – a meghackelt vagy épp „félrehasznált” szerkezetek segítségével, az időben kibomló jelen-ségek vizualizációra tesz kísérletet.³ Az elmúlt egy évben készült munkáik közül az egyik legemlékeze-tesebbel a Labor Galériában találkozhattunk. A *Csillag-tér* című kiállításon⁴ a megépített *művészgépek* mellett a vizsgálat tárgya – az égbolt és megfigyelésének módszerei – a természettudományos és a művészeti paradigma határvidékeire invitáltak bennünket. A Képiró utcai kiállítótérrel egyszersmind elmondható, hogy 2019-ben nagy változáson ment keresztül: jelenleg a non-profit Easttopics művészeti ügynökség⁵ bázisa. Az Implausible Works időalapú, helyszínre sza-bott installáció-ciklusa amolyan utolsó *együttállás*nak is felfogható, amely még a Képzőművészeti Egyetem, az FKSE és a C3 hármas által kiírt pályázati működéshez kapcsolódott.⁶

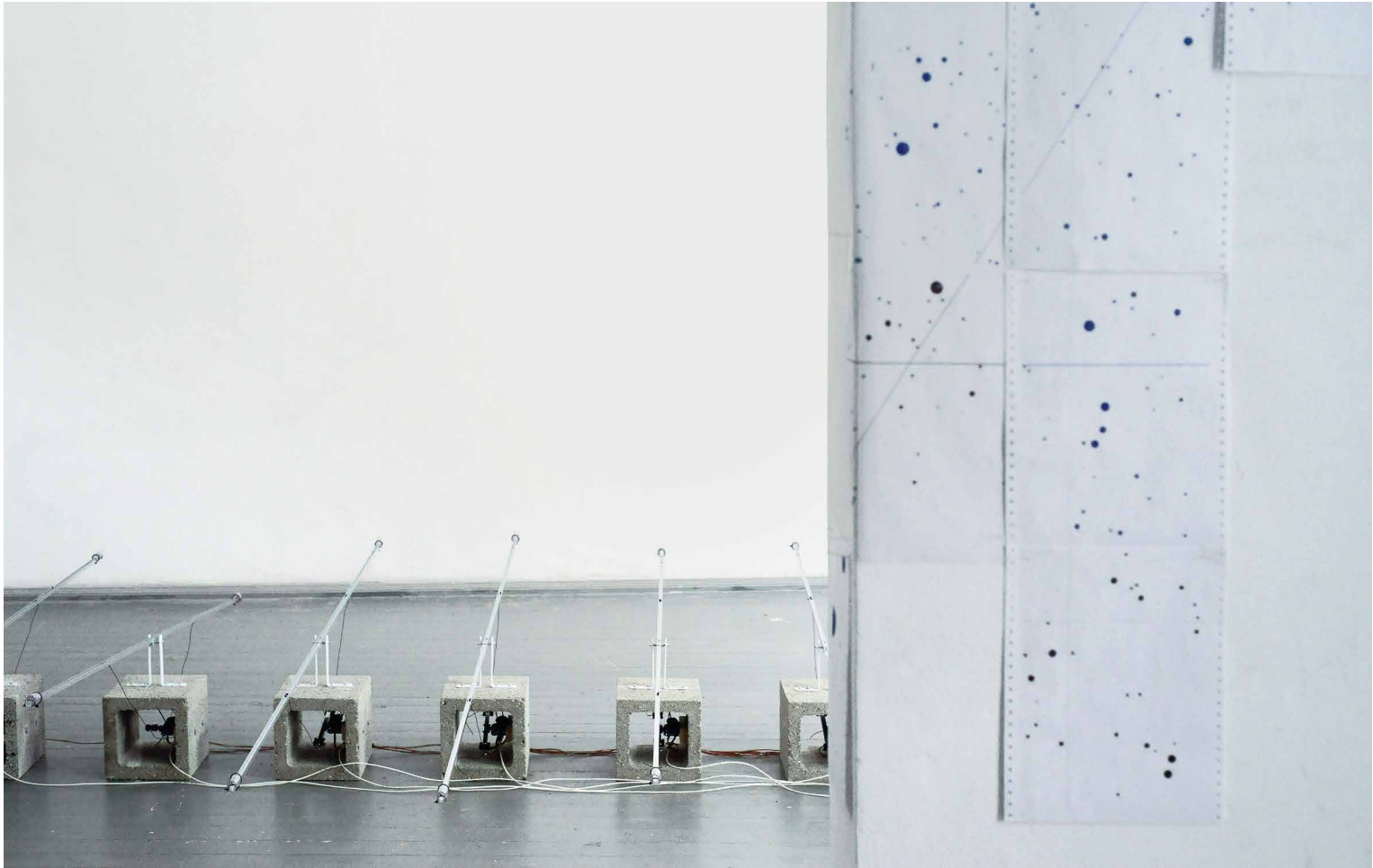
- https://implausible.works/ (utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2020. november 20.)
- Mint például a bemutatózó kiállításukon: *Implausible Works: AUGMENTED FICTION*. Stúdió Galéria, Budapest, 2017. június 13 – 24., kurátor: KOVÁCS ANDREA, ld. http://studio.c3.hu/esemenyek/implausible-works-augmented-fiction/, vagy ahogy az indulás évét követő, szintén Laboros pop-up kiállításon, a *The liminal Zone - Tudatküszöbön* (2016. szeptember 19 – 21., kurátor: ÁCS BALINT), ld. http://mke.hu/node/36769
- Ez történt a Zsolnán megrendezett *Sand* című tárlatuk során is (Plusminusnulla galéria, Zsolna, 2017. augusztus 17 – szeptember 15, kurátor: ISTVÁNKÓ BEA), ahol a nézők nyomvonalát homokkal töltötték fel egy szenzoros öntözőrendszer segítségével, ld. http://www.plusminusnulla.sk/2017/08/implausible-worksand/
- Ld. http://labor.c3.hu/2018/05/csillag-ter/. Ezt követte, az év legrövidebb éjszaká-ján a budai Livia-villában, a *Műzeumok éjszakája* keretében rendezett *Halványuló jelenlét* című kiállításuk (2018. június 22 – július 7.), https://www.facebook.com/events/618670455265927/
- https://www.easttopics.com/about
- A Labor 2018 december végéig volt helyszíne olyan művészeti eseményeknek, ame-lyek még a Stúdió és az MKE koordinációjához kötődtek. Több befogadott kiállítás és más intézményi együttműködés (METU, Köz.*kemp*, *Küszöb Fesztivál*) mellett, való-jában már csak egy pályázati projekt valósult meg a tavaly őszi időszakban: *Kaszás Tamás, Murányi Mózes: Márton Hobbisták*. Labor, Budapest, 2018. október 19 – 31., ld. http://labor.c3.hu/2018/10/kaszas-tamas-muranyi-mozes-marton-hobbistak/

Az egyhetes kiállítás igazán átgondoltan és módszeresen rendezke-dett be. A „Laboros” kiállításoknál megszokott módon – a galéria pro-filjából és méretéből fakadóan is – a tér a kiállítókat eleve egyfajta *modellező megközelítésre* készítette, mint ahogy a hármas osztás is sok-szor vált az ide tervezett installációk alapjává. Az IW erősen rájátszott ezekre a térbeli adottságokra (ld. például az első terem kupolás meny-nyezetének „feltöltését”), illetve olyan absztraktabb fizikai paramé-terekre, mint a megnyitó időpontja, a kiállítás időtartama, valamint a galéria földrajzi elhelyezkedése is az installáció-együttes tartalmi kiindulópontjává váltak. A galériába belépve elsőre talán nem is vizuális környezetre lettünk figyelmesek, hanem egy monotonon kattogó mátrixnyomtató zúgá-sára – miközben a belső térből lassú, halk koppanások, puffanások szűrődtek át (mint később kiderült, nyolc fémpálca eltérő ritmusú, libikókázó mozgását hallottuk, de erről majd később). A falakon a múlt évszázad végi irodák, kutatólaborok világát idéző, perforáltszélű, vékony papírlapok sorakoztak egymásba kapcsolódó frizeket alkotva. Az áttetsző, fekete-fehér nyomatokon csupán pár kivételes részlet – mint mondjuk a Fiastyúk-csillagkép felnagyítva – kapott indigókék kiemelést.

A mátrixnyomtató használata⁷ egyszerre hatott *technoromantikus gagnek*, *mediális nosztalgiá*nak, ugyanakkor, mint kiderült, az eget a Képiró utca pozíciójából kémlelő csillagászati szoftver frappánsan összekapcsolhatóan bizonyult a nyomtató még kevésbé komplikált apparátusával. Vagyis jóértelemben vett olcsósága, egyszerűsége miatt adott lehetőséget a „belenyúlásra”, az alkotói kísérletezésre. A perforált szélű papírokat az égi adatlajstrommal a galéria nyitvatartása alatt – vagyis fényes nappal – egyhangúan és kizökkenthetetlenül köpte ki magából a gép, hogy aztán az alkotók tapétaszerűen beboríthassák velük a galéria enyhén íves, boltíves belső terét. A négy égtáját a négy-zetes terem sarkai jelölték ki, és mivel a Labor első tere értelemszerűen nem szabályos gömb alakú, ebből is fakadtak torzítások (kényszerű és szükségyszerű absztrakció). A falakra és a mennyezetre „kiterített” 360°-os panorámakép nem csupán a kint és bent, a látható és láthatat-lan fogalmi kapcsolását hívhatta elő a látogatóban (mint valamilyen predigitális vizuális köntösbe öltöztetett, barokkos, égbenyúló illúzió), hanem az égitestek mozgásából következően a tér és idő viszonylagos-ságát is „beemelte” a párnégyzetméteres galériatérbe.

A nyomatokon gyakorlatilag a kiállításmegnyitó időpontjában (2018 május 10-én este 7 órakor) észlelhető konstelláció rajzolódott ki: a pillanatnyi csillag- és bolygótérkép, amely egyúttal az Ekliptika-sík Földről nézett aktuális tengelyét is rögzítette. A statikus panoráma-kép azonban lassan, nyolc nap alatt épült fel, így már a készülése során érvénytelenné, pontatlanná vált. A nyomtatás alatt keletkező finom elmozdulások, az apró glitchek, az összepasszíthatóság résein át azonban valahol mégis ez az időbeli változás sejlett fel előttünk. A *Csillag-térről* joggal juthatott eszünkbe az obszervatórium, mint a megfigyelést és a vizuális absztrakciót összekapcsoló intézmény. Egy, a galériatérben folytatott személyes beszélgetés során világossá is vált, hogy a kutatószobák és a csillagvizsgálók közege valóban nem ismeretlen Szécsényi-Nagy és Szekeres Ágnes számára. Loránd gye-rekként – csillagász apja társasságában – több ízben járt a Piskéстетűt Obszervatóriumban, amely hazai viszonylatban a legnagyobb távcsö-vekkel rendelkezik. Ágnesnek pedig korábban – a művészeti pálya mel-lett – az asztronómia is számításba jött, mint lehetséges szakmai terület. A kiállítás központi kérdése az volt, hogy egy olyan jelenséget, *fensé-ges* fogalmat, mint az Ekliptika-sík, hogyan lehet ábrázolni, láthatóvá tenni. Az Ekliptika dióhéjban a Naprendszerünk síkja a galaxisban,

- Szécsényi-Nagy Lóránd 2014-e diplomamunkájában (MKE Intermédia szak, ld. http://www.mke.hu/diplomamunkak/196/162?page=1) is egy mátrixnyomtató és egy mozgó robotba beépített réskamera összekapcsolásával foglalkozott. A random mozgó kamera fragmentált mintázatokat rögzített, amelyek különböző tempójú képalkotó eszközök, vagyis letérképező rendszerek dekódolási különbsége-iből születtek.



IMPLAUSIBLE WORKS

Csillag-tér, 2018, Labor Galéria, Budapest; részlet a kiállításból

amely síkra a Föld Nap körüli pályája is illeszkedik. Mi a tapasztalat szintjén a Napnak az égbolton egy év alatt látszólagosan megtett útként találkozunk vele: ilyen formában az emberi civilizációk idő-mérésének alapja.

Ahogy az első printalapú installáció példájából is látszik, egy erő-sen a helyszín adottságaihoz igazított transzformációt követhettünk nyomon az ugyanarra a problematikára adott, eltérő vizuális model-lekben. A Labor legbelső tere, a nyitó térhez hasonlóan, mintegy keretként, az Ekliptikával foglalkozott.

A belső térben egy mobil fényinstallációt vehettünk szemügyre közelebbről, amelynek alapjaként egy napórára emlékeztető mozgó mérő- és demonstrációs eszköz szolgált. A falak síkjában kirajzolt lézerttrapéz tulajdonképpen valós időben mutatta az Ekliptika-sík változását. A mobilgépbe épített szenzor mellett fontos volt a hard-ver térbeli pozicionálása is: például a döntött 43°-os kiegészítő szög Budapestnek egyenlítőhöz képest 47°-os eltérését kompenzálta, míg az eszköz tetején forgó körlap a Nap tengelye körüli mozgást követte le, hogy az 23 óra 56 perc (egy csillagászati nap) alatt zárjon egy 360°-os kört. Ha a képzeletünkben összekötöttük a vörös vonalak által kijelölt síkot az első térben meghúzott párhuzamos egységgel, a bő egy hetes nyitvatartásból – vagyis a pár fokos elmozdulásból – faka-dóan finom eltérést jegyezhattünk fel magunkban. Ez utóbbi láthatat-lan mozgás (tengelyeltérés) az installáció-együttes időbeli karakterét húzza alá diszkrét, szikár, ugyanakkor poétikus módon.

Ha hazai művészeti párhuzamot szeretnék megidézni, akkor SZIGETI GÁBOR CSONGOR *Naptű* című mobilja (2006) juthat eszünkbe,⁸ bár az

- A munka az Új Budapest Galéria, *TÖBB FÉNYT! Fénykörnyezetek* című kiállításán volt látható (2015. április 13 – augusztus 23., kurátor: PAKSI ENDRE LEHEL, ld. http://budapestgaleria.hu/uj/2015-kiallitasok/tobb-feny/ ; http://budapestgaleria.hu/uj/kiadvanyok/tobb-feny-ibooks/ ; https://issuu.com/budapestgaleria/docs/tobb-feny_fenykornyezetek

IW-nél maradva Szécsényi-Nagytól is láhattunk már korábban egy hasonló mechanikára épülő tükrös-távcsöves munkát (*Trajectory*, 2017).⁹ A középső blokkban egy újabb időmérő szerkezet kapott helyet, első ránézésre az Ekliptika-síktól elrugaszkodó felvetéssel. A nyolc egység-ből építkező tárgyegyüttes újabb alternatívát kínál felfoghatatlanul óriási viszonyrendszerek – a Naprendszerünk – vizuális leképezé-sére. Mindegyik egység egy beton-zsaluzópillérből és a rajta rögzített vékony, hosszanti irányban elfelezett, tehát felül nyitott fémcsőből állt. A nyolc cső belsejében egy-egy fémgolyó gurult fel és alá, az egyes elemek azonban eltérő ütemben végezték ezt a libikóka-mozgást. Maguk a golyók egyforma hosszúságú, zárt pályájukon azonos sebes-séggel haladtak végig, mivel méretük és anyaguk azonos volt. Vagyis itt nem térbeli pozíciókat – tehát a bezárt szögeket és a mozgásirányo-kat – modellezték le, hanem az idő(eltérés), jelen esetben a nyolc cső egymáshoz mért ritmusát. A 2006-ban törpebolygóvá visszaminősí-tett Plutót leszámítva *a megdőlések közti időintervallum arányossága* tulajdonképpen *a bolygók orbitális sebességének arányosságát* szemlél-tette. A fémcsövek így a keringési pályákból kimetszett részleteknek tűntek, ahol a golyók olyan ütemben és gyakorisággal gurultak a cső egyik végéből a másikba, ahogy a Naprendszer nyolc bolygójának pályáján is adódnak – itt ugyan pillanatnyinak érzékeltetett – gigászi találkozások, együttállások. A fémgolyók sebessége a bolygók kerin-gési sebességét és a pályák eltérő méretének tényezőit is figyelembe vette. Arányítva, elnagyoltan azonos méretűre zsugorítva állt fel a rendszer, hogy az összehasonlítás szemléletesebb legyen. Így a modell tanulsága szerint a leglassúbb és a leggyorsabb bolygó között nagy-jából nyolcszoros időbeli eltérés (10 mp – 80 mp) figyelhetünk meg. Hogy kapcsolódjunk a fentebb leírt installációkhoz, elmondható, hogy

⁹ Ld. https://www.lorandszecsenyi-nagy.com/en/portfolio/trajectory/



IMPLAUSIBLE WORKS
Csillag-tér, 2018, Labor Galéria, Budapest; részlet a kiállításból



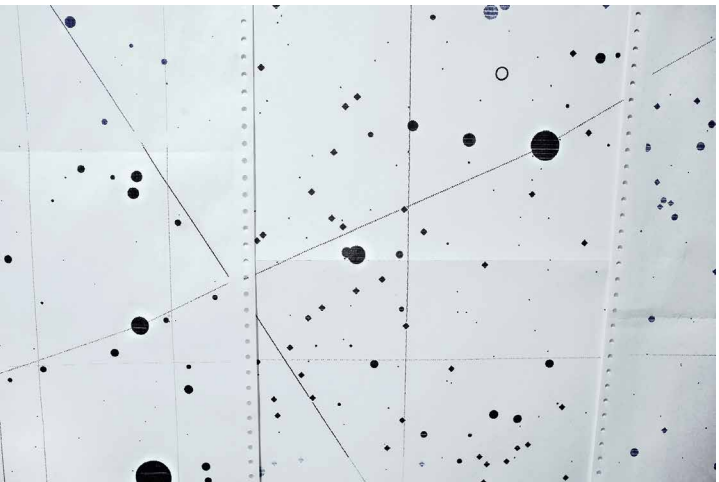
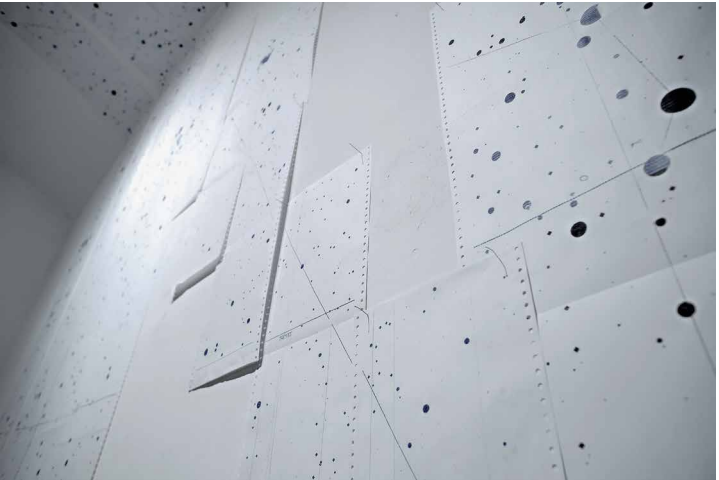
IMPLAUSIBLE WORKS
Csillag-tér, 2018, Labor Galéria, Budapest; részlet a kiállításból

a keringési pályák itt bemutatott közös metszete is az Ekliptika-sík egy szelete (ugyan kilencven fokban megdöntve). Valójában az IW-től a *bolygóközi libikókával* egy újabb időábrázolási variációt kaptunk a tér absztrahált modellezésén keresztül. Képletinyitogató elgondolni, hogy ezt a világunkat meghatározó, tulajdonképpen ismerős pályasíkot egyedül¹⁰ a Voyager-űrszondáknak – rajtuk az információhordozó aranylemezekkel – sikerült elhagyniuk 2012-ben, illetve 2018 végén. A *Csillag-tér* esetében még egy fontos komponensre érdemes visszaemlékezni. A mobil installációk része volt – akarva-akaratlanul is – a mozgások során keletkező „hangsáv”: a nyomtató kattogása, a mérleghintázó csövek tompa becsapódásai vagy a guruló gömbök sűrűlő hangja. Ehhez a *kozmosz zenéhez* jó érzékkel kapcsolódott Horváth Ádám Márton zenei performansa¹¹ a május 10-i megnyitón. A teret megtöltő hangok meditatív légkört hoztak létre a látogató körül: a hintázó csövek és golyók közege parkoló pályára állította az első svungra empirikus feltárássra, megértésre törekvő, cikázó képzeletünket és egy lassabb, szemlélődő befogadói magatartásra készítettek. Ezen a ponton az installáció-együttest adó berendezések egy aktív neuronháló elemeinek összjátékához váltak hasonlatossá (bár vissza a földre, ez már egy nagyon elrugaskodott asszociációs-kép). A *Csillag-tér* röviden a *megfigyelés*, a *modellezés* és *megértés* sokféleségéről szolt. Felmerülhet a kérdés, hogy az Ekliptika-sík ábrázolhatóságát körüljáró állomások mennyire befogadhatók hozott

¹⁰ A Voyager 1. és 2. mellett a Pioneer 10., 11., illetve a New Horizons hagyta el a Naprendszer, azonban ezek az Ekliptika-síktól csak kisebb szögben tértek el, mint a Voyager-űrszondák. Ld. <https://www.heavens-above.com/SolarEscape.aspx>
¹¹ Ld. <https://songsfromtheroom.bandcamp.com/track/csillag-t-r-ki-lt-s-megnyit-performance>

háttérinformációk nélkül, vagy másképp megfogalmazva: ezt a szükséges közös tudást a kiállítás mennyire teremtette meg, mennyire szorult mindez az alkotók részéről mediálásra? A kiállítás önálló felfedezése, referenciáinak feltárása – azt gondolom – látogatói szempontból kemény dió volt, mivel az installáció-együttes, koncepciójának falszövegén kívül, nem volt megtámogatva további adalékanyagokkal. Az Ekliptika-síkra felfűzött szekvenciákról maga az Implausible Works a következőképp nyilatkozott: „Égi összefüggéseket dolgoztunk fel, billegő-forgó gépecskék és kinyomtatott csillagok lettek belőle.” Azonban a Labor sajátos adottságaiból következően – jellemzően a kiállítók/ a szervezők üzemeltették a teret a projektek nyitvatartása alatt – a művészek készségesen segítettek esetlegesen hiányos fizikai, csillagászati ismereteink foghíjainak betömködésében (inkább kérdéssel, rávezetéssel, mint direkt tényanyag-közléssel). Azt, hogy az így összeálló értelmezések mennyire maradnak kötött pályán, egy azon mederben, vagy, hogy az erősen science alapokon nyugvó *Csillag-tér* mennyire ad teret lazább interpretációknak – már egy újabb kérdés. A síkok és dőlésszögek formai és fogalmi megfeleltetései kétségkívül máshogy álltak össze az alkotói, modellező gyakorlat során, mint ahogy mi is másképp tudtunk rájuk nézni, vagy visszafejteni azokat. Az viszont biztosan elmondható, hogy a létrehozás, az alkotási folyamat nyomába eredve a modellek maguktól értetődően készítettek *perspektívaváltásra*. A kiállítás terében eltöltött idő, az elhomályosult ismeretek aktiválására tett energiabefektetés kamatostul megtért. A három modell megismerése a felfedezés lendületével, a kozmikus léptékek közelebb hozásának megtapasztalásával, csendesebb, szemlélődő befogadással párosult, mint ahogy mondjuk a nyári égbolt fürkészése, kémlelése...

IMPLAUSIBLE WORKS
Csillag-tér, 2018, Labor Galéria, Budapest; részletek a kiállításból



2 0 2 0 _ 7 . 8

A tudós, a művész, az őslakos és az ambasszador

Cséfalvy Andrással Frazon Zsófia beszélget

CSEFALVAY ANDRÁSSAL¹ az Esztétika olvasókör *Mezőről mezőre* című nyári egyetemén beszélgettünk (2019. augusztus 1-4.). Az olvasókör egy olyan szakmai önszerveződő közösség, amely néhány éve működik, alapja a tudásmegosztás, a tudáscsere. A közös olvasás és beszélgetés témái: az *antropocén*, a *poszthumán*, a *szolárpunk*, a *klimakatasztrófa*, az *apokalipszis*, a *lakhatás*, a *neonomád*, a *kolonializmuskritika*. Anyag, esztétika, filozófia és társadalomtudomány. A 2019-es horányi nyári egyetem szervezői (TÓTH RÉKA, HORVÁTH MIA, ÁDÁM ZSÓFIA, SZÁNTÓ RITA, UDVARI ORSOLYA és KISS KATA DÓRA) pedig arra kérték minket, hogy tartsunk egy-egy workshopot, amit mi végül összevontunk, és egy beszélgetés keretében valósítottunk meg. A *kutatás*, a *tudomány*, a *helyi tudások* és *tapasztalatok* érdekelték minket, és az, hogy ebben milyen szerepe lehet a tudósoknak és a művészeknek mint megfigyelőknek, kutatóknak, alkotóknak. A beszélgetésben a tudomány mint a világ egy lehetséges *reprezentációja* jelenik meg, a maga koloniális gondolkodásmódjával, amely fenntartja a tudományos világok és más világnézetek közötti konfliktusokat és hierarchiát.



CSEFALVAY ANDRÁS
Plútó-ügy, 2018; állókép a háromcsatornás videó-installációból, 31°58"

„Ez egy virtuális konferencia volt a Plútó bolygó létéről. Én is részt vettem a konferencián, egy alien animáció formájában, mint galaktika ambasszador, és elmondtam a véleményem. Alapvetően a galaktikus szenátust képviseltem, akik mindig megjelennek, hogyha valahol ilyen méretű igazságtalanság történik (mint a Plútó bolygó létének kérdése). Érvelésem szerint az embereknel szimptomatikus, hogy Plútót, az alvilág istenét akarják kiűzni. Ugyanúgy, ahogy

¹ <http://www.andrascsefalvy.com/> (utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2020. november 20.)



Cséfalvy András és Frazon Zsófia

a halottakat a városból a temetőbe űzik. Az alvilág istenét törpebolygóvá alacsonyítják, majd elűzik. Ez a halálfélelem egy jele. A kérdés, hogy az emberiség vállalja-e a döntéssel kapcsolatos felelősséget, a döntést követő hatásokat. Képesek-e az összes mellékhatást regisztrálni, leírni és számba venni. Az ambasszador szerint az a cél, hogy olyan érzékenységre tegyenek szert az emberek, amellyel a lehető legtöbb mellékhatást számba tudják venni.”

Frazon Zsófia: *András, te mivel foglalkozol, amikor nem animált galaktika ambasszador vagy?*

CsA: Képzőművész vagyok, és a pozsonyi Képzőművészeti Egyetemen² tanítok, többek között művészhallgatóknak tartok bevezetést a hangtanba. Képzőművészként pedig sokat foglalkozom a tudomány történelmével, a tudomány és a képzőművészet határvonaláival, átfedéseivel.

FZs: *Utóbbira láthattunk példákat a 2019-es kiállításodon a Trafó Galériában:* Egy olyan világban, ahol nincsenek tények, ott csak a jóság marad címmel.³

CsA: Igen, erről később beszélünk még. De mondd el te is, mivel foglalkozol!

FZs: *Egy fiatal tudománnyal, az etnográfival, a budapesti Néprajzi Múzeumban.⁴ A jelenkorral, a hétköznapi tapasztalatokkal, a tudomány időhöz való viszonyával. Ami mindig is érdekelt, hogy miként közelít egymáshoz a tudományos, akadémiai tudás, illetve a hétköznapi saját tudások és tapasztalatok világa. A másik pedig a társadalomtudomány és a művészet találkozás, simulása, sűrűlődája és tempója. Ez a te munkádban is izgalmas számomra.* A slow science pedig mindkettőnket érdekel.

CsA: Igen, hogy miként viszonyulunk az idő teléséhez és folyásához, milyen tendenciákat látunk ebben. A *slow mozgalom* mára az élet minden területére kiterjed. Ha jól tudom, a fast food ellenpéldájaként született a gondolat: legyen lassú az evés. Rómában volt egy korai eset 1986-ban,⁵ amikor egy McDonalds-szal szemben nyitottak lassú éttermet: lassan készült az étel, lassan szolgálták fel és lassan kellett megenni. Mindez nem volt olyan régen. Majd elkezdtek

² <https://www.vsvu.sk/en/contacts/employees/andras-csefalvy/>
³ Cséfalvy András: *Egy olyan világban, ahol nincsenek tények, ott csak a jóság marad*. Trafó Galéria / Trafó Kortárs Művészetek Háza, Budapest, 2019. április 5 - május 19., <https://trafo.hu/trafo.galeria/andras.csefalvy>, <https://www.neprajz.hu/>
⁴ <https://www.neprajz.hu/>
⁵ NOAH RAYMAN: How a McDonald's Restaurant Spawned the Slow Food Movement. *Time*, 2014. december 10., ld. <https://time.com/3626290/mcdonalds-slow-food/>



a gyakorlatról elméletben is gondolkodni: hogy mit jelent más időhozáállással tenni a dolgokat. Ma már van slow driving mozgalom is. A *Slow Science Manifesto* 2010-ben született. Ebben a tudósok több mindenre reflektálnak: a felfokozott publikálási igényre, a piac hatása-ira, az egyre gyorsabban pörgő tudományos eredmények létrehozására. Azt vizsgálják, létezik-e ennek ellenpéldája. A manifesztum arra is reagál, ahogy a média a tudományt prezentálja. A populáris tudomány ugyanis gyakran bombasztikus, egymásnak átkiabálós formában jelenik meg, és szinte mindig tényekkel mutat be egy jelenséget – ez jó ellenpéldája általában a művészetnek. A manifesztumot természettudósok írták, és így kezdődik: “We are scientists. We don’t blog. We don’t twitter. We take our time.”⁶ Tehát nem arról van szó, hogy képtelenek vagyunk lépést tartani a világ gyorsaságával. Nem a sebességgel van probléma, hanem a sebesség *arányával* ahhoz képest, amit csinálunk. Nem a lassúságról, inkább a megfelelő tempóról van szó. Találjuk meg a megfelelő időt és tempót! Bizonyos dolgokhoz egyszerűen több időre van szükség. A manifesztum végét még érdemes kiemelni, mert nagyon szép: “We do need time to think. We do need time to digest. We do need time to misunderstand each other, especially when fostering lost dialogue between humanities and natural sciences. We cannot continuously tell you what our science means; what it will be good for, because we simply don’t know yet. Science needs time. – *Bear with us, while we think.*”⁷ Azaz: a medve gondolkodik.⁸ Én is. Azon, hogy mit jelent a természettudományon túli tudományok számára az idő. A populáris nézetek szerint a fejlődés és a haladás a kemény adatok és a természettudományok oldalán áll. De valahol mégiscsak kialakult egy tér, ahol más tudományok vannak.

6 A teljes szöveg: <http://slow-science.org/>; a kiállításról ld. még a jelen számban HORVÁTH MÁTYÁS szövegét.

7 A manifesztumnak nincs hivatalos magyar fordítása. Az idézett rész magyarul: „Nagyon is szükségünk van időre, hogy gondolkodjunk. Nagyon is szükségünk van időre, hogy emésszünk. Nagyon is szükségünk van időre, hogy félreértsük egymást, különösen akkor, amikor a bölcsész és a természettudományok közti elveszett DIALOGUST bátorítjuk. Nem magyarázhatjuk folyton az embereknek, hogy a tudományunk mit jelent; vagy hogy mire lesz majd jó; egyszerűen azért, mert nem tudjuk még. A tudománynak időre van szüksége. Légy türelmmel, amíg gondolkodunk.”

8 Ez egy ironikus belső utalás arra, hogy a *Mezőről mezőre* nyári egyetemnek a medveállatka volt a szimbóluma.

FZs: *Úgy érted, hogy a művészet és a humán tudományok a slow science vonalán meghatározóbbá válhatnak a társadalom számára?*

CsA: Igen.

FZs: *Ez szuper! Egy múzeumban például sokkal több idő kellene a beszélgetésekre. A múzeumok ugyanis teljesen másképp működnek, mint az akadémiai tudományok. A múzeum egy része látható, a másik láthatatlan. A látható és a láthatatlan terekben pedig másképp telik az idő. A gyűjteményekben évtizedekben, évszázadokban mérjük, a kiállításon és a programokon viszont nap nap után, óráról órára, percről percre. És mások az ehhez kapcsolt kommunikációs stratégiák is. Holott, ha a látogatót nemcsak nézőnek, hanem múzeumhasználónak tekintjük, akkor sokkal dialogikusabb és időigényesebb formákban kellene gondolkodnunk. A találkozásokból nyert tudások és tapasztalatok pedig hatással vannak a tudományos munkára, a múzeum tágabb tudományos közegére, valamint ezen keresztül az akadémiai tudásra. Ehhez viszont sokkal több idő és lassabb tempó szükséges ott is, ahol az utóbbi időben értelmetlenül felpörgött az idő. A múzeumhasználókkal kialakított lassú párbeszédnek, a kevésbé látványos, de annál mélyebb helyzetek nagyon hiányoznak a múzeumi szcénából. Holott alkalmasak olyan ma megkerülhetetlen megközelítések tárgyalására is, mint például a repatriáció: amikor a tárgyak elhelyezéséről, visszaszármaztatásáról a forrásközösség és a múzeumi emberek hosszas tárgyalást kezdenek. Ilyenkor a jogi szituációk ritkán célravezetők, sokkal inkább az elnyújtott és higgadt vita és egyeztetés visz előre. Egyenlő felek között. A tudások és a tapasztalatok körforgásával. Ezekben a helyzetekben a gyors és a hatalom által diktált megoldások nem működnek jól. Hangsúlyozom: repatriációról és nem restitúcióról beszélek.*

CsA: A dialógushoz eszembe jutott valami, bár ez inkább spekulatív kérdés. A párszázéves muzeológia fel van-e készülve arra, amikor



párezeréves lesz? Arra, hogy minden tárgyat meg kell-e tartani? Egy ponton túl több lesz a tárgy, mint a tér. És ötszáz év múlva lehet, hogy nem is azok lesznek fontosak.

FZs: *A 18. század végén és a 19. században alapított modern múzeumban a gyűjtemény és az állandó kiállítási kollekció között még nem volt szignifikáns különbség. Ami volt, az nagyrészt látható volt. A raktározás nem volt külön kezelendő probléma. A gyűjtemény szüntelen növekedésével vált szét a két műfaj. És az állandó kiállítás mellett megjelent a raktár és a raktározás mint fizikai és módszertani probléma: a gyűjtés, a tárolás, az elhelyezés, a fejlesztés és a selejtezés olyan praxisok, amelyek a 19. és 20. század fordulóján tulajdonképpen létrehozták a múzeumot mint gyűjteményt, mint rendszert, mint egyfajta világmagyarázatot. Amelyben tárgyakon keresztül próbáljuk megérteni a világot. Ma pedig már arról is olvashatunk kritikai szövegeket, hogy a múzeumok gigászi gyűjteményei és raktártechnikája nagyrészt káros a környezetre. Ebben a diskurzusban a selejtezés mellett ugyancsak elő szokott kerülni a repatriáció, a tárgyak forrásközösségekhez való visszaszármaztatásának problémája – új múzeumok alapítása helyett. Újra csak kultúra és tudomány feszültsége kerül a fókuszba.*

CsA: Én is a kultúra és tudomány feszültségéről szeretnék tovább gondolkodni – két példa segítségével. Mindkét esetben az őslakosok „harcolnak” valamilyen építkezési beruházással szemben. Az egyik két évvel ezelőtt történt, Észak-Dakotában, egy olajvezeték építésecor, amit az őslakos indiánok földjén vezettek át,⁹ a másik pedig jelenleg [FZs: 2019 augusztusában] is zajlik, követni lehet a tüntetéseket: a hawaii vulkánon, a Mauna Keán épített távcsövek elleni akciókat.¹⁰ Észak-Amerikában az illinois-i finomítókbá az észak-dakotai olajmezőkről vezették az olajat, és ehhez egy olajvezetékett kellett építeni. Nem gondolkodtak azon, hogy milyen más nyersanyagokkal működik a társadalom (napfény, víz), csak az olajban. Olajvezeték tervezésénél és lefektetésénél az állam jogosan megszerezhet ehhez szükséges földeket. Ez minden más szempontot felülír. A vezeték leggazdaságosabban a szíu indiánok földjén ment keresztül, ezen a területen van azonban egy tó és a Missouri folyó, ami a leglényegesebb ivóvízforrás. Alatta húzódott volna az olajvezeték. 2016 elején kezdték építeni. A tüntetések – amelyeket az őslakosok szerveztek a környezeti problémák miatt – akkor kezdődtek, amikor erre a területre ért a vezeték. Ez a mi egyetlen földünk – mondták a szíuók. Ha ezt megmérgezik, akkor nekünk nincs hova menni. Javasolták, hogy az állam keresen másik útvonalat. A sztori erősen mediatizálttá vált, és egyre többen csatlakoztak a protestálókhoz. Kialakítottak egy tábort, és egész évben tiltakoztak az – egymással amúgy konfliktusban álló – észak-amerikai indián törzsek. Több civil szervezet is csatlakozott. 2016 végén, amikor közeledett az elnökválasztás, Obama aláírt egy memorandumot az építkezés leállításáról. Rengeteg cikk jelent meg arról, hogy végre egy jó példa: tüntetéssel el lehet érni valamit a hatalommal szemben, és hogy az őslakosok nyertek.

FZs: *A tiltakozás mennyire vált radikálissá?*

CsA: A tábor volt a legfontosabb hely, ahol beszélgetni próbáltak. A tudáscsere volt a legfőbb elem a törzsek és a civil szervezetek között. 2016 novemberében, amikor „győzelmet” aratott a tüntetés, a tábor diadalmasan elvonult. Majd jöttek a választások, Donald Trump lett az elnök, aki már februárban aláírt egy másik memorandumot, hogy folytathatják a fúrást. Kitoloncolták, aki ott maradt, a tábort pedig bulldózerekkel lenyomták. Az olajvezeték két hónap alatt elkészült, ma már működik. Hiába volt az indiánok számára fontos a víz. Olaj és víz: két nyersanyag, amelyen a társadalom nyugszik. Kérdés, hogy

9 https://en.wikipedia.org/wiki/Dakota_Access_Pipeline_protests; <https://www.nodaplarchive.com/>

10 https://en.wikipedia.org/wiki/Thirty_Meter_Telescope_protests; illetve MICHELLE BRODER VAN DYKE: „A new Hawaiian Renaissance”: how a telescope protest became a movement. *The Guardian*, 2019. augusztus 17., <https://www.theguardian.com/us-news/2019/aug/16/hawaii-telescope-protest-mauna-kea>

ezeket milyen arányba, viszonyba tudjuk egymással hozni: milyen mértékben legyen olajalapú a társadalom, illetve hogy a vízvédelem ehhez képest milyen szerepet játsszon. Az olajat el tudjuk juttatni oda, ahova kell, a vizet viszont – annak ellenére, hogy globálisan talán nincs vízhiány a Földön – nem nagyon lehet odaszállítani, ahol kevés van. Tehát regionális igazságtalanság áll fenn. A hatalmi logika pedig az olajat részesíti előnyben.

JIM JARMUSCH *Only lovers left alive* (2014) című filmjében van egy jelenet, amikor autóznak Detroitba, és arról beszélgetnek, hogy most, amikor az olajháborúk zajlanak, ez egy szegény hely, de ha majd kitörnek a vízháborúk, akkor jó lesz itt. A konfliktusoknak tehát új helyei lesznek. Ez Közép-Európára vonatkoztatva is fontos tanulság: ha kitörnek a vízháborúk, akkor itt lesz jó.

Még 1972-ben készült az első számítógépes szimuláció az emberi-ség és az erőforrások kapcsolatáról *The Limits to Growth* címmel.¹¹ Kiszámolták, hogy a természeti erőforrások mikor merülnek ki: hogy a réz, a vas, az urán, az arany meddig bányászható. Eszerint 2020-ra érjük el a gazdasági csúcspontot, utána már képtelenek leszünk tartani az állandó növekedést. A hetvenes éve óta sok lehetőség volt a növekedésre: a női, majd a kelet-ázsiai munkaerő, aztán lehetett a vízbe és a levegőbe investálni... De egy bizonyos ponton túl – ezt jósolta a könyv 2020-ra – véget ér, majd összeomlik az állandó és exponenciális növekedés lehetősége.

FZs: *Újra visszaértünk az időhöz és a tempóhoz. És az ökológiai időhöz. Az én egyik példám ehhez (is) kapcsolódik, de múzeumi, kiállítási környezetben játszódik, ami a tudomány időszemléletére is reflexió. 2000-ben, az ezredfordulón nyílt a Néprajzi Múzeum Időképek című kiállítása,¹² amelyben a természeti és kulturális időfelfogások (khronosz és tempus) rétegződtek egymásra – gyűjteményi tárgyak kibontásával. A múzeum műtárgyai felölelnek minden földrészt, így sokféleképpen jelenhetett meg természet és kultúra viszonya, ezek tudományos és hétköznapi magyarázata, a helyi/törzsi/őslakos világszemlélet és az európai tudomány kutatói kíváncsisága. A kiállításból most egy példát emelek ki röviden: ezek az ausztrál Álomidőhöz kapcsolódó szent tárgyak, a csurungák. A csurunga tenyérbe vehető, laposra csiszolt kő- vagy falap, belekarcolt szimbólumokkal. Az Álomidő mint kozmológia egybefogta az embereket, a tájat, és ennek élőlényeit együtt a szent helyekkel, a szellemekkel és az idővel.¹³ Az Álomidőhöz kapcsolódik a teremtéstörténet: a lapos föld tájakkal, élőlényekkel, emberekkel való benépesítése. A teremtés befejezését követően az ősök újra álomra szenderültek és csurungákká változtak. Az Álomidő tehát örök viszonyítási pont. A gyarmatosítók a 19. századtól kezdve írták le először az Álomidőt, és nem ritkán teljesen félreértették. RÓHEIM GÉZA magyar néprajzkutató erősen érdeklődött a pszichoanalitikus antropológia iránt, így érthető, hogy az ausztrál Álomidőt izgalmas terepnek tartotta, és 1932-ben több csurungát is hozott a Néprajzi Múzeum gyűjteményébe. A csurungákat az őslakók titkos, szent helyen, kis kollekciókban tárolják, és a fiatal férfiaknak is csak beavatásuk után mutatják meg. Emiatt is jogos a kérdés: a csurungák múzeumi/gyűjteményi helye indokolt-e? Az általuk fenntartott természeti és kulturális egyensúly nem bomlik-e meg azzal, hogy a tudomány áthelyezi azt saját laboratóriumába, a múzeumba?*

Ugyan több olyan esetről is tudunk, ahol épp a múzeum jelenti e tárgyak számára a menedéket, az esélyt a túlélésre, de ezek az esetek önmagukban annyira bonyolultak, hogy csak egyedi vizsgálatuk és elemzésük adhat magyarázatot – de még ez sem egyenlő a megoldással. A történet múzeumi

11 MEADOWS, DONELLA H.; MEADOWS, DENNIS L.; RANDERS, JØRGEN; BEHRENS, WILLIAM W., III: *The Limits to Growth: A report for the Club of Rome’s project on the predicament of mankind*. Wagnigton: Potomac Associates Book, New York: Universe Book, 1972, ld. <https://clubofrome.org/publication/the-limits-to-growth/>

12 Időképek. Millenniumi kiállítás 2000. dec. 31. - 2001. dec. 31., Néprajzi múzeum, Budapest, főrendező: FEJŐS ZOLTÁN, ld. <https://www.neprajz.hu/kiallitasok/idoszaki/2000/millenniumi-kiallitas---idokep-2001-masolat.html>

13 WILHELM GÁBOR: Álomidő. In FEJŐS ZOLTÁN, LACKNER MÓNKA, WILHELM GÁBOR (szerk.): *Időképek* katalógus; Néprajzi Múzeum, Budapest, 2000, 386-399.



Tiltakozó hawaii óslakosok, 2019; <https://www.yesmagazine.org/social-justice/2019/08/14/mauna-kea-protest-tmt/>

kibontása és megnyugtató megoldása még a Néprajzi Múzeum számára is jövőbeni feladat (amivel a készülő új állandó kiállításban fogunk is dolgozni). Ami viszont még jelenleg sem látható: hogy milyen érdekek, tudások és következtetések érvényesülnek majd ebben a vitában, kik lesznek a felek, és milyen, mindenki számára megnyugtató megoldás kristályosodik ki a történetből. Ami viszont egészen biztos: hogy szükséges vállalni ezt a súrlódást.

CsA: A hawaii vulkán, a Mauna Kea történetében még erősebben ütközik természet és kultúra, kultúra és tudomány. Úgy indul a történet, hogy egy óriási távcsövet akarnak építeni a vulkánon, ami másfél milliárd dolláros befektetés. Tehát nem pusztán a tudomány áll szemben a helyi érdekekkel, hanem a befektetők is. A Mauna Kea a világ egyik legnagyobb hegye: 11 km magas, amiből 6 km van a tengerszint felett. A csúcs az atmoszféra sűrű része fölött van, ami meteorológiai szempontból ideális távcső építésére. A hegyen már van hét-nyolc távcső. Az elsőt a hetvenes években építették 2-3 méter átmérőjű tükörrel, a legutolsó már 6 méteres. Ez ma a föld legjobb minőségű távcsöve, a legkomolyabb csillagászati kutatási eredmények – például a Plútó utáni kisbolygók felfedezése – itt születnek. Főleg az amerikai egyetemek dolgoznak vele. Jobb a felbontása, mint az űrteleszkópoknak. Az új teleszkóp egy 30 méteres tükörátmérőjű távcső, ami ötször-hat-szor akkora, mint a korábbiak, ezért komoly tünetekes zajlanak a megépítése ellen. A hawaiiak számára a Mauna Kea szent hely: mitológiájuk szerint a két fő isten, a földanya és az égapa nászából született a vulkán, az első fiúk – illetve nem is tudom, fiú-e? Majd következett a többi gyerek: madár, hínár, négylábú és kétlábú. Így lett világ. A Mauna Keán találkoznak az istenek, az emberek az istenekkel, itt kommunikálnak egymással. Az építkezések ellen már a hetvenes évek óta zajlanak tüntetések. A legutóbbi teleszkóp építésekor megegyezés született, hogy nem csinálnak többet. Erre most itt ez az óriási. A hawaiiak mindennel próbálkoznak. Jogi megoldással is. 2019 februárjában azonban a hawaii legfelsőbb bíróság az építés folytatása mellett döntött: nyáron kellett volna kezdődnie. Viszont augusztusban, amikor fel akarták vinni az alapkövet, az óslakosok körbezárták a vulkánt. Az akciót lehetett követni a Facebookon. Ott láttam, hogy éjjel próbálták felcsempészni a bulldózert. Hogy ne hagyjon nyomokat,

a kerekek alá gumikat próbáltak becsúsztatni. Elég babra munka volt, mert a bulldózer négy emelet magas. Igazából nem értem, hogy gondolták, hogy el tudják rejtteni.

A Mauna Kea tetején már ritka a levegő, ami fiziológiai szempontból hat ránk. Nemcsak az istenek szent helye, hanem temető és emlékhely is: sátrás, oltárszerű építmények láthatók rajta, melyeket ma is használnak. A konfliktus lényege, hogy az óslakosok nem szeretnék, hogy megépüljön a teleszkóp, hiszen volnának más lehetőségek is: például a Kanári-szigeteken, és ennek Spanyolország is örülne. A hawaii óslakosok polinézek, és több polinéz származású színész is bekapcsolódott a tüntetésbe: például Dwayne Johnson, becenevén The Rock, vagy Jason Momoa. A történetben viszont nemcsak a hawaii oldalon jelentek meg érzelmek: hiszen a teleszkóp sok új csillag felfedezésre ad lehetőséget, ezen keresztül magunkat is jobban megérthetjük – állítják az amerikai tudósok. Ez vitathatatlanul egy érzelmi szál az érvelésben.

FZs: OK. Akkor egyrészt ehhez a vulkánhoz kapcsolódik egy rituális teremtéstörténet, ami világmagyarázat: a természet, az élőlények és a világ létrejöttéről. A lokális történet ebben hasonlít más lokális teremtéstörténetekhez és világmagyarázatokhoz. De ebben megjelenik egy másik univerzum is, a tudomány, amely tudásra és kíváncsiságra épül, a vágyra, hogy egyre többet tudjunk – környezetünkről és magunkról. Ehhez pedig eszközökre van szükség. Különös, hogy ez a két világ egy hegyen találkozik, konfliktusba kerül egymással, és nincs egy mediátor, aki közvetítene a világok között. A vulkánon tulajdonképpen világnézeti csata is zajlik, amelyben a hatalmi viszonyok nem egyenlők. Holott a háttérben meghúzódó versengő képzetek mindkét oldalon hihetetlenül erősek. **CsA:** A korábbi távcső építésekor született egy egyezmény, amelyben a tudósok azt fogalmazták meg, hogy az ég vizsgálata valamiféle spirituális élmény. Fontosnak tartották a másik féllel elismertetni, hogy ez is szembenézés az istennel. A mostani tiltakozásnak azonban nagyon erős a környezeti érvelése: az ipari anyagok szennyezik a vulkánt, a távcsövek megzavarják a madárvilágot. A vitákban mégis mindig a tudomány jelenik végső érvként – ami azt is jelenti, hogy a tudományról vallott elképzeléseink nagyon rosszak. Ha elfogadjuk, hogy a tudomány az objektív valóság egy az egyben történő



Erdőben elrejtett sámanfelszerelés (Güngiin Baljinnyam és Luwsangiin Nadmid felszerelése). Mongólia, 1960; Diószegi Vilmos felvétele. Néprajzi Múzeum Etnológia Archívum, Fényképtár F150256; publikálva: Wilhelm Gábor: *Sámántárgyak*. Diószegi Vilmos gyűjteménye; Néprajzi Múzeum, Budapest, 2016; A Néprajzi Múzeum tárgykatalógusai 23. kötet

leképezése, akkor ahhoz képest a „mese” nagyon gyenge eszköz egy világmagyarázatra. De ha úgy tekintjük, hogy a tudomány kulturális tevékenység, akkor érthetőbb lenne a vita. Egy ponton be kell állni valamelyik nézet mögé. Én például el tudom fogadni a távcső megépítését, de csak azzal a kitéttellel, hogy ez miszticizmus.

FZs: Tudományegyenlő Istenek csúcsa / Summit of Gods miszticizmus?

CsA: Igen. Ha a fekete lyukról olvasok például tudományos ismeretterjesztő cikket, akkor nem az adatok nyűgöznek le – amit az emberek 90%-a amúgy sem ért –, hanem az a furcsa, mágikus érzés, ami benne van. Szerintem ez nem a tudomány. Illetve lehet, hogy az, de akkor valljuk be: hogy ez is miszticizmus.

FZs: De most a természettudományokról beszélünk: adatokról, mérésekről, távolságokról, az időről, a fényről; olyan tételezetten objektív, megfigyelhető, mérhető, számítható közegekről, melyeket a humán- és társadalomtudományokhoz képest objektívebbnek érzékelünk. Objektív valóságnak tűnik. Te most erre mondd, hogy kulturális tevékenység, és ugyanúgy mitológia, mint a vulkánok teremtéstörténetben betöltött szerepe. Kérdés, hogy ezek miként tudnak dialógusra lépni egymással.

CsA: Erről csináltam az Istenek csúcsa / Summit of Gods című kétszatsornás videó-installációt (11'07; 2019). A párbeszédben a hawaiiak azt kéri, hogy ne épüljön fel távcső, mert ez az ő szent hegyük. A tudósok erre azt válaszolják, hogy amit ők csinálnak, az ugyancsak spirituális tevékenység. Idáig ez nagyjából az igazság, amit kicsit továbbbírtam. Nem tudom, valójában hogy történt, de így képzelem: miután a tudósok ezt mondták, elvonultak, és a háttérben nevettek egyet, elég ügyesek vagyunk, mondták. Bár tudtuk volna, hogy csak ennyit kell mondanunk, már rég megoldhattuk volna ezt a problémát. Néhány szép szóval és a spiritualitással el lehetett volna intézni. Az egyesség után a hawaiiak is elvonultak, és a háttérben szintén elkezdtek röhögni: mert tudták, hogy a tudósok hazudtak. De azt is tudták, hogy a tudósok, miközben hazudtak, épp akkor mondták el az igazságot magukról.

FZs: Te a hawaiiakkal vagy.

CSA: Ez nem annyira egyértelmű.

FZs: A történet és a mű kapcsán azon gondolkodom, hogy miben hasonlít mindez ahhoz, amikor egy repatriációs folyamatban a múzeum tudósai a

forrásközösséggel beszélgetnek. Hogy megtörténhet-e, hogy a muzeológusok a megbeszélés után elmennek, röhögnek és kimondják: itt maradnak a tárgyak! Aztán a forrásközösség tagjai is elmennek és röhögnek, hogy átláttak a muzeológusokon, átláttak a tudományon. Veszélyes, hogy vannak színfalak, a dolgok pedig ezek előtt vagy mögött zajlanak. De ami ennél is elgondolkodtatóbb, hogy lehetséges-e „igazságot” tenni ezekben az ügyekben – nem restitúcióról, hanem repatriációról beszélék – a jogi környezet bevonása nélkül, érveken, érzelmeken, etikán és morálon alapuló párbeszéddel?

Néhány éve dolgozta fel WILHELM GÁBOR a Néprajzi Múzeum sámántárgyait: azokat, amelyeket DIÓSZEGI VILMOS gyűjtött terepen, Mongóliában, kiegészítve a szibériai sámántárgyakkal.¹⁴ A gyűjtés az ötvenes években zajlott, ma úgy mondjuk: a korabeli tudományos normák szerint. Nagyon bonyolult a társadalmi és kulturális kontextus, hiszen egy vallás, egy világnézet szent tárgyairól és szimbólumairól van szó (akárcsak az ausztrál példában), egy olyan korszakban, amikor ott helyben ezt a vallást és világnézetet politikailag üldözik, irtják. Ebben a szituációban az etnográfus, antropológus szerepe és tevékenysége is átértékelődik: a megmentés kap hangsúlyt. Sokszor hivatkozunk rá intézményi szinten: ha akkor Diószegi ezeket a tárgyakat nem hozza a Néprajzi Múzeumba, akkor ma már szinte semmit nem tudnánk róluk, nem volna semmi a kezünkben, amit kutatathatnánk. A valódi kérdések – amelyeket Gábor nagyon módszeresen összeszed a katalógus bevezetőjében – azonban mégiscsak azok, hogy a kutatási szituációban felméri-e egy kutató a tetteinek a következményeit, amikor kiemel egy kultúrából olyan tárgyakat, amelyek, ha specialisták használják, képesek változtatni az életen és a világon: gyógyítanak, segítenek, elűznek betegségeket. A tárgyak és eszközök, amelyek ma a múzeumban vannak, ennek a bonyolult kommunikációnak az instrumentumai. Ha kikerülnek ebből a közből, elveszítik ezt a szerepüket. Itt múzeumi tárgyak lesznek, ott pedig űrt hagynak maguk után. Három kérdés kerül egymás mellé: egyrészt, hogy a tudomány mennyire léphet bele az emberek világába, és miként tudja megtalálni azt a határt, ami már nem átléphető? Másrészt a rituális, vallási tárgyak és ábrázolások

¹⁴ WILHELM GÁBOR: *Sámántárgyak*. A Néprajzi Múzeum tárgykatalógusai 23; Néprajzi Múzeum, Budapest, 2016

gyakran kapcsolódnak tabukhoz, például a láthatóvá tétel tabujához: ez miként illeszthető össze a múzeum nyilvánosságával? Feloldható-e a gyűjteményi tárgy és a kiállítási tárgy láthatósága és kutathatósága közötti feszültség ezekben az esetekben? Harmadrészt pedig: milyen tárgyalási szituáció és „bíróság” dönthet, milyen eljárásrend szerint arról, hogy az egykor múzeumba került tárgyak végleg ottmaradjanak, vagy egy kulturális tárgyalás során visszaszámazzanak az eredeti helyükre, az eredeti forrásközösségekhez?

CsA: És szerinted kit kell meghívni egy ilyen „bírószágba”?

FZs: Az adott forrásközösség tagjait és muzeológusokat, akik ezekkel a tárgyakkal foglalkoznak – őket mindenképp. Én naivan azt gondolnám, hogy jó, ha vannak mediátorok, de csak erre alkalmasak. Viszont a hivatalos jogi közeget és szerepköröket kikapcsolnám a rendszerből – hiszen ezekben a történetekben nem a jogi kérdések a relevánsak, e tárgyak státusza jogilag tiszta. Nyilván, ha ezzel kapcsolatban kétségek merülnek fel, akkor érdemes jogi szakemberekkel is konzultálni. Azért hagynám ki a tárgyalásból a jogi szektort, mert ideális esetben olyan intenzív tudáscsere és -körforgás zajlik, amely ezeket a tárgyakat és tudásokat érdemben gazdagítja. Tehát nem minden esetben a döntés a lényeg: az is eredmény, hogy bárhová is kerülnek a tárgyak, vigyék magukkal az ezekből a szituációkból születő jelentéstoöbbleteiket. Ehhez persze nagyon jó hozzáállású intézményre van szükség: alapos kutatásra, elkötelezett muzeológusokra, reális tudománykritikára, az etikai és morális kérdések irányi érzékenységre, az intézményi hatalom háttérbe szorítására. És persze rengeteg időre, figyelemre, és valószínűleg értelmes lassúságra. Az is fontos azonban, hogy a tárgyak biográfiájába az az 50-100 év is beleíródott, melyet a múzeumban töltöttek. Tehát nemcsak az a lényeges, hogy a tudósok értsék a tárgyak eredeti kulturális kontextusát, hanem az is, hogy a forrásközösség tagjai is megismerjék a tárgyak új, múzeumi kontextusát: a kutató

tudását, a gyűjteményben felgyűlt jelentéseket. Tehát a kölcsönösség és a valódi tudáskörforgás elengedhetetlenek – egy ideális helyzet megteremtéséhez. De ha jól értem, akkor a Mauna Kea esetében ez a közvetlen tárgyalás már nem vezet megoldásra, mert jogi útra tért a történet – vélhetően a beruházás mértéke és a politikai hatalom szerepvállalása miatt.

CsA: A hawaii történet még viszonylag nyitott. Amikor megszületett a bírósági döntés, akkor úgy nézett ki, hogy már nem lehet csinálni semmit. Azonban 2019 nyarán intenzíven medializálódott a helyzet – akárcsak az olajvezeték esetében. De amíg az olajbárók ellen könnyű az őslakosok mellé állni, addig a „nagy tudomány”, a kaliforniai egyetemek és az őslakosok közötti harcban nehezebben átláthatók a viszonyok. Nem lehet azonban nem észrevenni a kolonialista praxist még ebben a távcsőben is. Ugyanis nem arról van szó, hogy egy „szintre” hozható-e a hawaii teremtésmítosz a csillagok tudományos vizsgálatával, hanem arról, hogy ne a tudomány objektivitását használjuk fel érvként ezekben a vitákban. Szerintem ez az, ami miatt a tudomány ereje morzsolódik. A tudomány ugyanis el tudja veszíteni az ütőképeségét, ha nem jól helyezi el magát egy vitában. Az Istenek csúcsa / Summit of Gods című munkában épp erre akartam reagálni. Holott a csillagászati felfedezések nemcsak a csillagászok számára, hanem a fizika számára is fontosak. Nemcsak a kozmosz, hanem a kozmológiai kutatások eredményei is ezek, s mint ilyenek az egész világképünket formálják. Talán így lehetne megindokolni. De épp ezért spirituális. Legalábbis valami nagyon hasonló van benne, mint a helyi mitológiában.

FZs: Mindez nem választható el attól, hogy mire használjuk a tudományos eredményeket. Kritikusabb megfogalmazásban: leginkább hatalmi kérdésekről beszélünk. Uralkodás, fegyverkezés, hadiipar – amelyek mozgatják a világot. Nem vagyunk annyira naivak, hogy azt gondoljuk a tudományos kutatásokban ennek nyoma sincs. És ez a művészi intenciók

2 0 2 0 - 7 . 8

kifejezésének is fontos kritikai terepe. A munkában a színpalak mögötti kölcsönös kuncogás viszont épp azt mutatja, hogy a kritika elhelyezése sem evidens. Ami viszont továbbra is megválaszolatlan: hogy tudunk kilépni saját kereteink közül, átlépni egy másikba, képesek vagyunk-e a saját érvelésünk mögül kilátni, és a hierarchiára például viszonylagosként tekinteni.

CsA: Nem maga a tudomány, de azok a résztvevők, akik valójában „csinálják”, érdemben művelik – egy részük legalábbis – biztos, hogy megpróbál kilátni ebből.

FZs: Ezek már talán inkább ismeretelméleti, illetve tudománypolitikai kérdések. Amelyek amúgy nagyon ritkán izgatják fel a tudományon kívüli világot. Ezeket akkor belül kell lejátszani?

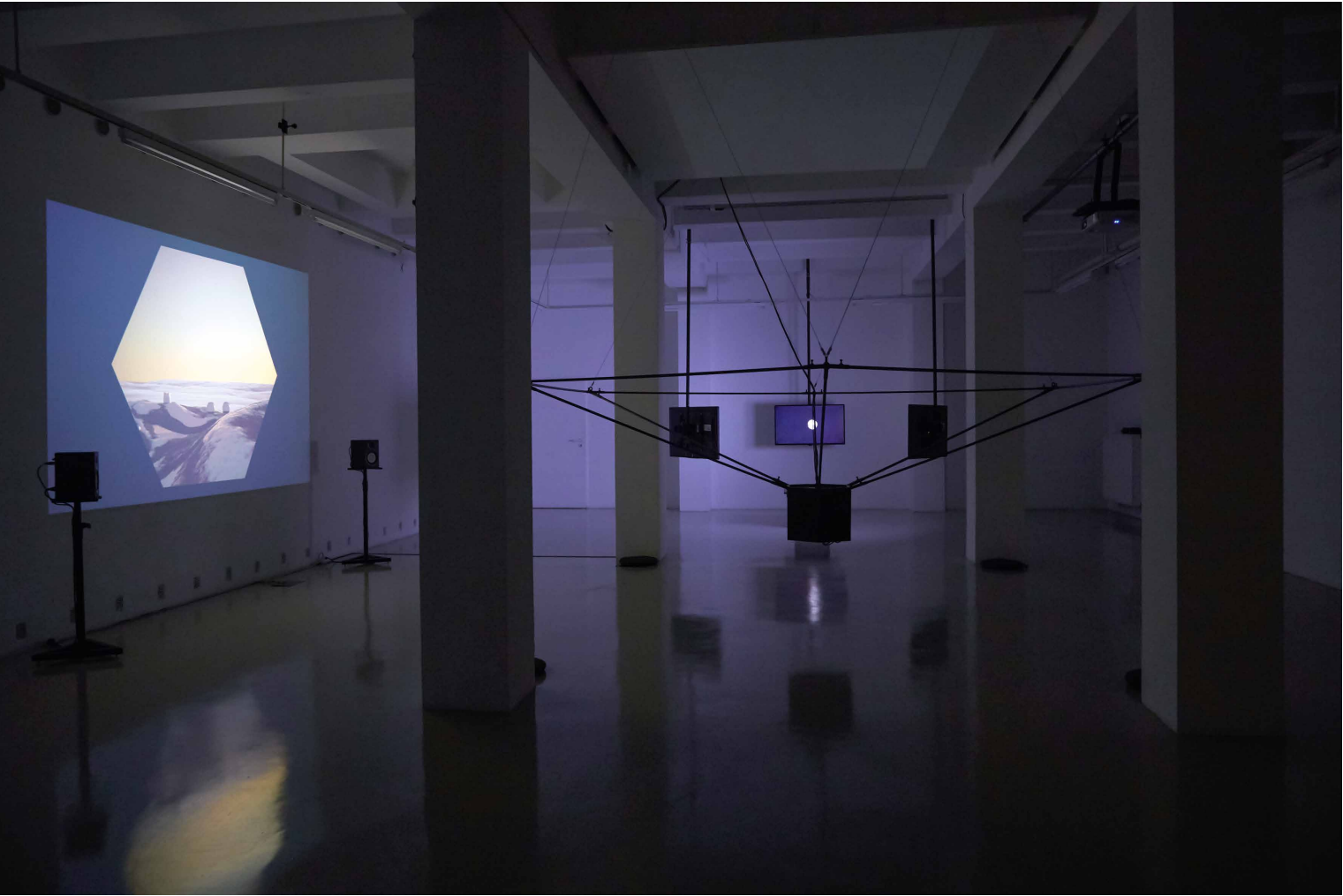
CsA: Szerintem lehetséges valamiféle „köztudást” kialakítani, ami beemeli a közvéleménybe és a közgondolkodásra az ilyen problémákat. Bár ennél kardinálisabb kérdésekben is hatalmas eltérések vannak a közgondolkodásban. A klímaváltozással kapcsolatban például eszembe jut NICK CAVE dalából egy sor (ami tisztára másról szól, csak tetszik, ahogy megfogalmazza): *I don't believe in an interventionist God*¹⁵ – vagyis nem hiszek egy olyan isten létezésében, amely a kellő pillanatban beavatkozik –, de a világban négy milliárdan igen. Így elég nehéz azzal argumentálni, hogy jön a világ vége, ha ők úgy hiszik, megmenekülnek. Amíg nem tudunk választ adni arra, hogy a klímaváltozás alapján véve a nyugat halálfélelme-e, addig erre sem talá-lunk megoldást. Ha a tudomány választ adhatna, akkor már nyilván megtette volna.

FZs: Ez egy elég punk válasz.

15 Into My Arms (The Boatman's Call album, 1997), ld. <https://www.youtube.com/watch?v=DpVrgei7R6k>

CSÉFALVAY ANDRÁS

Egy olyan világban, ahol nincsenek tények, ott csak a jóság marad, 2019
Trafó Galéria, Budapest © Fotó: Surányi Miklós



CSÉFALVAY ANDRÁS

Egy olyan világban, ahol nincsenek tények, ott csak a jóság marad, 2019
Trafó Galéria, Budapest © Fotó: Surányi Miklós



A tudomány demokratizálása

Cséfalvay András: *Egy olyan világban, ahol nincsenek tények, ott csak a jóság marad*

Trafó Galéria, Budapest

2019. április 5 – május 19.¹

A tudományos világ, a politika neoliberális fordulatához hasonlóan jó ideje szakemberek elit belügyévé vált, amelyből kihagyják az érintetteket és a laikusokat, szakértelmük, illetve kompetenciájuk hiányára hivatkozva. Ezt az exkluzív és poszt-politikus status quot kísértette *A módszer ellen* című 1975-ös főművével PAUL FEYERABEND,² oszt-rák származású tudományfilozófus, egy összemérhetetlenül egalitáriusabb és diverzebb társadalmi diskurzus, egyfajta radikális tudományos demokrácia képével, amely a botrányos közzététele óta eltelt évtizedek alatt mit sem veszített anarchikus erejéből. Ez az

¹ https://trafo.hu/trafo_galeria/andras_csefalvay (utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2020. november 20.)
² PAUL FEYERABEND: *Against Method*. London: New Left Books, 1975; magyarul: Uő: *A módszer ellen*. ford. Mesterházi Miklós, Miklós Tamás, Tarnóczy Gabriella, utószó, bibliográfia Miklós Tamás; Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2002

CSÉFALVAY ANDRÁS
Istenek csúcsa, 2019



elképzelés a tudásformák közötti *egyenlőségen* alapszik, amely biztosítaná az egyes közösségek és egyének számára annak lehetőségét, hogy maguk dönthessék el, mely világnézet tradíciója szerint kívánnak élni és gondolkodni. A Feyerabend által felvázolt társadalomban eszerint szerveződne meg a közélet működése is, amelynek alapját a nyílt vita képezné. A csoportok közötti *párbeszéd* gyakorlatának alaptétele, hogy a társadalom egészét érintő kérdésekbe mindenkinek ugyanakkora beleszólási joga van, egyetlen világnézet normáit sem lehet mérvadónak tekinteni, hovatovább a nyílt vita nem racionális érvelés mentén zajlik, hanem mindegyik világnézetet képviselő csoport a saját álláspontját az általa jónak látott eszközökkel propagálhatja. CSÉFALVAY ANDRÁS³ legutóbbi kiállításában egy ebbe az irányba mutató *diskurzív* térbe invitál, ahol a tudomány objektívnek látszó önkényes kereteinek és korlátainak demonstrálásával nem annak jelentőségét vagy legitimitását kíséri megkérdőjelezni, hanem azt az intézményi-szakmai elitizmust, amely elzárja a természet vizsgálatának demokratikus gyakorlatait.

A tudományos diskurzus jelenlegi működésének iskolapéldája, ahogy a Nemzetközi Csillagászati Unió (International Astronomical Union)⁴ társadalmilag ráruházott pozíciójánál és az ebből adódó hatalmánál fogva 2006-ban könnyűszerrel megfoszthatta a Plútót bolygó-státuszától anélkül, hogy nyílt vitát indított volna a kérdésben vagy bármely más módon bevonta volna a tudományos (és nem-tudományos) közeg egyéb képviselőit a döntési folyamatba. A *Case of Pluto* (2018) című videoinstalláció középpontjában a megvonást övező, azóta is élénk vita áll, amelyben most ismert tudósok, filozófusok és egy földönkívüli, a Galaktikus Tanács egyik képviselője is véleményt nyilvánít. A videó a tudományos közegben jelenlévő autoriter gyakorlatokon túl, az alapvető osztályozási kérdések problematikáját vizsgálja. A Nemzetközi Csillagászati Unió döntése kapcsán kibontakozó vitában tematizálódik a legélesebben, mennyire önkényesek a kategorizálási rendszereink, mennyire nem beszélhetünk

CSÉFALVAY ANDRÁS
Plútó-ügy, 2018 © Fotó: Surányi Miklós



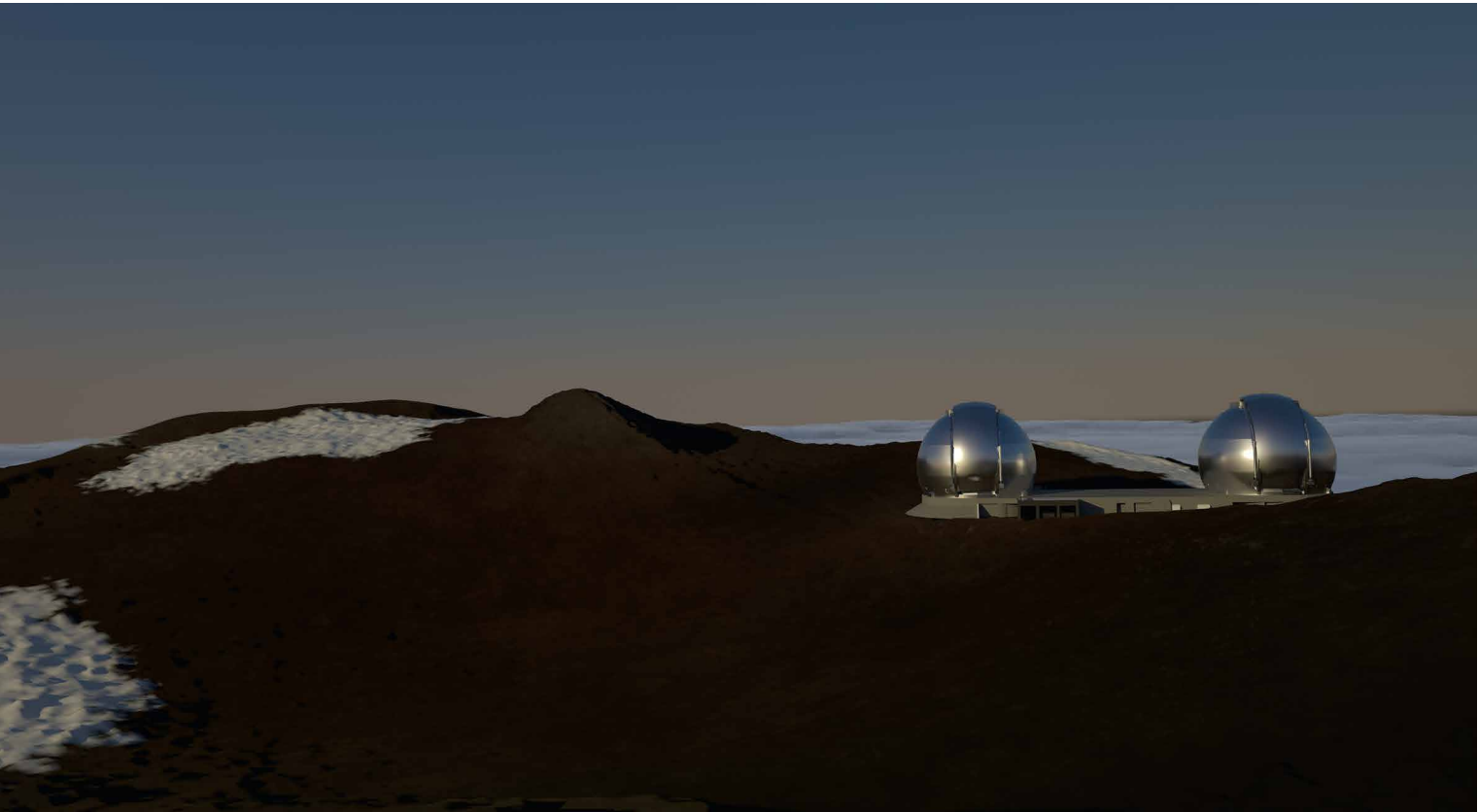
univerzális kategóriákról. Erre kínál egy megoldást Cséfalvay a Nemzetközi Csillagászati Uniónak írt nyílt levelével, amelyben azt a javaslatot teszi, hogy a bolygó fogalmát univerzális jellegével szemben, *szituatívan* lehessen használni.

„Nincs közvetlen hozzáférésünk a teljességhez. Egyáltalán, milyen erő által is lenne?” Teszi fel a kérdést Newton, Cséfalvay *Newtoniana – differenciálás, integrálás, művelődés* (2018) című videoinstallációjában.⁵ Az előbbi önkényes, mégis önmagára objektívként tekintő kategorizálási rendszer mögött egy olyan makacsul továbbélő gondolkodásmódot ismerhetünk fel, amelyet már a XVII. századi tudós is kikezdett. Newton nem úgy tekint a világra, mint különálló részekből felépülő halmazra, hanem mint olyan egységre, amelyet esszenciális értelemben nem szükséges elemekre bontani. Az, hogy a világ jelenségeit fogalmilag hogyan kategorizáljuk, nem ezen dolgok belső lényegéből, hanem az emberi érzékelés és észlelés sajátosságaiból fakad: az egyén és a társadalom szempontjából épp az a cél, hogy *ilyennek lássuk a világot*. Az ember az érzékeléstől kezdve az olyan magasabb rendű folyamatokig, mint az őt körülvevő világ részeinek megnevezésére és csoportosítására, arra van predesztinálva, hogy ezt a számára leghasznosabb módon tegye meg. Ez a tudatalatti önkényes elemekre bontás azonban megakadályozza, hogy akár spekulációk szintjén is kitörjünk a saját szubjektív észleleteink és gondolataink szintjéről. Az ember *megkonstruálja* magának a világot, amelyben a saját képességeinek megfelelően képes élni, de ezzel szigorúan behatárolja a világ befogadásának módját és mértékét.

A modernitás ennyiben éppúgy a világot koherensként és áttekinthetőként látni akaró *hitkérdés*, mint azok a vallási meggyőződések, amelyeknek átvette a helyét. Ezt Cséfalvay egy tanmese letisztult sűrítettségével bíró, ráadásul megtörtént eseten keresztül teszi kézzelfoghatóvá *Summit of Gods* (2019) című munkában, ahol a konfliktus alapját a tudományos és a spirituális világszemlélet ütközése adja. A hawaii Mauna Kea vulkán csúcsáról az égbolt különösen jól

⁵ <http://www.andrascsefalvay.com/works47>

CSÉFALVAY ANDRÁS
Istenek csúcsa, 2019, CGI



megfigyelhető, emiatt a tudósok egy újabb hatalmas távcsövet szeretnének ott telepíteni, ám az őslakosok hagyománya szerint ez a hegycsúcs az ősi istenek lakóhelye. Az építkezést övező vita során a tudósok egy furmányosnak szánt levéllel próbálnak túljárni az őslakosok eszén azzal, hogy a tudományos tevékenységüket *spirituálisnak* állítják be. A racionális érvelés eszközét használó tudomány nem tekintette egyenlő partnernek a spirituális világnézet képviselőit, emiatt nem a saját érvelési módszerét alkalmazva próbálkozott a konfliktus megoldásával, hanem tisztességtelen eszközökhöz fordult, amelyekről ugyanakkor *paternalisztikus* módon feltételezte, hogy a másik fél számára elegendő magyarázó erővel bírnak majd. Ennek ellenére a tudósok, miközben megpróbálták átéteni az őslakosokat, voltaképpen leleplezték magukat: ők is imádkoznak odafent.

Napjainkban, a post-truth korában, ahogy azt BRUNO LATOUR *Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern* (2004) című írásában⁶ már tizenöt éve is pontosan körvonalazta: a társadalom naiv hitét felváltotta a „naiv kétkedés”, amely a cinikus és nem a kritikus ész diadalához járult hozzá. A Feyerabend, Latour és mások által fémjelzett „posztmodern” pozitívizmus-kritika nem csak a modernség időközben megkövült, reflektálatlanná váló tudományfétisét aknáztá alá, de ezzel együtt a tudomány emancipatorikus és ennyiben közösségi-politikai projektként való közös felfogását is. A tények konstruáltságában rejlő tudományos bizonyosság hiányára rávilágítva kíséreltek meg emancipációs hatást kiváltani, azonban ez – mint Latour felismeri – kétélű fegyver: a már biztosnak vett tényeket is megkérdőjelezve, olyan relativizmus szabadulhat el, amely elsősorban a jobboldal malmára hajtja a vizet. Latour szerint erre a megoldás a kritikai szellem, az utópikus, jövőorientált gondolkodás megújítása és újra dominánssá válása abban a *prezentista korszakban*, ahol nem egy időfolyamba helyezve, hanem a jelenben pontszerűen létezőként tekintünk önmagunkra. Ebből a jelenben ragadt állapotból kínál

⁶ Ld. *Critical Inquiry* (Volume 30), Number 2 / Winter 2004, 225-248. Ld. <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/89-CRITICAL-INQUIRY-GB.pdf>

kitekintést Cséfalvy *Purgatorius* (2018) című videoinstallációja,⁷ ami-
ben egy őscickány, minden emlős őse boncolgatja a jövőnk alakulását,
a mesterséges intelligencia fejlődése kapcsán. A videó számos nyitott
kérdést vet fel az evolúció folyamataitól, céljától kezdve az emberi faj
felelősségének jelentőségéig; az őscickány a természet által elszenve-
dett, ember okozta pusztítás lehetséges következményeivel kapcsolat-
ban kéri számon utódait, s ugyanakkor a mesterséges intelligencia az
emberhez hasonló depresszióba, ezáltal cselekvőképtelenségbe való
zuhanásának veszélyein tűnődik.



CSÉFALVAY ANDRÁS
Purgatorius, 2018, állókép a kétszatsornás videó-installációból, 11'07"



CSÉFALVAY ANDRÁS
Newtoniana – differenciálás, integrálás, művelődés, 2018, állókép a videóból, 9'42"

A kiállítás címe szerint: „Egy olyan világban, ahol nincsenek tények,
ott csak a jóság marad”. Ez az elsőre provokatívnak avagy naivnak
tűnő állítás olvasható az anti-esszencializmusra adott baloldali-
emancipatorikus válasz aktualizáló megfogalmazásaként is.
A tények nélküli bizalom akkor teremthető meg, ha a humanizáljuk
a tudományt, amely így nem gyengébb, hanem erősebb színben tűnik
fel. Cséfalvy András kiállításában a tudomány univerzális, objektív
világmagyarázat helyett mint *diskurzus* jelenik meg, amely éppúgy
álláspontok, iskolák, hipotézisek hierarchia nélküli konfrontációjá-
nak tere, mint a társadalom- és bölcsészettudományok, még ha a
vita határai jóval kijebb is tolódnak. A kiállítás humanizálja a tuda-
mányt, de ezzel nem „leleplezi”, ahogy a vulgár-posztmodern tette,
vagy politikai célokból relativizálja, ahogy a szélsőjobboldal évtize-
dek óta, hanem a Feyerabend-féle demokratikus irányába nyitja meg.
A globális klímaválság árnyékában pedig egyre sürgetőbb kérdés,
hogy a tudomány képes-e újra társadalmi-politikai projektté válni,
amely nem egy szűk intellektuális, illetve gazdasági réteg terepe,
hanem mindannyiunké.

7 <http://www.andrascsefalvy.com/works44>

VARGA TÜNDE

Elmélkedő befogadás, érzéki megismerés

Gosztola Kitti: *Ruminatio*

Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár
2018. szeptember 14 – október 21.¹

„mert nincsen helye egy sem,
Mely rád ne nézne. Változtasd meg élted!”
(RAINER MARIA RILKE: *Archaiikus Apolló-torzó*;
TÓTH ÁRPÁD fordítása)

A ROSI BRAIDOTTI és MARIA HALAVJOVA által szerkesztett *Posthuman Glossray* kötetben jelentős szerepet kap a kortárs művészet, nem csak az *Anthropocene Art* szócikk keretén belül, hanem például olyan kap-
csolódó alkotások bemutatásával, mint például JOHN AKOMFRAH *Vertigo Sea* című videoinstallációja (2015), PIERRE HUYGE 2017-
es *documentán* kiállított installációja (*Cím nélkül*), vagy TREVOR
PLAGEN *Trinity Cube* (2015) című munkája.² Hasonló megközelítés-
módot választott az *Art in the Anthropocene* című kötet is:³ a művészeti
megismerést nem választja le a tudományos megismerésről, hanem
mintegy azzal együtt szóló, eltérő módszerrel működő, de az elméleti
kutatásokat támogató gondolkodásmódot tételezi.

A háttérben az az elgondolás húzódik, hogy mivel a művészet
a kortárs világ bizonyos reflexióját adja, a gondolkodási kerete-
ket ugyanúgy alakítja, mint ahogy azt az elméleti keretek teszik.
Az antropocén-poszthumán területén mozgó elméleti írások lényege-
sen nagyobb jelentőséget biztosítanak az ilyen jellegű ismeretátadás-
nak, mint ahogy azt tudományágak hagyományosan teszik.

A művészet ebben a kontextusban a megváltozott világ érzékelésének,
megismerésének egy formája. H. H. LAMB például *Climate, History
and the Modern World* című kötetében⁴ vizsgálja azokat a festménye-
ken megjelenített, az érzékelés számára meglepő, új jelenségeket,
melyek a klímaváltozás következményeként jelentek meg: ebből a
nézőpontból elemzi például a Dickens szövegeihez kapcsolható kivé-
teles téli havazásokat, vagy a Constable és Turner festményein meg-
jelenő felhőzet okait.

A vizualitás ugyanakkor azért is kiemelt az antropocén kritikában,
mert az arról való tudás jelentős része vizuális jellegű: a műhold-
felvételektől a klímaváltozás adatvizualizációjáig. A művészet pedig
különböző módokon képes ebben a vizualizációban részt venni.
Az *Art in the Anthropocene* bevezetője szerint így például abban is,

- 1 https://szikm.hu/kiallitasok/ruminatio_gosztola_kitti_kepzomuvesz_kiallitasa-469 (utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2020. novem-
ber 2.)
- 2 ROSI BRADIOTTI & MARIA HLAVAJOVA: *Posthuman Glossary*. London:
Bloomsbury Academic, 2018 <https://www.bloomsbury.com/uk/posthuman-glossary-9781350030244/>
- 3 DAVIS TURPIN: *Art in the Anthropocene: Encounters among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, London: Open Humanities Press, 2015, ld. <http://www.openhumanitiespress.org/books/titles/art-in-the-anthropocene/>
- 4 H. H. LAMB: *Climate, History and the Modern World*, London and New York:
Routledge, 1982

hogy a problémát tudatosítsa és áthangoljon egy más típusú élet-
módra az egyre érezhetőbben változó világban való túléléshez szük-
séges életvezetés szempontjából.

TIMOTHY MORTON szerint a kortárs művészet gyakran mutatja meg
azt, ami a látóterünkön kívül esik, az azt körülvevő kontextust, a
galéria terét, az intézményt, valamint a művészet szélesebb környezé-
t.⁵ GOSZTOLA KITTI⁶ pontosan átgondolt, kutatásalapú művei éppen
azokat a dimenziókat tárják fel, melyeket hagyományosan kitakar a
látókörből a művészeti narratíva. Munkái kultúrtörténeti, művészeti,
mitológiai, filozófiai tudásokat hoznak közös platformra azokkal a
természeti, környezeti, gazdasági, politikai adottságokkal, melyek
szorosan kapcsolódnak a kulturális jelenségekhez, olyannyira, hogy
– miként az a kutatásból láthatóvá válik – a kultúrtörténeti ismere-
teink háttérben sokszor ténylegesen természeti jelenségek állnak.
Azonban, mivel történeti szempontból jelentőségük a szellemtörté-
net szempontrendszerében nem volt értelmezhető, leginkább a kul-
túrtörténeti kuriózumok felől ismerhettük ezeket. Az „antropocén”
kritikai gondolkodással azonban – ahogyan azt például NICOLAS
MIRZOEFF elemzése is megmutatják – a figyelem más fókusz-
t kap: a háttérbe szoruló érdekességek lényegi jelentőséget nyernek.⁷
A perspektívaváltással a művek olyan konstellációkat alkotnak,
melyekkel – az antropocén kritikai irodalom elvárásainak megfele-
lően –, nem az egyes jelenségek átesztétizált tálalása történik meg,
hanem az addig látókörön kívüli tények más összefüggésrendszerbe
helyezésével egészen más kapcsolódási pontok válnak láthatóvá.
Az antropocén/poszthumán kritikai vizsgálatoknak megfelelően az
interdiszciplinaritás lényegesen eltérő dimenzióba kerül és olyan kér-
déseket, nézeteket, természetfelfogást is inkorporál, melyek koráb-
ban a tudomány határterületét képezték. Ebben a megközelítésben a
művészet – a tudomány szempontjából – kevésbé szigorú és rigorózus
vizsgálati módszerei ugyanúgy relevánsak, mint az egzakt tudomá-
nyos megközelítések, éppen a gondolkodás folyamatosan elmozduló,
asszociatív, kreatív dimenziója okán. Művészeti szempontból a kuta-
tás alapú gyakorlatok egyik lényeges eleme ez a típusú kreatív egy-
másmellé rendelés.

Gosztola Kitti munkáiban olyan ismeretek kerülnek konstellációkba a
művészet eszköztárának segítségével, melyek a gondolati kiegészítést
és a szempontváltást a befogadó értelmezői feladatuként állítják fel.
A Székesfehérváron bemutatott *Ruminatio* (2018) műveinek összhatása
nyomán egy komolyan végiggondolt, összetett kép rajzolódik ki a
környezeti változások háttérben álló jelenségekről, illetve azok
kulturához, politikához, történelemhez való kapcsolódásáról.⁸
A címadás is lényeges: a *ruminatio*, ahogy azt JACQUEINE HAMESSE
is leírja, kora középkori szerzetesi olvasásmódel volt:⁹ a lassú, mély-
bematoló, az olvasottakon elmélkedő, kérdődző befogadást-feldolgo-
zást jelentette. Ez a szöveget jól megrágó olvasás – a meditáció és a
kontempláció mellett – a szerzetesek lelkének (spirituális) táplálására
előírt három gyakorlat egyike volt.¹⁰ A cím azonban nem csupán az
erre az elmélyült, a művekhez vissza-visszatérő, elgondolkodó szem-
lélésre vonatkozó igényt fejezi ki. A szavak jelentésének megrágása,

- 5 TIMOTHY MORTON: *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*,
Massachusetts, London: Harvard University Press, 2009, 35.
- 6 <https://kittigosztola.com/>
- 7 NICHOLAS MIRZOEFF: “Visualizing the Anthropocene,” *Public Culture* 26, no. 2
(2014), 213–232.
- 8 Bourriaud a posztmodern követő altermodern korszak jellemzőinek meghatáro-
zása során (többek között) azt is állítja, hogy az 1960-as évek helyspecifikus művé-
szete helyett ma már az *időspecifikus* művek kerülnek előtérbe, mivel a művész már
nemcsak térben, hanem a történelmi időben is utazik. A földrajzi nomadizmust a
történelmi kíséri, így a művész a különböző korszakok kulturális emlékezetének
pastiche-szerű keveredésével játszik, a múltat is ismeretlen területként, egzotikus
kulturaként kezeli (ez olyan elgondolás, melynek elméleti háttérét többek között
a foucault-i heterotópia és heterokronia produktív keveredése adja). Nicolas
BOURRIAUD: *The Radicant*. New York: Lucas and Strenberg, 2009, 65.
- 9 JACQUELINE HAMESSE: Az olvasás skolaszikus modellje. In *Az olvasás kultúrtörté-
nete a Nyugati világban*. Szerk. GUGLIELMO CAVALLA – ROGER CHARTIER, ford. Sajó
Tamás, Budapest, Balassi Kiadó, 2000, 115–135.
- 10 Uo.: 115.



GOSZTOLA KITTI
TASTE THE RAINBOW, 2018, szalma, szénarács, Skittles © Fotók: Neogrády-Kiss Barnabás



a dolgok jelentésének kérdése több szinten tér vissza a kiállítás mun-
kái során. Mint HORVÁTH OLIVÉR megjegyzi: „töprengés és rágódás
az emberiség és természet viszonyának visszatérő mintázatain”.¹¹
A *Taste the Rainbow*, *Taste the Future* című munka a jelentés megrá-
gását, az összefüggéseken való kontemplációt játékosan szó szerinti
kérődzésre váltja: a jászol szénájában kukoricaszirupból előállított,
a szívárvány minden színében pompázó cukrok keverednek. A hát-
tértörténet egy véletlen nyomán napvilágra került kreatív család: a
kukorica áremelkedése miatt a farmerek kukoricaszirupból készített
Skittles cukorkát keverték a szarvasmarhatakarmanlyba.¹² A tápérték
azonos, bár a formátum nem szabványos állatátelelem. A szemet vonzó,
pop artos, akár Damien Hirst vagy Jeff Koons munkákra is emlé-
keztető installáció azonban a fogyasztás és természeti igazságosság
mélyebb rétegeinek átgondolásába von be: az élelmiszer piaci árának
racionálisan nem belátható alakulására hívja fel a figyelmet, amely
lehetővé teszi, hogy a cukor formájában feldolgozott kukorica – mivel
selejtés – olcsóbb legyen, mint a takarmány. A háttérben láthatóvá
válnak az állatok élelmezésének anomáliái: szervezetük, illetve a kör-
nyezet felesleges terhelése is. A mű játékosan meginvitálja a látoga-
tókat, hogy fogyasszanak a „takarmányból”: maguk is kérődznek a
cukorkán, melyet az *Affekter* babérlikörével öblíthetnek le. Az eszté-
tikai tapasztalat így nem csak perceptuális, hanem minden érzékre
hat, a test pedig szó szerint befogadhatja a művet.

A munkák egymáshoz való kapcsolódása már ennél a két műnél
is nyilvánvaló: az *Affekter* háttérben egy ókori kultúrtörténet,

¹¹ HORVÁTH OLIVÉR írása a kiállításához készült kiadványban szerepel, ld. <https://kittigosztola.com/ruminatio/>

¹² Ld. <https://kittigosztola.com/taste-the-rainbow/>



GOSZTOLA KITTI
CANNULA, 2018, festett alumínium tejeskanna, 40×60×40 cm
NULLI ULTIMUS, 2018, aranyverő hártya (marhavakbél hártya), töltőgáz, 140×40×40 cm
 © Fotó: Neogrády-Kiss Barnabás

a babérlevelet rágszáló Püthia áll.¹³ Ezen a szálon a mű szorosan kapcsolódik a *Metanoia*hoz. Az ókori szerzők, mint például PSZEU-DO-LONGINOSZ említik, hogy a jósnő háromlábú széke alatt repedések voltak, azonban a források megoszlanak abban a tekintetben, hogy a jósnőt extatikus állapotban mutatják be, vagy sem. JOSEPH FONTENROSE szerint kevés forrás említi a repedéseket, a jósnő extatikus állapota PLATÓN *mania* kifejezésére utalva kerül be a gondolkodásba, amely nem őrlületet, hanem inspirációt vagy extázist jelent (PHAIDROSZ 244a-245c).¹⁴ Míg az antik görög CODRUSZ (váza)festő ábrázolásán, mely Aigeioszt Themisz Püthia előtt mutatja, a Püthia józan, addig PLUTARKHOSZ extatikus őrületről ír.¹⁵ A Delphoi jósdá területén végzett ásatások nyomán vált ismertté, hogy a föld repedéseiből metán, etanol és széndioxid szivároghatott.¹⁶ A jósnő nagy valószínűség szerint a gázoktól, illetve a babérlevéltől – itt inkább az

epilepsziát előidéző rózsababérről (leander) lehetett szó – kerülhetett önkívületi állapotba.¹⁷ A *Metanoia* a jósnő öblös, háromlábú székének kicsinyített mása, mely az alatta levő földrétegen áll, oldalnézetből pedig a földkéreg különböző rétegei láthatók. A kultúrtörténeti kontextus játékosága a művészeti kereteken túlmutató értelemhálót kínál: a föld mélyebb rétegeiből szivárgó metángáz az antikvitásban még nem környezeti tényező, az elmúlt évtizedben azonban egyre komolyabb veszélyt jelent. A hőmérséklet emelkedésével a metán kirobban a korábban fagyott földkéregből.¹⁸ Az így a légkörbe kerülő metán viszont az üvegházhatás révén a széndioxidnál lényegesen erősebb mértékben további felmelegedést generál. Vagyis a felmelegedés miatt légkörbe kerülő metán szó szerint robbanásszerűen gyorsítja fel a káros folyamatokat. Minél magasabb lesz a hőmérséklet, annál több ilyen gáz-robbanás várható.¹⁹ Mindez természetesen nem didaktikus és direkt módon jelenik meg Gosztola Kitti művében, a látogatott értelmezői szerepére van bízva, milyen mértékben képes vagy hajlandó „meg-rágni” és megemészteni az összefüggéseket.

A kiállítás elemeinek asszociatív hálójából további kapcsolódások bontakoznak ki. A Püthia ábrázolás a görög serlegek és vázák festményeiről is ismert. A *Cannula* című munka a görög vázákra emlékeztető festett tejeskanna. Ilyen kannákban gyűjtik és szállítják a tejet a tejcsarnokokba a termelők. A Codrusz festő motívumok egy különös, a görög mitológiából jól ismert lény sajátos átértelmezése: az eredetileg oroszlánfejű, kecsketestű, kígyófarkú *kiméra*, a tejeskanna ábrázolásán legelésző szarvasmarha és kecske hibrid. A kiméra mítoszban – ahogy arra Gosztola munkája rámutat – szintén egy természeti jelenség hatása ismerhető fel: a mai Törökország területén található Yanartas hegy örkötüzeit metán táplálja. Ez a természeti jelenség lehetett a metánt lehelő kiméra mítoszának ihletője. A tejeskanna kiméra ábrázolása a kérődzők tenyésztéséből adódó természeti károkat, a görög mitológiát, a metán káros hatását kapcsolja összefüggésláncolatba: minden mindennel összefügg, minden tárgy egy kicsit fordít a szemléleten.

A tejeskannába hártýából készült vezeték lóg, mely végén egy hengeralakú lufinak látszó tárgy lebeg: a *Nulli Ultimus*. A minizeppelint formázó ballont a csőszerű vezeték horgonyozza a tejeskannához. A marhavakbélből készült, héliummal töltött hártya a léghajózáshoz szükséges gázcellák egyik alapja volt. A Zeppelinekhez több százezer állat vakbelét használták fel: a szintetikus anyagok előtt ez bizonyult a legerősebbnek a gázok szökésének megakadályozásában. Gosztola Kitti munkájának is ez az anyaga.

A Zeppelineket az I. Világháborúban a világ újrafelosztásáért folytatott küzdelemben a nagyvárosok, elsősorban London és Párizs bombázásához vetette be a német hadsereg. Az antropocén kritika egyik sarokpontja a gyarmatosítás nyomán létrejövő egyenlőtlen gazdasági és hatalmi pozíciók, valamint az ezek feletti gondos felügyelet nyugati privilégiuma. Ez nem csak gazdasági, emberjogi, politikai szempontok szerint vizsgálható, hanem geopolitikai alapú ökológiai problémaként is. A világ a 16. századtól tartó egyenlőtlen hatalmi, területiális felosztásának és kizsákmányolásának rendszerében az I. világháború az épp aktuális erővonalak újraírásának igényét jelezte:

- HARALAMPOS V.HARISSIS: Bittersweet Story: The True Nature of the Oracle of Delphi, Perspectives. *Biology and Medicine*, 57/3, 2014, 351-360, 352.
- https://www.cnbc.com/2017/07/30/siberian-craters-big-releases-of-methane-could-pose-broad-problems.html
- A korábban fagyott földkéreg felmelegedésének egy másik következményével foglalkozik a *Genesis 2.0* című documentumfilm (2018, r. CHRISTIAN FREI): a szibériai fagyos talajból az utóbbi időkben szerencsevadászok mammutagyart ásnak ki a melegebb nyári időszakban. Az éghajlatváltozással egyre nagyobb valószínűsége van az igencsak kockázatos válalkozás sikerének. Az elefántcsontvadászat tilalma miatt a kínai elefántcsont faragás ide tette át a beszerzését: egy kifaragott agyar milliókat ér a műkincspiacon. A megfagyott mammuttetemeket ugyanakoór genetikai álományukért is keresik: ha sikerül a fagyással konzervált, nem sérült szövetet találni, amiből a génállomány kinyerhető, a kínai, alig szabályozott klóncentrumokban talán elképzelhetővé válhat a mammutklónozás. Ld. https://www.genesis-two-point-zero.com/

ebben pedig a nyugati világ birodalmi álmainak az élet minden formáját a gazdaságnak és a hatalomnak alárendelő irracionalitása mutatkozott meg.

A hengeralakú ballon és a tejeskanna kettőse a kiállítás összefüggérendszerének egy további jelentésrétegét is működésbe hozza: a szarvasmarhák bélrendszere az emésztés során metánt termel, a tenyésztés környezetterhelése hatványozott, a legelőkhöz szükséges erdőterületek kiirtása és a kérődzők metánkibocsátása egyaránt problémát okoz. Argentína például, a legnagyobb marhatenyésztő ország, közel 55 milliós állománnyal rendelkezik. Az emésztéssel termelődő metánt ma már több országban is a szarvasmarhák hátára rögzített hengerszerű ballonban gyűjtik: egy-egy szarvasmarha napi metánkibocsátása nagyjából ezer liter, mely átalakítva egy autó napi üzemanyagszükségletét fedezheti.²⁰ Ilyen megújuló energiát – ez esetben a szarvasmarhák által termelt metánt – hasznosító szervezet például a kaliforniai Sustainable Conservation.²¹

A szellemes, humoros kapcsolódások egy olyan, korántsem vidám képet mutatnak a jelenlegi környezeti helyzetről, mely alkalmanként nem csak kritikai szemléletet, de – mint ez a munka is –, az olykor a részleges, és szintén abszurd ellentmondásokkal járó megoldásokat is felmutatják.²² Az állatok bélrendszerébe vezetett cső, az interneten látható képek és videók alapján, az állatok testét károsító eljárás.²³ A mű ugyanakkor visszautal a világ gyarmatosító felosztásából származó aszimmetrikus erőviszonyokra is. Míg az argentin hűster

- Ld. pl. https://www.motherjones.com/environment/2015/12/discovery-racing-extinction-methane-bags-timelapse/ A *Racing Extinction* (2015, r. LOUIE PSIHOS) című dokumentumfilm is foglalkozik a jelenséggel (https://racingextinction.com/).
- https://suscon.org/project/cow-power/
- https://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-2606956/Now-THATS-wind-power-Cows-wear-BACKPACKS-capture-emissions-miniature-power-stations.html
- https://www.youtube.com/watch?v=b7TY9toVBxU

GOSZTOLA KITTI
EIIATE TΩ ΒΑΣΙΑΕΙ, 2018, sugógép (teleprompter), 44×155×44 cm
 © Fotó: Neogrády-Kiss Barnabás



melés elsődleges felvevőpiaca az USA, a világ legnagyobb környezet-terhelő állama, a következmények elszenvedői – ahogy az ANTHONY COSTELLO ábrájából jól látható – a volt gyarmatok, részben Argentína, de elsősorban a legkevesebb szennyezést előidéző területek, mint például Afrika.²⁴

A *EIIATE TΩ ΒΑΣΙΑΕΙ* (a király szól) olyan sugógép (telepromter), mely például a választási beszédek alkalmával segíti a szónoklat zökkenőmentességét: azt az illúziót kelti, mintha a politikus nem olvasná, hanem valós időben, a hallgatóságra szabva mondaná a szövegét. Ez a kis illúziót megteremtő „csalás” kerül kritika alá Gosztola művében. A választókhoz szóló beszédek ritkán esnek egybe a valósággal, ahogy Szókratész szerint az ókori rétorok is a meggyőzés és nem az igazmondás tudományában voltak jártasak. A *Gorgiasz*ban Szókratész Pólosszal folytatott vitáját azzal zárja, hogy „Aki nem akar elkövetni jogtalanságot, annak nemigen van rá [a szónoklásra] szüksége”.²⁵ Donald Trump is elnöki sugógépet használ beszédeinél. Trump, akit BRUNO LATOUR Twitter in Chiefnek nevez, a klímaváltozás tagadásában is jelentős szerepet tölt be, mely többek között a hatalmi pozícióját biztosító olajvállalatok érdekeit is szolgálja.²⁶ A *ΒΑΣΙΑΕΙ* szövege azonban nem politikai vagy szónoki beszédet, hanem a Delphoi jósda utolsó jóslatának töredékes sorait mutatja. Oribasius, Julianus császár követe kért jóslatot a birodalom felvirágzásának reményében. A jósnő azonban a jósda pusztulásáról adott hírt. A jóslat így szólt:

„Mondd meg a császárnak, hogy a mesteri fal lezuhanat már, Phoibosz háza enyészik és elpusztult a babérfa, Nincs csevegő forrása, dalos vizei elapadtak”²⁷

Gosztola Kitti munkájában a sugógépen vetített töredékes szövegben pont azok a szavak vannak kitakarva, amelyek a személyeket vagy a helyszínt jelölik. A jóslat így bármely olvasó jövőjére, azaz az ökológiai pusztulás képeit mutató Föld és az azon élők jövőjére vonatkozik, az elapadó vizek, a pusztuló természet, az összeomló épületek mind a lehetséges katasztrófákkal sújtott környezeti viszonyok jövőbeni rémképei.

A *pokol kartográfíája* kilenc digitális print. A képek DANTE *Isteni színjátékának* (1308–1320) alapján készült pokolábrázolásokra utalnak. Az egyes képek a pokol különböző bugyrait mutatják, nem a bűnök, hanem a Dante szövegében is megjelenő, a föld mélyében rejlő gázok, vizek vagy tűz stilizált képével. ANTONIO MANETTI, ahogy Dante is, lefelé szűkülő kúpnak képzelte el a poklot (1506). A képek, mint SANDRO BOTTICELLI, *A pokol kartográfíája* (1480–1495) című műve is szűkülő tölcser-formát ábrázolnak, de olyan korabeli ábrázolásokat is találhatunk, melyek leginkább egy fúrótoronyra emlékeztetnek.²⁸ Dante korának tudományos nézeteit hasznosította: a pokol egyik szintje például kövekből, többek között carrarai márványból áll, melyet szintén fejtéssel nyertek ki.²⁹ Dante műve sokáig meghatározónak számított a pokol, azaz a Föld mélyének elméleti földképezésében. Olyannyira, hogy matematikai számításokat is végeztek az elgondolás helyességének bizonyítására. ANTONIO

- MIRZOEFF: *i.m.*, 227.; ANTHONY COSTELLO: Managing the Health Effects of Climate Change: Lancet and University College London Institute for Global Health Commission, *Lancet* 373, no. 9676 (2009): 1693-1733,. https://www.researchgate.net/figure/Density-equalising-cartogram-Comparison-of-undepleted-cumulative-CO-2-emissions-by_fig3_24432180
- PLATÓN: *Gorgiasz*, 481b, in *Platón összes művei*. I. kötet, Európa Kiadó, Budapest, 1984, 469-642, 555.
- BRUNO LATOUR: *Down to Earth: Politics in the New Climatic Regime*. Trans. Catherine Porter, Cambridge, UK, Medford, MA: Polity Press, 2018
- Delphoi jóslatok*. Válog., ford. STEIGER KORNÉL, Holnap Kiadó, Budapest, 1992
- http://www.bldgblog.com/2005/10/the-topography-of-hell/
- A carrarai márvány fejtéséhez a felszínen található fákat ki kell vágni. Ma sok esetben gyujtogatással teszik a felület elérhetővé: a leégett erdő nem tartja a talajt így az olyan gyorsan és mértékben erodálódik, hogy a márvány könnyedén elérhetővé válik. Gosztola újabb munkájában (*Flashforward*, 2019; ld. https://kittigosztola.com/flashforward/, illetve kisterem, Budapest, 2019. február 6 – március 14., http://www.kisterem.hu/gosztola-kitti-2019-2/) az erdőirtások okán már ehhez is kapcsolódik.



GOSZTOLA KITTI
A KULTÚRA MEDDŐJE, 2018
 műganta, homok, FDM 3D nyomtatás, alumínium, 48 × 95 × 45,5 cm
 © Foto: Neogrády-Kiss Barnabás

MANETTI 1501-ban publikált geológiai tanulmányában, Botticelli ábrázolásának helyességét bemutatva írta le a poklot. ALESSANDRO VELLUTELLONT 1544-ben azonban erős kritikát fogalmazott meg Manetti munkájának helyességével kapcsolatban. Az egyház 1588-ban GALILEIT bízta meg, hogy feloldja az ellentmondást és bebizonyítsa, hogy Dante *Isteni színjáték*ának pokolelképzelései matematikai módon igazolhatók.³⁰ Galilei a firenzei katedrális kupolájának arányaira támaszkodva adott igazat Manettinek, majd később elismerte, hogy tévedett számításaiiban. A kultúrtörténeti érdekesség kortárs jelentősége az, hogy rámutat: a reneszánszban a diszciplináris határok nem értelmezhetőek, a művészeti elgondolások és a matematikai tudományos bizonyítás átjárható.³¹ Mintha hasonló diszciplináris átjárhatóság térne vissza a poszthumán elméleti elgondolásokkal is, melybe a művészeti gondolkodás és látásmód nem fikció, hanem a valóság megragadásának egy releváns módja.

A printek stilizált ábrázolásai ugyanakkor mind egy-egy bányakatasztrófára utalnak. A föld mélyében fellelhető anyagok a bányászok számára nem csak a sokszor embertelen munkakörülmények poklát, de a katasztrófák során elszenvedett, szó szerint pokoli tapasztalatot is mutatják. A föld belső bugyraiba hatoló kúp alakú forma két ponton kapcsolódik a kiállítás munkáihoz. Egyfelől a metán okozta problémák kérdéséhez, tudniillik a földből kirobbanó metán hasonló üreget hagy maga után. Másrészt a pokol egyes szintjei a bányászat földből kinyert anyagainak különböző szintjei is. A felszíni fejtéssel bányászott anyagok, mint például a gyémánt, a ritka földfémek vagy a szén után hasonló, kúp formájú mélyedések maradnak vissza.³² A bezárt bányák egyik rekultivációs technológiája a kulturá-

³⁰ GALILEO GALILEI: The Shape of Dante's Hell 1587-1588. In MICHAEL CAESAR: *Dante, The Critical Heritage*. London., New York: Routledge, 1989, 301-302.
³¹ ALESSANDRA ANGELINI, PAOLA MAGNAGHI-DELFINO, TULLIA NORANDO: *Galileo Galilei's Location, Shape and Size of Dante's Inferno: An artistic and Educational Project*, Applied Mathematics Conference, Slovak University of Technology, Bratislava, 2014
³² <https://www.businessinsider.com/diamond-mining-polishing-journey-russia-alrosa-2019-10>

lis újrahasznosítás. Sok esetben pályázati úton segítik ezeket. Mivel a kúpformájú mélyedések hasonlóak a görög amfiteátrumokhoz, az egyik lehetséges és költséghatékony megoldás az ilyen színházterek kialakítása.³³ *A kultúra meddője* kicsinyített modellje a bányaterületen kialakított amfiteátrumnak, leginkább a német Ruhrvidéken található bottropi színházra hasonlít. Magyarországon Alsóörsön láthatunk a vöröskőbánya helyén hasonlót.³⁴ A rekultiváció turista látványosságként működőképes, kulturális, színházi helyszínként viszont – a legtöbb esetben – éppen a bányaterület városoktól távoli helye teszi nehezzé a valós funkció betöltését. Az ellentmondásokkal terhelt vállalkozások számára a kultúra ezen impozáns színterei díszletszerűen átalakított, jótékony (el)takaró felületként, terepként szolgálnak. Gosztola Kitti a játékos-ironikus címadással is utal a kultúra környezeti rongálást, vagy a destruktív fejlesztési beruházásokat tisztára mosó szerepbe állításának ambivalenciájára.³⁵

A kiállítást keretező nyitó mű: *A világ fosszilisenergia-termelésének emlékműve*. A szobor Vulcanust ábrázolja, kezében a kalapács helyett egy félbetört nyilat tart: a statisztikai ábrák görbéjét mutató vörös nyíl meredeken emelkedő és a csúcsponttól zuhanó görbét ír le, a fosszilis energiafelhasználás emelkedő és csökkenő görbéjét. Az optimista olvasatban a görbe végpontja a távoli jövő (egészen pontosan 2300) fosszilisenergia felhasználásának az 1800-as évekre visszaállt szintjét mutatja, a mű komolyságát azonban a kiállítás többi eleméhez hasonlóan kizökkenti játékos ironiája: a nyíl sokkal inkább látszik eltört lándzsának, mint adatvizualizáló görbének. Az eltört lándzsa a kudarcot vallott küzdelem attribútumaként szomorú jövőképet sugall, annál is inkább, mert a lándzsa a korabeli ábrázolásokon inkább Athéné/Minerva kezében látható. A tudás alapján mérlegelő bölcs döntés meghozásával szemben a tűz erejét befogó Vulcanus kudarcát is jelezheti. A posztamens egy, a sztenderdnek megfelelően piros-fehér csíkozású ipari kémény, Vulcanus ennek tetejéről tekint le a mélybe, ahol talán már csak a jósda által előrevetített pusztulás képeinek szemtanúja lehet.

Vulcanus alakjának FRANCIS BACON *Advancement of Learning* című munkája (1605) adja a háttérét. Bacon írásai az *Új Atlantisz*, illetve a *Novum Organum*³⁶ is a tudomány és a technika megközelítésének a korban meglehetősen új elgondolásait kínálják. LEWIS MUMFORD például az *Új Atlantisz* kapcsán a tudomány és a technológia közti újszerű viszonyra hívja fel a figyelmet.³⁷ Bacon szerint a természet mélyben rejtegetett titkait a tudós írók helyett a bányászok tudják feltárni, az ő tudományuk lesz az az alap, melyre az emberiség jövője épül majd. Az emberiség a természet titkainak feltárásával lesz képes visszaszerezni a kiüzetéssel elvesztett természet feletti uralmat. A technikai, mérnöki, a föld mélyének titkát feltáró tudás egyik következménye a kiállítás műveivel bemutatott kizsákmányoló, a természetet destruáló kortárs realitás. A másik, ahogy NOVALIS regényében is szerepel, a föld titkainak olyan megismerése, mely nem idegen Bacon alkimiával is foglalkozó írásaitól: az ásványok, az élő és élettelen folytonosságának elgondolása.³⁸ Hogy Vulcanus alakja végül a pusztulást szemléli-e, vagy a világ egészének *nem antropocentrikus* tovább éléséből adódóan a távoli jövőben készült emlékmű, a kiállítás terének összefüggésrendszerében kérdésként áll előttünk, melyen hosszasan gondolkodhatunk.

³³ <http://viewfromaboveblog.blogspot.com/2009/07/amphitheater-in-coal-mine-germany.html>
³⁴ <https://www.bfnp.hu/hu/programok/europai-geoparkok-hete-a-vorosko-banyatanosveny-avatoja-es-geotura-alsoors-foldtani-kincsei-menten>
³⁵ LUCY L. LIPPARD: *The Lure of th Local, Scences of Place in a Multicentered Society*. NY: New Press, 1997, 272.
³⁶ FRANCIS BACON: *Új Atlantisz / Novum Organum*. ford. Sarkady János, Csatlós János; LAZI Könyvkiadó, Szeged, 2001
³⁷ LEWIS MUMFORD: Bacon: A tudomány mint technológia. In Uő: *A gép mítosza*. Szerk. Kodolányi Gyula, ford. Csillag Veronika, Lukin Gábor, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2000, 218-234.
³⁸ NOVALIS: *Heinrich von Ofterdingen*. Ford. Márton László, Helikon, Budapest, 1985

HORVÁTH MÁTYÁS

A modernizmus mocsara

Horváth Gideon: *I put my hand into a beehive*

Budapest Galéria, Budapest
 2019. július 17 – augusztus 25.¹

Miközben a tudományos modernizmus alapképzetei látványosan csődöt mondanak, a mainstream tudomány éppen „átmenti” ezt a szemléletet annak a válságnak a kezelési stratégiájába, amelyet nem kis részben éppen ez a paradigma idézett elő. Felöltve egy olyan pozíciót, amely a koherencia, a kezelhetőség és az átláthatóság illúzióját nyújtja: a *modernitás* szemlélete a természetet és az emberi kultúrát hierarchikusan különíti el egymástól. Ennek a tudományos-kulturális paradigmának a képviselőit nevezi BRUNO LATOUR *Human*-oknak,

¹ <https://budapestgaleria.hu/-/2019-kiallitasok/horvath-gideon-i-put-my-hand-into-a-beehive/> (utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2020. november 20.)

akik (kapitalistaként) érdekeltek a tudományos értelemben vett modernista világkép fenntartásában, amelynek definitív mozzanata épp ez a *dualizmus* és a természettől való distancia. A kultúra és természet közé húzott illuzórikus határvonalak, amikre az egész vállalkozás alapul, a szemünk előtt kuszálódnak össze. Egyre mélyebbre haladva a klímaválságban, ennek a strukturálnak, homogénnek, jól kontrollálhatónak tűnő természetképnek a lassú darabjaira hullását ellensúlyozza a világ biotechnológiai újjáépítése, módosítása és szabályozása, azaz a *geoengineering* gyakorlata.² Ahogy arra T. J. DEMOS *Against the Anthropocene* című 2017-es könyvében³ rámutat, a geoengineering eddigi, meglehetősen kétes eredményei ellenére azért válhatott a kapitalizmus elsőszámú megoldási javaslatává, mert ezzel meg lehet kerülni a rendszerszintű problémákkal való szembenézést, egyúttal fenn lehet tartani a *technooptimizmus* megkopott pótutópiáját is. Elmozdulva a távérzékelő technológiák felé – mint a műhold-felvételek vagy szenzorok által generált 3D-s képek –, az ezek segítségével készült vizuális anyagok az emberi észlelés léptékét meghaladó, esemény nélküli katasztrófát⁴ befogadhatónak és transzparensnek láttatják, a kontroll érzetét erősítve. Középpontba állítva az emberiség mint egész aktivitását, az antropocén narratívája *depolítizálja* a klímakatasztrófa jelenségét ahelyett, hogy konkrét csoportokat vagy aktorokat nevezne meg felelősként. Ironikus, hogy azok a nagyvállalatok és katonai szervezetek biztosítják az ehhez szükséges technológiát, amelyek maguk is aktívan részt vesznek a környezetet rombolásában. Az antropocén-bőrbe bújtatott kapitalizmus

² A *geoengineering* gyakorlata alatt a Föld éghajlatába való mesterséges beavatkozást értjük, amely a klímakatasztrófa következményeit kívánja orvosolni vagy mérsékelni. A nagyléptékű mérnöki beavatkozások azonban beláthatatlan légköri következményekkel bírhatnak.
³ T. J. DEMOS: *Against the Anthropocene, Visual Culture and Environment Today*, Berlin: Sternberg Press, 2017
⁴ Erről ld. EVA HORN: A holnapután időjárása: A klímakatasztrófa rövid képzettörténete. Ford. Csécssei Dorottya, *Prae*, 2017/1., 40-55., https://www.prae.hu/prae/content/journals/journal_pdf_116.pdf

HORVÁTH GIDEON

I put my hand into a beehive, 2019, Budapest Galéria © Fotók: Juhász G. Tamás





HORVÁTH GIDEON
I put my hand into a beehive, 2019, Budapest Galéria
 © Fotók: Juhász G. Tamás

univerzalizáló logikája kellő távolságot tartva tehát a problémát a problémával kívánja orvosolni, nem meglepő módon nem sok sikerrel. Rávilágítva a mindent átfogó emberi nézőpont konstruáltságára, HORVÁTH GIDEON *I put my hand into a beehive* című kiállításán látható műveiben olyan heterotópikus helyszíneket választ, mint a természeti gyűjtemények és a múzeum elődje, a *Kunst und Wunderkammer*, illetve az állatkert, melyek a természet-kultúra distinkció és a hierarchia világmodelljeiként, a természet mesterséges, torz, *antropocentrikus reprezentációjának* szemléletes helyszíneiként olvashatóak össze. A 16. században a világ megértésének vágyából, illetve a szokatlan és különös iránti érdeklődésből született Kunst und Wunderkammer gyűjtemények a világ egészét akarták leképezni és egy térbe sűríteni. A kiállított tárgyak és leletek *rendszer*tan szerinti kategorizálása egy hierarchikus viszonyt teremtett, melynek csúcán maga a *gyűjtő*, a kategorizáló, vagyis az ember áll, aki ismeri és uralja a világot és annak minden titkát. Az ezekben kidolgozott *taxonomizáló* szemlélet lett az alapja többek közt a modern biológiának és a művészettörténetnek is.

Megidézve a Kunst und Wunderkammer gyűjtemények tablóit, Horváth Gideon tábla-sorozatával (*Kaptár, Rituálé, Kétéltűek*, 2019) elsőre könnyen beazonosíthatónak tűnő, valójában igencsak szokatlan képződmények lenyomatait mutatja be annak érdekében, hogy megingassa az eddigi biztosnak vélt tudásunkat. A tradicionális Kunst und Wunderkammer gyűjtemények pontosan bekatgorizálható elemeivel szemben Horváth Gideon méhviaszból és alumíniumból készült, többnézetű *hibrid* objektjei kikezdi a beazonosítást. Leginkább a jövő mint archeológia jegyében fogant *pszeudoleleteknek* tűnnek, melyekben a méhviasz, egy efemer anyag hordoz paradox módon egy-egy fossziliát, a civilizációnk bizonytalan nyomait. A méhek által otthonossá tett rideg alumínium panelek mintha már egy poszt-humán korszakhoz tartoznának, amit nem is szabadna látnunk: hiszen ha ezek a jövő leletei, ki vagy mi ássa ki és milyen tekintet nézi azokat?

Ahogyan a Kunst und Wunderkammer a világ kicsinyített mása akart lenni, úgy az állatkert is egy szűk territóriumon belül reprezentálja az állatvilág egészét. Az állatok éghajlat szerinti elhelyezésének valótanságát és összezsúfolasát elfedi a mesterségesen kiépített környezet *látszólagos autentikussága*. Ez a realiztikusnak szánt megjelenítés és



felépítés annak megfelelően alakul ki és változik, ahogy a társadalom a természetet látni és láttatni kívánja. Az állatkert, mint élmény-alapú, szórakozást nyújtó oktatás kiváló a természet birtoklására, előállítására, fogyasztására, megfigyelésére. Egyszerűen, az ilyen *mesterséges környezet* többet mond el az emberről, mint a természetről, amit reprezentálni kíván. Ezt a *hamis heterotópiát* kezdik ki Horváth Gideon videói (*Kifutók és egyéb tájak*) azáltal, hogy a kifutókat és ketreceket rendhagyóan pórén, emberek és állatok nélkül mutatják meg, előtérbe hozva az azokat instruáló struktúrákat. Éppen a kihalt állatkert segít ráébredni, hogy az egyébként „élő” Wunderkammerként funkcionál, amely az állatok számára ERVING GOFFMAN nyomán „totális intézményként” írható le, a börtön, az iskola vagy az elme-gyógyintézet sorába illeszkedve. Az állatkert nem csak felépítésében és modelljében hordozza magában az emberközpontú szemléletet, de az ott alkalmazott jelölőrendszerekben is. Az állatkertekben használt üvegfelületekre ragasztott madárformájú matricák megmozdításával Horváth Gideon ennek az antropocentrikus szemléletnek az ironikus ábrázolásával idézi meg egy madárcsapat rajzását. A *Rajzás* (2019) című videóban látható matricák célja az állatkertben őrzött állatok és a véletlenül odarepülő madarak védelme az üvegfelületeknek való ütközéstől. A természet könnyen kezelhető képzetének egyik látványos példája a madarak ütközését megakadályozó matricák, amelyek az emberi szemszögéből a madarak által is értelmezhetőnek lett tervezve. Latour *Facing Gaia* című 2017-es könyvében,⁵ rávilágítva a globális szemlélet és a homogén természetkoncepció problematikusságára, egy új, komplexebb elgondolást körvonalaz a Földről a *lovelock-i Gaia* demisztifikált alakjában. Horváth Gideon a kultúra-természet distinkció szimbolikus helyszíneit mutatja be, olyan formában, amely segít átformálni Human-tekintetünket az *Earthbound*-éra, aki Latournál azt az embertípust jelöli, aki képes meghaladni a modernitás természet-paradigmáját, és Gaia oldalára állni az absztrakt „Természettel” szemben. Gaia a közhiedelemmel ellentétben nem egy olvasztótégely, amiben minden egygyé válik, hanem egy hibrid objekttekből álló *mocsár*, ahol a természet átpolitizálódik, a politika ökológizálódik: kultúra és a természet pedig összemaszatolódik egymással.

⁵ BRUNO LATOUR: *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime*. Trans. Catherine Porter, Cambridge, UK; Medford, MA, USA: Polity Press, 2017

FRAZON ZSÓFIA

Az elveszett ember

Kristóf Krisztián: 3 ember 2 világ

Liget Galéria, Budapest
 2019. október 17 – november 14.¹

„Az antropológus számára, akinek az a foglalkozása, hogy más kultúrákat tanulmányozzon, a rejtvény mindig fel van adva. Személyes viszonya a kutatása tárgyához szükségképpen problematikus – talán sokkal inkább, mint bármilyen más tudósé. Ha tudod, hogy szerinted mi a vadember, megvan a kulcsod a munkájához. Akkor tudod, hogy mit gondol saját magáról, és tudva, hogy mit gondol magáról, általánosságban azt is tudod, miféle dolgokat fog mondani egy törzsről, amit éppen kutat. Minden etnográfia részben filozófia, a maradék nagy része pedig vallomás.” – írja CLIFFORD GEERTZ amerikai antropológus CLAUDE LÉVI-STRAUSS *Szomorú trópusok* (1955) című könyve kapcsán.² Geertz szövege (1967) bármilyen elgondolkodtató és szellemes, a megoldókulcs megtalálása illúzió csupán. Egy tiszteletreméltó illúzió. A *filozófia* és a *vallomás* tudományos státuszáról azonban igaza lehet. Talán.

„Az antropológus számára, akinek az a foglalkozása, hogy más kultúrákat tanulmányozzon, a rejtvény mindig fel van adva. Személyes viszonya a kutatása tárgyához szükségképpen problematikus – talán sokkal inkább, mint bármilyen más tudósé. Ha tudod, hogy szerinted mi a vadember, megvan a kulcsod a munkájához. Akkor tudod, hogy mit gondol saját magáról, és tudva, hogy mit gondol magáról, általánosságban azt is tudod, miféle dolgokat fog mondani egy törzsről, amit éppen kutat. Minden etnográfia részben filozófia, a maradék nagy része pedig vallomás.” – írja CLIFFORD GEERTZ amerikai antropológus CLAUDE LÉVI-STRAUSS *Szomorú trópusok* (1955) című könyve kapcsán.² Geertz szövege (1967) bármilyen elgondolkodtató és szellemes, a megoldókulcs megtalálása illúzió csupán. Egy tiszteletreméltó illúzió. A *filozófia* és a *vallomás* tudományos státuszáról azonban igaza lehet. Talán.

Bruno Manser elveszett

Vannak történetek, melyekről tudjuk: egyszer majd elmondjuk. KRISTÓF KRISZTIÁN *3 ember 2 világ* kiállítása, benne BRUNO MANSER elveszésének történetével ilyen. Leírás és interpretáció, tények és lelki elemek (filozófia és vallomás). A szereplők valóságosak, mégis ismeretlenek; a helyek és az idők ismertek, de nem kapcsolódik hozzá személyes tapasztalat. Bruno Manser sztorija egyedi: egyedi sors, egyéni válság, személyes tragédia; mégis hordoz általános jellemzőket: mint a globális gazdaság és politika uralma a lokális világok fölött, a kolonialis világrend szilárdsága, az ökológiai válság és a klímakatasztrófa hétköznapi valósága. Roppant *tágas* tehát az az értelmezési keret, amelyben egy alkotó mozoghat. Épp ezért jó, hogy a kiállítás léptéke relatív kicsi – a Liget Galéria adottságának is megfelelően. A léptékválasztás azonban nemcsak téri adottság, sokkal inkább műfaji kérdés. A lépték- és műfajválasztás a *3 ember 2 világ* egyik legfigyelemreméltóbb regisztere.

A galériatérben három karakter rajzolódik ki: a *paraszt*, a *bennszülött* „őseMBER” és az *aktivista*. Nem felcímkezett szerepkörök, így más szavakkal is leírhatók. A fogalmakat azonban érdemes azokhoz a *lokalitásokhoz* kötni, melyekben hősünk, Bruno Manser él – egy életforma imitálásával, teljes átélésével. Svájcból indul, Borneóra ér, egy európai városból (Basel) egy őslakos közösségbe (Észak-Borneó, Sarawak). Az átjárás ellentmondásokkal teli, mégis szabad választás: tudatos, ösztönös, naív. Bruno Manser nemcsak az elvagyodás metaforája, hanem egy ember, aki valóban elveszik ebben a vágyódásban: új életet választ a *penanok* között, megtanul egy eszköztelenségre

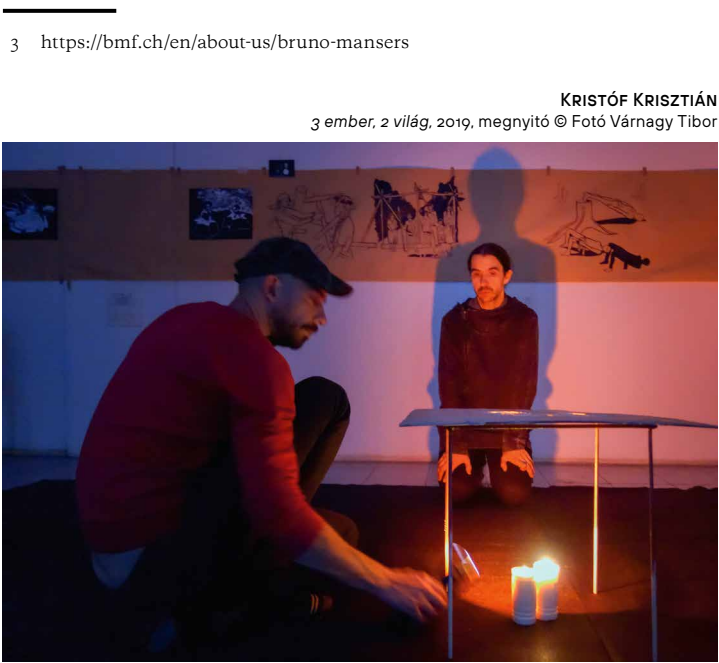
¹ http://www.ligetgaleria.c3.hu/duplao203.htm (utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2020. november 20.)
² CLAUDE LÉVI-STRAUSS: *Szomorú trópusok*. Ford. Örvös Lajos, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1973; CLIFFORD GEERTZ: *Az eszed vadember* (Lévi-Straussról). Ford. Varró Zsuzsa, *Magyar Lettre International*, 2011/tavaszi, ld. http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre40/geertz.htm

épített életformát, megtanul és megszeret az őserdőben élni, megpróbálja elengedni az otthon tanult civilizációt és egy másik otthon civilizációjába merül. A 20. század nyolcvanas éveiben járunk. Ami újra láthatóvá teszi őt, az a gazdasági és politikai uralom fenyegetése. Ettől erősebb fokozatra kapcsol a sztori: ABDUL TAIB MAHMUD államelnök (Sarawak) ugyanis támogatója, egyben haszonélvezője az intenzív esőerdőirtásnak, ami ekkorra közvetlen fenyegetettséget jelent a penanok számára (is). Bruno Mansert saját nyugat-európai tapasztalata (ellenállás, érdekvédelem, a természet és az emberi jogok védelme) „forradalmi” szerepkörbe sodorja: blokádszervezés, az érintett törzsek összefogása, szembeszállás a maffiával. És ugyan nem vágyik rá, mégis ismert és mediatizált szereplővé válik. Ez bizonyos mértékig védelmet is jelent számára, hiszen nem lehet csak egyszerűen eltenni láb alól. Veszély és konfliktus így is van bőven: vérdíj, kígyómarás, anyja betegsége, mentőakció és hazatérés Svájcba. Innen már a globális világ logikáját követi a történet: Bruno Manser Fonds,³ nemzetközi sajtó- és támogatókampány, civil szervezetek bevonása, demonstrációk, nyomozások. Telnek az évek. Közben a hatvanas évektől irtott esőerdő kilencven százaléka eltűnik, a helyi őslakosok életkörülményei radikálisan átalakulnak, a területek mezőgazdasági művelés alá kerülnek. A pusztítás megállíthatatlan. Ekkor Bruno Manser a visszatérés mellett dönt. A szigetre még megérkezik, de nemsokára nyomtalanul eltűnik az őserdőben. Azóta is rejtély, mi történt vele valójában. 2005-ben hivatalosan is halottá nyilvánítják. A nevét viselő alapítvány ma is nyomoz a fakitermelésből meggazdagodott maffia körül, de Bruno Manser sorsán ez már nem változtat. LAKI TAWANG – az elveszett ember. Már nemcsak az érkezésekor kapott penan név, hanem a mindennapi rögváló.

Lépték és műfaj: emlékhely, képmutogatás, napló

„Engem nagyon nyomaszt, hogy Bruno elveszett” – mondja Kristóf Krisztián a Liget Galériában. Sok oka van annak, hogy el akarunk mondani egy történetet. Gyakran reméljük, hogy ezáltal megérthetjük. Olykor pedig azt, hogy megváltoztathatjuk. A mesélésének sokféle motivációja lehet, és ezek a motivációk a történetet is formálják. A *3 ember 2 világ* nincs kész, nem lezárt mű, és talán soha nem is lesz az. A befejezetlenség azonban jól áll neki. Szabaddá és a szóbeli kultúrához hasonlatossá teszi.

A galéria falán barna papírtekercs fut körben – akár egy filmszalag. A papíron fekete tussal rajzolt epizódok, és üres helyek. Néhány hézagon fekete-fehér nyomat. A tekercs alsó részén vázlatrajzok, a felsőn képi iránytűk: melyek nekünk mutatják (a mesélőnek súgják), hol járunk a történetben, Bruno Manser épp milyen alakot ölt. A tusrajzok



KRISTÓF KRISZTIÁN
3 ember, 2 világ, 2019, megnyitó © Fotó Várnagy Tibor



KRISTÓF KRISZTIÁN
3 ember, 2 világ, 2019, részletek © Fotók: Várnagy Tibor

2 0 2 0 _ 7 . 8

alatt kézzel írt kék ceruzás feliratok: *Brúnóék, gyermek napló, pásztor-élet, az Alpok egy skanzen, Borneo Batu Lawi, első penanok, Molong és Sago, Along Sega törzse, white savior dilemma, blokád, kidöntött nomádok, a kígyóharapás, un Genova, penan szociális otthon, aktivista skanzen, Batu Lawi, free Sarawak.* A címkék összeolvasása kiadja a szüzsét, egyben jól mutatja a mesélő által választott hangsúlyokat. A papírtekercs azonban nemcsak Bruno történetét, hanem a kiállítást is keretezi. Körbefogja a galériát, amelynek padlóját fekete textil borítja. Középen egy fémvázra helyezett falap, áttört rajzolattal, a kiállítás iránytűjének választott képpel (*3 ember, 2 világ*), alatta gyertya. A szemközti falon egy keretezett kép: színes fotográfia, Along Sega penan törzsfőnök és Bruno Manser 2000-ben az őserdőben. Talán az utolsó kép Brunóról, mielőtt elveszett és végleg eltűnt. A világ ma halottként tartja számon. Ha Bruno halála felől nézünk a térre, akkor rejtett *emlékhelynek* is tekinthetjük a galériát, amely hasonlóan az írásbeliséget nem, vagy nem jellemzően használó közösségek emlékhelyeihez: a közösségi emlékezet fenntartására és felidézésére szolgáló rituális közeg. Ezt erősíti a történetmesélés is: a hősök életének és tetteinek újra és újra felidézése, emlékezetben való rögzítése. A galériatér minden felülete és regisztere bevonódik ebbe az emlékező munkába: az utca (mint a várakozás helye), a falak (mint a szereplők és a történet felvonultatása), a padló (mint a közösség/közönség és az „emléktábla” helye) és a plafon (a gyertyával vetülő képpel). A többi, a levegőt kitöltik a hangok: kísérezajok, zörejek, dallamok és a mesélő hangja. A térszervezés megkapó feszültsége, hogy sem nappali fényben, sem sötétben nem működik minden részlet: nappali fényben nem vetül az árnyék, sötétben elvesznek a rajzok finom részletei. Ügyes!

Kell hát mindehhez egy mesélő, egy specialista: a *képmutogató*. Nem könnyű, de hálás szerep. Hiszen történeteket nemcsak mondani, hallgatni is szeretünk. A képmutogatós gyakorlata hagyományosan a vásári látványosságok körébe tartozik. Sokkal régebbi, mint gondolnánk, de az írott forrásokban a 18. századtól találhatunk adatokat a praxisra. A képmutogató egyfajta mutatóanyag specialista, aki egy történet elmondásával szórakoztatja a közönséget. A produkció elengedhetetlen része – és mestersége megnevezésének kulcsa – az a festett vagy rajzolt tábla, amely a történet epizódjait, szereplőit és tárgyait mutatja. Miközben a képmutogató mesél, pálcával mutat hozzá képeket, narrál, dialógust rögtönöz, énekel és versel. Ahogy a lényegre törő illusztrációk képi világa, úgy az elmondott történet felépítése és előadása is függ az alkotó tehetségétől: a címerfestő ecsetvonásaitól, a történetmesélő stílusától. Sok múlik a *történeten* is. Leghangosabb sikert a pikáns vagy drámai szerelmi történetek, a rablógyilkosságok, a megborzongató históriák aratták. A vásári képmutogatásban hangos és túlzó műfaj, beszédmódja pedig gazdag giccses és drámai fordulatokban. Kristóf Krisztián jó ízléssel csupaszítja le a műfajt: az epizódok vizuális világát és a történet dramaturgiai ívét is áthatja a *szikárság*. A történet önmagában *drámai*, ezért fölösleges további retorikai és vizuális effektekkel erősíteni. Az élő beszéd, a sötét galériatér, a gyertyafény vetette árnyék és a zseblámpával irányított nézői tekintet kellő

(elegendő) teatralitást ad a műnek. Az alkotás (rajzolás, inszenázás) és a (vizuális) történetmesélés izgalmas kombináció, amely viszont nemcsak az interpretáció egy formája lehet, hanem a *művészi kutatás* módszere is. A *színrevitelben* azonban az alkotó mint *mesélő*, és nem mint kutató uralja a terepet. Helyet hagy a kiszólásoknak, az ironiának és az érzelmeknek. Intellektuális szinten az elképzeléseknek, a találgatásnak, az ideáknak és a szubjektivitásnak. Ha Bruno halála felől nézzük a *3 ember 2 világ* kiállítást, akkor az emlékhely karakter dominál, ha a művész motivációi felől, akkor talán inkább a történetmesélés és a képmutogató. A kettő nem zárja ki egymást, de nem is simulnak evidensen össze. Ezen a ponton érdemes vizsgálni a *lépték- és műfajválasztást*. És talán van egy tárgy, ami segíti hangolni az eltérő trópusokat. Ez pedig *Manser naplója*. Manser 1984 és 1990 között 16 füzetet írt és rajzolt tele naplóberegyzésekkel. A kézzel írt, német nyelvű, színes rajzokkal illusztrált füzet sorozat 2004-ben jelent meg először alapítványa gondozásában, kommentált könyvsorozatként.⁴ A könyvet csak töredékeiben, az interneten hozzáférhető oldalakból ismerem, de így is jól látható, hogy roppant izgalmas, vizuálisan komponált és kidolgozott forrásról van szó. Bruno Manser naplói tartalmilag és formailag a természetrajz állat- és növényábrázolásaival ugyanúgy rokoníthatók, mint az etnográfusok és antropológusok terepnaplóival. A *megörökítés* és a *felidézhetőség* mindkét esetben – Brunónál és az etnográfusoknál is – kulcsmotívum, amit a napló mint keret remekül társít a történetmeséléshez. Hogy Bruno történetének elmondásához a tussal festett képek, a színes ceruzafeliratok és például a csomagolópapír releváns alkotóelemek, erre Manser naplói kiváló referenciák. Hogy mindez szervülni képes a galériatérben a történetmeséléssel és az emlékezés rítusával, erre ugyancsak kiváló referencia a napló – hiszen maga is emlékező és emlékeztető tárgy. A kettő együtt talán épp azért működik, mert Kristóf Krisztián biztos kézzel nyúl a történet belső közegéhez: ahonnan léptéket, műfajt, vizuális közeg, idézetet és formátumot választ. Ezek egy része talán ösztönös alkotói gesztus – ami azonban nem eredhet másból, mint abból az ismeretből és kutatásból, amely megelőzte a munkát. Tekintsük ezt egyfajta tudatos alkotói kritikai módszernek. És ehhez adjuk hozzá a történetmesélés vágyát.

A pillantás dekolonizálása

Ha a tudomány a művészetre tekint, akkor a *műkritika* a legevidensebb műfaji keret, amelyben ez a pillantás kikristályosodik. A műkritika a nyugati világ felvilágosodáskori intellektuális praxisa: írott forma, kritikai gyakorlat. Amikor néhány évtizede a műkritika össze- találkozott a *kolonializmuskritikával* (nagyjából abban az időben, amikor Bruno Manser megismerte a penan törzset), ez élesebb fénybe állította a szerző, a megszólaló és a szerkesztő szerepét, illetve a reflexív gondolkodás és a szubjektivitás státuszát. Ez több esetben okozta

a műfajok elmosódását is. Ennek az elmosódásnak egy nagyon korai példája Lévi-Strauss *Szomorú trópusok* című könyve: amelyet gyakran neveznek naplónak, vagy akár útikönyvnek. De minden műkritika és elemzés ellenére ez a könyv az egyik legolvashatóbb és legelragadóbb *etnográfia*. Annyira „gyanúsán” szenvedélyes és magával ragadó, hogy Clifford Geertz egy ponton fel is teszi a kérdést: ez vajon még tudomány vagy már *alkímia*? Válaszában (nem válaszol) a gondolkodásmódok közötti falak lebontására is utal, de nem jut semmire. A *dekolonizálás* tulajdonképpen a hatalomról szól: a hierarchia, a hatalmi pozíciók és az egyenlőtlenségek felismerését és leküzdését jelenti. A tudomány és a művészet világára átfordítva ez nagyjából azt jelenti, hogy felszabadjuk a diskurzust az ítéletek alól. Ennek kiindulópontja pedig a *nyelv*. Tudósként megtalálni azt a nyelvet, amellyel valami leírható és megérthető; művészként létrehozni azt a nyelvet, amellyel egy történet megragadható és ábrázolható. És nem félni attól, hogy ez esetleg nem elég intellektuális és nem elég jó. Felszabadulni az ítélet alól. Kristóf Krisztián *3 ember 2 világ* kiállítása épp ettől működik: úgy ragad meg és ábrázol, hogy ehhez nem egy külső pontot keres, ahova állhat, ahonnan mondhat valamit, hanem *benne mer maradni* Bruno történetében; nem rejti el, hogy érintett érzelmileg (Bruno Manser elveszett), hanem (egy szikár) nyelvet és stílust keres hozzá; összerakja magában a história ívét és kaliberét, végül mégis kis léptéket és populáris műfajt választ; amikor elkezd, még nem tudja, mi lesz a vége, de elégnek érzi azt is, hogy elmondja. Kétségeit pedig benne hagyja a munkában. Mikor Bruno Manser született (1954) Lévi-Strauss még írta *Szomorú trópusok* című könyvét (1955). A kötet bevezetőjében hosszan idéz egy jelenetet, amely a párizsi Természetrajzi Múzeum egy sötét és jéghideg kis előadótermében zajlik a húszas években. Utazásaikról hazatérő természettudósok tartanak ott előadást, kalandjaikról és felfedezéseikről mesélnek – a Múzeum régi épületében, a Fűvészkert mellett. Gyenge fényű vetítő szórja a képeket egy öreg vászonra, fél- és negyedházzal zajlanak a képes beszámolók. Húsz év múlva, amikor megírja a *Szomorú trópusokat*, az útibeszámolók és egzotikus kalandokról tartott előadások már népszerű műfajjá válnak Párizsban: a teltházas események akár színháztermeket is megtöltenek. De van, amin a lépték sem változtat: a történetek egy része filozófia és tudomány, de a maradék nagy része vallomás.



LENDECZKI KINGA

Összezáró frontvonalak

Igor és Ivan Buharov legújabb munkáiról

A fél évszázados múltra visszatekintő *Stájer Ősz* (*Steirischer Herbst*) vezetését 2018-ban az orosz művészettörténész, író és kurátor, EKATERINA DEGOT vette át. A korábbi igazgatókhoz hasonlóan, Degot is törekedett arra, hogy izgalmas és aktuális, a helyi kontextusban is releváns kérdésekre fókuszáló irányvonalat jelöljön ki az interdiszciplináris kortárs művészeti fesztivál számára. Ennek szellemében rendezték meg 2018-ban a provokatív *Volksfronten* (*Népfrontok*)¹ címet viselő eseménysorozatot, amely prológusként felvezette és keretbe foglalta mindazokat a témákat és kérdésköröket, amelyek a *Stájer Ősz* következő négy évének középpontjában lesznek. A 2018-as fesztivál névválasztásával több, egymásnak feszülő jelentésréteget hozott mozgásba. A német „Volk” szót nyelvi kontextusában a nacionalista és fasiszta propaganda sajátította ki magának a faji/etnikai alapon definiált nép konnotációját kapcsolva hozzá. Míg a „Fronten” többes számú alakja az 1930-as évek baloldali politikai népfrontjaira utal, amelyek a fasizmus megfékezése érdekében kötöttek szövetséget. A cím egyúttal a *Stájer Ősz* alapításának körülményeit is felidézi: 1968-ban a fesztivált azzal a céllal hozták létre, hogy a megerősödő nacionalista kezdeményezésekkel szemben teret biztosítson a színház, a zene és a képzőművészet avantgarde törekvései számára. A *nyelvi játékok* tovább folytatódik az angol nyelvű fordítással. A „Popular Fronts” ugyanis a harmincas évek népfrontjai mellett képbe hozza az Európában egyre nagyobb teret nyerő populistá jobboldali politikai erőket is. A fesztivál programja nem kisebb feladatra vállalkozott, mint hogy a felmerült ellentmondásokat a maguk komplexitásában tárgyalja és ezek kapcsán számot vessen korunk aggasztó társadalmi tendenciáival. Az egyre erősödő xenofóbia, a menekült ellenes politika és az ellenségképet gyártó állami propagandagépezetek, az integrációnak álcázott faji és etnikai alapú szegregáció vagy a közösségi média álarcába bújtatott megfigyelő rendszerek csak néhányak azon témák közül, amelyek a fesztivál során felbukkantak színházi előadások, performanszok, szimpózium és panelbeszélgetések vagy installációk formájában.

A várost behálózó, térben kiterjesztett kiállításként értelmezett háromhetes programsorozat különösen izgalmas alkotói terep olyan kísérletező, több művészeti ágban (film, zene, képzőművészet) is otthonosan mozgó művészek számára, mint IGOR és IVAN BUHAROV (SZILÁGYI KORNÉL és HEVESI NÁNDOR).² A fesztivál egyik kurátora, ERDŐDI KATALIN meghívására a Buharov fivérek *Örök szándékmező hangolás*³ címmel egy több termet betöltő, multimédia installációt hoztak létre, amely az Osztrák Kommunista Párt székházában, a Volkshausban kapott helyet. Az installáció egy kisebb,

¹ <https://2018.steirischerherbst.at/en> (utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2020. november 20.)
² <http://buharov.hu/portfolio/>
³ Igor & Ivan Buharov: *Örök szándékmező hangolása / Eternal intentionfield tuning, Volkhaus, Graz, 2018. szeptember 20 - október 14.*, ld. <https://2018.steirischerherbst.at/en/volksfronten/artist/igor-ivan-buharov>



IGOR ÉS IVAN BUHAROV
 Örök szándékmező hangolás (Eternal intentionfield tuning), 2018
 installáció és performansz, Volkshaus, Graz © Fotók: Mathias Völzke

a kiállítóterek adottságaihoz igazított változatát láthatta a magyar közönség 2019-ben *Spirituális polgári engedetlenség* címmel előbb az acb Attachmentben, majd a szombathelyi Új Irokéz Galériában.⁴ A fesztivál keretében az installáció egy performansszal egészült ki,⁵ amelynek magyarországi bemutatójára tavaly decemberben került sor a Magdolna utcai Vasas Szakszervezeti Szövetség Székházában.⁶ A szerzőpáros a kilencvenes évek közepe óta alkot együtt, elsősorban az experimentális film műfajában,⁷ de performanszok és installációk is szerepelnek az életműben. A szuper 8-assal, ritkább esetben 16 mm-es filmre vett rövid és nagyjátékfilmek egyik legfontosabb közös jellemzője a szabadság, mind az alkotói, mind az értelmezői oldalról nézve. A szürrealista/dadaista képszerkesztői nyelvet alkalmazó filmek ritkán készülnek forgatókönyv alapján. Ha mégis, azok lazán szerkesztettek és bármikor felülírhatóak forgatás közben. Adódik ez a technikából is, hiszen míg a digitális képrögzítés esetében a felvehető nyersanyagnak csak az alkotói szándék szabhat határokat, addig az analóg módszerrel az egyszeri pillanatra kerül a hangsúly. Ez nagyfokú rugalmasságot, állandó rögtönzést és spontaneitást követel meg az alkotóktól, amely egyszerre kell párosuljon a tudatos jelenléttel és folyamatos előre gondolkodással. A Buharov testvérek esetében mindez az önröniától sem mentes humorral egészül ki, meghagyva a nézőnek az értelmező szabadságát abban, hogy milyen mélységekig merül el egy film vagy adott esetben egy installáció tovagyrűrűző asszociációs és gondolati folyamában. A *Spirituális polgári engedetlenség* című filmes és installatív elemeket tartalmazó environment, ahogy a kiállítás tájékoztató szövegéből megtudjuk, „a szerzőpáros most készülő nagyjátékfilmje előtanulmányának is tekinthető”.⁸ Az installáció központi eleme egy oltár, vagy inkább ravatal, amelyen a kiállítás főhőse, egy kaktusznak látszó kutyatej pihen művirág koszorúkkal övezve, egy aprócska, fekete porcelán pingvinpár társaságában. A növényre véletlenül akadtak



a művészek a grazi botanikus kert szemetesében és hosszú utat járt be, míg végső nyughelyet talált az installáció rögtönzött oltárán. A ravatal fölé vetített videón a főszereplő utolsó útja, rituális leúsztatása látható a folyón. Két oldalt, a kinyitható szekrények összemázolt TV készülékeinek képernyőin a kaktusz-főhős korábbi kalandjainak további részleteit ismerhetjük meg. Az *Intentionfield tuning part I.* és *Intentionfield tuning part II.* című rövidfilmek szürreális, álomszerű képsoraiban a spirituális polgári engedetlenség titkos terve bontakozik ki. A küszöbön álló forradalomban a növényekben találhatunk szövetségesekre – vélik a Buharov testvérek. Egy megfigyelésen alapuló társadalomban ugyanis a növények kifinomult és kiterjedt kommunikációs hálózata jelentheti az egyik lehetséges alternatívát az információk és adatok cseréjére. A fajok közötti kapcsolat felvételének és a szövetséges viszony kialakításának számos módja van. Különféle rítusok és mágikus szertartások ugyanúgy eredményre vezethetnek, mint a pszichedelikus szerek révén elért módosult tudatállapot, az ébrenlét és álom határmezsgyéjén járva pedig jól jöhet, ha van nálunk egy-két vallási kegytárgy, vagy akár egy obsziadián tükör. Gyakorlottabbak a közvetlen testi kontaktussal is próbálkozhatnak, adott esetben akár öko-erotikus viszony is kialakulhat a felek között. A fajok közötti kommunikáció első empirikus kísérleteire a grazi Volkshaus tágas termeiben felállított *anarchista laboratóriumban* került sor. Különféle egzotikus növényfajták népesítették be az *Örök szándékmező hangolás* installációját a grazi egyetem botanikus kerteszte szakembereinek köszönhetően, akik a művészekkel szoros együttműködésben fél éven keresztül nevelgették a kísérlet résztvevőit. Az acb Attachmentjében a térbeli adottságok miatt a hangsúly a tárgyakra, különféle szerkezetekre helyeződött. A szobai csobogóval átellenben lefejezett Buddha szobor pihen a tekerős rádió tetején, amellyel a világ volt és jelenlegi diktátorait és autoriter vezetőit (Rákosi, Kim Jong Un, Hitler, Sztálin, Trump és Orbán) éljenző, taposoló tömegek frekvenciáira hangolódhatunk. A sarkokban elhelyezett tárcsázós telefonokon egy Vadzsra dal és HERVAY GIZELLA *Mennyei felvonulás* című verse⁹ hangzik fel angolul. Közben az éberségünk sem lankadhat: a ravatal mellett elhelyezett *Anarchometer* az állami zsarnokság és tekintélyelv mértékéről ad pontos tájékoztatást. Mindezt a Buharov fivérek korábbi életművének jellegzetes alakjait felvonultató lightboxok keretezik, egy szövevényes, mégis egységes mátrixba helyezve a forradalmi törekvéseket. A képeken felbukkan a *Hotel Tubu* (2002) maszkos vadásza, amint egy kitömött fácánt és egy polaroid képet tart a kezében, a pálmafa mögött megbújó orangután-jelmezes alak, valamint a békát úsztató porcelán medve egy vízililiom társaságában. De jelen van a különböző szerepekben visszatérő kisfiú

2 0 2 0 _ 7 , 8



IGOR ÉS IVAN BUHAROV
 Örök szándékmező hangolás (Eternal intentionfield tuning), 2018
 installáció és performansz, Volkshaus, Graz © Fotó: Mathias Völzke

is a *Lassú tükörből* (2007), amint a hídról a vizet kémleli, fekete maszkos szalmabábként, ahogy az *Egyvezérszarvas védelmében* (2006) című filmben láhattuk, valamint agancskoronájával, amivel a *Jancsika és libuskában* (2010) szerepelt. A multimédia installáció sajátos, időtlen terében, amelynek időtlenségét és pszichedelikus élményét a háttérben halkan duruzsoló meditációs zene is erősíti, minden apró részlet jelentőséggel bír. A horgolt csipketerítőktől a látszólag véletlenül ott felejtett német nyelvű Thomas Mann kötetig. Az 1930-as évek Olaszországában játszódó, a Mann család valós útiélményeire épülő *Mario és a varázsló* című elbeszélésben a fasiszmus természetrajza elevenedik meg Cipolla, a varázsló rendhagyó és több elemében is hátborzongató előadása során. A veszélyes társadalmi változásokra intő útinaplóban Mann olyan témákat feszegetett, mint a manipuláció minden ésszerű döntést felülíró ereje, a tömeg/nép tehetetlensége egy diktátor önkényuralmával szemben vagy a cselekvés szükségessége a fasiszmus megállításának érdekében, még akkor is, ha ez a tett radikális formát kell is öltönn. Hasonló témák kerültek megvitatásra a fesztivál keretében szervezett, interjúkra és panelbeszélgetésekre épülő *Mi kis fasiszmusaink* (*Our little fascisms*)¹⁰ című szimpózium során. A szimpózium kiindulópontja¹¹ a filozófus ERNST BLOCH és a zeneszerző, HANS EISLER 1937-es *Popular Font and Avant-garde Art* című képzeletbeli párbeszéde volt, amely a *szeptikus* és az *optimista* pozíciójából vizsgálta az avantgarde

művészet lehetséges szerepét és korlátait a fasiszmus elleni harcban. A szöveg és egyúttal a fesztivál egyik központi kérdése is ehhez kapcsolódott: hogy valóban tud-e az avantgarde (vagy a kortárs művészet) utat mutatni politikai és társadalmi küzdelmeknek vagy túl elitista és érthetetlen ahhoz, hogy egy szűk rétegen kívül másokhoz is elérjen az üzenete. Ernst Bloch és Hans Eisler párbeszéde optimista végszóval zárul. A két mozgalmat összekovácsolja a közös ellenség, ezért egymást segítve együtt kell vállalniuk a harcot vele szemben. A fiktív párbeszéd konklúziója visszautal a fesztivál címében rejtett ellentmondásokra, amelyek a szimpózium központi kérdéseit is adták. Vajon felülírható-e a „Volk” szó jelentése és visszafoglalható-e a baloldal számára? Képes-e az egyre fragmentáltabb baloldal újra egységes frontot alkotni a populizmus előretörésével szemben? Tud-e valódi alternatívákat kínálni a politikai, társadalmi, ökológiai és kulturális problémákra a populisták pártok látszatmegoldásai helyett? Lehetséges-e egy optimista megoldás a mindennapjainkat átszövő mikro-fasiszmusok felszámolására, és ha igen, milyen lépésekre van szükség ennek elérésére? A szimpózium meghívott előadói konkrét válaszok keresése helyett a *közös gondolkodásra*, új perspektívák felfedezésére és megoldási javaslatok megvitatására invitálták a hallgatóságot. A résztvevők szakmai háttere és tudományos érdeklődése széles skálán mozgott. Ennek köszönhetően a központi kérdéseket számos, külön figyelmet érdemlő téma mentén vitatták meg. Így többek között szó esett a liberalizmus és demokrácia szövevényes viszonyrendszeréről, a közösségi média szerepéről a lengyel feminista kampányok sikerében, vagy a Big Data és az információ feletti kontroll hatásáról társas kapcsolatainkra. Különösen izgalmas szempontokat vetett fel a tudománytörténet, a

4 Igor és Ivan Buharov: *Spirituális polgári engedetlenség*. acb Galéria, Budapest, 2019. április 23 – május 24. (ld. <https://acbgaleria.hu/kiallitasok/igor-es-ivan-buharov-spiritualis-polgari-engedetlenség.377.html?pageid=409>); Új Irokéz Galéria, Szombathely, 2019. június 15-től
 5 <https://vimeo.com/291518043>
 6 *Örök szándékmező hangolás*. Magdolna utcai Vasas Szakszervezeti Szövetség Székház, Budapest, 2019. december 16., ld. <https://trafo.hu/programok/performansz-installacio-orok-szandekmezo-hangolas>, ld. még: A sziv idegrendszere és bioenergia a hadviselésben. Beszélgetések a Halász Péter-díj jelöltjeivel 5. – Szilágyi Kornél és Hevesi Nándor, 2020. augusztus 26., <http://szinhaz.net/2020/08/26/a-sziv-idegrendszere-es-bioenergia-a-hadviselésben/>
 7 A témához ld. CSUJA LÁSZLÓ: Körinterjú a konceptuális mozgóképéről és a Balázs Béla Stúdió végnapjairól. (1. rész) Húsba zárt fények – Igor és Ivan Buharov; Uő.: Szép zűrzavar. Gondolattörödek a Buharovok szerzői világáról.; DÉKE KRISZTA: „A tiszta szándék felindítása.” Igor & Ivan Buharov: A fájdalom díszként való használata, *Balkon*, 2011/11-12., 49-51.; 52-54.; 5-57., ld. még: https://issuu.com/elntfree/docs/balkon_2011_11_12
 8 <https://acbgaleria.hu/kiallitasok/igor-es-ivan-buharov-spiritualis-polgari-engedetlenség.377.html?pageid=409>

9 <http://mek.oszk.hu/kiallitas/erdelyi/hervaygizella.htm>

10 <https://2018.steirischerherbst.at/en/volksfronten/content/our-little-fascisms>
 11 <https://2018.steirischerherbst.at/en/vorherbst-magazine/our-little-fascisms-1-ernst-bloch-and-hanns-eisler>



IGOR ÉS IVAN BUHAROV
Örök szándékmező hangolás. Magdolna utcai Vasas Szakszervezeti Szövetség Székház,
Budapest, 2019. december 16. © Fotók: Simon Zsuzsanna

TIAGO SARAIVA, aki a biogenetikai kísérletek vonatkozásában vizsgálja a faszizmus történelmét. A filozófus OXANA TIMOFEEVÁVAL – a CHTO DELAT csoport tagjával – együtt a genetika, biopolitika és filozófia felől közelítve tettek kísérletet arra, hogy újragondolják a szükséges lépéseket és feltételeket egy ökológiailag fenntartható, valóban demokratikus elveken nyugvó társadalom létrejöttéhez. Timofeeva fontosnak véli, hogy felismerjük, az élővilág tagjai között nem lehet hierarchia, a növény és állatvilág nem azért létezik, hogy egy felsőbbrendű faj, az ember túlélésének eszközeként szolgáljon. Szükség van a fajok közötti szolidaritásra, hogy elkerüljük a gazdasági és ökológiai

katasztrófát. Saraiva szerint ideje lenne látnunk, hogy társadalmunk részét képezi minden növény és állatfaj is. Egy új faj létrehozásával vagy tovább tenyésztésével értelemszerűen átrendeződnek társadalmi viszonyaink.

A fesztivál során tárgyalt ökológiai témákról sokat olvashattunk 2019 nyarán is. Az ökológiai katasztrófákról szóló hírek fényében tagadhatatlanná vált, hogy a *klímaváltozás* az itt és most-ban zajlik körülöttünk, emiatt pedig egyre sürgetőbbé válik, hogy kritikus szemmel viszonyuljunk azokhoz a társadalmi és politikai rendszerekhez, amelyekben élünk. Erre vállalkozott a *Fordulat*¹² huszonötödik száma is, amely a klímaváltozás okát járja körül, láthatóvá téve azokat az ellentmondásokat, amelyek kapitalizmus mindent átszövő logikája és az élővilág szükségszerű védelme között állnak fenn. Miközben a szövegek egy része arra világít rá, hogy bevett gyakorlataink nem kínálnak megoldást a klímakatasztrófa megállítására, számos konstruktív javaslat és pozitív példa is említésre kerül a tanulmányokban. A cselekvés egy lehetséges irányát vázolja fel GAGYI ÁGNES recenziója REBECCA SOLNIT *Paradicsom a pokolban*¹³ című könyvéről. Solnit a Katrína hurrikán pusztítását követően írta meg könyvét, amelynek központi gondolata, hogy a katasztrófahelyzetekben az emberek „az önzetlen kölcsönös segítség hullámaival”¹⁴ reagálnak. Solnit szerint a társadalmi diskurzus a katasztrófákhoz többnyire a rend megbomlását és a teljes kaosz képzetét társítja. Ezt a narratívát *elitpániknak* nevezi, amely azon társadalmi csoportok félelmeire épít, akiknek mind a társadalmi státusz, mind az anyagi javak szempontjából a legtöbb veszítenivalója lenne egy ilyen helyzetben. Ezzel szemben a szociológiai kutatások azt támasztják alá, hogy a krízishelyzetekben nagyobb fokú közösségi összefogás figyelhető meg és gyorsan kialakulnak a kölcsönös segítség önszerveződő rendszerei. Gagyí Solnit könyvének egyik legnagyobb jelentőségét abban látja, hogy a klímakatasztrófa bekövetkeztétől való szorongás és annak megállításában vetett remény mellett képes utat mutatni egy harmadik lehetőség, a pozitív gondolkodás és konstruktív cselekvés irányába.

A tavalyi Stájer Ősz fókuszában szintén a közelgő katasztrófák álltak.¹⁵ A fesztivál címe, *Grand Hotel Abyss* LUKÁCS GYÖRGY azonos című esszéjére utalt vissza¹⁶: egy olyan látszólagos biztonságot nyújtó értelmiségi pozíció és intellektuális elzárkózás metaforájaként, amelybe Lukács szerint korának intellektuális és kulturális közege menekült a közeledő faszizmus árnya elől a két világháború között. A 2019-es fesztiválon szereplő művek még azzal a céllal idéztek meg apokaliptikus fantáziákat, hogy „teret adjanak a remény és megújulás számára”.¹⁷ Azonban, ahogy azt az *Örök Szándékmező Hangolás* főszereplőjének kalandos útja is mutatta, a véletlen bármikor felülírhatja a történetet. A 2020-as év egyik fontos tanulsága talán éppen ez. A világvárvány miatt kialakult helyzetben, amelyben a katasztrófa már átlépte a küszöböt és állandóságot csak a bizonytalanság jelent, sokat tanulhatunk Igor év Ivan Buharovtól. Többek között arról, hogy miként lehet játékosan és humorral közelíteni a minket körülvevő, folyamatosan (át)alakuló, változékony világhoz. Miként kapcsolódhatunk egymáshoz, ha a jól ismert, berögzült kommunikációs csatornák és érintkezési szokások helyett újakat kell keresnünk. Leginkább pedig a *szolidaritás* fontosságáról és az *egyéni szabadság* megőrzésének módjairól addig, amíg a forradalmi változások lehetségessé válnak.

12 Klímaváltozás és kapitalizmus különszám, *Fordulat*, 2019/1. (új folyam, 25. szám), ld. <http://fordulat.net/?q=huszonotodik>
13 REBECCA SOLNIT: *A paradise Built in Hell: The Extraordinary Communities That Arise in Disaster*. Viking, 2009; Penguin, 2010
14 GAGYI ÁGNES: Félelem helyett kölcsönös segítség: a katasztrófaszociológia tanulságai a klímaváltságra való felkészülésre. *Fordulat* 25. (2019/1), 237-246.
15 <https://www.steirischerherbst.at/en/>
16 Magyarul ld. LUKÁCS, GYÖRGY: „Szakadék” Nagyszálló. Ford. Beöthy Ottó *Világosság* 1977/8-9. (18. évf.), 572-579.; Uő.: „Szakadék” Nagyszálló. In: *A magyar marxista filozófia a két világháború között: válogatás*. Szerk. NYÍRI KRISTÓF, Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 258-235, 1979.
17 <https://www.steirischerherbst.at/en/program/2/sh19-grand-hotel-abyss>

ERDŐDI KATALIN

Egymást erősítő párhuzamok

2018 elején a *Steirischer Herbst* felkérése egy nagyszabású installáció és performansz létrehozására, IGOR ÉS IVAN BUHAROVOT (SZILÁGYI KORNÉLT ÉS HEVESI NÁNDORI) éppen *A melegvizek országa* című filmjük előkészítési fázisában érte. A munkamódszerükre jellemző „organikus együttfejlődésből” következően – amelynek eredményeképp képzőművészeti installációikban gyakran tűnnek fel jelenetek vagy résztörténetek készülő filmjeikből, akár még jóval a premier előtt is –, most is magától értetődő volt az egymással párhuzamosan futó alkotói folyamatok összekapcsolása és a lehetséges szinergiák keresése. A fesztivál számára fontos volt az új munka *helyspecifikussága*, ezért a művészek lehetőséget kaptak arra, hogy Grazban és környékén előzetes terepmunkát végezzenek, illetve forgassanak. Ennek során többek között felkeresték azt a klinikát, ahol állítólag Orbán Viktort is kezelik időnként, és olyan, az új filmjükben is közreműködő szereplőkkel ismerkedtek meg, mint a mentális szuggesztióval és villámhipnózissal foglalkozó FRANZ WRUSS. Így alakult ki a Botanikus Kerttel és az ott dolgozó egyetemi kutatókkal megvalósuló együttműködés is, akik nemcsak élő növényekkel – köztük az „örök élet” palántájával – járultak hozzá az installációhoz, hanem az oktatási anyagaik archívumából felteve őrzött, kézzel festett növényi ábrákat, preparátumokat és más tárgyakat is kölcsönöztek. Buharovék a munkájuknak helyet adó pártszékház is inspirálta: az obskurus laboratórium hangulatot szakrális-spirituális elemekkel ötvöző installáció egyik központi elemévé egy megállítótáblákból épített plakátlabirintus vált, amelynek „politikai útvesztőjében” rövid videomunkákkal és egy kelet-európai országokat vizsgáló (VÁNDOR CSABÁVAL közösen jegyzett) *elnyomástereszt*tel is találkozhattak a látogatók.

A kiállítás szempontjából fontos rendezőelv volt, hogy ne az egyes művek kerüljenek fókuszba, hanem a régebbi és új az alkotások, műtárgyak vagy filmrészletek beágyazódjanak a Volkshaus tereit aktiváló multimediális installációba, egyfajta transzformatív, már-már transzcendentális térélményt nyújtva. Ebben a közegben valósult meg a fesztivál nyitóhétfőjén egy közel másfél órás, tizenhárom szereplős, *kísérleti performansz*, amely során a közreműködő színészek, zenészek és képzőművészek, illetve – a Buharov-filmekből is jól ismert – közeli barátok és alkotótársak (FÁTYOL HERMINA, HAJDU SZABOLCS, MONHOR VIKTÓRIA, PAIZS MIKLÓS, RÉTI IRINGÓ, SZOLNOKI JÓZSEF, TÖRÖK-ILLYÉS ORSOLYA, VÁNDOR CSABA, HORVÁTH LÁSZLÓ, KOVÁCS GERGELY, VEREB SZABOLCS) az installációt rendhagyó díszletként és színpadként használták.

Míg a kiállításban a látogatók nehezen bukkanhattak rá egy mester narratíva vagy dramaturgiai vezérfonál nyomára, a performansz egy relatíve lineáris, de asszociációkban gazdag élettörténetet mesélt el, amelyben *emberi és növényi sorsok* fonódtak össze elválaszthatatlanul. Miután Hajdu Szabolcs és Török-Illyés Orsolya egy párválasztási és megtermékenyítési ceremónia után világra hozták emberszerű, de mégsem emberi utódjukat – egy kisméretű cserepes növényt –, egyfajta alternatív „fejlődéregény” bontakozott ki a szemünk előtt, amelyben például MCKENZIE WARK *Hacker Manifesto*-ja volt az esti mese. Egy szabadon gondolkodó lény öntudatra ébredésének lehattunk szemtanúi: miközben rikkancs agitátorok a „belső növényünk” megtalálására



IGOR ÉS IVAN BUHAROV
Örök szándékmező hangolás (Eternal intentionfield tuning), 2018
installáció és performansz, Volkshaus, Graz © Fotó: Mathias Völzke

szólítottak fel és röpiratokat záporoztak a fejünkre, a forradalmárrá formálódó főszereplő KASSÁK LAJOSTÓL ÉS KONRÁD GYÖRGYTŐL kölcsönzött vendégsszövegekkel intézett beszédet a közönséghez. A szürreális álomként kibomló életszakaszokból nem hiányozhattak a kispolgári konzervativizmus elemei és ezek kritikája sem: a még apró növénytálatant a pópaként fellépő Paizs Miklós keresztezte meg, akinek eközben a hálás édesapa ostya helyett ehető pénzt helyezett a szájába. Az improvizatív, de mégis precíz intervenciók, mint a tükörruhás Szolnoki József és Ivan Buharov (Hevesi Nándor) *Klikkelj rám* duettje Szenes Iván nyomán, vagy az absztrakt, de annál érzékibb koreográfia, amely Monhor Viktória és Vereb Szabolcs egymás kalapjába szalmaszálakat tűzdelő kettőse között bontakozott ki, vagy a Rilke-sorokat szavaló, angállá vagy erdei tündérré változó Réti Iringó – mind olyan jelenetekkel gazdagították az előadást, amelyek a Buharovok filmes munkásságából lehetnek ismerősek, azzal a különbséggel, hogy most testközlelő, az installációban szabadon sétáló nézők-látogatók között tapasztalhattuk meg őket.

A Grazban és Budapesten (Vasas Székház) egyaránt megvalósított performansz/előadás drámai tetőpontját a főhős kaktusszá vált tete-mének temetési menete jelentette. Grazban ez meglehetősen *mágikusra* sikeredett: az előadók a mozgásszerűlt liftet használva engedték le az első emeletről a földszintre a kaktuszt (helyesebben kutyatejet), egy mechanikusan kacskaringózó improvizált ravatalon, ahol ennek a gesztusnak a banalitását a KAOS CAMPING egész előteret betöltő vetítése ellensúlyozta, teljesen elvarázsolva a díszteremből a lépcsőházba áramló nézőket. Budapesten viszont – a Rajk-pert archív felvételekkel közvetlenül megidéző alkotók – *történelmi* szempontból dolgoztak a „hely szellemével”: a gyászmenet így különös súlyt kapott és meglehetősen drámaivá vált, amit az azt követő rituálészerű, közösségi teaosztás informális hangulata oldott fel. A Vasas Székház dísztermében csak az előadás idejére (egy nap alatt, egy estére) épült fel az installáció: továbbra is központi szerepet játszottak az alternatív, nem-emberi valóságot megteremtő növények és az ezúttal magyar partnerektől kölcsönzött oktatói ábrák, miközben az előadás díszlete helyben talált elemekkel – szószékkel és szavazófülkével – valamint a díszterem rendkívül erőteljes art deco stílusával, hangsúlyos proscénium színpadával és súlyos bársonyfüggönyeivel egészült ki.

Az új filmmel kapcsolatban – anélkül, hogy túl sokat fednénk fel – annyit elárulhatunk, hogy abban továbbra is szorosan összefonódnak az emberi és növényi sorsok: egy újabb növénylány születik és végre értelmet nyerhetnek DR. OPÁL SÁNDOR eszmefuttatásai a *bioenergetika* szerepéről a különleges hadviselésben, amelyben kiemelt figyelmet szentel a növényi intelligenciának, a fák aurájának és az erre a kommunikációra fogékony parafenoméneknek.

Folyékony textusok

Nedves hálózatok / Web of Wets

Trafó Galéria, Budapest
2019. november 15 – 2020. január 5.

„Be Water, My Friend.
Empty your mind.
Be formless, shapeless, like water.
You put water into a cup, it becomes the cup.
You put water into a bottle, it becomes the bottle.
You put it into a teapot, it becomes the teapot.
Now water can flow or it can crash.
Be water, my friend.”

(BRUCE LEE)¹

Az amerikai irodalmár, médiatudós és gyakorló bűvár MELODY JUE² nemrégiben megjelent *Wild Blue Media: Thinking through Seawater* című könyve kultúratudományos szempontrendszereink egyszerre metaforikus és szó szerinti „alámerítésére” vállalkozik.³ Jue szerint ugyanis a *tengervíz* környezeti médiumként történő tanulmányozása egyebek mellett arra ad lehetőséget számunkra, hogy felszabadítsa a filozófiai és médiaelméleti foglmainkat a szárazföld iránti elfoglultságuk (*terrestrial bias*) alól. Jue szerint ugyanis a mélytengeri közegében uralkodó áramlatok, mozgások, örvények megkérdőjelezik a szárazföldön (látszólag) szilárdnak vélt, kulturálisan és történetileg rögzült, karteziánus rácsháló szerint felosztott észlelési mezőnket, s ez a tapasztalat a jelek, tárgyak, anyagok közötti kapcsolatokat, valamint az erre épülő diskurzusainkat is új összefüggésekbe rendezi. Egyik korábbi írásában például a német médiatudós FRIEDRICH KITTLER elméletét kísérli meg képzeletben a tenger alá meríteni, hogy rámutasson arra, miként tekinthetünk a vízre mint a tárolás, átvitel, rögzítés *környezeti médiumára*.⁴ Melody Jue könyve – egyebek mellet – VILÉM FLUSSER vámpírtintahalokról írott teória-fikciójának,⁵ JEAN COCTEAU vízalatti leírásainak, vagy éppen különböző mélytengeri múzeumok és digitális adatbázisok vizsgálata mentén rajzolja ki érvmenetét. Ezek az elemzések egyebek mellett ráébreszthetnek bennünket arra is, hogy a kortárs techno-kulturális átalakulások és az egyre kieleződő ökológiai és társadalmi krízisek megértésére a tudás újabb, dinamikusabb és

komplexebb hálózatait kell létrehoznunk. Ezeknek az újfajta hálózatoknak az egyik lehetséges mintáját pedig éppen a víz őselemében találhatjuk.

A Trafó Galériában 2019. november 15. és 2020. január 5. között bemutatott *Nedves hálózatok* című csoportos kiállítás is hasonló ambícióval kísérte meg a víz ökológiai médiumának a kortárs képzőművészeti szempontú értelmezéseit bemutatni. Amint azt SZALIPSZKI JUDIT, a kiállítás kurátora is írja kísérő szövegében: „[...] a víz médiumán vagy matériáján keresztül mi is csupán résztvevői vagyunk a humán és az emberi létezőkön túli entitások által benépesített (és ily módon az antropocentrikus gondolkodásmódot feloldó), folyamatosan áramló, hullámozó, pulzáló körforgásnak”.⁶ A kurátori koncepció ezen célkitűzése tehát egyúttal illeszkedik a kortárs képzőművészeti diskurzusok ökológiai és *poszthumán* fordulatához. Másfelől, legalábbis a kiállítás kísérőszövege szerint, referenciálisan is kapcsolódik a kanadai származású ASTRIDA NEIMANIS⁷ munkásságához köthető *hidrofeminizmus* elméletéhez is, amelynek teoretikus alapjai az általa jegyzett *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology* című könyvében (is) fellelhetők.⁸

Neimanis gondolkodásában a víz elsősorban a valóság fluid textúráját alkotó *testfenomenológiai* alapelem, amely lehetőséget ad számunkra, hogy a dolgokat éles kontúrok és formák közé szorító „száraz” ontológiákat, illetve az azokat megalapozó fallogocentrikus gondolkodást meghaladhassuk. A Nestradis által leírt hidrofeminista test olyan vízből és vízzé váló entitás, amely a maskulinitással szemben a nőiséget, az egységalkotó individualizmussal szemben a valóságot folytonosan multiplikáló kollektívizmust, a logo- és antropocentrikus gondolkodással szemben az új-materialista alapozású poszthumanizmus ember- és természetképét testesíti meg.

A *Nedves hálózatok* kiállítás azonban, bár a Nestradis által felkínált filozófiai felvetésekből indul ki, korántsem ragad meg annak fogalmi keretei között, hiszen nem pusztán illusztrálja, hanem különböző művészeti projektek és műalkotások segítségével gondolja tovább a *hidrofeminizmus* kérdésfelvetéseit. A *Nedves hálózatok* által bemutatott műalkotások mindegyike arra mutat rá, hogy a víz őseleme nem csupán környezeti médium, anyagi világunk alapvető közege, de éppen a gondolkodás és a képzelet anyaga is, amely történeti, fogalmi, szimbolikus és mágikus képzeiteinket, álmainkat, egész pszichés életünket meghatározza.⁹

Ez a gondolat már a kiállítás címéhez használt tipográfiai elemekben is visszaköszön, hiszen a svéd grafikus designer JOHAN ELMEHAG által tervezett *Coastline* betűtípus afféle metareflexív vizuális komentárként keretezi a Trafó Galériában bemutatott művek érzéki valóságát. A spekulatív design és konceptuális tipográfiai projektként egyaránt értelmezhető *Coastline* betűtípus részben zezgugos vonalvezetésű elemei a globális klímaváltozás által veszélyeztetett partszakaszok fikciós kartográfiai idomait ábrázolják. Így lesz például a sarkvidékek olvadása következtében tengervíz alá kerülő észak-olasz Veneto tartomány partszakaszának képzeletbeli vonala a *Coastline* „A” betűjének két szára, vagy ábrázolja a fikció jegyében a tenger alá sülyedt Nílus-deltát az „Y” betű.¹⁰

BIRTH LEEMEIJER holland művész¹¹ kiállításon szereplő alkotása tematikusan is kapcsolódik Elmebag konceptuális betűtípusához, hiszen a *L’Essence de Mastenbroek, Eau de Polder* (2005) című mű is az ökológiai krízis nyomán különösen veszélyeztetett partszakaszok problémáját reflektálja. Leemeijer projektje a tengerszint alatt

6 Ld. <https://trafo.hu/trafo.galeria/webowfet>
7 <https://www.astridaneimanis.net/>
8 ASTRIDA NEIMANIS: *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*. London (UK) and New York (USA): Bloomsbury Academic, 2017
9 Ld. ehhez: GASTON BACHELARD: *Water and Dreams. An Essay on the Imagination of Matter* (Translated from the French by Edith R. Farrell), Dallas (USA): Pegasus Foundation, 1983
10 <http://www.johanelmebag.com/coastline-type.html>
11 <https://www.birtheleemeijer.nl/>



Nedves hálózatok, 2019. Trafó Galéria, kiállítási látkép – előtérben: prokaryote precariat: *Corpus Separatum*, 2019. (vegyes technika) és KERESZTES ZSÓFIA művei
© Fotó: Bíró Dávid

elhelyezkedő hollandiai Mastenbroek városának lakóival közösen összeállított, és településük jellegzetes illatjegyeit magán viselő parfüm, ami tekinthető egyfajta folyékony *olfaktorikus* térképnek is. Ennyiben pedig párhuzamba állítható a több mint hétezer különböző mintából álló illatarchívumot építő norvég SISSEL TOLAAS, vagy éppen a városi illattájak feltérképezésével foglalkozó brit KATE McLEAN műveivel is.¹² A kiállítás terében a falra szerelt csapból folyadék formájában kinyerhető illatesszencia újabb perspektívával gyarapítja a szaglóérzék és az emlékezet kulturális összefüggéseit, másfelől sajátos *jövőarcheológiai* leletként állít emléket a víz természeti ereje által eltűnésre ítélt tájnak. Mastenbroek ugyanis egyike azoknak a hollandiai városoknak, amelyek különböző gátak, zsilipek, csatornák rendszereinek segítségével a tengertől mesterségesen leválasztott mezőgazdasági területen helyezkednek el. Ezek a polder-területek az antropocén építészet, vagyis az emberi tevékenység formálta legújabb földtörténeti korszak egyik jellemző, a világúrból is látható mesterséges tájképződményei, amelyek Hollandia területének egyötödét alkotják.¹³ A polderek tehát olyan hidraulikus rendszerek logikáján alapuló *építészeti megastruktúrák*, amelyek egyszerre tekintik technológiai erőforrásnak, illetve pusztítással fenyegető természeti elemnek a tengert.

12 Vö. SISSEL TOOLAS: An Alphabet for the Nose. *Journal for Artistic Research*, o (2011) <https://www.researchcatalogue.net/view/7344/7350/40/40>; valamint KATE McLEAN: Smell Map Narratives of Place – Paris. *New American Notes Online*, (2014), <https://nanocrit.com/issues/issue6/smell-map-narratives-place-paris>
13 Az antropocén építészeti összefüggéseiről lásd: ETIENNE TURPIN (Ed.): *Architecture in the Anthropocene: Encounters Among Design, Deep Time, Science and Philosophy*. Ann Arbor (USA): Open Humanities Press, 2013, ld. <https://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx/architecture-in-the-anthropocene-encounters-among-design.pdf?c=ohp;idno=12527215.0001.001;format=pdf>

Az emberi tevékenység által alakított geológiai korszak ellentmondásosságait kutatja a dán származású SISSEL MARIE TONN képzőművész¹⁴ *Víz-lopók és időadók* (2019) című alkotása is. A hanginstallációból és objektékból álló alkotás azonban nem tájléptékű összefüggésekben, hanem az ipari tevékenység környezeti hatásainak mikroszkopikus szintjét vizsgálja. A mű a hollandiai Slidrecht város talajszintjében kimutatott mérgező perfluoroktánsav egészségügyi, társadalmi és kulturális hatásait járja körül. A perfluoroktánsav a város közeli, teflonbevonatú eszközöket gyártó üzem melléktermékeként került a talajba, fogyasztathatlanná téve a helyi mezőgazdasági terményeket és helyi ivóvízkészleteket. A teflon, Gore-Tex, és egyéb víztaszító rétegek gyártására használt mérgező perfluor savak nyomai kimutathatóak már a sarkvidéki területekről származó jégminták rétegeiben is, és mivel a környezetben csupán több százezer év múltán lebomló anyagról van szó, az emberiség ipari aktivitásáról tanúszkodó *geológiai emléknymokként* őrződnek meg a *poszt-antropocén* korszak számára.¹⁵ Ezt a geotörténeti távlatot reflektálja Sissel Marie Tonn installációjában a Slidrecht városában gyűjtött toxikus növények maradványaiból készített *klepszidra* (szó szerinti fordításban „idő-lopó”), amely eredetileg a beletöltött víz egyenletes csöpögtetésén alapuló, hidraulikus időmérő eszközként funkcionált az ókorban. Szintén a víz és a történeti idő összefüggéseire fókuszálnak a kiállításon több művel is szereplő PROKARYOTE PRECARIAT kollektíva projektjei, amelyek elsősorban a képzőművészeti kutatás és

14 <https://www.sisselmarietonn.com/>
15 Ld. ehhez még: SHANNON MATTERN: The big data of ice, rocks, soils, and sediments. Inside the material archives of climate science, *Places Journal* (2017), <https://placesjournal.org/article/the-big-data-of-ice-rocks-soils-and-sediments/>

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 *Tengernélkülség* 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-narratívákig 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 detroiti 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
Szókökút, 2017, üvegmozaik, 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 színpalai között élénk ellenkulturális szintér kezdett el virágozni.²¹ Ehhez a korszakhoz Drexciya mellett olyan, mára már klasszikusnak számító producerek nevei köthetők, mint JEFF MILLS, JUAN ATKINS, KEVIN SAUNDERSON. A detroiti techno sajátossága, 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 ígéretében 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 eszkéipista vágytereit.²² A Donald és Stinson által kreált mítosz értelmében

- Ld. ehhez: https://www.wdw.nl/en/review/sediments/welcome_to_drexciya; https://www.youtube.com/watch?time_continue=51&v=C-LoZh04HC8&feature=emb_logo
- 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
- 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 rabszolganők 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 kétéltű ember* című sci-fi regényében²⁵ a vízalatti élet biotechnológiai lehetőségeiről fantáziál. Beljajev regényéből kiindulva NEMES Z. MÁRIÓ 2018 őszén az LL.Platform projektteremben *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 drexciyánus mitológia lehetséges összefüggéseit kísérelte meg feltárni.²⁶

Akvatikus harci lényekként értelmezhetjük KERESZTES ZSÓFIA *Szókökút* és *Olthatlatlan 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. Keresztesi 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 erőnye 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.

- PAUL GILROY: *The Black Atlantic: Modernity and Double-Consciousness*. London (UK) and New York (USA): Verso Books, , 1993
- 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
- ALEKSZANDER BELJAJEV: *A kétéltű ember*. (1928); ford. Boros Tatjana, Új Magyar Könyvkiadó, Budapest, 1947; ford. Balassa Anna, Móra Kiadó – Kárpáti Kiadó, Budapest – Uzgorod, 1961. A könyvből film is készült 1962-ben (r. VLAGYIMIR CSEBOTARJOV), amelyet Magyarországon is bemutattak. Ld. még: https://videa.hu/videoek/film-animacio/a-keteltu-ember-1962-93eM70RluuoQKvpl
- http://instagram.com/llplatform; https://www.facebook.com/events/239383476754195/
- Ld. 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 gyárak 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 szürrealís, futuro-fantasztikus műveiről ismert, melyek a környezet elpusztítását képezik le, és megkérdőjelezik a nyugati civilizációt. Nem a természet félelmetes-fenyegető-biztonságos-távolságból-csodálható fenségségét – amelyet a német romantika mestere idéz elő – érzi tehát, aki rátekint, 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 keresztttüzebe 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

- https://forforest.net/en/ (utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2020. november 20.)
- https://forforest.net/en/news/max-peintner-and-the-unending-attraction-of-nature/
- http://www.klauslittmann.com/en/posts
- 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 söröspohár és focisál? Persze, minden kezdeményezésnek szükség-szerűen van ökológiai lábnyoma. De az eszmefuttatás már a művészet instrumentalizálásának, valamint esztétikai kontra etikai alapon való megítélésének régi problematikájához vezetne. A projektet ugyanis művészeti intervencióként aposztrofálták. A témával aligha lehet mellélőni – 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 szpektákulum zajlik. A stadion, amely egykor a túlfűtött (nem)tetszésnyilvánítás 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 aláátmasztva a disztópikus alap gondolatot. Amit látunk, az védett:

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 Pietrousti; 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/1pO5RXCClJfZSJWIWmY-UV4U3Cc3GtyF/view>*

valami, amivel nem élünk szimbiózisban. Valami, ami régen félelmetes volt, de mára megszeliült, 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 gondolva – 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 kerettémájának 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.

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

Átékelhetővé tenni az elgondolhatót

extrodæsia. Enciklopédia egy emberközpontúságot meghaladó világhoz

Szerk. Horváth Gideon, Süveges Rita, Zilahi Anna
Typotex, Budapest, 2019

„The era of climate change involves the mutation of systems beyond 20th century anthropomorphic models and has stood, until recently, outside representation or address.”¹

(J. HILLIS MILLER: *Előszó a Critical Climate Change című tanulmánykötet-sorozathoz*)

Az XTRO REALM csoport 2017-ben alakult azzal a célkitűzéssel,² hogy segítsék itthon az *újrealista* és *ökológiai* elméletekhez való hozzáférést. „A tudásmegosztás és a transzdiszciplinaritás jegyében” – legyen szó akár tudományos, elméleti vagy művészeti kérdésekről – szervez- nek programokat a legkülönfélébb „műfajokban” az olvasóköröktől a kiállításokon át egészen a terepszemlékig. A jelenlegi tagok közül ZILAHÍ ANNA az irodalom és az intermédia, SÜVEGES RITA a festészet, HORVÁTH GIDEON pedig szintén az intermédia irányából érkezett. Az immár több éves közös munka egyik legkomplexebb produktuma az *extrodæsia* című, 2019-ben megjelent könyvük, aminek bemutatá- sához érdemes kicsit messzebbről indítani.

A „ma avantgárdjaként”³ fellépő kortárs képzőművészeknek már-már kötelező, hogy elsődlegesen egyfajta *kultúráközvetítő* szerepben tűn- jenek fel. Ez azoknak a változásoknak a következménye, amiket a diszkurzív, kurátori fordulat stb. fogalmakkal szokás megnevezni, és amelyek lényege, hogy a kortárs képzőművészet egy *diszkurzív hálózat* részeként a *kiterjesztett kultúrafogalom* mezőjébe lépett ki. A művészek által létrehozott művek, ahelyett hogy „önmagukba zár- tak” lennének, a választott elméleti, társadalmi diskurzus rendsze- rébe helyezhető, nyitott pozíciót foglalnak el. Ahogy PAUL O’NEILL ír kurátor⁴ megfogalmazta: ennek a folyamatnak az eredményeként „a kiállítások gyakorlatilag a retorika kortárs formáivá váltak, azzal a céllal, hogy, meghatározott értékrendet közvetítsenek”, a kurátorok a „művészeti kiállítást részben egy szöveg, mégpedig saját szövegük- nek jeleként használják”, a művészeket pedig „száműzték a konceptu- ális felvetésüket közvetítő személy szerepkörébe”. Ennek lehetséges

esztétikai veszélyeiről sokan írtak már, CLAIRE BISHOPTól kezdve egy sor szerzőn át.⁵ Csak példaként említem JOHN ROBERTS megál- lapítását, miszerint „a művészi elgondolás vagy praxis nem művé- szii jellegének kidomborításával a művészi forma kérdése kikerült a művészet értelmezésének és megítélésének fókuszából”.⁶ Röviden összefoglalva: ez a tendencia a vizuálissal és az érzékivel szemben (amelyek a tudományok vélt vagy valós objektivitásához képest szubjektív, egyéni élmények) a művészet „gondolatok cseréjeként és megosztásaként” való értelmezését hozta maga után. Ezen fejlemé- nyek itthon is látható nyomot hagytak az utóbbi évtized művészeti produktumain és a fiatalabb kurátorok praxisán. Évek óta én is gyak- ran tapasztalom, hogy az ilyen típusú vizuális művészeti munkák, melyek egy-egy felszínesen megértett, a társadalomtudományok, vagyis a beszélt, írott nyelv területén megfogalmazott problémát igyekeznek „bemutatni” – a kritikákat alátámasztva – sokszor vértel- len illusztrációkként valósulnak meg, amiket a kurátoroknak és/vagy maguknak a művészeknek kell „visszafordítaniuk”, hogy érthetőek és kontextusba állíthatóak legyenek.

Ezt a kitérőt azért tartottam fontosnak rögtön az elején, mert első ránézésre ebbe a keretbe illeszkedik a xtro realm csoport tevékeny- sége, és ebben a kontextusban érdemes bemutatni az *extrodæsiát* is. Az xtro realm megalapításával a tagok ugyanis saját művészeti pra- xisuk mellett a fent vázolt szervezői és kurátori pozíciót is magukra vették, közös érdeklődési területük, a tágan értelmezett *ökológiával*, klímaváltsággal kapcsolatos elméletek propagálása céljából.

A „külvilágot” megcélzó tudáshoz való emberközpontú, tehát *részle- ges*, korlátolt hozzáférés mindig is a filozófia egyik fő problémája volt. A csoport tagjait foglalkoztató *újrealizmus*, *újmaterializmus*, *objek- tumorientált ontológia*, *non-antropocentrizmus* stb. elnevezések alatt futó új elméletek egyik legmarkánsabb közös jellemzője, hogy a körü- löttünk lévő világgal való új típusú kapcsolódás elgondolhatóságát, a modern (és a posztmodern) gondolkodási struktúrák meghaladását, alternatívák keresését kísérlik meg, népszerűvé válásuk pedig szoro- san kapcsolódik a jelent megkerülhetetlenül meghatározó ökológiai *krízishelyzethez*. E filozófiai irányzatok szerint a globális kapita- lizmus válsága által felszínre hozott problémák (lásd. antropocén, kapitalocén elméletek stb.) szükségessé teszik az ember helyének újragondolását, elképzelését és megtervezését, a nem-emberi ökoló- giákkal való foglalkozás pedig igényli az élet és természet fogalma- inak *nem-emberközpontú* újragondolását. Sok, a tárgyalt kötetben is említett szerző a modern természettudomány konstruált, statikus és kategorikus természetfogalmának, a társadalom vs. természet dichotómiának a meghaladására tesz kísérletet. Egy újabb antropocentri- kus elméleti keret kialakítása helyett egyetlen *heterogén* rendszerben igyekeznek újragondolni az emberi és a nem-emberi viszonyrend- szerét. Olyan új látásmód kialakítására törekednek, amelyben a ter- mészet dinamikus és nyitott rendszer, és amelyben a *párhuzamos* természet- és társadalomtörténet közötti határvonalak, ha nem is tűnnek el, de mindenképpen átjárhatóvá, *fluiddá* válnak.

Ennek az *integratív* felfogásmódnak egyik legfontosabb vonása, hogy a gondolkodás és a percepció érzelmi és racionális rétegeit egyszerre tartalmazza. Az újrealista filozófiák a „tudások ökológiáját” hirdetik, a különböző típusú tudások egyenértékűségét: e szerint a megismerés folyamatában például a művészet esztétikai, érzelmi régiói egyenér- tékűek a tudományos megismerés eredményeivel.

Ezen új (vagy valójában nagyon is ősi), alá-földrendeléseket megszü- nető beállítódás (újra)kialakításának egyik módja, ahogy Horváth Gideon is megfogalmazta egy interjúban⁷ az, hogy eljussunk „egy

olyan szintre, ahol érzelmileg tudunk kötődni közvetlen környeze- tünkhöz, hogy onnan aztán újratanuljunk kapcsolatokat kialakítani a minket körülvevő világgal”. És éppen ez az a pont, ahol a képzőmű- vészet a leghatékonyabban – a legtesthezállóbb módon, a saját esz- közeivel, a magyarázat helyett a láthatóvá-érezhetővé tétellel – tud megjelenni az egyre divatosabb információmegosztó, illusztráló, kvázi-pedagógiai hozzáállás helyett/mellett: az irodalom a szövegben létrejövő líraisággal, a vizualitás saját, csak rá jellemző nyelvezetével. A cikk elején idézett mondattal kezdődik az *Art in the Anthropocene* című tanulmány és esszékötet,⁸ melyben ennek az új (valójában régi, alapvető) esztétikának a lehetőségeiről esik szó. Olyan kérdésekről, mint hogy a kortárs művészetek hogyan közelíthetik meg az *érzékelés érzelmi struktúráit*, amik alakítják és megelevenítik a tudomány objektivitásait; ha megnevezhetők, akkor hogyan reprezentálhatók az emberi percepción kívül álló dolgok, például TIMOTHY MORTON „hiperobjektumai”, mint a globális felmelegedés vagy a szintén csak részben elgondolható *geológiai idő*. Ugyancsak Mortontól származik az „aszimmetria kora” kifejezés: „a kogníció végtelen hatalma és a dolgok végtelen létezése közötti aszimmetria érzése.” Ennek tematizálása, illetve gyakorlatba ültethetősége az, ami sok kortárs művészt, köztük az xtro realm tagjait is foglalkoztatja, nem utolsó sorban az a kérdés, hogy miként lehet ezt a szemléletet a művé- szii alkotás folyamatába átemelni, hasznosítani.

Az *extrodæsia* – *Enciklopédia egy emberközpontúságot meghaladó világhoz* című könyv ennek a vizsgálódásnak az egyik eredménye.

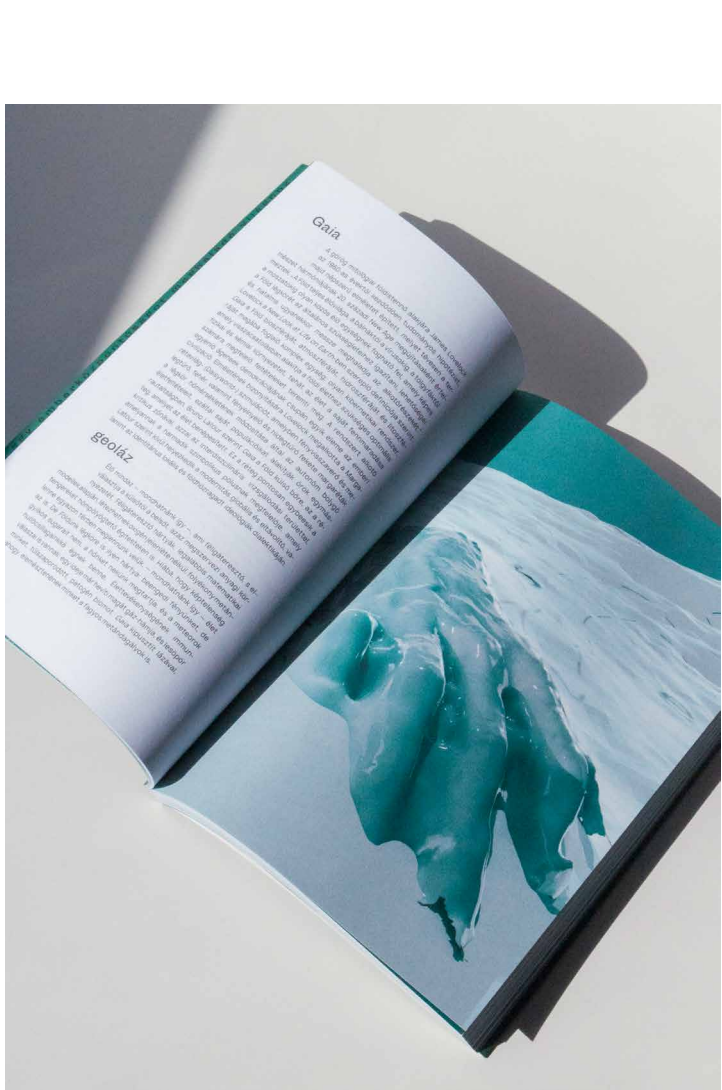
- ^[1] *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. Ed. HEATHER DAVIS, ETIENNE TURPIN, London: Open Humanities Press, 2015, ld. http://openhumanitiespress.org/books/download/Davis-Turpin_2015_Art-in-the-Anthropocene.pdf
- ^[2] *extrodæsia*, 20.

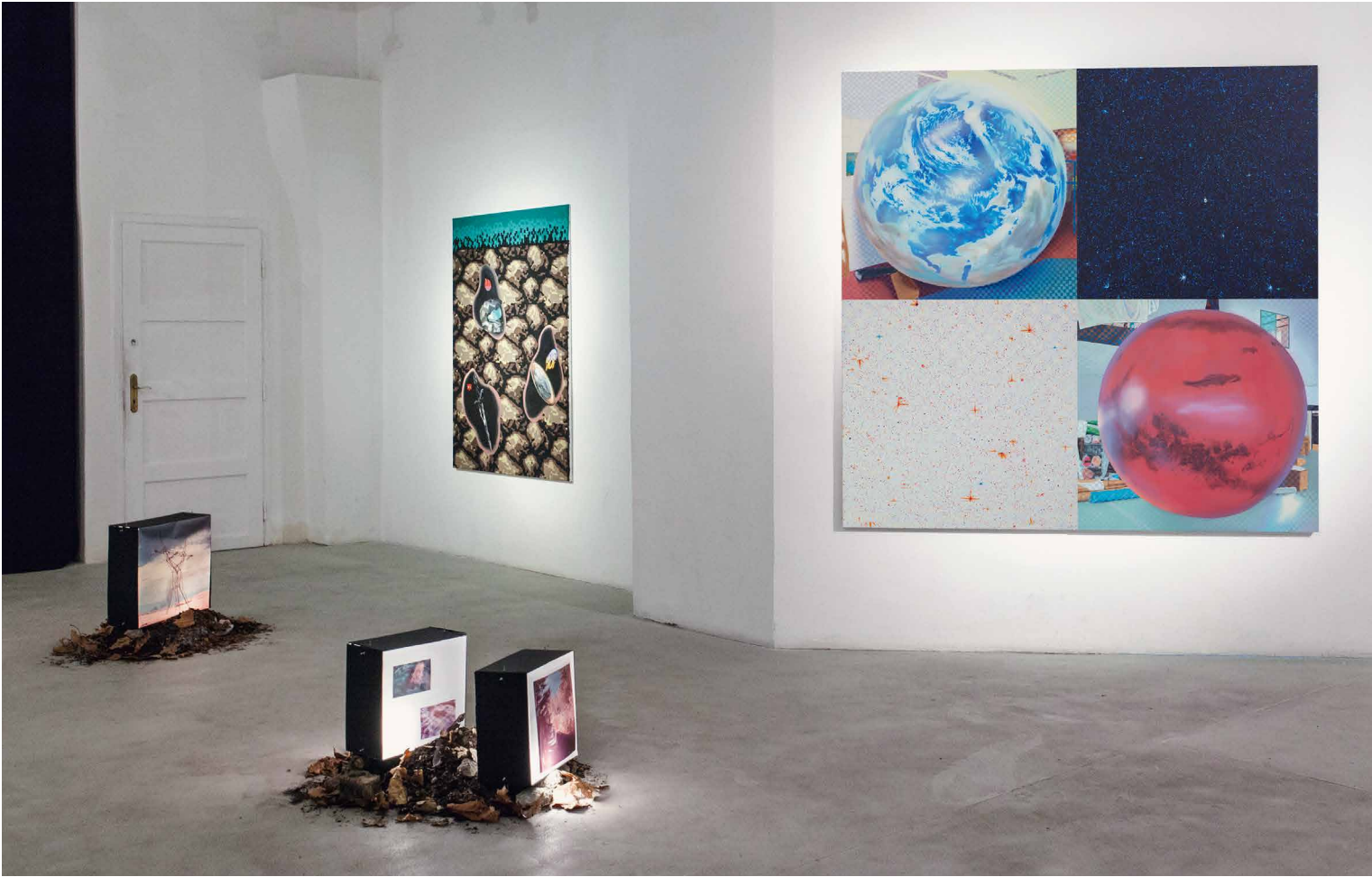
extrodæsia – Enciklopédia egy emberközpontúságot meghaladó világhoz könyvtervezés és vizuális anyag: Süveges Rita Typotex Kiadó, 2019



A magyar-angol nyelvű kiadvány alapvetően enciklopédiához hasonló módon, a fent említett új irányzatok kulcsfogalmait, neologizmusait magyarázza, és helyezi kontextusba alfabetikus sorrendbe szedett szócikkeken keresztül. A tudományos szövegek mellett azonban – a többszempontú, egymással párhuzamos és azonos fajsúlyú megközelítésmódok „elvének” megfelelő módon – fiatal kortárs szerzők prózaversei is helyet kaptak. A kötet körülbelül felét kitevő szépirodalmi betétek legalább olyan markáns részei a szövegtörzsnek, mint a fogalommagyarázatok. Ahogy Zilahi Anna is kiemelte már több interjúban,¹⁰ az irodalomban, azon belül is leg- inkább a lírában, itthon már jó ideje jelen vannak a „posztthumán” vagy „újrealista” kapcsolódású szövegek, ezekről NEMES Z. MÁRIÓ írt részletesebben *Kacsacsőrüemlős-várás Kenguru-szigeten címmel*¹¹ 2017-ben, az utóbbi 15 évben lezajlott változásokat elemezve. Ahogyan Nemes Z. fogalmaz: ezeket a verseket a „tradicionális alanyi líra köz- vetlenségéből” való kilépés jellemzi: olyan költői világokat teremte- nek, melyek az „ember érzéki önészlelését” problematizálják. Ennek egyik lehetséges módja – a fikció szintjén – megpróbálni a föld többi létezőjének perspektívájából látni és érezni. Ezeket a versekben meg- jelenő nézőpontváltásokat nevezi hibrid „szubjektumkonstrukciók- nak”: ahelyett, hogy a lírai én a „másikat” allegoriaként használná, vagy szimbólummá redukálná, a másik testében való tapasztalat ima- ginárius megjelenítését kísérli meg. Egy közös alternatív, költői világ párhuzamos történeteit meséli el (legyen az az állatoké, növényeké,

^[1] Ld. például: 6. számú jegyzet.

^[2] NEMES Z. MÁRIÓ: Kacsacsőrüemlős-várás Kenguru-szigeten: A kortárs fiatal köl- tészet poszt-antropocentrikus viszonyai. Prae, 2017/1. 90-107., ld. https://www.prae.hu/journal/116-antropocen/. A témához ld. még: HORVÁTH MÁRK – LOVÁSZ ÁDÁM – NEMES Z. MÁRIÓ: A poszthumanizmus változatai - Ember, embertelen és ember utáni, Prae.hu Informatikai és Kommunikációs Kft, Budapest, 2019




xtro realm csoportos kiállítás
Stúdió Galéria, Budapest, 2017. november 7-30.
© Fotó: Simon Zsuzsanna

élettelen tárgyaké vagy embereké): a kötetből, a teljesség igénye nélkül példák erre KELE FODOR ÁKOS (*Nyitott befoglaló/erszény/*), Zilahi Anna (*Robotméh*) vagy DERES KORNÉLIA (*Növényidő*) versei. A versek egy másik típusa újfajta *természetlíra* létrehozását tűzi ki céljául. A humanista-modernista tájesztétika, amiben a táj kép-ként, a nézői szubjektum felől kapja meg jelentését, egyre több szerzőnél felülíródik. A természeti látvány *anyagszerűsége* válik „ember nélküli jelenlétté”, ide sorolhatók például Zilahi Anna geológiát „megszemélyesítő” versei (*Archipelágó, Echolokáció, Kiáradás három égitesten*). Ezeken túl, a témakörhöz tartozó sok más probléma is felvetődik a kötetben: TÓTH KINGA apokaliptikus hangulatú versei (*Géplélek, Tektónia*) mellett más szövegek az elvont kategóriák helyett az egyest, a megismételhetetlent emelik ki (Kele Fodor: *Tömeges elhulási nemesemény*), de érdemes megemlíteni Tóth Kinga *Oktopusz* című versét, amit akár DONNA HARRAWAY „rokonulás” fogalmának megidézeként is olvashatunk. Ami biztosan közös bennük, az az emberi *bent* és az emberen kívüli *kint* összemosásából fakadó köztesség, és sok esetben az ezzel járó melankolikus idegenség érzése. Az ide kapcsolódó, a képzőművészetben általában „new materialism” címke alatt futó trendek is évek óta jelen vannak a nemzetközi, és – egy ideje – az itthoni művészeti közegben. Az *extrodæsia*ban is sok helyen előkerül az anyag és a tárgyak *ontológiájának* témája, ami közvetlenebbül is kapcsolódhat a vizuális művészetek esztétikai problémáihoz: „dolog és tárgy” szócikk, Heidegger fenomenológiája, BRUNO LATOUR „beredőződés” fogalma, a „tárgyak 5 típusa”, LEVI BRYANT a tárgyak képességéről szóló gondolatai, „virtuális tulajdonképpen léte” stb., de ide kapcsolódik Nemes Z. Márió irodalmiasabb *tárgyak/barkácsolás*¹² című szövege is. Történeti kitekintésként még

Kant a „magánvaló dolgokról” szóló szövegrészletét is idézik önálló szócikként. A kötet képanyaga is ebből az elméleti háttérből érthető meg. A szövegek között fel-felbukkanó képek Süveges Rita munkái: a *tárgyak autonóm valóságának* a megjeleníthetőségével foglalkoznak. Süveges egy számítógéppel generált 3D-s fiktív, kies tájban helyezett el, montírozott egymásra különféle CGI technikával készült elemeket, objektumokat: organikus, elágazó formákat, a természetből vett elemeket, mint egy lepényfa besz kennelt tövis, de találunk utalást JAMES LOVELOCK fekete és fehér százsorszápeire, a *Daisy-world* névre keresztelt Gaia-elmélet modelljére is. A megjelenítés módjának lényege a számítógépes képalkotás virtuális jellegének felerősítésén van, ennek célja pedig – ahogyan azt Süveges megfogalmazta – az, hogy a kép is kirajzolja, vagy legalább sejttesse a „tudásunkon túl lévő, nehezen meghatározható autonóm lényegét”.¹³ A könyv természetes és természetellenes zöld árnyalatokkal operáló designja is nagyon karakteres, segít abban, hogy a szövegtest a maga szokatlan töredezettségében, amire a darabos, itt-ott íves margókkal „beugratott” tördelés is ráerősít, végül a maga módján homogén egységként jelenjen meg. Süveges doktori kutatási témája egyébként az *antropocén tájképe*, a történeti elképzelések által tárgyiasított természet „képének” esztétikai konstrukciója,¹⁴ és ehhez kapcsolódnak az utóbbi években kiállított festményei is. 2017-es *Pet Planets* című sorozatán kínai webáruházak raktáraiban álló, felfújható bolygó-lufikat festett meg, szemléltetve a Földről készült felvételek banalitását. Ezek – ahogyan

ő fogalmazott – az emberi elme számára felfoghatatlan, absztrakt tudományos ismereteket, a bolygó ökoszisztémájának komplexitását egyetlen képbe sűrítve igyekeznek sikertelenül reprezentálni.¹⁵ Ezek a festmények még inkább egyfajta illusztratív, kritikai funkciót töltenek be, míg az *Out of Control*¹⁶ című kiállításán bemutatott, a szén-körforgás különféle stációit, az anyag örök átalakulásban lévő állapotait feldolgozó munkájában már – különféle festészeti technikákkal kísérletezve – az absztrakció és a figurativitás keverésével sokkal plasztikusabban ragadta meg a világ anyagiságának heterogenitását. Horváth Gideon egyéni praxisában¹⁷ egészen más médiumokban, de szintén a tárgyak, az anyag kérdésével foglalkozik. Természetes és mesterséges anyagok saját érzéki, taktilis tulajdonságain keresztül reprezentálja ugyanezt a *hibrid* valóságfelfogást. Legutóbb *Deviation finds a way*¹⁸ címmel állította ki méhviasz-kísérleteinek legújabb eredményeit a Glassyard Galéria csoportos kiállításán. A heteronormatív érvelést cáfoló példaként említhető állatok (fogságban élő koalák, szakállas agámák, leopárd meztelencsigák) reprodukív szerveit, embrióit formázta meg a kihalással fenyegetett méheket felidéző, könnyen alakítható matériából, az indexikus utalás mellett így azok organikus anyagiságát is megidézve.

Az xtro realm csapata a tagok egyéni bemutatkozásai mellett a mai napig folytatja szervezői, kultúráközvetítői munkásságát,¹⁹ könyvük azonban semmit sem veszít aktualitásából. Az utóbbi néhány évben egyre gyakrabban nyílnak csoportos és egyéni kiállítások, amik elméleti kontextusa a fent vázlatosan bemutatott gondolatisághoz kapcsolódik, alaposabb megértésükhöz pedig elengedhetetlen alaptudást nyújt a kötet. Az *extrodæsia*val azonban nem csupán ismeretterjesztő platform született: mivel a kötet ugyanazon problémakört *tudományos, költői és vizuális* szinten is kommunikálja, legalább annyira tekinthető művészkönyvnek is, mint tematikus enciklopédiának. Az *extrodæsia* véleményem szerint önmagában szép példa arra, hogy a művészeteknek nem kell lemondaniuk saját immanens esztétikai lehetőségeikről ahhoz, hogy megfeleljenek az *interdiszciplinaritás* elvárásainak, sőt: saját szerepük felvállalásával a tudományok egyenértékű társai lehetnek. A könyv egyik vállalása volt a gondolatok személyes és közvetlen megértésének elősegítése különféle médiumokon keresztül: nem „csak illusztrálva”, hanem egy valóban másfajta tapasztalást lehetővé téve kiegészíteni az alapvetően elméleti felvetéseket, és ezt sikeresen teljesíti is. Ahogyan LOSONCZ MÁRK filozófus fogalmazta meg nagyon pontosan a kötethez írt előszavában²⁰: „Az egyik szócikkről a másikra, az egyik vizuális betétről valamely prózaversre ugrás nem két elem közti mechanikus váltás, hanem teremtő összekapcsolás.” Az *extrodæsia* egyszeri és szubjektív, de számos irányban nyitott, a szó szoros értelmében vett művészeti „eseménnyé avatja ezeket a sokrétű elágazásokat”.

- 15 <https://xtro-realm.tumblr.com/post/171724330531/suveges-rita-blue-planet-mars-mission-akril>, <http://ritasuveges.com/on-canvas/pet-planets/>
- 16 *Süveges Rita / Out of Control*. 1111. Budapest (Kende utca 1.), 2020. január 8 – 11. ld. <https://balkon.art/home/online-2020/suveges-rita-out-of-control/>
- 17 *Horváth Gideon / Decaying structures have a sweet smell*. Stúdió Galéria, Budapest, 2019. május 24 – június 6, ld. <http://studio.c3.hu/arch/horvath-gideon-decaying-structures-have-a-sweet-smell/>; *Horváth Gideon / I put my hand into a beehive*. Budapest Galéria, Budapest, 2019. július 17 – augusztus 25., kurátor: GADÓ FLÓRA, ld. <http://budapestgaleria.hu/>,/2019-kiallitasok/horvath-gideon-i-put-my-hand-into-a-beehive/, illetve a jelen számban HORVÁTH MÁTYÁS írását.
- 18 *Unstable State of Thing*. Glassyard Gallery, Budapest, 2020. augusztus 12 – szeptember 11., ld. <https://www.glassyard.hu/exhibitions/2017/7/17/aktulis-killits-y438p-rjbt>; illetve <https://gideonhorvath.com/Deviation-finds-a-way>
- 19 Legutóbb idén októberben jelentkeztek a budapesti tranzit.hu *Mezoszféra* magazinjának 9., *Climate Imaginary Reader* című számába írt tanulmányokkal. ld.: <http://mezoszfera.org/category/9-climate-imaginary-reader/>
- 20 LOSONCZ MÁRK: Előszó egy enciklopédikus vállalkozáshoz. in: *extrodæsia*, 10.



i n s i d e e x p r e s s →

**Fiatalképzőművészek
Stúdiója Egyesület**

studio.c3.hu

ZÉKÁNY DIA

Apa garázsa IV., 2018,
olaj, vászon, 150×150 cm
London calling II., 2019,
olaj, vászon, 150×110 cm

h á t s ó b o r í t ó →|

EX-ARTISTS' COLLECTIVE

Gaia lándzsái, 2017
Végre tanulhatunk valamit, 2019
A Kisterem csoportos kiállítása.
Kincsem Palota, Budapest
<https://www.kisterem.hu/vegretanulhatunk-valamit-2020/>
© Fotó: Eln Ferenc



Közel egy évtizede foglalkozom a felhalmozás, gyűjtögetés, és az ebből fakadó rendetlenség 21. századi problémájának művészeti oldalról való megvilágításával.

Évekig a családi házunk, az otthon intim terei, enteriőrjei voltak a középpontban, majd bővültek a barátok, ismerősök és ismeretlenek helyszíneivel. A környezet és az ember viszonyát tanulmányozó alkotói vizsgálódás érdekel, a mögöttük meghúzódó pszichológiai és szociológiai jelenségek megfigyelését, feltárását szem előtt tartva.

Az utóbbi években a belső terek mellett a külső terek is az érdeklődésem fókuszába kerültek; ilyenek például a hátsó kertek, udvarok, műhelyek, raktárhelyiségek, garázsok, különböző kiszolgáló helyiségek. Az udvar a ház folytatása, meghosszabbítása, ami ugyanúgy tükrözi a benne élőket, mint a lakás többi része. Ezek gyakran rumlisak, szedett-vetett, felhalmozott kellékek sokaságából állnak, sokszor a tér „vakfoltjai”, amelyeket a tekintetnek illik elkerülni, mert azok a porta olyan részei, amelyek úgymond „nem illenek bele a képbe”. A tárgyak összevisszaságai véletlenszerű, kollázs jellegű elegyet képeznek, egyfajta „buhera installációkká” válnak. (ZÉKÁNY DIA)



A „London calling” című festménysorozat az egyik kutatásom anyagából készült (ÚNKP ösztöndíj), ahol a tipikus londoni sorházak hátsó udvarainak esetleges rendetlen állapota érdekelt. Az angolokat elég pedáns embereknek gondoljuk, de a festményeket szemlélve a helyszínek lehetnének akár egy szegényebb vidéki magyar településen is. Szerettem volna a tipizáló elképzeléseinket kicsit árnyalni azzal, hogy megmutatom; a gyűjtögetés, a holmik felhalmozása nagyjából mindenhol jelen van, struktúrájában hasonlóak egymáshoz, és egy meglehetősen fontos, a fogyasztói társadalom egyik mellékhatásának, problémájának is tekinthetjük. (ZÉKÁNY DIA)

