

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 fogalmainkat a szárazföld iránti elfogultságunk (*terrestrial bias*) alól. Jue szerint ugyanis a mélytengeri közegében uralkodó áramlatok, mozgások, örvények megkérdőjelezik a szárazföldön (látszólag) szilárdnak vélt, kulturálisan és történetileg rögzült, karteziánus rácsáló szerint felosztott észlelési mezőket, 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 kuratori koncepció ezen célkitűzése tehát egyúttal illeszkedik a kortárs képzőművészeti diskurzusok ökológiai és *posztumán* fordulatához. Másfelől, legalábbis 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 mágiikus képzeleteinket, 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 kommentárként keretezi a Trafó Galériában bemutatott művek érzéki valóságát. A spekulatív design és konceptuális tipográfiai projektként egyaránt értelmezhető *Coastline* betűtípus részben zezugos 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 süllyedt Nílus-deltát az „Y” betű.¹⁰

BIRTHE LEEEMEIJER holland művész¹¹ kiállításon szereplő alkotása tematikusan is kapcsolódik Elmeahag 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/webowfwt

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.johanelmeahag.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 polderterületek az antropocén építéset, vagyis az emberi tevékenység formálta legújabb földtörténeti korszak egyik jellemző, a világról 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 objektékből álló alkotás azonban nem tájleptékké 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, fogyaszthatatlanná téve a helyi mezőgazdasági terményeket és helyi ivóvízkészleteket. A teflon, Gore-Tex, és egyéb víztaszító rétegek gyártására használt mérgező perfluor savak nyoma kimutathatók már a sarkvidéki területekről származó jégminták rétegeiben is, és mivel a környezetben csupán több százézer év múltán lebomló anyagról van szó, az emberiség ipari aktivitásáról tanúsító *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 egyenes 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 *Tengernélküliség* című kiadványuk, valamint a BRAINFATIGUE-gal közösen készített *Corpus Separatum* (2019) installáció egyaránt a tengerbiológia és a földtudományok tizenkilencedik század végi és huszadik század eleji diskurzusait, valamint azoknak az etnocentrikus és nacionalista politikai földrajzhoz kapcsolódó összefüggéseit tárják fel. A *hungarofuturista akvatika* kontextusához is köthető munkáik fókuszában elsősorban a magyar tengerkutatás tudománytörténetének szimbolikus és diszkurzív színterei, különösen az egykori fiumei tengerkutató állomás, valamint az ahhoz kötődő emlékezetpolitikai és emlékezetpoétikai reprezentációk állnak.

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

HAMVAI KINGA

A leigázott erdő disztópiája

FOR FOREST – The Unending Attraction of Nature

Wörthersee Stadium, Klagenfurt
2019. szeptember 18 – október 27.1

2020. október 27. 10:00

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 szürrealis, futuro-fantasztikus műveiről ismert, melyek a környezet elpusztítását képezik le, és megkérdőjelezik a nyugati civilizációt. Nem a természet félelmetes-fenyegető-biztonságos-távolságból-csodálható fenéségességét - amelyet a német romantika mestere idéz elő - érzi tehát, aki ráteking, hanem van benne valami végtelenül szomorú. A természet be van zárva egy emberek által létrehozott architektúrába. A szorongás-élmény erősödik fel: mi lesz, ha egyszer az erdő válik a legnagyobb látványossággá, és csak kiállításként szemlélhető? Mint manapság egy ritka állat az állatkertben?

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

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

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

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

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