



TÓTH MÁRTON EMIL
Physible Curse, 2019, objekt; marhacsont, drót, lánc, stroboszkóp, változó méret

képtelen, örületbe sodródó asszír király figurája egyfajta kijózanító példabeszéd, amely arra igyekszik emlékeztetni az embert, hogy az állat- és növényvilágot igába hajtó, a természetet uralni kívánó pozíciója milyen bizonytalan lábakon is áll. Az installáció, amely egyszerre tartalmaz állati eredetű és mesterséges anyagokat is, egyfajta rituálékban gazdag áldozati kultúrát idéz meg, s egyben utal Nabukodonozor átalakulására is. A kiállítás egyik legironikusabb vetülete, hogy ez a szörnyeteg az MMM egyetlen emberi lényre hajazó alakja, amely sokat elárul a társadalmi szemléletét meghatározó emberképről is. Nemcsak a keresztény kultúrkör, de a görög mitológia is felbukkan a bányarendszer sarkaiban, ahol a PPILLOV MŰVÉSZCSPORT öt alvilági görög folyót elevenít meg helyspecifikus installációiban. Így jelenik meg az Acheron folyó örömtelensége, a Styx gyűlölete, a Cocytus kínja, a Lethe felejtése és a Phlegeton tüzes lángja – ugyanakkor nem lehet véletlen, hogy az Eridanosz, a földi jó tettek emlékeztető folyója már nem kapott helyet az MMM tereiben. Látványvilágában a kiállítás több elemét is nagyban befolyásolja a *gamer* és *net culture*

esztétikája: a videójátékok vizualitása és színvilága, az internetes fórumok és mémek világa, amelyek egyértelműen visszaköszönnek a munkák többségében, a leghangsúlyosabbak mégis TÓTH MÁRTON EMIL és KOPHELYI DÁNIEL munkáiban válnak.

Tóth Márton Emil *Physible Curse* című munkájának ketrecbe zárt pisztolya valójában egy ún. *adat tárgy* kézzel készült másolata: a mű egy nyílt forráskódú, 3D nyomtatással elkészíthető fegyver marhacsontból kifaragott mása. Tóth munkája egyrészt reflektál gyerekkorunk káros felnevelésének félelmére, miszerint ha lövöldözős játékokkal játszunk, mi magunk is agresszív, erőszakra hajlamos felnőttek leszünk. Másrészt annak etikai kérdését is feszegeti, hogy mennyiben felelős döntés bárki számára elérhetővé tenni egy gyilkos fegyver elkészítésének lehetőségét. (Az amerikai statisztikákat elnézve erre nem nehéz válaszolni.) A manuálisan kifaragott, ketrecbe zárt fegyver egy olyan jövő válasza az aggasztó jelenre, amelyben egy effajta fegyver már csak elátkozott, antik tárgy, amelyet nézni szabad, de megérinteni nem, elkerülendő, hogy rossz kezekbe kerülve katasztrófát okozhasson. Manapság népszerű fordulat régebbi alkotásokra és nyilatkozatokra vonatkozóan, hogy „rosszul öregsznek.” Kophelyi Dániel *Glo Down* című munkájában is ilyen elhasználódott, tehát mondhatni rosszul öregedő *mémek* bukkannak fel: jó példája ez fogyasztói kultúráknak is, ahol azt, ami aktuálisan tetszik nekünk, addig használjuk, míg rá nem ununk, utána pedig az út szélére vetjük. Így van ez emberekkel, tárgyakkal, de akár a vicces fordulatokkal és elméletekkel is. Kophelyi efféle, zölden foszforeszkáló feliratokat párosít a kiállítóterben burjánzó gombaszabásúakkal: a zölden világító, a plutónium mérgező színét idéző, de értelmüktől megfosztott mémek *technofossziliái* alatt organikusán nődögélnek boldogan a kipusztíthatatlan gombák.

Az MMM egyszerre veszi górcső alá a közel- és régmúltat, tekint vissza jelenünkre egy elképzelt közeljövőből, és alakítja ezzel furcsa mód jelen pillanatunkat is múltbelivé. Kérdésfeltevései relevánsak, hangulata letaglózó, művei pedig a látogatás után is hosszan velünk maradnak. Ezért persze már csak költői a kérdés, hogy hogyan kerül az elmúlt évek egyik legmagávalragadóbb kiállítása egy földalatti bányába, de annál őszintébb a remény, hogy nem lesz mindez az enyészeté, mielőtt a kiállítóterek újra megnyílhatnak.

KOPHELYI DÁNIEL
Glo Down, 2020, installáció; süngomba, termőföld, gyurma, zománctesték, szilikon, fluoreszkáló ejtőernyőzsinór, változó méret



GYENGE ZSOLT

Kamerával pusztító: az antropocén mozgóképes diskurzusai

Ecology After Nature – e-flux, online vetítéssorozat¹

Hatalmas víznyelő üregek szerte a Holt-tenger környékén, szemképrázta szépségben vadul burjánzó hortenziák az Azori-szigeteken; egy hatalmas vízduzzasztó gát a Jangce legikonikusabb szakaszán – végeérhetetlenül sorolhatnánk az emberi tevékenység még jószándékában is pusztító eredményeit, amelyek végérvényesen megváltoztatták bolygónk kinézetét és jövőjét. Érthető tehát, hogy mikor a kétezres évek elején az elmúlt néhány évszázadot új geológiai korszaként kezdték leírni a tudósok, a szociálisan érzékeny kortárs képzőművészet is hamar magáévá tette a terminust, és elkezdte az *antropocén*-fogalom problémafelvetésén keresztül elgondolni alkotásait, illetve még inkább annak perspektívája felől szervezni önmaga diskurzusát. A klímaválság jelenlegi, megkérdőjelezhetetlenül és kétségbeejtően akut fázisában a magát a világ és a társadalom részeként elgondoló művészet nem teheti meg, hogy ne reflektáljon arra a folyamatra, amely hamarosan önmaga létét is fenyegeti.

Az antropocén művészeti tematizálásában összeér a múlt század nyolcvanas éveitől egyre nagyobb teret hódító kultúratudományi szemléletmód (amely a műalkotásokat és az ember által tervezett dolgokat nem önmagukban, hanem az őket körülvevő társadalmi, történelmi, politikai és kulturális szöveggel szoros összefüggésben vizsgálta), valamint a társadalmilag elkötelezett művészet önmaga hasznosságában kételkedő, büntudattal terhelt tradíciója. E kettő keresztmetszetében született meg az a felismerés, hogy korunk antropocén jellegének tudatosítása azzal jár, hogy perspektívánkat még tágabbra nyitjuk, és immár az emberi társadalmon kívül/túl, az annak (egyre nehezebben) otthont adó környezetet is a művészeti reflexió tárgyává kell tenni.²

Ezzel kapcsolatosan, illetve különösen a filmes vonatkozásokban két kritika merül fel. Az egyiket legmarkánsabban talán T. J. DEMOS fogalmazta meg, aki *Against the Anthropocene* című könyvében arra hívja fel a figyelmet, hogy az ökológiai szempontok, a katasztrófák és a pusztítások látványosságai felé való fordulás ugyan intenzív érzelmi reakciót és ennek következtében könnyű népszerűséget ígér, azonban eltereli a figyelmet a rendszerszintű problémákról, és pusztán színvak ökotudatossággá válik. NAOMI KLEINnal egyetértve azt állítja, hogy maga a kifejezés olyan

¹ <https://www.e-flux.com/announcements/341335/ecology-after-nature-industries-communities-and-environmental-memory/>; <https://www.e-flux.com/announcements/346010/ecology-after-nature/> (utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2021. március 29.)

² Részletesebben lásd VARGA TÜNDE: Szép új világ? Az antropocén-fogalom kritikai vizsgálatának művészeti aspektusai, *Balkon*, 2020/7-8., 4-15.

vállalhatatlan előfeltevéseket tartalmaz, amelyek félreviszik mind az elméletét, mind a gyakorlatát, és éppen ezért a *kapitalocén* terminus mellett teszi le a voksát.³ A vizuális művészetekkel kapcsolatosan pedig az e-flux idei online videóprojektjéhez kapcsolódó Zoom-beszélgetésen úgy fogalmazott, hogy a művészeknek „túl kell lépniük az antropocén olyan érzéki etnográfiaján” amelynek eredménye nem több, mint „egy csodálatos pusztulás filmes esztétikája”. Az antropocén-tézist középpontjába állító művészetnek egyrészt tudatosítania kell, hogy amit tapasztalunk, az a rasszizált, gyarmatosító neoliberális kapitalizmus egyenes következménye, másrészt radikális, dekolonializáló és antikapitalista alternatívákat kell kínálnia, olyan strukturális okokra fókuszáló megoldásokat, amelyek az igazságosságban alapulnak.⁴

A másik kritika talán pont ebből indulhat ki: az ennyire pontosan kijelölt politikai vagy társadalmi program elvárása vajon nem szünteti-e meg a művészet aktuális önmagán túlmutatató lényegét, autonómiáját? Sőt, még azt is megkockáztatom, hogy a művészettől mindenáron konkrét és azonnali hasznosságot elvárni talán nem más, mint ugyanannak a kapitalista hatékonyság-logikának a megismétlése, amit éppen bírálni és felszámolni próbálunk. Ha az olyan – ma már talán kissé konzervatívnak tűnő – szerzők, mint HANS-GEORG GADAMER gondolatait felidézzük, akkor azt találjuk, hogy a *normatív/kritikai* (tehát nem történeti) értelemben vett klasszikus fogalmának lényege „a maradandónak, az elveszthetetlen, minden múlandó körülménytől független jelentőségének a tudata”, hogy „úgy mond valamit a mindenkori jelennek, mintha egyenesen neki mondaná”. Mivel „ami klasszikus, az »időtlen«”,⁵ egy ilyen rangra áhítózó műalkotás túl kellene, hogy tudjon mutatni önmaga korának percnyi aktualitását, képesnek kell lennie más korok és/vagy helyek befogadónak megszólítására is.

³ T. J. DEMOS: *Against the Anthropocene. Visual Culture and Environment Today*. Sternberg Press, 2017, 49-58.

⁴ T. J. DEMOS, KODWO ESHUN, TOBY LEE, SASHA LITVINTSEVA, ANJALIKA SAGAR, SUSANA DE SOUSA DIAS, AND LUKAS BRASISKIS: „Visualizing the Anthropocene: Aesthetics and Politics”. *Online discussion, Ecology After Nature: Industries, Communities, and Environmental Memory*. Ld. <https://www.e-flux.com/video/351120/visualizing-the-anthropocene-aesthetics-and-politics/>

⁵ HANS-GEORG GADAMER: *Igazság és módszer: egy filozófiai hermeneutika kezdetei*. Ford. Bonyhai Gábor, Budapest: Osiris, 2003, 320-25.



MALENA SZLAM
Altiplano, 2018, 35 mm film, 15:30 perc

Továbbá – ha a fentebb már említett *művészeti büntudat-öntudatot* komolyan vesszük – napjaink klímaválságában minden művészeti tevékenység létrehozása és fogyasztása etikailag elfogadhatatlan erőforrás-pazarlással és szennyezéssel jár, tehát az antropocén-gondolat perspektívájából minden autonóm művészeti tevékenység felszámolandó. Ha egyedül az itt-és-mostban kézzelfogható eredménnyel járó cselekedet – videóművészeti-filmes kontextusban a tájékoztatás, a tudatosítás és a mozgósítás – elfogadható, mennyiben lesz az eredmény megkülönböztethető a hirdó-riporttól vagy a propagandafilmtől? KAYLA ANDERSON ráadásul azt is hozzát teszi, hogy minden olyan művészeti projekt, ami aktivizál, több kárt okoz, mint hasznot, mert csak növeli az ember bolygóra gyakorolt hatását. „Paradox módon – írja – azok a művészi kezdeményezések hordozzák leginkább a konstruktív hozzájárulás lehetőségét, amelyek inkább stimulálják a kritikai gondolkodást, mintsem szimulálják a cselekvést.”⁶ Ez a néhány kiinduló felvetés is jól jelzi, mennyire érzékeny és problematikus terepre téved a kurátor, ha megfelelő tudatossággal vág bele az antropocén művészeti tematizálásának feldolgozásába. A 2020 nyarán az *e-flux* felületén indult online hatrészes videó-sorozat az antropocén egyik alapvető teoretikusának ikonikus könyvcíméből – *Ecology without Nature*⁷ – inspirálódott, talán csak kicsit pesszimistábbra hangolva a végkicsengést. TIMOTHY MORTON 2009-ben azzal magyarázta a provokatív könyvcímet, hogy a klímaválság megfelelő értésének és kezelésének útjában leginkább a *romantikus természet-kép* és az ahhoz való ragaszkodás áll. Több, mint egy évtizeddel később az *Ecology After Nature* cím nyilván arra utal, hogy immár nincs választásunk, a „természet” ideje lejárt: a sorozat elsősorban az elmúlt tíz év művészvideó és kísérleti film terméséből szemezgetve kínál lenyűgöző válogatást, ami egyszerre cáfolja meg és igazolja a fentebb megfogalmazott ellenvetéseket. LUKAS BRASISKIS kurátor hat tematikus blokkba csoportosította a munkákat, amelyek egyenként két hétig voltak elérhetőek, és azért a lenyűgöző jelző, mert műfajuktól függetlenül és e sorok írójának kezdeti fenntartásai ellenére, alig lehetett közöttük érdektelen filmmel találkozni.

⁶ KAYLA ANDERSON: „Ethics, Ecology, and the Future: Art and Design Face the Anthropocene”, *Leonardo* 48, sz. 4 (2015. augusztus): 339, ld. https://doi.org/10.1162/LEON_a_01087
⁷ TIMOTHY MORTON: *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, 1. Harvard Univ. Press paperback ed., Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 2009

Tágra zárt szemmel – a bolygó manipulált-manipulatív észlelése

A válogatás leginkább meglepő vetülete, hogy az antropocén perspektíva középonti jelentősége ellenére a filmek nagy részének koncepciójában dominált a formai megközelítés, az *experimentalitás* tradíciója fele hajló kísérletezés. Ezen belül is külön csoport képezhető azokból a munkákból, amelyek a környezet (és nem a természet!) percepcióján alapulnak, azonban pontosan a Morton-i kritika megszívleléseként egyetlen esetben sincs szó az érintetlen/romlatlan természet háborítatlan kontemplációjáról: sem a megfigyelés, sem annak tárgya nem ártatlan immár.

Az Andokban fényképezett *Altiplano* (2018) című negyedórás munka az egész program szívemhez legközelebb álló darabja, a belefeledkezett kontempláció és a tudatos konstrukció olyan keveréke, ami a celluloid film képi karakterisztikájának középpontba állításával teszi képpé a látványt. A montázs, a kollázs és az egymásra úszó, egymást átszínező képkockák egy magára hagyott, kísérteties sivatagi táj zaklatott ábrázolását tárják eléink – olyanét, amit holdbéli-nek lehetne nevezni, ha a hold sarlója nem jelenne meg oly gyakran. MALENA SZLAM a kép és a geológiailag értett, sivár, lakatlan és élettelen föld összefüggését valószínűsíti meg, tudatosan avantgárd gesztusok révén hangsúlyozva, hogy nem pusztán megfigyeléssel van dolgunk. Az *Altiplano* gadameri értelemben klasszikus mű: az elmúlt 120 évben nagyjából bármikor és bárhol készülhetett volna, talán a timelapse videókra emlékeztető vizuális hatások kötik egyedül az utóbbi évtizedekhez.

Bár korábban is létezett, az osztott képernyő a digitális képalkotással terjedt el, míg aztán ebben a járványidőszakban mindennapjaink része lett a videokonferenciák esztétikája révén. BEATRIZ SANTIAGO MUÑOZ viszont a szó szoros értelmében analóg módon, házi készítésű tükörrendszer segítségével, technikailag egyetlen képen belül érte el ezt a hatást. Az *Other Uses* (2014) egy hadihajók számára épített egykori „töltőállomásról”, egy rendkívül hosszú, a tengerbe mélyen benyúló betonmólóról „szól”, amely eredeti funkcióját veszítve a helyi horgászok telephelye lett. A töredezett, egységességét önmagán belül felszámoló kép egy megismerhetetlen valóságot mutat be, egy olyan élethelyzetet, amelyet hiába gondolunk az újrahasznosítás remek példájának, valójában a mértéktelen emberi pazarlás és a

2021_2

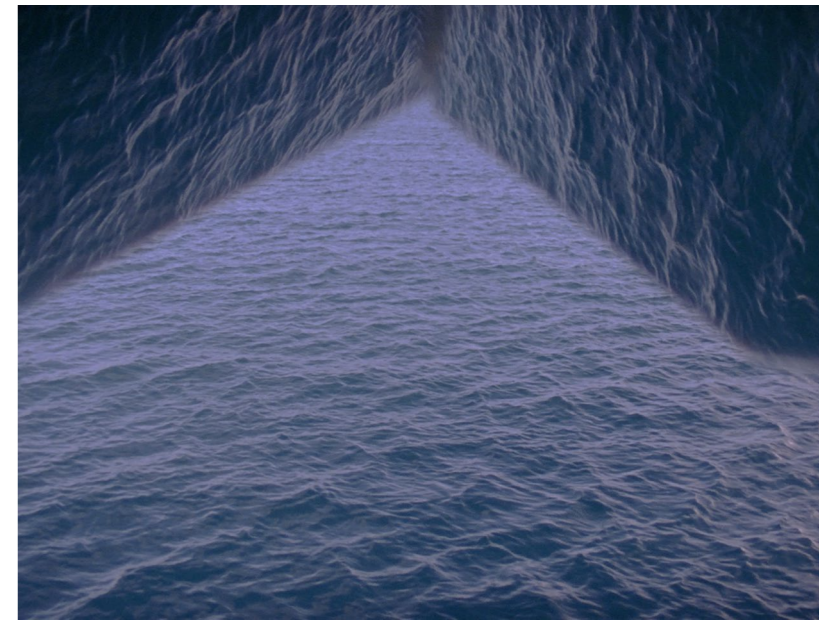
visszavonhatatlan pusztítás látszik rajta. Muñoz azáltal teszi magáévá az antropocén kritikai diskurzusát, hogy a törekeny, esetleges tükörreflexió révén – bizonyos értelemben az előző filmhez hasonlóan – azt állítja, a háborítatlan kontempláció már nem lehetséges, világunk percepciója csak akkor lehet hiteles, ha önmaga lepusztult fragmentáltságát mutatja fel.

A geológiai formák konkrétan filmképpé válnak az OTOLITH CSOPORT munkájában, mikor egy adott pillanatban a kamera mozgása leköveti a láthatáron megjelenő kaliforniai sziklagerinc csipkézettségét. A *Medium Earth* (2013) lenyűgöző, asszociatív szerkezetű mű, amelyben a látvánnyal egyenértékű rangot kap a tapintásérzet a felületek szuperközelikben pásztázása révén: gyűrődések, redőzések, csiszoltságok és simítások gesztusait érezzük tenyerünkön és ujjbegyeinken, miközben a dimenzióváltásokat figyeljük. Bár talán éppen perceptuális gazdagsága miatt a válogatásból talán ez a film áll legközelebb a T. J. Demos által az „antropocén érzéki etnográfiajaként” bírált megközelítéshez, pontosan azért nem tudnám politikusságának hiánya vagy rejtettebb jelenléte miatt lekicsinylően elengedni ezt a lebilincselő munkát, mert elhivatottságát nyilvánvaló programatikusság nélkül teszi zsigeri szinten átélhetővé.

Hangerdő

Külön csoportot alkothatunk a válogatás azon filmjeiből, amelyekben a megfigyelés koncentrálttsága és erőteljessége a hang környezetre való fókuszálásban teljesedik ki. Ez persze vonatkozhat direkt módon az emberi tevékenység harsányságára, a hangszennyezésre, de a hanggal való munkában számomra leginkább a különböző, akár eltérő térből és időből származó zajok egymáshoz illesztésének *érzékelhetetlensége* a legizgalmasabb. Míg a képek összemontírozása, egymásra úsztatása, rétegzése legtöbbször egyből felismerhető, a hangok esetében ez sokkal inkább elrejtendő, és pont ez teszi alkalmassá elvont jelentések sugalmazására.

Bár állandóak a vízkimaradások, a távkezleti vállalat alkalmazottai szorgosan telepítik a nagy sáv szélességű optikai kábeleket; s miközben a fűtéshez-fűzéshez fát aprítanak, a „tisza” szobában, ház nélküli számítógépek zümmögnek házilag barkácsolt ventilátor „rendszerek” hűvösében. Mintha egy gazdaság-történelmi lépcsőfok kimaradt volna Grúzia ősrégi bortermelő vidékén: az



BEATRIZ SANTIAGO MUÑOZ
Other Uses, 2014, 16 mm film, 7 perc

ezredforduló gazdasági növekedésének periferiáján ragadó, abból csak a kilátástalan körülmények elől Nyugatra menekülő munkaerőt tapasztaló, a huszadik századi modernizációból kimaradó ország az elmúlt években a világ második legnagyobb kriptovaluta exportőrévé vált. MISHO ANTADZE filmje (*The Harvest*, 2019) a társadalmi viszonyokat is önmagukból kiforgató ellentmondásokat visszafogottan, minden verbális kommentár nélkül jelelni meg, auditív alapú, asszociációs konstrukciós elv alapján egymás mellé illesztve az apró megfigyeléseket. Légkondik, számítógépek, ventilátorok, fejgömbök, méhek, drónok, hegesztőkészülékek és fűrók zúgásában és egyformán szorgos zümmögésében ér össze a *pre- és a posztindusztriális kor*. A bukolikus tájat antennák és vezetékek rondítják, alattuk mikrocseppek dolgoznak fékevesztetten olyan absztrakt matematikai problémákon, amelyek egy teljesen fiktív, fizetőeszközként lényegében használhatatlan pénz energiazabáló és bolygópusztító termeléséhez szükségesek. Fából ácsolt kilátó egy szinte kipusztult erdő közepén: Litvániában, a tengertől néhány kilométerre, az arrafele csoportosuló kormoránok savas ürülete hatalmas területen kezdte kiszárítani a fenyőerdőt, és ez a jelenség a globális turizmus telhetetlen éhsége miatt pillanatok alatt idegenvezető

OTOLITH GROUP
Medium Earth, 2013, HD videó, 41:08 perc





RUGILÉ BARZDŽIUKAITĒ
Acid Forest, 2018, 63 perc

útvonalába iktatott látványossággá lett. Természetesen maga a helyzet is figyelemreméltó, azonban RUGILÉ BARZDŽIUKAITĒ filmjében (*Acid Forest*, 2018) talán a hangsáv kezelése a legemlékezetesebb élmény, ugyanis az emberek és a madarak hangja és képe sosem szerepel egyszerre: vagy a madarakat (és az ő perspektívájukat) látjuk a magasból, és a kilátón bámméskodókat halljuk, vagy a tébláboló álmélkodókat figyeljük, és a madarakat hallgatjuk a képen kívülről. Ezáltal a két, összeegyeztethetetlennek bizonyuló világ (a természeté és az emberé) a legtöbb mozgókép jótékony hazugságával ellentétben csak töredékesen ér a filmélményben össze, inkongruitásuk metsző élességgel képeződik le a film szövetében. Ez a megoldás egyébként a narratív információkezelés szempontjából is izgalmas, ugyanis bőven a film felénél járunk, mire a töredékes párbeszédéből nagyjából össze tudjuk rakni a szituációt. A látszólag titokban filmezett/lehallgatott látogatók viselkedése a „történet” előrehaladtával ráadásul egyre valószínűlenebbül blóddé válik (az egyik dialóg rejtett kamerák után kutatva még önmagát is leleplezni látszik), úgyhogy elkezdünk a megrendezetség, a fikció jegyei után kutatni. Végül azonban bizonytalanságban maradunk, illetve azoknak a szenzációs felvételeknek az emlékével,

amelyek a hallgatóság perceptuális élményét gyönyörű képeken teremtik meg, és csak ringunk együtt a kamerával a szél által mozgatott magas fenyő csúcson.

Ha már madárürülék: az 1856-os amerikai *Guanó-szigetek törvény*a világ ismeretlen furcsaságainak egyike, ugyanis ez alapján bármely amerikai állampolgár a világ bármely részén magának követelhet minden olyan szigetet, amelyen madár-ürülék lerakát található. Ezek az általában mindentől távoli, teljesen kopár tengeri kőszirtek egyszerre tudnak példái lenni a magára hagyott természet ridegségének és a kegyetlenül szelídítő emberi tevékenységnek. A kiaknázatlanul maradt szigetek mellett ugyanis DINH Q. LÊ filmjében lencsevégre kap olyanokat is, ahol ma is nagyjából egy-két évszázaddal ezelőtti, rudimentáris gyarmati módzerekkel zajlik a guanó kitermelése. Ezzel egyrészt leleplezi a modernkori kolonializmus és rabszolgamunka egyik válfaját, másrészt azonban mindez attól válik igazán kísértetiesé a szó freudi értelmében, mert egy adott ponton ebben az embertelenségben feltárul az emberi szellem és tervezés nagyszerűsége. A minden korszerű védőfelszerelés és munkaeszköz nélkül robotoló emberek ugyanis a guanóval teli műanyagzsákokat olyan elképesztő precizitású és méretű, középkori várfalakra emlékeztető konstrukciókba rakják (feltételezhetően a szállítóhajók érkezéséig), amelyek emelvényként és struktúraként az ő mozgásukat és munkájukat is megkönnyítik. Vagyis a kitermelt alantas kosz a kitermelés eszközévé és magasztos architektúrák építőelemévé válik.

A *The Colony* (2016) című filmet az teszi még kísértetiesebbé, hogy ezeket a guanó-szigeteket párhuzamosan, két drónnal filmezték, így azok meg is jelennek egymás felvételein. Ezzel a megoldással Dinh Q. Lê nem csak arra emlékeztet, hogy az időnként (főleg a munkások barakkjai belsejében) teljesen emberléptékű kameramozgások valójában ennek a világnak a faragatlan lepusztultságába egyáltalán nem illő, csúcstechnológiájú lebegő készülékekkel készültek, hanem a géppé lett tekintet *poszthumán* tapasztalatát és diskurzusát is bekapcsolja. Ehhez adódik a különös

komplexitású hangsáv, amelyben a természeti hangok (madarak vijjogása, tenger és szél zúgása) folyamatosan összefonódnak a zaklatott ritmusú experimentális zenével, így téve időnként megkülönböztethetlenné emberi és nem emberi, vagy éppen az embertelen világ zajait.

Mentális konstrukciók

A válogatás talán legkomplexebb darabja az egyszerre szenzuális és filozofikus *4 Waters – Deep Implicancy* (2018),⁸ amely lenyűgöző – nem tudok jobb kifejezést – *média-szövegként* működik. Ez azt jelenti, hogy képeknek, hangoknak és szövegeknek olyan szövetével találkozunk, amelyben minden elem saját jogán és saját kifejezőmódjának logikájával van jelen; ezért bár felsejlik egy rendkívül kidolgozott gondolatmenet, az egész nem fordítható át lineáris, szövegszerű érveléssé. És ez kirajzolja a szerzők egyik alapvető stratégiáját, a visszahúzódat, azt, hogy nem kívülről próbálnak rátelepedni felhasznált témákra vagy formai elemekre, hanem hagyják – ahogy a sorozathoz tartozó beszélgetésben fogalmaztak – azok belső világlását érvényesülni. Fotografikus vagy rajzolt, álló- vagy mozgóképek, zenei vagy beszédhangok, írott és hangzó szövegek kerülnek egymásra vagy egymás mellé egy olyan struktúrában, amelyet azért neveznek mégis leginkább szövegnek, mert nem impulzív-improvizatív asszociáció-sort látunk, hanem egy teoretikus, racionálisan – de nem diszkurzívan! – építkező, teljes értékű gondolatmenetet fogadunk be. Ez azt jelenti, hogy minden médiatípus a saját specifikumait hordozza és nem válik egy verbális szerkezet szimbolikus elemévé. Például a helyenként varázslatos, szinte a víz szemszögét felvevő képek foglyul ejtik látásunkat és magukba szippantanak pillanatokra, de mégsem maradnak meg a pusztá passzív kontempláció szintjén; a hangzó szövegrészeknek nem csak textuális jelentésük van, hanem a nyelv hangzásként, a dialektus zeneként is beépül; az egyes képek alatt/fölött felsejlik geometrikus rajzban megjelenő kristályszerkezet diagramszerűvé teszi a természetképeket – és így tovább. Tovább bonyolítja ezt a szenzációs média-szöveget, hogy nem csak saját anyagok, hanem nagy részben idézetek jelennek meg iraki vadászpülőök célpontkereső videóitól Tarkovszkij *Stalker*éig. ARJUNA NEUMAN és DENISE FERREIRA DA SILVA egy négy alapelem köré (lazán) szerveződő sorozat első darabjának

⁸ <https://vimeo.com/289292003>

szánta ezt az elsődlegesen a vízről szóló filmet, ám megközelítésüket nem ez teszi az antropocén gondolkör részévé. A „halálos absztrakció” kifejezéssel a szerzők azt állítják, hogy a négy alapelem geometrikus formáknak való platóni megfeleltetése volt az absztrakció azon évezredes folyamatának az első lépése, amelynek végpontján a hidrogénbomba gömb formára épülő működési mechanizmusát találjuk.⁹ Talán ez a példa tudja legjobban megvilágítani azt a non-lineáris, szokatlan, kevésbé leuralóan racionalizáló, kevésbé maskulin gondolkodásmódot, és a kreatív művész-kutatásnak azt a gyakorlatát, ami a *4 Waters – Deep Implicancy* média-szöveget eredményezte. És pont ezen jellemzők miatt válik az antropocén problémafelvetést a maga komplexitásában és teljességében megtévesztő darabbá. A pusztuló földet (szűkebben Kanadát) a privilegizált fehérek elhagyták a Mars kedvéért, az ottmaradó bennszülöttek pedig megpróbálnak túlélni a romokon. Igazi anti-utópiának hangzik és néz ki a sztori, azonban THIRZA CUTHAND alig negyedórás áldokumentumfilmjében¹⁰ a „meginterjűvölt” alakok arról beszélnek, hogy bár az utóbbi évtizedekben megszokott „életminőségnek” annyi, milyen jó most, hogy végre a probléma nagyobb része (a gyarmatosítók) sokévszázadnyi uralom után eltávozott. A *Reclamation* (2018) tele van humorral és iróniával, de képes felvillantani valamit abból is, hogy milyen lenne egy olyan világban élni, ahol nincs Google vagy Facebook, és ahol nem a pénzügyi problémák határozzák meg a mindennapokat: vagyis az, ami első pillantásra anti-utópiának tűnik, kezd utópisztikusnak tűnni. A film jelentőségét számomra nem csak a boncolgatott kérdéskör adja (amely lényegében a kolonializációt és a kapitalizmust jelöli meg az antropocén legkárosabb jelenségeként), hanem a megközelítés alapvető attitűdje, ami a műfaji és formai szempontokat meghatározza. Cuthand munkája ugyanis az áldokumentumfilm műfaját vállaltan amatőr módon valószínűsíti meg, ami nem csak a speciális effektek híján szerény kivitelezésűnek nevezhető külső jelenetekben érhető tetten, hanem abban is, ahogy az interjú során egymásra tromfoló alakok egy pillanatban elnevetik magukat azon, amit egymást cukkolva kitaláltak. Azáltal ugyanis a *Reclamation* (társadalom)kritikus hangneme így önnön magát is eléri és roncsolja, ezáltal téve kézzelfoghatóvá a heideggeri igazságot, hogy új gondolathoz új nyelv, új forma is kell.

Kayla Anderson azt állítja, hogy az elmúlt években az antropocén igazából egy *kuratori mémme* lett,¹¹ egy hívó- vagy kulcsszóvá, címkévé, ami köré könnyedén – trendin és az intézmények finanszírozóit is kielégítő módon –, társadalmi hasznosságot mímelve lehet a műalkotásokat, esetünkben a filmeket felfűzni. E jelenséget és annak problematikusságát érzékelve azonban úgy gondolom, az *e-flux* tavalyi válogatása a kétkedőket két okból is meggyőzheti. Egyrészt azért, mert olyan művek kerültek előtérbe, amelyekben az antropocén tézis feldolgozása nem erőltetetten ráhúzott mellékszál, hanem a munkák középpontját képezi; másrészt szinte mindegyik esetében nem pusztán jószándékú, ám propaganda- vagy prédikációízű megközelítésekről van szó, hanem központi jelentőséget kap a terminus problematikusságának tematizálása is. Harmadrészt – és ezt tartom a legfontosabbnak – számomra is meglepő azoknak a valódi műalkotásoknak a száma, amelyek e tematikai fókusz ellenére a fontos társadalmi üzenettel egyenértékűnek kezelik a formai kérdéseket, az esztétikai stratégiák kidolgozását és kiforrottságát.

⁹ MISHO ANTADZE, LUKAS BRASISKIS, THIRZA CUTHAND, HEATHER DAVIS, SU YU HSIN, AND ARJUNA NEUMAN: „Outside the Timeline of Progress: Techno-Material Traces, Post-Human Landscapes, and The New Social”. Online discussion, *Ecology After Nature: Industries, Communities, and Environmental Memory*. Ld. <https://www.e-flux.com/video/357450/outside-the-timeline-of-progress-techno-material-traces-post-human-landscapes-and-the-new-social/>

¹⁰ https://www.youtube.com/watch?v=8t_TtjNMNI

¹¹ ANDERSON: „Ethics, Ecology, and the Future”, 339.