

Füzi Izabella

„Minden út valaha folyó volt” – A művészet mint a világ újraparazslatosítása

Absztrakt: Az írás a 2026-os berlini transmediale fesztivál kurátori koncepcióját és művészeti programját elemzi, amely a „Minden út valaha folyó volt” mottó jegyében a technológia, a természet és a művészet kapcsolatát gondolja újra. A szerző bemutatja, miként jelennek meg a fesztiválon az extraktív technológiákkal szemben alternatív, fenntartható és közösségi gyakorlatok, valamint hogyan kapcsolódnak össze a dekolonális szemlélet, az ökológiai gondolkodás és a kortárs művészet. Az elemzés arra is kitér, hogy a fesztivál milyen esztétikai és társadalmi lehetőségeket kínál a világ „újraparazslatosítására”, miközben kritikai módon reflektál a törekvések korlátaira is.

Kulcsszavak: kortárs művészet, technológia, ökológia, transmediale.

 ORCID: 0000-0002-7886-1244

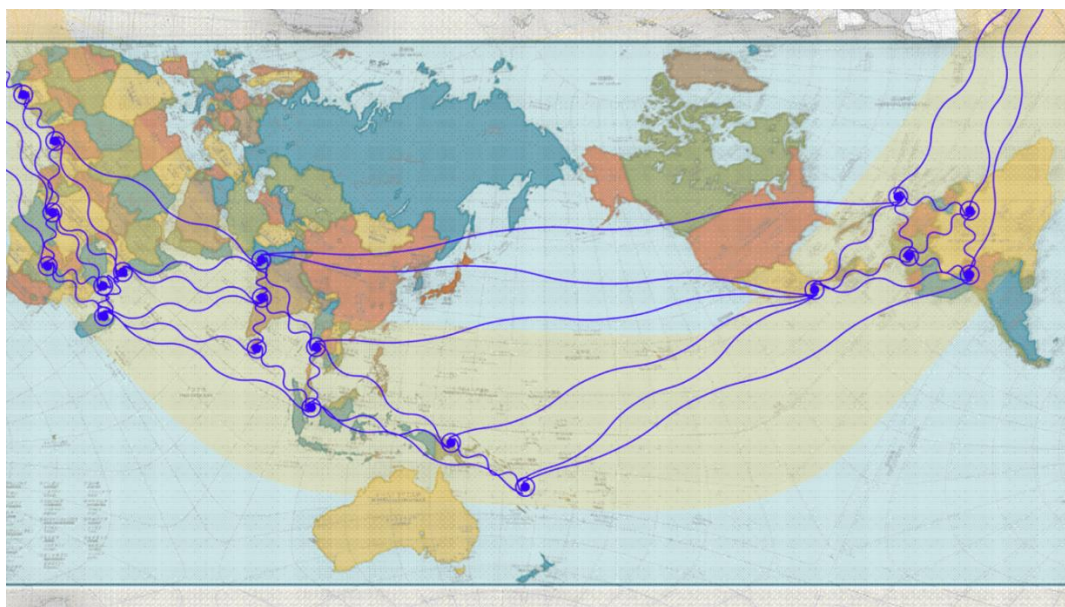
Kevés helyszín hordoz annyira sűrű jelentésrétegeket, mint a Berlin első krematóriumából átalakított silent green Kulturquartier, ahol a temetkezés egykori infrastruktúrája ma a technológiai jelenről folytatott spekulatív gondolkodásnak ad teret. Az egykori hamvasztások tereit újrahangolja a kulturális kampusz működése, különös atmoszférát teremtve a transmediale összművészeti fesztiválnak, amely a technológia művészi és kritikai vizsgálatára vállalkozik. A fesztivál története 1988-ig nyúlik vissza: a Berlinale kísérőprogramjaként indult, kezdetben a videó- és médiaművészetre koncentrálnak. Azóta azonban a médiumspecifikus fókusz egy tágabb kérdésfelvetés váltotta fel: a technológia társadalomformáló működése, valamint a művészet közvetítő és kritikai szerepe áll a programsorozat középpontjában.



*A Kuppelhalle és a workshopoknak helyet adó műhelyek – silent green Kulturquartier.
(A szerző felvétele.)*

Az idei fesztivál az út képe köré szerveződött, amely a kurátori koncepció mottója szerint eredetileg mindig folyó volt: mozgás, áramlás, közvetítés. Az ételek, receptek, növények és ismeretek vándorlásának nyomvonalára utal a 2026-os kiadás neve is: *A mangóöv és a tamarindusz út mentén* (By the Mango Belt and Tamarind Road), mely az euro-atlanti perspektíva tudatos kimozdításával a csendes-óceáni szigetvilág, Délkelet-Ázsia, a kelet-afrikai – szuahéli – partvidék, valamint Dél-Amerika felől szervezte újra a technológiai képzelet földrajzát – arra a tapasztalatra alapozva, hogy akiket eddig a nyugat „harmadik” vagy „fejlődő” világnak tekintett és lázasan próbált felvilágosítani, nem mindig kérnek ennek a típusú modernitásnak a vívmányaiból, hanem másfajta útvonalakat keresnek, legalábbis a művészeti praxis szintjén.¹

Neema Githere és Juan Pablo García Sossa kurátorok három hívószó mentén strukturálták a fesztivált – a *compassing*, *metaphoring* és *protocoling* műveletei szerint –, amelyek a tájolás (irányok, széljárások, ritmusok és algoritmusok), a metaforizálás (különböző kozmológiák és tudásrendszerek találkozásai), valamint új, fenntartható protokollok és infrastruktúrák kialakításának igényét jelentik be. A folyó és az út így nemcsak tematikus motívumként, hanem módszertani keretként is működött: a fesztivál egészét átható kísérletként rendszerek, kozmológiák és technológiák újrakonfigurálására.



A mangóöv és a tamarindusz útja újrendezi a világ térképét. (Forrás: transmediale)

A 2026-os program technológiaszemlélete — amely a beszélgetések, előadások, performanszok, installációk és vetítések közös alapja is volt —, abban a kérdésben foglalható össze, hogy miként válthatók le, vagy legalább miként egészíthetők ki a domináns, extraktív (vagyis kitermelő és kizsákmányoló) technológiák olyan technológiákkal, amelyek a legtágabban értett, (nem csupán emberi) élet fenntartását szolgálják. Ehhez a technológiai képzelet radikális kitágítására van szükség: arra, hogy a technológiát ne kizárólag az emberi létezés konstitutívan formáló eszközként értsük, mely által a világot nyersanyagként kezeljük és irányítjuk, vagy éppenséggel felhalmozunk, elraktározunk és elhasználunk. A fesztivál

¹ Bruno Latour modernitáskritikájának egyik kiindulópontja annak a „nyugati” modellnek az elemzése, amely önmagát a hagyománnyal radikálisan szakító, az objektív tények és a természet autonómiája mellett elkötelezett, univerzális érvényű rendként határozza meg. A „keleti” modernizáció ebben az értelemben nem egyszerűen a nyugati modell hiányos vagy „felemás” változata, hanem annak sajátos újrakompozíciója más történeti és kulturális kontextusban, ahol gyakran együtt él a technikai-modern intézmények átvétele és a hagyományos vallási, közösségi vagy kulturális formák fenntartása. Latour és munkatársai e problémakört kurátori gyakorlatukban is vizsgálták. Az *Iconoclash* (ZKM, Karlsruhe, 2002) című kiállítás az ikonrombolás, hit és tudomány viszonyát tematizálva mutatta be, a *Making Things Public* (ZKM, Karlsruhe, 2005) pedig a tudományos és politikai tények összefonódó hálózataira koncentrált.

meghívott művészei és kutatói e szemléletváltáshoz főként az ősi és a természeti technológiákból merítettek előképeket, inspirációkat és alternatív modelleket.

„Minden út valaha folyó volt”: ez nem pusztán költői tézis, hanem a technológia természeti újrakeretezése és a természetnek technológiaként való újraértelmezése. A folyó olyan természeti folyamat, amely már önmagában infrastruktúraként működik: irányt szab, hordoz, összeköt és elválaszt, információt, energiát és anyagot közvetít. Mielőtt az utak burkolattá, a kereskedelem hálózattá, a logisztika algoritmussá vált volna, a mozgás, a tájolás és a csere technológiája elsődlegesen hidrológiai alapozású volt. Ebben az értelemben az út nem a folyó meghaladása, hanem annak megszilárdult, felgyorsított és részben kisajátított formája.

A víz a fesztivál egyik szervező motívumaként jelent meg: nemcsak hangperformanszok és az óceánvilág emlékeztet a videójátékok világépítő gyakorlataival összekapcsoló [előadásperformanszok](#), hanem rövidfilmek és videóesszék visszatérő témájaként is működött. [Su Yu Hsin](#) videótrilógiája különösen érzékenyen reflektált a globális vízgazdálkodás problémáira, kiemelve a technológiai infrastruktúrák előállításához szükséges, gyakran láthatatlanná tett ökológiai beavatkozásokat. A *Particular Waters* (2023) például a világ egyik legnagyobb félvezetőgyártó üzemének vízszükségletét vizsgálja: a 2021-es tajvani aszály idején a megnövekedett chipkereslet miatt teherautókkal szállították a vizet a gyárba, szó szerint kiszívva a környező folyók és víztározók tartalékait. A trilógia célja nem a dokumentarista feltárás, hanem egyfajta poétikus átfordítás: arra tesz kísérletet, hogy a vizet ne csupán ipari nyersanyagként, hanem a geológiai mélyidőt megtestesítő és hordozó archívumként, információs közegként és számtalan élő és élettelen létezőt összekapcsoló elemként gondoljuk el. Ezzel szemben a klímaválságot gyakran a természeti fenséges látványos, szenzációhajhász képein – kiszáradt folyómedreken, elsivatagosodott tájakon, pusztító árvizeken és földcsuszamlásokon – keresztül találó médiadiskurzus a katasztrófát kommodifikálja, és egy olyan affektív ökonómiába csatornázza, amely automatizálja és menedzseli a nézői empátiát.² Su Yu Hsin munkái egy alternatív képi és narratív nyelvet keresnek: olyat, amelyben a víz mint élő hálózat, földtani és akár csillagközi történetek hordozója szólal meg, és amely képes újragondolni az ember és környezete közötti kölcsönös függőségeket.

Lara Tabet [Resilience Overflow](#) című installációja szintén a víz hordozó, közvetítő és mediáló tulajdonságaira épít. A víziképfűrés üvegek díszletei között vetített videó egy radikális társadalmi kísérletet dokumentál: a libanoni orvosbiológus és vizuális művész — aki az extrém vízszennyezettség következtében szivárgó bélszindrómában szenved — a saját bélcsatornájából izolált baktérium segítségével tenyészt az úgynevezett reziliens gént, a humán neuropeptid Y-t. A spekulatív narratíva szerint ezt a bélbaktériumba rejtett, genetikailag módosított gént a bejrúti csatornarendszerbe juttatja, hogy a poszttraumás stresszben élő városi lakosok ellenállóképességét növelje. Egy olyan kétségbeesett helyzetben, ahol az állam képtelen kezelni a növekvő lég- és vízszennyezettséget, nem marad más lehetőség, mint maga a szivárgó város, a csatornarendszer infrastruktúraként való hasznosítása, amely ebben a sci-fibe hajló akciótervben biológiai és társadalmi közvetítőközeggé válik. A víz így nem pusztán szennyet és betegséget hordoz, hanem adatokat, géneket és fajokat is — migrációs folyosóként működő, áteresztő hártyák hálózatán keresztül.

² Arról, miként mozdul el a képek szerepe a reprezentáció és jelentésközvetítés klasszikus funkciójától egy valós időben szabályozható, az érzelmeket és empátiát koreografáló affektív infrastruktúra irányába, lásd Nora O' Murchú tanulmányát: Murchú, Nora O': This Is Not an Image. In: Murchú, Nora O' – Janška, Janez F. (szerk.): *Are You a Software Update*. Ljubljana: Aksioma, 2025. 26–49.



*Fluoreszkáló víziképfes palackok és laboratóriumi eszközök (Lara Tabet: Resilience Overflow, installáció)
(A szerző felvételei)*

Ha a technológiát nem pusztán az emberi kéz által előállított tárgyakra, hanem működési elvekre és protokollokra értjük, a biológia és a technológia közti merev ellentét feloldódik. A folyók, az ökoszisztémák, az állatok vándorlása vagy az ételek fermentációs útvonalai mind olyan rendszerek, amelyek információt kódolnak, optimalizálnak és továbbadnak — vagyis technológiaként viselkednek. A transmediale idei tematikája ebből a felismerésből indul ki: a mangóöv és a tamarindusz útja nem egzotikus földrajzi kitérő, inkább annak belátása, hogy a technológiai képzelet forrásai nem kizárólag az ipari modernitásból, hanem folyók, szelek, áramlatok, növények és testek hosszú idejű együttműködéséből fakadnak. Amikor a fesztivál rendszerek, kozmológiák és technológiák újrakonfigurálását tűzi ki célul, valójában ráirányítja a figyelmet arra az alapvető összefüggésre, hogy minden mesterséges infrastruktúra alapja a geológiai-biológiai lét, legyen szó akár a föld gyomrából kibányászott, az évmilliók mélyidőből kiszakított ritkafémekről, az infrastruktúrák működtetéséhez szükséges energiáról, vízről vagy az emberi láthatatlan munkáról.³

Az automatizáció mítosza — az önfenntartó és önszabályozó gépek ígérete — következetesen kitakarja például azt az emberi munkát, amely működésben tartja a digitális rendszereket. Keiria Shishay *After the Abyss* (2025) című rövid dokumentumfilmje ezt a láthatatlanná tett munkásréteget helyezi előtérbe: a kenyai, kormányzati programok által támogatott és ösztönzött, jellemzően 18–22 éves digitális munkások világát, akik tartalommoderátorként a web „takarítóiként” dolgoznak. Ők azok a „láthatatlan kezek”, akik

³ Kate Crawford könyve alaposan feltárja például a gépi tanulás (köznnyelven mesterséges intelligencia) technológiai erőforrás-szükségletét: a ritkafémek kibányászásától az adatközpontok hatalmas energia- és vízfogyasztásán, a globális ellátási láncokon és a platformgazdaság rejtett, alulfizetett adatcímkező munkáján át egészen a rendszerek életciklusának végén keletkező elektronikai hulladékig, rámutatva, hogy az „intelligens” rendszerek mögött kiterjedt anyagi, ökológiai és társadalmi infrastruktúrák állnak. Crawford, Kate: *Atlas of AI – Power, Politics, and the Planetary Costs of Artificial Intelligence*. Yale University Press, 2021.

a közösségi média káoszát szűrik, erőszakos, traumatizáló képeket és szövegeket távolítanak el azért, hogy a platformok a globális felhasználók számára „biztonságos térként” működhessenek. A film világossá teszi: az automatizáció retorikája mögött nem algoritmusok, hanem testek állnak — PTSD-vel élő fiatalok, alulfizetett munkaerő, akiknek sem anyagi, sem intézményi erőforrásaik nincsenek mentális egészségük védelmére. A háttérben zajló jogi küzdelmek — több mint kétszáz korábbi tartalommoderátor 1,6 milliárd dolláros kártérítési pere a Meta ellen — és az NDA-kkal elhallgattatott munkások önszerveződési kísérletei rámutatnak a platformgazdaság strukturális cinizmusára, amely az olcsó digitális munkát bármikor tovább tudja terelni egy még jogilag kevésbé szabályozott országba. A dokumentumfilm kísérletet sem tesz arra, hogy megmutassa azokat a képeket, amelyek a fiatal, anonim digitális munkásokat testileg és lelkileg megbetegítik; ehelyett természeti, valamint önszerveződő, mozgalmi környezetben mutatja be őket.

Meglepő és üdítő módon a transmediale fiatal művészei — és az a döntően húszas–harmincas éveiben járó törzsközönség, amely körükük szerveződik — már nem elégszenek meg a fennálló társadalmi rend pusztá leleplezésével és kritikájával. Miközben pontosan értik és átlátják azokat az extraktív technológiákat, amelyek a felhalmozás szolgálatába állítják a földet, a vizet, a testeket és a figyelmet, az ő figyelmük egyre inkább az alternatív és párhuzamos gazdasági modellek felé fordul. A művészet ebben a közegben nem reprezentációs térként, hanem a mindennapi gyakorlatok laboratóriumaként működik: olyan kísérleti zónaként, ahol új protokollok, szokások és együttélési formák alakíthatók ki és tesztelhetők.

Az extraktív gazdaság logikája egyszerű és könyörtelen: kivenni mindazt, ami értékke tehető — és közben magát az érték fogalmát is szabályozni. Ami nem illeszthető be ebbe a körforgásba, az láthatatlanná válik vagy hulladékként marad hátra. Ezzel szemben a gondoskodáson, törődésen és figyelmen alapuló gazdaság nem a felhalmozásra, hanem a kölcsönösségre épül. Védjegyei a laterális kapcsolódások, a megosztás és a bőség gyakorlatai, amelyek célja nem az erőforrások kisajátítása, hanem másfajta infrastruktúrák, ritmusok, körforgások és „receptek” kikísérletezése — olyanoké, amelyek nem kizsákmányolnak, hanem fenntartható módon működnek együtt a környezettel.

Ennek az alternatív gondolkodásnak az egyik markáns stratégiája a korábbi, gyakran leértékelt technológiákhoz való visszatérés: a fermentációhoz, a fonáshoz, a szövéshez, a főzéshez vagy a növénytermesztéshez. Nat Skoczylas például olyan kollaboratív közösségi gyakorlatokat mutatott be, mint a kovászás, a kombucha- és kefirgombával végzett erjesztés, amelyek szinte menetrendszerűvé teszik a résztvevők közötti érintkezést és cserefolyamatokat. Ezek a gyakorlatok nem attól válnak értékessé, mert az így létrehozott termékek ritkák vagy exkluzívak, hanem éppen azért, mert bőségesek, újratermelhetők és megoszthatók. Míg a kapitalista piac a mesterségesen fenntartott hiányra épül — árképzéssel, szabályozással és a túltermelés elkerülésével⁴ —, addig ezek a közösségi technológiák a túlsordulás és a megosztás logikáját követik.

A történeti példák tovább mélyítik ezt az ellentétet, megmutatva, miként válik a helyi gyakorlat globális terméké, a közösségi tudás pedig ipari logikává. A középkorban a sörfőzés még lokális, háztartási tevékenység volt: a sör íze és karaktere a környező földhöz, a helyi komlóhoz, a családi szokásokhoz

⁴ A kapitalista piac újraértelmezésére a kulturális termelés – mindenekelőtt a hollywoodi filmipar – összefüggésében James McMahon tesz átfogó kísérletet *The Political Economy of Hollywood: Capitalist Power and Cultural Production* (New York: Routledge, 2022) című könyvében. McMahon elemzése abból indul ki, hogy még Marxnál is megfigyelhető a tendencia, miszerint a piac működése bizonyos értelemben a „természeti törvényekhez” hasonló, objektív és szükségszerű folyamatként jelenik meg. Ezzel a felfogással szemben McMahon empirikus adatokra támaszkodva amellett érvel, hogy a kapitalista piac nem autonóm, önszabályozó rendszer, hanem a hatalom intézményesült formáin keresztül szerveződik. A hollywoodi filmipar profitabilitása például nem pusztán a „kereslet és kínálat” spontán egyensúlyából következik, hanem a termelés és a terjesztés kontrolljából (tulajdonviszonyokon, a vállalati integráción, a szabályozásokkal, a túltermelés visszafogásával).

kötődött. A piaci kapitalizmus térhódításával azonban a sör termékként uniformizálódott, globalizálódott, és fokozatosan levált földrajzi és kulturális beágyazottságáról – a sokféleség helyét a standardizált íz és a profitorientált tömegtermelés vette át. Hasonló történeti ívet rajzol fel Laura Huertas Millán [Para la coca](#) (2023) című kétcsatornás installációja is, amely érzékenyen mutatja meg, miként alakult át a kokacserje: az egykor alapvető élelmiszerként és spirituális, gazdasági rítusok központi elemeként használt növény az extraktív logikák mentén kriminalizált árucikké vált, a kokain globális piacának árnyékában.

[Nathalie Muchamad](#) a kenyérgyümölcs történetén keresztül hasonló kérdéseket vet fel, azt vizsgálva, miként próbálta a gyarmati gazdaság saját céljaira kisajátítani az eredetileg a közösségi túlélést szolgáló növényt. A gabonával – az első nagy mennyiségben felhalmozható élelmiszerrel – szemben a romlandó, magvetéssel nem, csupán vegetatív módon szaporítható kenyérgyümölcs azonban nehezebben illeszthető be a felhalmozó, kitermelő kapitalista rendszerekbe. Az ilyen növényekhez kötődő termesztési és feldolgozási gyakorlatok gyakran lokális tudásokon alapulnak, és kevésbé centralizálhatók, ellenállva a teljes standardizációnak. Muchamad ételrecepteket is gyűjt, amelyeket – akár csak magukat a növényeket – élő archívumokként kezel: a receptekben történetek, vándorlások és rokonsági hálók íródnak tovább. Ezek az archívumok olyan kapcsolódásokat rajzolnak ki, amelyek áthágják a nemzetállamok és birodalmak határait; a konyhában kezdődnek, majd az ízeken, az érzékeken és a testeken keresztül öröklődnek tovább, csendesen ellenállva a kisajátítás erőinek.

Ezek a munkák együtt egy olyan gondolkodásmód körvonalait rajzolják fel, amely nem egyszerűen kritikát gyakorol, hanem működő alternatívákat keres. A transmediale fiatal közegében a művészet így nem a világ végének újra bejelentése, hanem egy másféle világ mindennapi próbaüzeme. Ennek a próbaterepe lehet egy csendes manikűrszalon, mint például a bolgár származású művész, [Petja Ivanova](#) esetében, aki egy személyes konzultációk keretében egy NFC okosmatricát ragaszt a körmünkre, miközben arról diskurál, hogy a testünk (a körmünk is) egyszerre a tudás rögzítő felülete és egy nagyobb körforgás áramló közege. [Gladys Kalichini](#), zambiai művész és kutató pedig olyan művészeti gyakorlatokat próbál ki, amelyek a szolidáris cseregazdaságon alapulnak: a körforgásos gazdaság célja az újrafelhasználás, az erőforrások és termékek életciklusának meghosszabbítása. A forgó megtakarítással finanszírozott művészeti projektek (egy csoport rendszeresen pénzt tesz a közös kasszába, és minden körben más kapja meg az egész összeget, amíg mindenki sorra nem kerül) pedig új, közösségi alapon szerveződő pénzügyi modelleket hoznak létre, miközben a részvevőknek szükségszerűen el kell gondolkodniuk arról, hogy mi számít értéknek és miért, és gyakorolniuk kell a kölcsönös bizalom kiterjesztését.

A performanszok, filmek és beszélgetések visszatérő kérdése az volt, miként mozdítható ki a túlságosan is emberközpontú perspektíva, valamint a modern technológiák által vezérelt megismerés megszokott kerete. A (természeti, technológiai, gazdasági) környezetekhez való viszony újraértelmezése arra is rámutat, hogy a biológiai fülkénk, a távolság technologizálásával létrejövő távjelenlétünk és a folyamatos növekedést célzó, a környezetre erőforrásként tekintő gazdasági modell nem függetleníthetőek, hanem cserekapcsolatok, kölcsönös hatások és függőségek bonyolult rendszerét alkotják. E rendszerben az ember nem kívülálló megfigyelő, hanem hálózati csomópont: érzékelése, technikai kiterjesztései és gazdasági döntései egyaránt visszahatnak azokra az ökológiai és materiális feltételekre, amelyek létét biztosítják. A fókusz így az autonóm, uralmi pozícióból szemlélődő szubjektum helyett az összekapcsoltság, a sérülékenység és a felelősség kérdéseire helyeződött át, felvetve annak szükségességét, hogy új fogalmi és esztétikai eszközökkel gondoljuk újra együttélésünket az emberi és nem-emberi létezők sokaságával.

Számos munka arra tett kísérletet, hogy másfajta érzékelési és észlelési módok felé nyisson – például a

növényi és állati intelligencia, az ökológiai reziliencia vagy a nem-emberi időbeliség megfigyelésén keresztül. Ezzel párhuzamosan a digitális technológiák és a gépi tanulás domináns adatlogikája kritikus fényben jelent meg: miközben a rendszerek a kitermelt és felhalmozott adatmennyiséget rendezik és értelmezik, több alkotás az „újravarázslatosítás” igényét fogalmazta meg az ősihez, a természetihez, az intuitívhoz való visszatéréssel. A dolgoknak története, anyagi jelenléte és aurája van – olyan rétegek, amelyek nem merülnek ki sem az információhalmozásban, sem a tudományos racionalizációban, sem a technológia instrumentális használatában.⁵

Paradox módon azonban az új világkép hívószavai – a fenntartható életformák és együttélések keresése, a képzelet dekolonializációja, a dezantropomorfizálás, illetve a költői és intuitív megismerési módok visszanyerése – kevésbé az alkotásokkal való közvetlen, érzéki találkozások során váltak átélhetővé. Inkább beszélgetésekben, az érvelések és fogalmi keretezések szintjén bontakoztak ki, mintha a fesztivál a tapasztalat és az elmélet közötti feszültséget öntudatlanul is láthatóvá tette volna. Ez a kettősség egyszerre inspirál és kihívást is jelent: rámutat arra, hogy az alternatív érzékelési és gondolkodási formák nyelvi és konceptuális szinten talán már formát öltöttek, de az ehhez vezető esztétikai nyelvet még nem sikerült megtalálni. Vajon a világ újravarázslatosítása naiv visszatérés a misztikumhoz, mely a kapcsolódás és a kölcsönösség vágyából táplálkozik? Vagy inkább annak felismerése, hogy a radikális racionalizálás és az adatokra redukált valóságértelmezés mellett szükség van olyan tapasztalati formákra is, amelyek nem merülnek ki a mérhetőség és az optimalizálhatóság logikájában? A régebbi – analóg, lassabb, lokális – technológiák felelevenítése valóban lekapcsolhat-e minket a fogyasztás állandó körforgásáról, még ha az „tudatos” formában is történik, vagy csupán a fenntarthatóság esztétikájával ellátott újabb piaci szegmenseket hoz létre? Könnyen elképzelhető, hogy a „zöld”, „slow” vagy „kézműves” alternatívák is a kapitalista gazdaság differenciált kínálatába illeszkednek, és így nem kívül kerülnek a rendszeren, hanem annak finomhangolt részeivé válnak.

A kérdés egyszerre esztétikai, politikai és gazdasági természetű is: képesek-e a kortárs művészeti gyakorlatok olyan praxisalapú érzékelési módokat és protokollokat kialakítani, amelyek nem termelik újra automatikusan a fogyasztás logikáját? Lehetséges-e az érzékelés, a figyelem és a részvétel újrászervezése úgy, hogy az ne váljon azonnal élménytermékké vagy kulturális tőkévé? Az erre adott válasz nagymértékben attól függ, miként határozzuk meg önmagunkat azon a spektrumon, amelyen a mai progresszív ajánlatok mozognak: elsősorban a környezetünkhöz ezer szállal kapcsolódó, sérülékeny és anyagi létezőként, vagy inkább absztrakt társadalmi viszonyok hordozóiként, akik rendszerszintű struktúrákban helyezkednek el.⁶ Ha az előbbi hangsúly erősödik, az érzékelés és a test tapasztalata kerül előtérbe; ha az utóbbi, akkor az intézményi és gazdasági beágyazottság kritikája válik elsődlegessé, miközben éppen ezek összekapcsolása lenne a kívánatos.

⁵ Byung-Chul Han *A narráció válsága* (Ford.: Csordás Gábor. Budapest: Typotex, 2025) című esszéjében a történetmesélés erejének megkopását a digitális információs környezet szerkezetével hozza összefüggésbe. Érvelése szerint az adatokra és mérhető információkra redukált „tények” a folyamatos online jelenlét és az állandó frissítés logikájában szétzúzódnak az időbeliséget, és felszámolják a narratív koherencia feltételeit.

A diagnózis az „elveszett aranykor” narratívájába illeszkedik, amennyiben Han a titok, a hiány, az aura és a varázs újrafelfedezését sürgeti, vagyis olyan tapasztalati dimenziók visszahozatalát, amelyek ellenállnak a teljes átláthatóság és hozzáférhetőség követelményének.

⁶ A *Magyarázat mindenre* (Reisz Gábor, 2023) című film értelmezéséről szóló tanulmányomban részletesebben kifejtem a kettő közti különbséget. Füzi Izabella: A kokárda ágenciája: a jelentések pluralitásától az együttételekig. *Apertúra*, 2025. nyár. URL: <https://www.apertura.hu/2025/nyar/fuzi-a-kokarda-agenciaja-a-jelentesek-pluralitasatol-az-egyuttselekvestig/> Hozzáférés: 2026. 02. 26.

A mindennapi megélt tapasztalat és a társadalmi struktúrák összekapcsolása, a helyi és a globális közötti közvetítésben⁷ a művészet sajátos szerepet tölthet be: képes érzékelhetővé tenni az absztrakt folyamatokat, és strukturális összefüggéseket sűríteni konkrét, átélhető helyzetekbe. Nem biztos, hogy a világ „újrarázslatosítása” a megoldás erre, de a valóság tapasztalati rétegeinek gazdagítása, a figyelem újrakoreografálása és a kapcsolatok láthatóvá tétele olyan kritikai potenciált hordozhat, amely túlmutat a pusztán nosztalgiaán. A közös erjesztéshez, főzéshez, kertészkedéshez való visszatérés valószínűleg nagyban segít lekapcsolódni a fölösleges termékek és médiatartalmak korlátlan gyártásának és fogyasztásának ördögi köréről.

Jelen sorok írója viszont kiéhezve érkezett a fesztiválra: azt a mély benyomást keltő, emlékezetes találkozást kereste, amely nemcsak értelmez, hanem át is alakít – mégis, ez a fajta megrendülés csak ritkán talált rá. A legtöbb munka inkább gondolatokat indított el, mintsem maradandó testi-érzéki tapasztalatot hagyott maga után. Tsige Tafesse [előadásperformansza](#) azonban kivételnek bizonyult. A gyász, az elutasítás és a kollektív gyógyulás technológiáit egyfajta „megtestesült idézés”, invokáció keretében kutatta, miközben a közönség tagjait saját testi emlékezetük aktiválására hívta. A burjánzó természeti mozgóképekkel kísért előadásperformansz során arról beszélt, hogy az extrakció mára világnézetté vált: nemcsak gazdasági és technológiai rendszereinket hatja át, hanem kulturális mintáinkat, testi viszonyainkat és affektív kapcsolatainkat is. Egy rögtönzött „ellenlaboratóriumban” vezetett meditációra hívta a hallgatóságot, arra kérve őket, hogy saját testük élő archívumából idézzék fel annak a dolognak a leszármazását, ami a legkedvesebb számukra. Generációkra visszamenőleg gondolják végig, mit akarnak ebből megőrizni, és mit kívánnak visszautasítani; vegyék számba kapcsolataikat, felismerve, mikor válnak maguk is extraktív szereplővé, és mikor tapasztalják meg a kizsákmányoltságot.

Ebben a gesztusban a művészet maga válik egyfajta ideiglenes infrastruktúrává, olyan térré, ahol a résztvevők érzékelési gyakorlatai és etikai szerepei újrarendeződhetnek. Ami művészetté vált, az nem feltétlenül a látvány vagy a performatív forma volt, hanem a figyelem vezetett koreográfiája, ahogyan a nézők figyelme befelé fordult, saját testi érzeteiket felszínre hozva tanúvá váltak, de egy tágasabb kapcsolati háló közegeivé és hordozóivá is. Ugyanakkor az előadás határterületen mozgott: a meditáció, a csoportos feldolgozás és a kvázi-terápiás helyzetek kérdéseket vetettek fel arról, hol húzódik a művészet és a gondoskodási gyakorlatok közti választóvonal. Vajon minden közös érzelmi munka művészet-e, vagy csak akkor válik azzá, ha reflexív keretbe kerül, és láthatóvá teszi saját működésének feltételeit? Az „ellenlaboratórium” egyszerre volt kritikai eszköz és rituális tér, ahol a megismerés egy történeti kapcsolati hálózatba ágyazta a résztvevőt; nem a mérhetőség, hanem az átörökítés és a sérülékenység vált értéké.

Ez a gyakorlat – legalábbis számomra – egyszerre volt meghatározó és felszabadító: ritka pillanat, amikor az elméleti fogalmak hirtelen a testben és a lélegzetben találtak otthonra. A fesztivál fő installációja pedig, [a kupola belsejére vetített égbolt látványa](#), amelynek csillagképeit az afrikai ábécék több ezer betűje rajzolta ki ([6500 Alphabets Make a Map](#)), mintha közös emlékezetünk szövetét világította volna meg. A térben ülve egy pillanatra megszűnt a néző és a résztvevő közötti határ: a jelenlét egyszerre lett személyes és kollektív, törekeny és reménytelen – és talán éppen ez volt az a ritka, mély találkozás, amelyért a látogató a fesztiválon bolyongva oly sokáig éhezett.

⁷ Lásd ehhez Jameson, Fredric: Cognitive Mapping. In: Nelson, Cary – Grossberg, Lawrence (szerk.): *Marxism and the Interpretation of Culture*. University of Illinois Press, 1990. 347–360.



*Kuppenhalle és a fesztivál egyik közönsége
(A szerző felvétele.)*