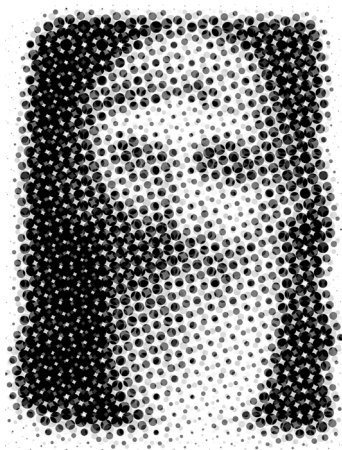


GÁLOSI ADRIENNE

EMBERI – MÉG MINDIG –, NAGYON IS EMBERI

■ Az apokaliptikus víziók leírásai, csakúgy, mint az eredettörténetek, minden kultúra meghatározó szövegei közé tartoznak. Fantáziák, látomások és próféciaik a vallási és irodalmi hagyományok vastkos részét képezik, amelyek legtöbbször jelenükben kívánták az emberi viselkedést befolyásolni rémisztő fenyegetéseik vagy vonzó ígéreteik által. Utópiák és disztópiák sokasága népesíti be a filozófiát, az irodalmat, a művészeteket, az építészeti gondolkodást, és hogy a sötét, avagy a ragyogó kor hírnökei voltak-e, az annak a kérdése is volt, hogyan olvasták saját korukban az idők jeleit. Egyre pusztítóbb katasztrófák előjeleit látták-e, ahol az elretentés lehet csak hatásos fegyver, vagy láttak időt arra, hogy koruk, számot vetve problémáival, elinduljon a felmutatott ideális világ felé. Csak néhány év választja el egymástól Le Corbusier utópisztikus várostervét, mely a modernizmus megváltó ambícióitól fűtve készült, és Max Ernst szurrealista vízióját, amely a két világháború közti időszakot a civilizáció és az emberi faj utolsó állomásaként mutatja.¹

Az alapvető mintázat tehát mit sem változott, bármennyire is más és más az a valóság, amelynek talajából e látomások, prognózisok, figyelemfelkeltő „beavatkozások” vagy akcióter-



**...természetesen
engedtük a minket
érintésünkről felismerő
okos eszközeinket a
bőrünk alá hatolni.
Hiába (vagy: hurrá),
kiborgok vagyunk mind
a hétköznapi
rutinunkban.**

Nietzsche 1878-as *Menschliches, Allzumenschliches* című írását Romhányi Török Gábor (Szukits, Szeged, 2001.) „túlságosan is emberi”-ként fordítja magyarra, míg Horváth Géza (Osiris, Bp., 2008.) a „nagyon is emberi” kifejezés mellett dönt. Ez utóbbit azért választottam, mert a Romhányi Török-féle túlságosan is sugallhatna egy feltételezett szerzői pozíciót.

vek sarjadnak – úgy tűnik, a mindenkori valóság éppen elég bonyolult ahhoz, hogy a szükségszerűnek látott jövőről éppen ellentétes képeket is lehessen festeni.

Ha a kortárs művészeti élet számon tarthatatlanul sokszínű, bonyolult labirintusában típusok kategóriáit akarnánk irányítúként használni, akkor az alkotások jó része bizonyára besorolható lenne e két irányba, különösen hogy a kanonizációnak szinte első számú előfeltétele a társadalmi kritika valamilyen formájának felmutatása, tehát hogy kritikusan – legyen ez akár optimista, akár pesszimista változat – gondolkodjanak a jövő lehetőségeiről.² Poszt- és transzhumanizmus számos tudományos, filozófiai és kultúratudományi változata az elméletihez hasonló összetettséggel van jelen a művészetben is. Különböző témákat feldolgozva, mondhatjuk, mind az ember és környezete legtágabban értett kapcsolatában az ember lehetséges pozíciójáról gondolkodnak, mégis, úgy látom, ezen nagy általánosságon túl nehéz meghatározni, hogy mi poszt- vagy transzhumanista művészet – miközben persze egyre gyakrabban kerülnek e címek a műalkotásokra.

Az alapvető, sürgető kérdés, amelyhez tehát a művészeknek is hozzá kell szólniuk, hogy hogyan határozza meg az ember azt a környezetet, amelyben magát a jövőben is elképzeli, és hogy milyen feltételei, illetve lehetőségei vannak egy új emberi pozíció kialakításának. Vagy kilép végre mindazon természeti kötöttségekből, melyek nyomorúságának okozói, vagy elsajátít egy olyan nézőpontot, ahonnan nemcsak viláértelmezése, hanem e világgal szembeni magatartása is megváltozik. Az egyik meggyőződés szerint az ember a modern technológiák segítségével – NBIC betűszó foglalja össze a piacvezetőket; azaz nanotechnológia, biotechnológia, informatika és kognitív tudományok – átlépheti biológiai korlátait, és ezzel együtt jár majd morális fogyatékoságainak legyőzése is – mondják a transzhumanisták. Nem más ez, mint az ember humanista önnevelődésének régi programja új eszközökkel: könyvek helyett protézisek és chippek. Az ember még biológiailag nyitott, morálisan ambivalens lény, de ha attribútumai tervezhetők lesznek, korlátok nem szorítják többé, jelen szellemi és morális fogyatékoságai alapjukat veszítik. A másik megközelítés állítja, hogy az egyetlen még járható ösvény az lehet, ha végre elhagyja az ember azt a hagyományos humanista álláspontot, amelynek nemcsak téves, hanem kártékony alaptétele a régi szofista mondás, hogy minden dolgok mértéke az ember – mondják a poszt-humanisták. Vagyis az ember felfejlesztése (human enhancement) és végső diadalra segítése az egyik oldalon, míg a másik oldalon a létezők nagy hierarchikus láncolata helyett, benne az ember kitüntetett helyével, „lapos ontológiák”³, amelyek arra tesznek kísérletet, hogy megpróbálják a modern filozófia két nagy alapító hagyományát felülrni. A karteizianizmus szubsztanciadualizmusa helyett, ahol az ember gondolkodóként közvetlenül adott önmaga számára, mint autonóm *res cogitans* szemben áll a *res extensa* világával, a szellemi és az anyagi elválaszthatatlan kölcsönösségét hangsúlyozzák. Valamint megkísérlik cáfolni Kant kiinduló tételét, miszerint a magánvaló megismerhetetlen az ember számára, a dolgokat csakis mint a gondolkodásunk számára adott, általa preformált jelenségeket érthetjük meg. „Amit megismerhetünk, az a mi világunk, s azért ismerhetjük meg, mert mi hozzuk létre” kanti tétele helyett a dolgok létezésének az ember általi megtapasztalhatóságán túli dimenzióját hangsúlyozzák.

E határozott kétpólusú elkülönítés transz- és poszthumanizmusra természetesen leegyszerűsítés, hiszen a kritikai poszthumanizmuson⁴ belül, ami általában a fenti filozófiai program elnevezése, számos tendencia létezik. A dolgok

nem emberre vonatkoztatott megismerésének OOO filozófiái,⁵ a spekulatív realizmus mellett itt kapnak helyet a különböző újmaterializmusok és újrealizmusok, amelyek a természeti vagy kulturális meghatározottság fokát jelző mérleget, amelynek mutatója, mondják, túlzottan is a kulturális felé billent, most, bár nem egyszerű reciprok súlyozással, egyensúlyba akarják hozni.⁶ Ide sorolnak még a felvilágosodáskritika újabb hullámaként értelmezhető filozófiákat, valamint minden a humanizmus oly bizonytalan fogalmának lebontására irányuló gondolkodást, amennyiben az szembehelyezkedik az antropocentrizmussal és/vagy az emberi lényeg rögzítésével.⁷ Ez természetesen nem a mai filozófia szülötte, Nietzsche után Heidegger, majd a franciák sora, Lacan, Foucault, Althusser, Braudel, és még folytatható lenne a sor, léptek föl az ember episztemológiai és történelmi primátusa ellen. Tehát ebben a felosztásban tekinthetjük a transzhumanizmust az episzteméire irányuló kumulatív programnak, míg a poszthumanizmus inkább a tudás szubjektumára kérdez rá. Mindkét kifejezés egy prefixummal határozza meg önmagát, és ennek kettős működését már a posztmodernnel kapcsolatban megtanultuk; a transz- fölébe akar kerekedni, hogy a korlátok nélküli ember megszülethessen (vagy inkább elkészülhessen), azonban egyelőre nincs más nyelvi készlet, csak a humán fogalmai, minőségei, melyek minden bizonnyal nem illenek majd rá a jövő e gyermekeire. (Aki bizonyosan nem gyermek lesz, csak még nem tudjuk megnevezni.) A poszt- pedig vagy azért kívánja a humanizmust mint ideológiát meghaladni, mert túlzottan is összefonódik a nyugati szubjektumra fókuszáló metafizikával, vagy mert az értékeire való hivatkozás elfedi a dominancia stratégiáit.

A transzhumanizmust nem csak mai örült zseni futurista tudósok és a már csak halhatatlanságra vágyó szilícium-völgyi hatalmasok képviselik.⁸ Tömegkulturális termékek garmadája foglalkozik a kiborgok, klónok technoutópisztikus társadalmaival. És olyan művészi tendenciák is ide sorolhatók, amelyek a saját identitás testi attribútumainak megteremtésében, például a nemek közti éles határnak egy folytonos átmenetté alakításában a személyes szabadság további térnyerését látják, vagy éppen a különböző technikai valóságok és szimulációk által létrehozott érzékelési és kommunikációs formákban az emberi állapot sokkal színesebb és kiteljesedett lehetőségeit vélik meghódítani.

A témában való rövid tájékozódás is világossá teszi, hogy bár törekvés van rá, egyelőre még nincs következetes fogalomhasználat. Például a művészetelmélet számára fontos szerző, Wolfgang Iser közel két évtizede fogalmazta meg nézeteit egy olyan általa transzhumanistának nevezett állásponttól, amely szerinte egyfajta „racionális buddhizmusként” képes lenne már a fogalmi megragadást megelőzően a dolgok nagy összetartozását érzétként megjeleníteni, majd ennek megfelelően átrendezni a világhoz való viszonyát.⁹ Iser ezen ajánlata nem tartalmaz semmilyen technológiai víziót és ezzel járó előnyöket, amit, láttuk, leginkább a transzhumanizmushoz szokás társítani. Az embert mint biológiai, az evolúció által színre lépő, majd éppen ezért minden bizonnyal távozó fajt éppen alázatra inti.

A művészi alkotások között talán ezért is felesleges a címkézés, hogy ki poszt- vagy ki transzhumanista beállítottságú, miközben persze ezen egyszerű sémára sok alkotás felfűzhető lenne. Transzhumanistának lenne nevezhető Jordan Wolfson 2014-es *Female Figure* alkotásának kihívó nőalakja, aki/ami bizonyára az első kissé háborzongató találkozást jelentette egy animatronikus robottal a David Zwirner Gallery (New York) látogatói számára. A hiperszexua-

lizált nőalak buja táncának nemcsak eleganciája lepi meg a belépőt, hanem az alak rá irányuló figyelme is, ahogyan megközelítve ráemeli átható tekintetét a velencei karneváli maszk mögül, és fogva tartja azt. Különös tapasztalat, ahogy a robottekinetet tárgyiasítja a fürkész és megzavarodott emberi tekintetet.¹⁰ Pamela Rosenkranz a Velencei Biennálén szereplő 2015-ös alkotása pedig tekinthető a poszthumanista OOO filozófia művészi próbájának. A műalkotás azon felfogása, hogy az műként csak addig létezik, míg van, aki a befogadója legyen, OOO nézőpontból nem más, mint antropocentrikus hübrisz, ami nem veszi figyelembe a mű mindentől és mindenkitől független saját „karizmáját” (Timothy Morton kifejezése).¹¹ Ezért az OOO művek (emlegetnek már „obeject turn”-t is a művészeti életben) olyasmit akarnak megmutatni, hogyan léteznek, élnek a tárgyak az emberi percepcióval befogható birodalmon túl. *Our Product* című immerzív installációja a svájci pavilon padlózatát egy többféle összetevőből álló (szilikon, Bionin, viagra, Evian stb. – olyan anyagok nevei, melyekhez inkább ezoterikus ígéretek köthetők) folyékony, monokróm anyaggal tölti fel, melynek színe megegyezik a hirdetésekben használt, északi standardizált emberi bőrszínnel. Mindezt kiegészíti (számítógépen valós időben generált) a víz hangjával, és az újszülöttékét utánzó mesterséges illattal.¹² „Immateriális” elemek, szín, fény, hang, illat kombinálódnak biológiai komponensekkel, hormonokkal és baktériumokkal is; minden „időtlen” esztétikum vagy hangsúlyosan biológiai, vagy technológiai elemekre épül. Maga a megtestesült paradoxon ez a mű, amennyiben művilleg állítja elő azt a „természetest”, amit mint ilyen a kultúra alakított ki (hisz miért pont e bőrszín lenne a legvonzóbb?), majd minőségeit látszólag függetlenül, felnagyítja, hogy a tárgyi hordozótól elszakítva annak intenzív közvetlenségével természetesként találkozhatunk – a mű közvetítésén keresztül.

Tematikusan megadható, hogy nagyjából mik azok a témák, amelyekkel poszt- és transzhumán nézőpontból foglalkozni szokás. Ezek nagyrészt azokra az egymással is dominanciaharcot folytató oppozíciókra építenek, melyeket Donna J. Haraway híres 1985-ös manifesztumában leírt: természet (vagyis a nem emberi) és kultúra, ember/organizmus és gép, testi és testetlen szembeállításait aknázzák ki, dolgozzák tovább valamilyen formában.¹³ E nagy dualizmusok vértémain belül, amelyek persze azért sem kezelhetők se filozófiailag, se művésziileg szigorúan elválasztva, hiszen ezek különböző kombinációival képződnek meg az elfogadás és a kizárás tárgyai, a sokszor bonyolult viszonyhálókból egy-egy tematikus fókuszpontot azért mégis ki lehet emelni.

A természet és kultúra kapcsolatát vizsgáló művek között például nagy arányban szerepelnek az ökológiai művészet alkotásai. Ezek gyakorta (nem mindig természetesen) valamilyen dokumentáció formáját öltik, amelyekből az elkötelezettség, a megingathatatlan vélemény és a jószándék világosan kiderül. Mindezek együtt nagy esztétikai hatékonysággal bírhatnak, azonban úgy gondolom, gyakran túl keskenyre szabják a műalkotást és a tisztán aktivizmust elválasztó, amúgy is szűk mezsgyét.¹⁴ Egy ilyen kétségtelenül hatásos művet mutatott be Ei Arakawa a 2014-es Frieze Art Fairen *Does This Soup Taste Ambivalent?* címmel, amikor a Fukushima körzetből származó, a japán élelmiszerbiztonsági hivatal által biztonságosnak nyilvánított zöldségekből készült levestel kínálta meg a nézőket, akik persze maguk dönthettek, hogy elfogadják-e a levest. De bárhogyan is döntöttek, az akció arra kívánta felhívni a figyelmet, hogy többé már nem lehet „kívül” maradni, nincs már „távoli” vidék.

A transzhumanista pozíció önmagában azt az ambíciót jelenti, hogy a biológiai adottságokat minél inkább tervezhetővé kell tenni, hogy a természetet mindinkább a kultúra által kell uralni, így a bio-art és sci-art leginkább ide sorolható. Eduardo Kac *Eduniája* (kiállítva 2009-ben) híres hibridizációs példa, amelynek eredményét „plantimal”-nak nevezi. E hibrid élőlény genetikájának előállításához egy petúnia génjeit saját, az emberi vér vörös színéért felelős génjével keresztezte.¹⁵ Így jött létre egy virágzatában vörös erezzel bíró petúnia, ami a folyamathoz szükséges technológiai bonyolultságán túl annyival lép túl a nemesítők szokásos mesterséges beavatkozásán, hogy átlépi a fajok hierarchiájának eddig tabusított küszöbjeit.

Szintén e dichotómia dekonstrukciójára építenek azok a művek, amelyek eleven állatok vagy más élőlények (részben) kalkulálhatatlan viselkedésének bevonásával az ökoszisztéma rendszerjellegét hangsúlyozzák. Pierre Huyges komplex, műfajilag besorolhatatlan munkáiban régóta használ eleven állatokat. Olyan környezetet alakít ki, ahol nemcsak maga a környezet megteremtése jelenti a mesterséges beavatkozást – például akváriumot csinál –, hanem e mikrokörnyezeteket olyan technológiai vagy kulturális elemekkel egészíti ki, melyekkel azok önmaguk által generált kölcsönhatásba lépnek. Összetett élő rendszereket hoz létre, amelyekben számtalan, sokszor észrevehetetlen kölcsönhatás munkálkodik egyszerre. A 2017-es Skulptur Projekte Münster keretében felállított *After ALife Ahead* című művében¹⁶ a mesterséges helyszínen (egy elhagyott korcsolyapálya) kialakított terepen pávák, működő méhkasok, akvárium és ráksejtek inkubátora közösen hoznak létre természetes életfolyamatokat, amelyek összekapcsolódnak mesterségesen generált folyamatokkal, és kölcsönösen befolyásolják egymást. Egy algoritmus méri, számolja a helyszín szén-dioxid szintjét, az állatok és baktériumok mozgását, vitalitását, és ez az eredmény befolyásolja, hogy milyen sebességgel szaporodnak a ráksejtek. Ezek osztódási aktivitása pedig hatással van annak a VR applikációnak az aktivitására – amely tehát vagy érzékelhető éppen, vagy nem –, amelyet a látogatók szabadon letölthetnek. Heterogén rendszerek valós idejű együttműködésének lehetőségeit vizsgálja Huyge, amelyben számos véletlenszerűen változóval kell kalkulálnon.

Egy újabb tematikus csoportnak tekinthetjük azokat az alkotásokat, amelyek az antropocén utáni korszakról szóló víziókat mutatnak. Látomásokat egy embertől elhagyott bolygóról, vagy állóképet az ide vezető folyamat egy képzeletbeli pillanatáról. Helmut Wimmer *Last Day* (2018) című, tizenkét fotografikus képből álló sorozata a bécsi Kunsthistorisches Museumban került kiállításra.¹⁷ A képeken a múzeum ismerős terei láthatók a híres mesterművekkel, látogatókkal. Ám ezekbe a kizárólag a kultúra legbecsesebb kincseinek fenntartott termekbe betört a természet. Sziklák, kövek, áradások, tó és mocsár, kiszáradt fák és hullott ágak teret követelnek ott, ahol eddig csak képi ábrázolásuk kapott helyet. A háttérben Bruegel vadászai taposnak a hóban, az előtérben téli gallyakat takar a hó a kiállítóteremben. A kecses madár póza a spanyol infánsnő finom csipkéje előtt még inkább csak melankolikus, ám az ajtót feltépvé begördülő sziklák hasadécai között feltűnő Mária képe már nem a születés, hanem az apokalipszis képe. Kiszáradt fa csonkja, lehullott ágak és levélszőnyeg borítják a termet, de a magányos műélvező ebből mit sem vészre, elmélyed a műalkotásban. Az évszázadok óta itt függő képek mintája a természet volt, és maguk is aktívan alakították azt, ahogyan a természetet látjuk. És ezzel együtt azt is, hogy a természetet már

nem látjuk. Kultúránk használta mindig a természetet, natura naturata született, de a natura naturansnak, mutatják e képek, nincs szüksége ránk.

Az ember és/vagy gép viszonyt nemcsak használó, hanem kérdésessé tevő művek sokasága van jelen a művészeti életben. Poszt- és transzhumán nézőpontból idetartozónak tekinthetünk minden olyan munkát, amely az organikus test és a gép, technológia hibridizációjával foglalkozik. Sokan teszik ezt a legkülönbözőbb médiumokban, mélységekben és fantáziával a lehető legtermészetesebben, mint ahogyan természetesen engedték a minket érintésünkről felismerő okos eszközeinket a bőrünk alá hatolni. Hiába (vagy: hurrá), kiborgok vagyunk mind a hétköznapi rutinunkban. A test mint a megkérdőjelezett szubjektivitás „székelye” ismét (még mindig) középpontba kerül, hogy gyakorlatilag a nyolcvanas és kilencvenes évek programját folytatva az autonómia és a függetlenség megtestesítője legyen, ám ezt most egy csavarral teszi: miután a technológia s vele a társadalmi és politikai nyilvánvalóan birtokba vette az utolsónak megmaradt tiszta természetet, az emberi test belsejét – hiszen a külső és a test manifeszt képességei sohasem tartoztak a tisztán természeti területére –, a művészek mintegy beelőznek. A jövő megváltozott testjeinek valóságát most „párhuzamos testekkel” esztétikailag készítik számunkra elő. Avatárok, androidok, digitális másolatok létrehozásával, új és új fantáziákkal lazítják fel a test kulturális attribútumainak fizikai alapjait, s ezek az új testmodellek és -képek már most újradefiniálják az eddig rögzített kategóriákat. Az esztétika, ahogy mondják, az új sokkjára készít fel.

A fentebb leírt Wimmer-képek ellenpárjaként nem a testet explicit módon tematizáló alkotást, inkább Goshka Macuga *To the Son of Man Who Ate the Scroll* (2016, Fondazione Prada, Milánó) című munkáját említeném, mivel ez a mű nem egy fenyegető véget, hanem talán épp az idők kezdetét mutatja, vagy inkább a vég és a kezdet egymásba fordulását.¹⁸ Ezékiel próféta, akivel az Úr megetette a tekercset, a léleknek étkét, s az szájában édes volt, mint a méz, most humanoid robotként ül előttünk, és látomásairól beszél. A tér, talán az idők kezdetén, tökéletes égitestek tiszta formáit hordozza csak, melyek mintha arra várnának, hogy elkezdődjön az idő, s mozgásba lendüljenek: Macuga gyűjteményekből kölcsönzött alkotásokkal – például Lucio Fontana bronzszobra, James Lee Byars aranygömbje – mint mozdulatlan égitestekkel rendezi be ezt a kozmoszt, amelyben egy Thomas Heatherwick-féle alumíniumtárgyon ül a „próféta”, aki azt kérdezi Martin Luther Kinget idézve, hogy ha az idők kezdetén állhatnál, s mintegy magasból végigtekinthetnél a történelem idején, mit választanál, hová mennél. Majd mesél az idők hosszú soráról, a dinók kihalásáról és Kubrick *Űrodüsszeiádjáról*, mintha minden múlt újra egy új kezdet lehetőségévé válhatna. És a kiállítás egy másik terében ott is vannak a tekercsek: hat hosszú fémasztalra felfeszítve, rajtuk tárgyakkal, művekkel megidézve a történelem, és egy robotkar folytonosan írja és írja, rajzolja, firkálja a végtelen tekercset.

Testi és testetlen meghatározottságának viszonylagosságával azok a művek foglalkoznak kitüntetten, melyek az informatika, a virtualizációk és szimulációk különböző formáit használják, a digitalizált képvilág testetlen-testi áramlásának feltartóztathatatlanságában teremtenek új valóságokat a valótól már régen elszakadt képekből. A képek már nem a valóságot reprezentálják, hanem második természetként valóságot teremtenek – vallja az utóbbi évtized egyik legmeghatározóbb művésze, Hitho Steyerl. Immerzív videoinstallációiban, filmjeiben a legkülönbözőbb típusú képeket használ fel: vegyíti a fikciót a dokumentummal,

a CGI-t az amatőr képekkel, a drónok katonai megfigyelési képeit a reklámokkal, a híreket a videojátékokkal. *Factory of the Sun* című munkája¹⁹ a 2015-ös Velencei Biennálé német pavilonjában debütált, s Haraway manifesztumának egyik sorából kiindulva – „gépeink tiszta napfényből készülnek” – egy disztópikus történetet mond el egy munkatáborról, ahol arra kényszerítik a résztvevőket, hogy koreografált táncsorokat járjanak újra és újra, hogy mozgásuk átalakuljon értékes mesterséges napfényenergiává. A technológia etikai kérdései, a politikai és a gazdasági elnyomás, dominanciák és kirekesztések, mindez a fény mint az egyén képességeinek metaforájára felfűzve. Steyerl egyszerre sűrű és világos, nehéz és humoros, kétkedő realista és optimista.

Tudjuk, ahogyan apokaliptikus és utópikus víziók is voltak mindig, ugyanígy a felsorolt témák sem most jelentek meg egyik művészetben sem. Ha pusztán tematikusan tekintünk visszafelé, azt látjuk, hogy e témák mindig is jelen voltak, hogy például mindig is izgalomba hozta az embert biológiai adottságainak gépekkel való kibővítése – temérdek szakirodalom szól például az avantgárd művészet gépekhez való viszonyáról. És megírható lenne egy „poszt- és transzhumanista művészettörténet” is, amely talán Ikarossal mint az első „felfejlesztővel” kezdődne, megsokasodna számuk a 20. század elejétől, és tarthatna például a Chapman Brothers vagy Cindy Sherman munkáin át egészen Nicole Ruggiero szenvedélytől lucskos telefonjáig.²⁰ Kétségtelen, hogy az új technológiák mélységesen átalakították a művészeteket, kétségtelen, hogy új és új problémák kötik le a művészek figyelmét. Meglehet, se univerzális, se globális válaszokra nem aspirál már senki, de ha a kortárs művészet felől nézzük a valódi kérdéseket, nekem úgy tűnik, még mindig a modernitás alapító kérdései azok, amelyeken még egyáltalán nem vagyunk túl: „Mit tudhatok? Mit kell tennem? Mit remélhetek? Mi az ember?”

■ JEGYZETEK

1. Le Corbusier: *Ville Radieuse*, 1930; Max Ernst: *Zoomorphes Paar in der Schwangerschaft*, 1933. <https://www.wikiart.org/en/max-ernst/birth-of-zoomorph-couple-1933>
2. Hogy a művészet kritikai lehetősége mit jelent, és hogyan nyilvánulhat meg, az az utóbbi évtizedek számos filozófiai és esztétikai vitájának kérdése, amiről itt nem kívánok szólni. Mindenesetre azok a művészeti irányok és alkotók, akik fő témájuknak ember és világának – a kozmosztól a kibertérig – változó, válságban lévő kapcsolatát tekintik, inkább az explicit társadalmi, politikai kritikát vállalják. Ez természetesen a plurális művészet korszakában bármilyen módon megvalósulhat, és önmagában nem mond semmit az adott mű értékéről. Ezért is nézi sokszor csalódottan az ember, ha közepes művek kerülnek a kánon magasabb polcaira pusztán egyébként elismerendő elkötelezettségük, felelősségvállalásuk okán. Olafur Eliasson 2016-os, Bécsben a Thyssen-Bornemisza Contemporary Arttal közösen megrendezett *Green Light – An Artistic Workshop* című munkája, amely kézművesműhelyként szolgált bevándorlók számára, hogy kétségtelenül szép, zöld fényvel megjelenő tárgyakat készítsenek közösen, mintegy metaforikusan megadva ezzel számukra a belépéshez a zöld jelzést, a szabad utat, tiszteletre méltó, követendő kezdeményezés. Ám a politikai támogatáson túl más, művészi okát nem látom, hogy miért hívták meg a következő évi Velencei Biennáléra. <https://olafureliasson.net/archive/exhibition/EXH102481/olafur-eliasson-green-light-an-artistic-workshop>
3. Lapos ontológiáknak nevezik azokat az egyébként igen különböző megközelítéseket, melyek tagadják az entitások közötti hierarchiát. Bruno Latour Actor-Network Theory tézise az egyik prominens példája, aki alapvetően egyenlőséget tulajdonít a dolgoknak, annyit elismerve, hogy bizonyos entitások másikokból épülnek fel összetett módon. Bruno Latour: *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*. Oxford University Press, Oxford, 2005. Vagy több más mellett idetartozik még Manuel DeLanda Deleuze és Guattari asszamlázásfogalmára alapozott társadalomelmélete, amely a rendszereket időszakosan működő komplex konstellációknak tekinti, melyek mindig megnyitnak utakat új működési lehetőségek számára. Manuel DeLanda: *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*. A&C Black, London, 2006.
4. A kilencvenes évek végétől jelennek meg azok a szövegek, amelyek poszthumanizmusként, vagyis bár további témákkal kiegészülve, lényegében folytatói a szubjektum posztstrukturalista és dekonstruktivista kritikájának. Lásd például N. Kathrine Hayles: *How Wse Became Posthuman*. University of Chicago Press, 1999; Neil Badmington (ed.): *Posthumanism*. Palgrave Macmillan, Houndmills, 2000; Cary Wolfe: *What is Posthumanism?* Minneapolis University Press, 2010; Rosy Braidotti: *The Posthuman*. Polity, London, 2013; David Roden: *Posthuman Life: Philosophy at the Edge of the Human*. Routledge, New York, 2015. Magyarul

- lásd a *Helikon* 2018. 4. tematikus poszthumanizmus számát, valamint a Horváth Márk – Lovász Ádám – Nemes Z. Mária: *A poszthumanizmus változatai*. Prae, Bp., 2019.
5. Az OOO, vagyis „object-oriented ontology” különböző irányzatai abban közösek, hogy fellépnek az általuk korrelacionistának nevezett (Quentin Meillassoux kifejezése) hagyománnyal szemben, amely a tárgyat csak a rá irányuló megismeréssel együtt véli adottnak. Lásd Graham Harman: *Guerrilla Metaphysics: Phenomenology and the Carpentry of Things*. Open Court, New York, 2005.
6. Hogy egy ilyen mondattal milyen tőrhetetlenül egy kalap alá veszek nagyon is különböző filozófiai álláspontokat, arról lásd Losonczi Márk szellemes írását: *Mi jöjjön a poszthumanizmus után?* <https://www.prae.hu/article/11522-mi-jojjon-a-poszthumanizmus-utan/>
7. A humanizmus továbbvitelének és/vagy kritikájának többféle módozatáról a kortárs filozófiában lásd összefoglalóan (cserébe igen leegyszerűsítően) Francesca Ferrando: *Poszthumanizmus, transzhumanizmus, antihumanizmus, metahumanizmus eis az új materialitások. Különbségek eis viszonylatok*. (Ford. Lovász Ádám) *Helikon* 2018. 4. sz. 394–404.
8. Raymond Kurzweil, az OCR- és a beszédfelismerés-technológiák feltalálója, a Google egyik vezető fejlesztője, számos könyv szerzője és ellentmondásos, elkötelezett transzhumanista már 2003-ban a *Body 2.0* terv bemutatásakor úgy nyilatkozott, hogy a biotechnológia és a mesterséges intelligencia (AI) segítségével az ember már 2040-re túlléphet biológiai korlátjain. Ha a halál legyőzésének pontos időpontját nem is adja meg, az emberi elme „biológiai platformtól” független működésének lehetőségével gyakorlatilag ezt mondja. <https://www.kurzweilai.net/human-body-version.20>. Marvin Minsky, Kurzweil tanára, az AI egyik feltalálója (John McCarthyval, akivel szintén közösen alapították 1959-ben az MIT AI Labet) már az 50-es évek elején ideghálózatok módján működő gépet hozott létre, és azt hirdette, hogy azok gondolkodása olyanná válhat, mint az emberé. Az igaz, idő tekintetében az ő jóslatai is kissé optimisták voltak, de egy-két év igazán nem számít. A transzhumanisták sokat használják az ő kifejezését, miszerint az ember „meat machine”, amin ő azt értette, hogy a gép hamarosan ugyanolyan gondolkodásra lesz képes, csupán anyagában lesz más a két entitás. Egy nekrológ 2016-os halálára: <https://www.wired.com/2016/01/marvin-minskys-marvelous-meat-machine/>
9. Wolfgang Iser: *Reflecting the Pacific*. Contemporary Aesthetics. 2003. vol. 1. <https://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=198>
10. <https://www.youtube.com/watch?v=XSFP6jHnn9c>
11. Lásd Timothy Morton: *Charisma and Casuality* <https://artreview.com/november-2015-feature-timothy-morton-charisma-causality/>
12. <https://vimeo.com/131959059>
13. Donna J. Haraway: *A Cyborg Manifesto*. Socialist Review 1985; magyarul Uő: *Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években*. (Ford. Kovács Ágnes) Replika 2005. 11. sz. 107–139.
14. Jelen írás keretei között nincs módom arról beszélni, hogy általában mennyire érvényes az ilyen műalkotásokra Timothy Mortonnak az ökológiai gondolkodásra vonatkozó kritikája, hogy ti. az rendszerint fenntartja a természet és civilizáció dualizmusában való gondolkodást, ami éppen jelen problémáink egyik forrása, így valójában nem sajátít el új nézőpontot, ismét csak az ember előnyére kívánja a környezetet megővni. Vö. Timothy Morton: *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Harvard University Press, 2007.
15. <https://www.ekac.org/nat.hist.enig.html>
16. <https://www.skulptur-projekte-archiv.de/en-us/2017/projects/186/>
17. <https://www.khm.at/besuchen/ausstellungen/2019/the-last-day/>
18. <https://vimeo.com/155018247>
19. <https://www.youtube.com/watch?v=cXTxhydetYw>
20. *Wet Phone*. 2019. <https://nicoleruggiero.artstation.com/projects/GXgKbW>