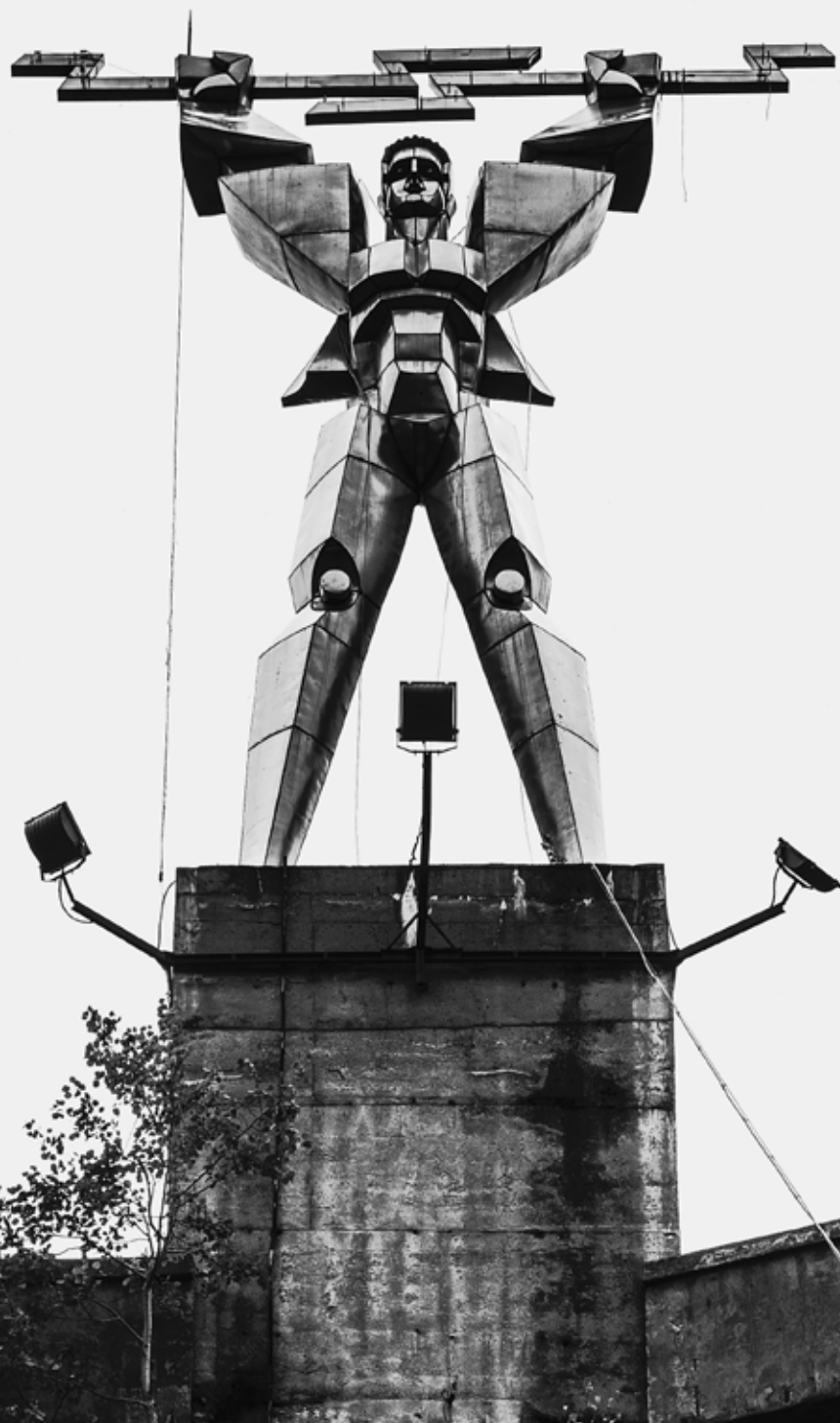


# TÉGLA Gyári POSZT



## Kudász Gábor Arion *Human* című sorozatáról

# HUMANIZMUS

A poszthumanista filozófiában és a cyberpunk legújabb látványos hajtásaiban (*Westworld*, *Altered Carbon*) ugyan még nem játszik markáns szerepet a téglá, ám Kudász Gábor Arion projektje, a *Human* (2014–2016) bizonyítékokkal szolgál arra, hogy a modern téglagyártás automatizált világa az agyag tájformáló kitermelésétől a sztenderdizált feldolgozáson át a széles körű felhasználásig kiváló témája lehet akár még egy a humanizmus és a humanitás jelenkori és jövőbeli jelentéseit vizsgáló fotósorozatnak is.<sup>1</sup>

A téglá léte a történelemben nagyjából arra a korszakra esik, amelyet a geológusok holocénnek hívnak, ami nem jelenti azt, hogy a holocén végén és az antropocén kezdetén, vagyis a huszadik század második felében eltűnt volna az emberi kultúrát forradalmasító építőanyag, csak éppen a legnagyobb volumenű építkezéseken más technikák (beton, vasbeton, üveg) váltották fel, és persze ő maga is átalakult falazóblokká. A holocén a földtörténeti időben az utolsó jégkorszak után vette

kezdetét, nagyjából 11700 évvel ezelőtt, az első agyag téglákat pedig az archeológusok 10500 évesre becsülik, vagyis a holocén legelején jöttek létre, és nyilvánvalóan egyidősek az emberi civilizáció kezdeteivel, amely már a holocénben is erőteljesen formálta a Föld felszínét. Ma már azonban az antropocénben élünk, legalábbis a geológusok szerint, akik a biológusokat, az ökológusokat és a klímakutatókat követték, amikor 2016-ban úgy döntöttek, hogy a földtörténeti korszakok közé is

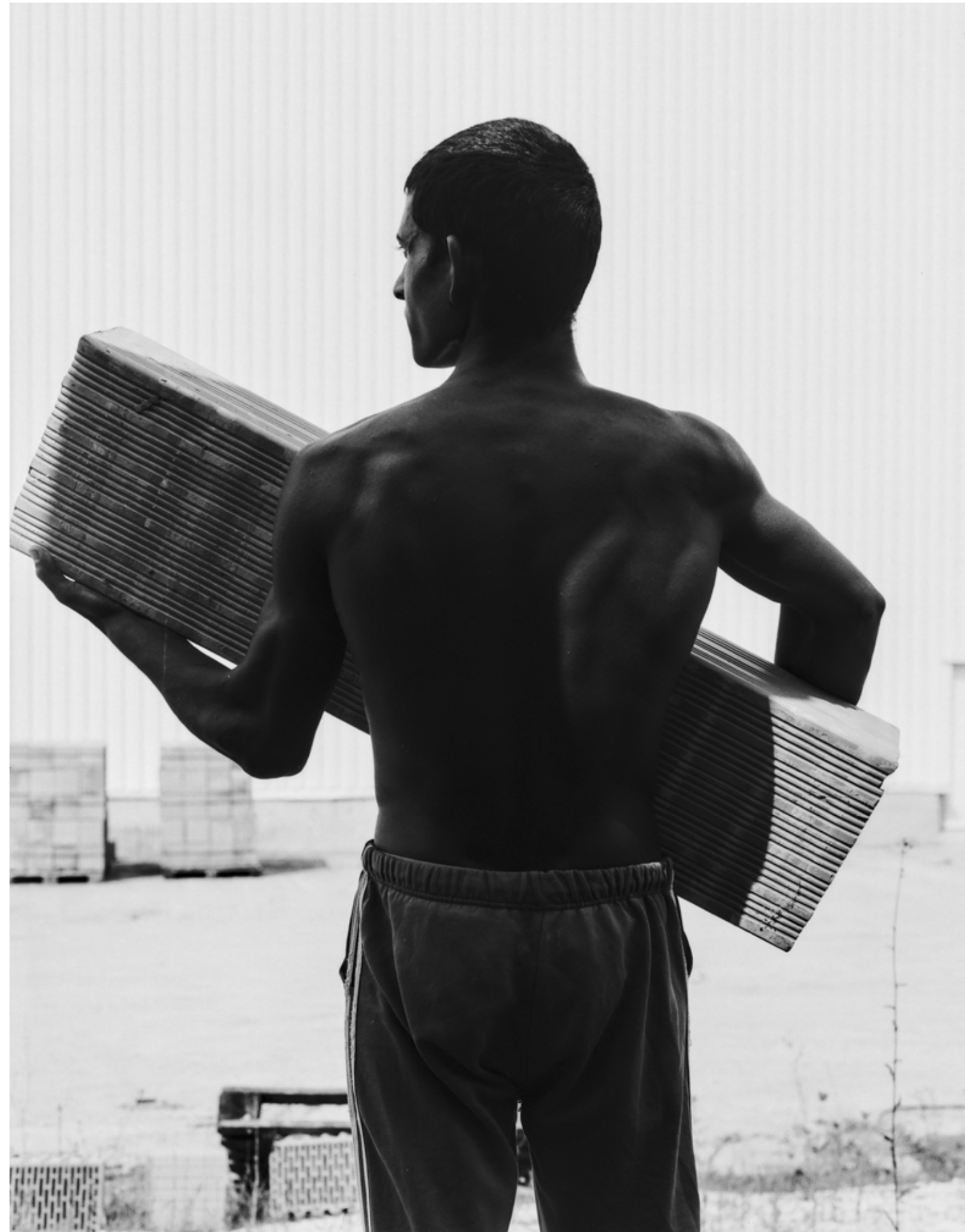
beillesztik az „ember korát”, ami a negyedidőszaki rétegtani bizottság soros elnöke, Jan Zalasiewicz szerint nagyjából 1950-ben kezdődött el.<sup>2</sup> Rétegtani tekintetben ugyanis a hasadóanyagok 1945 után ugrásszerűen megnövekedett mennyisége az antropocén tökéletes markere, ám az ebben az időszakban keletkező kőzetek legjellemzőbb fossziliái a műanyagok és a csirkecsontok lesznek majd.

Kudász Gábor Arion régebben kifejezetten ökológiai beállítottságú fotósorozatokat is készített a *Zöld területtől* (2005–2006) a *Szemétunióig* (2007–2010) ívelően. Amíg a *Zöld terület* arról szólt, hogy a modern ember hogyan lakja be, illetve hasznosítja újra a gettósított természet nagyvárosi zöld foltjait, addig a *Szemétunió* azt vizsgálta, hogy az emberi kultúra hogyan teszi tönkre közvetlen természeti környezetét, hogyan formálja át az életterét övező bioszférát a szemét, a hulladék, és a feleslegessé váló dolgok depójává.

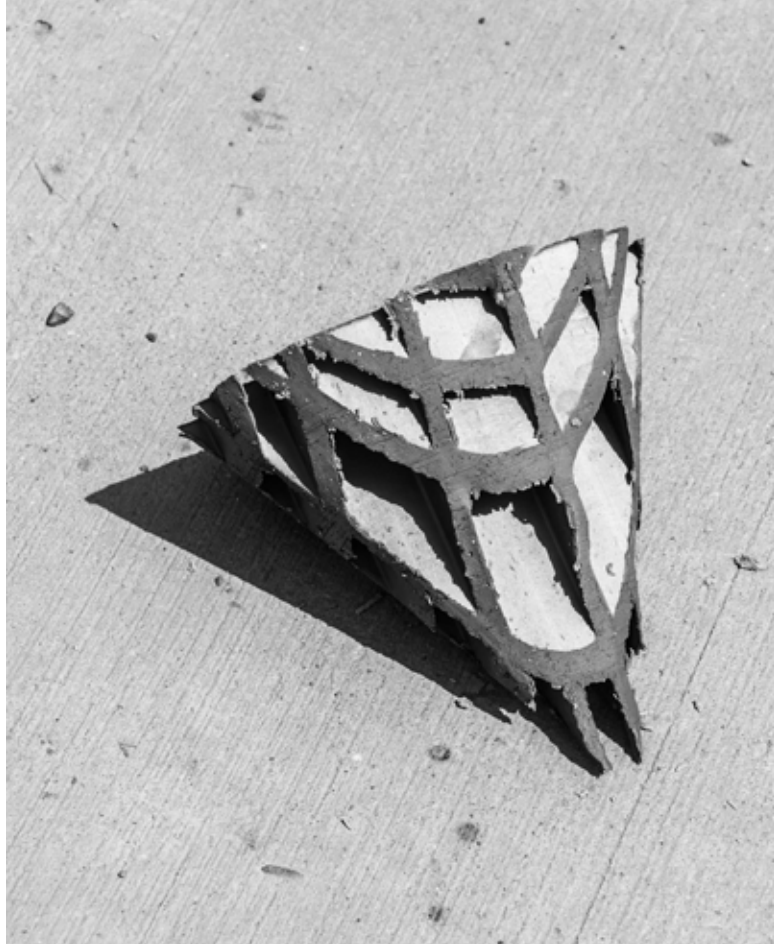
Az életmű következő állomása aztán a *Memorabilia* (2010–2014) lett, amelyet inkább a személyes fókusz jellemezett, de az emlékezetkutatás és az antropológia nézőpontja is inspirált. A *Human* pedig bizonyos értelemben az ökológia és az antropológia szintézisének tűnik, hiszen a fókusz ugyan az ipari termelésre esik, de valójában a sorozat azt vizsgálja, hogy a téglá mentén milyen *interface* rajzolható ki a természet és a technológia között, és ez az *interface* milyen hatással van a művész és a téglagyári dolgozók humánuról és humanitásról

alkotott képére. A távoli horizonton, illetve az egyes képeken, de még inkább azok komplex vizuális kultúráján keresztül azonban felsejlik a globalizáció és az ökológiai katasztrófa narratívája is, amelynek a fotográfia területén talán Edward Burtynsky és Sebastião Salgado a legismertebb figurája. Burtynskyt a különleges helyszínek, a nagy léptékek és az epikus igényű kompozícióik tették híressé, amelyek a bolygó felszínének drámai átalakulását vizualizálják némi melankóliával, de rendkívül látványosan. Salgado is a fotózsurnalizmus, a fenséges piktorializmus és a kapitalizmuskritika hatásadás kombinációjával csinált karriert, miközben a Föld még érintetlen helyeit és népeit mutatta be gyönyörű, patetikus, túéles, fekete-fehér fotókon (*Genesis*, 2004–2011).

A *Human* világa is fekete-fehér, de vizuális kultúrája túlmutat Burtynsky vagy Salgado spektakulárán: egyrészt a két világháború közötti európai szociofotót, illetve a *Neue Sachlichkeit*ot, másrészt pedig a *Neues Sehen*-t (avagy *New Vision*-t) idézi fel, miközben tartalmaz egészen talányos képeket is, amelyek egy a szürrealizmustól a konceptuális fotóhasználatig ívelő hagyományhoz állnak inkább közelebb. Ilyen például a targoncán álló, Ikarusz szerepében feszítő munkás, a posztamensen pózoló téglagyári dolgozó, vagy az az idős férfi, aki téglákkal megpakolt raklapot simít végig tenyerével a természeti népek távoli rokonaként.







XLIX. Wienerberger falazóelem kúpmetszete (Alsódetrehem, Románia) © A Faur Zsófi Galéria és a szerző engedélyével

Kudász jellegzetesen közép-európai, téglagyári tájai és emberei kapcsán összességében nem annyira az amerikai fotó Walker Evanstól Sebastião Salgadoig ívelő antropológiai hagyománya sejlik fel, mint inkább Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, Moholy-Nagy László és Kepes György emléke. Nemcsak a szokatlan nézőpontok, illetve a technológia humanista, pozitív ábrázolása idézheti fel a Bauhaus, Moholy-Nagy és Kepes gondolatvilágát, de konkrétan egy jellegzetes emberi kéz is, miközben fotójának címe csak ennyi: *Szénporral borított kézfej* (Szeben, Románia). A sorozatban betöltött helyét pedig egy római szám jelöli: XXXII. A 80 számozott darabból álló sorozatban felbukkannak Blossfeldt kísérteties növényeire emlékeztető téglaportrék, falazóblokk metszetek és sziklás tájakat idéző törött téglák is – általában teljesen tárgyilagos, leíró jellegű cím és az obligát római szám kíséretében: *Wienerberger falazóelem kúpmetszete* (Alsódetrehem, Románia) (XLIX). Jó néhány nagyobb léptékű, gyárrészletet ábrázoló felvételen pedig a *Neue Sachlichkeit*, de különösen Renger-Patzsch szintén alapvetően optimista jellegű, technológiai

monumentalitása tűnik fel: *A tégláégető kemence hulladék hőjének újrahaznosítása* (XVIII). Vannak viszont olyan fotók is, ahol nem igazán érthető, hogy mi is történik a képen, és éppen kísérteties, megrendezett jellegéből fakad különlegessége. Ilyen például a széttagosított, képlékeny falazóblokkokból összerakott ugróiskola. Habár a kép címe valamelyest azért ebben az esetben is árulkodó, hiszen arra utal, hogy Kudász nem állt meg sem a szociofotó, sem az ipari tájkép fotográfiai hagyományánál, hanem valami egészen ultramodern dolgot is becsempészett alapvetően klasszikus, esszéisztikus hangvételű projektjébe: *Megismételt ügyességi, erőnléti és egyensúlyi teszt* (Lukovit, Bulgária) (XX). Ez az egészen ultramodern dolog pedig nem más, mint a fotókon szereplő személyek intenzív és kollaboratív bevonása a projektbe, ami a részvételi alapú művészet (*participatory art*) szociálisan érzékeny, a művészet autonómiáját tagadó világához vezet.<sup>3</sup> A téglagyári munkások ugyanis nemcsak pózolnak vagy, ha kell, ügyességi feladatokat végeznek a messziről jött „antropológus” kérésére, de saját életükről és vágyálmaikról is mesélnek.



XX. Megismételt ügyességi, egyensúlyi és erőnléti teszt. (Lukovit, Bulgária) © A Faur Zsófi Galéria és a szerző engedélyével

A nagy kérdés inentől kezdve már csak az, hogy a korábban különféle tájakon és városokban bolyongó, nomád „ökofotós” vajon miért is horgonyzott le a téglagyártás mellett, és miért éppen a téglá lett a jelenkori humanizmuson eltöprengő projektjének főszereplője?



## AUTONÓM ÉS/VAGY CÉGES REPRESENTÁCIÓ

A céges művészet, avagy az „art incorporated” Julian Stallabrass kifejezése, aki kettős értelemben használja, nemcsak a megrendelői és a mecénási, de az alkotói és az érvényesülési intenciók tekintetében is.<sup>4</sup> A látszólag autonóm modern és késő modern (mások szerint posztmodern) művészet ugyanis szerinte kétszeresen, anyagi és szellemi értelemben is erős szálakkal kötődik a kapitalista gazdaság szerves részét képező művészeti piachoz, sőt egyesek – mint a Stallabrass által paradigmikusnak tartott YBA művészek, élükön Damien Hirsttel – kifejezetten erre a kapcsolatra építik művészetüket, nemcsak anyagilag, de konceptuálisan is. Kudász nem tartozik ebbe a típusba, nem követi ezt a paradigmát, a Wienerberger együttműködési ajánlatát azért fogadta el, mert teljes esztétikai és politikai autonómiát kapott. A cég 2014-ben kérte fel őt, Charles Fréger-t és Friderike von Rauchot, hogy készítsenek egy-egy fotográfiai sorozatot, amely kapcsolódik valamilyen formában a Wienerberger tevékenységéhez.<sup>5</sup> A felkérés kapcsán Kudász nemcsak a téglakultúrtörténetében és jelenkori gyártástechnológiájának tanulmányozásában mélyedt el, de az ipari fotográfia és a művészi igényű céges reprezentációk legjelentősebb hazai termékeivel is megismerkedett. Így találkozott a svájci Marco Grob *Industrious* című sorozatának (2012) patetikus humanizmusával, aki a miskolci Holcim dolgozóit a segédmunkástól a vezérigazgatóig ívelően ugyanazzal a heroizmussal és keresetlen közvetlenséggel mutatta be a legújabb hollywoodi portrétrendeket követő antracit szűrőkben.

Kudász ettől a fajta üres imázssá esztétizált humanizmustól eltérően nem pusztán ikonokat akart felmutatni, hanem az ember és a technika, a természet és a kultúra komplex viszonyát akarta érzékeltetni a téglagyártás apropóján. A sorozat ennek köszönhetően lényegesen többet árul el a művésztől, mint amennyit elmond a Wienerbergerről, és a Kudász „brand”-hez hűen nem pusztán az ipari termelésre, illetve annak apropóján a késő modern ipari társadalomra reflektál, hanem tágabb értelemben az emberi egzisztencia, a modern technológia, sőt a modern képalkotás kérdéseit is górcső alá veszi. Mindehhez az szükségeltetik, hogy Kudász nem szimplán „objektív” fotográfusként viszonyul témájához, hanem alakítja és kommentálja is azt, de nemcsak a képek beállításával és esetenként megrendezésével, hanem a valóság alakításával is, hiszen néha rajzokkal

és ábrákkal egészíti ki a megörökített valóságot, illetve annak fotografikus reprezentációját. Ezek a szöveges és vizuális kommentárok egyrészt a reprezentáció pszichológiáját, másrészt annak technológiáját is érintik, vagyis felmutatják a téglagyárak és a téglagyári emberek világán túl azt a kulturális horizontot is, amely meghatározza az „antropológus” gondolkodását.

Kudász a Wienerberger kelet-közép- és dél-kelet-európai gyárai közül Solymáron, Balatonszentgyörgyön, Békéscsabán, a romániai Trittenii de Josban (Alsódetrehem), Sibiuban (Szeben), Gura Ocnițeiiben és a bulgáriai Lukovitban járt, és közben áthaladt a Transzfogarasi úton is, amely a sorozat egyik nyitóképét ihlette. A másik nyitókép viszont egy futurisztikus hatású, robotot vagy kiborgot idéző hatalmas fém szobor a villámot tartó Prométheuszról az egyik legnagyobb romániai vízerőmű gátjának tetején. A natúra és a kultúra vonatkoztatási rendszereinek felvillantása után már Kudász sajátos horizontját jelzi, hogy a harmadik kép egy falazóblokkot tartó munkás háromnegyed alakos portréja, majd nemsokára a dolgozók nevet is „kapnak”, és megjelennek a gura ocniței Florina és Florin elképzelései valódi és ideális otthonukról. A téglakultúra így az otthon fogalmával olvad össze, amelyre a sorozat számos olyan felvétele is reflektál, amelyek lakótelepi lakásokat és családi házakat, bontásra váró szocialista magasházakat, szociális szükséglakásokat és építési hulladékból összerakott családi házakat ábrázolnak. Az elképzelések és a valóság, a vágyak és a realitás konfrontálásának emblematikus reprezentációja a IX-es fotó a következő címmel: *Elhagyott menedékház és egy átlagos amerikai nappali szoba alaprajza* (Transzfogarasi út, Románia). Kudász még az imagináció és a kézzel fogható valóság viszonyának milyenségét is kommentálja, amikor a *Human*-be több ponton is beilleszti az Ames-szoba optikai illúziójának konstrukcióját, ami az emberi érzékelés korlátait és konvencionálisát szimbolizálja. De nemcsak azt, hogy az emberi szemet milyen könnyű becsapni, hanem azt is, hogy a látás az optikán túl gondolkodás és emlékezés is, és ilyen értelemben eleve függ az elsajátított emberi kultúrától is. Mindez egyúttal önreflexíven arra is utal, hogy Kudász saját kultúrája, művészettörténeti, ökológiai és antropológiai horizontja hogyan alakítja és formálja a téglagyárról és a téglagyárban fellelhető emberről, a technológiáról és a humanizmusról alkotott képét.



IX. *Elhagyott menedékház és egy átlagos amerikai nappali szoba alaprajza.* (Transzfogarasi út, Románia) © A Faur Zsófi Galéria és a szerző engedélyével



## TECHNOLÓGIA ÉS HUMANIZMUS

A *Human* fotóin nemcsak a téglagyári munkások rajzolnak, de maga Kudász is, mégpedig a leggyakrabban emberi arányokat és arányosságokat, amelyek a téglá és a modern gyártástechnológia, sőt összességében a technológia reprezentációját is meghatározzák. A *Human* projekt kezdetben – és némiképp árukladó módon – a *Human Scale*, az emberi lépték névre hallgatott. Ezt az örökséget őrzik talányosan az emberi léptékre utaló rajzok is a fotókon. E rajzok egy részén a klasszikus humanizmus emberképe jelenik meg a vitruvius-i építészeti arányosságoktól Leonardo da Vinci körbe foglalt vitruvius-i emberén át a Bauhaus-os Ernst Neufert modern verziójáig ívelően. A vitruvius-i ember, a klasszikus humanizmus leghíresebb allegóriájának neuferti leszármazottja díszíti krétarajzként egy elhagyatott kislakásos társasház téglafalát is. Az alak azonban túlságosan is nagy a lakásokhoz képest – a régi humanizmus már nem fér be azokba. Kudász kommentárja ezen a ponton szűkszavú: *Befejezetlen szociális lakások* (Targoviste, Románia) (VII). A téglagyár antropocén kontextusában azonban az építészeti paradoxon életre kel, hiszen az oda nem illő alak olyan, mintha egy ősi sumér falrajz aktualizált verzióját látnánk. Az aktualizálás, a humanizmus emlékezetének felélesztése ráadásul jóval konkrétabb és vitálisabb formában is jelentkezik a projekt során, amikor például Kudász kérésére egy téglagyári munkás be is mutatja Leonardo da Vinci vitruvius-i emberét.



VII. Befejezetlen szociális lakások (Targoviste, Románia) © A Faur Zsófi Galéria és a szerző engedélyével



XII. Munkás és automatizált gyártósor (Lukovit, Bulgária) © A Faur Zsófi Galéria és a szerző engedélyével

A modern ember azonban érezhetően feszeng a klasszikus pózokban, munka közben, vagy a rá kiszabott feladatokat teljesítve jóval otthonosabban mozog a számára idegen világban. Ennek az idegenségnek, az ember és a technológia – szintén az 1920-as, 30-as évekre, leginkább Fritz Lang *Metropolis*-ára visszamutató – öszszemérhetetlenségének tökéletes allegóriája az automatizált gyár irányítópultja előtt fekvő emberi alak. A technika mechanikus és elektronikus dzsungelében elvesző ember fényképe a *Human* központi felvétele (*Munkás és automatizált gyártósor*, XII), amit kiállítási szituációban a print nagyobb mérete is hangsúlyoz. Az emberi érzékelés, az emberi megismerés helyzetét a posztfordizmus

korszakában szintén egy külső szemlélő, de ezúttal nem egy optikai fiziológus, Adalbert Ames, hanem egy munkapszichológus, Lillian Gilbreth figurája jelzi a képek címei közé rejtve. Gilbreth munkahatékonysági vizsgálatai, fényel rajzolt folyamatábrái inspirálták ugyanis Kudász fényel rajzolt fotóit a téglagyári robotok mozgásáról. Mindez pedig a futószalagtól és az emberi hatékonyságtól elvezet a humanitást is újradefiniáló automatizáció és robotika irányába, amely ma már nemcsak a termelés volumenét és léptékét szabja meg, de azt is, hogy a téglá kapcsán hogyan gondolnak magukra a nem alkotó, de még csak nem is termelő, hanem lényegében kiszolgáló és ellenőrző feladatokat végző dolgozók.

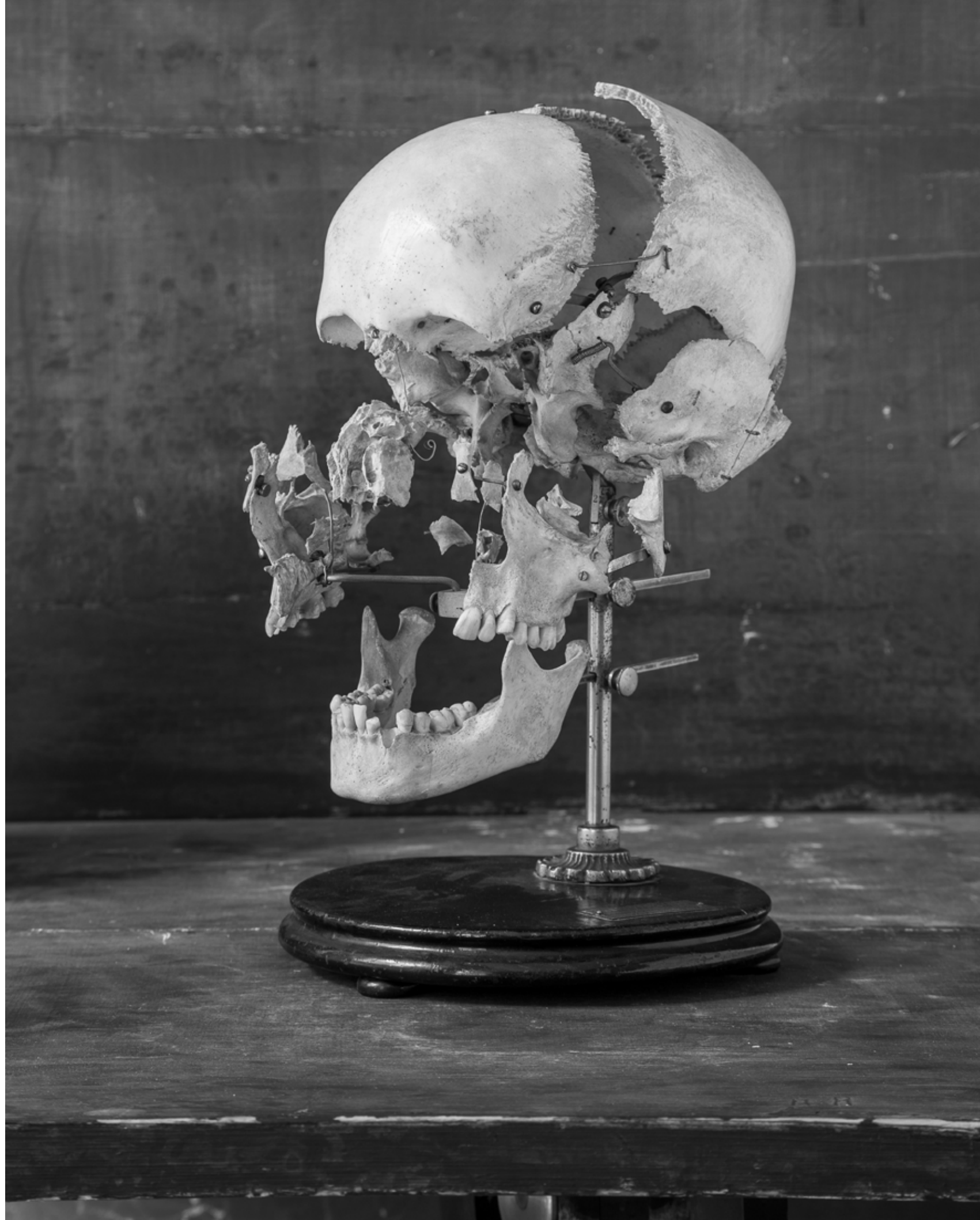




XXXII. Szénporral borított kézfej (Szeben, Románia) © A Faur Zsófi Galéria és a szerző engedélyével

Kudász a *Human* képein ezzel a mechanikus világgéppel szegezi szembe az emberi léptéket, ami a falazóblokk tekintetében még mindig fennáll, amit a Moholy-Nagy „kezére” emlékeztető, de ezúttal falazóblokkot tartó kéz is mutat (XLVII). A kéz, amely a gyártás során ma már leginkább gombokat nyomogat, egykoron a maga léptékére alakította nemcsak a téglát, de az épített környezetét is. Azt az épített környezetet, amelynek létrehozása a kultúra modern történetei szerint meghatározó szerepet játszott az ember felemelkedésében, illetve abban a folyamatban, amely végül az antropocénhez vezetett.<sup>6</sup> Ha azonban az antropocént nem a harmadik, hanem a második ipari forradalomhoz kapcsoljuk, akkor pontosan ahhoz a vizuális kultúrához jutunk, a Bauhaus és a *Neue Sachlichkeit* képviségéhez, amely az egyik fontos inspirációt jelentette Kudász számára.<sup>7</sup> A Bauhaus és a *Neue Sachlichkeit* azonban egyúttal feszültséget is jelez, azt a feszültséget, amely a természettudományos világkép modern kitágulásában érhető tetten, illetve azokban az egyszerre csodálatos és elgondolkodtató gondolatkísérletekben, amelyek továbbra is az embert helyezik a kvantumfizikától a relativisztikus kozmológiáig ívelő fizikai horizont centrumába.

LVII. „Vitruvius, az építész azt mondja az építészetről szóló művében, hogy az emberi test méretei a következők: 4 ujj tesz ki 1 tenyeret, és 4 tenyér tesz ki 1 lábat, 6 tenyér tesz ki 1 könyököt; 4 könyök teszi ki egy ember magasságát. Ezen túl 4 könyök tesz ki egy lépést, és 24 tenyér tesz ki egy embert. Az ember kinyújtott karjainak hossza megegyezik a magasságával. A haja tövétől az álla hegyéig terjedő szakasz egytizede a magasságnak; az álla hegyétől a feje tetejéig terjedő szakasz egynyolcada a magasságának; a mellkasa tetejétől a haja tövéig egyhetede az egész embernek. A könyöktől az ujjhegyig az egyötöde az embernek; és a könyöktől a hónalj hajlatáig egynyolcada az embernek. A teljes kézfej az egytizede az embernek. Az áll hegyétől az orrig, illetve a hajtótól a szemöldökig terjedő távolsága egyforma, s a fülhöz hasonlóan az arc egyharmada.” - írja Leonardo (Alsódetrehem, Románia) © A Faur Zsófi Galéria és a szerző engedélyével





## TECHNOCÉN VAGY KAPITALOCÉN?

Egyesek ma már azt is megkockáztatják, még a sci-fi berkein kívül is, hogy az antropocént valójában inkább technocénnek kellene hívni.<sup>8</sup> A technocén apostolai szerint ugyanis nem annyira az ember, mint inkább a saját absztrakt logikáját érvényesítő, már-már autopoétikus technika változtatja meg a környezetet, amely a huszadik század második felétől kezdve a számítástechnika és a robotika fejlődésének köszönhetően ráadásul egyre önállóbbá is válik. Mindez kihat az emberre és a klasszikus humanizmusra is, hiszen nemcsak az épített környezet hódít el egyre nagyobb területet a bolygó bioszférájából, de maga a bioszféra is mélyrehatóan átalakul a különféle hibrideknek köszönhetően. És ahogy a profetikus Donna J. Haraway hirdette a *Kiborg kiáltványban*, lényegében már a huszadik század második felére eljött az ember/gép hibridek korszaka, ha a mesterséges szervekre, a génmódosított organizmusokra, vagy az érzékelésünk elektronikus kiterjesztésére és átformálására gondolunk.<sup>9</sup> Az új humanizmust nemcsak a koordinátarendszer által átszabott férfiportré jelzi a *Human*-ben, de a „robbantott koponya” anatómia szemléltetőeszköze is ebbe az irányba vezet, ha a robotikai képek kontextusába állítjuk. Ebben az új koordinátarendszerben, a valósággá váló sci-fi birodalmában, a 21. században immáron nem Moholy-Nagy vagy Jacob Bronowski, hanem olyan gondolkodók jelölik ki az új koordinátákat, mint Ray Kurzweil, aki a technológiai szingularitás, a valódi mesterséges intelligencia eljövételét jövendőli már a 2030-as évekre.

A számítógépek fejlődése egyúttal egy másik, még ősbib utópia, a halhatatlanság eszméjébe is új energiákat táplál. Hans Moravec ugyanis transzhumanistaként a letölthető tudat örömhírével kecsegtet, ami az elme átvitelét jelentené egy számítógép hardverjére. Az utópia azonban sokak számára inkább disztópia, ami nemcsak az ökológiai katasztrófát, és az emberi nem potenciális bukását jelenti, hanem sokkal inkább annak permanens leépülését. A transzhumanizmussal és a globális kapitalizmussal így ma az élet és az emberi gondolkodás fontosságát hangsúlyozó kritikai poszthumanizmus erői szegülnek szembe.

Katherine Hayles és Rosi Braidotti szerint tudományos és eszmetörténeti igénnyel először Michel Foucault tette fel azt a kérdést, hogy mit is jelent embernek lenni, és ez a jelentés hogyan függ egy adott kor gondolkodásmódjától.<sup>10</sup> Foucault biopolitikájából azonban mára nekropolitika lett, a kormányzati ész (*gouvernementalité*) metaforája pedig átadta a helyét a globális kapitalista koncentrációs tábor rémképének.<sup>11</sup> Egyesek ezért már nem antropocénról, de nem is technocénról, hanem kapitalocénról beszélnek, vagyis arról, hogy maga a kapitalizmus formálja át markánsan és profitorientáltan a Föld arculatát.<sup>12</sup> Ez a tradíció is visszavezet azonban érdekes módon egészen a vitalizmusig és a kapitalizmus huszadik század elejei kritikáig, amikor Moholy-Nagy a gyárakban dolgozó szeletemberekről írt.<sup>13</sup>

<sup>1</sup>A *Human* 2015-ben elnyerte a Robert Capa Fotográfiai Nagydíjat, 2018-ban a Faur Zsófi Galéria mutatta be és könyv formájában is megjelent. Kudász 2016-ban védte meg *Human: Emberi lépték – a téglától a technikai kor horizontjáig* című DLA disszertációját, amelynek szövege fontos forrás volt számomra a projekt értelmezése során.

<sup>2</sup>ZALASIEWICZ, Jan et al.: „Anthropocene: Its Stratigraphic Basis”, *Nature*, 2017/1.

<sup>3</sup>BISHOP, Claire: *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London, 2012.

<sup>4</sup>STALLBRASS, Julian: *Art Incorporated. The Story of Contemporary Art*, Oxford University Press, Oxford, 2004.

<sup>5</sup>A 2013 óta zajló felkérések képezik a Wienerberger kortárs fotográfiai gyűjteményének alapját, amely már könyv formában is létezik: LUDON, Valery et al.: *Insights. Wienerberger Contemporary Photography Collection*, Kehrer, Berlin, 2017.

<sup>6</sup>BRONOWSKI, Jacob: *The Ascent of Man*, BBC, London, 1973.

<sup>7</sup>KEPES György: *A világ új képe a művészetben és a tudományban* (1956), Corvina, Budapest, 1979.

<sup>8</sup>CERA, Agostino: „The Technocene, or Technology as (Neo)environment”, *Techné*, 2017. [https://www.pdcnet.org/pdc/bvdb.nsf/purchase?openform&fp=techné&id=techné\\_2017\\_0999\\_10\\_4\\_72](https://www.pdcnet.org/pdc/bvdb.nsf/purchase?openform&fp=techné&id=techné_2017_0999_10_4_72)

<sup>9</sup>HARAWAY, Donna J.: *Kiborg kiáltvány. Tudomány, technika és szocialista feminizmus a nyolcvanas években* (1984), <https://hironok.files.wordpress.com/2009/06/haraway.pdf>

<sup>10</sup>HAYLES, N. Katherine: *How We Became Posthuman*, Chicago University Press, Chicago, 1999. és BRAIDOTTI, Rosi: *The Posthuman*, Polity Press, Cambridge, 2013. A mindkettőjük által a kritikai poszthumanizmus kezdőpontjaként kijelölt Michel Foucault mű az 1966-os *A szavak és a dolgok* (*Les mots et les choses*) (Ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Osiris, Budapest, 2000.), amelynek végén elhangzik az azóta legendássá vált gondolat, hogy talán az ember fogalma sem lesz hosszabb életű, mint a tenger partjának homokjába rajzolt ábra.

<sup>11</sup>AGAMBEN, Giorgio: *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*, Stanford University Press, Stanford, 1998.

<sup>12</sup>KUNKEL, Benjamin: „The Capitalocene”, *London Review of Books*, 2017/5. <https://www.lrb.co.uk/v39/n05/benjamin-kunkel/the-capitalocene>

<sup>13</sup>MOHOLY-NAGY László: „A szeletembertől az egész emberig”, *Korunk*, 1930/2. <http://www.korunk.org/?q=node/8&ev=1930&honap=2>

XXXVI. A legfontosabb dolgok Florina számára: Copil (a gyermek), Familie (család), Casa (ház) és a fentieként eltérően szögletes ék formával jelölt Fabrica (gyár). (Gura Ocniței, Románia) © A Faur Zsófi Galéria és a szerző engedélyével



Ez a bizonyos szeletember jelenik meg Kudásznál is a téglagyári környezetben. A szakmunkás, akinek nincs fogalma sem a transzhumanizmusról, sem pedig a poszthumanizmusról, de Kudász mégis megmutatja, hogyan is látja saját helyét a világban, és azt is, hogy miért látja olyannak, amilyen. A szenttelennek tűnő fotográfus a részvételi alapú művészet és a megrendezett fotográfia határmezsgyéin modelljeinek aktív szerepet is szán. A kollaboráció szellemi kiindulópontja talán az a munkás lehetett, aki műszakonként tízezernyi téglát készítését felügyeli, de még egyszer sem töprengett el

azon, hogy mit is kezdene azokkal, ha erre lehetősége lenne. A művészeti aktivizmus végterméke azonban elgondolkodtató módon mégis csak egy album lett, amely a művész antropológiai érzékenységét és intellektuális horizontjának tágasságát állítja szembe a szeletember és a globális technokapitalizmus perspektívájával. Ha viszont újrainstalláljuk a száz évvel ezelőtti Bauhaus-os pedagógiai optimizmust, akkor az sem elképzelhetetlen, hogy a *Human* után Florin és Florina is másként tekint az életére, a munkájára és a szerepére az emberi ökoszisztémában.