

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskola

Gyórfy László

Poszthumán stratégiák

Transzgresszív etika és esztétika a kortárs testábrázolásban

DLA értekezés

Témavezető: Somody Péter, DLA, habil, egyetemi tanár

2022

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés (Szomorú előérzete annak, ami történni fog)	3
2. A teratológia ideje: poszthumán múlt, jelen és jövő	11
2.1. We Are Family – művészi keresztutak és zsákutcák a géntérképen	30
2.2. A határsértés poétikája: kiváló holttestek és a fej nélküli isten	41
3. Abject Art. Alantas testek karneválja	62
3.1. Nekrospektív: a művészet mint preparáció	82
3.2. Meatphysics – a hús retorikája. Szöllösi Géza	97
4. Bad Art For Bad People. Jake & Dinos Chapman alkotói praxisa	108
4.1. Nézzétek! 36 pénisz, 16 vagina, 6 ánuszt – biztosan lány! Az identitás pokla	122
4.2. Esto es peor – A humanizmus pokla	129
4.3. Fucking Hell – Az ismétlés pokla	141
5. Poszthumán formátlanság. A lokális és hálózatos burjánzás vektorai	157
5.1. Budapest Horror. Egy alakváltó organizmus anatómiája	167
5.2. A kihaláspolitikai buja esztétikája. Kis Róka Csaba	175
5.3. Virilitás-esztétika a COVID idején	186
5.4. Az ördög a DNS-ben. A konceptuális Én színrevitele	192
6. Atrófiás utószó	209
Irodalomjegyzék	211

1. Bevezetés

(Szomorú előérzete annak, ami történni fog)

Az emberről készített legsikerültebb szobor egy olyan ló volna,
amely épp az imént vetette le hátáról az embert
(Elias Canetti)

„A Nap vakító közönnyel árasztja el kémiai holokausztjával a Földet. Onkogén mutációk terjesztik a tartósított napenergiát, boldogan teljesítve planetáris kötelességüket örökölt részesedésük szétosztásában. A Vég.”¹ Ha valahol érdemes elkezdni, akkor az a néhány milliárd év múlva bekövetkező ígélet: a vég megfelelő kezdet a *poszthumán stratégiák* megszületésére. Az eszkatológiai hagyomány gazdag vallásos, fizikai és történelmi távlatai azt mutatják, hogy az ember egyidős a saját bukását/halálát megfogalmazó narratívákkal, így nem tisztázott, hogy mikor is kezdődött el az *antropocén*, a legújabb földtörténelmi korszak – amelyet az ember káros tevékenysége (létezése) határoz meg – miközben globális cselekvésre szólít fel. Timothy Morton azt állítja, „*hogy a gőzgép feltalálása óta a világ véget ért. Az apokalipszis már megtörtént esemény, a múlt árnyéka, amely bennünket is árnyékká változtat.*”² Lehetséges, hogy az ökológiai válság már az emberré válás hajnalán elkezdődött, a *Homo erectus* megjelenésével, mikor elődeink egymáshoz dörzsöltek két gallyat, hogy tüzet csíholjanak – a Prométheusz-mítoszra, mint a poszthumanista emberkép (egyik) kiindulópontjára még visszatérek bővebben a poszthumán fogalmának pontosabb meghatározásakor. Az „ember utániség” állapotával foglalkozó poszthumán filozófia eredendően a huszadik század második fele vagy az ezredforduló kulturális-tudományos változásai következményeként fejt ki tevékenységét, de dolgozatom központi célkitűzése éppen az, hogy detektáljam a poszthumán lappangó jelenlétét a humanista modernizmus szemléletében és ábrázolásmódjában is, sőt, az ember kialakulásának és történetének inherens részeként határozom meg.

Francisco Goya *A háború borzalmai* (1810-1820) című rézkarcsorozatának beköszöntő lapján (*Szomorú előérzete annak, ami történni fog*) egy térdre rogyott emberi figurát látunk széttárt karokkal, aki a sötétségből kibukkanva a *Krisztus az Olajfák hegyén* pózában szembesít

¹ Jake Chapman: *Meatphysics*. Saját ford. Creation Books, London, 2003. Chapman nemlineáris szövegömlenye szándékosan nem tartalmaz oldalszámokat: ezt a szerkesztési elvet tiszteletben tartva idézek a kötetből.

² Horváth Márk: *Az antropocén. Az ökológiai válság és a posztantropocentrikus természetkulturális viszonyok*. Prae Kiadó, Budapest, 2021, 362. Idézett szöveg: Timothy Morton: *Realist Magic. Objects, Ontology, Casuality*. MPublishing – University of Michigan Library, Michigan, 2013, 30.

minket a jövővel szembeni félelmeinkkel, amely nem csak a francia megszállás és az annak nyomán bekövetkező pusztulás előérzete, hanem a létezés értelmetlenségének jelképe is; egy másik rézkarcon a fekvő csontváz képe alá azt írja Goya: „*Nada*”, vagyis „semmi,” a túlvilág nem létezik. Goya a háborús rézkarcokon mutatta be elsőként a modern ember magára maradottságát, de a krisztusi pózba roskadt, kifordult tekintetű alakja nem csak az ember képére teremtett Isten alakjától búcsúzik, hanem a felvilágosodás modern emberétől is. Az ember tökéletesedésének utópisztikus álmába bele volt kódolva, hogy könnyen rémálommá változhat, hogy csaknem kétszáz év elmúltával, az Isten nélkül maradt ember meggyötört portréja saját karikatúrájaként igazítsa ki a múltat egy sokszemű földönkívüli inhumán képében. Jake and Dinos Chapman rajzfilmszerű Goya-átfestéseivel³ egyidőben született meg talán az eddigi legkísérletezőbb önálló kiállításomon⁴ szereplő kis méretű akvarellem, amelyhez Goya patetikus karcának címét vettem kölcsön. Az *Egy mocskos email (Szomorú előérzete annak, ami történni fog)* (2003) című munka három életnagyságú legyet ábrázol akkurátusan, a képszélekre való komponálás révén olyan hatást keltve, mintha a legyek véletlenül másznának a képkívágásba. Az akvarellhez a 1962-es kiadású Új Magyar Lexikon kitépett, megsárgult szennycímlapját használtam hordozónak: a „*mocskos email*” címmel jelzett könyvlap azt is jelzi, hogy egymásra montírozódik a számítógépes interfész neutrális felülete és a használhatatlanná vált lexikon hulladéka. A társadalmi gyorsulás és az információáramlás révén a nyomtatott lexikon már a kiadás pillanatában megkezdte folyamatos leértékelődését: a fentebb nevezett példány 2003-ban csak legfeljebb kiadásának körülményeiről számot adó kuriózumként működött, jelenleg pedig a családi könyvtár örökségének többi kezelhetetlen tételével együtt egy ismeretlen antikvárium raktárának mélyén hever.

A „*mocskos email*” vádirata kirekeszti az embert az ábrázolásból, a fajok kialakulása szempontjából nála korábban létrejött és pusztulását túlélő legyekkel helyettesítve őt. A legendák szerint St. Colman mac Douagh ír szerzetes pergamen kéziratok margóján egy légy jelent meg, akit háziállatként kezelve rávett, hogy sorvezetőként mindig kövesse azt a szakaszt, ahol éppen az olvasásban tartott. Ma a *Fly on Desktop 1.5*, Windowson futtatható applikáció révén egy valódi légy jelenlétét tudjuk szimulálni a képernyőnkön, vagy akár kurzorként mozgatni írás közben. A dolgozatom irányát vezető kurzor is a légy rácsozatos, összetett tekintete, amely a humanista pozíciótól nem messze, de azt megkerülve tekint végig a poszthumán testképek különböző leágazásain: „*egy légy szemszögéből nézve az emberi hulla csak hús (...)* Jassalien hirtelen teljesen bizonyossággal tudta: ha el akarja viselni a benti

³ Jake & Dinos Chapman: *Insult to Injury* (2003) és *Injury to Insult to Injury* (2004)

⁴ Györfly László: *Para*, Bartók 32 Galéria, Budapest, 2004. szeptember 28. – október 14.

látványt, néhány percre át kell vennie a légy nézőpontját, a légy, a *Musca domestica* figyelemre méltó tárgyilagosságát.”⁵ A légy kultúrtörténeti utazásának ívét akár Lukiánosz művétől is elindíthatjuk, amely nagy hatással volt legyeket dicsőítő Salvador Dalíra⁶ is: „úgy látom, Platón csakis erről az egyről feledkezett meg a lélekről és a hallhatatlanságról szóló művében. Mert az elhullott légy hamuval meghintve föltámad halottaiból, és újjászületvén ismét életre kel.”⁷ A hallhatatlanság illúzióját assa alá *A légy* (rendező: David Cronenberg, 1986) lassanként léggyé alakuló tudósának, Seth Brundle-nak a félresikerült teleportálási kísérlete, melynek során a teleportálból kilépő Brundle „már nem önmaga, hanem egy poszthumán reprodukció útján előállított hasonmása.” A „légy metamorfózis” törlése az „eredeti identitást is elbizonytalanítja (...) vagyis az álca (*Brundlefly*) és az autentikus Én (*Brundle*) közti konstruktív és dekonstruktív impulzusok a metamorfózis objektív idejét is felülvizsgálják, helyesebben kiterjesztik a mű egészére. Nem tudni, ki az, aki kilép a telepodból, de az is kérdéses, hogy ki lépett bele.”⁸ A kortárs biohorror filmekben is megfogalmazott testképet, az ember inherens hibriditását szeretném rekonstruálni az általam követett művészettörténeti példák során.

Marcel Duchamp *Torture-morte* (1959) című gumilyenomata egy szokatlan nézőpontból, alulról ábrázolja az emberi testet: a hagyományos akt idealizmusát, ég felé törekvését rántja földre, amikor egy lábfejet mutat be a talpat állítva előtérbe, amelyre döglött legyeket ragaszt, mintha azok csiklandoznának. A lábfej, pontosabban a nagylábujj Georges Bataille számára az ember bukásával azonos: „Bármilyen is a láb szerepe az emelt testtartásban, az ember, akinek a koponyája könnyed, lévén, hogy az ég és az égi dolgok irányába magasodik fel, rútnak tekinti ezt a testrészét azzal az ürüggyel, hogy az a sárban jár.”⁹ Az emberi alak halála az esetünkben csak egy túlhaladott, átgondolásra érdemes humanizmuseszmény roncsaitól való megszabadulás folyamata: a saját funkciójának áldozatául esett Új Magyar Lexikontól való búcsúzás hasonlóképpen működik, mint a humanista emberkép újrainírása. „Bolygónk legszebb és legüdvözítőbb dolgai közül sokan destratifikációval jöttek létre. Jó példa erre a madárdalok kialakulása: a száj destratifikálódott, amikor megszűnt szigorúan táplálkozási szerv lenni a mindennapi húsevés fogságában, és más áramlásokat (mémeket) és struktúrákat (dalokat) kezdett létrehozni, ahol a hálószerű elem uralta a

⁵ Michel Houellebecq: *A térkép és a táj*. Ford. Tótfalusi Ágnes. Magvető, Budapest, 2011, 229.

⁶ Salvador Dalí: *Hét légy és egy modell* (1954), *Táj legyekkel* (1964), *A legyek gyötörte Laokoón* (1965)

⁷ Szamoszatai Lukiánosz: A légy dicsérete. Ford. Kárpáti Csilla. In: Salvador Dalí: *Egy zseni naplója* [Függelék II.], Cartaphilus Kiadó, Budapest, 2006, 285.

⁸ Nemes Z. Márió: *Képkötő elevenség. Esztétika és antropológia a humanitás határvidékén*. ELTE BTK Filozófiai Intézet – L'Harmattan Kiadó – Magyar Filozófiai Társaság, Budapest, 2015, 193.

⁹ Georges Bataille: A nagylábujj. In: *EX Symposion*, 1992/1-2. Feltöltött online verzió:

https://exsymposion.hu/index.php?tbid=article_page__surfer&csa=load_article&rw_code=a-nagylabujj_1225

*hierarchikusat.*¹⁰ Manuel De Landa áramlások mentén határozza meg a történelemet, a biológiát, illetve magát az embert is, és az „ember halálának” anarchikus leegyszerűsítésével szemben a valóság felfogásának egy újfajta, örömteli lehetőségét kínálja. „*Maga a szerves élet kialakulása, bár nem jelentett tökéletesebb fejlődési szakaszt, mint a kőzeteké, magában foglalta az önkonzisztens aggregátumok létrehozásának nagyobb képességét, a konzisztencia többletét. Az emberi kéz kialakulása szintén magában foglalhatott egyfajta destratifikációt, a mozgásszervi funkcióktól való teljes elszakadást és a külső környezettel való új kapcsolat kialakulását, amely maga is tovább destratifikálódott, amikor a kéz elkezdte annak darabjait (sziklák, csontok, ágak) szerszámokká alakítani (...) És bár ezek a nézetek valóban az »ember halálára« hivatkoznak, ez csak az »ember« halála, a régi »nyilvánvaló sorsok« halála, nem pedig az emberiség halála és annak elpusztítási lehetősége.*”¹¹ A humanista testkép elengedése során a gyászunka öt egymást követő fázisa (*tagadás, düh, alkudozás, depresszió, elfogadás*) közül akár a Goya rézkarcnak is megfeleltethető *tagadás* és *düh*, vagy az önvédelmi reflexekből kibomló *transzhumanizmus*¹² technofiliás *alkudozása* helyett egy olyan poszthumán optika mentén szeretnék haladni, amely a formák pusztulásából fakadó vitális burjánzásra fókuszál, *elfogadva* adott estben saját töredékeségét és befejezetlenségét.

Sun Yuan és Peng Yu a Guggenheim Múzeum számára készült műve (*Can't Help Myself, 2016*) egy olyan ipari acélrobot, amely több, mint öt éve folyamatosan ugyanazt a programozott feladatot hajtja végre: a módosított robotkar a végére szerelt egyedi tervezésű lapáttal folyamatosan egy adott területen belülről tereli a körülötte szétterülő viszkózus, mélyvörös folyadékot, mielőtt az érzékelők azt mutatják, hogy túl messzire folyt. Az átlátszó műanyagfalak közé kényszerített gépezet egy ketrecben mutogatott állatként hat, miközben rabszolgai kitartása a nézői voyeurizmus tárgyává válik: a padlón és a falakon egyre több foltot és fröccsenést hagyó gép a befogadói reflexek révén egy foglyul ejtett organizmus sziszifuszi küzdelmévé változik. A TikTok videomegosztó közösségi oldalon a tavalyi évben rekordszámú megtekintést ért el az alkotást bemutató videó, s a hozzá kapcsolódó hozzászólásokban úgy nyilatkoztak a felhasználók, hogy egyre fáradtabbnak, szomorúbbnak és lassúbbnak találják a robotot, amely mintha legszívesebben befejezné működését¹³: ami a szentimentális és kényszeresen antropomorfizáló felhasználói reakcióban nem jelenik meg, az az, hogy a *Can't*

¹⁰ Manuel De Landa: *A Thousand Years of Nonlinear History*. Saját ford. Zone Books, New York, 2019, 274.

¹¹ Uo. De Landa a „destratifikáció” (szó szerint „rétegteneledés”) kifejezést olyan folyamat megnevezésére használja, amely a vertikális/hierarchikus rétegződéssel szemben a hálózatos kapcsolódásokat részesíti előnyben.

¹² [Lásd: 2. fejezet: 11-12.]

¹³ <https://www.techtimes.com/articles/267815/20211110/why-tiktok-cant-help-myself-robot-art-makes-users-sad.htm>

Help Myself messzemenően szembe megy a tudomány és a technológia mindenféle haszonelvű rendeltetésével és aláaknázza a *progresszió* gondolatát, annak minden messianisztikus küldetéstudatával. Az ember és a gép közös sebezhetőségénél számomra fontosabb a robot Sziszüphoszt idéző pozíciója, akit Camus „abszurd emberként” apostrofált: Sziszüphosz mítosza a poszthumán ember egyik előképe is, amely tökéletesen megragadja dolgozatom pozícióját. Az elemzésben példaként állított művészi stratégiák és módszerek bármennyire is radikálisak, alapvetően kerülnek a teleologikus szándékot. A poszthumanizmus „*elutasítja az antropocentrikus, modern emberre jellemző intoleranciát a Másság és a differencia felé*”¹⁴, ezen belül Rosi Braidotti álláspontja az, hogy a kritikai poszthumanizmus „*szembehelyezkedik a humanizmus és a felvilágosodás progresszióképeivel*”¹⁵, mely szerint „*az emberiség az ész és a szekuláris tudományos racionalitás teleologikus alkalmazásán keresztül fejlődik az »Ember« tökéletesedése felé.*”¹⁶ Ennek a pozíciónak köszönhető, hogy a poszthumán fogalmához reflexszerűen köthető, képzőművészet területén alkalmazott új médiumok nem játszanak lényegi szerepet az elemzésben.

Nemes Z. Márió költő, kritikus, esztéta, a poszthumán testrepresentációk egyik hazai szakértője a *Szerves hulladék kiáltványban* (2014) megfogalmazta a poszthumán testábrázolás irodalmi direktíváit, miközben dekonstruálta a manifesztó avantgárd hagyományait: „*Pornográf nemzet szeretnék lenni, libidómban idegen létformák utaznak ezer éve. Elveszette a klasszikus tömegsírban a rossz igazságot keresem, hogy mutánsaimmal együtt megtérhessünk keltető odúinkba, ahol egész nap szól a fekete rokokó. De nem fogunk álmodni, hiszen nincsen a tudatunk alatt semmi, csak a medúzaszerű szépség alkonyán mocsárba ragadt kentaur, amely a lóra szállás nehézségeiről mesél.*”¹⁷ A dolgozatom mottójául szolgáló Canetti-idézet ember nélküli ló képe mellett a „medúzaszerű szépség”¹⁸ is jól megragadja a poszthumán esztétika rám vonatkozó ismérveit és írásom karakterét, amelyet a Földközi-tenger élővilágában megtalálható csalánozófaj megjelenésével és felépítésével szemléltetnék. A *portugál gálya* (*Physalia physalis*) színpompás, hólyagszerű csalánozó, mely valójában nem egy organizmus, hanem több különböző funkcióval bíró meduzoid élőlényből összeálló *telep*, amely önmagában nem képes mozgásra, csak sodródik a tenger felszínén, de életveszélyes,

¹⁴ Horváth Márk – Lovász Ádám – Nemes Z. Márió: *A poszthumanizmus változatai. Ember, embertelen és ember utáni.* Prae Kiadó, 2019, 33.

¹⁵ Uo.

¹⁶ Idézi: Horváth – Lovász – Nemes Uo. 33-34. Eredeti szöveg: Rosi Braidotti: *The Posthuman.* Polity Press, Cambridge UK és Malden, MA, 2013, 37.

¹⁷ Nemes Z. Márió: *Biotrash Manifesto* In: *Ektoplazma.* Symposion, Szabadka, 2020, 11. Első megjelenés: *Új Forrás*, 2014. január, 45. évf. 1. sz. 75-76.

¹⁸ Az idézett kifejezés alapvetően a Mario Praz által bevezetett „fekete romantika” fogalmára utal.

mérgező fogófonalai akár ötven méter mélységig hatolnak a vízfelszín alá. A felszínen kis kiterjedésű horizontalitásához képest a víz felszínről láthatatlan, de terjedelmes vertikálitása állít csapdát a vele találkozó élőlényeknek: a portugál gálya áramlásokkal sodortatott dekoratív telep-teste megfeleltethető a kortárs hibrid testképek összefonódásának, mélybe nyúló fonáljai pedig annak a történeti kiterjedésnek, amely mentén elemezni kívánom a poszthumán jelenségét és a transzgresszív művészet gyökereit, elméleti hátterét.

Nem enciklopédikus összegzést kínálok a poszthumán esztétika és / vagy az összes transzgresszív művészeti *nyelv* kapcsán, hanem személyes ízelítőt, betekintést a poszthumán érzékenység esztétikájába, a saját alkotói pozícióm felől fontosnak tartott mozzanatok, alkotók közti *nemlineáris* barangolást. Nem foglalkozom az ideológiailag determinált vagy teleologikus határsértés által meghatározott művészi irányzatokkal, így a 60-as 70-es évek akcionista vagy feminista body-art-jával, performansz-művészetével, sem azok jelenlegi leágazásaival: alapvetően a 80-as években megjelenő, de leginkább a 90-es évektől dominánssá váló, a *posztmodern* eszmei irányzatán belül kikristályosodó szellemi mozgások és művek érdekelnek. A második fejezetben a poszthumán testkép mitológiai gyökerein keresztül igyekszem felfejteni a poszthumán pozícióját, gondolkodásmódját, esztétikáját, különös tekintettel a (horror)filmek vonatkozásokra és a szörny fogalmára. Kiemeltem foglalkozom a hibriditással összefüggő *transzgresszió* (határsértés) Georges Bataille filozófiáját meghatározó fogalmával, a 20. század eleji szürrealizmus és annak belső szemléletbeli feszültségeinek tükrében. A harmadik fejezetben elemzem a Julia Kristeva által bevezetett *abject* terminust, amely elengedhetetlen az alantas test és az undorélmény által konstruálódott művészi nyelv értelmezése szempontjából. A saját testtől való elidegenedés folyamata végül a holttest médiumában radikalizálódik: a tartósítás művészeti problémája külön szegmensét képezi az *abject*-tematikának. A határsértés és az alantas test összefüggésében kitérek a *nevetés* kultúrtörténeti jelentőségére: „*Szentté avattam a nevetést; ti fölmagasló emberek, tanuljatok hát nékem – nevetni!*”¹⁹ A nevetés rendszertani kategóriákat szétbomlasztó ereje éppen annyira meghatározó vonása a Chapman fivérek műveinek, mint saját munkáimnak. Az addig tárgyalt fogalmak, problémafelvetések előkészítik a dolgozat negyedik fejezetét, Jake & Dinos Chapman alkotó praxisának elemzését, amelyre az addig meghatározott hívószavak és stratégiák összegzéseként tekintek: e fejezet nem csupán egy hatalmasra növekedett szerv a dolgozat *organizmusán* belül, hanem átszövi, testfolyadékként áthatja az egész szövegkorpuszt. E belső csomópont után az ötödik fejezetben a poszthumán formátlanság hálózatán belül – a

¹⁹ Friedrich Nietzsche: *Így szólott Zarathustra*. Ford. Kurdi Imre. Osiris Kiadó, Budapest, 2004, 351.

táblakép problematikáját is tárgyalva – foglalkozom a földrajzilag szomszédos képzőművészeti jelenségekkel, hazai leágazásokkal és végül kitérek saját munkáimra is.

A dolgozat kettős célkitűzésnek próbál eleget tenni: a doktori kutatás kötelező dokumentálása mellett a 2005-ben elkezdett publikációs tevékenységem összegzése kíván lenni. Disszertációm szokatlan terjedelmét annak ambíciója támasztja alá, hogy hozzájáruljak a több mint harminc évet felölelő Chapman-életmű hiányos, vagy gyakorlatilag nem létező hazai recepciójának megteremtéséhez.²⁰ A *Poszthumán stratégiák* építkezésével egyidőben dekonstrukciós logikát követ: DLA dolgozatom alapvető szándéka, hogy megfogalmazzon egy művészi (esetemben alanyi) pozíciót. Miután képzőművészként aktív részvevője vagyok a poszthumán jelenség hazai megjelenésének (*Budapest Horror-szcéna*)²¹ és tagja a hazai poszthumanista gondolkodói kör, a Poli-P²² kollektívájának, merőben idegen volna számomra, ha egyfajta humanista „képmutatással”, mintegy „felülről” és / vagy „kívlől”, deskriptív módon foglalkoznék a poszthumanizmus esztétikájával, mintha az racionalizálható vagy felügyelhető lenne egy esszencialista-hierarchikus ember és szövegfelfogás lineáris dialektikája mentén. *Transzgresszív etikát és esztétikát* ígértem: az előbbieket fényében a poszthumán képzőművészeti jelenségek plasztikus körüljárása során a dolgozat retorikája, beszédmódja nem csak hogy nem választható el a tartalmától, hanem abszolút módon meghatározza azt, vagyis a transzgresszív esztétika transzgresszív nyelvet követel. Miképpen – Richard Rorty nyomán – nincs értelme elkülöníteni a világot és az annak leírására szolgáló nyelvet, a poszthumán gondolkodás sem választja szét az embert és környezetét: „Az egész »ember a világ ellen« attitűd kérdéses, az ember, mint »világmegtagadó« princípium, az ember, mint a dolgok mértéke, mint a világ bírója, aki végül magát a létezését teszi mérlege serpenyőjébe és könnyűnek találja – végül is rádöbentünk ennek az attitűdnek a rettentő otrombaságára és már undorodunk tőle – már nevetünk, ha azt látjuk, hogy valaki egymás mellé helyezi az »embert és világot«, amelynek két tagját az és szócska hihetetlen arcátlansága választja el egymástól.”²³ E

²⁰ Kivételt képez Bordács Andrea cikke (A rettenet színháza. Jake és Dinos Chapman művészete. *Új Művészet* 2003/9, 22-24.) és Horváth Márk – Lovász Ádám tanulmánya (A végesség virulenciája. Spekuláció és absztrakció Jake és Dinos Chapman alkotásaiban. In: *A jelen időzítése. Művészet és időtapasztalat.* (Szerk: Nemes Z. Mária). Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre, 2012, 36-59.) a saját írásaim mellett [Lásd: Irodalomjegyzék: 215.].

²¹ [Lásd: 5.1 fejezet: 167.]

²² A Poli-P fiatal kutatók és művészek 2019-ben alakult csoportja, akik a kortárs filozófia, kultúratudományok és művészetelmélet poszthumanista vonulataihoz kapcsolódnak. „A Poli-P csápjainak száma tetszőleges, arca nincsen (...) A csoportot jellemző nyitottságot a tagok már önmagában poszthumán gyakorlatként értelmezik: a kizárás és a kizárólagosság hagyományos eljárásaival szemben igyekeznek hangot adni mindannak, ami nem emberi. A Poli-P az erre reflektáló »poli-poszthumanizmus« rövidítése.”

<https://www.facebook.com/poliposzthuman>

²³ Friedrich Nietzsche: *A vidám tudomány.* Ford. Romhányi Török Gábor. Szukits Könyvkiadó, Szeged, 2003, 203.

principiumot követve dolgozatomat is a *performatív* szövegfelfogás mentén szándékozom kibontani, amely a szöveg révén teremti meg saját valóságát és *rizomatikusan* szerveződő áramlások és asszociatív gondolatfonadékok révén *viszi színre* a poszthumanista testrepresentációk nyitottságát. A képzőművészeti példákat kiegészítő filozófiai, irodalmi, filmes és zenei referenciák által *létrejövő* intertextuális szövegtest kalandjában vállalom annak a kockázatát, hogy az argumentáció adott esetben labirintusszerű és időről-időre örvények tarkítják az áramlások útját. Transzgresszív esztétikát ígértem, így dolgozatom szövegteste hipertrófiás *monstrumként* lép színre, de még nem eldöntött, hogy Frankensteinként vagy inkább *kiborgként*. Mary Shelley regénye megszületésének körülményeit és irodalmi hatásait is beleírta Dr. Frankenstein teremtményébe, vagyis a kompozitnarratíva felkínálja a szörnytest=szövegtest összefüggést. Frankenstein nem állókép, hanem performatív módon, eseményként *létrejövő* elevenség, ugyanakkor inkább a transzhumanizmus túlzó titanizmusához és a modernizmus technofóbiájához kötődik, mint a poszthumán posztmodern mellérendelő esztétikájához és etikájához. Az utóbbi optikája felől a kiborg nem szörny: a kiborg (kibernetikus organizmus) fogalma az organikus, vagyis az élő szervezet és a gép együttműködéséből *létrejövő* hibridet jelenti, így tágabb értelemben minden Microsoft Office 2019 program segítségével írt szöveg kiborg-test. Ugyanakkor vállalom ezt az olvasatot akként is, amennyiben a kiborg a rendezetlenség és a széttöredezettség megtestesítése: a „*kiborg – és sok tekintetben az egész poszthumán elmélet is – elkötelezettje a részlegességnek, az ellentmondássóságnak, a kibékíthetetlen, szinte feloldhatatlan feszültségeknek*”²⁴, egyszerűbben fogalmazva: a kiborgok „*bizalmatlanok a holizmussal szemben.*”²⁵

²⁴ Horváth – Lovász – Nemes i.m. 61.

²⁵ Donna J. Haraway: Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években. Ford. Kovács Ágnes. In: *Replika*, 2005. november, 51-52. szám, 109.

2. A teratológia ideje: poszthumán múlt, jelen és jövő

Azon dolgok között, amelyeket meg lehet szemlélni
a mennyek homorulata alatt, nincs semmi, ám jobban felszítaná
a tüzet az emberi lélekben, ami jobban elbűvölné az érzéseket,
ami nagyobb iszonyatot, több félelmet és csodálatot
gerjesztene, mint a szörnyek, a torzszülöttek, a förtelmes lények,
amelyeken keresztül fonák módon, csonkoltan láthatjuk
a Természet munkálkodásának eredményeit
(Pierre Boaistuau: Histoires Prodegieuses)

„Éljen az Új Hús!” mondja Max, a *Videodrome* (rendező: David Cronenberg, 1983) főszereplője mielőtt fejbe lövi magát, hogy átadhassa testét a testet öltött, mindent behálózó videó-valóságának, az internetes hipertér filmes megjövendülésének. Cronenberg szerint „Az »Új Hús« legérthetőbb formája a *Videodrome*-ban úgy jelenik meg, hogy az emberi lét fizikailag modifikálható. Annyi bizonyos, hogy pszichológiai értelemben megváltoztunk az emberiség születése óta. Tulajdonképpen fizikailag is; különbözünk az elődeinktől, részben amiatt, ami a szervezetünkbe jut, részben pedig az olyan dolgok miatt, mint a szemüveg vagy akár a sebészet. De elképzelhető egy következő lépés is, az ember mondjuk növeszthetne még egy kart, vagy bármilyen más módon, fizikailag megváltoztathatná a külsejét – átalakulhatna. Az ember lecserélhetné a nemi szerveit, vagy le is mondhatna róluk mint nemzésre szolgáló szervekről. Nyugodtan kifejleszthetnénk más, örömszerzésre szolgáló, szexualitástól független szerveket is. A nő és férfi közötti különbség csökkenne, és talán kevésbé polarizált, sokkal inkább egyenjogú lények lennénk.”²⁶ A poszthumanizmus²⁷ filozófiája abból az alapélményből indul ki, hogy az ember központi

²⁶ David Cronenberg: „Éljen az Új Hús!” Ford. Kovács Kata. *Litera*, 2009. július 1. <https://litera.hu/irodalom/elso-kozles/eljen-az-uj-hus.html>

²⁷ 2001-ben *Poszthumán* címmel írtam meg diploma dolgozatomat a Magyar Képzőművészeti Egyetemen, melyben a hibridizálást („különböző minőségek, esztétikai kategóriák keresztezését”) emeltem ki munkamódszerként, maga a poszthumán kifejezés pedig egy korábbi kiállításomhoz is kötődött: „[Györffy László] már 2000-ben, tehát az egész hazai filozófiai közeget egy évtizeddel megelőzően nyitott *Poszthumán* kiállítást a Budatétényi Galériában (...) a '90-es évek után a Rosi Braidottival érkező legújabb poszthumán hullám - divat vagy sem - csak a filozófus 2013-as könyvének berobbanásával vált újra dominánssá a filozófiai diskurzusban és a vele együtt megfelelő kulturális reprezentációk fősodrában.” (Német Szilvi: Filozófia és művészet – zéró összegű játék? Válasz György Péter Szörny-divatbemutató című írására. *exindex*, 2019. december 14. <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=1090>). Az általam akkor megtalált poszthumán terminus nem a filozófiai közegeből, hanem Marilyn Manson *Mechanical Animals* (1998) című albumának egyik tételéből (*Posthuman*) származott. A konceptalbum borítóján androgün földönkívüliként mutatkozó előadó nagyívű fikcióba ágyazza a lemez dramaturgiáját, amiben az előadóművész egy idegen maszkját viseli.

szerepébe vetett progresszív modernista narratívák elhasználódtak, és nem képesek lekövetni azokat a kulturális, társadalmi és tudományos változásokat, amelyek a 21. század legalapvetőbb kérdéseit érintik. A DNS-kutatás, a klónozás, a mesterséges intelligencia, a virtuális technológiák és digitális *szimulakrumok* olyan technológiai változások, amelyek „*elbizonytalanítják az ember és gép közötti határvonalakat, illetve az ember megszokott fogalmiságát.*”²⁸ Horváth Márk, Lovász Ádám és Nemes Z. Márió hiánypótló enciklopédikus monográfiája, a *Poszthumanizmus változatai* humanizmuskritikája több szálon keresztül igyekszik megragadni a korábbi ontológiai státuszából kiforgatott ember karakterét, és egyik legfontosabb küldetése, hogy a poszthumanizmus ernyőfogalmán²⁹ belül megkülönböztesse az egymástól eltérő áramlatokat, gyakran ellentétes filozófiai tendenciákat. A poszthumanizmus a posztmodernt hatásában meghaladó, vele mégis szoros együttműködésben maradó diskurzusa³⁰ bármennyire is sokszínű, abban minden leágazása egyetért, hogy „*az ember nem egy statikus, harmonikus, autonóm egész, hanem egy bizonytalan, fluxusban lévő entitás*”³¹, így a poszthumanizmus minden formája „*kritizálja az élet és a valóság felfogásának emberközpontú antropocentrikus módjait*”³², és a határok helyett főleg „*a szökésvonalakra, ösvényekre és szivárgásokra koncentrálnak.*”³³

Dolgozatom alaptézise a felvilágosodás utópiáját, a teleologikus gondolkodást tagadó vagy mellőző poszthuman művek érvényességét állítja a fókuszba, ezért központi jelentősége van, hogy megkülönböztessük a poszthumanizmust a *transzhumanista* szemlélettől. Egy felületes olvasat felől a transzhumanizmus beleolvad a poszthumanizmusba, annak popularizált verziójaként, pedig fundamentális különbséget jelent az emberi természet, az ember fogalmának értelmezése során, hogy a transzhumanizmus gyakorlatilag „*a jelenlegi emberi természet technológiák általi továbbfejlesztését jelenti*”³⁴, vagyis kijelenthető, hogy a „*humanizmus és a modernitás emberképe fennmarad a transzhumanizmusban,*”³⁵ és „*reflektálatlanul átörökíti*” a humanizmus esszencialista mozzanatait.³⁶ Nemes Neil Badmingtonra hivatkozva „*hamis kijáratnak*” hívja a transzhumanizmus messianisztikus jövő-

²⁸ Horváth – Lovász – Nemes i.m. 7.

²⁹ Vö. Francesca Ferrando: Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialism. In: *Existenz*, Volume 8, No 2, Fall 2013. 26.

³⁰ Horváth – Lovász – Nemes i.m. 8.

³¹ U.o. 11.

³² U.o. 11. Idézett szöveg: David Roden: *Posthuman Life. Philosophy at the Edge of the Human*. Routledge, New York, 2015, 10.

³³ U.o. 34. Idézett szöveg: Pramod K. Nayar: *Posthumanism*. Polity Press. Cambridge UK és Malden MA, 2014, 9-10.

³⁴ U.o. 19.

³⁵ U.o. 20.

³⁶ U.o. 45.

konstrukcióját, vagyis egy ilyen perspektíva szerint a „*jelen korunk csak csupán átmenet, tranzitállomás az emberi kondíció végleges meghaladásának folyamatában*”³⁷, aminek végcélját a transzhumanizmus számára a poszthumán jelenti. E probléma érzékeltetését a technológia által feljavított fogyatékos test radikális példáin keresztül kívánom megtenni. „*Az embert felülmúló embert tanítom nektek. Olyasvalami az ember, amin felül kell kerekedni. Mit tettek ti, hogy felülkerekedjete rajta? – Minden eddigi lény alkotott valami önmagán túlmutatót: épp ti volnátok hát apálya ennek a nagy dagálynak, és inkább visszatérnétek az állathoz, semhogy felülkerekedjete az emberen.*”³⁸ Nietzsche kötéltáncosának Übermensch nem feltétlenül azonos a technológia által feljavított transzhumán szuperemberrel: Jake & Dinos Chapman Stephen Hawkingról készült üvegszálás műanyag szobra (*Übermensch*, 1995), amely egy szikla tetején ábrázolta a speciális tolószékében ülő neves elméleti fizikust, bemutatásakor heves ellenreakciókat váltott ki.³⁹ Önmagában az a gondolat, hogy valaki *nem megfelelő* téma a művészi portré reprezentációs eszköze számára, csak mert tökéletlen a teste, azt jelenti, hogy a portré mint ábrázolási forma feltételezi, hogy az alanyának ideálisnak kell lennie. „*Az Übermensch esetében Stephen tökéletes elméje érdekelt minket, amely egy tökéletlen testben él, és amely egyfajta fanatikus vagy szélsőséges idealizmust szül, amelyet a testi entrópiája táplál. Testének torzulása megfertőzi elméleti álláspontját, amely egyre spekulatívabbá (...) válik. Felemeltük, hogy az asztrofizika Uralkodója legyen.*”⁴⁰ Chapmanék kontextus nélküli hűvös, csaknem hiperrealista interpretációja elutasítja az idealista megközelítést és felteszi a kérdést, hogy „*szükséges-e a műalkotásnak valami jobbat közölni a világról annál, mint ami a mű megszületése előtt jelen volt?*”⁴¹ A szobor egyedüli hibája talán a kivitelezés megmunkálatlansága, de címével épp a testi fogyatékossgot megvető, illetve a nietzschei gondolatot kisajátító és deformáló nácizmus kritikáját nyújtja, miközben helyreállítja az emberfeletti vagy inkább „embert meghaladó” ember eredeti elképzelését: „*a gyöngék újra meg újra úrrá lesznek az erők felett (...) Darwin megfedkezett a szellemről (- ez angol jellegzetesség!), a gyengék több szellemmel bírnak (...) Szellemen, mint látható, az*

³⁷ Nemes *Képkötő elevenség*: 180.

³⁸ Nietzsche *Zarathustra*: 18.

³⁹ Elismerés kísérté ellenben Marc Quinn monumentális köztéri szobrát (*Alison Lapper Pregnant*, 2005), amely a londoni Trafalgar Square-n található Forth Plinth-en emelte piederasztárra modelljét. A kezdetleges lábbakkal és karok nélkül született, szintén művészként dolgozó Lapper szobrával Quinn Champanékkal ellentétes utat választ: a fogyatékos test idealizálásával nem szünteti meg a klasszicista portré idealizáló szemléletét, csak egy újféle ideálra cseréli le az antikizáló, eszményített testet.

⁴⁰ Jake & Dinos Chapman In: Jake & Dinos Chapman: *Unholy Libel. Six Feet Under*, Gagosian Gallery, New York, 1997, 152-153.

⁴¹ Jake Chapman In: *Slade Contemporary Art Lecture*. 2015-16, Jake Chapman. 2015. november 18. <https://www.youtube.com/watch?v=OZVtARZy2tl>

*elővigyázatot, a türelmet, a furfangot, a színlelést, a nagy önuralmat értem.*⁴² Ez azt jelenti, hogy az Übermensch adott esetben éppen a fizikailag gyöngébb, amely kiborgként funkcionál, de nem feltétlenül fizikailag legyőzhetetlenné tett transzhumánként: „*Soha nem volt még embert felülmúló ember. Meztelenül állott mindkettő előttem, a legkisebb ember és a legnagyobb: - Túlontúl hasonlatos még mindkettő a másikához. Bizony mondom, előttem még a legnagyobb is – túlontúl emberi!*”⁴³ Az ősrobbanás előtti univerzumból és a világ végéről alkotott elméleteit publikáló népszerű elméleti fizikus, aki élete nagy részében csak gépeken keresztül tudott kommunikálni és dolgozni, azt vallotta, hogy fogyatékosága nem jelentett hátrányt a szakterületén, sőt, bizonyos értelemben segítette, mert idejét és figyelmét gondolatainak tudta szentelni.⁴⁴ A testébe záródó Hawkingot poszthumán ikonként a dél-afrikai rövidtáfutó, Oscar Pistorius egészíti ki horizontálisan, aki mesterséges lábszárprotéziseinek köszönheti karrierjét. A sportoló a paralimpiákon kívül nem-fogyatékos versenyeken is részt vett, megosztva ezzel a sportszakmát, amiért múltábai „igazságtalan előnyt” jelentenek a természetes lábakkal bíró versenyzőkkel szemben. Szöllősi Géza, a hazai poszthumán képzőművészet egyik kimagasló alkotója, aki egyik bogár-testekből készült szobrát éppen a botrányairól hírhedté vált sportolónak szentelte (Pistorius, 2015)⁴⁵, felvetette a kérdést, hogy vajon Pistorius sikerét a lábai hiányában vagy mesterséges lábaiban kell-e keresnünk: „*Korunkat tekintve mi lenne telitalálat: ha a Vitruvius-tanulmány alakját a láb nélküli (humanista szempontból hibás) vagy a múltábal rendelkező Pistoriusszal (21. századi kiborg) cserélnénk ki?*”⁴⁶ Lehetséges, hogy Hawking és Pistorius korunk Supermanjai, akik egy transzhumán perspektívából csak kezdő lépcsőfokai annak a világnak, amelyben a klón, a mutáns és a kiborg nemcsak poszthumán metafora, hanem a mindennapi politikát alakító és meghatározó entitás.

A *teratológiát*, azaz a torzszülöttekkel foglalkozó tudományágat a jelenben felváltja a *monster studies* interdiszciplináris tudománya, amely a szörny jelentésváltozásainak kontextusában fontos kiegészítője a poszthumán diskurzusnak, hiszen „*a szörnyek iránti kulturális érdeklődés rámutat arra, hogy a poszthumán korban a történelem már fragmentumok sokaságából, össze nem illő, szétfolyó részletek halmazából alkotódik*”⁴⁷, vagyis a szörnyek

⁴² Friedrich Nietzsche: *A bálványok alkonya avagy miként filozofálunk a kalapáccsal*. Ford. Óvári Csaba. Attraktor, Máriabesnyő – Gödöllő, 2010, 65.

⁴³ Nietzsche *Zarathustra*: 115.

⁴⁴ Roger Highfield: Stephen Hawking, an appreciation: ‘He had an unquenchable zest for life’. *The Guardian*, 2018. március 18. <https://www.theguardian.com/science/2018/mar/18/stephen-hawking-appreciation-by-roger-highfield>

⁴⁵ Szöllősi *Kiün*-projektjéről részletesebben: [3.2. fejezet: 104-106.]

⁴⁶ Szöllősi Géza In: Sirbik Attila: Kollektív tudatalatti, radikális amnézia. Beszélgetés Györffy Lászlóval és Szöllősi Gézával. *Balkon*, 2017/1, 30.

⁴⁷ Horváth – Lovász – Nemes i.m. 34.

„felmutatják az ember utáni leendések élet és halál mezsgyéjén elhelyezkedő lehetőségeit is.”⁴⁸

A szörny-test hibriditása már jelen volt a középkori vagy reneszánsz démonábrázolások fantasztikus tablói is, de mindig a zárt-steril-jól megformált keresztény test ellenében. Hieronymus Bosch szárnyasoltárának (*Szent Antal megkísértése*, 1501 k.) tökéletes középpontjába helyezi Remete Szent Antal alakját, egyenesen a nézőnek szegezett tekintettel: „az emberi méltóság iszonyatos prostitúciójában csak egyetlenegy ember őrizi meg az Istenhez való hasonlatosság integritását a pokol elszabadult népe közepette.”⁴⁹

A triptichon enciklopédikus tablója a „priaposzi nemzés” és a „tüphonikus rombolás” összjátékából bontja ki a rémek, lárvák és bosszúálló szellemek abszurd karneválját, mely születés helyett *létrejövés* útján burjánzik félúton szodómia és kasztráció között. A boschi karnevál keresztény binaritást feltételező kreatúrái a deleuze-i sokaság-fogalomból kiinduló meghatározásnak is megfelelnek, mely szerint a szörny „multiplicitás, szubjektum nélküli sokaság”⁵⁰, hiszen a szörnyállat démonneve jól ismert: „Légióknak hívnak, mert sokan vagyunk.”⁵¹

Bényei Tamás arra hívja fel a figyelmet, hogy „A hibridek felforgató, az egyes létezők közötti határokat áthágó lények, melyek ugyanakkor pusztá létezésükkel és egyedüliségükkel (*Kiméra az egyetlen Kiméra, Szfinx az egyetlen Szfinx*) paradox módon meg is erősítik az általuk áthágott határokat, megerősítve az ontológiai határsértésért járó büntetést. A hibrid szörny sűrített jelentés” – ugyanakkor nem lehet eltekinteni attól, hogy fogalmuk elválaszthatatlan az átalakulástól, hiszen „a monstruozitás mozzanatát természeténél fogva magában foglaló metamorfózis a szörny jelentésű latin szó (monstrum) eredeti jelentését játékba hozva jeltermészetű dolog és esemény, olyasmí, ami rámutat valamire, felfed valamit.”⁵²

A hibrid testkép alapjaiban határozza meg poszthumán testkép esztétikáját, elvégre a hibrid lény „természeténél fogva vizuális forma.”⁵³

Franz Kafka egy helyütt úgy ír a sántító emberekről, mint akik „közelebb hiszik magukat a legyekhez, mint az egyenesen járók”⁵⁴: ahogy a bevezetőben jeleztem, az ember eredendő hibriditását és kompozit-természetét szeretném felfejteni, ami a poszthumán időbeli

⁴⁸ Uo. 35.

⁴⁹ Wilhelm Fraenger: *Hieronymus Bosch*. Ford: Dávid Gábor Csaba, Kerékgyártó Béla, Székely András. Corvina Könyvkiadó, Budapest. 1985, 363.

⁵⁰ Horváth Márk – Lovász Ádám: Farkasember-leendés. In: Horváth Márk – Lovász Ádám: *A határsértés technológiái. Alkalmazott filozófiai tanulmányok a poszthumán állapotról*. Kijárat Kiadó / I.T.E.M. Alapítvány, Budapest, 2020. 226.

⁵¹ Márk 5,9

⁵² Bényei Tamás: *Más alakban. A metamorfózis lehetséges poétikai és politikái*. Pro Pannónia Kiadói Alapítvány, Pécs, 2013, 172.

⁵³ Uo. Eredeti szöveg: Caroline Walker Bynum: *Metamorphosis and Identity*. Zone Books, New York, 2001, 31.

⁵⁴ Franz Kafka: *Töredékek füzetekből és papírlapokból*. Ford: Tandori Dezső, Cartaphilus Kiadó, Budapest, 2001, 52.

kiterjesztését is jelenti a (mitologikus) múlt irányába. Az ember-gép konglomerátumokról alkotott elképzeléseink rendszerint a fejlett technológiára asszociálnak, pedig Minótaurosztörténete egy archaikus kiborg lehetőségét vezeti fel. Az elbeszélés szerint Minósz király Poszeidón tengeristen közbenjárásával nyerte el királyságát, aki egy pompás bikát küldött a királynak, amely felemelkedett a tengerből az isteni akarat jelképeként. Minósz túl meggyerőnek találta a bikát, ezért Poszeidónnak adott ígétét megszegve nem áldozta fel az állatot, mire Poszeidón úgy büntette meg a királyt, hogy megátkozta feleségét, Pasziphét, aki eszt vesztve szerelmes lett a bikába. Daidaloszt, a feltaláló egy műtehenet épített fából és tehénbőröböl, amiben el tudott rejtőzni a királyné, hogy egyesüljön a bikával – e nász eredményeképpen született meg Minótauroszt, a félig bika, félig ember szörnyeteg. Az ember-állat-gép hibrid megteremtésével tekinthetjük Daidalost egy korai poszthumán mérnöknek, az „első kiborg-gyártónak: a szárnyak, amelyeket saját maga és Ikarusz számára kitalált, ugyancsak az emberi test problematikus kiterjesztései egy határozottan tiltott territóriumba.”⁵⁵ Euripidész rejtélyes elveszett drámájában, a töredékesen fennmaradt *Krétaiakban* jelzi a civilizációs egyensúly felbomlását, amely a görögöknél az ember és az állat közötti különbségtételben jelentkezett leginkább, különösen az áldozatnál, amely fenntartotta az istenek, az emberek, és az állatok hierarchiáját, vagyis Euripidész „a vallási és politikai rend megfordítását jelzi azzal, hogy a formák feloldódnak, a kötöttségeket folyékonnyá, amorffá teszi.”⁵⁶ Daidaloszt az „embert meghaladó emberként” átlépett egy határt, ahogy a *Krétaiak* kórusa zengi: „Ács vagy, de műved semmiképp sem ácsra vall.”⁵⁷

Számomra a Minótauroszt a poszthumanizmus totemfigurája, amely számtalan formában kerül elő referenciaként a 20. századi művészetben.⁵⁸ A tiltott eszközhasználat kapcsán érdemes még elidőzni a görögségnél, hiszen a Prométheusz-mítosz is a poszthumán gondolkodás kiindulópontja. Ugyan Michel Foucault már 1966-ban megfogalmazza az ember-utániség fogalmát, ahogy az idő óceánja elmosza az embert, mely végül eltűnik „akár a tengerparti fövénybe rajzolt arc”⁵⁹, de a poszthumanizmust először Ihab Hassan említi 1977-es művében,

⁵⁵ Johan Tralau: Fluid Cypress and Hybrid Bodies as a Cognitively Disturbing Metaphor in Euripides' *Cretans*. Saját ford. In: Giulia Maria Chesi és Francesca Spiegel (Szerk.): *Classical Literature and Posthumanism*. Bloomsbury Publishing, London, 2019, 200.

⁵⁶ Uo. 202.

⁵⁷ Euripides: *Euripides elveszett drámáinak töredékei*. Ford. Csengery János. Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest, 1926, 221.

⁵⁸ Lásd a szürrealista *Minotaure* magazin (1933) megjelenését, vagy David Bowie poszthumanizmussal kacérkodó lemezének (*I. Outside*, 1995) kerettörténetét, melyben minden szerzeményt más perspektívából / karakterből ad elő: a jelenkori művészt Minótaurosszal azonosítja.

⁵⁹ Michel Foucault: *A szavak és dolgok. A társadalomtudományok archeológiája*. Ford. Romhányi Török Gábor. Osiris, Budapest, 432. Vö. Hornyik Sándor: *Natura Mortifera. Egy poszthumán perspektíva*. In: *Halálos*

amelyben az embereknek tüzet ajándékozó Prométheuszt, a mitikus titánt nevezi ki a poszthumanizmus hőségének, „a poszthumanizmust az ember kiborgizációjaként értelmezve.”⁶⁰ Hassan elmélete szerint Prométheusz „az antropomorfizmus decentralizálását viszi színre, vagyis formaadás gesztusába beleíródik a formák szétvetésének eseménye is”⁶¹, tehát Prométheusz „túllép az emberi definíciók határain. Egyszerre teremt és változtatja meg az embert”⁶² túllépve a humanista gondolkodásban döntő fontosságú kettősségeken. „Magunk vagyunk a performansz, performálunk és performálódunk minden pillanatban. Mi vagyunk a fájdalom és az öröm az Ember számára, aki nem akar többé Ember maradni. Mi vagyunk a Föld és az Ég, a Víz és a Tűz. Mi vagyunk a szenvedély változó formái.”⁶³ A performativitás jegyében a poszthumanizmus előhírnöke lehet Sziszüphosz, Korinthosz furfangos megalapítója is, akit az istenek pimaszságáért egy soha véget nem érő feladattal büntettek. Camus egzisztencialista olvasata felől Sziszüphosz „abszurd hős”, aki beteljesíti annak paradoxonát, hogy „éppen akkor érdemes élni, ha nincs értelme.”⁶⁴ A hegyről való visszatérése, a szünet pillanataiban válik fontossá Camus számára állhatatos figurája, aki tudatába kerül helyzetének: „Sziszüphosz, a sziklaja felé haladva, végigtekint az összefüggéstelen cselekedetek során: ezekből áll össze a sorsa, melyet maga teremtett, melyet az emlékezet fog egységbe, s melyre hamarosan a halál üt pecsétet. Meggyőződésén róla, hogy minden emberi az embertől származik, csak megy, megy tovább, mint a vak, ki látni vágyik, bár tudja, hogy sosem ér véget az éjszaka. Görög tovább a szikla.”⁶⁵ Camus szerint „A kővel küszködő, kőnek feszülő arc maga is kő!”⁶⁶ – mintha Sziszüphosz elégedettséggel elfoglalná a helyét az élő és élettelen nem-hierarchikus hálózatában: „Minden életforma háló és az összes halott is az, akárcsak az élőhelyük, amely szintén élő és élettelen lényekből áll. Zúzott dinoszaurusz-alkatrészekkel közlekedünk. A vas többnyire a baktériumok anyagcseréjének mellékterméke, ahogy az oxigén is. A hegyek kagylókból és megkövesedett baktériumokból épülhetnek fel.”⁶⁷ Camus hőse boldog, hiszen

természet. *Naturalizmus és humanizmus a 21. században.* [katalógus], Modem Debreceni Nonprofit Kft., Debrecen, 2013. 4.

⁶⁰ Horváth – Lovász – Nemes i.m. 59. A szerzők „diszkurzív parazitizmust” érzékelnek, annak kapcsán, hogy a romantikus titanizmus fogalma a 18. század végi humanizmusban is fontos szerepet játszott. Vö. Mary Shelley: *Frankenstein, avagy a modern Prométheusz* (1818.)

⁶¹ Uo. 60.

⁶² Steven Umbrello – Jessica Lombard: Silence of the Idols: Appropriating the Myth of Sisyphus for Posthumanist Discourses. Saját ford. *Postmodern Openings*, 2018, Volume 9, Issue 4, 101.

⁶³ Ihab Hassan: Prometheus as Performer: Toward a Posthumansit Culture? In: *The Georgia Review*, Vol. 31. No. 4 (Winter 1977). 850.

⁶⁴ Albert Camus: *Sziszüphosz mítosza. Válogatott esszék, tanulmányok.* Ford. Vargyas Zoltán. Magvető Kiadó, Budapest, 1990, 242.

⁶⁵ Uo. 316-317.

⁶⁶ Uo. 314.

⁶⁷ Idézi: Steven Umbrello – Jessica Lombard i.m. 115. Eredeti szöveg: Timothy Morton: *The Ecological Thought*. Saját ford. Harvard University Press, Cambridge, Mass., 2012, 29.

„Szisüphosz a felsőbbrendű hűségre tanít, mely isteneket tagad és sziklákat emel. Ő is úgy ítéli, hogy minden jól van. A gazdátlaná vált világ neki se nem meddő, se nem kicsi. A kő minden egyes darabja, a sötétlő hegy mindig egyes ércszilánkjá külön kis világ számára. A csúcsokért vívott küzdelem maga is betöltheti az ember szívét. Boldognak kell elképzelnünk Szisüphoszt”⁶⁸ – olyan emberiségképet vetítve előre, amely „nyitott a saját jövőjéhez való viszonyára”, megállíthatatlanul halad előre a technika használata (kögörgetés) révén, bármennyire is tudatában van az esetleges kudarcnak, és ez a kép nyújtja a poszthumanizmus optimista arcát.⁶⁹

Ha optimizmusról beszéltem, érdemes részletezni ennek kapcsán a kiborg posztmodern kulcsfogalmát. Valójában „a poszthumán nem jelenti az emberiség végét, sokkal inkább az ember egy bizonyos koncepciójának, felfogásának végéről beszélhetünk. Ez mindig is egy olyan koncepció volt, amely az emberiség egy töredékére volt igaz, azon kiváltságosokra, akik rendelkeztek azzal a vagyonnal, hatalommal és szabadidővel, hogy önmagukat, mint autonóm létezőt konceptualizálják.”⁷⁰ Donna Haraway *Kiborg kiáltványa* a posztmodern diskurzuson belül a technológiai és a technológiával egyre szorosabban összeforró szubjektum kapcsán a kiborg hibrid fogalmát állította középpontba: a kiborg-mítosz posztmodern társadalomelmélete nem csak a gépek és az organikus ember közti határokat mossa el, hanem arra is rávezeti az olvasót, hogy „Ha kiborgnak tekintjük magunkat, akkor egyrészt megszabadulunk a valóság egészét lineárisan elbeszélni akaró, egy nézőpontú, hatalmi nyelven írt nagy narratívától, mely radikálisan elválasztja a természetet a mesterségestől; másrészt visszautasíthatjuk azt a antitudományos metafizikát, ami amellet, hogy démonizálja a technikát, az esetlegesség és az irónia fölé emelve örök időkre szentesíti a társadalmi osztályt, a társadalmi nemet (gender) és a világban lejátszható szerepeket. A kiborg-nézőpont révén egyszerre rombolhatók és építhetők a gépek, az identitások, a kategóriák, a viszonyrendszerek, a helyek, valamint a történetek.”⁷¹

A kiborgot – ahogy a bevezetésben is tettem – szembe lehet állítani Mary Shelley *modern Prométheuszával*, ugyancsak a technika és az organikus összeolvasztásból konstruált *assamblage*-lényével, a Frankensteinel. A szörny nem más, mint az „elfojtott visszatérése” (Freud), a kultúra határain túlról visszatért alakzat, ami olyasmit testesít meg, ami túl van a szabályozott társadalom határain, de van benne valami vonzó, mert tudat alatt vágyunk rá. Frankenstein szörnye az addigi nem látható démoniságot teszi láthatóvá, hiszen „a démoni az,

⁶⁸ Camus i.m. 317.

⁶⁹ Umbrello – Lombard i.m. 111.

⁷⁰ Idézi: Horváth – Lovász – Nemes i.m. 11-12. Eredeti szöveg: N. Katherine Hayles: *How We Became Posthuman. Virtual Bodies In Cybernetics, Literature, and Informatics*. University of Chicago Press, Chicago, 1999. 287.

⁷¹ Bordács Andrea – Kollár József: *Kiborg vagy Istennő? Új Művészet*, 2001/12, 24.

*ami másként mutatkozik, mint önmaga.*⁷² A *Frankenstein* (rendező: James Whale, 1931) az első horrorfilmként kategorizált film is: a konstruált szörny rettenete alapvetően a technofóbiára épít, megteremtése felülírja a racionális tudományos megismerést és visszanyúl a misztikus hagyományokhoz – az ember és gép közötti határokra a modern kultúra elfojtással és démonizálással reagál. A posztmodern azonban már nem démonizál, mellérendelő és megengedő a technológiával szemben és lényeges különbség, hogy a kiborg nem vágyik vissza a paternalisztikus családmodellbe: „*A kiborg nem ismerné el az édenkertet; nem porból lett, és nem álmodhat arról, hogy porrá lesz. Talán emiatt szeretném látni, hogy felforgathatják-e a kiborgok a nukleáris hamuvá válás apokalipszisét, amely felé, az Ellenség megnevezésének mániákus kényszere hajt minket*”⁷³ – mondja Haraway, aki ezekkel a szavakkal fejezi be írását: „*inkább kiborg lennék, mint istennő.*”⁷⁴

Visszaterelve a gondolatmenetet a szörny fogalmához, a technika és az ember egymásra hatásának az ábrázolás szempontjából még fontosabb, és kevésbé optimista vetülete a *kísérteties* fogalma. Karl Rosenkranz még a túlvilági hit mentén határozta meg a kísérteties rettenetét: *abból az ellentmondásból, hogy a holt még mindig él, fakad a kísértetektől való félelem szörnyűsége. (...) Számunkra a halállal az e világi élet lezárult: a halott képében felsejlő túlvilág valami félelmetes anomália hordozója.*⁷⁵ Freud az első világháború után vezette be a *kísérteties* (*Das Unheimliche*) fogalmát 1919-es tanulmányában, amely az *elfojtott visszatérése* által jön létre, olyasvalami, aminek „*rejtve kellett volna maradnia, de mégis előtérbe nyomult*”, vagy ha az élettelen tárgyak élőknek látszanak. A német *unheimlich* (kietlen, kísérteties, borzongató) Freud etimológiai elemzése szerint azért ijesztő és kísérteties, mert alapja az otthonos és az ismerős (*heimisch*), megszűnik otthonosnak és ismerősnek lenni, s mert a titkos (*heimlich*), aminek rejtve kellett volna maradni, a felszínre tört.⁷⁶ Vagyis az ijesztő eredete éppen nem a másság, hanem inkább a *bizonyos fokú* hasonlóság, amelyet Freud a bábu, az automata, és a *Doppelgänger* fogalmával hoz kapcsolatba, amely a poszthumán dehumanizáló tendenciáinak egyik ősforrása. Roger Caillois Freud elméletét továbbgondolva azt írja, hogy „*a fantasztikus mint kísérteties olyan kultúrákban bukkan fel, amelyek már nem hisznek a csodákban*”⁷⁷, csak a természet törvényeiben.

⁷² Horváth – Lovász i.m. 231.

⁷³ Idézi: Idézi: David Roden: In: Humanizmus, transzhumanizmus és poszthumanizmus. Ford. Keresztury Dóra. *Helikon*. 2018/4, 428. Eredeti szöveg: Haraway *Kiborg manifesztó*: 109.

⁷⁴ Haraway i.m. 135.

⁷⁵ Karl Rosenkranz: A rítus esztétikája (1853). In: Umberto Eco (Szerk.): *A rítuság története*. Ford. Sajó Tamás. Európa Kiadó, Budapest, 2007. 312.

⁷⁶ Sigmund Freud: A kísérteties. In: *Sigmund Freud művei IX*. Filum, Budapest, 2001, 249.

⁷⁷ Eco i.m. 320.

A bábú kísértetiességéhez fontos kiindulópont Heinrich Von Kleist *A marionettszínházról* (1810) című művészetelméleti írása, amelyben a „gráciát” a legtisztább formájában egy olyan „emberalkatban” jeleníti meg, „amelyben a tudat egyáltalán nincs jelen, vagy pedig végtelen, azaz a bábuban vagy az istenben.”⁷⁸ Nemes Z. Márió rámutat, hogy a Kleist-szöveg e fordulata „a dehumanizáló esztétikák 20. századi hagyományát előlegezi meg”⁷⁹: a „báb »pantomimikájá”-nak lényege a hiány, »egy mínusz, nevezetesen, hogy nem tud szenevelegni«.⁸⁰ [Kleist] „nem állít fel oppozíciót az élettelen báb és az ember között: a marionett is »emberalkat« ugyan, de olyan, amely kikezdi a felvilágosult humanizmus Emberfogalmának érvényességét” vagyis Benkő Krisztián szerint „Schiller esztétikai államának táncát haláltáncá és nyomorékok táncává változtatja.”⁸¹ Benkő és Nemes azt hangsúlyozza, hogy „ebben a paradigmában a marionett az ember határfogalmává válik, akinek/aminek gráciája a szellem természet feletti győzelme helyett egy kísérteties érzékiség bizonyítéka.”⁸² Oscar Kokoschka, mikor véget ért Alma Mahlerrel való több évnnyi viharos kapcsolata, képtelen volt elszakadni egykori szerelmétől és felkért egy Hermine Moos nevű müncheni babakészítőt, hogy pontos leírásai alapján készítse el Alma megtévesztésig hű, életnagyságú replikáját, amelyre Kokoschka rávetítheti csillapíthatatlan vágyait. Az 1919-ben elkészült, hattyúbőrrel és tollal borított baba végül komoly csalódást okozott a festőnek, de nem tántorította el attól, hogy felöltöztesse, operába vigye vagy modellként beállítva több alkotása tárgyává tegye több éven keresztül. Az embert helyettesítő, protézisként funkcionáló bábú hosszú művészettörténeti utat járt be, Hans Bellmer babáinak fetisizta kavalkádján át, Tony Oursler vagy Markus Schinwald emberprotéziseiig, de a technológia kísértetiessége a természetes és a mesterséges egybeomlásának elidegenítő dinamikája révén jelentkezik: Ron Mueck ausztrál születésű brit szobrász *Dead Dad* (1996-1997)⁸³ című szobra meztelenül hanyatt fekvő, halott apjának megtévesztésig hű szilikon mása, leszámítva, hogy 102 cm hosszú. A zsugorodás a játék, a gyerekkor és a felejtés irányába tereli a tekintetet, de a Hans Holbein *Halott Krisztusára* (1521) is emlékeztető replika azt a lényeges esztétikai pozíciót is felmutatja, hogy „míg a vertikális a »szépség tengelye«, a koherens formák birodalma, addig az emberi test abszolút alávalóságát

⁷⁸ Heinrich von Kleist: *A marionettszínházról*. Ford. Petra-Szabó Gizella. In: *Heinrich Von Kleist: Esszék, anekdoták, költemények*. Jelenkor, Pécs, 2001, 190.

⁷⁹ Nemes i.m. 157.

⁸⁰ Benkő Krisztián: *Bábok és automaták*. Napkút Kiadó, Budapest, 2011. 143.

⁸¹ Uo. 147.

⁸² Nemes i.m. 157.

⁸³ Mueck első képzőművészként készített munkája: a trükkfilmes modelleket készítő szobrász munkáira anyósa, Paula Rego közvetítésével Charles Saatchi műgyűjtő figyelt fel műtermében, melyek még csak filmes kellékeknek készültek.

a horizontalitás hangsúlyozásával lehet elérni.”⁸⁴ Az embert helyettesítő protézisek high-tech verziójában a mesterséges intelligencia, az androidok sci-fi filmekből ismerős univerzuma⁸⁵ technikai valósággá válik⁸⁶: a kínai DS Doll Robotics cég 2019-ben olyan élethűen mozgó szexbábukat hozott forgalomba, amelyek társpótlékként használható humanoidként funkcionálnak, beteljesítve Kokoschka százéves álmát⁸⁷; az ezt megelőző évben a szintén kínai Xinhua hírügynökség⁸⁸ mesterséges intelligencia által „megelevenedő” virtuális tévémondókat kezdett „foglalkoztatni”, hogy a nap 24 órájában, zavartalanul és készségesen olvassák fel a híreket.⁸⁹

„Ha a protézis általában olyan, mesterséges valami, amely hiányzó szervet pótol vagy a test meghosszabbítása eszköz formájában, akkor a testre vonatkozó teljes információt hordozó DNS-molekula a par excellence protézis, mert lehetővé teszi, hogy a test önmaga révén a végtelenségig meghosszabbítsa magát – minthogy önmaga már csak protéziseinek végtelen sora.”⁹⁰ A hasonlóság rettenete a klónozás gyakorlata révén jelentkezik a posztumán esztétikában: Baudrillard szerint a tükör-stádium saját paródiájaként folytatódik a klónozásban, mert az „ősidők óta létezett nárcisztikus álomban” az alany még idealizált alteregójába vetítette ki magát, amely a kép útján valósult meg, melynek révén a szubjektum elidegenedik önmagától, hogy vonzó képként haljon meg. Ezzel szemben „A klón nem is gyerek, nem is iker, nem is nárcisztikus visszfény; hanem a képmás megtestesítése genetikai úton, vagyis minden másság és minden képzeletbeli megsemmisítése.”⁹¹ Ennek ellenére az eljárás dehumanizáló vetülete termékenyítőleg hatott a sci-fi és fantasy műfajának képi világára; ezek fő eszköze, a digitális klónozás pedig – lévén a biológiaiainál egyszerűbb, olcsóbb, és nem kelt etikai aggályokat – elárasztotta a (tömeg)kultúrát, a grafikai szoftverek hullámain eljutva minden háztartásba, megállíthatatlanul terjesztve az ismétlődés ragályát.

⁸⁴ Horváth Márk: *A keréketörés mint a középpont-nélküliség és a véletlenszerűség extázisa*. [kézirat: Az azóta megszűnt venertio.hu blogon korábban közzétett írás.]

⁸⁵ Az andoid-unheimliche filmes megjelenéseire: *Szárnyas fejvadász* (rendező: Ridley Scott, 1982), *A.I. – Mesterséges értelem* (rendező: Steven Spielberg, 2001), *Ex Machina* (rendező: Alex Garland, 2014)

⁸⁶ Kósa János posztmodern festészete már a 90-es években foglalkozik a kiborgok é a robotok problematikájával.

⁸⁷ https://futurism.com/the-byte/sex-robot-real-person-video?fbclid=IwAR2b20yx_mL3EIAy0MsZ1MchaSDkmfo55MMIFC9EE0WAKAte16bhHROB-SY

⁸⁸ A Kínai Kommunista Párt által 1931-ben alapított, információs monopóliumként működtetett vállalkozás, amely a világ legnagyobb propagandahírügynöksége.

⁸⁹ Vö. <https://www.bbc.com/news/technology-46136504>

⁹⁰ Jean Baudrillard: *A Rossz transzparenciája. Esszé a szélsőséges jelenségekről*. Ford. Klimó Ágnes. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, Budapest, 1997, 102.

⁹¹ Uo. 101.

A nagy digitális klónozócsésze masszájából magasan kiemelkedik a 2001-es Velencei Biennálén is szereplő Chris Cunningham videóművész munkássága⁹². Aphex Twin *Come to Daddy* (1996) című számához készült videóban Aphex Twin⁹³ groteszken vigyorgó arcának gumimaszkját viselő iskolás gyerekek tombolnak egy lepusztult londoni lakótelepen, miközben egy kihajított tévékészülék roncsaiból hátborzongató szörny születik s magasodik a klóncsapat fölé⁹⁴. Cunningham a központ nélküli Én szanaszét gurult pozícióját hasonló humorral jelenítette meg az 1999-es *Windowlicker* című filmben, melyben Aphex Twin körszakállas (ál)arca ezúttal színes bőrű party-girlök dús idomaival remixelődik – túl a hip-hop műfaj szexista kliséinek paródiáján – egyszerre pszichedelikus horrorba és komikumba forduló narratíva mentén mutatva be az ember egyre nyilvánvalóbb hibrid természetét.

A többször említett filmes referenciák kapcsán fontosnak tartom kiemelni a horrorfilmek közvetítő szerepét a képzőművészeti alkotások poszthumán esztétikájának megszületése szempontjából. „*A biotechnológia fokozatos előtérbe kerülésével párhuzamosan a nyolcvanas-kilencvenes évek művészetében megszapordtak az emberi test olyan reprezentációi, amelyek túlmutattak a humanista testkánon igenlésén, illetve (neo)avantgardista és akcionista tagadásán. Érdekes jelenség, hogy ezeknek a poszthumánként leírható testképzeteknek az egyik legfontosabb játéktere nem valamiféle kanonizált művészeti szcéna volt, hanem egy a magas- és a populáris kultúra közti hasadékban kialakult, nehezen körülírható filmzsáner, az ún. test- és/vagy biohorror.*”⁹⁵ Mindazokat a filmeket nevezhetjük biohorroznak⁹⁶, „*amelyekben a fenyegetés, illetve az idegenség-élmény forrása testi jellegű. Vagyis nem egyszerűen valami pszichológiai, illetve metafizikai jelenség metaforizálódik testképekben, hiszen a biohorror lényege épp a test-lélek dualizmus hagyományos formáinak vizuális felforgatása.*”⁹⁷ Legyakoribb témái „*a betegség, parazitizmus, mutáció, melyek az*

⁹² A festéssel és szobrászattal kezdő Cunningham alapvetően zenei videók rendezőjeként vált híressé, de először az *APOCALYPSE – Beauty and Horror in Contemporary Art* (2000) című londoni kiállítással került a képzőművészet kontextusába. Az ott bemutatott videója (*Flex*, 2000) szerepelt a Velencei Biennálés anyagában is, a Björköt robotként megjelenítő videójával együtt (*All Is Full of Love*, 1999).

⁹³ Az elektronikus zene csodagyerekének tartott Aphex Twin (született: Richard D. James) névválasztása sem véletlen: gyerekkorában úgy érezte nemcsak halvaszületett bátyja nevét, de életét is birtokolja. Azóta is szeret különböző személyiségekbe bújni, amelyet kiadványai vizuális kísérőiben érvényre is juttat, így Cunningham videóiban is, melyek szinte ütemről ütemre követik a hanganyagot, így eldönthetetlen, hogy a kép illusztrálja a zenét vagy fordítva.

⁹⁴ A videó megidézi Cronenberg *Porontyok* (1979) overállos gyermek-torzszülötteinek rajzását is, amelyben az 'egy' és a 'sokaság' dichotómiája összeomlik.

⁹⁵ Nemes Z. Márió: Immanens transzcendencia. *tranzitblog*, 2013. november 12. http://tranzitblog.hu/immanens_transzcendencia/

⁹⁶ A zsáner eredete az 1950-es évekig nyúlik vissza, de fénykora a 80-as években kezdődik olyan rendezők munkáival, mint David Cronenberg, Frank Henenlotter, Brian Yuzna, Stuart Gordon, Lloyd Kaufman, Clive Barker, Larry Cohen, Philippe Mora, Jörg Buttgereit, Shin'ya Tsukamoto vagy Takeshi Miike.

⁹⁷ Horváth – Lovász – Nemes i.m. 264.

ember »megtestesült Énjének» dekompozícióját segítik színre vinni.»⁹⁸ A nyolcadik utas: a Halál (rendező: Ridley Scott, 1979), az Alien-franchise első tagja, a széttöredezett ősállapot tombolását jeleníti meg: a szörnyanya meg akar minket, embereket fosztani az autonómiánktól, így a gazdatest megtermékenyítése által kiszolgáltatottá teszi és feminizálja az embert, aki csak mellérendelő szereplőjévé válik a szerves és formátlan ősanyai állapotnak, hiszen a szörny, „a monstruózus test (...) élő, nyüzsgő anyag.”⁹⁹ Barbara Creed a szörny-test (*body-monstrous*)¹⁰⁰ elemzése kapcsán megállapítja, hogy „a horror, azon belül pedig a testi integritását elhagyó, széteső testtel bíró szörny tétje a testi határvonalak elhagyása, a külső és belső teljesen egymásba omlasztása.”¹⁰¹ Ezen a ponton két lényeges fogalmat kívánok körüljárni, amelyek mind a (bio)horror-filmes hagyományok, mind a kortárs képzőművészeti munkák vonatkozásában megkerülhetetlen értelmezői a poszthumán testnek: e két kategória a *formátlan* és a *szervek nélküli test*.

A formátlan (l'informe) Georges Bataille 1931-ben írt miniesszéjéből származik, és sokat köszönhet Baudelaire *A fájó Párizs* című prózavers-gyűjteményének, melyben egy olyan szöveget alkot meg, amely „egyszerre csupa fej és farok, váltakozva és kölcsönösen.”¹⁰² A formátlanság fogalma Bataille-nál központi jelentőségű, és megfeleltethető egy olyan szörnyfogalomnak, amely újragondolja a metamorfózis huszadik századi jelentését „az emberi alak, mint a szellem kifejezése” hegeli tételének lebontásaként.¹⁰³ Nemes Z. Márió arra hívja fel a figyelmet, hogy a bataille-i formátlanság „nem az antropomorf forma absztrakt lezárása, hanem a formarelációk folyamatszerű felszabadítása, a konkrét nyitottság elgondolása a fix terminusokkal szemben.”¹⁰⁴ A Bataille által szerkesztett magazin, a *Documents* (1929-1930) illusztrációi a „rész-egész kapcsolódások »átírásával«”¹⁰⁵ teremtenek monstrumokat az emberi testből, például egy kísértetiesen felnagyított nagylábujjból, vagy elhízott arcok illetve maszkok közeli fotóiból. A közelképek dezantropomorfizáló technikáját használja Hans Bellmer is, párjáról, Unica Zürn művészeiről készült aktfotósorozatával, melynek egyik darabja (*Tenir au*

⁹⁸ Uo.

⁹⁹ Bényei i.m. 185.

¹⁰⁰ Creed genderközpontú horrorértelmezése az Alien kapcsán a „szörnyű nő(iesség)” [monstrous-feminine] fogalmát vezeti be. Vö. Hornyik Sándor: *Idegenek egy bűnös városban*. 235-236.

¹⁰¹ Idézi: Horváth – Lovász – Nemes i.m. 34. Barbara Creed: Horror and the Carnavalesque: the Body-Monstrous In: Leslie Devereaux – Toger Hillman (Szerk.) *Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography*. University of California Press, Berkeley, 1995, 136.

¹⁰² Idézi: Horváth Márk – Lovász Ádám: *Látomások a lefejezésről. Georges Bataille filozófiája*. Savaria University Press, Szombathely, 2017, 17. Eredeti szöveg: Charles Baudelaire: *Charles Baudelaire válogatott művei*. Ford. Szabó Lőrinc. Szerk. Réz Pál. Európa Kiadó, Budapest, 1964, 257.

¹⁰³ Bényei i.m. 177.

¹⁰⁴ Nemes i.m. 86.

¹⁰⁵ Uo. 87.

frais (*Keep Cool*, 1958) megjelent a *Le Surréalisme, même* (#4) számának címlapján is: a hűtőházba készített, összekötözött sertéshúsként beállított, fej és végtagok nélküli test hurkák halmazaként veszíti el nemi- és személyiségjegyeit. Hasonló hatást ér el Jenny Saville festőművész Glen Luchford divatfotóssal készült sorozatában (*Closed Contact*, 1995–1996): Saville molett teste egy vastag üveglapra rányomódva absztrahálódik és veszti el konvencionális határait, de Saville-nál mindig a női testet érintő szépségfogalom normatív újraírása vezeti a tekintetet.¹⁰⁶ Hasonlóképen viselkedik Cunningham *Rubber Johnny* (2005)¹⁰⁷ című rövidfilmjének a kamerán (üveglapon) rágógumiszerű, képlékeny anyagként szétnyomódó főszereplője. A speciális effektekkel torzított férfi kerekesszékben ülő, hatalmas hydrocephalusszal rendelkező, meghatározhatatlan korú fogyatékos figurának tűnik, aki Aphex Twin követhetetlen techno-ütemeire akrobatikus táncba kezd egy sötét alagsori szobában, vagyis a képlékeny formátlanság itt valamiféle imaginárius kiutat jelent a rögzített deformáltság börtönéből. Az elhízás extrém megjelenési formáival idegeníti el az emberi testet John Isaacs is, akinek különböző lokációkon elhelyezett, a földön pudingszerűen szétterülő ősteste (*Matrix of Amnesia*, 1997)¹⁰⁸ Bataille a Documents lapjain elkezdett módszerét ülteti át háromdimenzióba, az „antropomorfizmus »elmasszásítását« és »elmocsarasítását«”¹⁰⁹ hajtva végre. A *Bad Miracle* (2002) fiktív önportréjában egy Dorian Gray-szerű elmásulást érhetünk tetten: az átlagos vagy inkább vékony testalkatú művész extrém módon elhízott és deformálódott testként, hájas dudorok, megereszkedett bőrlebenyek és gennyes pattanások halmazaként reprezentálja önmagát, mintha a gonoszság megtestesülése radikális többletként jelentkezne, akárcsak a Star Wars felfoghatatlanul elhízott és féregszerű főgengszterének, Jabbának alakjában – jelezve, hogy a groteszk nem más, mint „természetellenes bőség.”¹¹⁰ Az *I Can't Help The Way I Feel* (2003) hiperrealista eszközökkel készült hipertrófiás, arctalan húscsomója csak nyomokban hordozza az emberi test formajegyeit, némileg emlékeztetve a

¹⁰⁶ Saville alapmotívuma az óriási méretben megfestett túlsúlyos nő alakja, amellyel lesöpri a patriarchális társadalomnak alárendelt gyereklány- vagy női magazin-címlap nőideálját (*Plan*, 1993; *Strategy*, 1994), és Quinn végtagnélküli portréihoz hasonlóan inkább a szépségfogalom politikai vonatkozásaira koncentrálna egy új fajta ideálképet vezet be.

¹⁰⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=eRvfxWRi6qQ>

¹⁰⁸ Isaacs a legkülönfélébb anyagokat halmazozó és absztrakció-ábrázolás között oszcilláló, végtelenül diverz szobrászatából csak a túlbujánzó, túlsúlyos testre vonatkozó példákat válogattam ehhez a fejezethez, de távolságot tartanék e munkáinak utilitárius olvasatától, amely pusztán népegészségügyi problémák illusztrációjává szűkíti le az értelmezést. Isaacs *Things that can be are that which we know* (2011) című műve látszólag szabályozza a formátlan-gennyedző húshalmot egy raklapra helyezett, minimalista formaként prezentált húskockaként, de a különböző műanyagokból készült művet kiegészíti egy acél lefolyónyílással, amellyel a tisztaság / mocskos dichotómiáját is kikezdi. [Lásd: 3. fejezet: 62.]

¹⁰⁹ Nemes i.m. 87.

¹¹⁰ Therese Davis: *The Face on the Screen. Questions of Death, Recognition and Public Memory*. Ford. Horváth Márk. Intellect, Bristol és Portland, 2004, 10. [Lásd: 5. fejezet: 164.]

The Blob (rendező: Irvin S. Yeaworth és Jr., Russell S. Doughten Jr., 1958; Chuck Russel, 1988) űrből érkezett létformájára, a minden organizmust magába olvasztó, zselészerű és katasztrofálisan növekedő nyálkahalmazra. Isaacs maguk ellen forduló testeinek tumorszerű anatómiája azért okoz különösen szorongató hatást, mert „*az emberi forma bekebelezi önmagát, vagyis »foglyul esik« saját anyagszerűségében.*”¹¹¹ A *Blob* távolról érkező betolakodó ugyan, de biohorrorok és a tárgyalt művek közös vonása, hogy éppen a saját testet jelölik ki az irracionális, a fenyegető, a kontrollálhatatlan eredőjének, amely az autonómiánkat veszélyezteti: a fenyegetettség abból fakad, hogy a kiszámítható test kiszámíthatatlanná válik. Hasonló belső fenyegetést képvisel a *The Thing* (rendező: John Carpenter 1982) „*burjánzó sejtkáosza*”, amely vitális formátlanságával az antropocentrizmus szükségállapotát jelzi: ez a földönkívüli egy olyan „*metamorfikus létező, amely anatómiai mimikri gyakorlásával próbál behatolni az emberi világba*”¹¹² – egyúttal az állatiba is – és belülről decentralizálja azt.

A poszthumán szörny fogalmát mindenekelőtt a különböző testi állapotokat összekötő *metamorfózis* határozza meg: az átalakulás dinamikája mutatja fel a befejezetlenséget, a formátlanságot, a decentralizációt morfológiájában. Az átváltozáshoz leginkább Gilles Deleuze és Félix Guattari talán legfontosabb lételméleti fogalmát, a *leendést (devenir)* társíthatjuk, amely a fix identitások és tájékozódási pontok helyett áramlások, fluxusok összeségeként tekint a világra: ennek érzékeltetésére különösen alkalmas a film médiuma. Bényei Tamás a metamorfózis kulturális és politikai jelentőségét elemző tanulmánykötetében Rosi Braidottira, a poszthumán fogalmának egyik első elemzőjére hivatkozik, aki szerint a metamorfózis „*a zoe, a logosszal szemben közönyös élet radikális jelentkezése.*”¹¹³ Kafka *Az átváltozás* (1915) című poszthumán alaptörténetében a rovarszerű lényé átalakuló Gregor Samsa átváltozik „*»ezzé az obszcenitássá, ezé a bennem létező életté«*, – *amely egyfelől természeténél fogva létünk része, másfelől viszont teljesen »önmaga«, vagyis független az akarattól, a szuverén tudat várakozásaitól és követeléseitől.*”¹¹⁴ A legtöbb biohorror film kimerítő példákkal szolgálhat a metamorfózis központi szerepére: az *eXistenZ* (rendező: David Cronenberg, 1999) saját maga virtuális hasonmását alakító egyik főszereplője, egy étteremben felszolgált mutáns kétéltűek húsát falja be, hogy kisvártatva a leszopogatott csontokból egy biomorf, organikus fegyvert állítson össze, majd miután abból emberi fogakat lő ki áldozatára, a fegyver *továbalakul*, ismét vérző testdarabként viselkedik; *A légy* főszereplő tudósának mássá-leendése egyben

¹¹¹ Nemes i.m. 87.

¹¹² Horváth – Lovász – Nemes i.m. 265.

¹¹³ Bényei i.m. 152.

¹¹⁴ Uo. Idézet szöveg: Rosi Braidotti: *Metamorphoses. Towards a Materialist Theory of Becoming*. Polity Press, Cambridge, 1991, 132.

leépülésének riasztó és lassú folyamata is; A *dolog* alakváltó parazitája pedig akkor a legsérülékenyebb és talán legfélelmetesebb, mikor már *majdnem* felépítette a kutatócsoport egyik tagjának replikáját, és csak egy részlet, például az emberi kéz helyén éktelenkedő kusza szövethalmaz hordozza a kísérteties elkülönözés jegyeit – a *Dolog*nak nincs neve és felismerhető arca: megnevezhetetlen és bekategorizálhatatlan. Kafka *Átváltozásában* is a *meg nem haladás* borzalmas igazán, mert Samsa számára nem jelent menekülést, nem tud kilépni a köztes világból, a létezés határáról, nem tudja maradéktalanul megvalósítani a határátlépést – vagyis a lehetetlent kíséri.

Bizonyos testhorror művekben az emberi test sugárzás, vagy valamilyen más szennyező kémiai anyag hatására teljesen szétesik és cseppfolyóssá válik, amelynek ábrázolása annyira hiperbolikus és hihetetlen, hogy a komikum irányába tereli a megszűnés rettenetét. *The Incredible Melting Man* (rendező: William Sachs, 1977) vagy a *Street Trash* (rendező: J. Michael Muro, 1987) szivárványszínekben pompázó veszélyes vegyi masszává salakosítja el az embert, amely a végén szó szerint lehúzza magát a vécén: „Az ember átmeneti lény abban az értelemben, hogy eredeti helye a cseppfolyós és szilárd szféra között jelöltetett ki.”¹¹⁵ Kis Róka Csaba számos portréján a fej, akár még a csontozat is a zárt formából menekülve leolvad (*Átalakulás*, 2015) akárcsak Lak Róbert festményein: Lak testábrázolásai „általában naturálisan hússzínűek, de sokszor véresek, romlott szagúak, és a spektrum minden színét felvehetik. (...) Lak figurái ebben az örökös ismétlődésben talán az utolsó emberi lények, akik torzójukban idézik az individualitás évszázados hagyományait, míg identitásukat pusztán csonkolt és megállíthatatlanul pusztuló-foszló testek jelölik. (...) Lak kifordítja a konstruktivista El Liszickij megfogalmazását: »A teret mint eleven testünk festett koporsóját elutasítjuk magunktól.«”¹¹⁶ Nemes Z. Márió kiemeli Brian Yuzna filmjeinél a hibrid műfajiságot, amely az ábrázolás túlzása és az horror-effektek mesterségességüket leleplező, *low-tech* jellege miatt a *funspatter* vagyis a „horrorkomédia”¹¹⁷ műfaját képviselik. A *Society* (1989) csúcspontjának tekinthető *shunting*-jelenetben¹¹⁸ a Beverly Hills-i elit tagjai – akik valójában egy titkos társaság és egy idegen faj egyedei – olyan orgiában vesznek részt, amelynek keretében közös testté alakulnak, és ebben a közös testben, mint afféle emberi-fondue tálban belebújnak megpuhult / megolvadt állapotba került, „alsóbb” társadalmi rétegekből kiválasztott áldozataikba, akiket

¹¹⁵ Uo. 135. Eredeti szöveg: Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *A művészet filozófiája*. Ford. Révai Gábor. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1991, 299.

¹¹⁶ Sirbik Attila: A test mint bizonyosság. *Hungarian Contemporary*, 2019. No. 1. <http://www.hungariancontemporary.hu/a-test-mint-bizonyosság/>

¹¹⁷ Nemes Z. Márió: Antropológiai töredékek. In: *A preparáció jegyében*, JAK–Prae.hu, Budapest, 2014, 40-41.

¹¹⁸ A „shunting” szó szerinti jelentése: párhuzamos kapcsolat vagy mesterséges összeillesztés. A jelenet szerepelt a *Kortárs magyar képzőművészet barátai és ellenségei* (2011) című akvarellemben.

felemésztenek és a semmivel tesznek egyenlővé. Az „*amorfa* elevenesség”¹¹⁹ radikális megjelenítésében egyszerre van jelen a groteszk karneváli nevetés és a bodyhorror undor-effektusa: a hálószobában testrészekre bomló, majd újraegyesülő apa-anya-gyermek család mutáns testkáoszában a szervek nélküli testek és a *rizóma* fogalma is sajátos megfogalmazást nyer. A *Society* formátlanság-partyja a centrumát vesztett én és a sokaság félelmetes egybeomlását mutatja meg explicit módon, hiszen Deleuze – Guattari szerint a rizóma a sokféleség mellérendelő, gyökértörzsszerű hálózata a hierarchizált (testi) struktúrákkal szemben mindig „*valamivé-válás*.” „*A fákkal vagy azok gyökereivel ellentétben a rizóma bármely pontján képes bármely más ponttal összekapcsolódni, vonásai nem szükségszerűen azonos természetű vonásokra utalnak, igen eltérő jelviszonyokat hoz működésbe, sőt nem-jel állapotokat is. A rizóma nem vezethető vissza sem az Egyre, sem a sokfélére. (...) A rizóma nem kezdődik és nem végződik, mindig középen van, a dolgok között, köztes-lény, intermezzo. A fa leszarmazás, a rizóma viszont szövetség.*”¹²⁰

Visszatérve a *szervek nélkül testek* (*BwO*, eredetileg: *Corps sans Organs*) fogalmára, először Bartók Imrere támaszkodnék, aki a fogalom kevésbé ismert eredetét tárja fel: „*Győrffy testrepresentációi – vagy talán inkább testdeprezentációi – kezdettől fogva sokat merítettek a szervek nélküli test koncepciójából. Az elgondolás egyik előzetes megfogalmazása a költő Joe Bousquet-től származik, aki miután húszévesen lebénult az első világháborúban, élete hátralévő részét ágyhoz kötve, kínok között töltötte. Ebben az állapotban fogalmazta meg azt a gondolatot, amely aztán Deleuze filozófiájának egyik fundamentumává vált: »A fájdalom már jóval énelőttem létezett, és én csak azért születtem meg, hogy formát adjak neki.«*¹²¹ Bényei a modern metamorfózis-történetekhez kapcsolja Deleuze – Guattari fogalmát: interpretációjában az átváltozást elszenvedőknek először „*monstruozitással*”, vagyis szervek nélküli testé kell átalakulniuk.¹²² Deleuze és Guattari Freud pszichoanalitikus színházának ellenében dolgozták ki elméletüket Antonin Artaud szavait kölcsönözve: „*A test test/Egyedül van/És nincs szüksége szervekre/A test soha nem organizmus/Az organizmusok a test ellenségei.*”¹²³ Szerintük Artaud „*háborút*” indított a szervek ellen: „*semmi sem haszontalanabb egy szervnél*”¹²⁴ – jelentette ki

¹¹⁹ Nemes tranzitblog

¹²⁰ Gilles Deleuze – Félix Guattari: *Rizóma*. Ford. Gyimesi Tímea. *Ex Symposion. Fű-fa*. 1996/15-16. https://exsymposion.hu/index.php?tbid=article_page__surfer&csa=load_article&rw_code=rizoma_259

¹²¹ Bartók Imre: Krisztus találkozik a cenobitákkal a játszótéren. *Műút portál*, 2013. október 18. <http://www.muut.hu/?p=3814>

¹²² Bényei i.m. 185

¹²³ Antonin Artaud: *Body is the Body*, 1948. Idézi: Gilles Deleuze and Félix Guattari: *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*. Ford. Brian Massumi. Continuum, London, 2008, 9-10. Magyar ford. Seregi Tamás [Lásd még itt: *Az érzet logikája*: 53.]

¹²⁴ Antonin Artaud: *To have done with the judgement of God*. In: Antonin Artaud: *Selected Writings*. Ford. Helen Weaver. Szerk. Susan Sonntag, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1976, 571. Saját ford.

Artaud utolsó művében, az 1947 végén felvett, de a műsorszolgáltatásból letiltott rádiójátékában, ahol először hangzik el „*a szervek nélkül test*” szubjektumot felszabadító kifejezése.¹²⁵ Az Artaud egész életét átható fizikai fájdalomélmény a saját testével való szembefordulásként és skizoid decentralizálásaként jelenik meg költeményiben: „*Én, Antonin Artaud, én vagyok a fiam, az apám, az anyám, meg én.*”¹²⁶ Deleuze és Guattari skizoanalitikus módon széttöri az ödipuszi szisztémát és helyére a szervek nélküli testet (SznT) helyezi. „*Az SznT mindig leendés (...) épp a gyermekkori emlék ellentéte. (...) Nem a gyermek »volt« a felnőtt előtt, vagy az anya »volt« a gyermek előtt: ez a felnőtt, a felnőtt és a gyermek szigorú egyidejűsége*” – vagyis a gyermek szüleinek „*csirakori kortársa*”: az SznT „*soha nem a tied vagy az enyém. Mindig egy test.*”¹²⁷ A *Society* imaginárius testösszefolyásai és Jake & Dinos Chapman felnőtt nemiszervekkel tarkított gyermektestű mutáns kirakati bábui hasonló leendéseket fogalmazznak meg. Bényei hangsúlyozza, hogy a szervek nélküli test „*a fej nélküli testre emlékeztet, amennyiben voltaképpen szerveződés és szervezet nélküli, nem-hierarchikus testet jelöl: a felszínek, folyadékok, intenzitások, impulzusok, készletések kaotikus, a szubjektum számára nem irányítható és nem is áttekinthető világát, a »testfunkciók általános perverzióját« – egyetlen nagy testnyílást, ahol minden összefolyik.*”¹²⁸ Patricia Piccinini ausztrál szobrász zsák- vagy tumorszerű, kényelmetlenül élethű, emberi bőrt imitáló felülettel bíró lényei (*Still Life with Stem Sells*, 2002) is ilyen rendszertani zavart keltenek: „*nem teljes állatok semmilyen felismerhető rendszertan szerint, de még csak nem is egész testek (...), csupán kétértelmű testrészekből álló, a szervek, ízületek és végtagok között bizonytalanul lebegő halmazok. (...) Minden eleme ezeknek az anti-testeknek embrionális összejtnek tűnik: az ököl egy fej, egy agy, egy fenék. (...) Csecsemők vagy ősök, újszülöttek vagy halva születettek? Tumorok vagy játékok? Szörnyek vagy háziállatok?*”¹²⁹ Deleuze és Guattari szerint az SznT olyan, mint egy tojás, amiben még a szervek megszerveződése előtt minden félfolyékony állapotban lebeg¹³⁰: „*Adorno beszél a szürrealista képzelet óriástojásáról, »amelyből bármely pillanatban kikelhet*

¹²⁵ A *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1947) felvétele meghallgatható itt: <https://www.ubu.com/sound/artaud.html>

¹²⁶ Antonin Artaud: Itt nyugszik. In: Antonin Artaud: *Artaud, a mumus*. Ford. Tandori Dezső és Tandori Ágnes. Szerk. Fekete Valéria. Orpheusz Könyvkiadó, Budapest, 1998. 55.

¹²⁷ Gilles Deleuze and Félix Guattari: *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Ford. Brian Massumi. Continuum, London, 2009. 182. Saját ford.

¹²⁸ Bényei i.m. 185. Idézett szöveg: Rosi Braidotti: *Metamorphoses*: 136.

¹²⁹ Christine Wertheim and Margaret Wertheim: *Teratology*. Saját ford. In: Patricia Piccinini: *We Are Family*. Szerk. Linda Michael. [katalógus] Australian Council, Sydney, 2003. 25.

¹³⁰ „*Az SznT tojás. De a tojás nem regresszív; ellenkezőleg, tökéletesen kortárs, mindig magaddal viszed, mint saját kísérletező környezetet*” (Deleuze – Guattari: *A Thousand Plateaus*: 181.)

az apokaliptikus szörnyeteg» – amely Nietzsche szörnyetege és a szürrealizmus szörnyetege is.»¹³¹

Az apokalipszis szörnyetege kapcsán megkerülhetetlen a filmművészetre is jelentős hatás gyakorló H. P. Lovecraft prózájának metafizikus horror-hagyománya: az ábrázolás kontextusában azért is érdekes az interdiszciplináris testdiskurzusok előterébe kerülő lovecraft-hullám, mert „poétikájának központi motívuma épp a megjeleníthetetlenség határán mozgó formák iránti mániákus érdeklődés.»¹³² A lovecrafti gonosz kívül áll a keresztény teológia antropocentrikus és bináris Jó-Gonosz univerzumán, azt felszámolva helyezkedik el: „ennek a szemléletnek az episztemológiai vetülete arra a felismerésre épül, hogy az ember igencsak korlátozott megismerési lehetőséggel bír az univerzum valódi lényegét illetően. Ez a »lényeg« valami radikális idegen és nem »emberarcú« igazság, amit Lovecraft pseudomitológiai narratívája, a töredékes Chtulhu-mítosz jelenít meg.»¹³³ A Chtulhu-mítosz ősi istenei, a Nagy Öregek, nem-antropomorf entitások, akik számára földi élet egy közönyös kozmosz mellékterméke, ami az emberi kultúra decentralizálása mellett a poszthumán állapot determináltságát hangsúlyozza. Lovecraft szövegei alapján a gigantikus méretű kompozitlénység elképzelt Chtulhu¹³⁴ feje octopuszerű csápokkal rendelkezik, ami valójában egy ateista teremtés-perspektívát rejt magában, hiszen az ősiséget oly módon is értelmezhetjük, hogy a lábasfejűek mint az őstenger első intelligens lényei már a korai kambrium földtörténeti időszakában, 540 millió évvel ezelőtt megjelentek a Földön. A „kozmosz rettenet” megszületése kapcsán Lovecraft megjegyzi, hogy „Az emberiség legősibb és legerősebb érzése a félelem, a legősibb és legerősebb félelem pedig az ismeretlentől való félelem.»¹³⁵ A nem-antropomorf megismerhetetlen és az ábrázolhatatlan színrevitele az egész poszthumán kultúrát és képzőművészetet áthatja, Marek Škubal prágai szobrász beazonosíthatatlan féreg-lény ikonjaitól (*God of Repulsive Things*, 2018) Jake & Dinos Chapman kisajátított és diabolikus csápokkal kiegészített ready-made-Szűz Mária-szobraig (*The Milk of Human Weakness II*, 2011). Ez a dezantropomorfizáció kiírja a történetből az emberi szálat, vagy legalább is belülről dekonstruálja, ahogy Baudrillard fogalmaz: „A medúza olyan radikális másságot tükröz, hogy aki ránéz, óhatatlanul belehal.»¹³⁶

¹³¹ Bényei i.m. 185. Idézett szöveg: Theodor Wisengrund Adorno: Visszapillantás a szürrealizmusra. Ford. Mártonffy Marcell. *Műhely*, 1994, 127-9.

¹³² Nemes *Képköltő elevenség*: 199.

¹³³ Uo. 199-200.

¹³⁴ A Chtulhu a görög *kthonios* szóból ered, és alapvetően a földalatti, elemi erőkre utal. Donna Haraway a jelenkor földtörténeti meghatározásánál egyenesen chthulucénról beszél (Horváth *Antropocén*: 182-183.)

¹³⁵ Idézi: Nemes i.m. 200. Eredeti szöveg: H. P. Lovecraft: Természetfeletti rettenet az irodalomban. Ford. Galamb Zoltán. In: *Howard Philip Lovecraft összes művei II*. Szukits Könyvkiadó, Budapest, 2003. 443.

¹³⁶ Baudrillard i.m. 97.

2.1. We Are Family – művészeti keresztutak és zsákutcák a géntérképen

A poszthumán elmélet és a biohorror esztétikája csak az 1992-es *Post Human*¹³⁷ kiállítás után vált képzőművészeti irányzattá / branddé, majd számtalan, különböző stratégiával átszöve termékenyítette meg a kortárs vizuális kultúrát. Az ott bemutatott Damien Hirst, Paul McCarthy, Matthew Barney, Wim Delvoye, Robert Gober, Cindy Sherman vagy Bob Flanagan műveiről még lesz szó később, részben az *abject art* kapcsán, de a kiállított művek az *appropriation art* vagy a *szimulacionizmus* problematikáját és intenzíven artikulálták. „A kiállítás egyik fő tanulsága az volt, véli Linda Kauffman, hogy a poszthumanizálódó világ technológiai, a plasztikai sebészet, a genetika rekonstrukció új dimenziót adnak hozzá a darwini evolúcióhoz, aminek művészileg is releváns következménye többek között, hogy az »én« legújabb konstrukcióiban minden természetesség immár konceptuális.”¹³⁸ Nemes Z. Márió ennek kapcsán a következőkre hívja fel a figyelmet tanulmányában:

„Az univerzális és statikus emberképek erodálása után a kultúra egyik antropológiai jellemzője, hogy az ember »központ nélküli képlékenységgé« (Wolfgang Iser) válik értelmezhetővé. Efelől a funkcionális képlékenység felől tekintve a testiség sem valamilyen esszenciális adottság, hanem testkódok olyan összesege, mely társadalmilag-hatalmilag (újra)írható. Kétségessé válik, hogy a mesterséges átírás lehetőségével szembehelyezhető lenne bármilyen autentikus jelenlét, mert a digitális képek kultúrája elbizonytalanítja – virtualizálja – a testi referenciát. Mindezek az ezredvégre felfokozódó válságjelenségek a testdiskurzusok apokaliptikussá válásához vezetnek, hiszen a mediális közvetítettségben megtestesülő eszményi testiség (melynek immár csak ideológiai referenciája van) kitermeli saját árnyképét: az emberi romokból-hulladékokból összevarrt *monstrumot*. Erre a kulturális kontextusra reagál az embernek mint iszonynak/iszonyatosnak a poszthumán poétikája, mely a »monstrum de-monstrálását« (Kérchy Anna) célozza.”

„Ugyanakkor óvatosan kell bánni a poszthumanizmus címkéjével. Az ember végét hirdető »apokaliptikus tónus« nem számol a humanizmus hidra-természetével, azzal, hogy az ember fogalmának reflektálatlan elvetése csupán negatív megőrzése az univerzális embereszménynek, miközben a humanizmus és antihumanizmus ellentérpárja ugyanabban az ideológia mátrixban rögzíti be és rekeszti be az emberről való beszéd lehetőségét.”¹³⁹

¹³⁷ *Post Human*, FAE, Musée D'art Contemporain, Pully/Lausanne, 1992. június 14.- szeptember 13. Kurátor: Jeffrey Deitch. Az utazó kiállítás még a következő helyszíneken szerepelt: a turini Castello di Rivoli, a hamburgi Deichtorhallen, az athéni Deste Foundation, végül a jeruzsálemi Izraeli Múzeum.

¹³⁸ Horváth – Lovász – Nemes i.m. 230. Vö. Linda S. Kauffman: *Bad Girls and Sick Boys – Fantasies in Contemporary Art and Culture*. University of California Press, Berkeley, 1998, 123-124.

¹³⁹ Nemes *A preparáció jegyében*: 12-13. Vö. Neil Badmington: *Theorizing Posthumanism*. In: *Cultural Critique*, No.53. *Posthumanism* (Winter, 2003) 10-27., Jacques Derrida: *The Ends Of Man*. In: Uő: *The Margins of*

A hazai képzőművészetben a test(iség) problematikájának diskurzusa némileg megkésve érkezett meg, illetve csak szórványos művészi teljesítmények mentén volt jelen: a 90-es évek feltétlenül változást jelent ebben a folyamatban, de mint ahogy András Edit is elismeri, e határsértő, a test taszító minőségeire reflektáló vagy a testet újrakódoló stratégiákat képviselő szemlélet „nálunk szinte nincs is jelen a kortárs művészetben, pontosabban csak erősen kilúgozott, áttételes változatait lelhetjük fel”¹⁴⁰, a magyar színtér képviselői „hangsúlyozottan esztétizáló-formalista nyelvet használnak és deskriptív jellegűek.”¹⁴¹ Gyenis Tibor a génebézés, a klónozás, és a protézisek problémakörét nem digitális trükkökkel modellezi, hanem low-tech, sminkmesteri effektekkel ironizálja: „a testszínű gumiból megmintázott hiperrealisztikus bicepsz és hasizom hamisítványai protézisként illeszthetők a művészre (Cím nélkül, 1995), a ruhaként magunka ülthető test a külsődleges, művi és technicizált szimulakrum-Én, a felületi identitását érinti.”¹⁴² Gyenis *Bodymade* (2001-2002)¹⁴³ projektje vagy a *Hobbigénebézési példatár* (2000) „nemcsak egyszerűen kifigurázza a test, az elme és a környezet manipulálásáról alkotott képzeteinket, hanem ironikusan kezeli az az egész »poszthumanista« tematikát. A megvalósítás útján erőteljesen rájátszik a poszthumanista utópiákban rejlő helyzetkomikumra is. Gyenis a cyberpunk fantáziák hétköznapi, testi és lelki vonzatait teszi nevetségessé, és nem melleleg a valós technika alkalmazásával e fantáziák technológiai alapjainak hiányára is ráirányítja a figyelmet.”¹⁴⁴ Nemes Z. Márió kiemeli Gyenis Tibor híd-szerepét a 70-es 80-as évek hazai testrepresentációs (body art és/vagy performanszművészeti) megjelenései, és a kétezres évek közepétől formálódó poszthumán tendenciák között, ugyanakkor megjegyzi, hogy „Gyenisnél mindig jelen van egyfajta steril,

Philosophy, trans Alan Bass, Harvester Press, Wheatsheaf, 1982, 109-138.; és Immanuel Kant – Jaques Derrida: *Minden dolgok vége*. Ford. Angyalosi Gergely, Osiris, Budapest, 1993.

¹⁴⁰ András Edit: A test reprezentációja a kortárs magyar művészetben. In: *Erotika és szexualitás a magyar képzőművészetben*, Független Képzőművészeti Műhelyek Ligája, Budapest, 1999. 64

¹⁴¹ Uo. 63.

¹⁴² Sturcz János: *A heroikus ego lebontása. A művész teste mint metafora a magyar művészetben a nyolcvanas évek közepétől napjainkig*. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2006, 130.

¹⁴³ A *Bodymade* fotósorozat Vollmuth Krisztián képzőművész és Zalka Zsolt pszichiáter közreműködésével a *Self-szobrászati fotóstúdió* keretén belül valósult meg, ahol a művész test-és identitásprotéziseket készített a saját testükkel elégedetlen jelentkezőknek. A képek között található egy tetőtől-talpig szőrrel borított női modellt is: az (állati) szőrrel borított ember (hipertrichózis) kivételes reneszánsz ábrázolása Lavinia Fontana *Antonietta Gonzales képmása* (1594-95) című képe. A téma dehumanizáló vetületét bontja ki Uglár Csaba lightbox elé installált pária-babája, a *Szőrös lány* (2003), amely Haynau lányának története ihletett, mely szerint a bresciai hiénának „magyarországi rémtettei után tetőtől-talpig szőrös lánya született, aki egy ledugott birtokon tengette napjait a világtól elzártan.” (Hornyik i.m. 285.) A témához még: Nemes Z. Márió: Szőrerő In: *Ektoplazma 21-22.*, illetve: K. Horváth Zsolt: *A bundátlan Vénusz. A női testszörzet biopolitikája és az eszményi test politikai antropológiája*. Prae Kiadó, Budapest, 2021.

¹⁴⁴ Hornyik Sándor: *Idegenek egy bűnös városban. Művészettörténetek és vizuális kultúrák*. L'Harmattan – MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 2011, 204-205.

esztétizált jól formáltság és pseudo-racionalista »kutatói attitűd«, mely ellenáll bármilyen felforgató erőszaknak. Az ember nála mesterséges és konstruált, ugyanakkor mégsem fenyegető, inkább nonszensz létező, melyet a művészi reprezentáció biztos eszközökkel képes dokumentálni és fegyvelmezni.”¹⁴⁵ Gyenis szkeptikus a poszthumán protézisekkel szemben, ám azok ma high-tech eszközparkkal felvértezve termelik ki a kibernetikus bio-art képzőművészeti programját. Ha napi információink deklaráltan gépi (digitális) eredetűek, úgy az isteni kinyilatkoztatás is lehet az: Diemut Strebe, holland művész *The Prayer* (2020)¹⁴⁶ című munkája egy mesterséges intelligencia által működtetett robotszájból és -orrból áll, amely algoritmus alapján folyamatosan a világ különböző részéről származó imádságokat mond fel, kitalálva a néző gondolatait, vagyis Isten fogalma megannyi 0-ra és 1-re bontható.¹⁴⁷ A száj és az orr mellől hiányzó fül Strebe korábbi projektjében öltött testet, amely rekonstruálta Van Gogh levágott fülét (*Sugababe*, 2014 – 2021),¹⁴⁸ amely egy 3D-s nyomtatóval létrehozott élő organizmusként működik. A halálból visszahozott és életben tartott fül semmissé teszi Van Gogh öncsonkítását, amelyet Bataille isteni áldozatként méltatott: miként Prométheusz és a máját tépő sas értelmezhető egyazon isteni entitás emberi és állati formájának, Van Gogh öncsonkításában egy emberi és állati forma egyesül: nincs értelme elválasztani Van Gogh fülét Prométheusz májától.¹⁴⁹

Haraway nyomán kijelenthetjük, hogy a kortárs képzőművészet szimuláció és nem reprezentáció: a cyberpunk és a virtuális valóságok témakörét a mainstream ábrázolásban megjelenítő, 1999-ben berobbant *Mátrix* (rendező: Larry és Andy, ma: Lana és Lilly Wachowsky) a populáris filozófia szintjén tárgyalta a szimulákrum és a mesterséges intelligencia, illetve a hipertér fogalmát. A film egyébként éppen a Baudrillard által bevezetett szimulákrum félreértése volt, hiszen „a platonista tradícióhoz híven megkülönbözteti a valóságot és annak szimulációját. A *Mátrixban* két világ létezik, van egy eredeti és van egy másolat, Baudrillardnál viszont csak egy van, ami már se nem az eredeti, sem a másolat.”¹⁵⁰ Baudrillard szimulákrum-fogalma arra utal, hogy „minden, amit valaha közvetlenül átélünk

¹⁴⁵ Nemes i.m. 15.

¹⁴⁶ <https://theprayer.diemutstrebe.com/>

¹⁴⁷ Vö. „God is a number you cannot count to / You are posthuman and hardwired / Isten egy szám, ameddig nem tudsz elszámolni / Poszthumán vagy és be vagy drótozva” (Marilyn Manson: *Posthuman*)

¹⁴⁸ A genetikai mintát a művész bátyja, Theo Van Gogh dedunokájától, Lieuwe van Goghtól kölcsönözték. <http://diemutstrebe.altervista.org/>

¹⁴⁹ Georges Bataille: *Sacrificial Mutilation and the Severed Ear of Vincent Van Gogh*. In: *Vision of Excess. Selected Writings 1927-1939*. Szerk. Allan Stoekl. Ford: Allan Stoekl, Carl R. Lovitt és Donald M. Leslie, Jr. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985, 70. Saját ford.

¹⁵⁰ Hornyik i.m. 253. A filmben megjelenik Baudrillard preparált könyve is (*Simulacra & Simulation*), amelyben Neo, a főhős illegális szoftvert rejteget. Baudrillard alapműve: Jean Baudrillard: *Simulacres et simulation*. Gallilée, Paris, 1981.

mára reprezentációvá vált” és a szimulákrum épp megfordítja a „valóság és a reprezentáció megszokott irányát.”¹⁵¹ Baudrillard a szimulákrumot Disneyland példáján keresztül mutatja be, ami nem jelent mást, mint hogy „a »kinti« valóság megszűnt létezni, és minden csak a mesterségesben él tovább. (...) Disneyland azért létezik és azért annyira túlhajszoltan a gyerekes viselkedés világa, hogy elfedje annak az országnak a valódi természetét, amely »kint« van, azt, hogy a kinti világ mennyire gyerekes és maga is Disneyland logikáját követi.”¹⁵² Baudrillard a szimulákrum fogalmát a művészetre is kiterjeszti: „A művészet az élet helyébe lépett ennek az általánosító esztétikának a formájában, amely végül is a világ disneyesülését eredményezi: Disney egy formája, amely képes bármit megvenni, hogy Disneylandd é alakítsa, lép a világ helyére.”¹⁵³ Hyungkoo Lee *Animatus* (2005-2007) című ciklusa áltudományos és kváziarcheológiai stratégiáival egy meg nem határozott jövőből tekint a jelenre, mikor a közismert Walt Disney- vagy Warner Brothers-birodalom rajzfilmállatainak csontvázait rekonstruálja és tárgyiasítja mívesen kifestett műgyantából, tárlókba rendezve és „eleven” pózokba helyezve. Mickey egér, Tom és Jerry vagy Tapsi Hapsi valódi állatok arányaiból kiinduló csontvázai testet adnak a virtualitásnak, miközben megfosztják azokat a halhatatlanságtól, hiszen már csak fossziliák formájában találkozhatunk velük. A gyakran egymást csépelő rajzfilmfigurák túlmozgásos, elpusztíthatatlan karakterek, melyek a művész kísértet-panoptikumában kimerevített mozdulatokban emlékeztetnek fénykorukra.¹⁵⁴ Hyungkoo Lee másik hosszútávú projektje az *Objectuals* (1999-2010), amely során precízen kialakított, egyszerre futurisztikus és retro-dizájnként megjelenő optikai kiegészítőkkal operáló testmódosító szerkezetekkel, protézisekkel próbálja megnövelni különböző testrészeit. A művész ázsiai férfiként Amerikában tapasztalt, érzékszerveinek vagy testrészeinek méretéből adódó kisebbségi komplexusát / diszmorfiáját ülteti be a beállításokba: a komplex orvosi eszközöknek tűnő, gyakran szkafanderszerű tárgyak a valóság és az áhított illúzió közti szakadékot hidalják át Gyenishez hasonló iróniával, ám a kivitelezés high-tech kvalitásai, a

¹⁵¹ Tímár Katalin: Pornó. Obszcenitás és pornográfia a kortárs magyar fotográfiában. In: *Erotika és szexualitás a magyar képzőművészetben*, Független Képzőművészeti Műhelyek Ligája, Budapest, 1999, 155.

¹⁵² Uo. 156. Vö. Jean Baudrillard In: Brian Wallis (Szerk.): *Art After Modernism: Rethinking Representation*. The New Museum of Contemporary Art, New York, 1984, 261-262.

¹⁵³ Jean Baudrillard: *A művészet összeesküvése. Esztétikai illúzió és dezillúzió*. Ford. Pálfi Judit. Műcsarnok Nonprofit Kft, Budapest, 2009, 56.

¹⁵⁴ A rajzfilmállatok karakterei alapvetően humanizált figurák és úgy tűnik, képesek rá, hogy megszállják és gyarmatosítsák az emberi testet és a pszichét is. Mel Blanc, aki a hollywoodi Warner Brothers stúdió népszerű rajzfilmállatainak kölcsönözte hangját, 1961-ben autóbalesetet szenvedett és két hétre kómába került. Blanc még családtagjainak szavára sem reagált, mikor az egyik idegsebész Tapsi Hapsinak intézett kérdésére a rajzfilmmű hangján és karakterében reagált, vagyis az animációs figura hozta vissza a szinkronszínészt az életbe: az orvosok szerint a színész fejsérülése nem érintette azt a területet, amely valamiképpen elevenen megőrizte a munkamániás Blanc tudatalattijában a szerepeket: a fiktív karakterek az emberi identitás részeként emelkedtek fel az élettelenésből. Scott Walker énekes a *The Escape* (2006) című tételében emlékezett meg az esetről.

kiállítóteret fagyos laboratóriummá alakító színház meggyőzően artikulálja a test mesterséges átalakíthatóságának bármikor bekövetkező lehetőségét.

A művészet terepe, mint majd a következő példákból látjuk, a laboratórium, amely ez esetben több lesz, mint metafora, ám Donna Haraway a nyelv és a technológia összeolvadására hívja fel a figyelmet, vagyis arra, hogy posztmodern keretek között a tudomány és maga a tudós sem más, mint „kódolt szövegrendszer.” „*A teremtés nem más, mint súlyos tréfa, ha azt vesszük, hogy a test olyan kódolt szöveg, melynek titkai csak a legpontosabb olvasási konvenciók segítségével tárhatók fel, és amikor a laboratórium nem más, mint a technológiai és organikus íróeszközök hatalmas tárháza.*”¹⁵⁵ A biohorror filmekben a szörny gyakran a génebézészet határsértő aktusának eredményeképpen jön létre. Francis Fukuyama főleg a politikai visszaélés által kiváltott szorongások mentén fogalmazza meg kétségeit a géntechnológia fejlődésével és az emberi természet hibridizálásával kapcsolatban: „*annak ellenére, hogy az elméleti filozófusok nem tartják különösebben sokra a természetjogéhoz hasonló fogalmakat, politikai világunk jelentős részben ama szilárd emberi »lényeg« létezésén nyugszik, amely természetétől fogva a sajátunk, vagy inkább azon a tényen, hogy hiszünk egy ilyen lényeg létezésében. Lehet, hogy éppen egy olyan posztumán jövő küszöbén állunk, amelyben a technika révén idővel fokozatosan képesek leszünk megváltoztatni a szóban forgó lényegét.*”¹⁵⁶ Fukuyama aggodalma főleg annak szól, hogy az 1990-ben kezdődött nagyszabású Human Genom Project 2000 júniusára elkészítette az emberi test teljes géntérképét.¹⁵⁷ „*A kortárs biotechnológia által támasztott legnagyobb veszély az a lehetőség, hogy megváltoztatja az emberi természetet (...) A vallás mellett az emberi természet az, ami meghatározza legalapvetőbb értékeinket. Emberi természetünk alakítja és korlátozza a különféle politikai rendszereket, ezért az a tudomány, amely képes újraformálni azt, ami vagyunk, vélhetően igen kártékony módon befolyásolhatja a liberális demokráciát és magának a politikának a természetét.*”¹⁵⁸ Peter Sloterdijk filozófus hatalmas felháborodást váltott ki Németországban 1999-ben *Az emberkert szabályai (Regeln für den Menschenpark)* című írásával, amelyben kijelentette, hogy az emberiség nem kerülheti meg a géntechnológia embert újrafogalmazó lehetőségeit. Sloterdijk távolról sem az eugenika felélesztését szorgalmazta, valamiféle platóni/nietzschei „emberfölötti ember” tenyésztését,

¹⁵⁵ Idézi: Csabai Márta – Erős Ferenc: *Testhatárok és énhatárok. Az identitás változó keretei.* Jósöveg Műhely Kiadó, Budapest, 2000, 137. Eredeti szöveg: Donna Haraway: *The Biopolitics of Postmodern Bodies: Determinations of the Self in Immune System Discourse.* In: S. Lindebaum and M. Lock (Szerk.) *Knowledge, Power and Practice. The Anthropology of Medicine and Everyday Life.* University of California Press, Berkeley, 1993, 367.

¹⁵⁶ Francis Fukuyama: *Posztumán jövődönk. A biotechnológiai forradalom következményei.* Ford. Tomori Gábor. Európa Kiadó, Budapest, 2003, 289.

¹⁵⁷ Uo. 104-105.

¹⁵⁸ Idézi: Nemes *Képalkotó elevenség:* 180. Eredeti szöveg: Fukuyama i.m. 14.

ellenkezőleg, egy megkerülhetetlen fejlesztés társadalmosítását, a politikai / hatalmi kontroll alóli felszabadítását.¹⁵⁹ Jake Chapman elemzése hangsúlyozza, hogy nincs olyan *ideális* kód, ami érintetlenül állna önmagában a világban, elvégre a kód által lehet hatással rá a világ, és ezért is tudunk valamit genetikailag módosítani. A génmódosítás véleménye szerint nem beavatkozás a természetbe, hanem egy olyan lehetőség, amely inherensen megtalálható a természetben, hiszen a világ nem más, mint fizikai és kémiai lehetőségek összesége, vagyis csak azt *gyorsítjuk fel*, ami egyébként is elérhető, így szerinte szinte lehetetlen olyasmit létrehozni, ami mesterséges: „*bizonyos értelemben a légszennyeződés vagy az atombomba is természet.*”¹⁶⁰

A 2001-es Velencei Biennálé közös terében, az *Emberiség Platformján* lépett színre Xiao Yu pekingi művész, a felháborodást kiváltó, állati és emberi testrészekből eszkábált bio-szürrealista kollázsaival: a *Ruan* (1999)¹⁶¹ névre keresztelt kiméra egy madártestre illesztett, nyúl szemekkel kiegészített emberi magzat fejéből készített konstrukció képében realizálta egy formalinos üvegben az anyagválasztás lehetőségeit. Xiao Yu összefércelt kimérája csak a Jan Švankmajer-féle szürrealista montázstechnika organikus verziója, de Eduardo Kac *GFP Bunny* (2000) című génmódosított élő nyula a *bio art* ellentmondásaira hívja fel a figyelmet. Kac az *Alba* névre keresztelt fehér nyulát egy francia genetikus segítségével egy medúzafaj génjeivel oly módon alakította át sejtszinten, hogy az állat kékes fényel megvilágítva zölden foszforeszkáljon. A művész szerette volna a nyulat saját „emberséges” családi közegébe helyezni, de további megfigyelések miatt végül nem hagyhatta el a laboratórium terét, ami a kutatócsoport és a művész összekülönbözéséhez vezetett. *Alba* mint műtárgy soha nem szerepelt művészeti térben, csak a róla készült, pop art-poszternek is beillő reprodukciók. „*Ács vagy, de műved semmiképp sem ácsra vall*” – reagálna Kac genetikai barkácsolására Euripidész kórusa, de számomra a projekt problematikuságát az adja, hogy Kac a reprezentációt felcseréli demonstrációra, és a radikális neoavantgárd a művészet és az élet közti határt összemosó gesztusaihoz hasonlóan kihúzza szőnyeget a transzgresszió alól: amennyiben a határ *megszűnik*, a transzgresszió mozzanatának nem lesz jelentősége. A Horváth – Lovász tanulmány egyik tanulsága, hogy „*a szörny mindig tartalmaz valami megnevezhetetlent, valami többletet, amely nem integrálható az általános ökonómiába.*”¹⁶² A Frankenstein-szörny paradox alakzat, egy annyira felfokozott test, hogy szinte testetlenné válik, olyan démoni jelenség, amely láthatóvá

¹⁵⁹ Czeglédi András: Hogyan műveljük kertjeinket? Beszélgetés Peter Sloterdijkkel. 2000, 2004/11, 5.

¹⁶⁰ Jake Chapman In: Hell is a Model - Jake Chapman in conversation. Hochschule Pforzheim Fakultät für Gestaltung. *Artefakte.online*, 2016. november 22. <https://www.youtube.com/watch?v=OY4AH04uX-k&t=6s>

¹⁶¹ Vö. https://www.chinadaily.com.cn/english/doc/2005-08/10/content_467851.htm

¹⁶² Horváth – Lovász *A határsértés technológiái*: 230.

teszi a szörnyfogalom anti-esszencialitását, az étellel ellentétes, perverz módon diszlokalizált új életet, aminek nem lenne szabad létrejönnie: Frankenstein „totalizáló szörnyként modern találmány, amely a közösséget minden oldalról veszélyezteti, méghozzá legbenső alapjában.”¹⁶³ A *kiméra* fogalmát Jacques Derrida pontosítja egy interjújában: „[a szörny] nem csak egy kimerikus lény, amely valamiképpen egymásra illeszti egyik vagy másik élőlényt. A szörny mindig élő, ezt érdemes számon tartani. A szörnyek élőlények. A szörny ráadásul az, ami első alkalommal megnyilvánul, és ebből adódóan felismerhetetlen. Vagyis egy olyan faj, amelyre nincsen szavunk, ami nem azt jelenti, hogy abnormális volna, tehát komponált vagy egy hibridizált egyvelege a már létező fajoknak. Egyszerűen megmutatkozik (...) akként mutatkozik, ami még ismeretlen.”¹⁶⁴ De lehetséges-e olyan optika, melyen keresztül a szörnytest megszűnik szörnynek lenni? Erre tesz kísérletet Patricia Piccinini *hiperrealista* szobrászata: a hiperrealizmust itt inkább a „költészet nélküli reprezentáció” fogalmaként értem, miképpen Jake Chapman érzékelteti: „amit az ipari pornográfia tesz a szerelemmel, azt teszi a metafizikával a hiperrealitás.”¹⁶⁵ Azért ellentmondásos Piccinini esetében a hiperrealizmus kifejezés, mert az általa ábrázolt mutánsoknak nincsen a való életben létező referenciája, azonban megformáltságuk, „élethűségük” révén éri el annak illúzióját, hogy akár létezhetnek a világban.

Piccinini *Leather Landscape* (2003) vagy a *Young Family* (2003) című szoborcsoportjai akár Vincenzo Natalie sci-fi horrorjának (*Hibrid*, 2009) is ihletői lehetek: e filmben az ambiciózus genetikus-pár állati és emberi DNS-ek keveredésével gyorsan fejlődő transzgenikus hibridet hoz létre, aki/ami tragikus vég felé gördíti a cselekményt. Piccinini babaszerűen tágra nyílt szemű lényeivel rákérdez arra, hogy mit tekintünk normálisnak, mitől lesz egyesek élete értékesebb, mint másoké vagy mi alkot egy családot. E pedomorf lények a biotechnológia által megmásított fenséges fogalmával játszanak: a mitológiai kompozitlények, mint a szirén, a szfinx, vagy Ekhidna és Tüphon szörnygyermekei „összetett jelentésüket »az abnormalitás és a deformitás mágikus jelentőségébe« vetett hitből merítik”¹⁶⁶, ugyanakkor Piccinini szobraiból már nem lehet visszakövetkeztetni a génkeveredés forrásaira. A művész arra tesz kísérletet, hogy radikális másság kódjait a család és a gyerekség fogalmán keresztül tegye „szerethetővé”:

¹⁶³ Idézi Horváth – Lovász Uo. 226. Eredeti szöveg: Judith Halberstam: *Skin Shows, Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Duke University, Durham-London, 1995, 29.

¹⁶⁴ Uo. 230. Eredeti szöveg: Amit S. Rai: *Ontology and Monstrousness* In: *Monster Culture in the 21st Century*. Szerk. Marina Levina / Diem-My T. Bui. Bloomsbury Academic, New York-London-New Delhi, 2013, 23.

¹⁶⁵ Chapman *Meatphysics*

¹⁶⁶ Linda Michael: *We Are Family*. Saját ford. In: Patricia Piccinini: *We Are Family*. Szerk. Linda Michael. [katalógus] Australian Council, Sydney, 2003. 16. Idézett szöveg: J.E. Cirlot, *Dictionary of Symbols*, second edition. Trans. Jack Cage. Routledge, London, 1971, 11.

„A groteszk azért aranyos, mert a groteszk szánalmas, és a szánalom az elsődleges érzelem ebben a csábító és manipulatív esztétikában, amely az anatómiai páriák megteremtésével kelti fel szimpátiánkat...a cukiság esztétikája létrehozza a kítaszítottak és mutánsok osztályát, a szerethető alsóbbrendűek készárúként fogyasztható fajtát.”¹⁶⁷ A *Young Family* csoportjának beazonosíthatatlan, központi figurája egy anyakoca fekvő pózában pihen az oldalán, ám testtartása védtelenségről is tanúskodik. Miközben akkurátusan megmunkált és kifestett szilikonból készült teste az emberi bőr felszínének megtévesztő utánzata, az emberi test rútnak bélyegzett előnytelenségeit is megjeleníti: ráncok, háj, szemölcsök, és intenzív szőrösödés – olyan jegyek, amelyeket tagad és eltüntet a plasztikai sebészet, a gyantázás vagy a Photoshop. Piccinini egyenesen „gyönyörűnek” nevezi mutáns lényét, ami saját megközelítésében „nem fenyegető, hanem egy olyan arc, amelyet szeretetre méltó és szereti a családját.”¹⁶⁸ Kiállításának kurátora kiemeli, hogy a családok „olyan laboratóriumok, amelyek a természet és a nevelés relatív erősségét tesztelik.” Piccinini mutáns-csoportjai „egyértelműen konstruált családok”¹⁶⁹, nem pedig az öröklés révén váltak természetessé, ugyanakkor azzal, hogy az alkotó a meztelen mutánsokat babusgató vagy azokkal elfogadó kapcsolatba lépő emberi figurákat is hiperrealista szobrokként jeleníti meg, azt sugallja, hogy ebben az univerzumban MINDEN mesterséges, vagy, Chapman állítására visszautalva, éppenséggel minden természetes. „Miközben tiltakozunk a genetikailag módosított organizmusok kapitalista szabadalmaztatása ellen, könnyen szem előtt téveszthetjük azt, hogy a gének szabadkereskedelme eredendő jellemzője az életnek. A poszthumanista elmélet egyik legfontosabb lételméleti felismerése az, hogy az élet viszonyai, sokrétű, összetett struktúrája eredendően mesterségesek”¹⁷⁰, vagyis Haraway provokatív tézisével szólva: „A természet keresztül-kasul technika.”¹⁷¹ Poszthumanista szemszögből érdemes fontolóra vennünk Haraway állítását. Piccinini miközben elismeri Frankenstein anyaméh nélküli szülési kísérletét, elmarasztalja mint szülőt: „[Frankenstein] nem volt jó szülő (...) Én gyermekeimnek tekintem a műveimet és a legjobbat akarom nekik.”¹⁷² Az anyai tekintet szolidaritását erősíti meg Mary Douglas állítása, mely szerint „egyetlen organizmus, entitás vagy viselkedés sem eleve szörnyszerű, egy adott elem csak egy olyan rendszertani rendszerben jelenik meg

¹⁶⁷ Uo. 18. Idézett szöveg: Daniel Harris: *Cute, Quaint, Hungry and Romantic: The Aesthetics of Consumerism*. Da Capo Press, Boston, 2001, 4.

¹⁶⁸ Piccinini In: Michael i.m. 13.

¹⁶⁹ Michael Uo. 13.

¹⁷⁰ Horváth – Lovász – Nemes i.m. 219-220.

¹⁷¹ Uo. 220. Eredeti szöveg: Donna J. Haraway: „FemaleMan©MeetsOncoMouse.” *Mice into Wormholes. A Technoscience Fugue in Two Parts*. In: Donna Haraway: *Modest_Witness@Second Millenium. FemaleMan©_Meets_OncoMouse*. Routledge, London és New York, 2018, 109.

¹⁷² Piccinini In: Michael i.m. 13.

torzszülöttként, amelybe nem lehet könnyen besorolni”¹⁷³, vagyis önmagában a szörny nem lehet kategória. Piccinini poszthumán disztópiákat „életre keltő” műveiben e szokatlanul szolidáris női/anyai tekintet semlegesíti, domesztikálja a radikális másság kódjait: Jake & Dinos Chapman mutáns babáinál fel sem merülhet a család mint az elfogadás illúzióját nyújtó keret, de még a biológiai reprodukció gyanúja sem.¹⁷⁴ Számomra azért kissé távoli Piccinini pozíciója, mert ugyan nem lép Kac önkényes demonstrációjának csapdájába, hogy az élet mérnöke legyen, de amellett, hogy didaktikus és extrém szolidaritásával nem könnyíti meg Fukuyama szorongását a változó emberi természet politikai jogokra való lefordíthatóságával kapcsolatban, Kachoz hasonlóan csökkenti a transzgresszió s az általa létrehozott radikális esztétikai nyelv módszertani jelentőségét.

A közúti balesetek gyakoriságára és a biztonságos közlekedésre való felhívás szándékával létrehozott ismeretterjesztő *Project Graham* (2016)¹⁷⁵ megbízásából Piccinini elkészítette egy olyan ember feltételezett anatómiáját, aki egy autóbaleset során a legkevésbé szenvedne sérülést. *Graham*, a szobrász többi munkájához hasonlóan élethű szilikonból megformált és az online oldalon interaktív 3D-s látványként is megjelentett prototípus¹⁷⁶, akinek extravagáns és jelentős méretű koponyája bukósakként védi az agyát, bordái között légszákszerű tömlők helyezkednek el, lábfeje kenguru-szerűen ruganyos és a biztonsági szempontok alapján a feje összenőtt a testével: „*A beszélgetéseinkből megtudtam, hogy a nyak igazi probléma. Ezért megszabadultam tőle.*”¹⁷⁷ Nem tudni, hogy a művész *Graham* radikális anatómiáját is „szerethetőnek” tartja-e, de úgy vélem a projekt célja mégis csak az volt, hogy az utakon közlekedőket elrettentsen és ráébresszen arra, hogy milyen árat kellene fizetni az emberi test szuperbiztonságos ideálképéért. *Graham* akár mesterségesen megtervezett lény, akár az autóban töltött élet evolúciós eredménye, rútságában tökéletes kiborg-komponens, aki a túlélés révén tökéletesen hasonul a testét deformáló és haladását felgyorsító technológiával: „*A maga részéről az autóversenyző egyedül van. A vezetőfülkében ő már valósággal senkinek mondható, Egyé válik a dublőrével, az autóval, és ennél fogva nem rendelkezik már saját identitással.*”¹⁷⁸ Bármennyire is biztonságos *Graham*, csodás átalakulása az *eltűnés* esztétikáját képviseli,

¹⁷³ Christine Wertheim and Margaret Wertheim: Teratology. In: In: Piccinini: *We Are Family*: 25.

¹⁷⁴ Chapmanék ciklusáról bővebben: [4.1 fejezet: 122-129.]

¹⁷⁵ A projektet az ausztráliai Victoria állam közúti balesetekkel foglalkozó bizottsága (Transport Accident Commission) hozta létre, egy melbourni baleseti sebész és egy balesetvizsgáló munkája révén, akik segítettek Piccinininek a szobor kialakításában.

¹⁷⁶ <http://www.meetgraham.com.au/>

¹⁷⁷ Piccinini In: <http://www.meetgraham.com.au/graham/neck>

¹⁷⁸ Idézi: Horváth Márk – Lovász Ádám In: *Felbomlás és dromokrácia. Társadalmi gyorsulás a modernitásban és posztmodernitásban*. Dialóg Campus Kiadó, Budapest, 2016, 51. Eredeti szöveg: Jean Baudrillard: *Screened Out*. Verso, London-New York, 2014, 181.

hiszen Horváth – Lovász arra figyelmeztet bennünket, hogy a „*technológia magában hordozza a teljes önfelszámolódás lehetőségét.*”¹⁷⁹ Paul Virilio pesszimista progresszió-kritikája felől a baleset beágyazódik a technológiába: „*a hajó feltalálása már magában foglalta a hajóroncs feltalálását. A gőzgép feltalálása magával vonta a vasúti baleseteket is. Hasonlóképpen a repülőgép feltalálása a repülőgép-szerencsétlenségeket is világra szülte. Nem is beszélve az autóról és a vele szükségképpen együtt járó tömeges autóbalesetekről.*”¹⁸⁰

J. G. Ballard mielőtt publikálta volna *Karambol* (1973) című hírhedté vált regényét, már 1968-ban megírta az *Atrocity Exhibition* (1970) hetedik fejezeteként megjelent, ugyancsak *Crash* (Karambol) című szövegét, majd 1970-ben rendezett egy roncsautókat bemutató kiállítást¹⁸¹: „*A saját halálunkon kívül az autóbaleset valószínűleg életünk legrámaibb élménye, és sok esetben a kettő egybeesik.*”¹⁸² Az *Atrocity Exhibition*-höz írt előszavában William Burroughs úgy fogalmaz, hogy a kötet „*a szexualitás nem szexuális gyökereit sebészi pontossággal tárja fel. Egy autóbaleset szexuálisan izgatóbb lehet, mint egy pornográf kép.*”¹⁸³ A *Karambol*-ban poszthumán szerelmi aktusok mennek végbe, amelyek mentesek minden nemiségtől¹⁸⁴: a szétzúzott intimitás képeiben az „*ember az autóroncs működésképtelen alkatrészévé fajul*”¹⁸⁵, miközben a karambol azt mutatja be, hogy „*a hús eredendően lokalizálhatatlan alakulásfolyamat.*”¹⁸⁶ Baudrillard a *Karambol* obszcenitásának mibenlétét abban látja, hogy „*a tekintet, valamint a tekintet által szemlélt tárgy távolsága felszámolódik.*”¹⁸⁷ Ember és gépjármű végleges egybemosódása Piccinini bébi-teherautó szobraiban (*Truck Babies*, 1999) vagy (animális) anya-gyermek alakzatot felvevő motorkerékpárok képében (*Nest*, 2006) ölt testet: „*A huszadik század végének gépei teljességgel bizonytalanná tették a természetes/mesterséges, elem/test, önfejlesztő/külsőleg tervezett közötti különbségtételeket (...) gépeink nyugtalanítóan elevenek, mi magunk pedig félelmetesen élettelenek vagyunk.*”¹⁸⁸ A jármű és ember legradikálisabb és egyben humortól sem mentes

¹⁷⁹ Horváth – Lovász Uo. 60.

¹⁸⁰ Idézi: Horváth – Lovász U.o. 59. Eredeti szöveg: Paul Virilio: *A Landscape of Events*, The MIT Press, Cambridge, Mass., 2000, 54.

¹⁸¹ J. G. Ballard: *Crashed Cars*, New Arts Laboratory, London, 1970. április 4.- 28. A kiállítás az Institute for Research in Art and Technology támogatásával jött létre.

¹⁸² J. G. Ballard: *The Atrocity Exhibition*, Harper Perennial, London, 2006, 157.

¹⁸³ William Burroughs In: Ballard Uo. vii.

¹⁸⁴ J. G. Ballard: *Karambol*. Ford. Baló András Márton. Szerk. Bajtai Zoltán. Cartaphilus Könyvkiadó, Budapest, 2010. 201.

¹⁸⁵ Horváth Márk – Lovász Ádám: Vér-acél-hűtőfolyadék-hús. In: Horváth – Lovász: *A határsértés technológiái*: 174.

¹⁸⁶ Uo. 173. Vö. Brian Massumi: *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*. Duke University, Durham-London, 2002, 175.

¹⁸⁷ Uo. Vö. Jean Baudrillard: *Passwords*. Ford: Chris Turner, Verso, London-New York, 2003, 27.

¹⁸⁸ Idézi: David Roden: In: Humanizmus, transzhumanizmus és poszthumanizmus. Ford. Keresztury Dóra. *Helikon*. 2018/4, 424. Eredeti szöveg: Haraway *Kiborg kiáltvány*: 110.

egyesülését a 2021-es Cannes-i filmfesztiválon botrányt okozó Julia Ducournau szürreális horror-szatírája, a *Titane* (2021) mutatta be meglehetősen érzéki módon. A gyerekkori autóbalesetet követően megsérült, koponyájában titán-beépítést viselő Alexia az emberek világában egyre idegenebben és agresszívebben közlekedik, majd egy gépkocsival való *aktusa* után várandós lesz és magzatvíz helyett gépolaj szívároga a testéből: *Az autó nemcsak a fogyasztás győzelmét sugározza a termelés felett, nemcsak a test hermetikusan lezárt meghosszabbítását eredményezi és fixálja horizontálisan az emberi percepciót, hanem a nem emberi technoentitásoknak küzd ki helyet a politikai képzeletben (...) Az új embert már a technológia fogja világra segíteni.*¹⁸⁹ A főszereplő mártírhalála árán megszülető, félig titán, félig emberi csecsemő biomechanikus mutáns lény kissé felesleges szentimentalizmussal teljesít be egy nagyívű allegóriát, vagyis „a *Titane* által megfogalmazott helyzetet körül lehet írni Antonio Gramsci híres kijelentésével: »a régi világ haldoklik, az új most éli szülési fájdalmait: a jelen a szörnyek ideje.«¹⁹⁰ A jelent maradéktalanul belakják az emberi szörnyek, de kérdés, hogy a jövő *milyen* szörnyek idejét jelenti majd, és ez merőben függ attól is, hogy mennyiben ragaszkodunk a humanista testkép által kijelölt rendszertani kategóriákhoz, illetve, hogy Daidaloszhoz hasonlóan nem válunk-e génekkel zsonglörködő ácsokká, így fennállnak-e majd egyáltalán ezek a kategóriák és az azokat elkülönítő határok. E dilemma kapcsán érdemes megfontolni Halberstam intését: „A *monstruozitás* majdnemhogy *queer* kategória, ami úgy határozza meg a szubjektumot mint ami legalább is részlegesen szörnyszerű. A posztmodern gótikában már nem törekszünk a szörny meghatározására és nem akarjuk rögzíteni deformitásának feltételeit, ehelyett a posztmodern gótika arra figyelmeztet bennünket, hogy legyünk gyanakvók a szörnyvadászokkal, a szörnykészítőkkel, és mindenekelőtt azokkal a diskurzusokkal kapcsolatban, amelyek a tisztaságban és az ártatlanságban érdekeltek. A szörny mindig a kategóriák összeomlását, a határok áthágását és a tisztatlanság jelenlétét reprezentálja, így szükségünk van a szörnyekre, és arra, hogy felismerjük és ünnepeljük saját monstruozitásunkat.¹⁹¹

¹⁸⁹ Cserna Endre: Full para metál baba. *Artmagazin Online*, 2022. február 9. https://www.artmagazin.hu/articles/kritika/full_para_metal_baba?fbclid=IwAR2XwtqYVcyeFP-LG7skz4SVgiMEIfsv7rhw7wgkUcoawjFsLGitDsfJH0

¹⁹⁰ Uo.

¹⁹¹ Jack Halberstam: Paraziták és perverzek. Bevezetés a gótikus monstruozításba. Ford: Keresztury Dorka és Máté Zsófia. In: *Helikon* 2020/2, 193-194. A szerző az 1995-ben megjelent tanulmányát még Judith Halberstam néven publikálta, de a Helikonban megjelent fordítás már Halberstam jelenlegi, megváltoztatott keresztnévéhez igazodik. A *queer* (eredetileg: „különös”) performatív fogalma Halbertstamnál és Judith Butlernél nem csak minden heteroszexuálistól eltérő nemi identitásra/orientációra vonatkozik, hanem minden nem-normatív esztétikára, viselkedésre is, egyfajta generális, határokat felbontó mozzanatként értelmezve a kifejezést.

2.2. A határsértés poétikája: kiváló holttestek és a fej nélküli isten

És ha a te szemed botránkoztat meg téged, vájd ki azt
(Máté 18,9)

Ezt az alfejezetet inkább csak esztétikai/arányossági szempontok alapján választottam külön a következő fejezettől, amely a testhatárokhoz köthető undorral foglalkozik, és szorosan kapcsolódik az eddig tárgyalt poszthumán testképekhez is: a hibrid test a határátlépés által *jön létre*, és ez ad lehetőséget a különböző poszthumán stratégiák felépítésére is. Ebben lényeges szerepe van Georges Bataille-nak, aki egyrészt bevezette a „formátlan” fogalmát mint a rendszertani kategóriákat összeomlasztó terminust, másrészt a tabuk megsértésére irányuló *transzgresszió* (határsértés, megszegés) aktusát helyezte filozófiájának centrumába. „*Mindig van egy korlát, amelyhez az egyén igazodik, amellyel azonosul. Elfogja az irtózat a gondolatra, hogy ez a korlát eltűnhet. De tévedünk, ha komolyan vesszük a korlátot és az egyén belenyugvását. A korlát csak arra való, hogy túllépjenek rajta. A félelem (irtózat) nem az igazi válasz. A félelem, épp ellenkezőleg, a korlátok áthágására ösztönöz.*”¹⁹², vagyis Bataille következtetése, hogy „*a tilalom arra való, hogy megszegjék.*”¹⁹³ A Bataille által szorgalmazott transzgresszió gondolata nem a határok eltörlésére irányul, de a határok ismétlődő *szimbolikus* átlépésével jelzi civilizációnk, kultúránk törekenységét. „*A megszegés nem tagadja a tilalmat, hanem túllép rajta és kiegészíti*”¹⁹⁴ – azt is mondhatjuk, hogy a határátlépés egy olyan repetitív aktus, amely úgy lép színre, mintha soha nem történné meg.¹⁹⁵ Bataille 1936-ban alapította meg *Achéphale* („fej nélküli”) néven titkos társaságát és az 1939-ig működtetett kiadványt, amely az áldozat szerepét helyezte fókuszba: „*Az áldozat nem más, mint az örület, lemondás minden tudásról, az ürességbe hanyatlás (...) A NEM-TUDÁS AZ EKSZTÁZISRÓL TUDÓSÍT.*”¹⁹⁶ Az *Acéphale* emberképe a Leonardo da Vinci által rajzolt *Vitruvius-tanulmány* (1490) racionálisan megismerhető, harmónián alapuló emberképének lefejezett, decentralizált paródiája: a nemi szerv helyét koponya foglalja el, a test központjában pedig a labirintus-szerű bélrendszer foglal helyet. A reneszánsz humanizmusának kiteljesedése „*az a felfogás, mely az emberi alakot (az antropomorphét) a művészi szépség és igazság egyedül hiteles médiumának tartja, a 18. század*

¹⁹² Georges Bataille: *Az erotika*. Ford. Dusnoki Katalin. Nagyvilág Kiadó, Budapest, 2001, 182. A magyar fordításban a francia „*transgression*” kifejezés következetesen „*megszegés*”-ként szerepel: azért használom a dolgozatban inkább a „*határsértés*” kifejezést, mert így világosabb annak szoros kapcsolata a következő fejezetben [Lásd: 62.] tárgyalt *abject* testhatárok átlépéséhez kötődő fogalmával.

¹⁹³ Uo. 78.

¹⁹⁴ Uo. 77.

¹⁹⁵ [Lásd Klossowski megállapítását: 4.3. fejezet: 144.]

¹⁹⁶ Georges Bataille: *Belső tapasztalat*. Ford. Szabó László. Kijárat Kiadó, Budapest, 2013, 70.

egyik vezető esztétikai ideológiája, mert »csakis az ember külseje képes a szellemnek érzéki módon való kinyilatkoztatására.« Ez a Hegel mellett J. J. Winckelmannhoz és Friedrich Schillerhez is köthető – az antik görögség emberábrázolási kódjaira mint eszményre visszatekintő – reprezentációs program a humanizmus filozófiai projektjének esztétikai kiegészítője. Ennek a klasszikus testkánonnak az alapja az individuális test szigorúan körülhatárolt tömege, a test masszív, zárt homlokzata.”¹⁹⁷ Ez a humanista testkánon, amelyet Mihail Bahtyin újkori testkánonként jelöl, „tökéletesen zárt, kész, befejezett, éles körvonalaktól határolt, legömbölyített testként jelenik meg, a tekintet mindig kívülről esik a testre, s ez nem keveredik semmivel, ami rajta kívül van, és mindig egyedi, mindig az elkülönült egyén tulajdonságait kifejező test.”¹⁹⁸

Horváth Márk és Lovász Ádám Bataille filozófiáját elemző könyvében úgy összegzi az *Achéphale* jelentőségét, hogy „Bataille egy olyan megváltó, aki az áldozati logikát alkalmazva felmenti a modern embert az alól az elviselhetetlen teher alól, hogy Isten helyére önmagát állítsa. Ezek a szálnalmas humanista kísérletek eleve kudarcra ítéltetnek, mivel megfélekednek az ember eredendően véges mivoltáról.”¹⁹⁹ Ezt úgy kell érteni, hogy Bataille lefejezése arra is irányul, hogy a humanista test antropomorfizmusa egyúttal rejtett teomorfizmus, „mely a »keresztény hasonlóság« hierarchikus és mitikus modelljén nyugszik.”²⁰⁰ Nem lehetséges-e azonban, hogy a „keresztény hasonlóságot” magában hordozó felvilágosodás humanista modellje nem számolt a görögség árnyék hagyományával, azzal a heterogén / hibrid testképpel, amelyről már korábban szót ejtettem?²⁰¹ Bényei Tamás ezt a kérdést Oidipusz király és a Szfínx párbeszédével szemlélteti. A Philip K. Dick *Álmodnak-e az androidok elektromos bárányokkal?* című regényéhez írt esszéjében Bényei felidézi a Szfínx Oidipusznak szegezett feladványát, melyben az embert a két lábon és a négy lábon járó lények között is elhelyezi, ami eleve feltételezi a hibriditást, majd ezután háromlábú lényként írja le, „s ezzel nemcsak hibrid, de természetellenes lényként azonosítja. A rejtély e pontjának megoldása természetesen az öregember botja, a harmadik láb, vagyis egy protézis, egy inorganikus, külső testrész. Vagyis az ember már az eredeti feladványban is proszterikus, szervetlen műtestrészekre szoruló lényként szerepel”²⁰²: a Szárnyas fejvadász után akár az is kijelenthető, hogy Oidipusz, az

¹⁹⁷ Horváth – Lovász – Nemes i.m. 232.

¹⁹⁸ Bathyin, Mihail: *Francois Rebelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Ford. Könczöl Csaba és Reincsák Réka. Osiris, Budapest, 2002, 342.

¹⁹⁹ Horváth Márk – Lovász Ádám: *Látomások a lefejezésről. Georges Bataille filozófiája*. Savaria University Press, Szombathely, 2017, 13.

²⁰⁰ Nemes Képkötő elevenség: 86.

²⁰¹ [Lásd: 2. fejezet: 16-17.]

²⁰² Bényei Tamás: Az utolsó krimi. In. Philip K. Dick: *Álmodnak-e az androidok elektromos bárányokkal?* Ford. Pék Zoltán. Agave Könyvek, Budapest, 2005, 196.

emberarcú freudi tudatalatti benépesítője is már kiborg. Bataille ebben a kontextusban egy elnyomott hagyományt helyez gondolkodásának középpontjába, amely a dionüszoszi (nietzschei) performatív hibriditást új köntösbe csomagolja.

Az *Acéphale* központ nélküli, kaotikus mivoltát a centrumba helyezett labirintusszerű bélrendszer jelöli: a has és a labirintus azonosságát André Masson vetette fel, aki a magazin címlapjának ábráját készítette. A Documents-ben szereplő Eli Lotar²⁰³ párizsi vágóhídról készített fotóin (*Aux abbatoirs de La Villette*, 1929) az állati belek járdán gőzölgő, kiismerhetetlen plasztikussága jelenik meg. A mézárszék varázstalanítja az áldozatot: „*elátkozott és karanténba zárt hely, akár egy a fedélzetén kolerát szállító hajó.*”²⁰⁴ Rosalind E. Krauss szerint a tudatalatti azonos a labirintus modelljével, melyben a monstrum, a Minótauros lakik. A fokozatosan a szürrealista csoport tagjainak szerkesztése alá kerülő *Minotaure* magazin (1933-1939) felélesztette tetszhalotti álmából a szörnyet, de nem hozta ki a labirintusból, hanem a labirintus modelljét alkalmazta az alkotásra (és a világra), amelyet időről-időre megzaboláz rideg fémkardjával Thészeusz, a felettes-Én végrehajtója: az 1937 decemberi, tizedik szám címlapját René Magritte hibrid festői leleményei díszítették. „*A szürrealizmus formátlanságának ikonográfiai programja egyszerre fosztja meg a fejtől és taszítja állati horizontalitásba az emberi testet*”²⁰⁵: a logocentrikus gondolkodás ellen fellépő *Acéphale* teste nincs alárendelve a fej és a szellem hatalmának – Man Ray fotóján egy női aktból csinál fejetlen torzót (*Minotaure*, 1934), Pablo Picasso ezidőben számtalan képének szereplőjévé avatja Minótaurosz. Max Ernst, aki 1929-ben publikálta első kollázsregényét *A száz fej nélküli nő*²⁰⁶ címmel, a test hierarchiáját felszámoló fantasztikus átrendezéseivel előkészíti az *Acéphale* áldozatát, hiszen Bataille szerint az élet „*érzéki tapasztalaton alapul, nem pedig logikus magyarázaton.*”²⁰⁷

A szürrealizmus transzgressziójának igazságát Georges Bataille és André Breton feszültségterében kell keresnünk: a kettőjük közti legendás ellentét értékelésem szerint nem két

²⁰³ Lotar készítette az *Egy hulla (Un Cadavre)* című 1930. január 15-én megjelent pamflet címlapjának montázsát, amelyen töviskoronával a fején ábrázolja André Bretont: az ellene szóló vádiratot a szürrealista csoportból eltávolított tagok kezdeményezték.

²⁰⁴ Idézi: Damarica Amao: A szürrealista fotóművészet 1929-ben: a pólusok és kritikai megközelítésmódok átrendeződése felé. In: *A szürrealista mozgalom Dalítól Magritte-ig – Válság és újjászületés 1929-ben.* [katalógus] Szerk. Didier Ottinger és Marie Sarré. Ford. Földes Györgyi, Gila Zsuzsanna, Hegyessy Mária, Kappanyos Ilona, Olivia Markl, Pablényi Magdolna, Sarankó Márta, Schneller Dóra Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2019. 187. Eredeti szöveg: Georges Bataille: Abattoir. Dictionaire critique. Documents, 1929. november. 6. sz. 329. [A hozzá kapcsolódó kiállítás: Magyar Nemzeti Galéria, 2019. június 27. október 20-ig. Kurátorok: Didier Ottinger és Marie Sarré és Kovács Anna Zsófia.]

²⁰⁵ Bényei *Más alakban*: 182.

²⁰⁶ Az eredeti francia cím (*La femme 100 têtes*) szójáték két ellentétes jelentés egymásba illesztésével: a „100 têtes” vagyis „cent têtes” (száz fej) kiejtve úgy is érhető, hogy „sans tête” (fej nélkül).

²⁰⁷ Bataille *Belső tapasztalat*: 46.

párhuzamos mozgalom rivalizálásnak tekinthető, mint inkább egyazon határsértő poétika két ellentétes pólusának, amelyek valójában épp annyi szálon találkoztak, mint amennyire távol voltak egymástól.²⁰⁸ Hal Foster úgy jellemzi Bataille pozícióját, hogy „*az ő szürrealizmusa inkább az alattit, mint a felettit képviseli, inkább a materialista mélységet, mintsem az idealista magasságot.*”²⁰⁹ Bataille meglehetősen nyersen úgy fogalmaz, hogy (a Breton-féle) „*szürrealizmus az alantas materializmus gyerekbetegsége,*”²¹⁰ vitatva a szürrealizmus bukásra ítélt ikaruszi pozícióját, miközben ugyanekkor, az 1929-es második szürrealista kiáltványban Breton személyeskedő hangot üt meg: „*Bataille úr hivatásszerűen csak a leghitványabb, legelkedvetlenítőbb és legromlottabb dolgokról vesz tudomást.*”²¹¹ Bataille alantas materializmusának emberképét a nagylábujj helyettesíti, amely Jacques-André Boiffard premier plánjaiban, a szétnyomott legyeket ábrázoló fényképeit megelőzően (*Mouches*, 1930), riasztó portréként szerepelt a Documents egy 1929-es számában.²¹² Bataille korai esszéjében a nagylábujj „*riasztó hullaszerűségéről*” ír, és arról a dühödte érzésről, „*amit a szennyestől az ideálisba, és az ideálistól a szennyesbe vivő oda-vissza mozgás képe támaszt – könnyű ezt a dühöt a lábra, erre az alacsony testrésze átvenni. Groteszki gyanakvás célpontja a láb, és ettől torzzá és kínos formájává is válik.*”²¹³ A nagylábujjtól hamarosan eljutunk a szemgolyóig, pontosabban annak hiányáig, de előtte érdemes követni Foster izgalmas interpretációját arról, milyen élmények sarkallták Bretont a szürrealista mozgalom elindítására. Foster leírja, hogy Breton 1916-ban a Saint-Dizier-i neuropszichiátriai klinikán dolgozott asszisztensként, ahol egy olyan katonát ápolt, aki meg volt róla győződve, hogy az első világháború nem valódi: a halottakat orvosi egyetemekről kölcsönözik, a sebesülések pedig mind sminkmesteri beavatkozások eredményei. „*A katona lenyűgözte a fiatal Bretont: itt volt egy olyan figura, akit a sokk egy másik valóságba taszított, amely egyben ennek a valóságnak a kritikája is volt.*”²¹⁴ Breton soha nem utalt a szürrealista mozgalom eme eredettörténetére, pedig a szürrealizmus közkedvelt értelmezését a szerelem és a szellem felszabadítójának szerepében – miképpen Breton is láttatni akarta a mozgalmat – , más megvilágításba helyezi: az idézett történet inkább

²⁰⁸ A szürrealizmus bretoni definíciója is határsértésen alapul: „*Minden jel arra mutat, hogy a szellem számára létezik egy olyan pont, ahonnan nézve élet és halál, valóság és képzelet (...), alacsony és magas már nem ellentmondásként érzékelhetők.*” (Breton: *A szürrealizmus második kiáltványa*. In: Ottinger – Sarré i.m. 222.)

²⁰⁹ Hal Foster: *Compulsive Beauty*. Saját ford. MIT Press, Cambridge, MA, 1997, 144.

²¹⁰ Georges Bataille: The 'Old Mole' and the Prefix Sur in the Words Surhomme and Surrealist. In: *Visions of Excess*. Ford. Allan Stoekl, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985, 32. Saját ford.

²¹¹ André Breton: A szürrealizmus második kiáltványa. Ford. Földes Györgyi. In: *A szürrealista mozgalom Dalítól Magritte-ig*: 232.

²¹² Boiffard-t még 1928-ban rúgja ki Breton a szürrealista csoport tagjai közül személyes okok miatt.

²¹³ Bataille *EX Symposion* [1992]

²¹⁴ Foster i.m. xi.

szólt a „traumatikus sokkról” és a „kényszeres ismétlésről.”²¹⁵ A szürrealizmus első kiáltványában (1924) megfogalmazott automatikus írás²¹⁶ jelentősége és Breton esztétikájának alaptézise is ezt a háttértörténetet erősíti: „A szépség nemcsak görcsös lesz, vagy nem lesz, hanem kényszeres lesz, vagy nem lesz. A fizikai hatásában görcsös, pszichológiai dinamikájában kényszeres szürrealista szépségnek az elfojtott visszatérésében, az ismétlés kényszerében van része.”²¹⁷ A kényszeres ismétlés szépsége Bataille határsértésének is része, és Breton egy 1928-as augusztus 28-án feleségének, Simone Kahnnak írt levelében kijelentette, hogy Bataille pornográf kisregényét, „A szem történetét tartja az általa ismert legszebb könyvnek.”²¹⁸

A szemet, „a vonzalom székhelyét és a lélek ideális beszédszervét”²¹⁹ Bataille felszeletelhető anyagnak tekinti és „kannibálcsemegének” nevezi, az általa üdvözölt szürrealista film, a sokk-esztétika egyik első filmes hordozója, az *Andalúziai kutya* (1929) nyitójelenete kapcsán, melyben borotvapengével kettévágják egy nő szemét. Salvador Dalí és Luis Buñuel filmjét meglepő módon megtapsolta a párizsi közönség, csalódottá téve Buñuel: „Ez az ostoba tömeg szépnek és költőinek találta azt, ami valójában nem más, mint elkeseredett és szenvedélyes felhívás a gyilkosságra.”²²⁰ Buñuelék filmjét Szergej Eisenstein az 1929-es La Sarrazi-i filmkonferencián „a polgári lelkiismeret teljes felbomlásával társította”²²¹: az *Andalúziai kutya* (1929) 16 és fél perces lidércnyomásában a *Patyomkin páncélos* (1925) vérző szemű dajkájának közelije kísért. Bataille a szemről írt esszéjében a kettészelésre várakozó szerv „olyan szorongás tárgya, hogy soha nem harapunk bele. A szem még a rémület ranglétráján is magasan áll, hiszen többek között a lelkiismeret szeme.”²²² A lelkiismeretként lebegő szemgolyó már Odilon Redon rézkarcán is megjelenik, mint a végtelen felé tartó

²¹⁵ Uo.

²¹⁶ „[A szürrealizmus] tiszta automatizmus, a léleknek olyan zavartalan működése, amelynek célja szóban, írásban, vagy bármi más módon kifejezni a gondolkodás valódi működését. Tollba mondott gondolat függetlenül az értelem bármiféle ellenőrzésétől, s minden esztétikai vagy erkölcsi törekvéstől.” (André Breton: *A szürrealizmus kiáltványa* [1924]. In: Bajomi Lázár Endre: *A szürrealizmus*. Ford. Bajomi Lázár Endre. Gondolat, Budapest, 1968. 175.)

²¹⁷ André Breton: *Nadja*. Ford. Richard Howard. Evergreen Books (Grove Press), New York, 1960, 160. Saját ford.

²¹⁸ Didier Ottinger: 1929: breviárium a bal kéz számára. In: *A szürrealista mozgalom Dalítól Magritte-ig*: 144.

²¹⁹ Winnfred Menninghaus: *Disgust. Theory and History of a Strong Sensation*. Ford. Joel Golb és Howard Eiland 6,7-9. State University of New York Press, New York, 2003, 344. Saját ford.

²²⁰ Idézi: Philippe-Alain Michaud: *Andalúziai kutya*, 1929, 35^{mm}, fekete-fehér, 16’30”. In: *A szürrealista mozgalom Dalítól Magritte-ig*: 166. Eredeti szöveg: Luis Bunuel In: *La Révolution surréaliste*, 12 sz. 1929. 34. Vö. „A legegyszerűbb szürrealista tett, hogy revolverrel a kézben lemenjünk az utcára, és ott véletlenszerűen a tömegbe lőjünk vele, amíg csak lehet.” (André Breton: *A szürrealizmus második kiáltványa*. In: *A szürrealista mozgalom Dalítól Magritte-ig*: 222.

²²¹ Michaud i.m. 168.

²²² Georges Bataille: *Eye*. In: *Visions of Excess*: 17.

légballon (1882).²²³ Bataille számára az éjszaka egy másik Nap: egyik esszéjében a tobozszem (tobozmirigy) a nyugati racionális gondolkodás vakfoltjaként, a delírium központjaként jelenik meg, amelyet a koponya csúcsából kitörő vulkánként képzel el. Bataille-nál a vulkán mindig anális erupciót feltételez: „*az ép végbélnyíláshoz hasonlítva semmi nem elég vakító, kivéve a Napot (habár a végbélnyílás az éjszaka).*”²²⁴ Ha elfogadjuk a szürrealisták által ünnepeelt véletlen-elvet, *A szem története* (1928) mint az áruló golyóbis kioltása a mozgalom története is: Victor Brauner 1931-ben megfesti a *Kioperált szemű önarcképet*, majd hét évre rá, mikor beavatkozik egy barátai között kitört verekedésbe, az Oscar Dominguez által elhajított üveg örökre kiüti bal szemét. Bataille alkotása a vakságból születik, az éjszakai Napból²²⁵: *A szem történetében* a megismerés valódi eszközeként kitépik egy pap szemét, amit a női főszereplő utána a vaginájába helyez, hogy az lány tojásként kedveskedjen a testnek: a szemgolyó-tojás-heré- nap analógiája mentén rombolja le Bataille az Ész napvilágát és a reprodukív szexualitást: akárcsak Sade-nál, a Bataille-nál az erotizmus nem jelent egyet a szexualitással, hanem olyan nem-produktív, deszobjektívizáló felfogás, amely teljesen független az új egyedek létrehozásától.

A Breton-féle szürrealista csoport és Bataille közti feszültség egyik fő kiobbantója éppen Salvador Dalí volt, aki 1929-ben csatlakozott a csoporthoz, mikor Breton megjelentette *A szürrealizmus második kiáltványát*, melyben jelentős tisztogatást végzett a csoport köreiben. A párizsi Galerie Geomans-ban kiállított Dalí festmény, a *Siralmas játék* (1929) kompozícióján „*a jobboldalt álló alak alsónadrágját beszenyező ürülék megzavarta és »skandalizálta« a szürrealistákat, Dalí legnagyobb gyönyörűségére.*”²²⁶ Dalí 1929 körül jelentkező nevetőgörcseit kiprovokáló fantáziái ugyancsak a bataille-i alantas anyag ígézetében fogantak: „*Előszóval képzeltem el beszélgetőtársamat vagy bármelyik ismerősömet egy kis bagollyal a fején. A baglyot pedig a fején egy darab ürülékkel. A bagoly faragott volt, az ürülék pedig az enyém.*”²²⁷ Bataille részletesen elemezte Dalí említett festményét, melyben a kasztráció megszegését látta kiteljesedni, de interpretációját annyira hevesen elutasította az amúgy Freud-hívő Dalí, hogy nem engedélyezte, hogy festményének reprodukciója Bataille Documents-ban megjelenő cikkét illusztrálja. Bataille a szellemi gyengeség és gyávaság jelének tartotta ezt a gesztust, és egyenesen úgy fogalmazott, hogy ha Dalí lelkét egy kislánynak képzelnénk, annak

²²³ Redon lehunytt szemű portréi visszaköszönnek a *La Révolution Surréaliste* utolsó, 1929. decemberi számának 73. oldalán, ahol a mozgalom tagjainak csukott szemű portréi keretezik René Magritte festményét.

²²⁴ Georges Bataille: Pineal Eye In. Bataille i.m. 74.

²²⁵ Bataille születése előtt apja megvakult a szifilisz előrehaladott következményei miatt.

²²⁶ Gilles Néret: *Salvador Dalí 1904-1989*. Ford. Béres Csilla. Tachen-Vince Kiadó, Budapest, 2000, 19.

²²⁷ Salvador Dalí: *Salvador Dalí titkos élete*. Ford. Balla Katalin. Cartaphilus, Budapest, 2007, 210.

nyelve helyén patkány volna, s hogy egyetlen vágya, „*hogy disznóként visítson Dalí vásznai előtt.*”²²⁸ Bataille bosszúból megfogalmazott provokatív túlzásai azt az ellentmondást artikulálják, hogy még Dalí is bizonytalan volt a transzgresszió természetét illetően, holott a szkatologikus motívumait rossz szemel néző szürrealisták később a motívumhasználatában látszólag politikai témájú, ám teljesen apolitikus delíriumos képzelgéseit is moderálni próbálták, ami végül a csoportból való kizárásához vezetett.²²⁹

A transzgresszió politikai ideológiáktól való megtisztítására később visszatérek, viszont a legfontosabb mozzanat a poszthumán esztétika kontextusában az előző alfejezetben említett kísérteties fogalmának a bábuval és a szürrealista dekonstrukció eredményeképpen létrejövő töredékes testtel való összekapcsolása. A test eltárgyasítása és szétszerelése már a dadaizmus kollázstechnikájának lényegi részét alkotta, és miként a szürrealisták korai művészi példaképe az *iróautomata*, úgy műzsájuk a kirakati bábu. „*Eltörttem egyszer a lábam, életem legszebb élménye volt*”²³⁰ – írja Kafka: az improduktív gyermeki állapotból az idegenkéz-szindróma állapotán²³¹ keresztül juthatunk el Hans Bellmer *Babájáig*, amely a Bretoni szépségideált egyesíti a Bataille-i transzgresszióval, és ennek kapcsán a legfontosabb szürrealista műnek tekintem. Bellmerre a 30-es évek elején nagy hatással volt Offenbach operája, a *Hoffman meséi* (1881) melynek főszereplője szerelmes lesz egy bábuba. Bellmer nagy projektje a *Baba (Die Puppe)* rögeszmés újraalkotása volt a harmincas években, amelyet két nagy sorozatban valósított meg, s amelyek mindegyike egy-egy szétszedhető, fémből, fából, gipszből készült életnagyságú baba összeszerelését, szétszedését és újbóli összerakását jelentette. Olyan volt, „*mint egy háborzongatóan humanoid építőszerkezet, minden egyes új szerelvényt egy adott környezetben – konyhában, lépcsőházban, hálószobában, pajtában, erdőben – helyeztek el, majd fényképeztek le, mielőtt újra szétszedték és újra felhasználták volna.*”²³² Hal Foster

²²⁸ Georges Bataille: The „Lugubrious Game”. In: Bataille i.m. 28.

²²⁹ „*Nem lehet az emberi ízig-vérig szürrealista egy olyan csoportban, amelyet csakis a tagok politikai indítékai igazgatnak, és pedig egyetlen területen sem, akár Breton, akár Aragon fennhatósága alá is tartozik az a terület (...) Követelem magamnak a jogot, hogy háromméteresre növezzem Lenin fenekét, hogy hitleri zselatinokkal díszítsem fel, sőt, ha úgy tetszik, akár római katolicizmussal is megtűzdeljem a portróját. Az ember elidegeníthetetlen joga, hogy emésztési zavaraiiban, illetve egyéb káprázataiban harmadik személyé váljon: pederasztává, koprofággá, erényessé vagy aszkétává.*” (Salvador Dalí: *Egy zseni naplója*. Ford. Vargyas Zoltán. Cartaphilus, Budapest, 2006, 28.)

²³⁰ Kafka i.m. 62.

²³¹ Jörg Buttgerreit *Schramm* (1993) című filmjének sorozatgyilkos főszereplője, azért esik le, és sérül meg végzetesen egy létráról falfestés közben, mert azt *képzeli*, hogy egyik lábát müláb helyettesíti, ami leválik a testéről.

²³² Rosalind E. Krauss: *The Optical Unconscious*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1993, 72. Többen úgy utalnak Bellmer fotóbeállításaira, mintha valamilyen „büntett” színhelyére való kényszeres visszatérés dokumentumai lennének, ami azért is visszas, mert, az 1947-ben brutálisan megölt Black Dahlia-nak becézett kezdő színésznő, Elizabeth Short máig megoldatlan gyilkosságára irányítja a figyelmet. Egy elemzés (Mark Nelson and Sarah Hudson Bayliss: *Exquisite Corpse: Surrealism and the Black Dahlia Murder*, Bulfinch Press, New York, 2006.) a gyilkosság kivitelezését (a derekánál precízen kettészelt holttest természeti környezetben való groteszk

kiemeli, hogy Breton eszménye, a „görcsös és kényszeres szépség” Bellmer munkásságban mutatkozik meg leginkább, „*vagyis, hogy a férfi szubjektum pszichikai összetörése (a görcsös identitás) függhet a női kép fizikai összetörésétől (a kényszeres szépségtől), hogy az egyik extázisa a másik szétszóródásának árán történhet meg.*”²³³ A *Baba* első sorozatából (1933-1935) készített Bellmer fotósorozata a *Minotaure* magazinban jelent meg a *Baba: egy kiskorú leányzó tagjainak montázsváltozatai*²³⁴ címmel, ami felerősíti azt a Bellmer műciklusával kapcsolatos kritikai álláspontot, amely csak a női testet fetisizáló és kihasználó, szadisztikus képzelgések tárgyává tévő képalkotói módszerekre fókuszál. A következőkben ezt felülírandó, éppen azt szeretném hangsúlyozni, hogy a *Babában* megjelenő szadisztikus vágy épp annyira mazochista is, a mizantrópia ugyanúgy öngyűlölet is, a test pedig annyira női, mint amennyire férfi is – vagyis a határsértés nem csak a női test anatómiai transzgresszióját viszi véghez, hanem az élő / halott, férfi / nő, Én / Másik közti határok összemosását is.

„*Bizony, mondom barátaim, úgy járok-kelek én az emberek között, akárha töredék emberek és puszta testrészek között!*”²³⁵ – írja Nietzsche, aki a Zarathustra eme passzusában „*kikezdi azt a normát, amihez képest a fogyatékos test ocsmány.*”²³⁶ Bellmer 1933-ban, Berlinben alkotja meg a legelső *Baba*-variációt, épp Hitler totális hatalomra jutásával egyidőben, vagyis töredék-testre építő műve a hivatalos náci művészet és annak testfelfogása, a patriarchális berendezkedés hegemoniájával szembeni kritikáját is megfogalmazza. Másfelől beleíródik a műbe Bellmer csodálata Matthias Grünewald *Isenheimi oltárának* Krisztusa (1516) iránt, amely a megcsonkított és deformált halott (férfi) test radikális ábrázolása. Deleuze – Guattari szerint Krisztus teste a „szervek nélküli teljes test” szerepét játssza, amely „*a vágy összes gépezetének kapcsolódási pontja, a szadomazochista gyakorlatok helyszíne, ahol felszabadul a művész öröme.*”²³⁷ Rosalind E. Krauss kiemeli, hogy Bellmer a babákat fallikusnak ábrázolja, „*pneumatikus dinamizmussal*” duzzadó testrészként, „*amely /női/ kóddal van ellátva, de a férfi szervet a feldarabolás környezetében jeleníti meg, magában hordozva a*

preparációját) a – II. világháború elől részben Amerikába menekült – szürrealista csoport tagjainak képalkotó módszereivel („*kiváló holttest*”) hozza párhuzamba, Duchamp titokzatos enviromentjét (*Étant donné*, 1946-1966) vagy Man Ray és Bellmer női testet bábuvá fetisizáló és/vagy részekre szedő műveit is megemlítve a rémtett közvetett forrásaként.

²³³ Foster i.m. 102.

²³⁴ *Minotaure* 6, 1934–35 tél, 30–31. Bellmer soha nem lett hivatalosan a szürrealista csoport tagja, de Bataille barátja volt, akinek írásait illusztrálta rézkarcaival (Lásd: *Madame Edwarda* [1955-1965]).

²³⁵ Nietzsche *Zarathustra*: 170.

²³⁶ Benkő i.m. 107. Benkő hangsúlyozza, hogy Nietzsche nem tesz különbséget normatív és nem normatív testkép között, amely Bataille egyik fontos célját is igazolja, melyben igyekezett megtisztítani Nietzsche filozófiáját a náci ideológiától. Vö. Pierre Klossowski: *Nietzsche and the Vicious Circle*. Ford. Daniel W. Smith. Continuum, London. 2009, 151-155.

²³⁷ Deleuze – Guattari *A Thousand Plateaus*: 404.

*kasztrálás élményét.*²³⁸ Judith Butler a performatív nyelvfelfogás mentén azt állítja, hogy a szexus nem a nyelv előtt létező valóság, hanem a nyelv teremti meg²³⁹, így miközben a fallosz mobil tárggyá válik, a nőiség az anyag/forma binaritásán kívül helyezkedik el: „*beléhatolnak, és életet ad a beléhatolónak, de ő maga soha nem hasonlít sem a formáló princípiumra, sem teremtményére.*”²⁴⁰ Bellmer számos rajzán összekeveri a saját képét a babáéval, és az egyik első *Babáról* készült fotóján is az object kísérteties hasonmásának tűnik, nem pedig különálló alkotójának: „*nemcsak vágjuk a (...) női testre, hanem azonosul is vele, nemcsak szadista módon uralkodik rajta, hanem mazochista módon azzá válik.*”²⁴¹ Livia Monnet elemzése szerint jogos, ha a *Baba* ambivalens konstrukcióját „*az apával szembeni bosszúvágyként megnyilvánuló »negatív« Ödipusz-komplexus (...) vagy az anyaméh-irigység drámai mises-enscène-jeként*”²⁴² detektáljuk: a *Baba* arra kényszeríti a férfit, hogy „*felcserélje (férfi Énjét) a női Másikkal, hogy a Másikban szodomizálhassa Énjét.*”²⁴³ A szodomia aktusa a perverzió lényegét érinti, a „*nem-termelést, a csere és a piaci érték teljes hiányát*” képviseli, amelyet „*Klossowski a transzgresszió sade-i eszményének megtestesítőjének tekintett, és amelyet »geste spécifique de contre-généralité«-ként (az ellennemzedékiség vagy az ellentermékenység sajátos gesztusaként) (...) jellemezett.*”²⁴⁴

Térjünk át a *Baba* szöveggént értelmezhető olvasatára, hiszen Jacques Lacan szerint a tudatalatti nyelvként konstruálódik. Bellmer a *Babához* kapcsolódó elméleti írásaiban „*fizikai tudattalanról*” beszél: „*A fizikai tudattalan a testi érzetek folyamatos tudattalan átalakulásainak összességét jelenti, amelyek célja az elfojtás és a tabu ellensúlyozása vagy megkerülése.*”²⁴⁵ Ezekben az írásokban a *Baba* anatómiájának elemzése során Bellmer a gömbcsuklót (amelyet a kardáncsuklóval azonosít) univerzális ízületként írja le, mert „*lehetővé teszi két ellentétes elv – a centrikus és az excentrikus – egyidejű együttélését, az egyik a másikban rejlik.*”²⁴⁶ A kívül-belül felcserélhetősége vagy megfordíthatósága lesz ezáltal érvényes az egyénre és a nem-individuálisra, az Énre és a világegyetemre. Az 1934-es *Baba*-sorozat egyik stációja leltárszerűen részekre bontja a művet: Bellmer több helyen állítja, hogy műve „*végtelen*

²³⁸ Krauss: i.m. 172.

²³⁹ Butler *Jelentős testek*: 16

²⁴⁰ Butler i. m. 53. Butler Freud és Lacan fallosz-értelmezése nyomán arra utal, hogy a fallosz, mint jelölő átruházható.

²⁴¹ Foster i.m. 109.

²⁴² Livia Monnet: *Anatomy of Permutational Desire: Perversion in Hans Bellmer and Oshii Mamoru*. Saját ford. *Mechademia*, Volume 5, University of Minnesota Press, 2010, 292.

²⁴³ Idézi: Monnet Uo. 301. Eredeti szöveg: Hans Bellmer: *The Doll*. Ford. Malcolm Green, Atlas Press, London, 2005, 129.

²⁴⁴ Uo.

²⁴⁵ Uo. 288.

²⁴⁶ Uo. 289.

anagrammák sorozata”, vagy, hogy „*a test olyan, mint egy mondat, amely arra hív, hogy átrendezzük.*”²⁴⁷ A lacani tükörstádium során „*a még éretlen és imaginárius, középpont nélküli test, egy darabokban lévő test (Le corps morcelé) tükörképes testté*”²⁴⁸, a mozgáskoordináció központjával rendelkező totalitássá válik. Bellmer soha véget nem érő test-szöveg variációi azért is nyugtalanítóak, mert „*egyszerre olvashatóak holttestként és corps morcele-ként, a »szubjektum utáni«, abszolút lehatárolt testként és a »szubjektum előtti«, a heterogén energiáknak átadott testként. Ebben a tekintetben a Babák kétszeresen is hátborzongatónak tűnhetnek – egyrészt egy múltbeli erotogenitás fantasztikus emlékeként, másrészt egy jövőbeli halálként.*”²⁴⁹

A *Kiváló holttest (Cadavre exquis)* kollektív automatista játéka²⁵⁰ először szöveges kísérlet volt, amely 1925-ben született meg egy montparnasse-i lakásban a Rue de Chateau 54. szám alatt a szürrealista játékosok által, az első alkalommal összeollózott „*a kiváló holttest újbort iszik*” mondatból. A közös szöveg és képalkotás időlegesen „*megsemmisíti az egyéni művész fogalmát*”, de a végeredményként születő hibrid kimérák közül mindig azok lettek a legjobban sikerült munkák, „*amelyeken egyik játékostól a másikig analógiai megfelelés alakul ki, az én várja a te választát, kitalálja szándékait, titokban a kezét nyújtja felé.*”²⁵¹ Ez a közös szörnykészítés nemcsak Burroughs *cut-up* technikájának egyik forrása, hanem A *kiváló holttest* az a szupermetafora, amely tökéletesen használható keretet biztosít a huszadik század nyálkás és *formátlan* monstrumának, miközben a szürrealista csoport közös portréja is. Ebben a játékban a szürrealizmus követte és rögzítette Lautréamont azon mondását, hogy a költészetet mindenkinek kell csinálnia, nem csak egyvalakinek: „*A szürrealizmus kudarca Bataille szerint abban állt, hogy nem tudta tovább vinni ezt a nagyon is tétova lépést*”²⁵², hogy végleg kitorjón a reneszánsztól a romantikán át ívelő individualizmus fojtogató szorításából. „*[Bataille] regényeiben a test abszurd, szürrealista szétszerelésével találkozunk, amely fraktalizált textualitására is hatással van. Bataille-nál az írás maga is áldozat, az excesszus jegyében megvalósuló gesztus, amely nem az előállítás logikáját követeli, hanem a felesleg elfogyasztásának negatív tettét valósítja meg.*”²⁵³ Bataille tudatosan elembertelenített

²⁴⁷ Foster i.m. 103.

²⁴⁸ Butler i.m. 85.

²⁴⁹ Foster i.m. 113.

²⁵⁰ A játék lényege, hogy egy papírlapot több részre osztanak: az első játékos rajzol valamit a saját szakaszára, majd behajítja a lapot, hogy a következő játékos úgy folytassa a rajzot, hogy ne lássa az előzőt.

²⁵¹ Agnès de la Beaumelle: Collection Art graphique. La Collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle. Centre Pompidou, Párizs, 2008, 164. In: *A szürrealista mozgalom Dalítól Magritte-ig*: 38.

²⁵² Michale Richardson: Introduction. In: Georges Bataille: *The Absence of Myth. Writings on Surrealism*. Szerk. és Ford. Michael Richardson. Verso, London, 2006, 24. Saját ford.

²⁵³ Horváth – Lovász i.m. 9.

mozzanatában ott kezdődik az írás „*ahol a hang elveszíti eredetét, ahol a szerző belép a saját halálába.*”²⁵⁴

A Bellmer *Babái*ban megvalósuló, széttöredezett és formátlan szubjektum nagy utat járt be a 20. századi testrepresentációs kísérletek során: Joel-Peter Witkin nosztalgikus antropológiai *obszcenáriói* perszonalizálják a halott emberi preparátumokat, és a fekete-fehér képek kápráztató esztétizálásuk révén színpadi kellékké alakítják az élő szereplőket is, akik felcserélhetővé válnak a hullák testrészeivel, ahogy Bataille fogalmaz kisregényében: „*a halott Marcelle kevésbé áll tőlem távol, mint az élő, abban az értelemben, hogy, mint én gondolom, a létezés abszurditásának mindenhez joga van.*”²⁵⁵ Cindy Sherman 90-es évekbeli szexbábú-fotóinak folytatása az 1999-es fekete-fehér sorozata, ahol játékbabákkal és explicit szexualitással játssza újra Bellmer testszínházát; David Černý életnagyságú, kitörhető műanyag szettjei (*Dead Raped Woman*, 1993) saját bábu mivoltunktól való félelmeinket erősítik fel miközben otthonossá teszik a konzumerizmus poklát. Sarah Lucas *Bunny* (1997) című ciklusában kitömött női harisnyából konstruálja újra a női testet, de a székre ültetett, fejnélküli nyuszi-nő-test a szexizmus és a feminizmus között oszcillálva épp fluiditása, az állati és férfi (fallikus) jelölőkkel való összekeveredése miatt válik nevetségessé. A divatfotósként indult kanadai Floria Sigismondí korai videóiban és fényképein az entrópikus alvilágokat benépesítő emberalakok csak vázként szolgálnak az orvosi eszközökből, végtag- és szervprotézisekből szőtt teatrális *konstrukcióknak*, amelyekben a szereplők elveszítik nemi identitásukat, majd mechanikus vagy rovarszerű mozgások filmes imitációjával emberi identitásukat is, mielőtt élettelen bábokká változnának.²⁵⁶ Sigismondí poszthumán ötletáradata a 90-es évek közepén David Bowie és Marilyn Manson zenéjéhez készült, gyors vágásokkal tördelt videóiban teljeseedik ki. A művész Bellmer és a Quay fivérek nyomán Marilyn Manson különböző transzgresszív (pop)kulturális mintákat szintetizáló, amúgy is androgün figuráját tovább hibridizálja, bizarr fogorvosi eszközökkel és protézisekkel, művégtagok arzenáljával taszítja az

²⁵⁴ Idézi: Horváth – Lovász Uo. 15. Eredeti szöveg: Roland Barthes: The Death of the Author. In: *Image, Music, Text*. Fontana Press, London, 1977. 142.

²⁵⁵ Georges Bataille: A szem története. Ford. Somlyó György. In. *A szem története – Madame Edwarda – A halott*. Európa Kiadó, Budapest, 1991, 44.

²⁵⁶ Floria Sigismondí videoklipjeiből a 6. Titanic Nemzetközi Filmjelenlét Fesztivál rendezett válogatást Budapesten (1998. október 8.-18.). Korai fotóihoz.: Floria Sigismondí: *Redemption*, Berlin, Gestalten Verlag, 1999.

élő-marionett majd a kiborg territóriumába.²⁵⁷ Manson már művésznevének²⁵⁸ választásával is a dichotómiákat összeolvasztó, és a steril keresztény testképet dekonstruáló tevékenységének csúcspontját az *Antichrist Superstar* (1996) koncepcióalbumával érte el, melynek *Tourniquet* című dalához Sigismondi látványvilága kínált párhuzamot a szöveggel és zenével. Az Antikrisztus apokaliptikus fejlődéstörténetében a *Tourniquet* képei Bellmer *Babájához* hasonló szimbiotikus szado-mazo kapcsolatot fogalmazznak meg egy női figuráról, aki „hajból, csontból és kis fogakból készül” és úgy közlekedik, mint egy „nyomorék játékszer”, aminek a gerince „csak egy zsineg”: „Vezesd le rajtam a gyűlöleted / Tedd áldozatoddá a fejemet / Soha nem is hittél bennem / Egy érszorító vagyok neked.”²⁵⁹ Judith Butler Freud elfojtáselmélete felől elemzi azt a két irányú mozgást, amikor a szeretet tiltás alá kerül, és e tiltásnak való behódolás (ideg)betegségek kialakulásához vezet. A tiltás működésbe lépésekor „a testrészek a büntethető gyönyör színtereiként, s így a gyönyör és a fájdalom színtereiként jelennek meg.”²⁶⁰ Ugyanakkor, ezek a tiltások „nem mindig hozzák létre a társadalmi ideálhoz teljesen alkalmazkodó engedelmes testet, olyan testi felszíneket körvonalazhatnak, melyek nem a hagyományos heteroszexuális pólusokat jelölik. Ezek a variálható testi felszínek vagy testi ének ennek következtében olyan tulajdonságok átvitelének színterei lehetnek aztán, melyek többé már nem tartoznak szigorúan véve semmilyen anatómiához sem.”²⁶¹

A képzőművészként végzett David Lynch filmrendező műveit működtető művészettörténeti kontextus alapvetően a 20. századi európai modernizmus, s annak főleg expresszionista és szurrealista művészei, akik érzékelték és ábrázolták „az ember veszélyeztetettségét a »nem emberi« által, származzon az akár belülről vagy kívülről.”²⁶² A Francis Bacon is példaképének tartó festőnövendék Lynch 1965-ös ausztriai „tanulmányútja”²⁶³ után készítette el a philadelphiai művészeti akadémián az első kísérleti rövidfilmjét (*Six Men Getting Sick*, 1967), amely inkább még csak egy életre kelt relief: a kezdetleges stop-motion technika és vetítés révén megmozgatott, szobrászati munkaként

²⁵⁷ Gottfried Helnwein jóval korábban készített kipeckelt szájú, orvosi eszközökkel kiegészített, „mosolyprotézissel” eltorzított önarcképeket (*Self-portrait with Smiling-Aid*, 1972.) Helnwein provokatív munkássága különös hidat képvisel a bécsi akcionizmus és az appropriation art posztmodern festészete között. Később maga is készített fotósorozatot Mansonról (*Golden Age*, 2003).

²⁵⁸ Marilyn Manson a filmsztár Marilyn Monroe és a sorozatgyilkos Charles Manson nevének összegyúrásából, a szépség/rútság, nő/férfi, tiszta/mocsos, jó/rossz dichotómiáinak összemérésével a modern Amerika találó szimbólumát alkotta meg.

²⁵⁹ Saját ford. <https://www.youtube.com/watch?v=MmfQ7gSaJgM>

²⁶⁰ Butler i.m. 71.

²⁶¹ Uo.

²⁶² Boris Groys: *Sur l'art de David Lynch*. Saját ford. In: David Lynch: *The Air is on Fire*. Fondation Cartier [katalógus], 2007, Éditions Xavier Barral, Párizs, 108.

²⁶³ A Kokoschka kurzusra alpozott több éves ösztöndíjból egy háromhetes, eredménytelen kitérő lett.

megmintázott hat figura összehányja a felületet, majd szétég egy sziréna hangjára, amely Lynch alkotásainak gyakori motívumára, a *tűz* jelenlétére figyelmeztet. Lynch számára az Isten nélküli Teremtés – amire a *Twin Peaks* 3. évadának 8. epizódja is rávilágít – ,Trintiy néven kezdődött 1945. július 16-án az új-mexikói kísérleti atombomba robbantással, és Lynch bizonyos fotóin ez a gombafelhő a rá jellemző klausztofóbiás belső terekben is megjelenik.²⁶⁴ Gaston Bachelard szerint „minden fontos képnek mérhetetlenül mély onirikus alapja van,”²⁶⁵ és az álommunkában fontos szerepet játszik a *kunyhó* képe, a „központosított magány centruma”²⁶⁶, amely visszatérő motívuma Lynch poétikájának is. Bachelard arra is rámutat, hogy mikor kinyílik egy doboz, új dimenzió tárul fel: a „bensőségesség dimenziója”, amely végtelen, hiszen soha nem érünk a doboz mélyére, egy zárt dobozban mindig több lesz majd, mint egy nyitott dobozban – „elképzelni valamit mindig többet ér majd, mint élni.”²⁶⁷ Lynch szűkös pódiumainak, garzonjainak és üvegketreceinek névtelen sztárjai gyakran csak kialakulatlan, absztrakt fejek²⁶⁸, de ilyen kategorizálhatatlan és dehumanizált torzó a düledező, ipari Félélemgyár szülte *Radírfej* (1977)-bébi is, amely a túlélő abortusz radikális bosszúját, a befejezetlenség és a monstrositás fekete ünnepét testesíti meg a humanista testkép ecetszagú romjai felett. Lynch talált tárgyként manipulált vintage aktfotó-gyűjteményében (*Distorted Nudes*, 1999-2004) Bellmer és Witkin fotóinak dinamikáját fordítja át a Photoshop nyelvére, de a test koherenciáját felszámoló kísérleteinek állati tetemekkel végzett projektjei is Bellmer 1934-es leltárszerűen szétszerelt *Babájára* emlékeztetnek: a *Fish Kit* (1979) című munkája során azért darabolja fel „kis történetekre”²⁶⁹, majd címkézi fel precízen a makrélát, hogy utána újra össze lehessen rakni.

HR Giger svájci művész az ipari formatervezés és a képzőművészet felől jutott el a film világába: a szülést gépezetként megjelenítő korai rajza (*Birth Machine*, 1967), amelyről később alumínium öntvények is készültek, egészen direkt módon modellezi a szervetlen állapotba való visszatérés leküzdhetetlen halálösztonét. A művészre nagy hatást gyakorolt Cthulhu-mítosz a gondviselés nélkül maradt ember rettenetét vetíti előre, a világegyetem hideg közönyét, ahol az emberi faj és civilizáció csupán lábjegyzet egy számunkra ismeretlen történetben. Giger airbrush-sal modellált, precízen ködös és monokróm *biomechanikus* látomásai nem feltétlenül

²⁶⁴ „Semmi sem tisztítja ki jobban a szobát, mint egy agy eltávolítása” (Scott Walker: Corps De Blah)

²⁶⁵ Gaston Bachelard: *A tér poétikája*. Ford: Bereczki Péter. Kijárat Kiadó, Budapest, 2011, 48.

²⁶⁶ Uo. 47.

²⁶⁷ Uo. 88, 90.

²⁶⁸ David Firth brit művész sokat köszönhet Lynch animációs filmjeinek és rajzainak: Firth álomlogikára építő szürreális és transzgresszív animációi (*Salad Fingers*, 2004-2022; *Sock 5: Three Skins Without Men*, 2012 és *Sock 6*, 2020), a pszichózis és testdekonstrukció horrorjának jegyében fogantak. Lásd: <https://www.fat-pie.com/>

²⁶⁹ Utalás David Lynch hazai kiállítására: *Kis történetek / Small Stories*, Műcsarnok, Budapest, 2019. március 1.-június 2. Kurátor: Szarka Klára.

a jövőre, mint inkább egy másik dimenzióra utalnak. Arnold Böcklin ikonikus, álmodozásra alkalmas festménye (*A holtak szigete*, 1880-1886) kitüntetett szerepet tölt be a dimenziók közti átjárók között: Giger parafrázisáról (*Hommage à Böcklin*, 1977) már Kharón és utasa is hiányzik, de az épület biomorfikus felszíne ugyanazt a halálszagú leheletet árasztja, mint Böcklin szigetének lakói – megmutatva a Kapu másik oldalát, ahol belső és külső egymásba omlik. Az *Alien*-lény prototípusának litográfiaként való megálmodása²⁷⁰ sokat köszönhet Lovecraft prózáján túl Dado (Miodrag Đurić) montenegrói művész horrorisztikus piktúrájának. Dado a II. világháború utáni szürrealizmus kiemelkedő egyénisége volt, és a 60-as években festett vásznai²⁷¹ pasztelles homályban úszó, de rögeszmésen részletező, fantasztikus bosch-i pannókon keresztül reflektáltak a háború traumájára, Maurice Merleau-Ponty kiakizmusát idézve meg: „*A testnek nem célja az ember, ahogy a test részeinek sem célja a test.*”²⁷² Dado anatómiai rémálmaiban a savval mart, szétoszló, növényi és állati kódokkal keveredő ledarált ember-szörnyek önállóvá váló szervek zsúfolt halmazaként jelennek meg, vagyis *a világ húsaként*, gyakran egy exoszkeleton mögé rejtve puha és amorf szervességüket: „*a hús filozófiája nélkül a pszichoanalízis puszta antropológia marad.*”²⁷³

Ezek az egyszerre roncsolt és páncélos kreatúrák segítették Giger obszcénul tökéletes xenomorph-jának létrejöttét: a filmcímek magyar verziója „Halálként” aposztrofálja a lényt, holott a környezethez való alkalmazkodási képessége és a túlélésben nyújtott teljesítménye által az Élet legsikeresebb megnyilvánulásának tekinthető. Az *Alien* nem fér bele a kereszténység antropocentrikus jó/gonosz dualizmusába, hanem a Tervező bosszúja Isten félresikerült próbálkozásán, amely felől nézve az emberi alak teljesen marginális helyzetbe kerül. Ily módon az *Alien* egyedfejlődése magának a földi evolúciónak is valamiféle felgyorsított és töredezett idejű paródiája, amelyben felbukkannak féregszerű (a gyomorban fejlődő Chestburster), polipra hasonlatos (a lárvaállapotú Facehugger), rovarokra és/vagy a hüllőkre jellemző jegyek (skorpiófarok, tojásrakó királynő, a Chestburster vedlése). Az *Alien* éppen akkor válik sebezhetővé, ha a domesztikálás szándékával az emberi komponenssel hibridizálják. Az *Alien: Resurrection* (rendező.: Jean-Pierre Jeunet, 1997) végén színrelépő humanoid-*Alien* szomorú véget ér, és bukásával magával rántja az emberarcú tudományos fejlődés pozitívizmusát is.²⁷⁴

²⁷⁰ HR Giger: *Necronom IV* (1976)

²⁷¹ *Tribute to Cazotte* (1964-67), *La Rebellion de Pancraisse* (1968), *Vesalius's Bad Pupil* (1967)

²⁷² Maurice Merleau-Ponty: *A látható és a láthatatlan*. Ford. Szabó Zsigmond. L'Harmattan Kiadó – Károli Gáspár Református Egyetem, Budapest, 2020, 226.

²⁷³ Uo. 298.

²⁷⁴ Vö. Hornyik *Idegének egybűnös városban* 229-244.

Az avantgárd határsértő stratégiái közt az ember fogolyként van jelen egy olyan paradox esztétikai program részeként, amely kénytelen eszközként használni az emberi formát az „(emberi) forma destruálására.”²⁷⁵ Marcel Duchamp az antiművészet talált tárgyaival berekesztette „a reprezentáció összes struktúráját, és különösen az expresszív szubjektivitást, az illúzió színházát: a világ egy ready-made, és nem tehetünk mást, mint valahogyan megőrizzük az illúziót vagy a művészet babonás tiszteletét, egy olyan tér révén, amelybe áthelyezzük a tárgyakat, és amelyek ezért múzeummá válik. De a múzeum, ahogyan a neve is jelzi, mégis csak egy szarkofág.”²⁷⁶ Manson, Lynch vagy Giger mind máshogyan, de hozzájárultak a transzgresszív művészi stratégiák popularizálásához²⁷⁷, miközben a transzgresszió mára gumifogalommá vált, a populáris kultúra kötelező nézőcsalगतó eszközévé. A poszthumán művek transzgressziója nyomán éppen azt a kettős pozíciót találom izgalmasnak, ugyanakkor tagadhatatlanul pesszimistának, amit Jake Chapman is kiemel saját munkáik kapcsán, vagyis, hogy a művészetük egyik központi eleme az a fatalista nézet, „*hogy a mű mindig is része lesz annak a diskurzusnak, ami ellen fellép és amibe visszaépül. Úgyhogy csak az a kérdés, hogy miként nyilvánítod ki ezt azt ellenszenvet. Sacher-Masoch azt mondja: »a korbács és a szörme csupán eszközök, amelyekkel terrorizálok magam.« Van ebben valami nagyon szép, mert azt vallja, hogy az élvezet, a cél, a törekvés egyszerűen helyi, egyfajta örökös áramkörbe katekizálódik, amely lokális és libidinalis.*”²⁷⁸

A 2010-es prágai *Decadence Now! Visions of Excess* című nagyívű tárlat²⁷⁹ központi célja éppen az volt, hogy enciklopédikus igénnyel összekapcsolja a posztmodern pop-kultúra felülstilizált jelenségeit a *fine de siècle*, a 19-20. század fordulójának határsértő poétikájával, kísérletet téve a kortárs művészetelmélettől idegen *dekadencia* kifejezésének újraértelmezésére, hiszen „*az emberábrázolás humanista megalapozottsága már a 19. században is anakronizmusnak tűnt.*”²⁸⁰ A cím második tagja Bataille írásainak gyűjteményes amerikai kiadására utal: az *excesszus* által körülírt művészi magatartás megfelelő párhuzamot kínál

²⁷⁵ Nemes Képpalkotó elevenség: 85-86.

²⁷⁶ Jean Baudrillard: *A művészet összeesküvése. Esztétikai illúzió és dezillúzió*. Ford. Pálfi Judit. Műcsarnok Nonprofit Kft, Budapest, 2009. 56.

²⁷⁷ Manson és Lynch közös kiállítással szerepelt Bécsben: *Marilyn Manson és David Lynch – Genealogies of Pain*, Kunsthalle Wien-project space, Bécs, 2010. június 30.- július 25. Kurátor: Gerald Matt.

²⁷⁸ Jake Chapman In: Jake Chapman on Georges Bataille: an Interview with Simon Baker. In: *Papers of Surrealism* Issue 1 winter 2003. 11.

²⁷⁹ *Decadence Now! Visions of Excess*, Galerie Rudolfinum, Prága, 2010. szeptember 30.- 2011. január 2. Kurátor: Otto M. Urban. A kiállítók között szerepelt többek között Matthew Barney, Genesis Breyer P-Orridge, Gilbert & George, Gottfried Helnwein, Damien Hirst, Robert Mapplethorpe, Yasumasa Morimura, Cindy Sherman, Joel-Peter Witkin, Szöllősi Géza, Wim Delvoye, Josef Bolf, Jake & Dinos Chapman, Jeff Koons, ORLAN vagy Jan van Oost.

²⁸⁰ Hans Belting: *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*. Ford. Kelemen Pál. Kijárat Kiadó, Budapest. 2007, 104.

Bataille írásaival, hiszen nála „*A test felszámolása tágabb értelemben az »általános ökonómiához« kapcsolódik.*” Bataille *Az elátkozott részben* [*La Part maudite*, 1949] kifejtett modernitáskritikája „*abból a gondolatból indul ki, hogy a létezés fő kérdése nem a termelés, hanem a fogyasztás és a felesleg feláldozása.*”²⁸¹ Ez a megközelítés nem áll távol Oscar Wilde definíciójától, mely szerint a dekadencia az, amelyben az egésztest alárendeljük a résznek. Bartók Imre a dekadencia fogalmát a jelenbe-szakadással modellezi: „*A tagok, szervek, érzékek diszfunkcionálissá válása, destabilizálódása, esetleges spontán leválása/elhalása, illetve átalakulása olyan állapotot idéz fel, amely valójában nem is állapot, lévén hogy éppen megszüntethetetlen mozgalmassága és változékonysága alkotja lényegét: ennek az illékonyágnak veszedelme nem csak poszt/transzhumán jövőnkkel kapcsolatban merül fel (legyen szó annak művészi reprezentációiról, disztópikus víziókról vagy az egészségbiztosítás által éjjel-nappal kínált, innovatív mini-protézisekről, gyógyszerekről stb.), hanem a közvetlen jelenünket érinti. A »dekadencia« ennyiben nemcsak most, hanem mindig is a jelen pillanata: a jelen ugyanis nem más, mint az a hely, ahol éppen hanyatlani kezdünk a bizonytalan jövő felé, és amelyben egyúttal saját testi hanyatlásunk is folyamatosan »megkezdődik«.*”²⁸² A *Decadence Now!* sötét extázisa a folyamatos világválságra megnyugtatóan irracionális válaszokat adott: a szex-halál-fogyasztás delíriumában dekorálta ki a körülöttünk széthulló civilizációt, a pozitivisták utópiák tervrajzaira öntve vizuális bacchanáliájának bomló hulladékát. A tárlat a Rudolfinum kiállítótermeiben öt nagyobb alapegységre oszlott, amelyek egy kortárs képzőművész képzeletbeli utazását modellezték: az Én túlzása: Fájdalom; a Test túlzása: Szex; a Szépség túlzása: Pop²⁸³; az Elme túlzása: Örület; az Élet túlzása: Halál. Otto M. Urban kurátor hangsúlyozza, hogy habár a dekadenciára jellemző provokatív hangot rendszerint a „*botrányos*” és a „*vitatott*” (controversial) jelzőkkel illetik, nincs olyan stílus vagy trend a művészettörténetben, ami általuk definiálná magát: „*nem létezik olyan, hogy Botrányos Iskola, vagy a Vitatott Művészet Kiáltványa – az olyan művek üzenete, melyek egyedüli célja a botrányval való kalkuláció, feledésre van ítélve.*”²⁸⁴

A dekadencia és a transzgresszió összefüggését azért kívánom kihangsúlyozni, mert ez az a pont, ahol a dolgozatom elsődleges tézisé, poszthumán *nem-teleologikus* szemléletét támasztom alá ismét, annak vállalását, hogy a testdekonstrukció, illetve a szubverzív testképek

²⁸¹ Horváth – Lovász i.m. 9.

²⁸² Bartók Imre: A szervek lázadása. *Organs & Extasy. Balkon*, 2013/2, 37.

²⁸³ A kiállítást folyamatosan játszott zenei videóválogatás tette teljessé, ahol összeért a tárlat gótikus sötétsége Marilyn Manson, a Throbbing Gristle vagy Diamanda Galás vészjósló előadásaival.

²⁸⁴ Otto M. Urban: Introduction. In: *Decadence Now! Visions of Excess*. [katalógus], Arbor Vitae - Galerie Rudolfinum, Prága, 2010. 13.

problematikája nem csak nemi és hatalmi retorikák összefüggéseiben tárgyalható.²⁸⁵ Nem kizárólag a politikai ideológiáktól kívánom „megtisztítani” a határsértés poétikáját, hanem felmutatni egyúttal a bataille-i filozófia haszonelvűséggel és produktivitással való szembenállását. Bataille felfogásában a felvilágosodás demitizálta a világot, és ezt a szekularizált, varázstalanított világot próbálja Bataille a nyelven keresztül (nem-keresztény alapon) szakralizálni és kilépni a produktív világából. Az orgia Bataille számára a pazarlás esztétikai gépezete: *A növényevők hatalmas mennyiségű élő növényi anyagot fogyasztanak el, mielőtt őket is felfalják (...) Az óhaj, hogy alacsony költségen termeljenek, szármalasan emberi. Még megvan az emberiségben a szűk látókörű kapitalista, a »társaság«-igazgató, az elszigetelt ember szemlélete, aki abban a reményben ad el, hogy a végén elnyeli a felhalmozott hasznot (...) Ha teljességében vizsgáljuk az emberi életet, azt látjuk, hogy a szorongásig tékozlásra törekszik, a szorongásig, egészen addig, amíg a szorongás már elviselhetetlen. A többi csak moralista fecsegés.*²⁸⁶ A Bataille által hangsúlyozott szuverenitás már átszővi Baudelaire vállalását is: *„Hasznos embernek lenni: azt mindig meglehetősen utálatosnak találtam.”*²⁸⁷

A II. világháború után nem sokkal az Action nevű kommunista hetilap feltette azt a képtelen kérdést, hogy „El kell-e égetni Kaffkát?”²⁸⁸ Kafka végrendeletében arra kérte legjobb barátját, Max Brodot, hogy halála (1924) után égesse el valamennyi hátrahagyott írását: Brod már életében jelezte, hogy erre nem hajlandó, és ennek megfelelően nemcsak, hogy nem pusztította el, hanem gondozta Kafka saját maga által már megkurtított életművét. A II. világháború óta az égetés megtisztító gesztusát jelentősen terheli a náci örökség, de éppen ez időben jelent meg a *destruction art* jelensége, amely a múzeálódott, archivált, piaci artefaktumok ellenében mutatta fel az önmegsemmisítés gesztusát. Jean Tinguely a New York-i Museum of Modern Art udvarán állította fel saját magát megsemmisítő, a katasztrófa luciferi szimulakrumának aposztrofált²⁸⁹ konstrukcióját (*Homage to New York*, 1960), melynek teljes szétégetését a tűzoltóság spontán beavatkozása akadályozta meg. Kafka, Bataille, és rajtuk

²⁸⁵ Annak ellenére, hogy a dekadencia erotikájában központi szerepe van a homoszexualitás improduktívitásának és a férfi/nő dichotómia közti határ átlépéséből adódó szexuális ambivalenciának, amely a *Decadence Now!* tárlatán is hangsúlyosan jelen volt, többek között a Ron Athey-t, korunk ateista Szent Sebestyénét ábrázoló printeken. A fenekére fekete napot tetováltatott művész *Solar Anus* (1998) című performanszában szó szerint rendezi színpadra Bataille szövegét: „a vakító nap moeskos paródiája” nem más, mint Athey végbélnyílása. (Dominic Johnson: *Ron Athey's Visions of Excess: Performance After Georges Bataille*. In: *Papers of Surrealism*, Issue 8, Spring 2010, 1.)

²⁸⁶ Bataille *Az erotika*: 74.

²⁸⁷ Idézi: Georges Bataille: *Az irodalom és a rossz*. Ford. Dusnoki Katalin. Nagyvilág, Budapest, 2005. 59. Eredeti szöveg: Charles Baudelaire: Meztelen szívem. In. *Baudelaire válogatott művei*. Ford. Rónai György. Európa, Budapest, 1964, 6.

²⁸⁸ Bataille Uo. 173.

²⁸⁹ Vö. <https://www.artforum.com/print/201207/ghost-story-kinetic-art-and-new-media-31964>

keresztül a *saját* pozícióm megértéséhez lényeges annak tudatosítása, hogy a posztforradalmi passzivitás a szuverenitás egyik formája lehet: ez a posztforradalmi TEHETLENSÉG nem vesz részt a világ racionális megértésében, ami a kommunizmus osztálytudatának lényeges részét képezi. A forradalom az utópia céljából köti össze az idő adott pillanatait, így a jelen mindig átmeneti marad: a karkai passzivitás szkeptikus minden forradalmi cselekvéssel szemben. „Minden látszat ellenére a kommunizmus is alapvetően modern és produktivista logikát követ, sőt, Bataille szerint a produktivizmus kiteljesedéseként az eldolgiasodás csúcspontját alkotja.”²⁹⁰ A művek megsemmisítésének vágyával Kafkában a gyermeki lét meghosszabbítása, a kultúrától való szorongás manifesztálódott, mert a kultúra az irodalmat produktívvá teszi. Kafkánál – vagy főleg Sade esetében, ahol a penetráció csak ürességhez vezet, nem pedig tudáshoz – az irodalom a jelentés kioltására irányul, a magány és a semmi tereit hozza létre a kultúra *testén* belül, de ezeket az üregeket a kultúra tölti fel jelentéssel, ezáltal domesztikálja, eltéríti a szubverzív szándékot. Ugyanakkor a jelentéskioltás csak akkor létezhet, ha van egy kultúra, amit ki lehet üresíteni: a megőrzés és a pusztítás közötti szakadéokban jön létre a szöveg öröme. A gyermeki lét fenntartása ellentétes a humanista fejlődéssel, a munka világával, miként Bataille is megjegyzi: „a gyermek viselkedése az egyedül elfogadott szuverén viselkedés a kommunizmus keretein belül, de csak kiskorú formája.”²⁹¹ A *kasztrált oroszán* című írásában Bataille arra utal, hogy a szürrealista csoportot érintő belső törések részben abból származtak, hogy Breton rigorózus módon a francia kommunista párttal való kapcsolat alapján mérte a lojalitást: „Breton arra kényszerült, hogy vallási vállalkozását egy gyenge forradalmi frazeológia mögé rejtse.”²⁹² A transzgresszió lényege számomra, hogy a MŰBEN MARAD, ha úgy tetszik a szövegben: Bataille Sade hibájának róttá fel, hogy csak mímeli az áldozatot, valójában nem tudja végrehajtani, minden csak egy szimbolikus világban játszódik.²⁹³ Sade műve éppen azért működik mint nyelv, mert „a fantázia a beszéd fogalmánk sade-i megfelelője. Ebben a világban nem feltétlenül az a cselekvő, akié a kéz meg a hatalom, az a cselekvő, aki a jelenet meg a mondat (...), sőt a jelentés eligazítója.”²⁹⁴ Sade-nál a bűn „annál meggyőzőbb, minél nagyobb a beszédmennyiség, amelyet beléje fektetnek, nem azért mert ez a bűn csak az álom vagy a mese birodalmában létezik, hanem mert egyedül a nyelv tudja megtervezni.”²⁹⁵ Sade-ot és a transzgresszív képzőművészeti munkákat nem lehet a

²⁹⁰ Horváth – Lovász i.m. 14.

²⁹¹ Bataille i.m. 195.

²⁹² Bataille: The Castrated Lion. In: *The Absence of Myth*: 29.

²⁹³ Horváth – Lovász i.m. 58.

²⁹⁴ Roland Barthes: *Sade, Fourier, Loyola*. Ford. Ádám Péter és Romhányi Török Gábor. Osiris Kiadó, Budapest, 2001, 39.

²⁹⁵ Uo. 41.

realizmus szemszögéből értelmezni olyan szöveggént, mint ami ábrázol vagy utánoz – Roland Barthes kijelenti, hogy az irodalomnak „arra kell törekednie, hogy elgondolja az elgondolhatatlant, hogy semmi se csússzon ki a nyelv hálójából.”²⁹⁶

„Sebeink emlékeztetnek rá, hogy a múlt tényleg megtörtént”²⁹⁷: Bataille áldozati logikájának következménye a *traumán* (görögül: seb) keresztül a hatvanas évek bécsi akcionizmusában és a body art későbbi képviselőinek performanszaiban is megjelenik, ahol a seben át, amely áttöri a bőrfelszínt, azaz az Én határait, felszínre kerül mindaz, ami a testből a társadalom által konstruált testkép számára elfogadhatatlan. Ám a fájdalmas „destrukció” után, „vagy azzal egyidejűleg” valójában nem építhető fel „egy másik, tisztább test-tér”, az önsebezés pedig a test teljes felszámolásához, szuicidumhoz vezet – „az újjászületés, megváltás egy tisztább térben már nem művészeti kérdés.”²⁹⁸ Vagyis a radikális avantgárd önsebző rítusaival az a probléma, hogy magukban hordozzák a keresztény megváltás szekularizált örökösiként a megtisztulás ígérését, így ez a redemptív transzgresszió a tanulság (szintézis) dialektikus modelljével társul, amely nehezen összeegyeztethető Sade és Bataille transzgressziójával.²⁹⁹ Schwarzkogler a többi akcionistától eltérően az akcióit kizárólag állóképek kedvéért konstruálta, vagyis a dionüszoszi művészetfelfogást az apollói képalkotás szolgálatába állította. Schwarzkogler számomra legnagyobb hatású műve éppen egy festménytárgy, az *Ohne Titel (Sigmund Freud-Bild, [1965])*, amelyen borotvapengét illeszt egy minimalista, absztrakt felületre. A munka címében Freud-hoz kötődik, akinek pszichoanalízis elméletét a szürrealisták előszeretettel alkalmazták, ugyanakkor megfogalmazódik benne Bataille pszichoanalízis-kritikája is, amely a Bataille és a szürrealisták között húzódó ellentétek egyik kiindulópontja volt. A tudatalattit gyarmatosító pszichoanalízis kulcsfogalmai, mint az *álm* (Freud szerint, pszichológiai értelemben az abnormális lelki képződmények első tagja)³⁰⁰ és a *trauma* vonatkozásában releváns Jake Chapman megfigyelése, aki a szürrealizmus pozíciójához képest egyértelműen Bataille pesszimizmusához áll közelebb. „A szürrealizmus uralkodó nézete úgy bántik a tudatalattival, mintha az egy metafizikus tartomány lenne.(...) Az a probléma a szürrealizmussal, hogy hiper-metafizikussá válik, mert elítéli a tudatot és metafizikát visz a tudatalatti magánvaló birodalmába (...) A szürrealizmus hibája az volt, hogy feltételezte, hogy a tudatos az elnyomás elsöprő formáját képviseli, amit a bimbózó Felettes-én produkál; hogy

²⁹⁶ Uo. 46.

²⁹⁷ Hannibal Lecter In: *A vörös sárkány* (rendező: Brett Ratner, 2002)

²⁹⁸ Nemes Z. Márió: *Születés a kioltásból. Günter Brus kiállítása*. Balkon, 2005/5. idézet innen: <https://balkon.art/1998-2007/>

²⁹⁹ Chapman i.m.

³⁰⁰ Sigmund Freud: *Álmfejtés*. Ford. Hollós István. Helikon Kiadó, Budapest, 1985, 9.

úgy fogadta el a tudatot, mint az általa létrehozott elnyomás elsőprő formáját, így ennek elkerülése végett újraélesztette a tudatalattit, mint valami olyasmit, aminek köze kell, hogy legyen a szabadsághoz, a felszabadításhoz. Bataille szüntelenül ismétli, hogy a tudatalatti nem emberi, hogy nem antropomorf, hogy nincs reprezentációja.”³⁰¹ Bataille gondolatát vitte tovább Deleuze és Guattari, kifejezetten Freud ellenében, hangsúlyozva, hogy a tudatalatti nem figuratív, és nem is strukturális vagy szimbolikus: „nem reprezentatív, hanem kizárólag gépies.”³⁰² A Sigmund Freud-kép visszavezet minket a test nélküli szervekhez, amely Deleuze – Guattari szerint „a halál modellje”³⁰³, vagyis: „zéró intenzitás”.

„Megoldás-e az öngyilkosság?” – tette fel a kérdést a *La Révolution surréaliste* legelső száma³⁰⁴, amire többen a csoport tagjai közül később határozott igennel feleltek. Az *Andalúziai kutya* tetemén sokan áthajtottak az elmúlt kilencven évben, de a rövidfilm férfisztárja, Pierre Batcheff a premier után pár évvel túladagolta a Veronáját, filmbéli partnere, Simone Mareuil pedig később felgyújtotta magát szülővárosa, Perigeux közepén: fáklyája nem a rejtett zúgok bevilágítására alkalmas szürrealista „képfény”³⁰⁵ volt, amit Breton ígért, s ami a mozgalom tüzéből fokozatosan kihuny. „A halál közönséges értelemben elkerülhetetlen, ám mélyebb értelemben elérhetetlen. (...) Az értelmet megtestesítő ideális ember a halál számára idegen marad; egy isten állatiassága lényegéhez tartozik; egyszerre piszkos (rossz szagú) és szent.”³⁰⁶ Ahogy Artaud sem tudta életében megvalósítani, hogy a színház olyan önkívület legyen és úgy terjedjen, mint a pestis, valójában Bataille is elismerte, hogy a teljes határátlépés lehetetlen, mert feltétele a megszakíthatóság élményét a teljességbe visszavezető *halál*. A Vermont, a Tufts és a Harvard Egyetem által kifejlesztett Xenobot névre keresztelt, élő sejtekből álló robotok 2021-től önreprodukcióra, vagyis szaporodásra is képesek³⁰⁷, így nem meglepő, ha a posztumán halál is a gép és az ember összjátékából jön létre. Chadwick Gibson a *Decadece Now!* katalógusában szereplő, a lift és a guillotine hibridjeként megépített interaktív műve (*Speed of Judgement*, 2007) csak szimulálja a lefejezést, majd a testen kívüli élmény lebegés-érzetét, akárcsak a Nine Inch Nails *Happiness In Slavery* (rendező: Jon Reiss, 1992)³⁰⁸ című, betiltott zenei videója, melyben Bob Flanagan szado-mazochista előadásairól ismert

³⁰¹ Chapman In: *Papers of Surrealism*: 6, 13.

³⁰² Deleuze – Guattari *Anti-Oedipus*: 342.

³⁰³ Uo. 362.

³⁰⁴ *La Révolution surréaliste* 1. 1924. december, 2.

³⁰⁵ André Breton: *A szürrealizmus kiáltványa* [1924]. In: Bajomi Lázár Endre: *A szürrealizmus*. Ford. Bajomi Lázár Endre. Gondolat, Budapest, 1968. 188.

³⁰⁶ Bataille *Belső tapasztalat*: 94.

³⁰⁷ https://hvg.hu/tudomany/20211130_xenobot_robot_szaporodas_gyogyitas

³⁰⁸ A Nine Inch Nails képzőművészeti-, főleg Witkin-utalásokkal teli videóját (*Closer*, rendező: Mark Romanek [1994]) ugyan cenzúrázta a MTV zenei csatornája, de a MoMA a gyűjteményébe választotta.

performanszművészt láthattuk, aki rituálisan feláldozza magát egy kínzó-kivégzőgéphez szíjazva: a gép beléhatol, szétszaggatja, majd ledarálja, hogy belsősegeivel megrágyázza a konstrukció alatt elterülő kertet. Az önkéntes, gépi asszisztenciával kivitelezett halál valósága ma már mindenki számára elérhető: 2017-ben Dr. Philip Nietschke kifejlesztett egy eutanázia-gépet Sarco néven, amely az antik szarkofágot idézi. A Sarco halál-kapszulájában a felhasználó aránylag fájdalommentesen és belülről irányított rendszerrel véget vethet az életének, ezzel demokratizálva és demedikalizálva a halál feletti intézményi felügyeletet. A gép 3D-s nyomtatóval készült verziójának használatát Svájcban a hatóságok 2021-ben hivatalosan engedélyezték: az ingyenesen hozzáférhető és letölthető tervek alapján legálisan elkészíthető.³⁰⁹ Az életet és halált eltestetlenítő formatervezett sterilitás kitermeli ellenmozgását, a test belsejének explicit ábrázolását, amelynek undor- és büntudatképző ereje meghatározó impulzus a testbe vetettség élményéből kiinduló alkotók számára.

³⁰⁹ Bővebben: <https://www.euronews.com/next/2021/12/08/the-sarco-suicide-pod-aims-to-take-assisted-dying-out-of-doctors-hands>

3. Abject Art. Alantas testek karneválja

Mert nem lik a szippantó,
de ormó,
orr orma, fasz orma,
apokalipszis, meg klipsz is,
szele fing,
hogy a segg belering,
Artaud segge bélcsavarvég,
strici népség, itt az eszméd.
(Antonin Artaud)

Jean-Paul Sartre az 1938-ban megjelenő *Az Undor* című regényében a saját test elidegenedésének és az Én integritásának szétesési folyamatát írta le az *undor* eredőjeként, amely végső soron társadalmi passzivitást eredményez és konklúzióként a lét abszurditását fogalmazza meg: „Látom a kezem, itt fekszik az asztalon. Él a kezem – én vagyok az is. A kéz szétnyílik, az ujjak kifeszülnek, mutatnak valamit. A kezem a hátán fekszik. Elém tárja kövér hasát. Olyan, mint egy állat, amely hanyatt fekszik. Az ujjak egy állat lábai. Azzal szórakozom, hogy mozgatom őket, nagyon gyorsan, akár a hátára pottyant rák a lábait. A rák meghalt: lábai összegzsugorodnak, visszahúzódnak kezem hasába. Látom a körmöket – az egyetlen részt belőlem, ami nem él. És még az is!”³¹⁰ Az undorító fogalma alapvetően az Én határainak felbomlásával vagy eltűnésével hozható összefüggésbe, így a tisztátalanság- vagy undorélményt okozó *abject* („alantas”)³¹¹ fogalma nem választható el a korábbi fejezetben tárgyalt és Bataille által bevezetett transzgresszió és a formátlan kategóriájától: „Föladom a harcot: bárhová teszem is, a kezem változatlanul létezni fog, én pedig változatlanul érezni fogom, hogy létezik; képtelen vagyok megsemmisíteni a kezemet vagy a testem többi részét, az ingemet bemocskoló, nyirkos meleget, ezt az egész langyos zsírtömeget, amely lustán mozog, mintha kanállal kavargatnák.”³¹² Az *abjectet* Julia Kristeva vezette be kategóriaként 1982-ben

³¹⁰ Jean-Paul Sartre: *Az Undor*. Ford. Réz Pál. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1981, 145.

³¹¹ Az *abject* szótári jelentése: I. *mn* 1. nyomorult 2. a) alávaló, aljas, hitvány b) szolgálalkú, csúszómászó II. *fn* a) kiteszített b) félredobott holmi, hulladék. A kifejezés filozófiai, illetve művészettörténeti jelentéstartalma egy ennél jóval gazdagabb és nehezebben körülírható tartományt takar. A szó eredeti (az angolban és a franciában is megegyező) alakját használom az írás során, illetve az 'abjekció'-t, amelynek eredetije az általam fordított szövegekben az 'abjection' (a hazai szakmai irodalomban mindkettőre találni példát). Egy kivételtől eltekintve nem használom Kiss Ágnes Kristeva tanulmányának kivonatából készült fordítását, ahol az „abject” „megvetendő”-ként szerepel.

³¹² Sartre i.m. 146.

megjelent tanulmányában,³¹³ de művészettörténeti terminusként igazán az 1993-ban, a New York-i Whitney Museumban megrendezett *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art*³¹⁴ című kiállítás nyomán terjedt el. Kristeva meghatározásában az abject nem alany (*subject*) és nem tárgy (*object*), hanem valahol a kettő között helyezkedik el, speciális kapcsolatban mindkettővel, amelyben „az abject csak a tárgy egyetlen tulajdonságával rendelkezik, azzal, hogy szemben áll az Énnel.”³¹⁵ Valójában nem „a tisztaság vagy az egészség hiánya okozza a visszataszító, gusztustalan érzést (*abjection*), hanem az, ami zavarja az identitást, a rendszert, a rendet. Az, ami nem tiszteli a határokat, a pozíciókat, a szabályokat. A köztes, a kettős, a kompozit”³¹⁶, mert a törvény törekénységére hívja fel a figyelmet. A legfontosabb ilyen határ az, ami elválasztja a külsőt a belsőtől, az Ént (Self) a mástól (Other), a tudatalattit a tudattól: „az abjekció mindenekelőtt kétértelműség.”³¹⁷ A biztonságot jelentő szimbolikus rend áthágása a dichotómiák összerosását eredményezi, a külső/belső, élő/halott, emberi/állati, tiszta/mocskos, természetes/természetellenes közti választóvonal eltörlését, mely által megkérdőjeleződik a test egysége és a lélek transzcendenciája. Az abjekció nem más, mint egy elemi erejű, visszataszító inger, rendszerint az ember saját testhatárainak asszociációs köre váltja ki, és a saját testkép széthullásával fenyeget. Kristeva elemzése szerint az abjekció olyasféle undor, amely létünk kezdeti időszakát, a töredezett szubjektum testi tapasztalatát hozza vissza, amikor még nem határoltuk el magunkat világosan a környezetünktől, nem voltunk tisztában vele, meddig terjed az énünk. Ebben a mozzanatban rejlik az abject intellektuális és érzelmi bizonytalansággeltése: a saját testemben raktározott salakanyag a bőr (Én) határain túljutva szembe kerül velem, tehát már nem tekinthető az „Én” részének többé, de nem is igazán tárgy – ez nem csak a testnedvekre, hanem akár a levágott körömre, hajra vagy a leválasztott testrészekre is érvényes.

Az emberi test által kijelölt terület különféle társadalmi konfliktusok hordozója, ezért az abject nem választható el a testtudománytól (*body studies*), elvégre a gondolkodó szubjektum minduntalan a testbe vetettség problematikájával találkozik. Kérchy Anna tanulmányában a

³¹³ Julia Kristeva: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Ford. Leon S. Roudiez. Columbia University Press, New York, 1982.

³¹⁴ *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art*. Whitney Museum of American Art, New York, 1993. június 23.- augusztus 29. Kurátorok: Jack Ben-Levi, Lesley C. Jones, Simon Taylor, Craig Hauser. A kiállított ötven művész között olyan nevek szerepeltek, mint Louise Bourgeois, Cindy Sherman, Kiki Smith, Robert Gober, Mike Kelley vagy Robert Mapplethorpe. A tárlat az 1992-es *Post Human* „ikerkiállításának” is tekinthető, amelyet a kiállítók közti átfedés is erősít, és rámutat arra, hogy „a poszthumán identitások vizuális reprezentációja legtöbbször együtt jár a »tisztátlanóság« beiródásával.” (Nemes Képpalkotó elevenség: 183.)

³¹⁵ Kristeva i.m. 1. Saját ford.

³¹⁶ Idézi Tímár Katalin i.m. 161. Eredeti szöveg: Kristeva i.m. 4.

³¹⁷ Kristeva Uo. 9.

testtudomány különböző szempontjait vizsgálva az abjectre is kitér, rámutatva, nem véletlen, hogy „a testtel kapcsolatos vizsgálódások a feminista és a társadalmi nem tudományok (gender studies) valamint a queer és transzgender kutatások fősodrába kerülnek. (...) A patriarchális hegemonia jegyében táplált nyugati dualisztikus filozófiai hagyomány nyomán míg a lélek/elme maskulin privilégiumként, a test női entitásként értelmeződik – az anyaméhre, a reprodukcióra utaló mater és az anyagi mivoltot jelző »matéria«, »materiális« szavak etimológiailag egy tőtől származnak.”³¹⁸ Kristeva a paternális-maternális oppozíciójában éppen a freudi pszichoanalízis felépítményének feminista kritikáját fogalmazza meg és ugyanerre a problémára világít rá Judith Butler is, az anyag=nőiség feltételezése kapcsán: „az anyag mint általános eredet-princípium és kiváltó ok tételeződik”, vagyis a *jelentős testek* (bodies that matter) cím is arra utal, hogy „anyagi természetűnek lenni egyet jelent a megtestesüléssel, ahol a megtestesülés elve pontosan az, ami jelentőséggel bír a test kapcsán: a test értelmezhetősége maga.”³¹⁹

Cindy Sherman a férfitekintet (*male gaze*) kritikáját megfogalmazó korai munkáitól a 80-as évek közepére számomra jóval izgalmasabb területre érkezik, a gótikus horror univerzumába. Sherman saját testét kellékként használó fotóin radikálisan belehelyezkedő stratégiával jelenít meg, „játszik el” különböző, egyre pszichotikusabb és bizarabb női karaktereket, míg végül a *Fairy Tales* (1985) sorozatával a valóság és a fantázia birodalma közti részből a fantázia sötétebbik régióiba zuhan, minden esetben kihangsúlyozva a beállítások mesterségességét. „A horrortörténetekben vagy a mesékben a morbiditás iránti vonzalom is (...) egyfajta felkészülés az elképzelhetetlenre...Ezért is nagyon fontos számomra, hogy megmutassam mindennek a mesterségességét, mert a világ valódi borzalmi utolérhetetlenek, és túl mélyek. Sokkal könnyebb befogadni – szórakozni rajta, de lelkileg is hagyni, hogy hasson ránk –, ha mindez hamis, humoros, mesterkélt módon történik.”³²⁰ A horror itt is, mint gyakran a horrorfilmekben és az esti mesékben egyaránt, elsősorban „az anyaság, az elfojtás által furcsává, sőt visszataszítóvá tett anyai test borzalmát jelenti”³²¹ és ez a test az abject elsődleges helyszíne is, amely az ürítés, hányás, ürülék, rothadás és a halál jelzőivel van átítatva. A

³¹⁸ Kérchy Anna: Tapogatózások. A test elméleteinek alakzatai. *Apertúra Magazin*, 2009 tél.
<http://apertura.hu/2009/tel/kerchy>

³¹⁹ Butler i.m 43.

³²⁰ Cindy Sherman In: *Traum & Trauma. Works from the Dakis Joannou Collection, Athens* [kiállítási katalógus]. Saját ford. Szerk. Gerald Matt, Angela Stief, Edelbert Köb. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2007, 157.

³²¹ Hal Foster: Obscene, Abject, Traumatic. Saját ford. *October*, 1996. ősz, 111. A formátlan anyai test kapcsán jegyzi meg Judith Butler, hogy a „platóni gyűjtődény/tápláló anya nem valami emberi formához való hasonlatosságon alapuló metafora, hanem olyan torzulás, amely az emberi határain bukkan elő, amely egyszerre előfeltételezi és torzulással fenyegeti az emberit; nem ölthet alakot, formát, és ebben az értelemben nem is lehet test.” (Butler i.m. 52.)

Disasters (1986-1989) sorozat katasztrófaképei a kifordított test, vagy annak száműzött matériáinak szélsőséges állapotait jelenítik meg, ahol maga a hányás lesz a beállítás főszereplője (*Untitled #175*, 1987): „*Undorodunk valami ételtől, a mocsoktól, a hulladéktól, a szartól. Görcsök és a hányás véd tőlük. (...)”Én”-né válásom során könnyek és hányás közt szülöm meg magam.*”³²² Fontos a beállítások szempontjából a közelkép, a közelség rettenete, hiszen a biztonságos, kozmetikázott felszín ellenében jön léte a rút, az undorító kategóriája: „*A szép eszménye – a klasszikus szobor és általában az emberi test – tetőtől talpig az »undor« topográfijának és kronográfiájának van kitéve. Az undorító zónák, az undorító pillanatok a szép test felépítésének stratégiai belépési pontjai. A ráncok, ráncok, szemölcsök, a »túlzott puhaság«, a látható vagy túlságosan nagy testnyílások, a testnedvek (orrnyálkahártya, genny, vér) ürülése és az öregség az esztétika bűnügyi indexén »gusztustalanként« vannak nyilvántartva.*”³²³ A forma Sherman beállításain gyakran úgy oldódik fel, hogy a figura (test- vagy arcrészek, hulladékok) és a nyers föld/talaj, vagyis az Én és a Másik közti alapvető különbségtétel elvész, mintha „*nem létezne színpad, ábrázolási keret, ahol színre lehetne vinni*”³²⁴ a jelenetet. Cindy Sherman önmagát eltorzító fotóin számúzi az önreprezentáló szubjektumot, a 90-es évek elején pedig magát a művész testének a médiumát is kiszorítják a bábok, maszkok, fenék- vagy mellprotézisek, szexipari testpótló termékek. Laura Mulvey szerint a Sherman fotóit uraló szexuális hulladékok, menstruációs vér, vagy maga a haj undora az „*út végét*” jelenti, „*a testnedvek titkos anyagát, amelyet a kozmetikum elfedni hivatott*”, így „*A rothadó ételek és hányás képei az anorexiás lány kísértetét idézik fel, aki tragikusan eljártssza a nő divatfétisét, mint kizsigerelt, kozmetikai és mesterséges konstrukciót, amelyet arra terveztek, hogy elhárítsa a »belsőben« rejtőző »másságot*”.³²⁵ Az elemzések nyomán egybevágó konklúciónak tűnik, hogy Sherman beállításain a bőrfelszín alatti világ alaktalansága (informe) a női testet erotizáló férfitekintettel szemben lép fel, a „kimondhatatlan” (Mulvey) defetiszizált test mocsaras rémképével keltve undort a férfitekintetben, de úgy vélem a képek erejét éppen az adja, hogy a feminista férfitekintet-kritikán túl is érvényes agresszív határsértést fogalmaz meg, amely nem pusztán a „női testet”, hanem a „humanista testet” és annak ábrázolását forgatja ki és teszi kockára. Mary Douglas antropológus arra hívja fel a figyelmet, hogy a testhatárokat nincs értelme elkülöníteni más

³²² Julia Kristeva: Bevezetés a megalázottsághoz. Ford: Kiss Ágnes. *Café Babel*, 1996/2. 20. szám, 169.

³²³ Winnfred Menninghaus: *Disgust. Theory and History of a Strong Sensation*. Ford. Joel Golb és Howard Eiland. State University of New York Press, New York, 2003, 7. Saját ford.

³²⁴ Foster i.m. 112.

³²⁵ Idézi Menninghaus i.m. 396. Eredeti szöveg: Laura Mulvey: A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman. *New Left Review*, 1991. július-augusztus, 146.

határoktól, mert minden perem veszélyes, „mindenféle gondolati rendszer sérülékeny a határainál, így a test határainak védelme, tisztaságának biztosítása szimbólumként szolgálhat a társadalmi és szellemi rendszerek stabilitása vonatkozásában.”³²⁶

Sherman szex-tárgyainak marginalitása úgy is értelmezhető, miként „a pornográfia a szexet láthatóvá teszi; az egyéni létezés legmélyebb és legprivátabb aspektusát nyilvános árucikké alakítja át, amelyet a köz tekintetének tesz ki. Emiatt a pornográfia a mai társadalomnak egyrészt a centrumában, másrészt a margóján helyezkedik el: a centrumban abból a szempontból, hogy a láthatóvá tétel utáni vágya, a látványosságként való működése általában véve a posztmodern kapitalizmus sajátossága; margón meg azért, hogy a látványosság ökonómiáján belül a tiltott árucikket képviseli.”³²⁷ Az abject élménye mindig a töredékesség traumája, ahogy a *Sex* (1992) sorozat képein is (gyakran össze nem illő) tárgyi pótlékok helyettesítik vagy inkább száműzik az Ént, a próbababuk a kísértetiesség bizonytalansággeltését is megidézik, akárcsak Robert Gober testmánia és testfóbia feszültségterében fetisizált, „felöltöztetett” férfi-láb pótlékai (*Untitled Leg*, 1989-1990). Kristeva leszögezi, hogy az abject alapvetően különbözik a kísértetiestől (uncanniness), nem csak mert erőszakosabb, hanem „mert az abjekciót az a kudarc alakítja ki, mely során nem ismerjük fel a rokonságot; semmi sem ismerős, még az emlékezet árnyéka sem.”³²⁸ A töredékesség viszonya az abject és a posztumán kontextusában Marc Quinn *The Complete Marbles* (2000) című projektjében radikalizálódik, amelyben „születésüktől fogva csonka embereket formált meg a 18. századi klasszicista szobrászat – főként Antonio Canova – stíluseszközeit imitálva. (...) Quinn szobrai pszeudotöredékek, hiszen valós modelljük testi »hibája« folytán autentikus-természetes létezőmódjuk a »csonkaság«. Ez a töredékesség megszünteti az Egész metafizikáját, miközben az emberi alak középpont nélküliségére hívja fel a figyelmet. Arra az eksztatikus felismerésre, hogy az isteni hasonlóság csak a kezdet és a vég »időn kívüliségében« adódik, de ez csupán egy humanista és/vagy keresztény antropológia szempontjából minősülhet tragikus hiánytapasztalatnak.”³²⁹ Joel-Peter Witkin hasonlóan csonka élő modellekből vagy halott emberi testrészekből épít csendéleteket, melyekkel, mintha a barokk vanitas-hagyományt rendezné újra színpadra, amelyekre érvényes lehet a megállapítás, hogy „a töredék úgy teremt, hogy ugyanazzal a gesztussal ki is oltja a teremtést.

³²⁶ Csabai Márta – Erős Ferenc: *Testhatárok és énhatárok. Az identitás változó keretei*. Józsefvég Műhely Kiadó, Budapest, 2000, 40.

³²⁷ Idézi Timár Katalin In: *Erotika és szexualitás a magyar képzőművészetben*: 159. Eredeti szöveg: Lynda Nead: *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*. Routlage, London and New York, 1992, 100.

³²⁸ Kristeva 5.

³²⁹ Horváth – Lovász – Nemes i.m. 243-244.

*Az okozat (amit megteremtettek) eltörli az okot (a teremtő gesztust), s ezzel meg is előzi azt.*³³⁰ Witkin tablóin a barokk csendélet tradicionális materiái keverednek a bataille-i alantas anyag abject-minőségével és a „*horror-anatómiájával*”³³¹: az *Anna Ahmatova* (1998) című fényképen mintha az amputált kar állítaná meg finom mozdulattal az időt, vagyis az éjfél mutató órát, a vanitas-kultusz homokóra motívumának mai örökségét, de a rögzített pillanatot a felületet megmaró, „antikizáló” analóg eljárásokkal megsebzti, feltépi a rögzítés aktusa, ám „*a levágott kar nem dokumentálható, nem rendszerezhető, hiszen belsejében bőr alatti alantas burjánzás vette kezdetét.*”³³² Witkin hagyományos eljárással készült fekete-fehér nagyításain a „*hiány mazochista archiválása*” megy végbe, vagyis „*az archívum túléli a kultúra által megkonstruált archiválót, de ez az emberi tartalom entrópiájának árán megy végbe.*”³³³ Horváth – Lovász amellet érvel, hogy minden archiválás szükségszerűen a „*káoszszendvics összehajtásába torkollik*”: minden rend „*tartalmaz valamilyen rendezetlen elemet. Ez utóbbit, a rendezetlenség apró entrópikus darabjait nevezi a szakirodalom »káoszszendvicseknek«.*”³³⁴

A rendezetlenség kapcsán fontosnak tartom tisztázni, hogy az abject artnak mint a testi funkciók megjelenítésével foglalkozó művek gyűjtőfogalmának közvetlen előzményét – főleg a tisztátlanság kontextusában – az 1960-as évek kaliforniai *Funk-art* mozgalomban érdemes keresnünk. Bruce Conner háborús sérülések érzetét keltő, összefestett, szutykos heverőjébe belerohadt viaszfigurája (*Couch*, 1963), illetve Edward és Nancy Kienholz *horror-enviromenjei*³³⁵, az emberi egzisztencia széthullását mutató, gyakran hanyag kivitelezésű, efemer anyagokra építő installációi nyomasztó, durva léggözt árasztanak és legalább olyan távolságra voltak az ugyanabban az időben indult New York-i pop arttól, mint az európai *nouveau réalisme* csoportosulásától. A szürrealista *assemblage*-technika hagyománya és sötét humora, illetve az elidegenedés kritikája az abject art gyűjtőfogalma által jelzett munkákon is visszaköszön. A hulladék, félredobott holmi értelmében eredeti módon *használja* munkáiban az abject fogalmát a Tim Noble & Sue Webster alkotópáros. A Noble & Webster egy brandban egyesülő férfi-nő alkotópárosa aranykori teljességet sejtet, ám műveik lényege, hogy a speciálisan megvilágított, különböző háztartási vagy műtermi hulladékok, kitömött állatok vagy öntvények formátlan halmai az alkotópáros pontos árnyképét vetítik a kiállítóér falára,

³³⁰ Földényi F. László: *Az Egész árnyéka. A romantikus töredékről*. Jelenkor, 2003/3. 261.

³³¹ Idézi Horváth – Lovász – Nemes i.m. 297. Eredeti szöveg: Peter Schwenger: *The Tears of Things. Melnacholy and Physical Objects*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2006, 161.

³³² Horváth – Lovász – Nemes i.m. 297.

³³³ Horváth Márk és Lovász Ádám: Joel Peter Witkin és a rothadás művészete. *Ex Symposion*, 2019, 102. sz. 76.

³³⁴ Uo. 77.

³³⁵ Edward Kienholz: *Birthday* (1964), *State Hospital* (1966), Edward and Nancy Kienholz: *The Pool Hall* (1993)

megeőszakolva ezzel Platón barlanghasonlatát. Ezek a metonimikus árnyék-önportrék expresszív módon intenzifikálják a civilizáció és a test romlásának tudatát Arcimboldo kettős portréinak reneszánsz hagyományát követve. A *Dirty White Trash* (1998) installációjában az alkotók által fél év alatt felhalmozott hulladékanyag árnyéka rajzolja a falra a művészek cigarettázó / borozó sziluettjét; a *Black Narcissus*ban (2006)³³⁶ Noble a szexuális izgalom különböző fázisaiban lévő péniszéről és Webster ujjairól készült fekete szilikon öntvényekből összeállított formátlan plasztikájának árnyéka a művészek profilját képező Janus-fejet jelenít meg, míg a *Metal Fucking Rats* (2006) fémhulladékából megszülető párzó patkánypárja direkt módon figyelmeztet az elkerülhetetlen enyészetre. A kirekesztettség, kivetettség egzisztenciális szorongása szikár eszköztelenséggel jelenik meg Gavin Turk földre vetett hálósájkjában (*Nomad*, 2003), amely a kulturális értékrendünkön kívül rekedt, begubózott hajléktalan jelenlétét sejteti, ám a peripatetikus pozíció semmibe vész, mikor megtapasztaljuk, hogy a műtárgy egy bronzöntvény élethűen kifestett statikus médiumával rögzíti a viszolygásélményt.

A festőként végzett kaliforniai Paul McCarthy performanszokkal kezdte pályáját a 70-es években, amelyek a bécsi akcionizmus paródiájaként hatottak, lerombolva azt az idealizmust, amelyet a radikális neovantgárd a judeo-keresztény megváltás szekularizált örököséként meghirdetett. Híres videójában (*Painter*, 1995)³³⁷ kíméletlenül bánik el az (expresszionista) festészet spirituális küldetésével, és a sámán-művész paradigmája helyett a bohóc-művész esetlen és otromba figurájával büntet. Az amerikai konzuméletforma mítoszának lerombolásával felszínre hozza a szexualitás és az erőszak energiáit, amelyeket ugyanakkor a tömegkultúra (gyermekműsorok / szappanoperák) börleszk-szerű formanyelvébe csomagol. Disney (rém)álmom gyáranak *antropomorf* és mindig újraéledő állatfigurái a keresztény öröklét ideájának meghosszabbításai. Miközben McCarthy beszennyezi az Amerikai Álom ipusztériális és steril Disneylandjét, Hollywood látszatvilágával és a vidámparkok infantilis stilizációjával aknázza alá a szenvedő művész tragédiáját: vér helyett ketchup, sperma helyett majonéz, szar helyett csoki jelképezi McCarthy számára az élet fluxusát. „*Azt tanították nekünk, hogy undorodjunk a testnedveinktől. Talán a haláltól való félelemmel függhet össze. A testnedvek alantas anyagok, (...) Disneyland annyira tiszta, a higiénia a fasizmus vallása.*”³³⁸ Disneyland gyanúsán makulátlan, hiszen Baudrillard óta Disneyland a szimulákrum alapja, a

³³⁶ Utalás a következő filmre: *Black Narcissus* (rendező: Michael Powell és Emeric Pressburger, 1947)

³³⁷ A mű szerepelt az azóta megszűnt budapesti MEO csoportos videóművészeti kiállításán: *A nagy vetítés*. 2002. április 10. - május 12.

³³⁸ McCarthy In: *Traum & Trauma*: 130.

„valósággal űzött játék”, amely a viccre építi a birodalmát, pedig Freud szerint a vicc „a tudattalan szférájának hozzájárulása a komikumhoz.”³³⁹

„Az elutasítás elutasítása, az undor leküzdése és annak integrálása az öröm és a tudás ökonómiájába képezi az undorról való gondolkodás magját Nietzsche óta. Nietzsche-től Kristeváig – ahol az undor szükségszerű tapasztalatának ez a legyőzése, az undor immanens átalakítása a tét – kivétel nélkül megjelenik a »nevetés« fogalma. Az undor minden elméletalkotója egyúttal a nevetés elméletalkotója is.”³⁴⁰ McCarthy munkásságában ölt testet az abject sokszor elhallgatott aspektusa, a nevetés. Kristeva kiemeli, hogy a „nevetés az abjekció felismerésének vagy helyettesítésének egy módja”³⁴¹, és Louis-Ferdinand Céline prózája kapcsán az „apokaliptikus nevetés” kifejezést használja: „[Céline] az apokalipszissal szembesülve az extázishoz közeli rémülettel kiált fel. A céline-i nevetés egy elborzadt és lenyűgözött ember felkiáltása.”³⁴² Mihail Bahtyin Rebelais kapcsán a középkori groteszk test karakterével összefüggő karneváli nevetés népi kultúráját elemzi, amely McCarthy testábrázolásának is lényegi vonása. A nevetés kultúrája a hivatalos-komoly kultúrának nem teljes oppozíciója, inkább azt kiegészítve létezik, annak kifigurázásaként, árnyékaként. Az abject art megértésében lényeges szempont ennek a parazita szimbiózisnak az alantassága, mert az abjectnek szüksége van a rögzített kánonok legitimációjára, a tiszta struktúrák stabilitására, hogy azokat beszennyezhesse, eltorzíthassa, kigúnyolhassa, hogy megmutathassa azok álságosságát, működésképtelenségét: „az abject perverz, mert nem elfogadja vagy elutasítja a tiltást, a szabályokat vagy a törvényt, hanem kifordítja, félrevezeti, meghamisítja, használja azokat, hasznot húz belőlük (...) az élet nevében öl.”³⁴³ A *Spaghetti Man* (1993)³⁴⁴ felnőtt ember nagyságú nyuszifejű figurája visszaveti a nézőt a gyerekkor világérzékelésébe: az egyszerre nevetséges és félelmetes hibrid lény tésztaként vagy kerti locsolócsőként összetekeredő használhatatlan nemiszerve, a fogyasztás orális reflexei mellett a túlzás eszközével kasztrálja a hiperférfiasság kódjait. „A groteszk ábrázolás azokat a testrészeket hangsúlyozza leginkább, amelyek megnyitják a testet a külvilág felé, tehát ahol a világ behatol vagy eltávozik, vagy ahol maga a test távozik világba – vagyis a nyílásokat, a test kiugró részeit, a különféle kinövéseket és elálló tagokat: a tátott száját, a női nemi szerveket, a keblet, a phalloszt, a potrohos hasat,

³³⁹ Sigmund Freud: A vicc viszonya a tudattalanhoz. Ford: Bart István. In: *Esszék*, Gondolat, Budapest, 1982, 223.

³⁴⁰ Menninghaus i.m. 10.

³⁴¹ Kristeva i.m. 8.

³⁴² Uo. 204.

³⁴³ Uo. 15.

³⁴⁴ A mű látható volt hazánkban is: *déVOLER*, Műcsarnok, Budapest, 2002. december 19.- 2003. február 9.

az orrot. A test csak az olyan aktusokban tárja fel növekedő, rögzíthető kontúrjaiból állandóan kilépő lényegét, mint a közösülés, a terhesség, a szülés, az agónia, az evés-ivás, az ürítés.”³⁴⁵

McCarthy a 90-es évektől a videók mellett egyre monumentálisabb szobrászati művekre koncentrál, amelyek egy rizomatikusan burjánzó, performatív szobrászati magatartásból bontakoznak ki. A *Pig Island* (2003-2010) projektben a stúdió hordalékából szokatlan hibridek burjánzanak elő: a folyamatosan alakuló és növekedő, orgiasztikus mega-installációban szüntelenül közösülő ember-állat (disznó) átmenetek a mértéktelen szexuális étvágy és a kalandorpolitika erőit mozgósítják, de a nyilvánosság terébe emelt műteremrészlet a dionüszoszi ünnepbe belefáradt másnapos művész kijózanító posztkoitalis depressziójával szembesíti a nézőt: „Az újkori kánonokkal ellentétben a groteszk test nem válik külön a környező világtól, nem zárt, nem befejezett, nem kész, minduntalan kiárad önmagából, túlcordul saját kontúrjain.”³⁴⁶

A *Train, Pig Island* (2007) üres pezsgősüvegeket és összemaszatolt Flash Art magazinokat magába foglaló installációjának véglényszerű purhab-hibridje minduntalan George W. Bush maszkját ölti magára. Nem maga Bush személyének inkarnációjáról van szó, inkább a Gonosz ektoplazmája ölt testet egy esetleges, idióta mintázatban, ugyanakkor ne feledjük, hogy McCarthy performanszainak részvevői rendszerint maszkot vagy protéziseket viselnek, vagy legalább bohócorrot, mint a *Painter* karikatúrává torzuló antihőse: Bataille számára a maszk a káosz megtestesülése. Ily módon a *Pig Island* eltér azoktól a vulgárpolitikus művektől, amelyek a 2000-es évek közepétől kezdve direkten támadták Bush személyét, ugyanakkor McCarthy analízis „vonatozása” Vlagyimir Szorokin *Az opricsnyik egy napja* (2008) című regényének emlékezetes képét, a rendőri/hatalmi szervezet (militáns férfiközösség) tagjainak „hernyó” alakzatba rendeződő rituális homoszexuális orgiáját is felidézi. A hierarchikus rend kritikája mentén a művet tekinthetjük a Rushmore-hegyből kifaragott nacionalista pre-land art emlékmű mai inverzének is: ahogy a sziklából kibontakozó államalapító atyák időben visszafelé gyarmatosítják Amerika prehisztorikus múltját, úgy McCarthy mesterséges és közönséges anyagból gyúrt anti-emlékművében egy bukott politikus képének vírusa szabadul be a buffon-művész porondjára, és szüntelenül másolja önmagát az egymással analízis-szex-láncban vonatozó testekre³⁴⁷, egy tehetetlen, hermetikusan zárt

³⁴⁵ Bathyin *Francois Rebelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*: 36.

³⁴⁶ Uo. 35.

³⁴⁷ Az emberi test hierarchiájától megfosztott, szelvényekből, felcserélhető elemekből álló izeltlábú alakzata a *Human Centipede* ([*First Sequence*] rendező: Tom Six, 2009) című holland horrorfilmmel is kapcsolatba hozható, ahol egy pszichotikus orvos úgy hozza létre az emberi százlábút, hogy egymáshoz varrja az elrabort áldozatai száját és végbélnyílását: Bataille „hajóornak” nevezi az állatok száját, olyan „előremeredő kiszögellést lát benne, amely a végbélnyílástól húzott képzeletbeli vonal (a táplálékcsonna) másik végén

patriarchális hatalmi modell groteszk víziójaként, miközben a tökéletlen és töredezett egyformaságban a sorozatgyártás álmogyarának csődje is felszínre kerül. Bahtyin kihangsúlyozza, hogy a nevetés azt feltételezi, hogy „*az ember leküzdötte a félelmet (...) A hatalom, az erőszak, a tekintély soha nem beszél a nevetés nyelvét*”³⁴⁸, hiszen az a hivatalostól eltérő népi igazságfelfogás része.”

A nevetés, illetve a purhab berekeszthetetlen hipertrófiás médiuma kapcsán McCarthy adekvát hazai analógiáját Péli Barna és Galbovy Attila művészpárosának entropikus szobrászati munkái jelentették. Végtelenül önreflektív és mellérendelő, ezerféle anyagot halmozó szobrászati installációik minden mozzanata egy-egy *hiperlink* volt, amire rákattanva újabb hivatkozásokra bukkanhattunk. A Galbovy-Péli installációk többsége burjánzó kollázs-esztétikája révén az entrópia csodájaként működött: bármilyen kiállítóhelyen a totális rendezetlenség állapotát hozta létre, megfertőzve a rendelkezésére álló teret. Ez a centrum és gazda nélküli anyaghalmoz folyamatosan összeszűkül és kitágul, majd szétszóródik, az információ mutánsait lökve ki magából: a termékeny káoszként működő alkotóműhely korlátlan terepe a médium-, anyag- és formahalmozásnak (vetítések, rajzok, szobrok, kellékek hálózataként), amelyeket a diszsonancia által kiváltott nevetés tart össze. Galbovy-Péli nevetése Zarathustráé, a győzedelmeskedő nihilistáé, egyszersmind a bölcsesség privilégiuma: „*nem a düh gyilkol, hanem a nevetés.*”³⁴⁹ Ez az Istennel való szembenézés széttöri az transzcendencia maszkját és visszaállítja az *itt és most*-ba vetett létezést. Ezekben a helyspecifikus művekben az *efemer* anyaghasználat mintha bosszút állna az örökkévalóságon: az alkotópárost nem viselte meg, ha műveik megrongálódnak, sérülékeny konstrukcióikat (kevés kivétellel) maguk is szándékosan továbbalakították, újrahasznosították. *Az utolsó kínai*³⁵⁰ című kiállításuk alatt ez a folyamat idő előtt felgyorsult: a kiállítás első hetében az Álomrendőrség az őrizetlenül hagyott teremből elvitte az installáció központi figurája, vagyis az öngyilkos áldozat fejét és a pisztolyt, jócskán megnehezítve ezzel az azonosítást. A fej soha nem szokott előkerülni, mert birtoklása primitív mágikus hatalommal kecsegtet – elég csak Kodelka Ferenc szétदारabolására, Lars von Trier *A Birodalom* (1994-1997) című kórház-sorozatára vagy Kádár János elrabolt koponyájára gondolni. Az alkotók könnyűszerrel *előteremtettek* az öntőformából egy újabb fejet, bebizonyítva, hogy emlékeink mind hamisak, a jelképek pedig éppúgy felcserélhetők, mint a testrészeink: „*Az Ember széttört képmása nyomul előre mindenütt percről percre, sejtről*

található; a száj a világgal való kapcsolat, a bekebelezés szerve, s épp ezért értékeli le a gondolkodás és a testábrázolás.” (Bényei i.m. 183.)

³⁴⁸ Bahtyin i.m. 103.

³⁴⁹ Nietzsche *Zarathustra*: 375.

³⁵⁰ Péli Barna – Galbovy Attila: *Az utolsó kínai*, Tűzraktér, Budapest, 2008. november 1.-25.

sejtre...A szegénység, a gyűlölködés, a háború, a rendőrbűnözés, a bürokrácia, az örület – ezek mind-mind az Embervírus működésének tünetei.”³⁵¹

2009-től, tíz év közös munka után az alkotók művészi útjai elváltak de Péli Barna zavartalanul vitte tovább az poszthumán emberábrázolás széttöredezett poétikáját, mintha egyetlen, nemlineáris történetet építene, amit soha nem láthatunk egészében, csupán stációkat egy-egy pillanat erejéig. A *Hangszigetelt Zoltán 9*³⁵² kiborgtenyészetete is mintha csak egy átmeneti állapot rögzített képe lenne, ami az utolsó percben összeáll, majd a kiállítás bezárása után darabokra esik: „*Ha jobban körülnézel, felbukkannak korábbi szereplők (...), csak éppen fejet cseréltek, új bőrt kaptak, vagy kissé összegörnyedtek a műhelyben való várakozás terhe alatt.*”³⁵³ Péli átalakuláson alapuló plasztikája nem a létezés, hanem a leendés (Deleuze – Guattari) szoborba foglalása: „*A leendések mindig egyszeri „anomikus” jelenségek, amelyek szökésvonalakat rajzolnak ki, s nem redukálhatók ismerős alakzatokká és vektorokká, a leendés nem válhat semminek a mintájává vagy eredetévé: »önmagán kívül nem hoz lére semmit.«*”³⁵⁴ Péli egy reciklikusan önmagából táplálkozó saját nyelvet teremtett, melynek csak egyes elemeit ismerjük, szabályait nem: Tanya Barson, a Tate Modern kurátora szerint a nevetés kívül áll a nyelv rendszerén, mégis rokonítható bizonyos nyelvi jelenségekkel, például a dadogással, ez által az ismétlődés esszenciális eszközévé válik, amely a jelenhez ragaszkodva kizárja a fejlődés lehetőségét. A Péli-féle monstrok néha még kitűzött is kapnak, hogy be lehessen őket azonosítani, megnevezni a megnevezhetetlent, ahogy erre Sartre tett kísérletet a poszthumán test hibrid alakzatainak Bataille formátlanságában osztozó víziójában: „*Egy sereg dolog keletkezik majd, új nevet kell találni nekik: köszem, háromsarkú kar, mankó-nagyujj, pók-állkapocs. (...) És én akkor nevetni kezdek majd, még akkor is, ha testemet mocskos, ocsmány fekélyek fogják borítani, amelyek húsvirággá, ibolyává, boglárkává bomlanak. Neki fogok támaszkodni egy falnak, és ha elrohannak mellettem, odakiáltok nekik: »Mi lett a nagy tudományotokkal? Mi lett a humanizmusotokkal? Hová lett a gondolkodó nádszál méltósága?« Nem fogok félni – legalábbis nem jobban, mint most. Mert nem lesz-e létezés az is: változatok a létezésre? A harmadik szem, amely lassan felfalja az arcot, fölösleges lesz, nem is kétséges – de semmivel sem fölöslegesebb, mint az első kettő. A létezés az, amitől félek.*”³⁵⁵

Láthatjuk, hogy az abject szubverzív testábrázolása a nevetés legkülönfélébb

³⁵¹ William S. Burroughs: *Meztelen ebéd*. Ford. Elmi József. Holnap Kiadó, Budapest. 222.

³⁵² Péli Barna: *Hangszigetelt Zoltán 9*, Trafó Galéria, Budapest, 2016. szeptember 10.- október 16.

³⁵³ Péli Barna In: Györffy László: *Elcserélt fejek*. Interjú Péli Barnával. *Artkartell*, 2016. szeptember 17.

<http://artkartell.hu/vizit/198->

³⁵⁴ Bényei i.m 152. Idézet szöveg: Deleuze – Guattari *A Thousand Plateaus*: 262.

³⁵⁵ Sartre i.m. 230-231.

motivációit, rétegeit és árnyalatait foglalja magában Bahtyin karneváli nevetésétől a burleszken át Kristeva apokaliptikus kacajáig. McCarthy műveinek másik fontos csoportját képezik azok a gyakran videók formájában rögzített performanszok és installációk, ahol saját testét helyettesítő mozgó bábuk veszik át a főszerepet, a művész testének „*immanens gépi helyettesítő*”³⁵⁶ – amely Disneyland működése felé fordította az érdeklődését. A *The Garden* (1991-1992) installációjában az apa és fia műanyagból megformált gépiesen mozgó figurái műfával és műfölddel közösjenek az idők végezetéig: a magukra hagyott kirándulók megfertőzik és beszennyezik az Édenkert töredékeként értelmezett, korona nélküli csonkfákból álló vadont, miközben a családi kötelék a szexuális aktus nyilvános kontextusában kellemetlen asszociációkat kelt: ebből az Édenből feltűnően hiányzik az Anya, bár lehet, hogy maga a Föld az: „*A középkori nevetés legyőzte a földnél félelmetesebb dolgoktól való rettegést. Minden nem e világi szörnyűség földivé vált, elemésztette a föld, e szülőanya, aki felfalja gyermekeit, hogy újakat szüljön, nagyobbakat és jobbakat.*”³⁵⁷ A „valódi” test rút mélységeivel beszennyezett Éden az isteni paradicsom deformált vidámparki változata: „*A Paradicsom a »véccé« nélküli élvezetek, az ürülék elkerülésének helyszíne volt. A boldogság az anyagcsere nyom nélkülsége volt - egy »észrevétlen« és kvázipneumatikus »párolgás«, vagy egy ideális, láthatatlan és szagtalan transzpiráció.*”³⁵⁸ McCarthy efemer és mocskos performanszait maradandó installációba ültette át, ahol a viszolygás és a nevetés forrása a figurák mechanikusságában rejlik. Mary Douglas elemzésében rámutat, hogy a tréfa Henri Bergsonnál az „ellenőrzés elleni támadás” míg Freud esetében a libidó, „*az élet felvillanása.*”³⁵⁹ Bergson szerint a humor „*annak észlelésében áll, hogy valami mechanikusan ráakódik az élőre*”³⁶⁰, amelyet a banánhéjon elcsúszó, ezért hirtelen a kontroll alól kikökölt ember önkéntelen mozdulataival illusztrál. Kurt Vonnegut hasonló tapasztalatról számol be egyik regényében arról, ahogy gyerekkorában egy járási ataxiában, a szifilisz utolsó stádiumában lévő férfit látott az utcán, aki ahelyett, hogy átment volna a kereszteződésen, kétszer a magasba rúgott: „*az én kamasz szememben igencsak gépezetnek festett.*”³⁶¹ A *Kertben* úgy tűnik, az ember csak egy perverz Teremtő félresikerült kísérlete, akit eleve mechanikusnak programoztak, hogy mindig a nevetség tárgya legyen.

³⁵⁶ McCarthy In: *Traum & Trauma* Uo.

³⁵⁷ Bahtyin i.m. 104.

³⁵⁸ Idézi Menninghaus i.m. 57. Eredeti szöveg: Johann Gottfried Herder: *Studien und Entwürfe zur Plastik*. In: *Sämtliche Werke Vol. 8*. Szerk. Bernhard Suphan. Weidmannsche Buchhandlung, Berlin, 1892, 105.

³⁵⁹ Mary Douglas: *Rejtett jelentések. Antropológiai tanulmányok*. Ford. Berényi Gábor. Osiris Kiadó, Budapest, 2003, 121.

³⁶⁰ Idézi Douglas Uo. 119. Eredeti szöveg: Henri Bergson: *A nevetés: tanulmány a komikum jelentőségéről*. Ford. Szávai Nándor. Gondolat, Budapest, 1970, 29.

³⁶¹ Kurt Vonnegut: *Bajnokok reggelije*. Ford. Békés András. Maecenas Könyvek, Budapest, 1987, 9.

Tomasz Mróz groteszk univerzuma sokat köszönhet McCarthy romlott robotjainak: a lengyel művész saját kutya-ember hibrid önarcképe (*Self-portait*, 2006) mozgásérzékelők révén a barátkozás gépies jegyeit mutatja nyelve és farka mozgásával, de a nyers szilikonból készült, földön térdeplő meztelen szobor a külvilág számára radikálisan idegen marad: „*valójában a groteszk (...) egy másik világ, egy másik világrend, egy másik életberendezés lehetőségét csillantja föl.*”³⁶² Hasonló határzónában mozog a kutyanagyságú agonizáló bolha, amely a gyermekméretű gipszkarton-kuckóban összerándul közeledésünkre (*Magic Shrub*, 2010) vagy az éjszakai fakunyhó magányában ébredő VALAMIK: a cserepes növény *magától* tekergő hibridje vagy a vetett ágy paplanja alatt mocorgó ismeretlen alakzat, ami csak akkor mozog, ha ott vagyunk – a modernizmusban „*a groteszk a „VALAMI” kifejeződésének formája.*”³⁶³ Mróz lényei kommunikálni akarnak velünk, de túl felnőttek vagyunk, és túlságosan az értelem rabszolgái ahhoz, hogy megértsük őket, Mike Kelley megfogalmazásában: „*A serdülő egy diszfunkcionális felnőtt és a művészet egy diszfunkcionális valóság, ami engem illet.*”³⁶⁴ Mróznak van megfelelő szava a VALAMIRE, és ez a BLURP.³⁶⁵ „*Mróznál csak az agy »utáni« állapotok vannak. Ezeknek a helyzeteknek sokszor nincs is alanya, a szemantikai hiányokat jelölő installációk egyfajta csapdagépeként működnek*”, így Mróz lényei „*ennek a csapdahelyzetnek a totemei, amelyek a blurp-ból, ebből az amorf, szerves-szervetlen életből válnak ki.*”³⁶⁶ Vagyis Mróz munkái „*a hányadék esztétikáját ünneplik, hiszen az agy kihányásból jönnek létre, vagyis értelem és nem-értelem szétválaszthatatlan fúziói.*”³⁶⁷

Amennyiben az alantas anyagot vissza lehet forgatni a gyermeki lét ártatlanságába a kultúra produktivitásával szemben, úgy Sherman bizonyos fotói képviselhetik az ember pszichoszexuális fejlődésének orális-, McCarthy munkái pedig az anális, majd fallikus szakaszát. Mielőtt rátérnék az anális, koprofiliára és -fóbiára apelláló művek bemutatására, hangsúlyoznám, hogy a testnedvek ábrázolása azért lényeges szempont az abject megértésében, mert a reprezentációjuk feltétele, hogy csak az ember „saját és tiszta Énjének” integritását

³⁶² Bahtyin i.m. 59.

³⁶³ Idézi Bahtyin i.m. 59. Eredeti szöveg: Wolfgang Kayser: *Das Grotteske in Malerei und Dichtung*. Gerhard Stalling Verlag, Oldenburg, 1957, 137. Itt a modernizmust a „nem középkori” groteszkként kell értenünk.

³⁶⁴ Idézi Foster In: i.m. 119. Eredeti szöveg: Mike Kelley In: *Catholic Tastes*. Szerk. Elisabeth Sussman. Whitney Museum of American Art, New York, 1994, 5.

³⁶⁵ A „blurp” definíciója Nemes Z. Márió szerint „*szó által sérült szó, félrehallások és -írások általi neologizmus. Mróz magyarázata szerint olyan toxikus sav, amely az emberi agyban termelődik és a negatív érzések felülkerekedése során, különböző extrém helyzetekben tör a felszínre. Vagyis az agy termeli, de mégis az agy ellen hat, hiszen egyfajta önmérgezőként is felfoghatjuk a dolgot.*” (Nemes *Ektoplazma*: 17.) Vö. Gyórfy László és Tomasz Mróz: *Eat Your Mind / Bruins Blurps*, Platán Galéria, Budapest, 2011. november 24.- 2012. január 20.

³⁶⁶ Nemes: A művészet blurp. In: *Ektoplazma*: 17.

³⁶⁷ Uo.

garantáló bőrfelszínen, a testen kívül jelenjenek meg, szembekerülve így az Énnel. Mary Douglas szerint „[a testnyílásainkból] kiáramló anyagok a legnyilvánvalóbb módon marginálisak: a nyál, a vér, tej, vizelet, széklet vagy a könny akkor távozhatnak el szabadon, ha már elérték a test határait.³⁶⁸ A nemi szervekből kiáramló vizelet beszennyezi azok szaporodást szolgáló funkcióját is, obszcéná téve azokat: „maga az »obszcén« szó etimológiailag ugyanis éppen azt jelenti, ami a »szcénán« kívül, a reprezentáción túl van.”³⁶⁹ Bataille pontosabban ír erről *Az erotikában*: „A nemi szervek csatornái ürítik ki a vizeletet is; ezt a testrészt „szeméremtest”-nek nevezzük, és a végbélnyílással rokonítjuk. Szent Ágoston kínosan erősködött a szaporodás szerveinek és funkcióinak szeméremtelenségén. »Inter faeces et urinum nascimur« – mondta: „vizelet és széklet között jövünk a világra.”³⁷⁰

McCarthy számára természetesen a karácsony se szent, hiszen „A Karácsony, a transzcendens bőkezűség, a jóakarát és a közösségi szeret mítosza úgy lepleződött le, mint ami szintén pusztá fogyasztói rituálé, és a szimbólumai egyszerű játékokként mutatkoztak meg, olyan maszkokként, amelyek mosolyognak grimaszolás helyett. A Karácsony (...) könnyű célpontja minden olyan törekvésnek, amely gótikussá akarja változtatni.”³⁷¹ Jézus halott, a Mikulás pedig nem szeret, de rendületlenül dolgozik, mert McCarthy házimunkára kényszerítette romlott csokoládémanufaktúrájában (*Chocolate Factory*, 2014), hogy az öntőformákból ezerszám gyárthassák az önmaga gnómszerű képére teremtett figuráit és a karácsonyfa pótlékként meredező anális dildókat (*Tree*, 2014) a párizsi pénzverde 18. századi épületében. Az análdugó először meglepetés, másodsor inkább bosszantó, harmadszor már hiányzik: ezt érdemeljük, amiért hittünk a MŰVÉSZET tisztaságában. McCarthy elvette az ajándékokat a gyerekektől a magasművészetben megrokkant felnőtteknek: Mikulás (McCarthy) arcára rárohadt a gumimaszk és hashajtót kevert a szaloncukorba, így kisvártatva barna szirup lepi el a családot, miközben a nevetősávok megakadtak a keverőszobában (*Santa Chocolate Shop*, 1997). McCarthy birodalmában örökké karácsony van, a konzumerizmus alantas ünnepe, ahol a kaliforniai művész minden egyes csömörbe/orgiába fulladó videójával beszennyez egy ábrándot a fogszabályozott közönség előtt: a túlfogyasztás tárgya (csokoládé) hasonlatossá válik a büntudat képével (ürülék).³⁷² Winfred Menninghaus az undor biológiai, kultúrtörténeti

³⁶⁸ Mary Douglas: *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. Saját ford. Routledge and Keagen Paul, London, Boston and Hanley, 1969, 122.

³⁶⁹ Timár i.m. 159.

³⁷⁰ Bataille *Az erotika*: 70-71.

³⁷¹ Halberstam i.m. 189.

³⁷² James Orster brit fotóművész egyszerre alkalmazza a burleszfilmek tortacsatáinak megalázó mechanizmusát és a túlevés civilizációs többletét *Wotsit All About* (2014) című portrészorozatában: barátaiból és családtagjaiból válogatott modelljeinek arcára ipari mennyiségű, harsányan színezett édességet és krémsajtot applikál. A

és művészeti vonatkozásait elemző művében kiemeli Freud nézeteit az ürülék ősidőkből vagy a gyerekkorból „visszanyert” jutalmazási funkciójáról, a kiölhetetlen koprofil motivációk túléléséről: „Freud az emberi evolúció során az emberi testtartás kialakulásával »elfojtott« libidinális szervezet közvetlen fennmaradását is felveti. A kihalt örömök emlékét nem lehet teljesen eltörölni: sosem szűnünk meg teljesen négy lábú szimatolók lenni.”³⁷³ A gyermekkori pszichoszexuális szakasz kapcsán „a »perverzió« tehát az undor hiánya egy olyan kontextusban, ahol az undor és az elfojtás reakciói normális esetben elvárhatók; az infantilis libidó idő előtti fennmaradása, a szagok, az ürülék, a száj és az ánuszt civilizált leértékelésének összeomlása.” Vagyis McCarthy önfelvedt és zavarba ejtő infantilis cirkusza, ha nem is jelent katarzist, mint a bécsi akcionisták vezeklése, de bizonyos szempontból felszabadít, hiszen „az undorító önmagában is egy másodrendű elismerésre kerül, mivel az emberi és a dionüszoszi (Nietzsche) bestiális természet eltérített »igazságát« képviseli.”³⁷⁴

Az Énnel való szembekerülés élménye Sartre regényében csak a pillanat és a véletlen műve: „A nyálam édeskés, testem langyos; üresnek érzem magam. Bicskám az asztalon. Kinyitom. Miért ne? Annyi bizonyos, hogy változtatna valamit a helyzeten. Bal kezem a jegyzőfüzetre teszem és alaposan beleszúrok tenyerembe. A mozdulat túlságosan ideges volt; a penge félrecsúszott, a seb felületi. Vérzik. Na és? Mi változott? Mégis elégedetten nézem, hogy fehér papáirlapon, az előbb odarótt sorokon kis vértócsa képződött, amely – végre! – már nem azonos velem.”³⁷⁵ A vér eleven médiumának³⁷⁶ eredeti felhasználásáról tanúskodik Marc Quinn a 90-es évek elején, aki a *Strange Developments*³⁷⁷ című kiállításon tűnt fel: a saját véréből készített önportréjáról (*Self*, 1991) még lesz szó részletesebben a következő fejezetben.³⁷⁸ A művész székletéből készült *Shit Head* (1997) a *Self* paródiájaként is értelmezhető: Quinn fejéről vett negatívba öntött szarfej egy szárítóegységbe helyezve a folyamat során a felére zsugorodott, miközben érvényes rá a lacani tükör-stádium mechanizmusa, ahol „az »Én« mint

mesterséges adalékanyagokat és finomított cukrot tartalmazó édességmassza fenyegető felhalmozásával diszfunkcionális totemeket hoz létre, egyszerre eltárgyasítva és a civilizáción túli törzsi viszonyok közé száműzve az arcot.

³⁷³ Menninghaus i.m. 188.

³⁷⁴ Uo. 10.

³⁷⁵ Sartre i.m. 147.

³⁷⁶ A vér transzgresszív művészi felhasználása fundamentális szerepet játszott „szakrális nyomként” a hatvanas évek bécsi akcionizmusában, illetve olyan performanszművészek munkáiban, mint Marina Abramovic vagy Ron Athey. A hetvenes évek feminista művészei (Gina Paine, Judy Chicago, Judy Clark) „a női vér »politizálhatósága« mentén hoztak létre” olyan műveket, amelyek az abject art undor-esztétikájának megágyazó gesztusok. (Horváth – Lovász – Nemes i.m. 245.)

³⁷⁷ *Strange Developments*, Anthony d’Offay Gallery, London, 1992. szeptember 10. – október 16. Kiállító volt még többek között Damien Hirst, Jeff Koons, Paul McCarthy, Charles Ray vagy Cindy Sherman – a tárlat kurátora az ezzel egy időben bemutatkozó *Post Human* kiállítást jegyző Jeffrey Deitch volt.

³⁷⁸ [Lásd: 3.1. fejezet: 94-95.]

nyelvi megjelenés az abjekcióból alakul ki.”³⁷⁹ Quinn a kisgyermek szerepét viszi színpadra: saját széketével, vagyis a maga által „mágikusan” létrehozott matériával „megfestett” *Shit Paintings* (1997) sorozat változó dimenziójú vásznai a tükör-stádium relációjában egyszerre utalnak az *önazonosságra*, (a portré műfajának megfeleltethető vertikális festményeken) és a *másokra* (a tájképszerű a horizontális kompozíciókon).³⁸⁰ Bahtyin kiemeli a széket összekötő szerepét: „Az ürülék a *vidám anyag*. A legősibb szkatológikus képekben (...) a nemzőerővel és a termékenységgel függ össze. Másfelől a *föld és a test közt, középső dolog, az a valami, amiből mind a kettő létrejön*. S egyszerismind közepén van az élő test és a halott, fölbomló humusszá, *trágyává* széteső test között is; a test még életében adja az ürüléket a földnek, melyet az *ugyanúgy megtermékenyít, mint a halott ember teste*.”³⁸¹

Kijelenthetjük, hogy az alantas funkciók akkor szivárogtak be a modern művészet intézményrendszerébe, amikor Duchamp kilencven fokkal elfordítva defunkcionalizálta a piszoárt (*Fountain, 1917*) használati tárgyként, de felidézhetjük Dalí szürrealistákat megosztó szkatológikus motívumait³⁸² is a 20-as, 30-as évek fordulóján. Ha konkrét forrást kell keresni a művészettörténeti előképek között, akkor az mindenképp Piero Manzoni konzervdoboz (*Merda d'artista, 1961*), a művészeti értékképzés és a művészeti befektetés kritikája, amely a művész fekáliájának tartósításával egyszerre karikírozza és tartósítja a modernizmus művészejét, az emésztés biológiai folyamatára redukálva a *személyesség* és a *személyes kézjegy* mítoszát.³⁸³ Dieter Roth ugyancsak az arte povera jegyében készült Lindt csokoládényuszi formájába megmintázott nyúlszar-szobra (*Bunny-dropping bunny [Karnickelköttelkarnickel]*, 1968) a vizuális hangutánzás jegyében született, de szinte végtelen a sor Gilbert & George offenzív, szarhurkával vegyes kettős önarcképein át (*Shitted, 1983*) Chris Ofili afrikai kultuszokban gyökerező elefántürülékeinek (*The Holy Virgin Mary, 1996*) szakrális felhangjáig. Andres Serrano vizeletet, vért, spermát vagy széket³⁸⁴ óriási méretűvé felnagyított fotói a látvány teljes esztétikai „kizsákmányolására” törekednek, amelyben a tárgy teljesen absztrahálódik, eltűnik azon a hiperesztétikus felületen, amellyé transzformálja őket. A különböző eredetű és állagú fekáliákat portréként bemutató sorozata egyúttal Marc Quinn

³⁷⁹ Mark Gisbourne: Dis-incarnate. (And whose body is it anyway?) In: Marc Quinn: *Incarnate*. [katalógus] Booth-Clibborn Editors, London, 1988. (az album nem tartalmaz oldalszámokat)

³⁸⁰ Uo.

³⁸¹ Bahtyin i.m. 190.

³⁸² [Lásd: 2. fejezet: 46.]

³⁸³ A 90 példányban készült 30 grammos, és annak megfelelő arányban kínált konzerv-kollekció afféle duchamp-i rejtély is: nem tudni valójában mi van a konzervek belsejében, a felnyitásuk a mű megsemmisülését jelentené.

³⁸⁴ Andres Serrano: *Shit*, Yvon Lambert Gallery, New York, 2008. szeptember 4.- október 4.

perszonalizálásának egy infantilisebb olvasatát adja, ahol az abjectet a címek elolvasása, vagyis a textualitás hozza létre, a „shit” szó jelentéstartományát a szlengben használatos fogalmakra („duma”, „dolog”, „cucc”) is kiterjesztve (*Heroic Shit*). Hal Foster már a 1990-es évek közepén „*Shit Movement*”-ről ír tanulmányában: „*a kortárs művészet szar mozgalma a civilizációba való első lépés, az anális és a szaglás elfojtásának szimbolikus megfordítása lehet. Mint ilyen, a felegyenesedett test fallikus vizualitásának, mint a hagyományos festészet és szobrászat elsődleges modelljének – az emberi alak, mint a nyugati művészet tárgya és ábrázolási kerete – szimbolikus megfordítását is jelentheti.*”³⁸⁵ Foster kiemeli, hogy a kortárs művészetben ez az „anális dac” az önparódia eszközével él: „*próbára teheti a hagyományos múzeumi kultúra análisan elnyomó tekintélyét, (...) de gúnyt űz az avantgárd lázadó művészek anális-erotikus nárcizmusából is.*”³⁸⁶

Az abject terminusánál jóval tágabb perspektívát nyit meg Bataille *alantas anyaga* (bas matériel) amely anti-idealista filozófiájának (alantas materializmus) alapját képezi: Bataille-nál „*le kell ereszkednünk (...) az abszolút mélységbe: ez a teljes mélység az arkhónok, a fej-nélküli istenek világa.*”³⁸⁷ Az alantas anyag nemcsak a mélység, hanem a horizontalitás totális elárasztásában is szerepet vállal: „*Az egész „Föld úgy hever” az ember lábai előtt, „mint valami hulladék.” Bataille víziójában a Föld planetáris méretű szemétdombbá lényegült át, hála a civilizációnak nevezett technikai balesetnek. Minden misztikának szükségképpen számolnia kell azzal, hogy a transzcendencia helyett már csak a szeméthegek között való oldalazó mozgás maradt számunkra, elszemetesedett immanenciaként.*”³⁸⁸ Szorokin *Kékháj* (2004) című regényében a moszkvai Nagyszínház nézőtere a csatornahálózat ülepítőmedencéjét alkotja, ahol a közönség folyékony fekálián keresztül, mélybúvárszerű felszerelésben élvezheti Csajkovszkij operáját, míg Horváth – Lovász az „alantasság olimpiájának” nevezi a 2016-os riói olimpiát, „*amelyen résztvevő vízi sportolók számára (...) egy orvos azt ajánlotta, hogy ne hagyják, hogy a szennyezett víz hozzáérjen a fejükhöz. Nem nehéz ebben a jótanácsban meglátnunk a modernitás purifikációs igényét. Baktériumok és vírusok egyvelegei ösztönösen folynak szerteszét a különböző hálózatokban, az emberi ágensek viszont azt hiszik, képesek a*

³⁸⁵ Hal Foster: *The Return of the Real: The Avante-Garde at the End of the Century*. Saját ford. The MIT Press, Cambridge, 1996, 160-161.

³⁸⁶ Uo. 161.

³⁸⁷ Steven Craig Hickman: Georges Bataille, Nick Land: Base materialism, Aberrant Thought, and the Archontes. In: *Technologie und das Unheimliche IV: Base Matters*. Szerk. Fridvalszki Márk, Miklósvölgyi Zsolt, Nemes Z. Márió. T+U, Berlin-Budapest-Lipce, 2006, 35. Az egész „alantas anyag”-nak szentelt T+U szám összefoglalja Bataille fogalmi mezőjét és pozícióját.

³⁸⁸ Horváth – Lovász: *Látomások a lefejezésről*: 176. Idézett mű: Georges Bataille: *Belső tapasztalat*. Ford. Szabó László. Kijarat Kiadó, Budapest, 2013, 103.

fejüket távol tartani a »kosztól«, a »koszos« likviditástól. Képesek vagyunk erre? (...) Az egyik helyi lagúnában a tudósok egy liternyi vízben 248 millió adenovírust fedeztek fel. Ennyi szereplővel szemben képtelenség megóvni magunkat.”³⁸⁹ A „túltelítődés” (Freud)³⁹⁰ révén az alantas anyag még az eget is megfertőzi, a tiszta égbolt is túltelített és salakos: a Föld hulladékaként az ember „gyűlöletének tárgyává rémületének” (...) „égi visszatükröződése válik.”³⁹¹ McCarthy kutyaszart ábrázoló monumentális felfújható szobra (*Complex Shit*, 2008), eltépte rögzítőköteleit és diadalmasan elszabadult az ég felé a berni Zentrum Paul Klee múzeum parkjából, majd *elsőrendű reakciót* okozva betörte egy gyermekotthon ablakát és megrongált egy távvezetékét.³⁹² Fontos hangsúlyozni, hogy Bataille a lent és fent hierarchikus viszonyát felülíró *alantas materializmusa* az egész II. világháború utáni művészet esztétikájára hatással volt. A művészeti ábrázolás középpontjába kerülő, viszolygást kiváltó testrészek vagy testnedvek a hétköznapi életben a társadalmi közegből kirekesztett vagy kiszerveződött materiák, így ezzel a fajta művészettel való szembenézés megrendíti a civilizációs tudatot, és visszarepíti a befogadót a kultúra előtti szférába. Bataille fő kultúranropológiai célja éppen az emberi kultúra maszktalanítása: a humánusról való képzeink konfrontálódnak a művekkel az által, hogy az emberi is az undorító kategóriájába kerül, hiszen az emberségünknek csak az egyik vetülete a steril szellemcentrikusság.

Wim Delvoye installációja, a *Cloaca*³⁹³ az emberi emésztőrendszer bio-kibernetikus reprodukciója, amely a poszthumán vonatkozásában is egyedülálló konstrukció. Az emberi savakat és enzimeket használó gépezet a bele töltött táplálékot kifogástalan fekáliává alakítja – a reprodukció egyetlen hiányossága, hogy a Cloaca nem ihat alkoholt, mert nincsen mája. A technológia éppoly sérülékeny, mint az emberi szervezet, ennek okán az egykori Ernst Múzeumban rendezett kiállításon³⁹⁴ felállított *Cloaca-New and Improved* (2001) a szimuláció szokatlan magasságaiba jutott: a kiállítás első hetének végére több napon át hasmenést „produkált”. Paracelsus szerint az ürülék az élet fonala, melynek felgombolyítása során visszamehetünk a neves alkimista korába, mikor a *Philosophia Magnában* leírta a

³⁸⁹ Horváth Márk – Lovász Ádám: Folyékony fekália. Az alantasság olimpiája. *Veneratio*, 2016. augusztus 6. <http://veneratio.eu/blog/2016/08/06/absentology-folyekony-fekalia/> [A blog megszűnt]

³⁹⁰ Sigmund Freud: *Halálösztön és az életösztönök*. Ford. Kovács Vilma. Belső EGÉSZ-ség Kiadó, Budapest, 2011. 63.

³⁹¹ Bataille *Belső tapasztalat*: 103.

³⁹² Donald Kuspit: The Triumph of Shit. *Artnet*, 2008, november 9.

<http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit9-11-08.asp>

³⁹³ A *Cloaca*-ból (2000-2010) eddig kilenc, folyamatosan továbbfejlesztett verzió született.

<https://wimdelvoye.be/work/cloaca/>

³⁹⁴ *Wim Delvoye*, Ernst Múzeum, Budapest, 2008. február 16. -március 23. A kiállítás kurátora: Simon Kati, Műcsarnok. A kiállítás Bencsik Barnabás művészettörténész kezdeményezése lévén jött létre.

mesterségesen létrehozott ember (*homunculus*) születésének körülményeit.³⁹⁵ Ebben a szellemben Delvoye anyagcsere modelljét akár egy fordított előjelű alkimista folyamatnak is tekinthetjük, ahol az enzimek Prima Matériája által jön létre a kívánt Opus Magnum, vagyis maga a széklet. Delvoye bio-gépezete inkább egyenes folytatása a felvilágosodás ellentmondásos egyénisége, La Mettrie francia orvos-filozófus főművének (*L'Homme-Machine*, 1747), melyben teljesen materialista alapokra helyezte az emberi test (*gépember*) működésének szemléletét: La Mettrie számára az anyag hatalma felől az ember nem más, mint „egy gép vagy egy állat.”³⁹⁶ Az infografika atyjának tartott Fritz Kahn berlini nőgyógyász illusztrációsorozata (*Der Mensch als Industriepalast*, 1927) precízen felépített gyárként ábrázolja az emberi testet, többek között az emésztés folyamatát.³⁹⁷ Későbbi, edukációs szándékú, ám ellentmondásos műveiben miközben a nő társadalmi szerepét az engedelmes gép pozíciójaként határozza meg, „demokratizálja” a testi funkciókat: „Az orgazmust éppoly nehéz utánozni, mint a tüsszentést vagy a hányást.”³⁹⁸

Delvoye gyakran megemlíti, hogy a *Cloaca* gyermekkori álmait váltja valóra. Látszólag a művész más, hasonló tárgyú műveit is ez a pszeudoinfantilis impulzus mozgatja, némi flamand (népi) humorral fűszerezve, de Delvoye gépezete a szkatológiát az eszkatológia irányába tereli, az ember technológia általi felszámolásának disztópiája felé.³⁹⁹ Hornyik Sándor elemzésében kihangsúlyozza, hogy Delvoye *Cloacája* szervesen illeszkedik Bosch vagy Bruegel tradíciójához, vagyis bahtyini értelemben is „karneváli mű”, hiszen „a belső kifordításáról, az alantas emésztés és a bélrendszer morbid, szinte szakrális, technotudományos megjelenítéséről van szó.”⁴⁰⁰ Hornyik Peter Sloterdijk megkülönböztetését vezeti be Delvoye kapcsán, aki a cinizmust elválasztja a „kynizmus”-tól. „A kynikus a freudi és az adornói értelemben véve nem érzi rosszul magát az elidegenedett modern társadalomban, hanem inkább

³⁹⁵ A *De generatione rerum naturalium* című könyvében olvasható, hogy a homunculus a venter equinum-ba (lórágya) helyezett, emberi spermát tartalmazó lombik segítségével jön létre.

³⁹⁶ Idézi: Benkő Krisztián In: *Bábok és automaták*: 112. Eredeti szöveg: Julian Offrey de La Mettrie: *Machine Man and Other Writings*. Ford. Ann Thomson. Cambridge University Press, Cambridge, 1996, 39.

³⁹⁷ A drezdai Deutsches Hygiene Museum állandó kiállításán (*Human Adventure*) interaktív animációként lehet megtekinteni Kahn munkáit.

³⁹⁸ Dr. Fritz Kahn: *A szerelem iskolája*. Ford. Dr. Brencsán János. Medicina Könyvkiadó, Budapest, 1968, 243.

³⁹⁹ Delvoye módszerének legközelebbi rokonát a szomszédos Hollandiában kell keresnünk: a 2008-as Low fesztivál másik – a Kiscelli Múzeumban kiállított – vendége, a Joep van Lieshout által 1995-ben alapított AVL (*Atelier Van Lieshout*) manufaktúrája folyamatosan termeli a termelés és fogyasztás témakörét feldolgozó abszurd posztumán tárgyait, installációit és épületeit, mint pl. a *BarRectum* (2005). A rotterdami műhely az *UtopiaStation* című programmal szerepelt a 2003-as Velencei Biennálén, és többek között alkotott már végbélformájú házat (*CasAnus*, 2007), vagy a székletet energiaforrásként felhasználó interdiszciplináris installáció-terveket (*The Technocrat*, 2005, *SlaveCity*, 2005).

⁴⁰⁰ Hornyik Sándor: Az alantas test transzcendálása. Wim Delvoye művészetéről. *exindex*, 2008. március 10. <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=559>

a társadalmi normákon és a filozófiai diskurzusokon áthágva »visszanyúl« a cinikus filozófia görög verziójáig, és leghíresebb képviselőjéig, Diogenészig. Az idealizmussal és a rációval nem a materialista és antikarteziánus ideológiakritikát állítja szembe, hanem a test »valódi«, érzéki materializmusát. Diogenész, Sloterdijk és Delvoye számára a kynizmus az élet és a testiség igenlését, az elfojtott és megvetett testnedvek és testfunkciók előtérbe helyezését jelenti. A globális, techno-tudományos fogyasztói társadalommal szembeni alapvető kulturális reakció így náluk nem a cinikus apátiában, hanem a felszabadult, obszcén röhögésben csúcsosodik ki.”⁴⁰¹ Ivacs Ágnes⁴⁰² a trójai falóhoz hasonlítja Delvoye gépezetét, amely a poszthumán lehetséges paradigmaváltásával dekonstruálja a múzeumi teret és a hozzá kapcsolódó gyakorlatot: a trójaiak által „lónak” vélt, görögök alkotta csapda-gép a maga korában fejlett technikai konstrukció volt, amely becsapta a trójaiakat, akiknek le kellett bontaniuk a város falát, hogy bevigyék az ajándék falovat miközben azt hitték, hogy győztek, de valójában nem történt más, minthogy az egyik kultúra leváltotta a másikat. Delvoye „bio-tech »falóvához« a múlt század eleji (ezredvégi) szalonfestészet bemutatására és értékesítésére alapított Ernst Múzeum ablakát kellett kiemelni a helyéről, utat és forgalmat lezárni, higiénias és biológiai okokból méltán buzgó monstrumgondozót fogadni, s nem utolsósorban statikai felméréssel megelőzni az esetleges omlást.”⁴⁰³ A beszámolókból is kiderül, hogy a Cloaca gépezete sok és sokféle emberi gondoskodásra tart igényt, az organikus-kibernetikus összeolvadásával megidézi a cyber-punk utópiáit is: „a radikális stratégiáktól elvárt eredmény egy szenvedélymentes, poszthumán test, amit cyborgnak is nevezhetünk. (...) A testet már nem lehet totalitásban megragadni, vagy tükörben nézve meglátni benne Apolló (az eszményi test) visszatükröződését. Ehelyett a test teljes kontrasztként, töredékként, diffúz hálóként jelenik meg, mint a labilitás állandósága, amely folyamatosan kikezdi saját határait.”⁴⁰⁴

Ugyan Delvoye Cloacája az emésztés nem-semlegessége révén meglebbenti a Haraway-féle kiborggá válás ígérését, ám nem mond le egy hasonlóan gördülékenyen működő,

⁴⁰¹ Uo. Vö. Peter Sloterdijk: *Kritik der zynischen Vernunft*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1983; *A cinikus ész kritikája*. Ford. V. Szabó László. (1999.) <http://www.c3.hu/~prophil/profi994/SLOTERDI.html>

⁴⁰² Ivacs Ágnes: *Delvoye falova – Jegyzetek Wim Delvoye kiállításához*. Balkon, 2008 /3. 24-26. Ivacs Ágnes egyetért Hornyikkal abban, hogy Delvoye-t nem a szépség vagy az etika érdekli – hiszen a szépség Oscar Wilde óta amúgy is elvált az etikától –, hanem a társadalom által értéktelennek ítélt jelenségek: „Ha Diogenésznek választania kellene egy állatot, nem az oroszlánt választaná, hanem a disznót. Ha tárgyról lenne szó, nem számítógépet mondana, hanem lapátot. Ha testrészeről, egészen biztosan a segget választaná.” (Ivacs Balkon: 26. Eredeti szöveg: Wim Deloye In: Robert Enright: Wim and Vigour. Interview with Wim Delvoye. In: *Border Crossings*, Issue No. 96, 2005. november 1.)

⁴⁰³ Uo. 24-25.

⁴⁰⁴ Bojana Kunst: A digitális test: a test láthatóságának története. In: *Digitális testek – virtuális látványosságok* [katalógus], Szerk. Nina Czegledy. Ludwig Múzeum Budapest – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2001, 25.

és installációjánál jóval nagyobb méretű gépezet működési mechanizmusáról, sőt a warholi/koons-i hagyomány örököseként rájátszik a művészeti ipar posztmodern kapitalista stratégiáira, magas szinten stilizálva azokat. Wim Delvoye saját logójában a monogramjával megegyező Walt Disney-birodalom emblémájának tipográfiáját sajátítja ki, de a *Cloaca* logó is korábbi brandek remixéből született: a művész félreérthetetlen ajánlata igazolja azt a nehezen emészthető marketing-igazságot miszerint csak a csomagolás és a *brand-name* számít.⁴⁰⁵ A *Cloaca* (Coca-Colára is rímelő) emblémája őszinte ikonográfiával és gazdag referenciákkal bír, a csomagolás transzparens, a termék maga pedig egyáltalán nem tartalmaz mesterséges színezéket, vagy guarumi-szerű alattomos összetevőket. A *Cloaca* folyamatos emberi asszisztenciát igénylő hasmenése nevetve rombolja le a felvilágosodás haszonelvőségbe és fejlődésbe vetett hitén alapuló utópiákat, egyértelművé téve, hogy „*az »emberi« nem a tökéletlenség fázisa az ember technológia általi orvoslásának útján, hanem egy hiba, amely beolvasztja a technológiát ebbe a hamis ígéletbe – az »emberi« az a hely, ahol a számítási hibák tökéletesen működnek.*”⁴⁰⁶

3.1. Nekrospektív: a művészet mint preparáció

Mindig ragyogó viszonyt ápoltam a csontvázammal, és nagyon örülök,
hogy végre megszabadulhat húshüvelyétől
(Michel Houellebecq: A térkép és a táj)

Ha a hulladékként kezelt testnedvek jelentik a határ másik oldalát, ahol az Én nem tartózkodhat, az emberi *hulladékként* bemutatott holttest még messzebbre megy; maga a határ válik tárggyá, amely számúzi az Ént: „*a tudományon kívül és Isten nélkül maradt holttest az abjekció csúcса.*”⁴⁰⁷ Kristeva szerint a halál megfertőzi az életet, és épp ez okozza az undorélmény felfokozott érzetét, ahogy Bataille megjegyzi: „*nekünk túlélőknek ez a holttest, amely közeli oszlással fenyeget, nem felel meg semmiféle olyan várakozásnak, amelyet ehhez a kiterített emberhez életében fűztünk, hanem félelmet ébreszt: így ez a tárgy kevesebb mint a semmi, rosszabb mint a semmi.*”⁴⁰⁸ Ebben az alfejezetben képzőművészeti példákon keresztül

⁴⁰⁵ Idézetek Delvoye szórakoztató marketingparódiájából: „*Miután vásároltam a Cloaca szarából, jó állásom van és egészséges, boldog kapcsolatban élek.*” (S. K., Michigan) „*Fedezze fel, hogyan segíthet önnek a Cloaca kapcsolatot kialakítani a világgal és gyógyulást, harmóniát, belső békét vinni az életébe.*” (Kim Anderson, PhD). Idézi: Ivacs Ágnes i.m. 24. Eredeti szöveg: In: „Cloaca As Seen on TV!” www.cloaca.be (már nem funkcionáló Delvoye-oldal.) Aktuálisan: <https://wimdelvoye.be/>

⁴⁰⁶ Chapman *Meatphysics*

⁴⁰⁷ Kristeva i.m. 4.

⁴⁰⁸ Bataille i.m. 70.

szeretnék olyan stratégiákat bemutatni, amikor a halál / holttest szimulációja vagy annak preparációja, tartósítása – akár reprezentáció, digitalizáció, archiválás – vagy az orvosi területen használatos prezervációs módszerek alkalmazása révén magát a halállal való szembenézés félelmét is tartósítja, és az élet/halál közti határ átlépésével teremt kísérteties elkülönbözödést.

Paul McCarthy a *Life Cast* (2013) kiállítási projekt⁴⁰⁹ keretében tőle szokatlanul minuciózus hiperrealizmussal alkotta meg saját fekvő, meztelen testének kísértetiesen pontos mását. A régi faajtón „kiterített”, borotvált, lehunytt szemű és meztelen McCarthy-replika (*Horizontal*, 2012) megidézheti az ugyanabban az évben készült Hófehérke-mesére építő nagyszabású projekt (WS, 2013) dramaturgiáját is: a mese narratívája a „*halál és az alvás közötti varázslatos kétértelműségről szól.*”⁴¹⁰ A platina szilikonból készült hasonmás üvegszálás maggal és fémvázal rendelkezik a karokban, kezekben és lábokban, mintha még a test belsejét is imitálni akarná. Hans Belting a kép születése kapcsán írja, hogy a holttest a saját maga szimulakrumává válik a halál pillanatában, csupán hasonlít az élő testre, vagyis képként működik: a „*halandó testet*” lecserélik a „*szimuláció sérthetetlen testére*”, mintha „*a képekben mi magunk válnánk halhatatlanná.*”⁴¹¹ Érdekes módon McCarthy számára fontosabb a folyékony matéria (műanyag) testfolyadékra emlékeztető, életszerű mozgása, mint a kész mű: korábbi gumifigurái belsejükben mesterséges izmokkal és erekkel is rendelkeztek; számára az öntési folyamatokkal kezdődik maga a mű, mert „*a tudatalatti a folyadékkal együtt nyílik meg.*”⁴¹² Ebben az értelemben a *Life Cast* projekt performatív elemeket tartalmaz, az öntvénykészítés olyan, mint egy performansz vagy „*szoborszínház.*” McCarthy zavarbaejtően élethű öntvénye az álom tematizálása helyett mégis inkább a képpé váló holttesttel való szembenézésre sarkall, akárcsak David Cronenberg alig egyperces rövidfilmje, a *The Death of David Cronenberg* (2021), amelyben a 78 éves rendező megközelíti ágyban fekvő holttestét mintázó élethű szilikonszobrot, majd gyengéd gesztusok kíséretében mellé bújik. Cronenberg egyik fő tézise, hogy a technológia a testünk kiterjesztése: Marshall McLuhan a „*testprotézisként használt*” médiumokra tekintett „*saját testi szerveink meghosszabbításaként.*”⁴¹³ McCarthy és Cronenberg időskori halottprotézise nem az élő test, hanem a halott test meghosszabbítása, amellyel – beltingi értelemben – a szimuláció szimulációját hozzák létre, mintha „előrefutnának” a halálba, vagy legalább is, megalkotják

⁴⁰⁹ Paul McCarthy: *Life Cast*, Hauser & Wirth, New York, 2013. május 10. – július 26.

⁴¹⁰ Jarrett Earnest: The Liquid is The Flux. Conversation with Paul McCarthy. *The Brooklyn Rail*, 2013. június. <https://brooklynrail.org/2013/06/art/the-liquid-is-the-fluxpaul-mccarthy-with-jarrett-earnest>

⁴¹¹ Hans Belting i.m. 212.

⁴¹² McCarthy i.m.

⁴¹³ Idézi: Belting *Kép-antropológia*: 30. Vö.: Marshall McLuhan: *Understanding media: the extensions of man*. McGraw-Hill Paperbacks, New York, 1965.

halott másolatukat, mielőtt végérvényesen képpé válnának: „A halott elvesztett testét egy képre cserélte be, amivel az élők között maradhatott. Csak a képben lehetett megvalósítani a halotti jelenlét cseréjét”⁴¹⁴, vagyis a holttest „többé már nem test, hanem csak annak képe.”⁴¹⁵

Az orosz AES+F csoport tisztátalan díszfelvonulása (*Defile*, 2007)⁴¹⁶ a Nekrokrácia megingathatatlan pozíciójának fagyos portfóliója. A névtelen hullák és az haute-couture ruhamodellek fotóinak digitális egybedolgozása transzgresszív etikát és esztétikát követ, amely a „divat és halál összekapcsolásával egy új ellentétpárt hoz létre”⁴¹⁷ – hacsak nem számítjuk ide a gótikus rock vagy a black metal szubkultúrájának ruhatárát, vagy éppen Fellini *Rómájának* (1972) egyik jelenetét. Az egyházi divatbemutató képtelen képsora pont ezt a jelenséget, az ellenreformáció halálkultuszának továbbélését vitte filmre lefegyverző szarkazmussal: a túlvilági ragyogás csúcsmodelljét a Halál beugrója vezeti fel, az a műsorszám, amelynek senki nem tapsol. Az ASF+F modelljeinek vonulását a koporsószerű light-boxok fagyasztják megszakított mozdulatokká, egyaránt utalva – akár a barokk, akár az Európán kívüli – fényűző temetkezési rítusokra, és a divatvilág poklára, amelynek bugyirairól Chuck Palahniuk tudósít kíméletlen, gyorsmontázsos prózájában – a *Láthatatlan szörnyek* szupermodell antihőse szándékosan arcon lövi magát: „a megcsonkítottságomból akartam önbizalmat meríteni a mindennapi élethez. Szerettem volna úgy élni, ahogy egy nyomorék, torzszülött, születési rendellenességben szenvedő, deformált lány, aki nyugodtan vezetheti az autóját letekert ablakkal, mert nem érdekli, hogy a huzat tönkreteszi a frizuráját.”⁴¹⁸ A túlvilági VIP parti vakufényében a moszkvai társasági élet kontúrjai rajzolódni kezdnek: az AES+F felkavaró tablója tökéletes esszenciája az orosz társadalmi elit Viktor Pelevin által leírt ambivalens képletének, amelyet a *glamour* és a *diskurzus* egymásba fonódó fogalma határoz meg, a „modern társadalom két fő tartópillére, amelyek magasan a fejünk felett boltívet alkotnak.”⁴¹⁹ A *glamour*nak, mint „az anonim diktatúra ideológiájának” a legfontosabb megjelenési formája a reklám, „egyetlen valós tartalma pedig az átöltözés és az álcázás”⁴²⁰. A Vanity Fair világában a legjobb reklám éppen a halál, amely mártíromsággá nagyít egy balesetet (Lady Di), vagy vitalizálja a lemezeldási mutatókat egy zombilétben stagnáló alkotói pálya végén (Michael Jackson).⁴²¹ A

⁴¹⁴ Uo. 33.

⁴¹⁵ Uo. 167.

⁴¹⁶ AES+F: *Defile*, Knoll Galéria, Budapest, 2009. május 18. – július 31.

⁴¹⁷ <http://www.knollgalerie.at/333.html>

⁴¹⁸ Chuck Palahniuk: *Láthatatlan szörnyek*. Ford. Totth Benedek. Cartaphilus Kiadó, Budapest, 2009. 243-244.

⁴¹⁹ Viktor Pelevin: *Empire 'V' – Elbeszélés a valódi felsőbbrendű emberről*. Ford. Goretity József. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2008, 68.

⁴²⁰ Uo. 81-83.

⁴²¹ Brandon Cronenberg *Antiviral* (2012) című filmjében egy olyan celebkultuszt visz színre, ahol a rajongók komoly összegekért bálványaik betegségeit fecskendezhetik be maguknak.

reklámok képi világára építő AES+F kiválasztottjainak – akik valószínűleg méltatlan körülmények közt hunytak el – extrém ruhakölteményei a legelőkelőbbek státuszára utalnak: ennek megfelelően kényelmetlenek, akadályozzák a mozgást, vagyis hordhatatlanok. Ez azt is jelenti, hogy e méregdrága öltözékek viselése az átlagfogyasztók számára fizikailag azért is megengedhetetlen, mert már nem az élet része. A topmodellek biológiai jellegzetességei egy olyan konzumbirodalom szépségeszményét képviselik, amelyben az anorexia/bulimia betegsége látszólag egy szimmetrikus egyensúlyi állapot eszközévé válik (a szájvégbélnyíláson keresztül éppen annyi a betét, mint a kivét), ám a csontsovány test a *létrejövő szépség* vagy „széppé-leendés” performatív ideáját fogalmazza meg, hiszen a tökéletesség elérése egyet jelent a halál pillanatával.

„Az ezredvégi művészet egyik fő sajátossága, hogy a korábbi, klasszikus művésztben domináló, a test kívülről, harmonikus, zárt egészként, szent mikrokozmoszként szemlélő nézőponttal szemben belép a test belsejébe, felbontja, szétboncolja, s halott anyagi realitások halmazaként ragadja meg.”⁴²² A csontváz a test belsejében tartósítja a halál ígérését, a hús szétfoslása után adva jelet ateizmusáról, majd fossziliaként megtagadva a lebomlást, megkövesedett formává fogalmazza át a halál utáni örök élet gondolatát, anyagi tömegéhez igazítva a transzcendens isteni üdvözülést. Wim Delvoye Thanatosz és Erósz nászából született múzsái (*Nine Muses*, 2011-2012) csontjaiknak geometriája Freud és Euklidész katedrálisában rendeződik csúcsívökké, ahol fedésbe kerül az ablak és az emberi test (röntgensugár általi)⁴²³ transzparenciája. Delvoye röntgenfelvételekkel összedolgozott üveglakái áttörik a szakralitását vesztett gótika, és a szakralitássá emelt erotika közötti vékony falat, röntgenfelvételeken rögzítve azt a mindenén áthatoló „isteni” tekintetet, amely profanizálja azt a látványt, amire irányul, „az orvostudomány és a pornográfia egyéni szintézisét”⁴²⁴ valósítva meg. Ez az istentől ellopott klinikai/művészi tekintet azért obszcén, mert olyasmit mutat meg a nézőknek, amit nem szabadna látnia.⁴²⁵

Foucault a test belsejének titkait kifürkésző orvosi tekintet (*le regard médical/medical gaze*) megszületését a felvilágosodás gyakorlatához köti, mikor is a halál elnyeri a világossághoz való jogát: „a tetem csodálatos átváltozásának vagyunk itt tanúi: régen makacs

⁴²² Sturcz János: *Janus félúton*, Új Művészet Kiadó, Budapest, 1999, 137.

⁴²³ A röntgenfelvételek és a kísértetfotók esztétikája egyszerre jellemzi Nemes Anna utóbbi években készült *fekete festményeit*, amelyek a 7. fejezetben tárgyalt fekete poszthumán jelentőségéhez is hozzájárulnak. Vö. Nemes: *Fantomok fogsora*. Nemes Anna festményeiről. In: *Ektoplazma*: 35. Vö. Nemes Anna: *Egyszerű bonyolult*, Várfook Galéria, Budapest. 2022. február 25.- április 2.

⁴²⁴ Hornyik Sándor: *Helyszínélők a Golgota környékén*. Messianizmus és nyombiztosítás a 21. század küszöbén. *Új Művészet*, 2009/12, 7.

⁴²⁵ Mona Hatoum, brit művész *Corps Étranger* (1994) című videóinstallációjában a személyesen túli intimitással személyteleníti el magát: önarcképe endoszkópius utazás saját testében, amely láthatóvá teszi a láthatatlant.

tisztelet kárhóztatta rothadásra, otthagya a pusztulás sötét művének. Most a merész gesztusban, amely kegyeletet nem sért, hanem napvilágra hoz csupán, a hulla az igazság alakzatainak legtisztább mozzanata lesz. A tudás oda lopakodik, ahol a féreg utat rágott magának.”⁴²⁶ J. G. Ballard írói módszerében maga a pornográfia válik a tudományá hasonlatossá, „amelynek fő célja, hogy az eseményeket vagy tárgyakat izolálja idő- és térbeli kontextusuktól”⁴²⁷: a holttesteket fragmentáló orvosi vagy rendőrségi fényképek a végtelenségig nagyítva elvesztik emberi vonatkozásukat, miközben az esztétizálódás révén érzéki vágyat keltenek, hiszem – miképp Foucault elismeri – a 18. század végétől a felboncolt test analízisének „teljes dimenziója az esztétika szintjén bontakozik ki.”⁴²⁸ Andres Serrano hullaházban készült monumentalizáló fotósorozata (*Morgue*, 1992)⁴²⁹ ebbe a nekrofilias képi kultúrába illeszkedik, amely a *Hetedik* (rendező: David Fincher, 1995) című thriller előképe nyomán szériában gyártott helyszínelő krimiken keresztül a racionalizmus vallását sugározza a vizuálisan kielégült, kivörösödött szemű nézők millióinak. A 2000-ben indult amerikai bűnügyi tévésorozat, a *Helyszínelő* „sikerének kulcsa az úgynevezett »CSI-shot«, mely azt mutatja meg a nézőnek különleges, szálóptikás, endoszkópos képalkotás alkalmazásával, hogy milyen sérülést szenved a test, ha áthalad rajta valamilyen idegen tárgy, legyen az akár golyó, akár kés, akár egy márvány kispasztika. Tágabb értelemben a CSI-shot a gyarló emberi szkopofilián keresztül a hight-tech képalkotást menesztette mennybe.”⁴³⁰ Serrano hullái hiperesztétikus fényekkel, színekkel és kompozíciókkal operáló (töredékes) beállításaiiban a barokk halálkultusz pompája éppúgy jelen van, mint a poszthumán test fragmentáltsága: a „féreg útját” a CSI felvételein az endoszkópos kameramozgások helyettesítik, amelyek – Serrano színes-szagos fotóihoz hasonlóan – „a szemlélőt arra kényszerítik, hogy a karnográfia bűnébe essen, vagyis pornográfiába hajló élvezettel gyönyörködjön a fertőzött, sérült vagy éppen széné égett hús romlásában.”⁴³¹ Serrano munkái az engedélyezés miatt nem ábrázol(hat)nak felismerhető arcokat: hasonló kényszer motiválhatta Gottfried Helnwein erőszakos halált halt emberekről készült, teljesen elhomályosított portréfotó-sorozatán (*Poems*, 1997) a digitális beavatkozást. Az elhunytakat egyedül haláluk módja (égés, szívroham, gyógyszer-túladagolás) identifikálja,

⁴²⁶ Michel Foucault: A klinikai orvoslás születése In: *Elmebetegség és pszichológia - A klinikai orvoslás születése*. Ford. Romhányi Török Gábor. Corvina, Budapest, 2000.

⁴²⁷ Ballard *The Atrocity Exhibition*: 49.

⁴²⁸ Foucault i.m. 235.

⁴²⁹ Vö. Bercz Ágnes: *Csak egy művész. Beszélgetés Andres Serranoval*. Balkon, 2002/3, 20-23.

⁴³⁰ Hornyik i.m. 4.

⁴³¹ Uo. 5. A karnográfia kifejezést Pinedo kreálta a pornográfia mintájára a hús latin elnevezéséből. Vö. Isabel Cristina Pinedo: *Recreational Terror. Women and the Pleasure of Horror Film Viewing*. SUNY Press, New York, 1997 és Sue Tait: Autopic visoon and the necrophilic imaginari in CSI. *International Journal of Cultural Studies*, 2006/1. 45-62.

végül is biológiai lényünk cáfolhatatlan valósága többet elárul életünkről, mint egy jól megkonstruált és kozmetikázott felettes Én-portfólió: a „*bomlás jelentette ezt a világot, amelyből származunk és amelybe visszatérünk; ennek megfelelően az iszonyat és a szégyen egyszerre kapcsolódott születésünkhöz és halálunkhoz.*”⁴³² Sam Taylor-Wood a bomlás folyamatát a 17. századi holland állatcsendéletek időbeli meghosszabbításával tette jelenvalóvá, mikor másfél perces videóban összesűrítve és felgyorsítva mutatta be egy nyúltetem teljes lebomlását (*Little Death*, 2002). A légkondicionálás, a folyamatos túlhűtés és a test prezerválásának vagy felfrissítésének kozmetikai, sebészeti módozatai a *wellness* extrém és elérhetetlen létformáját űző, a halál tényét elődázó túlcivilizált társadalom pótcselekvései, melyek által nem vagyunk hajlandók szembenézni azzal a folyamattal, amit Céline úgy fogalmaz meg, hogy „*a testem viszont – izgatott és közönéges molekulák álruhája – folyton lázadozik a megmaradás ostoba tréfája ellen.*”⁴³³

Morten Viskum norvég képzőművész a *The Hand that Never Stops Painting* (1997) című műciklusa keretében egy holttest levágott kezével festett absztrakt képeket, melyek gyakran nyilvános performanszok részét képezték. Viskum azóta több halott kézzel dolgozott együtt⁴³⁴: alkotómódszere, még olyan szekuláris országban is, mint Norvégia általános felháborodást keltett, ahol a test integritásának elvesztésétől vagy sérülésétől való félelem „*még mindig az emberi lélek (és annak elvesztése) eszméjéhez kapcsolódik.*”⁴³⁵ Mari Sundet művészettörténész azt állítja, hogy egy kéz, amely soha nem hagyja abba a festést nem „*az élet véglegességének végső megcsúfolása*”, hanem Viskum projektje arcul csapása „*a művészek önelégült és önigazoló igényének, akik pontosan annak a szolgálatnak a közvetítőinek látják magukat, amelyre az Isten nélküli világ »elveszett« lelkei vágnak.*”⁴³⁶ Horváth Márk Antonin Artaud *Rodezi levelei* kapcsán a levélírás, illetve az archiválás mazochizmusával hozza összefüggésbe Viskum projektjét, amely meglátása szerint „*a megőrzés teljes lehetetlenségére reflektál.*”⁴³⁷ A véglegesen megszűnt archiváló helyén „*csak egy amputált kéz maradt, amelyet értelmezhetünk az archiváló archiválásaként is. A Rodezi levelek – Viskum alkotásaihoz hasonlóan – magukba olvasztják írójukat, akinek sorai a megszáradt vér*

⁴³² Bataille *Erotika*: 69.

⁴³³ Louis-Ferdinand Céline: *Utazás az éjszaka mélyére*. Ford. Szávai János. 1977, Magvető, Budapest, 365.

⁴³⁴ A Viskum módszerét kísérő felháborodás egyik oka, hogy a művész nem nyilatkozott a kéz eredetéről: az első kézfejről később annyit árult el hivatalosan, hogy egy 60 évesnél idősebb holttesthez tartozott; a projekt során hetedikként használt kézfejnél (*R.I.P.*, 2013) annyi információt osztott meg, hogy a halott testrészt egy öngyilkosságot elkövető fiatal fiúé volt. Vö. <https://viskum.no/119/performance-and-paintings>

⁴³⁵ Mari Sundet: Morten Viskum / In retrospect. Sajtát ford. *ARTPULSE* Vol. 1 No. 4, 2010. nyár <http://artpulsemagazine.com/morten-viskum-in-retrospect>

⁴³⁶ Uo.

⁴³⁷ Horváth Márk: *A halál nekromediális szimulációja. Elmúlás és gyász a digitális technológiák korában*. Savaria University Press, Szombathely, 2017, 38.

rezidumainak tekinthetők. A megőrzés mazochizmusa végül kikerülhetetlenül elnyeli az archiváló személyt. A halott kezével festett alkotások a hantológia tökéletes megnyilvánulásai: üresek, mégis elképesztően telítettek.”⁴³⁸ A festészeti munka már elkészítése pillanatában retrospektív, sőt, nekrospektív munkává válik: a művész performatív módon egymásba omlasztja a múltat és jelent, az élet és halál ellentétének diszkreditálásával radikálisan változtatva meg a „személyes kézjegy” modernizmuson átszűrt romantikus ideáját. „A halotti kultuszban a kép a távollévő test médiumaként működött”⁴³⁹, jegyzi meg Belting: a távollét kapcsán értelmezi a hiány produktivitását Horváth, miszerint „a nyomhagyás kizárólag a kéz halott testről való megszökését követően értelmezhető: az után utánja az abszentológia jelene.”⁴⁴⁰

A biológiai halhatatlanságra szolgál paradox példaként a HeLa-sejtek orvosi karrierje, amelyeket Henrietta Lacks, harmincegy évesen méhnyakrákban meghalt baltimore-i háziasszony tumorjából tenyésztettek ki 1951-ben, és első ízben sikerült életben tartani és szaporítani őket: azóta is az orvostudomány szolgálatában állnak számos kutatásban a géntérkép elkészítésétől az AIDS kezelésével kapcsolatos fejlesztésekig. Lack biológiai örökségének hallhatatlansága éppen hibájának / betegségének köszönhető: Marc Quinn bio-art önportréjában hasonlóképpen a genetikai „hiba” kontextualizálja a művet. Az átlátszó műanyagba zárt üvegfiola, vagyis a *Self Conscious* (2000) című DNS-portré a szobrász teljes génállományát tartalmazza 99%-os alkoholtartalmú oldatban, amely ironikus együttállást eredményez, tekintve, hogy Quinn gyógyult alkoholistaként a 90-es évek közepe óta nem ihat többé alkoholt, ráadásul lehetséges, hogy épp van egy gén a DNS-ében, ami függőségét okozza: „Az egyik részem elpusztítója egy másik részem megőrzőjévé válik.”⁴⁴¹ A DNS-minta portrék⁴⁴² megjelenésükben minimalista absztrakt képek, mégis tökéletes realizmust képviselnek, hiszen nem csak a modell lehetséges vonásait „tartalmazzák”, hanem az érzelmi életére vagy egészségére vonatkozó információkat is: egyszerre biológiai és technikai tárgyak, amely a donor képmásának időbelli állandóságát reprezentáló poszthumán ikonokként funkcionálnak. A DNS-projekt csúcsa, az Édenkert biológiai modellje (*DNA-Garden*, 2001) szárnyasoltár formában foglal acélvázba 77 DNS-mintát (75 növényi és egy-egy férfi / női sejtcsoportot).

⁴³⁸ Uo.

⁴³⁹ Belting 8.

⁴⁴⁰ Horváth i.m. 38.

⁴⁴¹ Marc Quinn In: *Marc Quinn: Recent Werk: Recent Sculpture*. Saját ford. NAI Publishers, Groningen, 2006, 66.

⁴⁴² *Cloned D.N.A. Self-Portrait (second perspective)*, 2001; *Family Portrait (Cloned DNA)*, 2001). Quinn a Welcome Trust segítségével készítette el a sorozatot, amely A világ legnagyobb független egészségügyi szervezete, amely szoros kapcsolatban volt a Human Genom Projecttel, az USA és más államok kormányai által támogatott nagyszabású vállalkozással, amely 2000 júniusára készítette le az ember teljes DNS-térképét.

Quinn római kiállításán⁴⁴³ a fémesen csillogó DNS-oltárral szemben a fehérre festett, bronzból öntött emberi csontváz (*Waiting for Godot*, 2006) térdelő-imádkozó pózban testesíti meg a halhatatlanság keserű paródiáját.

Mielőtt rátérnék a kortárs művészet halott organikus anyagokat tartósító módszereire, szeretném visszavezetni a tekintetet a 18. századi anatómiai / orvosi reprezentáció eszközeire. A firenzei Regio Museo de Fiscia e Storia Naturale, azaz a 'La Specola' 1775-ben nyitotta meg a széles közönség előtt (is) gyűjteményét, amelyben a viaszból készült anatómiai modellek igen fontos szerepet játszottak, a több ezer modellt készítő Clemente Susini szobrászati munkája révén. Az emberi testrészeket, illetve azok működését bemutató modellek látványa koronként mást és mást jelent: a 21. század nézőinek az anatómiai információk pontosságánál is fontosabbnak tűnik kulturális reprezentációjuk. Ugyanis akaratlanul is a barokk halálkultusz fontos forrásaivá, dokumentumaivá váltak, annak ellenére, hogy a felvilágosodás tudást társadalmassító vállalkozásának keretében jöttek létre. Nem pusztán a kipreparált kart nézzük, hanem ugyanakkor a mozdulat pátoszformuláját is látjuk, s óhatatlanul szembesülünk a karteziánus, illetve a keresztény hagyománnyal: nem nehéz ezeket a tárgyakat a lélek és test dualizmusának illusztrációjaként látnunk. Az emberi testi ábrázolására használt viaszfigurák hibrid tárgyak voltak, amelyek „*félúton helyezkedtek el a művészet és a tudomány között*”, amelyeket elismert művészek anatómusok irányításával modelleztek és a mecénások gyűjtöttek⁴⁴⁴: a Susini által megformált anatómiai viaszlábban ugyanúgy tovább él a votív képmás (*effigies*) vallásos funkciója, miképpen a Michelangelo műhelyében készült láb művészi megmunkálása. A viaszból készült votív tárgyak örökségének tekinthető anatómiai modellek Belting szerint az Én és a képi ábrázolás válságát jelentették be, hiszen a halotti maszk egy „*halandó személyt örökített meg*”, az anatómiai lenyomat viszont „*a mulandó szervezetet rögzítette*.”⁴⁴⁵ Az anatómiai test ugyanis „*nem fejezi ki az ént, az én pedig a testben mint res cognitans [„gondolkodó dolog”] rejt el önmagát. (...) Descartes a viaszfigurákban az élet erős illúzióját keltő méhviasz és az eleven test között fennálló analógiából vezette le a test mindenfajta bizonyosságra törő megismerése ellen szóló érveit. Ezek aszerint a viasz állapota*

⁴⁴³ Marc Quinn. Museo d'Arte Contemporanea (MACRO), Róma, 2006. június 22. - szeptember 30.

⁴⁴⁴ Martin Kamp és Marina Wallace: *Spectacular Bodies: The Art and Science of the Human Body from Leonardo da Vinci to Now*. [katalógus] Saját ford. Hayward Gallery Publishing, London, 2000, 159.

⁴⁴⁵ Belting i.m. 118.

*hasonlóan változékony és meghatározhatatlan, mint az a test, amelyet képekben utánoz.*⁴⁴⁶

Georges Didi-Huberman szerint a viasz „minden hasonlóság anyaga.”⁴⁴⁷

Didi-Huberman a szicíliai Gaetano Giulio Zumbo, (Susini mellett a másik legjelentősebb) anatómia modell-készítő mester felkavaró allegorikus viasz-tablóit (*The Plague*, 1691–94) a „*pontos rothadás és barokk halandóság*” kettőségével jellemzi: egyfajta nyers, nem áttételes anatómia ábrázolásokat párosít Bernini vagy Poussin modelljeinek újrendezésével. E két hatás együttese a rossz közérzet vizuális megtestesülése, amely túl van a realizmuson, ezért is vizsgálták Zumbo műveit a perverzció szemszögéből: „*Sade leírása Zumbo műveiről – »félelmetes igazságuk«, ahogy írja – olyan kontextusban jelenik meg, amelyben keveredik a vágy, a kegyetlenség és a halál.*”⁴⁴⁸ Zumbo viasztestei a szerves hasonlóságok pokoli nyugtalanságát kínálják, amelyek „*nem tudnak megóvni bennünket a formátlanságtól.*”⁴⁴⁹ A halotti maszk vagy az anatómia modell nem számított kanonizált műtárgynak, de Zumbo szubverzív viaszművészete az anatómiai reprezentációra reflektáló kortárs művek és a bataille-i formátlanság előképeként artikulálja az abjekció retorikáját.

A *Spectacular Bodies*⁴⁵⁰ című londoni kiállítás nagyszabású vállalkozása a kétezres évek elején éppen ezekre az átjárásokra helyezte a hangsúlyt, úttörő módon rekontextualizálva azokat a vizuális tárgyakat, amelyek konvencionálisan "orvostudománynak" vagy "művészetnek" címkézett területekről származnak. Az anatómiai rajzok és modellek, orvosi műszerek és klasszikus festmények mellett olyan kortárs alkotók művei szerepeltek a tárlaton, mint John Issacs, Marc Quinn, Katharine Dawson, Tony Oursler vagy Bill Viola. A törvényszéki és orvosi tudományok soha nem látott mértékben való fejlődése révén – a genetikai ujjlenyomatok, a kriogenika és a dizájner baba kifejlesztésével – a művészek továbbra is inspirációt találnak az emberi testben. A foucault-i klinikai tekintet kiismerhetővé teszi a testen keresztül a lelket is, annak minden igazságával – amennyiben a biológiai lény összegezi az individuumot. Az *abject* azonban aláássa a nyugati felvilágosult gondolkodás karteziánus modelljét, lerombolva a kogníció eredményeit, mert a freudi melankólia („minden élet végcélja a halál”) a testet spektáculumnak bemutató színház fenomenológiájával szembesít: már láttuk a test minden részletét, de nem tudjuk megoldani az élet nagy problémáit, nem tudunk úrrá lenni

⁴⁴⁶ Uo. 119. Vö. René Descartes: *Elmélkedések az első filozófiáról*. Ford. Boros Gábor, Atlantisz, Budapest, 1994.

⁴⁴⁷ Georges Didi-Huberman: *Wax Flesh, Vicious Circle*. Saját ford. In: *Encyclopedia Anatomica: A Complete Collection of Anatomical Waxes*, Taschen, New York, 1999. A pdf. verzió letöltési helye:

<http://underconstruction.wdfiles.com/local--files/imprint-reading/wax-flesh.pdf> Az idézet oldalszáma: 1.

⁴⁴⁸ Uo. 8.

⁴⁴⁹ Uo.

⁴⁵⁰ *Spectacular Bodies: The Art and Science of the Human Body from Leonardo da Vinci to Now*. Hayward Gallery, London, 2000. október 19.- 2001 január 14. Kurátorok: Martin Kamp és Marina Wallace

az enyészet erején. Ebbe a gondolatmenetbe illeszthető John Isaacs véres, szétboncolt hullát ábrázoló, akkurátus pontossággal megformázott viaszszobra (*A Necessary Change of Heart*, 2000). Az anatómiai színházak vagy Susini viaszmodelljeire reflektáló fiatal művész önmaga testrészeiből formálta meg a szobrot a korán bekövetkező felbomlás víziójaként, éppen a firenzei modellek tanulmányozására irányuló kutatói látogatásból született reflexióként. Susini modelljeihez képest Isaacs esetében a művész egyszerre modell és modellkészítő, amire érvényes Belting megállapítása, hogy az ember „antropológiai szempontból nem képeinek uraként, hanem (...) az ember a testét elfoglaló »képek helyeként« tűnik fel.”⁴⁵¹

A horrt gyönyörre változtató művészi mechanizmust, a vonzás-taszítás kettősségét tette marketingstratégiája részévé Charles Saatchi reklámszakember és mecénás magángyűjteményéből válogatott *Sensation*⁴⁵² tárlata, amely az 1990-es évek végének talán legnagyobb hatású kiállításává nőtt, önálló brandet kovácsolva a *YBA (Young British Artists)*⁴⁵³ gyűjtőnévből, annak dacára, hogy maga a tárlat teljesen különböző művészi stratégiákat vonultatott fel kezdve a (poszt)minimalista szobroktól a hiperrealista festményeken át a posztkonceptuális installációművészetig. A posztmodern kisajátítás és a test rekontextualizálása kivételes erővel jelent meg: a negyvenkét kiállító művész közül a téma kapcsán olyan neveket emelnék ki, mint Damien Hirst, Jake & Dinos Chapman, Matt Collishaw, Tracey Emin, Marcus Harvey, Mona Hatoum, Sarah Lucas, Ron Mueck, Marc Quinn, Jenny Saville, Sam-Taylor Wood, Gavin Turk vagy Gillian Wearing. A *Sensation* egyszerre jelent szenzációt és érzékelést: az utazó tárlat botrányoktól hangos recepciója nemcsak a megosztó művek által kiváltott – a sajtó részéről melodramatizált – „sokkhatásról” számolt be, hanem Saatchi agresszív marketing-stratégiáit is kifogásolták. A magam részéről a művészetszociológiai megfontolások helyett kizárólag módszertani kérdésekkel szándékozom foglalkozni, hiszen az abject vagy poszthumán testképekre építő brit művészet bázisát alapvetően ebben a körben érdemes keresnünk, ahol a halott szerves materiák, emberi testnedvek és a fragmentált testek legkülönbözőbb művészi reprezentációival találkozhatunk. Damien Hirst⁴⁵⁴ az a művész, aki a konzerválást mint művészi eszközt a legemblematikusabban

⁴⁵¹ Belting i.m. 14.

⁴⁵² *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*. Kurátorok: Norman Rosenthal és Charles Saatchi. Royal Academy of Arts, London, 1997. szeptember 18.- december. 28, Hamburger Bahnhof, Berlin, 1998. szeptember 30.- 1999. január. 30, Brooklyn Museum of Art, NYC, 1999. október. 2- 2000. január 9.

⁴⁵³ Az elnevezés eredete, hogy Charles Saatchi saját galériájában több kiállítást szervezett *Young British Art* címmel 1992 folyamán. A hazai kontextusban releváns tárlat: *Szabadesés. A kortárs művészet legfiatalabb generációja*, Trafó Galéria, Budapest, 2000. március 3. - április 2. Kurátor: Erdősi Anikó

⁴⁵⁴ Damien Hirst a *Freeze* című, üres londoni ipari épületben megrendezett csoportos kiállítással indította el a fiatal brit művészeti hullámát 1988 júliusában, amelynek kurátora és egyik kiállítója volt, akkor még a Goldsmiths Art Collage hallgatójaként. Malcolm McLaren, a Sex Pistols egykori menedzsere szerint a punk szellemiségét a thatcheri recesszió edződött YBA tagjai, főleg Damien Hirst vitték tovább. (Malcolm McLaren

képviseli, az installáció műfaján keresztül értelmezve a Francis Bacon-féle egzisztencializmust. Lényegében azzal a konceptuális gesztussal, hogy formalinos tartályban tartósított állatpreparátumokat állít ki, a tudomány reprezentációs eszközeit emeli be a művészet terébe. Ezzel nem annyira pszeudo-tudományos műveket hoz létre, inkább a tudomány aláadását eredményezi a barokk *vanitas* kultusz agresszív, high-tech verziójának átírásával, olyan melankolikus asszociációkat keltve, ahol az Isten szerepét a művész (and co.) veszi át, aki a konzerválás által csak a halál expanziójára képes. A formaldehidben tartósított és kiállított, gyakran kettévágott vagy felszeletelt állattetemek – tehenek, sertések, birkák – hosszú sora a pályáját meghatározó és sok vitát kiváltó tigriscápa preparációjával indult (*The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991). Hirst munkái „*az élet és a halál folyamatait vizsgálják, azt, ahogy az iróniát, a hazugságot és vágyainkat a saját elidegenedésünk és halandóságunk leküzdésére mozgósítjuk.*”⁴⁵⁵

Számomra mégis Hirst egyetemi évei utáni legelső munkája a leginkább érdekes, amelyben a tartósítás hiánya révén még nem függesztődik fel a halott test bomlásának folyamata. *A Thousand Years* (1990) az élet-halál izolált körforgását modellezi egy steril, üvegfalú tárlóban, egy levágott marhafej és több százezer légy segítségével. A rothadó marhafejből táplálkozó kukacokból kifejlődő legyek az üvegvitrin plafonjához erősített elektromos rovarcsapdán lelik halálukat: „*Az élet mindig az élet felbomlásának következménye. Először is a halál függvénye, amely helyet ad az életnek; majd a halált követő bomlásé, amely visszajuttatja a körforgásba az új élőlények folytonos világra jöttéhez szükséges anyagokat.*”⁴⁵⁶ A minimalista szobrászati elemként megjelenő fémvázaskocka tiszta geometriája ellentétben áll benne zajló formátlan és mocskos élettani folyamatokkal és a bomlással: „*Ez a szörnyű látványt nyújtó, mozgó, bűzös, langyos anyag, amelyben az élet terjed, amelyben hemzsegnek a peték, a lárvák és a kukacok, váltja ki bennünk azt a visszahatást, amit undornak, émelygésnek, és utálatnak nevezünk.*”⁴⁵⁷ Bacon festményein gyakran hasonlóan izolált üvegalitkában veszti el határait a merő húsként megjelenő alakok: „*A test Alak, nem struktúra (...) A test csak akkor tárul fel, amikor már nem tartják fogva a csontok.*”⁴⁵⁸ Hirst az „utolsó felvonással

In: Malcolm McLaren in Conversation with Gerald Matt. In: *Punk. No One Is Innocent.* [katalógus] Szerk. Gerald Matt, KUNSTHALLE wien. Verlag für moderne Kunst Nürnberg, Nürnberg, 2008, 200-201.

⁴⁵⁵ David Bussel: Damien Hirst. Saját ford. In: *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection.* [katalógus], Szerk. Norman Rosenthal. Thames & Hudson, London, 2000, 199.

⁴⁵⁶ Bataille *Erotika*: 68-69.

⁴⁵⁷ Uo. 69.

⁴⁵⁸ Gilles Deleuze: *Francis Bacon. Az érzet logikája.* Ford: Seregi Tamás. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2014. 29-30.

kezdte”⁴⁵⁹ pályáját, miként én a planetáris világvége gondolatával kezdtem, majd a légy útjával folytattam dolgozatomat, és ha már visszatértem egy pillanatra a bevezetőre, talán szokatlan analógiát állítanék fel. A *Thousand Years* világtól elzárt, laboratóriumi térben létrejövő élet-halál körforgása úgy vélem, hasonló folyamatot mutat be a nézőknek, mint Sun Yuan és Peng Yu vérenek tűnő folyadékot lapátoló, kirakatszerű térbe kényszerített takarítórobotja (*Can't Help Myself*): a művész-mű-néző összjátékából megvalósuló INERCIA azonos mindkét alkotásban, amely a poszthumán esztétika egyik legjellemzőbb, és pesszimizmusát meghatározó vonása, ha úgy tetszik, a *mű lehetősége*. A halott Isten feltámadásának eljövételét Hirst a *Forgive me Father for I Have Sinned* (2006) című triptichon formába rendezttáblaképével cáfolja, amelyre milliónyi döglött legyet ragasztott feketéllő műgyantába foglalva, az absztrakt (monokróm) kép és a spiritualitás lehetséges kapcsolódási pontjait is dekonstruálva. A triptichon-forma keresztény kereteit Bacon festményeitől örökölte Hirst, aki az orvosi /anatómiai modelleket és szemléltető eszközöket – a legyes szárnyasoltár ellenpontjaként – három hófehér vitrinbe rendező installációjában (*Trinity – Pharmacology, Physiology, Pathology*, 2000) a vallást a tudomány materializmusára cseréli: az ugyanebben évben készült *Adam and Eve [(Banished From the Garden)*, 2000] című munkában megjelenő emberpáron a tudomány sem segít. A kettéválasztott üvegfalú vitrin két kórházi boncasztalán letakart testek (bábuk) fekszenek, ez által a bűn halál általi megtorlásának a Teremtés könyvében szereplő ígérését váltva valóra, vagyis a kiüzetés egyenlő lesz a halállal.⁴⁶⁰

Baudrillard hasonló gondolatot fogalmaz meg, mint Belting a halott képével kapcsolatban, csak a másik irányból indul: „Az emberi test történetét végigkísérő protézisek között kétségtelenül a legrégebbi a képmás. De a képmás nem igazán protézis: képzeletbeli alak, aki az alanyt – akárcsak a lelke, az árnyéka, a tükörkép – a másaként kísérti, aki miatt az alany egyszerre önmaga is és nem is hasonlít soha önmagára, úgy kísérti, mint egy fürge és mindig elhárított halál. Azaz, hogy mégsem mindig: amikor a képmás testet ölt, amikor láthatóvá válik, akkor a nyomban bekövetkező halált jelenti.”⁴⁶¹ Marc Quinn ezzel a fürgeséggel igyekszik minduntalan beelőzni saját halálát a plafonról lógatott és Szent Bertalan lenyúzott bőrét is megidéző testnegatívjaiban (*No Visible Means To Escape I-X*, 1996-97; *Man Sruck By Lightning*, 1998). A művész saját levedlett héjaként jelenik meg, amiből Houdini módjára

⁴⁵⁹ Idézet Lucien Freudtól, aki ezekkel a szavakkal fordult a rá nagy hatást gyakorló munka kapcsán a fiatal Hirsthöz. Philip Pocock: Hirst, Damien – *A Thousand Years. with reference to death*, 2015. május 25.

<https://withreferencetodeath.philippocock.net/blog/hirst-damien-a-thousand-years/>

⁴⁶⁰ 1Móz 2,17. Vö. Elizabeth S. Todd: *An Autopsy of the Fall*, VCS The Visual Commentary of Scripture.

<https://thevcs.org/expulsion-and-exile/autopsy-fall>

⁴⁶¹ Baudrillard *A Rossz transzparenciája*: 99.

szabadulni próbál, hátrahagyva a bronzba (vagy poliuretán gumiba) öntött hiányt a széttöredezettek gyülekezetének, hogy lámpaoltás után magukévá tegyék a művész személytelen üregét: „*az antropomorphé olyan szimulákrumként lepleződik le, melynek »tiitka« önnön belső megtörtsége, mely távollétet a görög szobrok és műemlékek fragmentáltsága is kifejezi.*”⁴⁶²

A *Sensation* tárlat egyik emlékezetes szereplőjeként ismertté vált Marc Quinn gyakran szokatlan anyagokat használó szobrászata az emberi test folyamatosan változó formáit analizálja, antropológiai kutatásait az önreprezentáción keresztül helyezve az abject szemiotikai játékterébe. Quinn a szerves anyagok konzerválási eljárásai közül a fagyasztást választotta művészetének egyik módszeréül. Az egyik kulcsműve a *Self* (1991)⁴⁶³, amely saját, öt liternyi vérből – ami nagyjából az emberi testben lévő teljes mennyiség – készült fagyasztott önportréja. A *Self* Möbius-szalag módjára modellezi a külső és belső viszonyát: a keringést és annak révén az életet biztosító testnedvből az alkotó testén kívül hozza létre az Ént, amely a technológia analógiájával modellezi az élet törekenységét, hiszen a hűtőberendezés áramtalanításával a vérszobor egy alakatlan tócsává folyik szét, vagyis a *formátlan* fenyegető, s lappangó módon benne rejtőzik a műben. A technológiától vagy egy testen kívüli rendszertől való függés és a (testi) összeomlás réme a 90-es évek elején az alkotó alkoholfüggőségére is utalt, ahogy Quinn fogalmaz: „*Az Én [Self] megőrzésével kapcsolatban az a helyzet, hogy az visszafordítható. Egyszerűen csak fagyasztva tartják, és így minden pillanatban teljes mértékben függ a fagyasztási mechanizmustól, hogy megtartsa a formáját. Ez függ az elektromos ellátás infrastruktúrájától, így a társadalmunk tartja fenn, pillanatról pillanatra.*”⁴⁶⁴ Nem véletlen, hogy a Möbius-szalag példájával éltem: Kérchy Anna a Möbius-szalag külső/belső, szellem/test hagyományos oppozícióit egymásba fordító sajátosságát a társadalomformáló szöveggént működő test kontextusában értelmezi: „*a felület felirata pszichikai interioritást képez, ugyanakkor a belső is külsővé válik: a megélt anyagi testi valóságunk megtapasztalása is hatással van arra, milyen szöveget és tudást formálunk a világról.*”⁴⁶⁵ Jake & Dinos Chapman a külső / belső összeolvadásának jegyében a saját mutáns szobraik kapcsán egyenesen Paul Möbius neurológus állítását idézi, aki „*azt állította, hogy »az Én csak egy szerv«.* A Möbius-szalag topográfiai ábráját használva egyetlen összefüggő síkként írta le a testet hálóként körülfonó bőr- és bőr alatti hártyákat. Miközben ez a térbeliség feloldja

⁴⁶² Horváth – Lovász – Nemes i.m. 243.

⁴⁶³ Quinn öt évenként elkészít egy ilyen önarcképet: a *Self*-nek eddig öt változata ismeretes.

⁴⁶⁴ Marc Quinn In: Kamp and Wallace *Spectacular Bodies*: 159.

⁴⁶⁵ Kérchy Anna i.m.

a belsőséget és a külvilágot, egyúttal demokratizálja az anatómiát, és ezáltal megfosztja az agyat szuverenitásától.”⁴⁶⁶ Quinn saját vére feldolgozásának másik példája a művész véreshurkája (*Incarnate*, 1996), amely a főzés transzmutációja által a megtestesülés legkevésbé dicsőséges formáját ölti, a gasztronómiai tálalással a kannibalizmus tabuját hívva elő, amely civilizációnk szétesésével fenyeget – Bataille szerint az ősi társadalmakban a szakrális kannibalizmus a bizonyíték arra, hogy a tiltás kelti fel a vágyat: „nem a tilalom teszi ízletessé a húst, hanem a »jámbor« kannibál azért fogyasztja el, mert tilos. A tiltásnak ezt a paradox vonzerejét találjuk meg az erotikában.”⁴⁶⁷ Quinn vérportréi csak látszólag idézik meg a halotti maszk hagyományát vagy William Blake élőmaszkját (1823), miképpen Jean-Luc Nancy is rámutat: „A portré lényege nem egy szubjektum ábrázolása: hanem mindenkor a szubjektivitás vagy az önmaga-lét mint olyan létrehozása” (...) A portré csak önmagához viszonyul, vagyis inkább önmagához való viszonyként van.”⁴⁶⁸ Quinn önarcképe sem a saját identitás feltárását, hanem „előállítását” jelenti, amely a high-tech munka folyamata során a „hiányos jelenlétek kísérteties zónájába”⁴⁶⁹ kerül.

John Isaacs, Damien Hirst vagy Marc Quinn bemutatott művein keresztül is látszik, hogy a tudományos és művészi reprezentációt „nem elsősorban eszközeik, hanem indítékaik különböztetik meg egymástól, vagyis hiába használ a művész például orvosi berendezéseket az alkotása során (...), műve a művészettörténeti kontextusban konstituálódik és nem a tudománytörténetiben.”⁴⁷⁰ Burroughs egyik regényének főszereplője is megtestesíti ezt a pozíciót, akit lenyűgöztek „a bőrbetegségek utálatos rózsaszínjei, zöldjei, sárgái és bíborai, akár azokban a katolikus boltokban, amelyek ereklyetartókat, madonnákat, feszületeket és vallásos képeket árulnak. (...) Kim úgy gondolta, hogy orvosira jár majd és doktor lesz belőle, de hiába szerette a betegségeket, a betegeket nem kedvelte.”⁴⁷¹ A tudományos reprezentációt képviselő, a holttesteket a mimézis által ábrázoló 18. századi viaszszobrok funkcióját a prezervációs eljárások fejlődése következményeként ma szoborként reprezentált valódi holttestek töltik be. Gunther von Hagens heidelbergi anatómus a 1970-es évek végén fedezte fel a *plasztináció* eljárását: a folyamat során kivonják a holttestek szöveteiből a vizet és a zsírt, majd azok helyébe folyékony szilikont juttatnak. Az innovatív eljárás a plasztinált holttestet

⁴⁶⁶ Jake and Dinos Chapman In: Maia Damianovic: Dinos & Jake Chapman in interview with Maia Damianovic. *Journal of Contemporary Art*, 1999. <http://www.jca-online.com/chapman.html>

⁴⁶⁷ Bataille *Erotika*: 87.

⁴⁶⁸ Jean-Luc Nancy: *A portré tekintete*. Ford: Seregi Tamás. Műcsarnok Nonprofit Kft., 2010, 19.

⁴⁶⁹ Belting i.m. 39.

⁴⁷⁰ Bordács – Kollár i.m. 22.

⁴⁷¹ William S. Burroughs: *A halott utak vidéke*. Ford. Greskovits Endre. Katalizátor Könyvkiadó, Budapest, 2008. 29-30.

szagtalan, steril és szabad levegőn tartható, *szobrászati alapanyagként* gond nélkül darabolható, alakítható, vagyis könnyen kezelhető látványossággá változtatja. Önmagát az „anatómia művészeként” aposztrofáló, külső megjelenésében leginkább Joseph Beuysra emlékeztető Hagens az anatómia demokratizálódását látja a *Body Worlds* nevű kiállításának vállalkozásában: az általa felfedezett eljárást nem sikerült levédeni, ezért az eredeti kiállítások „másolatként” több hasonló utazó látványosság turnézik világszerte *BODY* vagy *Bodies* címen. „*Von Hagens plasztinációi valójában nem holttest ábrázolások, hanem az élő test olyan reprezentációi, melyeket a klinikai-orvosi tekintet mortifikál. Ez az esztétizáció a tökéletes láthatóság fikcióját fedezi fel és preparálja igazságként, miközben nincsen tudatában annak, hogy művelete színtelen-szagtalan szimulákrumokat teremt. A plasztinált testek biopolitikai »térképek«,*⁴⁷² *melyek felkínálják magukat bármilyen kisajátításnak és behatolásnak.*”⁴⁷³ A plasztináció eljárásával látványosan vitalizált halottak a túlzó esztétizálás révén valójában a reprezentáció senkiföldjére kerülnek, mert sem a művészet intézményrendszerében, sem a tudomány területén nincsenek otthon. A test megnyitásának túlzó transzparenciája, amelyet a fejezet elején a Foucault-idézet a „féreg útjaként” határoz meg, túlszalad a tetemet az „igazság alakzatává” változtató pályáján. Az egyik budapesti kiállításra⁴⁷⁴ reflektáló Nemes Z. Márió ezt a zavaró transzparenciát artikulálja, miszerint a tárlaton is végbemegy „*a holttestek »csodálatos átváltozása«*, hiszen elemi idegenségüket elfedi a plasztináció poétikája, s a tetemek felajánlkozva várják, hogy a tudomány és/vagy a történelem nevében penetrálják őket. Ugyanakkor ennek semmi köze a kegyelethez, az emberi gépezetnek csak hatékonysága van, szentségről vagy méltóságról ebben a katakomba-kontextusban nem beszélhetünk. A tárlat legkísértetesebb mozzanata azonban nem is az élők által végrehajtott biopolitikai kisajátítás, hanem a preparátumok bosszúja, hiszen ebben a térben az élő testek is mortifikálódnak, mert a penetráció kölcsönössé válik.”⁴⁷⁵ A szilikonba foglalt örökkévalóság rettenetéhez képest Ötzi, a rézkori Jégember folyamatos fogyással, azaz dehidratálódással küszködő múmiájának túlvilága inkább a szolidaritás, a gondoskodás és a figyelem politikájának színtere.⁴⁷⁶

⁴⁷² Petra Kuppers: *The Scar of Visibility. Medical Performances and Contemporary Art*. University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 2007, 36.

⁴⁷³ Nemes Z. Márió: A szentimentalizmus szakadéka. Holttest és nemiség Jörg Buttgerreit *Nekromantik*-filmjeiben. In. *A preparáció jegyében* 136.

⁴⁷⁴ *Body Kiállítás*. Komplex, Budapest, 2018. február 15. – július 31.

⁴⁷⁵ Nemes Z. Márió: Biofasiszta cirkusz. *Revizor Online*, 2018. június 24.

<https://revizoronline.com/hu/cikk/7356/body-kiallitas-kiraly-utca-26>

⁴⁷⁶ A Jégember „naponta két gramm súlyú vizet veszít, Oliver Peschel, a müncheni patológus gondolja: rendszeresen vizet permetez rá egy dezodoros flakonból, hogy továbbra is látható maradjon” (Clemens Setz: Wir haben ihn entführt. Ford. Csutak Gabi. *Zeit Online*, 2018. augusztus 1.) <https://www.zeit.de/2018/32/oetzi-bozen-hitze-eis-gletschermumie>

3.3. Meatphysics⁴⁷⁷ – a hús retorikája. Szöllősi Géza

Szöllősi Géza művészete egyedülálló hangot üt meg a kortárs magyar képzőművészet testkánonában, ugyanakkor látásmódja könnyedén beilleszthető a nemzetközi szcena mainstream áramlatába, ahol már az idősebb generációk említett képviselői (Joel-Peter Witkin, Paul McCarthy, Cindy Sherman) megteremtették a rossz közérzet és a horror kultúrájának posztmodern hagyományát a testábrázolásban. A hazai szintéren csak a kétezres évek elején/közepén jelent meg néhány fiatal művész, akik más-más eszközökkel, de mélyebben és máshogyan hasítanak a húsba, mint elődeik: e szubverzív testrepresentációkat összefogó *Budapest Horror*-jelenség⁴⁷⁸ aktív figurája Szöllősi is, akinek legkarakteresebb és legkövetkezetesebb vállalkozása a 2003-ban elkezdett *Hús-projekt*, melyben nyers állati húsból, főleg disznóból és belsőségekből varr össze emberi portrék és nemi szervek preparátumait szimuláló szobrokat. Nem véletlen, hogy a projekt egy *Önarckép* (2003) elkészítésével indult, hiszen „mindig csak egy tőlem távollévő és rajtam kívül lévő arcban »hasonlítok önmagamra«, nem visszatükröződésként tehát, hanem egy olyan portré formájában, amit önmagam előtt, mindig önmagamat megelőzően hordozok.”⁴⁷⁹ Jean-Luc Nancy nyomán mondhatjuk, hogy Szöllősi egyszerre hordozza portréját „önmaga előtt” és „után”, így a húsból készült, halotti maszként is funkcionáló portré a tükör-stádium élményével azonos: a szubjektum „ebben az aktusban nem csak a másikként tapasztalja meg önmagát, hanem csakis az önmagáról alkotott kép külső kontrollja által válik szubjektummá.”⁴⁸⁰ Egy későbbi önarcképén (*Önarckép tárgyerral*, 2010) Witkin fotóját megidézve (*Head of a Dead Man, Mexico*, 1990) egyesíti Salomé és Keresztelő Szent János hiányos befejezésű történetét a törvényszéki orvoslás igazságával, így „a portré a testtől függetlenné vált, és új hordozó médiumra átvitt arcnak”⁴⁸¹ tekinthetjük.

Szöllősi saját megfogalmazása szerint a *Hús-projekt* alapvetően szobrászat egyik fő problémájával, nevezetesen a médiummal foglalkozik. Szöllősi a hiperrealista hagyományt (Duane Hanson, Ron Mueck) követve egy olyan szobrászati megoldást (médiumot) keresett, ami a lehető leghűségesebb a modellhez: ez lett az emberi bőrhöz nagyon hasonló sertéshús – vagyis plasztikája nem formaképzésében, hanem médiumában hiperrealista. Egyfelől ez

⁴⁷⁷ Utalás Jake Chapman: *Meatphysics* című kötetére, amely freudi elírás formájában jelzi a metafizika felszámolását.

⁴⁷⁸ [Lásd: 5.1 fejezet: 167-175.]

⁴⁷⁹ Nancy i.m. 25.

⁴⁸⁰ Belting i.m. 41.

⁴⁸¹ Uo. 40.

„szélsőséges megközelítése az arisztotelészi mimetikus művészetelméletnek”, de felidézi „a keresztény ereklyék működési mechanizmusát”⁴⁸² is. Hermann Nitsch szerint a „hús tényével való szembenézés az emberi lét alapvető konfliktusainak egyike”⁴⁸³, s mióta a hússal való közvetlen foglalatok tabuvá vált, épp tabu mivolta miatt különösen intenzíven reagálunk rá érzékszerveinkkel. Barthes hasonlóképpen fogalmaz: „Ahogy a bor az értelmiségiek számára egyfajta közvetítő anyag, amely a természet őserőihöz vezeti vissza őket, a bélszín is valamiféle megváltó eledel a szemükben.”⁴⁸⁴ Szöllösi műveiben azonban a dionüszoszi extázis megdermed a 15 %-os formalinoldatban, referenciális bázisa olyan neveket tartalmaz, mint Damien Hirst vagy Marc Quinn, akinek saját lefagyasztott véréből készült önportréja még Szöllösinél is *szervesebb* interpretációját adja az arisztotelészi miméziselméletnek. Quinn *saját* anyagából készült véreshurkája (*Incarnate*) visszacsatolható Szöllösi disznó-ember szintéziséhez a kannibalizmus civilizációnkat veszélyeztető tabuját idézve meg, amelyre később még visszatérek. Hirst ipari kivitelezésű ready-made-eivel szemben Szöllösi az intimitás illúziójával kecsegtet és transzformációi során nemcsak az élő/halott, külső/belső, hanem személytelenség/személyesség és az ember/állat ellentétpárjait is dinamizálja szobraiban, amelyekben a halott természet újra életre kel. Így munkái sokkal inkább párosíthatók Witkin nosztalgikus antropológiai scénárióival, ahol a fotográfus hasonlóképpen domesztikálja és személyesíti meg a preparátumokat. A hús-konstrukciók rendkívüli intenzitása abban rejlik, hogy megtévesztésig hű szimulakrumok, melyek tulajdonképpen utánczott eredetijük anyagából készülnek, és paradox módon csak annyira taszítók, amennyire emberiek. „A befogadó megpróbálja antropomorfizálni és megszemélyesíteni az anyagot, de ez a folyamat megfeleltetések képlékeny rendszerét eredményezi, mert a hús eredendő formátlansága nem engedi »igazi« személyé-emberré válni a fejét.”⁴⁸⁵ David Bowie – még a világbotrányt kavart *Sensation* kiállítás előtt – az *I. Outside* (1995) című konceptalbumán kísérletet tett, hogy összeillesse a neoavantgárd öncsonkítási kísérleteit a cyber-punk protéziseivel, és ezzel a gesztussal az akcionizmus és a body-art csillagai a popkulturális tér galaxisába kerültek. A lemezt kísérő történetben Bowie egy Nathan Adler nevű detektívet alakít, aki az Art-Crime iroda megbízásából időben és térben bolyongva művészeti „bűntények” után „nyomoz”, vagyis egy fiktív poszthumán keretbe ágyazva foglalja össze a huszadik század második felének legradikálisabb testdekonstrukciós kísérleteit. Az Art-Crime egyre gyarapodó jelentéseiben

⁴⁸² Szöllösi Géza In: Urban: *Decadence Now!* 126.

⁴⁸³ Hermann Nitsch: *orgia misztérium színház*. Ford: Adamik Lajos. Metronóm, Budapest, 2004, 79.

⁴⁸⁴ Roland Barthes: Bélszín hasáburgonyával. In: *Mitológiák*. Ford. Ádám Péter. Európa Könyvkiadó, 1983, 94.

⁴⁸⁵ Nemes *A preparáció jegyében*: 30.

előkelő helyen szerepelne Szöllősi Géza tevékenysége: megfontolt szándékkal felépített munkái azonnal felismerhetők, indítékai megkerülhetetlenek.

Mary Douglas antropológiája alapján érdemes úgy tekintenünk a testre (és annak reprezentációjára), mint ami soha nem statikus keret, hanem „*annak a társadalmi rendszernek az érdekében és abból közvetít információkat, amelynek a része,*”⁴⁸⁶ vagyis a test „*visszatükrözi a kulturális értékeket és szorongásokat, amelyek materiális kifejeződést nyernek általa.*”⁴⁸⁷ A test tehát „kulturális szöveg”, de milyen retorikát alkalmaz Szöllősi *Hús*-projektje a társadalmi mozgások kontextusában? Nemes Z. Márió megfogalmazásában Szöllősi hús-kollekciója egy „*személytelenül személyes antropológiai múzeum, melyben egy »meghaladott« emberi világ romjai láthatóak. A szentimentális preparátor nem tud elszakadni az antropológiai töredékektől, mert ezek jelentik számára az otthon és a múlt ígérését, hiszen a poszthumanizmus is csak egyfajta emlékezetmunkával – reflexív idézéssel – tudja újraírni az ember fogalmát.*”⁴⁸⁸ A felejtés és emlékezés feszültségterében egy „hiányos családtörténet” bontakozik ki (*Apám arcképe*, 2004, *Nagyanyám bal lába egy félcipőben*, 2005). A hússzobrok „*ennek az elbeszélésnek a privát totemjei (...) Apánk totemje disznóhúsból épül, de ez nemcsak a két létező naiv azonosítását jelenti, hanem azt is, hogy valójában nem tudjuk pontosan milyen »állagú« családunk és kultúránk, nem tudjuk milyen anyagot találunk majd a kutatás végén.*”

A *Szerelmeim* című sorozat (2003-2007) a *Hús*-projekt talán legprovokatívabb része, melyben Szöllősi női szeméremtesteket „*épít*”, melyeket tekinthetünk a „*családtörténet kitágításaként is*”⁴⁸⁹, a karakterépítés eszközeit applikálva a zsigerek közé: fotókat, hajcsatokat, ékszereket, játékbabákat, tehát egy-egy konstruált barátnő pszeudopersonális kellékeit (*Min Kínából*, 2005). A profán relikviák újabb szekvenciája, az önreflektív *Vagina Refreshing* (2010) a *first world* szépségiparának extrém luxuságazatai, mint a fiatalító hüvelyplasztika (*vaginal rejuvenation*) és a harmadik világ szakrális hüvelyconkítási szokásainak feszültségterében utal a kényszeres művészi megújulás lehetőségeire. A példákából is látszik, hogy a hússzobrok akváriuma olyan gyilkos humorban fűrészt meg tárgyukat, amely kiszorít onnan minden pátoszt: a *Szerelmeim*-sorozatban a szimuláció csapdájába került nézőknek Szöllősi szinte mindig hagy kiskaput a kétnézetű szobrok játékokkal teletűzdelt „fonákján”, leleplezve a metódust, de tovább erősítve az abject intellektuális bizonytalansággeltését. A legfontosabb művészettörténeti példa a *Szerelmeim*-sorozathoz Gustave Courbet *A világ eredete* (1866) című

⁴⁸⁶ Douglas *Rejtett jelentések*: 108.

⁴⁸⁷ Csabai – Erős i.m. 39.

⁴⁸⁸ Nemes i.m. 30.

⁴⁸⁹ Uo. 32.

festménye, amely „egy mellől combközépig kitakart női akt. Vagyis Courbet még egységes emberi alakban gondolkodik (hiszen nem nemi szervet fest, hanem egy akt részletét!), de ezt az egységet a maga érzékiségében akarja feltárni – és uralni, hiszen a kép a maskulin zseni diadala, aki a nemi szerven keresztül az egész nőt és az egész világot uralja.”⁴⁹⁰ Szöllősinél azonban „egy antropológiai átíródás megy végbe, mert a vagina-szobrokban a világ és az ember eredete de-centralizálódik: kimozdul a test »alól«. Ezek az antropológiai töredékek nem egy harmonikus egészet jelentő részletek, hiszen nincs bennük semmi »eredeti«. Szöllősi barkácseszközzel létrehozott műveinek intimitása annyira „tolakodóvá” válik, hogy „a néző nem tudja magát függetleníteni tőle. De nem állíthatjuk, hogy itt a férfierőszaknak kiszolgáltatott női nemiség reprezentálna”, hiszen Szöllősi munkáiban egy hagyományosan férfi tevékenységet (hentesmunka) köt össze egy nőivel (varrás), – a szexualitást neutralizáló, szenttelenül melankolikus munkái éppúgy távol állnak a feminista, mint a szexista olvasattól. Ugyan a „pornófilmek retorikája is a test feldarabolására épül”⁴⁹¹, de Szöllősi hússzobor-sorozata csak annyiban kötődik a pornográfiához –, hogy akárcsak a szimulákrum – nem transzparens, hiszen a pornográfia „azt a helyzetet mutatja meg, mikor a tudás és a tekintet (gaze) valódi birtoklásának a hiánya alanyból tárgyá változtatja a nézőt.”⁴⁹²

A vonzás-taszítás dinamikáját a szexualitás-halál kapcsolatában értelmező sade-i szerelemfelfogást a *Homo-orál* (2007) című húsjelenet mutatja be: a pénisznek látszó gazdátlan húsbáb egy hardcore jelenet lendületével át is fúrja a férfifejet, a tekintélyes méret által feldíszítve azt az űrt, amely az undort táplálja: „a szerelemvágy, a végletekig fokozva egyenlő a halálvággyal.”⁴⁹³ Szöllősi a valós szerelmeit mesterséges nemi szervekké zsugorító hústárgyaihoz képest ellenkező irányba halad a *Suzuka és barátai* (2006) című printsorozatában: egy interneten talált, szexuális kielégülést nyújtó, élethű szilikonbabának teremt képzeletbeli életteret, újra és újra behozva az értelmezési tartományába az őt szinte rögeszmésen foglalkoztató távol-keleti (főleg japán) kultúra test- és nőfelfogását. Bellmer babájának fantáziái vagy Kokoschka barátnő-pótlékának kísértetiessége jelen van a *Suzuka* társ-protézisének színes tablóin is: Szöllősi kollázstechnikája a *Bride of Re-Animator* (rendező: Brian Yuzna, 1990) megszállott medikusát is felidézi, aki talált szervekből próbálja feltámasztani halott menyasszonyát, ám végül az önállóskodó testrészek átveszik a terepet. Szöllősi az emlékezés és a felejtés egymást erodáló erőinek vonzásában rekonstruálja

⁴⁹⁰ ORLAN *Origin of War* (1989) című printje Courbet képének rejtett igazságát tárja fel, amikor a női nemi szervet erekált péniszre cseréli.

⁴⁹¹ Horváth – Lovász – Nemes i.m. 256.

⁴⁹² Tímár i.m. 159.

⁴⁹³ Bataille i.m. 50.

szerelemet, így elidegenítő-perszonalizáló metódusában a *fragmentum* válik az *egész* helyettesítőjévé – és mivel a nemi szerv épp olyan egyéni jegyeket mutat, mint az arc – a művész formátlan húshalmazból építkező brutális költészetében megszűnik a lent és fent hierarchiája, s a metonímia lép a metafora helyére.

A hússzobrok asszociációs gazdagsága reflexszerűen megidézi a nekrofilára építő tömegmédiát által sztárrá lett sorozatgyilkosok, például Ed Gein valódi emberi testrészekből készített tárgyait, vagy a tevékenysége ihlette filmes karaktereket: *A bárányok hallgatnak* (rendező: Jonathan Demme, 1991) részben róla megformázott Buffalo Billjének földalatti varróműhelyét vagy a *slasher*-klasszikus, *A texasi láncfűrész mészárlás* (rendező: Tobe Hooper, 1974) Bőrpofáját, az emberevő család mások arcát viselő hiperaktív sarját. E patológiai esetek profiljaival szemben Szöllősi húsdolgozataiból nem lehet rekonstruálni alkotójuk személyiségjegyeit, Buffalo Bill lenyúzott női bőrdarabokból összefércelt patchwork-jellegű és soha el nem készülő új identitásának (transz)szexuális motivációi ráadásul magukban rejtik a test-építés teleologikus jellegét, ellentétben Szöllősi hússzínházának törvényeivel, melyek nem ígérenek szabadulást a testbe vetettség börtönéből. A horror és a képzőművészet összjátékának kontextusában két fontos tényezőre hívnám fel a figyelmet: az egyik az állati-emberi hús dichotómiájának egybeomlása által is megidézett kannibalizmus mint testdekonstrukciós módszer: a *Szerelmeim*-sorozat dinamikája megidézi a Bataille-nak tulajdonított mondást, miszerint „*a csók az emberevés kezdete.*”⁴⁹⁴ A másik meghatározó együttható a *bőr*, amely összetartja Szöllősi szobrait és kijelöli az Én határait: Jack Halberstam tanulmánya kiemelt fontosságot tulajdonít a bőr szerepének, amelyben látványos módon jelenik meg a „külső” és a „belső” összeomlása. „*Bizonyos 19. századi szörnyeket alapul véve azt állítom, hogy a bőr az ember metonímiájává válik; színe, sápadtsága, alakja a monstrositás szemiotikáján belül nyeri el a jelentését. A bőr lehet túl szűk (Frankenstein teremtménye), túl sötét (Hyde), túl fakó (Drakula), túl mesterséges (Dorian Gray portréja), túl laza (Bőrpofa) vagy túlszexualizált (Buffalo Bill). A bőr, amely otthont ad a testnek, a gótikában abszolút határként jelenik meg, olyan anyagként, amely elválasztja a belsőt a külsőtől. A vámpírfog átszúrja és megbélyegzi a bőrt, Mr. Hyde a fehér bőr után sóvárog, Dorian Gray saját portréját kívánja meg, Buffalo Bill női bőrre vágyik, Bőrpofa trófeaként viseli áldozatai bőrét, húsukat pedig táplálékként hasznosítja. A külső lassan, de biztosan belsővé válik, és a búvóhely többé nem rejt el vagy tart*

⁴⁹⁴ Szöllősi egy akció-fotó sorozaton eljuttatja a hússzobrokkal való intim testi kapcsolatteremtést is (*Kiss Myself*, 2003, *Action* 2007). A *New French Extremity* filmművészeti irányzatban az utóbbi években felerősödött egy női alkotók által képviselt testhorror vonal, amelyben hangsúlyosan megjelenik a diszmorfia és az abject jelenségén keresztül a kannibalizmus témája: *Dans ma peau* (rendező: Marina de Van, 2002), *Raw* (rendező: Julia Ducournau, 2016)

meg, hanem szöveggént, testként, szörnyként kínálja fel magát. A gótikus szöveg, legyen az regény vagy film, összetett bőrműsort ad elő.”⁴⁹⁵

A vaginamanufaktúra realitása egyszerre illúziókeltő és illúzióromboló: a szerelem múlandó és bomlékony, a mű pedig, amely ennek megörökítésére vállalkozik, halott; maradandóságát nem garantálja más, mint egy formalinos tartály, hűtőberendezés, vagy fotódokumentáció. A test belsejének titkait kifürkésző orvosi tekintet „nem intellektuális szem tekintete, amely a jelenségek alatt képes észlelni a lények nem módosítható tisztaságát. A konkrét érzékenység tekintete ez, testtől testig hatoló tekintet.”⁴⁹⁶ Ugyanakkor a művek által kiváltott gyakori „sokk-élmény” azért is lényeges, mert saját humanitásunkat éljük újra, így az elutasításuk révén saját emberségünk vagy kulturális identitásunk körvonaláival szembesítenek. Míg Gunther von Hagens anatómiai cirkuszában a formalinos eljárást meghaladó, s annál jóval vonzóbb plasztinációval⁴⁹⁷ teszi esztétikai spektakulummá a holttesteket, addig Szöllősi privát múzeumában szomorú Pygmalionként hitelteleníti a tudomány eszközeit, úgy keltve életre alkotásait, hogy közben tudja: Aphrodité nincs, és nem is lesz segítségére.

Szöllősi látványterveivel és installációival, objektjeivel olyan filmek sikeréhez járult hozzá, mint a világkarriert befutott, számtalan díjjal jutalmazott *Taxidermia* (rendező: Pálfi György, 2006) vagy a Budapesti Filmszemle-díjas *Ópium – Egy elmbeteg nő naplója* (rendező: Szász János, 2007). Mindkét játékfilm esetében a közelmúlt dekonstruálásáról és deformációjáról van szó, amely megmagyarázza a művész felkavaróan idegen és extrém jelenbeli pozícióját. Szöllősi maga is filmes-rendezői látásmóddal rendelkezik, médiumokat halmozó, reneszánsz diszharmóniával szerkesztett és referenciálisan túlcsonduló párhuzamos projektjei egy olyan komplex, történelmi, vallási-mitológiai és popkulturális narratívákat összeolvasztó antivilággá állnak össze, mint amelyet Alejandro Jodorowsky kultikus filmjében (*The Holy Mountain*, 1973) vagy Matthew Barney *Cremaster* (1994-2002) videóciklusában tapasztalhattunk. Barney Gesamkunstwerk-jellegű *Cremaster*-univerzuma a hereemelő izom (*musculus cremaster*) formájából és funkciójából kiindulva egy organikus és minden centiméterében gondosan megtervezett monumentális és összefüggő tárgyi világot épít, amelynek az elemei önállóan is működnek. Az emberi test protézisekkel való kiterjesztése vagy átalakítása a preparációt művészi eszközként üdvözölő *Taxidermia* egyik központi motívuma is. Ugyan a film alaptörténetét nem Szöllősi írta, ám keze alatt ars poétikává formálódott, és

⁴⁹⁵ Halberstam *Paraziták és perverzok*: 173.

⁴⁹⁶ Foucault i.m. 234.

⁴⁹⁷ Szöllősi 2012 óta szintén használja a plasztináció könnyebben prezentálható eljárását a *Vagina Refreshing* sorozatában.

látványvilága túlbuzgázt a film keretein túl egy olyan pszichedelikus alternatív valósággá, amelyben Szöllösi műtárgyai akár még használati tárgyként funkcionálhatnak.⁴⁹⁸ A Szöllösi által tervezett, és a film zárójelenetét alkotó fiktív kiállításmegnyitón felvonultatott preparált művek Szöllösi *My Pets* című sorozataként önállósultak a valós művészeti térben. A legtöbb ilyen műben Szöllösi eltolásos / behelyettesítő szurrealista technikával *hitelteleníti* a hétköznapi tárgyak funkcióját. Ilyen a preparált kisállatokat csatasorba állító csocsóasztal (*Hörcsögök vs. Mókusok*, 2005), a védekezésre képtelen tengerimalac-boxer (*Boxer*, 2005), vagy a háromdimenziós rajzfilmfigurává gömbölyödő tehénfejek szériája (*Tehén No. 5*, 2010): a valós állati formáktól eltérő sablonokra felhúzott állati bőrök felvetik a génmódosítás lehetőségét is, hiszen a megváltozott külsőből következtetünk egy lehetséges belső tartalomra. E design és képzőművészet határait lebontó művek a tudatalatti logikájának engedelmessé a fogyasztás rossz lelkiismeretét állítják színpadra, a kollektív hallucináció élményével ajándékozva meg látványra éhes nézőit.⁴⁹⁹ A dada találat-tárgy-poétikáját és szurrealista álommunka eltárgyasító technikáit Meret Oppenheim szőrös teáskészlete óta számtalan klasszikus műben láthattuk megjeleníteni.⁵⁰⁰ Valójában már napi rutinprogram, hogy önként sétálunk a húsdarálóba: a *Disznó disznónak farkasa* (2005) című installáció önnön kolbászaival küzdő kitömött malaca érzékletes makettje az önpusztítás emberi vágyának, egy mítoszától megfosztott, nevetséges Laokoón inkarnációját állítva a reflektorfénybe. Szöllösi szokatlan transzformációkon átesett állatai a reklámok tudatalattijából táplálkoznak a rémálomgyár felé vezető úton, játékos könnyedséggel irtva ki a konzumbirodalomból azt a higiéniát, amelyet Paul McCarthy a „fasizmus vallásának” nevez. A kortárs művészet preparált bestiáriumából kiemelném Jake & Dinos Chapman a fajhigiéniá megőrzését támadó kutya-macska-patkány-egér csoportsexét (*Fucking with Nature*, 2009), vagy Maurizio Cattelan öngyilkospózba állított mókusát (*Bidibidobidiboo*, 1996). A dekorációs vagy ismeretterjesztő céllal preparált állatok halála szükségszerű banalitás, Cattelan játékbútorokból épített, antropomorfizált enteriőrjében viszont tragikomikus értelmetlenség: a szuicid mokus „rossz döntését” a művész ötletének köszönheti, de jelenléte a művészet közegében idegen marad. Szöllösi összeművészeti optikája a tervezőgrafika világa irányából közelít az organikus állati anyagok használata felé, vagyis a

⁴⁹⁸ Szöllösi grafikáin különböző marketingstratégiákat szimulál a márkanévként is működő sorozat- vagy projektcímek révén: „*Handmade Hollywood, Kitin, My Toys – a végtelen rebranding során kikristályosodó narratíva egy olyan háttérország fikcióját teremti meg, melyet mintha egy egész stáb konstruált volna.*” (Tyler Patrick: Véres végtagok nyomában. Szöllösi Géza, Györfly László és Kis Róka Csaba csoportos kiállítása. *Új Művészet Online*, 2020. november 26.) <https://www.ujmuveszet.hu/2020/11/veres-vegtagok-nyomaban/>

⁴⁹⁹ A legmegfelelőbbben a prágai *Decadence Now!* című nagyszabású csoportos tárlat szolgáltatta Szöllösi műveinek nemzetközi kontextusát, amelyek többek között Witkin, ORLAN vagy Delvoye munkáival kerültek egy térbe.

⁵⁰⁰ Meret Oppenheim: *Object* (1936), *Squirell* (1969); Victor Brauner: *Wolf-Table* (1947).

reklám- és filmipar vagy a termékdizájn természeti formákat „kihasználó”, vagy digitálisan „átöltöztető” hibrid (organikus-mechanikus) formanyelvét „leleplezve” tárja fel annak organikus eredetét: „Az organikus anyag lényege, hogy végtelen a felbontása a mesterséges képekkel szemben. A digitális világ csak szimulálni próbálja (...) a valóságot, de azt a felbontást, amit egy természetes anyag tud, még nem tudja elérni (...) és ennek a varázsa megmarad végül a szoborban.”⁵⁰¹

Szőllősi a 2010-es évek derekán készült állati alapanyagokat használó kísérletei a *Kitin*-projektben csúcsosodnak ki, mely során egzotikus bogáralkatrészekből állít össze robot vagy transzformersz-szerű antropomorf kispasztikákat. Nemes Z. Márió elemzése szerint Szöllősi műanyag tömbjei a *Jurassic Park*hoz (rendező: Steven Spielberg, 1993) hasonló „fantáziainkubátorok, melyeken keresztül megtermelődnek a popkultúra és a bioszféra hibridjei, annak a rejtélyes rovarfajnak a küldöttei”⁵⁰², melyek a *Kitin*-projektet benépesítik. „A rovarokkal kapcsolatos szorongásaink egyik eredője, hogy »invazív« természetűnek véljük őket, vagyis megszállással, térhódítással, behatolással fenyegetnek. A popkultúrában az emberen túli idegenség egyik legerősebb metaforájának számítanak, olyan robotikus intelligenciának, mely imitálni képes az emberi viselkedést, ugyanakkor szörnyszerű entitásként – az evés és szaporodás törvényeinek engedelmeskedve – mégis túllép a morális humanizmus törvényein. A rovar embertelen, »inhumán«, ugyanakkor belerágja magát az emberibe, hiszen felbontja azt a faji hierarchiát, mely a természet antropocentrikus értelmezésének alapja”⁵⁰³, ugyanakkor Nemes azt is kiemeli, hogy a *Kitin*-mitológia „még születési fázisban van”, tehát nem tudhatjuk pontosan, hogy a »rovarok politikájában«⁵⁰⁴ milyen „szerepet töltenek be a bio-kiborgok.” A *Kitin*-lények egyik első összefoglaló kiállításának⁵⁰⁵ alcíme, a *Handmade Hollywood* egyértelművé tesz, hogy a „nagyipari professzionalizmussal szemben az individuális kézművesség esztétikája kerül előtérbe. Ez egyrészt a barkácsolás, a *low-tech*, a hiánygazdálkodás esztétikáját is behozza, ugyanakkor a technológiai hiány (ki)pótlása csak erősíti a *fan-art* kontextus exkluzivitását.”⁵⁰⁶ Ezt a fajta barkácsrobot-esztétikát Horváth Márk a „roncsmentő punkra épülő do it yourself-játék/alkotás posztmodern gesztusaként”⁵⁰⁷ írja le és

⁵⁰¹ Szöllősi Géza In: *Szőllősi Géza - Resident Art Garten*. 2020. február 20.

<https://www.youtube.com/watch?v=g-DwmYUUCLE>

⁵⁰² Nemes Z. Márió: *Rovarak politikája*. In: *Ektoplazma*: 27.

⁵⁰³ Uo.

⁵⁰⁴ Vö. Scott Wilson: *The Politics of Insects: David Cronenberg's Cinema of Confrontation*. Continuum, New York, 2011.

⁵⁰⁵ Szöllősi Géza: *KITIN. Handmade Hollywood*. NextArt Galéria, Budapest, 2016. július 8. – július 30.

⁵⁰⁶ Nemes i.m. 28.

⁵⁰⁷ Horváth Márk: *Emberen túli pasztikusság a pánccél alatt. Országút*, 2020. június 1. <https://orszagut.com/kepzomuveszet/emberen-tuli-pasztikussag-a-pancel-alatt-329>

közrejátszik benne Szöllösi generációs közép-kelet európai pozíciójának öröksége, mellyel kapcsolatban az alkotó megjegyzi, hogy a *Kitin*-széria saját gyerekkorának felelevenítése is: „nem juthattam hozzá nyugati játéktárgyakhoz, ezért elkészítettem őket magam.”⁵⁰⁸ Karácsonyi László a kortárs magyar színtér másik olyan szereplője, akinek egyik lényeges módszere a barkácsolás, vagyis *bricolage*, amelyen keresztül „visszatérhetünk minden kreativitás bölcsőjébe, abba a poszt- és prehumán gyerekszobába, ahol az akciófigura fétiseknek és a középkori haláltáncnak egyaránt megvan a maga poétikai érvényessége.”⁵⁰⁹ A „crazy pop”⁵¹⁰ (Fenyvesi Áron) műfaját képviselő Karácsonyi újabb munkáiban főleg a táblaképfestészet felé fordul, és a „horrorrokokó” soha nem létezett korszakát teremti meg dinoszauruszokká vagy rovarszörnyekké átfestett gobelinek vagy olajportrék (*Fiatal ájtatos manó portréja*, 2020) révén: „a habos-babos új környezet, a horror vacui módjára túldíszített, fülledt budoár legalább annyira »alien«, mint a maszkmesterek által összerakott szörnyek.”⁵¹¹ Csizék Tamás, Pécsen végezett szobrász biomechanikus szobrai, mint az óriásrovar-lárvára és fejőgépre egyaránt emlékeztető, acélból és marhabőrökből készült *Mianyánk* (2017), megidézik az Giger-féle *Alien* anyai formátlanságát is és „erőgépként” értelmezve „könnyen bekapcsolhatók a kortárs poszthumanista diskurzusba, ám annak egyfajta mezőgazdasági – organikus testeket energiaforrásként felemésztő – dimenzióját tárják fel.”⁵¹²

Szöllösi *Kitin*-univerzuma az egymástól eltérő poszthumán narratívák összegzésére is alkalmas, Horváth Márk éppen Szöllösi rovar-ciklusának szintetizáló potenciáljára hívja fel a figyelmet: „Szöllösi művei különös technomediális archívumok, és egyszerre elkülönülő, szétszedhető játékok, amelyek egy privát fantáziába illeszkednek, miközben a szörnynarratívák több ezer éves hagyományához kapcsolódnak. (...) A *KITIN* projekt fő érdeme az, hogy képes megannyi narratívát és értelmezési keretet egyszerre megmozgatni, miközben mégis végtelenül egyedi marad. Úgy látszik, a játékosság és a szörnyhagyomány kiapadhatatlan tradíciója képes felülírni a kortárs nonhumán diskurzusok teoretikus vitáit, miközben újabb, még nem létező, furcsa fantáziák felé terelik az értelmező esztétikai közösséget.”⁵¹³ Schenider Ákos ugyancsak Szöllösi egységesítő, egybeolvasztó stratégiáját emeli ki és azt detektálja, hogy a non-

⁵⁰⁸ Szöllösi In: Sirbik *Balkon* [2017]: 28.

⁵⁰⁹ Nemes *A preparáció jegyében*: 100.

⁵¹⁰ Fenyvesi Áron: *Crazy pop*. *Flash Art Hungary*, 2012. I. évf. 3. szám. 52–57.

⁵¹¹ Karácsonyi László In: Tayler Patrick: *Kriptobiózis a budoárban*. Interjú Karácsonyi Lászlóval. *Új Művészet*, 2022/2, 52.

⁵¹² Tayler Patrick: *Best of. Szörnyek évadja*, *Új Művészet*, 2020/1-2. 5.

⁵¹³ Horváth i.m. Horváth kiemeli, hogy Szöllösi *Kitin*-projektje a képes „színre vinni a nonhumán fordulat megannyi árnyalatát”: fel tudja mutatni „a transzhumanizmus technológiai utópizmusát, a kritikai poszthumanizmus dekonstruktív, posztmodern attitűdjét, valamint a spekulatív poszthumanizmus szertelen sokszínűségét.”

humán apokalipszis és a transzhumán evolúciós győzelme helyet Szöllősi a harmadik utat választja: „*a rovar-szuperemberek összetapasztásával kibillenti ezt a célirányos valahova tartást, összezavarja a fejlődéstörténetet.*”⁵¹⁴ A Robotzsarutól a Terminátorig számtalan kiborg fantáziát megidéző Szöllősi víztiszta műgyantába „fagyasztott” akciófiguráinak kitipáncélja, ugyanakkor „*az ember-számítógép összefonódás és a test határainak kibernetikus felszámolása helyett Szöllősi a bioszféra ready-made-jeivel, talált anyagokkal, rovartetemek darabjaival mossa össze az emberi testet. Ez az alternatív testépítés nemcsak az Arnold Schwarzenegger-i testkultusznak és az ember biológiai-technológiai feljavításának, de egy bizonyos időkoncepciónak a paródiáját is adja. A rovartestek és az emberalakok hibridje eltereli a figyelmünket arról az eszménytől, ami a technológiai fejlődést a haladás történeteként írja le, és ami a Jövő totális megtervezéséhez, az ön-design modern programjához kapcsolódik.*”⁵¹⁵ Az eltérő fajú bogártestek biomasszáján keresztül láthatóvá válik az a „*temporális massa*” is, amelyre a Kitin-karakterek nevei (Lucifer, Lilith, Ramszesz) is rájátszanak: „*Mindenki egyben, mindenki egyszerre van jelen ebben az ízekre tépett és megkevert időben. A rovar-szuperembereket látva a töredékes időn túl a testek genetikai mozaikjával is megütközhetünk. Nemcsak a gép-ember, de a rovar-ember vonatkozásában is felmerül a higiénikus, éles elhatárolás képtelensége: a hibrid-, mutáns-, kiméra-test mint ontológiai alapl módusz.*”⁵¹⁶

Szöllősi munkáiban, főleg grafikai terveiben megjelenő testátalakító stratégiák, plasztikai- vagy génebézésre, implantátumok, protézisekre tett utalások kapcsán a *Taxidermiára* térnek vissza ismét. A film három férfi főszereplőjének fiktív családtörténete Szöllősi hússzobrainak töredékes családmmodelljét is felidézi, és mindhárman egy-egy generációs modellt képviselnek a testtel vagy a *saját* testükkel való viszonyban, ami egy adott diskurzus ismétlődő hatalmát jelenti, vagyis a „*testek anyagságának újradefiniálása (...) a hatalom dinamikájának megvalósulásaként*”⁵¹⁷ jön létre. Balatoni Lajoska, a posztmodern jelenben élő unoka kísértetiesen sápadt és aszkétikus, valódi emberi kapcsolatokat mellőző alakját a testmánia tömegmédiák által is erősített szexközpontú felfogása terrorizálja, amely metafizikájától megfosztott tárgyként tekint az emberre. Miközben áldozatos munkája, a taxidermia révén nap-mint nap állati testeket preparál, edzőteremben próbálja az ideálistól eltérő adottságait átgyúrni: a testépítés egyben testdekonstrukció is, az Én ambivalens barkácsolásának nárcisztikus túlhajtása. Kathy Acker író szerint, aki maga is gyakorolta a

⁵¹⁴ Schneider Ákos: Mutánsidők – Szöllősi Géza Kitin projektjéről. *Tempevölgy*, 2020/2. 112.

⁵¹⁵ Uo. 113.

⁵¹⁶ Uo. 114.

⁵¹⁷ Butler i.m. 16.

testépítés szenvedélyét, a túlterheléses edzés miatt a body-building „*a kudarcról szól, mert a testépítés, a test növekedése és formálása az anyaggal szemben történik, a test kérlelhetetlen mozgásával a végső kudarccal, a halál felé.*”⁵¹⁸ A Taxidermia Lajoskája számára a bodybuilding ígérete kevés, így radikális túlkompensálással a családtörténet befejezését választja: öngyilkossága révén műtárggyá alakítja saját magát, egy olyan összetett csonkító- és preparálógép segítségével, amely a saját testének felszámolása közben életben tarja, majd egy penge segítségével lefejezi saját magát. Az önpreparáció közben bio-mechanikus kiborgként végez átalakító munkát saját testén, majd öngyilkosságával halhatatlan képpé változik, hiszen „*a halott képe nem anomália, hanem eredeti értelme annak, hogy mi a kép.*”⁵¹⁹ Preparátoriparosból a halál által válik egyszerre művésszé és műtárggyá, saját posztumusz kiállításának főművévé, megidézve a antik görög szobortorzók távollévő (fragmentált) idealista szépségét és Bataille fejnélküli emberképét, az Achépale „*lefejezett filozófiájának*” misztikus teljességét, áldozatával beteljesítve a test művészi felszámolásának antihumanista szándékát, amelyet még az akcionizmus sem teljesített be soha.⁵²⁰

Szöllősi műveiben folyamatosan megkérdőjeleződik a saját test uralhatósága, „*de épp ez Szöllősi poétikájának lényege: létezésünk megtestesült létezés, de a húsunk nemcsak a mienk, hiszen élőkkel és holtakkal egyaránt osztozunk rajta.*”⁵²¹ „*A hatást, amit a szobraim kiváltanak, nem én okozom, egyszerűen a hús csinálja*”⁵²² – vallja az alkotó, vagyis a művészet önmagát folyamatosan csonkító és felszámoló húsüzemét nem lehet megállítani, mert már a művész figyelmes kontrollja nélkül is végzi a dolgát, mi több, átvette az irányítást is. Szöllősi, a gépezet alkalmazottja hiánypótló küldetést teljesítve felkészült idegenvezetőként kalauzol bennünket a test alvilági tájain, ahol nincs más dolgunk, mint szembenézni otromba vágyainkkal és mélyre ásott félelmeinkkel, miközben áthaladunk a Pokol kapujának sokat ígérő felirata alatt, amely a Chapman fivérek szótárával úgy is fordítható: KUNST MACHT FREI⁵²³, azaz a művészet szabaddá tesz.

⁵¹⁸ Kathy Acker: *Against Ordinary Language: Language of the Body*. In. *Bodies of Work*. Serpent's Tail, London and New York, 1997, 145-146.

⁵¹⁹ Belting i.m. 166.

⁵²⁰ A széles körben elterjedt, tévedésen alapuló mítosszal szemben Rudolf Schwarzkogler nem kasztrálta megát és vérzett el utolsó akciója közben, hanem kizuhant bécsi lakásának ablakából 1969-ben.

⁵²¹ Nemes *Ektoplazma*: 34.

⁵²² Szöllősi Géza: *Q&A for There's Still Life*, Mauger Modern Art, London/Bath.

www.maugermodern.com

⁵²³ Jake & Dinos Chapman *Hell* (1998-2000) című pokolmakettjén szereplő felirat, amely az auschwitz-i koncentrációs tábor bejáratát díszítő embléma átírása.

4. Bad Art For Bad People. Jake & Dinos Chapman alkotói praxisa

Az emberi lények a mutánsok azon seregéhez tartoznak,
amely az oxigén-kibocsátás, a Föld legnagyobb szennyeződési
válsága következtében jött létre
(Dorion Sagan és Lynn Margulis)

Az Apokalipszis jószerint egyikünk számára sem jöhet elég korán, ezért nem árt, ha kellően éles előrelátással vértessük fel magunkat: Jake & Dinos Chapman munkáinak transzhistorikus világképe egy állandó távollétével tüntető aberrált isten pszichotikus vidámparkjába invitál, amelynek az ember többé nem központja, csupán a kozmikus rettenet közönyével sújtott látogatója. ChapmanWorld hibrid monstrumai egy olyan csoportos aktus során fogantak, amelyben Hieronymus Bosch bestiáriuma valamint Gilles Deleuze és Félix Guattari skizoid anatómiája termékenyítette meg Georges Bataille *Napánuszát* – a maszkot viselő Paul McCarthy csak a sarokban maszturbált a műtermi hulladék felett, de sikerült burjánzásra bírnia. Deleuze – Guattari szerint a tudatalatti nem színház, hanem *gyár* – ennek megfelelően a Chapman-manufaktúra évente több önálló tárlatra való tárgyat hoz felszínre a kacagó Infernóból. Iakovos (Jake) & Konstantinos (Dinos) Chapman művészete mind intellektuálisan, mind médiumválasztásban racionalizálhatatlanul gazdag és konzekvensen építkező oeuvre-t takar, melyben a képrombolás, illetve a kisajátítás Jeff Koonst követő posztmodern technikája reflektív módon kapcsolódik a pop/horror hagyományhoz és olyan módon halmozza a kortárs horror-kultúra által (is) motivált poszthumán testképzeteket, ami miatt a dolgozatban kibontott transzgresszív / poszthumán képi poétikák beteljesítéseként tekintek az életműre. Amikor beteljesítésről beszélek, nem valamiféle bevégeződésre gondolok, hanem egy nyitott és rizomatikusan szerveződő, rétegzett hálóra, amely egyaránt izgalmasan artikulálja az *abject art* zsigeri határsértését és humorát (Manzoni, McCarthy), a poszthumán testképek spekulatív energiáit és a (poszt)konceptualitás strukturalista problémáit. Munkáikat leginkább a bataille-i határsértés mentén lehet felfejteni, amely a művészi Ego vagy a modernizmus egyediségkultuszának felszámolásával is összefügg esetükben. Chapmanék a poszthumán testképek hibrid programját nem csak azért tudják sikeresen képviselni, mert hibrid kultúraképpel dolgoznak (a popkultúra és az elit kultúra mixelésével), hanem mert az alkotói szubjektivitást is hibridizálják/megosztják, hiszen ketten, sőt manufaktúrában dolgoznak.

A chapmani életműben folyamatosan jelenlevő, pszichoanalitikus fogalmakra tett utalások a tudatalatti taktikus bekapcsolását jelzik az alkotói folyamatba, de ez minden alkalommal az Én dekonstrukcióját is jelenti. Kristeva szerint Narcissus nem a görög ifjú ránctalan képe, hanem az abjekció maga a „*nárcisztikus krízis*”,⁵²⁴ mert Narcissus visszatükröződő képe a személyiség kettéhasadását hívja elő (*Black Narcissus*, 1997), amelyet Nietzsche a dionüszoszi és apollói erők harcaként interpretált.⁵²⁵ Rosalind E. Krauss szerint a tudatalatti megfeleltethető a labirintus modelljével, amelynek struktúrája rejtélyes és nem-hierearchikus: „*Ha a művészet a barlangokban kezdődött, kiindulópontja nem a könnyen függőleges oszlopokra és vízszintes kőlapokra tagolható építészeti tér, hanem a fény nélküli labirintus, ahol nincs különbségtétel, nincs fent és lent. Uralkodó képe nem Nárcisszus, hanem Minótauros.*”⁵²⁶ Ahogy Chapmanék saját párbeszédükben követik Bataille „*labirintuszerű érveit*”,⁵²⁷ úgy teljesedik ki munkájuk libidinális ökonómiája a hibridizáció monstrozitásában: a szervek nélküli testek orgiájának fentebb leírt – és végtelenségig variálható – szereposztása behelyettesíthető a poszeidoni bika, a fából konstruált bika, Pasziphaé és Daidalosz, a poszthumán mérnök összjátékával.

„*Két ember közös munkájának gondolata automatikusan kétséget ébreszt a munka eredetiségét illetően, mert (...) két ember minimalizálja a spontaneitását a munkának: ez azt jelenti, hogy a munka párbeszédéből indul ki. (...) Ez vonzott minket abban, hogy együtt dolgozzunk, hogy leromboljuk annak a nézetét, hogy egy műalkotás eredetiséggel bírhat*”⁵²⁸ – idézi fel a kezdés éveit Jake Chapman. A párban dolgozás példája számukra az egyetemi évek alatt fogalmazódott meg, mikor Gilbert & George asszisztenseiként dolgoztak, azonban Gilbert & George számára a közös munka szimbiotikus és demokratikus – Chapmanéknél éppen az ellentéte. A kollaboratív munka aláaknázza az önéletrajzi olvasat lehetőségét és felfedi a műalkotás megszületésének nyelvi (strukturálista) természetét. Munkájuk konceptuális gyökereinek feltárásához talán nem kell leásni *hat láb mélyre*⁵²⁹, hogy kiderüljön Jake and Dinos Chapman alapvetően nyelvi struktúrákban gondolkodik. Az első közös művük (*We are*

⁵²⁴ Kristeva i.m. 14.

⁵²⁵ Friedrich Nietzsche: *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*. Ford. Kertész Imre. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1986.

⁵²⁶ Krauss *The Optical Unconscious*: 168.

⁵²⁷ Chapman In: *Papers of Surrealism*: 2.

⁵²⁸ Sergej Timofejev: At the rapid speed of thought... went the conversation with the British artist Jake Chapman in Stockholm. Saját ford. *Arterritory*, 2016. március 7. https://arterritory.com/en/visual_arts/interviews/15820-at_the_rapid_speed_of_thought/

⁵²⁹ Jake and Dinos Chapman: *Six Feet Under*, Gagolian Gallery, New York, 1997, szeptember 13. - október 11. A Chapmanék első önálló amerikai kiállításuknak otthont adó galériát olyan módon rendezték át, mintha a néző egy tömegsírba vájt térben sétálna, ahol a sírból felfelé nézve tudja megtekinteni a két méterrel magasabbra installált mesterséges Édenbe elszórt mutáns babákat.

artist, 1991) szöveges statement volt, amelyet stenciles (lehúzzható öntapadós matrica segítségével) módszerrel ragasztottak a londoni Institute of Contemporary Arts falára, amelyre sarat dobáltak. A falra kent barna masszából *negatív* formaként rajzolódott ki a szöveg, így az egyszerre textuális és szkatologikus manifesztó a modernista kiáltványok paródiájaként is hatott, s miként a sár száradása miatt peregni kezdett a falfelületről, úgy vált olvashatatlaná a szöveg, vagyis szöveg és kép, szellem és anyag egymást feltételezve számolódott fel, tudatosan belekomponálva a művészi munka hatóerejét övező pesszimizmusukat a közös brand születésének kitüntetett pillanatába.

Jake Chapman a nyelvben való képzőművészeti gondolkodást összeköti az *appropriáció* gondolatával, egy már meglévő struktúra használatával: „Egy műalkotás elkészítéséről való gondolkodás: gondolkodás a gondolkodásról, még a műalkotás elkészítése előtt,”⁵³⁰ s miután a gondolkodás médiuma a nyelv, a nyelvbe vetettség aláássa az eredetiség / újszerűség mítoszát éltető modernizmus naivitását: „a mű már akkor létezik, amikor még el sem készült, mert létezik, mint párbeszéd, a mű folyamatosan kirekeszti magát a művészt. (...) Nem használhatjuk a nyelvet, mint egy saját eszközt, nem tartozik az uralmunk alá. Eltorzíthatjuk, hogy azt jelentse, amit akarunk, de valójában a nyelvnek megvan a maga jelentése, mielőtt kölcsönvesszük. Amikor festesz egy képet, csak kölcsönzöl egy nyelvet.”⁵³¹ A nyelv Burroughs szerint „egy vírus a világról”⁵³², amelyet azért nem érzékelünk már parazitaként, mert működőképes szimbiózist hoztunk létre vele: Chapmanék falrahányt öndefiníciója (*We are artist*) látszólag a művész / művészet meghatározására törekszik, de ha végigtekintünk a nehezen olvasható sorokon – „Fájó szemű, szkopofiliás oximoronok vagyunk. Vagy legalábbis jogfosztott arisztokraták, akiket feudális öröksége ostromol. Hiányzó, mégis hangzatos letraset matricánk grafikai ígérete tisztelgés az elmúlt nemzedékek halottai (és rossz lelkiismerete), a fogalmak és képek közötti diszharmónia felidézése előtt (...) Termékeinket egy dekonstruktív imperatívusz piaci elvárásainak megfelelően gyártottuk, és a munkaiügyi vita szabályai szerint szabályoztuk – a kenyereink mindkét oldala vajjas. (...) Máris egy diskurzus funkcióiként szolgálunk; röviden, szubjektivitásunk (munkánk) szakmai értelmezést érdemel (...) szerződéses teleológiánk egy soha meg nem tapasztalható kulturális csúcspont iránti szolgálalkúságunket bizonyítja” –, azt látjuk, hogy a leginkább Nietzsche és Bataille retorikáját idéző hipertrófiás szöveg aláaknázza a definíció lehetőségét, és az utolsó mondatával a textualitást kimenekíti a zsigeri fizikalitás irányába, „egy szupernehézsúlyú, korlátok nélküli, mindenre kiterjedő iszapbirkózó ligába, egy

⁵³⁰ Chapman In: *Papers of Surrealism: 2.*

⁵³¹ Chapman In: *Arterritory*

⁵³² Vö. William S. Burroughs: *The Ticket That Exploded*. Olympia Press, Párizs, 1962

szkatológikus esztétikába a látásba belefáradtak számára.” Fájó szemű, szkopofiliás oximoronként Jake Chapman gyakran marasztalja el az okularitás túlértékelését, előtérbe helyezését a képzőművészet kontextusában, „*annak a gondolatát, hogy a világot le lehet redukálni egyedül a látásra.*” Sokkal jobban érdekli a vakság, amely Bataille gondolkodásában is központi elem: „*ha a Napra egy túláradó katasztrófális energiaként tekintünk, felülmúlja azt a felvilágosodott fogalmat, amit a hasznos foton-részecskékről tudni vélünk, és elvakítja a logikát.*”⁵³³

Chapmanék művészete sokkal inkább kényszerből, mint inspirációból fakad.⁵³⁴ Ennek kapcsán a nyelvhez visszatérve legfontosabb irodalmi analógia munkáik elemzéséhez Beckett *Molloy* (1951) című regényének kóborló főszereplője, aki a tengerparton adott számú kavicsot helyez kabátjának és nadrágjának zsebeibe: egy-egy kavicsot a szájába vesz, majd átrak egy másik zsebébe, végül a kavicsszopogatás és a kavicsok cserélgetése egy egyre komplexebb struktúrát, mintázatot alkot.⁵³⁵ Jake Chapman szüntelenül ismétli, hogy Beckett dinamikus kavicszopása a „*folyamatos körforgás által „kozmológiát” hoz létre,*”⁵³⁶ de ez a szinte algoritmusos szisztéma megtagadja a hasznosságot, egy olyan összetett „*nem verbális nyelvet hoz létre, amely nem reprezentál semmi mást, mint önmagát.*”⁵³⁷ A chapmani nem verbális nyelvalkotás felől rendkívül fontos ez a mozzanat, mert ez azt jelenti, hogy a nyelvnek nem kell, hogy kommunikáció legyen a célja, vagyis a képzőművészet kontextusában nem csak a romantika művészetfelfogásának vallomásosságát cáfolja, ami feltárja az igazságot, hanem explicit módon deklarálja, hogy „*a művészetnek nem kell, hogy kötelezettsége legyen bárki felé.*”⁵³⁸

Tanya Barson Chapmanék művészete kapcsán elemzi a nevetés kultúrtörténeti és filozófiai aspektusait Nietzsche-t és Bataille-t idézve az abject – meglehetősen sötét – fénytörésében, amelyből egyértelműen nyilvánvalóvá válik, hogy ebben az összefüggésben a nevetés nem a vidámság kifejezésére szolgáló impulzus, hanem az erkölcs alapjait érintő

⁵³³ Chapman In: *Papers of Surrealism*: 5.

⁵³⁴ André Breton szerint a szépségnek „*kényszeresnek*” (compulsif) kell lennie [Lásd: 2. fejezet: 45.]

⁵³⁵ Christopher Turner: Great Deaths Against Dead Artists: How The Chapman Brothers Nearly Changed their Name to Goya. Saját ford. In: Jake and Dinos Chapman: *Bad Art For Bad People* [katalógus], Szerk. Christoph Grunenberg and Tanya Barson, Tate Liverpool Publishing, Liverpool, 2006, 42. A fejezetcímnek is adott *Bad Art For Bad People* kiállítás cím az „*Industrial Music for Industrial People*” szlogenre rimel, amelyet Monte Cazazza, San Francisco-i performanszművész és noise-előadó talált ki, majd átvette az 1975-ben indult brit Throbbing Gristle zenekar, amely megalkotta az indusztriális zene szövegben és előadásmódban is transzgresszív kategóriáját. A zenekar több művében reflektált a nácizmus borzalmaira, megelőzve Chapmanék kisajátításait: *Music from the Death Factory* (1991), *Zyklon B Zombie* (1978). Vö. The Cramps: *Bad Music For Bad People* (1984)

⁵³⁶ Chapman In: *Artterritory*

⁵³⁷ Uo.

⁵³⁸ Chapman In: *Artefakte.online*

szubverzív erő. Chapmanék művészetében kiemelt fontosságot élvez Bataille filozófiája és etikája: ebben a kontextusban a „*nevetés filozófiai szempontból több mint szimpla transzgresszió (vagy annak eszköze). A nevetés, ebben az értelemben a szubjektum határaival szembesít, és rákérdez (...) Isten létezésére vagy halálára.*”⁵³⁹ Ha van kiút a nyelvből, az egyedül a nevetés, amely Jake Chapman szerint „*egy nonverbális válasz valamire, ami nem érthető, és aminek nincs mód a leírására. A nevetés olyan, mint a halál, egy nem-nyelvi, gutturális kitörés.*”⁵⁴⁰ Ha a nevetés olyan, mint a halál, a komikus és a gyilkos adott esetben ugyanaz a személy: „*visszavitem a temetést a nevetésbe (I put fun back to funeral)*”⁵⁴¹ – nyilatkozta a gyermekeket időnként bohócjelmezben szórakoztató chicagói sorozatgyilkos, John Wayne Gacy, és ez a kettőség működteti Chapmanék dichotómiákat (élet-halál, természetes-mesterséges, szép-rút, horror-humor) összeolvasztó stratégiáit, amelyeket leginkább a *method acting* belehelyezkedő és performatív technikájával lehetne meghatározni. Ez a belehelyezkedés az esetükben mindig vallásosan infantilis, főleg abban az értelemben, hogy miként a kisgyermek folyamatosan rákérdezik az alapfogalmainkra, úgy Chapmanék szinte az igazságügyi orvosszakértők kíváncsiságával vizsgálják a művészetéről vallott konvencióikat: Mit jelent a szépség? Mi a művészet? Van-e célja? Bűnössé tesz-e minket, ha nevetünk rajta? Munkáik inkább analitikus, mint kritikus szemléletűek: azt vizsgálják, miként lehet valutaként használni a reprezentációt, hogyan működik a művészetben bizonyos fogalmak lebutított, sztereotipizált képi reprezentációja.

Ennek az analitikus eljárásnak számukra a legfontosabb ellentétpárja a smiley-ikon és a horogkereszt. A sárga-fekete smiley, amelyet Harvey Ball amerikai reklámgrafikus tervezett 1963-ban a massachusettsi The State Mutual Life Assurance Company számára a munkahelyi légkör javításának céljából⁵⁴², a Talking Heads zenekar debütáló kislemezének (*Psycho Killer*, 1977) borítóján köszönt vissza először az eredeti formájában. A smiley időlegesen a 80-as évek végén kibontakozó nagy-britanniai acid house elektronikus tánczenei szubkultúrával és annak drogfogyasztó életmódjával kapcsolódott össze, mára pedig alapvetően későkapitalista liberális demokráciák marketinggépezetének fenyegető optimizmusát propagáló (és minden bűnét elfedő) álságos szimbólumává vált, amely a közösségi háló révén számtalan más arckifejezéssé

⁵³⁹ Tanya Barson: Powers of Laughter. In: Jake and Dinos Chapman: *Bad Art for Bad People*: 67.

⁵⁴⁰ Chapman *Arterritory*

⁵⁴¹ Idézi: Chapman In: *Meatphysics*

⁵⁴² Jimmy Stamp: Who Really Invented The Smiley Face? *Smithsonian Magazine*, 2013. március 13. <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/who-really-invented-the-smiley-face-2058483/> A smiley ikonográfiajának feltérképezéséhez fontos kiállítás: *Smile High Club*, Underdogs Gallery, Lisszabon, 2019. június 21.- július 27. Kurátor: DJ Fatboy Slim (Norman Cook). A smiley-face Jake Chapman köteteinek, illetve Chapmanék hivatalos honlapjának visszatérő grafikai motívuma: <https://jakeanddinoschapman.com>

mutálódott: Viktor Pelevin szerint a smiley nem más, mint vizuális dezodor, és „általában akkor használják, amikor a felhasználó úgy véli, valami miatt bűzlik.”⁵⁴³ Chapmanéket az érdekli, hogy egy egyszerű szimbiotikus kapcsolat révén a néző hogyan képes „olyan mélységgel felruházni a reprezentáció idiotizmusát”, hogy elfogadja annak igazságát: így születik meg annak a sztereotípiája, hogy a smiley-arc megfelelő reprezentációja lehet a boldogságnak, miként a horogkereszt a gonoszságnak, s minden hordozó, amire a smiley rákerül, vidám és jó, amire pedig a horogkereszt, gonosz. Chapmanék ezeket a generikus, lebutított jelképeket addig a pontig csavarják ki, amíg teljesen megváltozik a jelentésük a jel és jel hordozója összefüggésében. Jake Chapman kohászati analógiával él, arra utalva, hogy addig hajlítgatják a fémet, hogy fokozzák a szakítószilárdságát, amíg el nem törik: „azon a ponton derül ki, hogy valójában mi a kapacitása” az anyagnak – ugyanez igaz a jelképekre is: addig terhelik túl ezeket a szimbolikus jeleket, „amíg már semmit nem képesek közölni.”⁵⁴⁴ E két jelkép szatirikus egymásba omlását először egy popkulturális hordozón, a Dead Kennedys punkzenekar első kislemezének (*California über alles*, 1979) borítóján láthattuk megjelenni a náci zászlók mutációjaként, amelyet Chapmanék „valóságossá tesznek”, azaz a történelmi zászló méretében legyártanak és ugyanazzal a címmel (*California Über-Alles*, 2003) kilógnak a Modern Art Oxford kiállóhelyének homlokzatára.⁵⁴⁵

A Dead Kennedys társadalompolitikai szatíráján keresztül nem nehéz a liberális fasizmus disztópiájaként tekinteni a zászlókra, azonban ennél sokkal összetettebb szemiotikai összeomlást tapasztalhatunk Chapmanék 2011-es londoni kiállításán (*Jake or Dinos Chapman*).⁵⁴⁶ Ez volt az első olyan bemutatkozásuk, ami úgy készült, hogy szeparált műtermekben dolgoztak annak tudta nélkül, hogy mit készít a másik – a „négykezes” munkamegosztás és a személyes kézjegy tagadása épp ezen a tárlaton válik revelatívvá, hiszen nem különbözik karakterében más közösen készült kiállításuktól, és itt sem lehet megállapítani melyik művet készítette egyikük vagy másikuk. A londoni bemutató talán legfontosabb két műtárgycsoportja, a smiley-s karszalagot viselő náci kirakati bábuk és a horogkeresztes melegítőt viselő, állattá deformálódó gyermekek szobrai szerepeltek Chapmanék gyűjteményes prágai bemutatóján is (*The Blind Leading The Blind*, Galerie Rudolfinum, Prága, 2013), amely már címében is ígérte, hogy nem vezet ki a labirintusból, csak játékteret kínál Szent Ágoston

⁵⁴³ Pelevin i.m. 229.

⁵⁴⁴ Jake & Dinos Chapman In: Jake and Dinos Chapman: Offending Taste. Saját ford. Louisiana Chanell, 2015. szeptember 7. <https://channel.louisiana.dk/video/jake-and-dinos-chapman-offending-taste>

⁵⁴⁵ Jake & Dinos Chapman: *The Rape of Creativity*, Modern Art Oxford, Oxford, 2003. április-június.

⁵⁴⁶ Jake & Dinos Chapman: *Jake or Dinos Chapman*, White Cube Hoxton Square, White Cube Mason's Yard, London, 2011. július 15.- szeptember 17.

önkéntes vaksága („Ellenállok a szemek csábításának, hogy meg ne botoljanak a te ösvényeden lépegető lábaim”⁵⁴⁷) és Bataille összeomló Napánusza között: „az emberi szem nem képes elviselni sem a napot, sem a koituszt, sem a holttestet, sem a sötétséget.”⁵⁴⁸ „ChapmanWorld olyan történetek világa, amely újrakalibrálja és újrahasznosítja az emberi tapasztalatot és ártatlanságot, az ember képtelenségét arra, hogy bármit is tanuljon hibáiból vagy lapos és banális ostobaságából. A Chapman testvérek azonban nem moralizálnak, mentesek minden messianisztikus ambíciótól, attól, hogy mentorként szolgáljanak vagy megváltoztassák a világot.”⁵⁴⁹

A nagyléptékű, 2011-es White Cube-beli egésztermes installációk (*Fucking Dinosaurs, Flock Off [After A. S.], The Dark Destroyer*) és azok felfrissített prágai verziói az *Entartate Kunst* kiállítás⁵⁵⁰ paródiái, melyben a valódi látogatókat idióta konstruktivista szobrokra élvező SS tiszték poliészter próbabábui kalauzolják / helyettesítik, miközben makulátlan egyenruhájukra kitömött varjak és galambok ürítenek fehér festéket. Dinos Chapman (és sokak) gyermekkorát meghatározó sokk-élménye Alfred Hitchcock *Madarak* (1963) című horrorfilmje, de közelebbi referenciaként szolgálhat Maurizio Cattelan ugyanabban az évben, a 2011-es Velencei Biennálén szereplő munkája, a központi pavilon tetőszerkezetére installált kétezer kitömött galamb fenyegető kolonizációja (*The Others*, 2011), amely nem a természet bosszúja, hanem a látogatók által gyakorolt felügyelet/megfigyelés pozíciójának paranoid kiterjesztése. Chapmanék kiállítása a kiállításban a *bricolage* avantgárd műfaját forgatja ki: Anthony Caro szobrai vagy Picasso bricolage-ai egy elszabadult öt éves kreativitásában öltenek testet, tekintélyes méretben acélból kiöntve. Más műveikben Chapmanék nem rejtik el a végcigárból és más kartonmaradékból készült szobraik eredendő médiumait (*Somewhere Between Tennis Elbow and Wanker's Cramp*, 2011): a bricolage (barkácsolás) a nyelvhasználathoz hasonló tevékenység, ahogy meglévő jelekből alkot egy új, de korlátozott szabályrendszert.

Claude Levi-Strauss *bricolage*-ról írt szövege⁵⁵¹ inspirálja Deleuze-Guattarit, akik a skizofrén termeléséhez hasonlítják a „töredékek folyamatos átrendezésének képességét új és

⁵⁴⁷ Szent Ágoston: *Szent Ágoston vallomásai*. Ford. Dr. Vass József. Szent István Társulat, Budapest, 1995, 289.

⁵⁴⁸ Bataille *A napánusz*: 3.

⁵⁴⁹ Otto M. Urban: Sacrificial Mutilation And The Gods Of Transgression. Some Notes On The Work of Jake And Dinos Chapman. Saját ford. In: Otto M. Urban: *Jake & Dinos Chapman. The Blind Leading The Blind* [katalógus] Szerk. Zuzana Kosařová. Galerie Rudolfinum, Prága, 2013, 12.

⁵⁵⁰ Az 1937-ben Münchenben debütáló, majd 11 városba utazó *Entartate Kunst* (Degenerált Művészet) című megatárlat paradoxona, hogy Harmadik Birodalom szerte több mint 3 millióan látták éppen azokat a műveket, melyeket a nemzetiszocialista ideológia diktatúrája elfogadhatatlannak bélyegzett.

⁵⁵¹ Claude Levi-Strauss: *The Savage Mind*. Weidenfeld and Nicolson, London, 1966. A bricolage lényegében barkácsolást jelent, a kéznél lévő eszközökkel való boldogulás művészetét.

különböző mintákba vagy konfigurációkba”⁵⁵², Derrida pedig egyenesen kritikus nyelvnek nevezi e folyamatot: „*ha bricolage-nak nevezzük azt a szükségszerűséget, hogy egy többé-kevésbé összefüggő vagy tönkrement örökség szövegéből kölcsönözzük a saját fogalmunkat, akkor azt kell mondanunk, hogy minden diskurzus bricolage.*”⁵⁵³ Azt is mondhatjuk, hogy a hibrid nyelv már jelen volt a modernizmusban, ahogy Bruno Latour a *Sohasem voltunk modernekben* a technológia és a társadalom kapcsolatát, és ezek lényegi szétválasztását a modernitás „bűnéül” rója fel, amely nem volt hajlandó tudomást venni a hibridekről, miközben szüntelenül gyártotta őket. Az Entartete Kunst kiállítás skizoid módon éppen a legsikeresebb és államilag finanszírozott modernista kiállítás lett, amelyet a gettósítás és a freakshow-szerű kirekesztés révén koncentrálttá tette a hatását, éppen azt vitalizálta, aminek az elpusztítására a homogenitás és sterilitás jegyében felesküdt: „*A nácioknak a modern művészet elleni támadásában a művészet »őrületében« rejő »módszer« volt a tét. (...) Úgy üldözték a modern művészetet, mint a rossz hírek hozóját; a mágikus gondolkodásmóddhoz hasonlóan úgy gondolták, hogy a betegség egyik tünetének megszüntetésével meg tudják szüntetni a betegséget. Megvolt bennük a kellő éleslátás ahhoz, hogy felismerjék, hogy a modern művészet nem egyszerűen egy trükkös »nyelvi játék« egy esztétikai zsákutcában. Azzal, hogy agresszívan reagáltak rá, hallgatólagosan elismerték az üzenetét.*”⁵⁵⁴

A *Zombie Lake* (rendező: Jean Rollin és Julian de Laserna, 1981) B-kategóriás filmjéből itt felejtett, feketére égett/zombifikálódott testű, karszalagjukon horogkereszt helyett smiley-t viselő SS tisztek az önfeledt kiállításnézés közben nemi aktusba is bonyolódnak egymással. Susan Sonntag részletesen kifejti, hogy egyenruhájuk paradox módon miképpen vált a meleg szubkultúra fetisiszta (főleg S/M) eszköztárának részévé: „*Az egyenruha azonban nem egyenlő az egyenruha fényképével – az utóbbi erotikus eszköz, az SS-egyenruha pedig különösen erős és elterjedt fantáziakép. Miért éppen az SS? Mert az SS volt az eszményi megtestesülése a fasizmus nyílt állásfoglalásának az erőszak jogosságával kapcsolatban, a mások feletti totális hatalom és totális alárendeltség fenntartásának érdekében (...) Ha a fasizmus üzenetét semlegesítette valamilyen esztétizáló életszemlélet, akkor a díszegyenruhája szexualizálódott. (...) A bizarr szex képi világa a náciizmusból merítkezik. Bakancsok, bőr, lánc, vaskeresztek csillogó torzókon, horogkereszt, húskampók és súlyos motorbicikli társaságában – íme, az erotika legtitkosabb és leginkább hasznát hajtó kellékei. (...) A szadomazochizmus és a fasizmus*

⁵⁵² Deleuze – Guattari *Anti-Oedipus*: 7.

⁵⁵³ Jacques Derrida: Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences. In: *Writing and Difference*, Ford. Alan Bass. Routledge, London, 2006, 278-294. Saját ford.

⁵⁵⁴ Donald Kuspit: Diagnostic Malpractice: The Nazi's on Modern Art, Germany, 1937. Saját ford. *Artforum*, 1986, Vol. 25, No. 3, 91.

között természetes kapcsolat van. »A fasizmus színház« – mondta Genet. Ahogyan az a szadomazochista szexualitás is: a szadomazochista aktusban részt venni annyit tesz, mint szerepet játszani egy szexuális színházban: színre vinni a szexualitást.”⁵⁵⁵ Chapmanék színházában semmi nem az, aminek látszik, hiszen „a szem az egy hazug szerv”⁵⁵⁶: az avantgárd brikolázs játékossága a modernizmus rigorózus hatalmi esztétikájává válik, ahogy a Fantomas-szerű nációk nyúzott és fekete arca éppen a sápadt árja vágykép antitézise: egyszerre emlékeztetnek Günther von Hagens plasztinált holttesteire és Clemente Susini 18. századi anatómiai viaszmodelljeire, ám ne feledjük, hogy kirakati bábuk, vagyis a ruha az üzenetük. Ha a bőr „az ember metonimiája” (Halberstam)⁵⁵⁷ és az Én demarkációs határvonala (Kristeva)⁵⁵⁸, a bőr nélküli ember húshalma csak identitás nélküli massa. Ahogy a *Hellbound: Hellraiser II* (rendező: Tony Randel, 1988) című horrorfilm labirintusszerű poklából, a cenobiták büntetőszférájából az életbe visszatérő (bűnös) szereplő bőr nélkül lép be a „fenti” valóságba, úgy a 20. századi pokolból visszajött nációk igazi bőre az egyenruhájuk; egyedül a makulátlan és átesztétizált SS-uniformis identifikálja őket, ám az ördögi mimikájú mumusok vajon megjavultak-e, csak mert smileyt viselnek horogkereszt helyett? Jake Chapman számára a feltámadás ígéretét a zombilét vitalitása teljesíti be: „Miként Jézus meghalt a bűneinkért, úgy a nációk tovább élnek a gonoszágunkért.”⁵⁵⁹ Visszahozhatjuk a történelem sötét üledékéből és/vagy az exploitation filmek mocsarából a szupergonoszt, hogy mellette jó színben tűnjünk fel, de a *Fucking Dinosaurs /Flock Off (After A. S.)* installációinak legfontosabb felismerése, hogy az idiotizált nációk a nézők helyét foglalják el. A Harmadik Birodalom számára könnyebb volt elpusztítani és tömegsírba lökni több millió embert, mint 16 ezer műtárgyat megsemmisíteni: mielőtt olcsón túladtak volna az elkobzott műveken vagy elégették volna azokat, egy kontrollált, legitim térben a látás szintjén perverz kielégülést nyerhettek abból, amit a hivatalos kultúrpolitikából kirekesztettek. De vajon mit nyerünk abból, ha együtt nevetünk Chapmanék műveivel és milyen pozíciót foglalnak el azok, akik a jelenlegi *art world* intézményrendszerén belül ezeket a műveket megkérdőjelezzik és felszínes spektakulummént, botrányos, olcsó és pornográf provokációként aposztrofálják?

Chapmanék *Black Nazissus* című korai munkájában az antik mitológia érintetlen ifjúja egy fekete kamaszfiú képében ölt testet, aki Hitlerjugend egyenruhát visel: „[Black Nazissus]

⁵⁵⁵ Susan Sonntag: Fülbemászó fasizmus. Ford. Lázár Júlia. In: *A Szaturnusz jegyében*. Cartaphilus Kiadó, Budapest, 2002, 111, 113-116.

⁵⁵⁶ Gyórfy László: *A szem az egy hazug szerv*, 2009, rézkarc, akvarell, akril, tus, papír, 40 x 30 cm.

⁵⁵⁷ [Lásd: 3.2. fejezet: 101-102.]

⁵⁵⁸ [Lásd: 3. fejezet: 63.]

⁵⁵⁹ Šárka Komodová - Otto Urban: Entartate Kunst Show. In: *The Blind Leading The Blind*: 66. Eredeti szöveg: Jake Chapman: *Introspective: From the Blackened Beyond*. Fuel-White Cube, London, 2011, 75.

*nem a tökéletes tükörképét látja, hanem szembesül alteregójával, eredeti énjének groteszk torzulásával, a libidinális készletet kifejezett megnyilvánulásával egy fehér arcon.*⁵⁶⁰

A péniszorrú *Fuckface* szobor vértóból felemelkedő arca „úgy hatol be a csendes tükörfelületébe a „nárcisztikus zavar pillanatában” (Kristeva), ahogy a tudatalatti vágy belép a tudatosba.”⁵⁶¹ Chapmanék munkái, illetve valamennyi szubverzív stratégiával élő határsértő kortárs alkotás esetében azért nagyon fontos a recepció vizsgálata, mert a művek határsértése az elfojtottal való szembenézés pillanatában fejt ki a hatását, amikor a néző egy pszichológiailag aktív folyamat részévé válik és el kell számolnia a vágyott valóság és az igazság, a külső és a belső, a tudatos és a tudattalan közti fal összeomlásának pillanatával. Ennek az összeomlásnak a tagadása testet ölthet a *politikai korrektség* gyakorlatában is, és azért tartom ennek elemzését a következőkben kardinális kérdésnek, mert a politikai korrektség a liberális társadalom túlzó immunreakciójaként nyilvánul meg Chapmanék műveivel szemben és termeli ki a provokatív művészethez szükséges tabusítás kontextusát. Slavoj Žižek szerint a politikai korrektség kétségbeesett és humortalan reakció és az a gond vele, hogy „*a politikailag korrekt nyelvezet valójában jobban fenntartja az elnyomás régi rendszereit, minthogy javítaná azokat, mivel most már inkább tisztára mosott nyelven beszélünk róluk, mint a közvetlen, nyers nyelven, amely egyértelművé teszi a problémát. Tudják, hogy nem tudják megoldani a valódi problémát, ezért belemenekülnek abba, hogy szabályozzák, hogyan beszéljünk róla.*”⁵⁶² A megmutathatatlan természetét Mitchell a terrorizmus és az ábrázolás kapcsolatában fejt ki: „*Ha eltiltunk valamit az ábrázolástól és elrejtjük a tekintetek elől, akkor rejtett képként megjelenő ereje mindent túlszárnyal, ami a bemutatása révén elérhető lett volna (...) A valaminek szavakkal vagy képekkel történő reprezentálását megtiltó törvény tulajdonképpen kénytelen minden egyes esetben önmaga, azaz az adott törvény megszegésére, hiszen muszáj megneveznie, leírnia, definiálnia, azaz reprezentálnia magát a dolgot, amelyet tilt.*”⁵⁶³ Más szavakkal tehát a „*tilalom arra való, hogy megszegjék*” és ez az ördögi kör kínálja az *abject* megszületéséhez szükséges kondíciókat, mert rámutat a humanista liberalizmus korlátaira és törekenységére, amikor hipertudatosságát éppen annak rossz lelkiismerete generálja: „*a politikai korrektség csak fallikus májusfának alkalmas, amely körül a szökdécselő rossz*

⁵⁶⁰ Christoph Grunenberg: Attraction-Repulsion Machines: The Art of Jake and Dinos Chapman. In: *Bad Art for Bad People*: 21.

⁵⁶¹ Uo.

⁵⁶² Scotty Hendricks: Why Slavoj Žižek thinks political correctness is dumb? Saját ford. *Big Think*, 2019. augusztus 20. <https://bigthink.com/the-present/slavoj-zizek-political-correctness/>

⁵⁶³ W.J.T. Mitchell: A kimondhatatlan és az elképzelhetetlen: szó és kép a terror idején. Ford. Horváth Gyöngyvér. In: *A képek politikája*, JATE Press, Szeged, 2008, 275.

gyerekek trágár verseket szavalnak.”⁵⁶⁴ Ez a fallikus májusfa némileg úgy működik, mint a viktoriánus korszak, melyet egy túlzó mítosszal szoktak illusztrálni, annak a fikciójával, hogy a viktoriánusok a meztelennek tartott zongoralábakra függönyöket készítettek, hogy illendők legyenek. Épp ezt az elnyomás-elméletét korrigálja Foucault *A szexualitás történet I.* című kötetében, vagyis valójában nem az elnyomás érvényesült a viktoriánus időszakban: az elrejtés nem a szex iránt tanúsított fóbia jele volt, hanem azé, hogy mindenben szexet láttak. „Ahelyett, hogy elnyomták volna, titokban mindent szexualizáltak. Ahelyett, hogy a viktoriánus erkölcs tagadta volna, inkább felfokozta a szex valóságát egy mindent átható libidinális ökonómia létrehozásával (...), ahol a közvetlen szexuális élvezetet a nézés váltotta fel.”⁵⁶⁵ Nemes Z. Márió egy hármás Budapest Horror-kiállítás⁵⁶⁶ kapcsán jegyzi meg, hogy „A formátlanodás homályzónájának esztétikai kihívása abban rejlik, hogy a szép az iszonyatos kezdete – fordítva meg annál inkább. Ez pedig épp annyira humanisztikus, mint amennyire poszt. A szélsőségeknek ez a szintetizálhatatlan antagonizmusa többletként termeli ki az esztétikai tapasztalatot, melyet nem lehet morális vagy politikai tőkére átváltani, hiszen ebben a határsértésben azt is élvezem, ami mindenkor »jóérzésemet« és »jóízlésemet« sérti meg.”⁵⁶⁷ Jake & Dinos Chapman, Paul McCarthy vagy akár Joel-Peter Witkin munkái kimagaslóak abban a képességükben, hogy érzékeltessék, mennyire civilizáltak és toleránsak vagyunk. vagyis erkölcsi indoklásként működnek egy liberális humanista társadalom számára. Jake Chapman szerint épp az a probléma, hogy a művészeti ipar gépezete alapvetően a transzgresszió alapszik: „egy társadalom toleranciája úgy működik, hogy mennyire vagyunk képesek tesztelni ezt a toleranciát”⁵⁶⁸, vagyis a művész szükségszerűen oda csinál, ahonnan enni kap. A politikai korrektség felügyelete nem eredményesebb az *Entartete Kunst* kiállítás gettósításánál: nyelv moderálása ugyanúgy tüneti kezelés, és hasonlóan értelmetlen, mint a viktoriánus zongoraláb letakarása. A zongoraláb pusztán attól lesz felkavaró, hogy letakarom; ha mindent letakarunk, látszólag semmi nem lesz felkavaró többé, de valójában *minden* az lesz – a neurózisból nincs más kiút, mint a nevetés képessége, hogy büntudat nélkül élvezzük a „poszthumán csokoládét” (Nemes Z. Márió), amelyről nem lehet leszokni.

A fentiekből is látszik, hogy a gonosz lakhelye valójában mindig nehezen lokalizálható és felkavaró felismerések fészke, és még szakképzett vakvezető mellett is nehéz elnavigálni a

⁵⁶⁴ Chapman *Meatphysycs*

⁵⁶⁵ Chapman In: *Arterritory*

⁵⁶⁶ [Lásd: 5.1 fejezet: 167.]

⁵⁶⁷ Nemes Z. Márió: Poszthumán csokoládé. Bevezető megjegyzések A test ördöge című kiállításához. *Artmagazin online*, 2016. június 10. https://www.artmagazin.hu/articles/cikk/poszthuman_csokolade

⁵⁶⁸ Chapman In: *Artefakte.online*

határukat vesztett dichotómiák karneváli káoszában: ChapmanWorld panoptikuma aláaknázza utolsó menedékünket is, a gyerekkor ártatlanságába vetett hitet. „*A mítoszokban és tündérmesékben a gyermeket gyakran ábrázolják a gonoszság terjesztőjeként. A Gonosznak végtelen formája lehet: mikor egy fiatal gyermekben testesül meg, kivétel nélkül minden másnál erőteljesebb hatást kelt. Mikor egy gyermek – a tabula rasa vagy az ártatlanság szokásos szimbóluma – hirtelen gyilkos szörnyeteggé változik, alapvető bizonyosságok és erkölcsi értékek összeomlását veri bele a fejünkbe.*”⁵⁶⁹ Az *Ördögűző* (rendező: William Friedkin, 1973) és az *Ómen* (rendező: Richard Donner, 1976) óta tudjuk, hogy a gyermek olykor maga a Sátán inkarnációja, sőt, a chapmani logika szerint az ártatlanság csak felnőttkori projekció: „*Azért vetítjük a gyerekekre az ártatlanságot, hogy demonstrálhassuk magunknak az ártatlanságból a komplexitásba vezető út narratíváját.*”⁵⁷⁰ A társadalmi-politikai progresszió hamis ígéretével megfertőzött egyedfejlődés kapcsán érdemes Paul Virilio kritikáját szem előtt tartani, aki Witold Gombrowicz nyomán azt hangsúlyozza, hogy „*a modern kor jele nem a növekedés és az emberi haladás, hanem ellenkezőleg az, hogy az ember nem akar felnőni*”, az „*infantilizmus és az éretlenség*”⁵⁷¹ a modern ember meghatározó fogalmává válik. Az Entartate Kunst kiállítás rémére emlékező és reflektáló, a kifejezés szabadságát ünneplő svájci kiállításon (*Verleihung der Narrenkappe*, 2017)⁵⁷² Antonin Artaud, Hermann Nitsch vagy Louise Bourgeois művei mellett szerepelt a nézői pozíciót kényelmetlenné tévő saját szobrászati munkám is (*A bosszú angyala*, 2013), amely Kis Róka Csaba grafikáját nézte soha nem lohadó élvezettel: a gyermeki testbe zárt, műtárgyakra maszturbáló entitás Bartók Imre szerint ugyancsak „*inhumán perverzitást*” testesít meg, erekcója/bosszúja „*válasz a világ terrorjára.*”⁵⁷³ A *Minderwertigkinder* (2011) sorozat egyszerre félelmetes és szánalmas páriái mintha saját képzeletük kárvallottjai lennének, akik passzívan szemlélik a falakon körbefutó táblaképeket, miközben mesebeli/állati identitásba mutálódó arcuk az iskolabuszból egyenesen a civilizáció peremére taszítja őket. Az iskolai uniformisként funkcionáló egyenszabadidőruhájukon ruhaipari logóként megjelenő horogkereszt és a köré varrt lázadó szlogen („*They teach us nothing / Semmit nem tanítanak nekünk*”⁵⁷⁴) egy uniformizáló/faszizálódó intézményrendszer börtönének a modelljére is utalhat, ahonnan kiszabadulva egy esetleges kiállításlátogatás

⁵⁶⁹ Šárka Komarová - Otto Urban i.m. 110.

⁵⁷⁰ Chapman i.m.

⁵⁷¹ Paul Virilio: *Az információs bomba*. Ford. Ádám Anikó. Magus Design Stúdió Kft., Budapest, 2002, 99.

⁵⁷² *Verleihung der Narrenkappe. Being and Expressing: Reflecting on Degeneration in Contemporary Art. Lyricism and Brutality for an Uncelebrated Anniversary*, MACT/CACT Arte Contemporanea Ticino, Bellinzona, 2017. március 11- június 5.

⁵⁷³ Bartók Műút portál

⁵⁷⁴ Dinos Chapman: *They Teach Us Nothing*. FUEL & White Cube, London, 2012

alkalmával azonosulnak a radikális másság (*otherness*) lehetőségével: nem véletlen, hogy a falakon Lovecraft történeteit idéző, felnagyított gyermek kifestőkönyvek kísérteties verzióinak ható festmények (*Idiot Idyll*, 2011) futnak körbe – sejtetően Dinos Chapman keze nyomán.

A *Minderwertig* („alacsonyabb rendű”) kifejezése a náciizmus szóhasználatában az egészséges árja fajtól bármiféle elkülönítést magában foglalt olyanokra vonatkoztatva, akiket az állam megfosztott az emberi méltóságuktól, s akik belülről fenyegették a *Volkskörper* („nemzetest”) tisztaságát. Az eugenika az emberi testen megjelenő *atavizmusok*, vagyis fejlődési rendellenességnek tekintett, állati létből visszamaradt biológiai visszaütések ellen lépett fel, így Chapmanék a testből kirobbanó állati testrészekkel erőszakosan degenerálják, visszarendezik a náci fajtisza test ábrándjait. Az állati karakterjegyek fokozatosan előre türemkedve torzítják el groteszk módon a gyermekfigurák arcát, minden esetben a kommunikáció szervét, az emberi száját számolva fel a testrészek közül, hiszen „a metamorfózis alapvetően ellenáll a nyelvnek: a metamorfózis „a fizikaiban keres menedéket, nem azért, mert ide akar eljutni, hanem mert ez az egyetlen helye, ahová a nyelv nem tudja követni.”⁵⁷⁵ De vajon mi volt előbb, a tyúk vagy a Csirke-gyermek (*Chicken Child*)? „Mielőtt szilánkokra robban, az állattá alakuló ember személyiségének vonalai összesűrűsödnek, akár egyetlen telített, intenzív ponttá, amely váratlanul szétrobban a létezés minden irányába. Intencionalitását tekintve az állattá-leendés megzavarja az újrakódolást, vagyis mindig eleve több mint reprezentáció. A létezők ábrázolása helyett a valóságban való szétszóródásra irányul. (...) Hamis alternatívát jelentene ebben a vonatkozásban az előbbi és utóbbi, az utánczó és utánczott tagok szétválasztása. Hibás megközelítés állatot az emberhez képest »előbbinek«, elsőbbséggel bírónak nevezni. A leendés valódi tétje nem a reprezentációban érhető tetten, hanem a leendések szintjén.”⁵⁷⁶ Horváth Márk és Lovász Ádám az „állattá-leendés” (Deleuze – Guattari) fogalmának értelmezésekor kiemeli, hogy „nem hasonlósági viszonyt jelöl, hanem elszabaduló sokaságot”⁵⁷⁷: Deleuze és Guattari szerint ezt úgy kell értenünk, hogy „az állattá-leendés mindig egy falkával, bandával, populációval, népesedéssel, egyszóval sokasággal jár. (...) A társadalomnak és az államnak szüksége van az állatok jellemzőire az emberek osztályozásához; a természetrajznak és a tudománynak pedig az állatok osztályozásához. Az állati jellemzők lehetnek mitikusak vagy tudományosak. Minket azonban nem érdekelnek a tulajdonságok; ami minket érdekel, az a terjeszkedés, a szaporodás, a megszállás, a fertőzés, a

⁵⁷⁵ Idézi: Bényei i.m. 44. Eredeti szöveg: Irving Massey: *The Gaping Pig: Literature and Metamorphosis*. University of California Press, Berkeley, 1976, 187.

⁵⁷⁶ Horváth Márk – Lovász Ádám: Az állattá-leendés erkölcsi viszonyáról. J.M. Coetzee Szégyen című regénye nyomán. 2000 *Irodalmi és Társadalmi havi lap*, 2021/2, 17.

⁵⁷⁷ Uo.

párosodás módja. Én vagyok a Légió.”⁵⁷⁸ „Légió nevem, mert sokan vagyunk” – mondhatnánk újra az *Ördögűző* alapjául szolgáló regény és a Biblia nyomán: a démoni/állati gyermekek esetében mindegyik állatfajt csak egy-egy figura testesít meg, így a *Minderwertigkinder* sorozat egyszerre utal Chapmanék multiplicitására és a nemzettesttől elkülönülő individualizmus/mátság jelenlétére. A sorozat strukturalista kritikája mentén az állattá-leendés nem kecsegtet semmilyen evolúciós iránnyal, legalább is nem a leszármazás révén, hiszen „*a leendés nem azt jelenti, hogy egy sorozat mentén haladunk vagy fejlődünk vissza. Az állattá-leendés nem álom és nem fantázia. Tökéletesen valóságos. De melyik valóságról van itt szó? Mert, ha az állattá válás nem abban áll, hogy állatot játszunk vagy állatot utánzunk, akkor világos, hogy az ember nem válik »valójában« állattá, mint ahogy az állat sem válik »valójában« valami mássá. A leendés nem hoz létre semmi mást, mint önmagát.*”⁵⁷⁹

Patricia Piccinini hibridjeiben már nem visszafejthető az emberi és állati kódok elegye, de a művész ennek ellenére sajátos módon humanizálja őket, legalább is a család, a szolidaritás és az intimitás illúziójával biztosít helyet számukra az emberi közösségben, neutralizálva a transzgresszió szerepét. A *Minderwertigkinder* nem dédelgethető, nem szerethető: nem csak a felvilágosult humanizmus rémálma, hanem a nácizmusé is a fajkeveredés tabujának brutális megszegése révén. Érdekes kitérni az SS-ruhás kirakati bábuk egyikére, ahogy kedélyes gesztussal konstatálja, amint a pszeudokonstruktívista szobor csúcsán egy kitömött vörösbe gy próbál közöszülni egy kitömött harkállal: apró gesztus csupán, de Chapmanéknél az ördög a DNS-ben lakozik. A zombi nácik identitása éppolyan skizoid és flexibilis, mint a *Minderwertigkinder*-csapaté, mindkettő túl van a reprezentáción, ám a *The Dark Destroyer* egyenruhása vagy *Medve-gyermek* (*Bear Child*, 2011) átalakuló ábrázata kizárólag az emberi optikán keresztül kétségbeejtő vagy rémisztő: a *Bárány* című filmben (rendező: Valdimar Jóhannsson, 2021) a rejtélyes körülmények között *létrejött* félig bárány-félig ember gyermeki lény megütközéssel vegyes zavarral szemléli gazdáinak / adoptáló szüleinek a történet talán egyetlen közösen örömteli, esetlen mulatozásba fulladó pillanatait, vagyis a birka-ember szemszögéből az emberi kategóriája nem lehet cél, csak átmeneti élmény. A *Minderwertigkinder*-sorozat mesébe helyezettségét támasztja alá Kérchy Anna elemzése is: „*A poszthumán filozófia a körülöttünk lévő élővilág elemeit, állatokat, növényeket, sőt a tárgyakat is tudattal, érzelmekkel, világformáló jelentőséggel ruház fel, és cselekvőképes karakterként testesít meg, hogy a közös bolygón osztozó létformák kapcsolatiságára, a kölcsönösen egymástól való függőségre, a bajtársias törődés fontosságára hívja fel a figyelmet. Ez az*

⁵⁷⁸ Deleuze – Guattari *A Thousand Plateaus*: 264.

⁵⁷⁹ Uo. 262.

emberiség határain túlmutató, szolidáris, demokratizáló gesztus tulajdonképpen egybecseng a gyerekirodalomban gyakran megjelenített, a gyermeki képzeletet jellemző animista látásmóddal, amely értékes emberi sajátosságokat tulajdonít nem-humán létezőknek. (...) Gyakran ezek a hibrid, emberség és a humanitás közti bizonytalanságban leledző köztes-teremtmények a gyerekszereplő alteregójaként jelennek meg.”⁵⁸⁰ A ChapmanWorld tükörlabirintusa épp időben ébreszt fel minket az álomba ringató tündérmesékből, hogy megéljük annak a rémálmát, hogy soha nem voltunk modernek és soha nem voltunk ártatlanok.

4.1. Nézzétek! 36 pénisz, 16 vagina, 6 ánuszt – biztosan lány! Az identitás pokla

Láthattuk, hogy Hans Bellmer *Baba*-sorozata megelőlegezte a szürrealisták közt a psziché tudatalattijával szemben a test tudatalattiját: a freudi álommunka helyett sade-i transzgressziót és Bataille anti-idealista materializmusát helyezve a fókuszba (akiket gyakran illusztrált is). A *Baba* konstrukciója a perverzió, a természetellenesen, a halálon keresztül közvetíti a vágyat (libidó), mert a halál a feltétele annak, hogy mint tiszta lapot, a testet újraprendezzük. Deleuze – Guattari szerint a fej nem szükségszerűen arc, az arc csak akkor jön létre, ha a „*fej megszűnik a test része lenni, mikor a test nem kódolja többé.*”⁵⁸¹ „*Ha a fejet és annak részeit arcosíthatjuk, az egész testtel megtehetjük,*” mely folyamattól elválaszthatatlan a fetisizmus és az erotómánia. A teljes test arcosítása a gépies és tudatalatti „operáción” keresztül mindent szexuálissá tesz, de nem feltétlenül antropomorffá. Ez a gondolatmenet közelebb vihet Jake & Dinos Chapman mutáns szobraihoz, melyek művészettörténeti előképei között kétségkívül kiemelt helyen szerepel Bellmer szürrealista kollázstechnikával *újraalkotott* baba-szekvenciája vagy akár az 1938-es párizsi Nemzetközi Szürrealista Kiállítás utcává alakított folyosója, ahol a csoport tagjai Man Raytól André Massonig tizenhat próbababát alakítottak át különböző dehumanizáló asszociációk mentén. A mutánsok posztmodern pozíciója szempontjából érdekesebb mégis inkább a horrorfilmes hagyomány mentén keresni Chapmanék inspirációit: A *Zygotic* (1997) padlón heverő, fejben végződő, lepottyant karja megidézi a *Flesh For Frankenstein* (rendező: Paul Morrissey, 1973) mesterségességüket leleplező, nevetségesen egymásra dobált végtagjait; a *Tragic Anatomies* (1996) kiméráiban visszaköszönnek a Brian Yuzna *Society* című szatirikus biohorror filmjében szereplő, Beverly Hills-i elitnek álcázott *idegen* társaság tagjai által

⁵⁸⁰ Kérchy Anna: Humor, horror, hiátus. A groteszk gyerekest mint szövegmotor Kócos Petítől Pacasrácig. In: *Medialitás és gyerekirodalom*. Szerk. Hermann Zoltán, Lovász Andrea, Mészáros Márton, Pataki Viktor, Vincze Ferenc. Károli Gáspár Református Egyetem - L'Harmattan Kiadó Budapest, 2020. 66-67.

⁵⁸¹ Deleuze – Guattari i.m. 188-189.

gyakorolt vérfertőző, Bosch-festményekre emlékeztető radikális testcserés orgiák; a *Bad Trip at the Folies-Bergère* (1997) pedig hallucinogén élményben részesíti a nem droghasználó közönséget is, a címében is utalva arra, hogy a szétszóródott női fejek üveges tekintetében nem a Manet-i modern élet heroizmusának tükörképét látjuk viszont, hanem a modern élet bukását.

Ez a 90-es évek közepén készített szobrászati ciklus a test és psziché kontextusában egymástól merőben különböző értelmezői megközelítések felületeként szolgál: a *Fuckface* (1994), a *DNA Zygotic* (1997) vagy a *Tragic Anatomies* meztelen mutáns alakjai a gyerekkor ártatlanságába oltják a felnőttkori szexualitást, gyakran még a címeikben is a freudi pszichoanalízis frazeológiáját („*az elfojtott visszatérése*”) használva (*The Return of the Repressed*, 1997-2007), ugyanakkor Deleuze – Guattari pszichoanalízis-kritikáját is kiolvashatjuk belőlük. A *skizoanalízis* módszere a pszichoanalízis által az Ödipusz (család) és Narcissus (Én) által behatárolt tudatalatti és szexualitás felszabadítását tűzi ki céljául. A skizoanalízis libidója áramlások és kódok keresztútján helyezkedik el, amely a delíriumban „*folyamatosan újrateheríti a történelmet, kontinenseket, birodalmakat, fajokat és kultúrákat.*”⁵⁸² A szobrok a kirakati bábuk médiumából (üvegszálás műanyag, műgyanta) és alakjaiból építkeznek, melyek mellőzött nemi szervei azért jelennek meg „rossz” helyeken, mert már az egész test szexuálissá vált. A szobrok sima és neutrális felülete a *szervek nélküli test*⁵⁸³ fizikai modelljét sejteti, amely a figurák centrum nélkül maradt énképét kiváltja a szétszóródás neurózisából, amely többé már nem az Én problémája. A szervek nélküli test nem „*az Én testem*”, hanem csak „*egy test*”, amely szükségszerűen kollektivitást eredményez: összekapcsolva „*állatokat, embereket, eszközöket, növényeket és mindezek töredékeit*”, mert „*a szervek nélküli test nem a széttöredezett test kérdése, a test nélküli szerveké*” (Frankenstein), hanem „*éppen az ellenkezője.*”⁵⁸⁴ A mutáció azért is fontos fogalom a chapmani esztétika megértésében, mert a mutáció nem képvisel kitüntetett nézőpontot, pillanatot, hanem fontosabb magának a transzformációnak a folyamata, amely során egy létező dolog egy másik állapotba kerül, mint egy eredeti tárgy (idealisztikus) végcélként való megteremtése. A mutáció úgy mutat be egy esetleges, pillanatnyi állapotot, hogy közben több idősík eredményeit egyesíti magában, hiszen a mutáció inherensen magába foglalja a mozgás, a lendület jelenlétét.⁵⁸⁵ A *Return of The Repressed* metamorfózisa már a kész művet is magával rántja egy következő stációba: a Chapmanék prágai kiállításán a korábban szabadon kiállított szobrot sérülten és

⁵⁸² Deleuze – Guattari *Anti-Oedipus*: 386.

⁵⁸³ [Lásd: 2. fejezet: 27-28.]

⁵⁸⁴ Deleuze – Guattari *A Thousand Plateaus*: 182.

⁵⁸⁵ Jake Chapman In: Jake and Dinos Chapman. *The Blind Leading the Blind* | Dokument | Galerie Rudolfinum. 2013. november 25. <https://www.youtube.com/watch?v=9CamfsqLG18>

régies vitrinbe helyezve láthattuk, félig feltöltve vérnek látszó folyadékkal, mintha összenőtt alakjai egyszerre lennének anatómiai anomáliák patinás múzeumi szemléltető tárgyai és korunk mártírjai: „a groteszk ábrázolás valamilyen formában mindig tartalmazza (de legalább is jelzi) a változás mindkét pólusát: a régit és az újat, az elhalót és az éppen születőt, a metamorfózis kezdetét és végpontját.”⁵⁸⁶

A baudrillardi olvasatban ezen összenőtt mutánsok teste nem a lélek és nem is a szexualitás metaforája, sőt, „már semminek nem metaforája, hanem a metasztázis (szóródás) színhelye, minden folyamata gépiesen kapcsolódik egymásba, és programozása vég nélkül folyik, szimbolikus szerveződés nélkül, transzcendens cél nélkül, pusztán az önmagával való promiszkuitásban.”⁵⁸⁷ A Chapman fivérek műfűvel letakart terepen felállított privát biológiának engedelmesskedő anatómiái (*Tragic Anatomies*) értelmezhetik a paradicsomi állapotot is Dr. Moreau szigetén (a művészek szótárával: *Island of Dr. Moron*, 1996) keresztül, ily módon a tudományos katasztrófák, akár nukleáris kísérletek terepeként szolgáló senkiföldjére kerülnek, ahol elveszti érvényét az Édenkert bináris kódolása, és minden dolog valamilyen másik dolog jeleivel fertőződik meg. A mutációk ilyen biológiai olvasata szükségyszerűen az orvostudomány fejlődésének a neurofarmakológia, biotechnológia, a génebézészet és a klónozás területeivel kapcsolatos félelmeket erősíti fel.⁵⁸⁸ Az emberi test génmanipuláció általi megváltoztatása, újradefiniálása a „saját test” helyzetét idegeníti éppen a genetikai lényünkkel szembeni transzparencia elérésével. Ehhez kapcsolódik Baudrillard gondolata, amely a klónt, mint a megtagadott másságot értelmezi: „a megtagadott másság kísértete önpusztító folyamatként kel mindenestől új életre. (...) ez már nem a mások pokla, ez az Azonos pokla.”⁵⁸⁹ Ahogy a poszthumán időspektruma az archaikus korokba nyúlik, úgy a távolabbi (elképzelt) jövőbe is, így az abject alany és a tárgy összeomlását jelző rémképe a klónozás jelenségét is birtokba veszi, akárcsak a cyber-punk kultúrájának organikus/mechanikus összeolvasztását. A szervetlen protézisek bekapcsolása az Én által kijelölt térbe technofóbiát vált ki, a tárgy saját testként való elfogadása által, amely a szervetlen megjelenésével a destrukciós (halál)ösztönt kelti életre, melynek „legvégső célja az élőnek szervetlen állapotba való átvezetése.”⁵⁹⁰ A genesis privilégiumába való beavatkozás nem csak az emberarcú Isten egységének blaszfémikus megsértése, hanem a civilizációnkat, a nyugati liberális társadalom alapjait érintő, rögzített „emberi lényeg” relativizálása, amellyel

⁵⁸⁶ Bathyin i.m. 34.

⁵⁸⁷ Baudrillard: *A rossz transzparenciája*: 12.

⁵⁸⁸ [Lásd: 2.1. fejezet: 34-35.]

⁵⁸⁹ Baudrillard i.m. 106.

⁵⁹⁰ Sigmund Freud: A pszichoanalízis foglalatja. In: *Esszék*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1982, 415.

kapcsolatban Fukuyama megjegyzi, hogy „*saját szekuláris nézeteink bizonyos etikai kérdésekben épp annyira hiten alapulnak, mint a vallásos meggyőződés.*”⁵⁹¹

A mutáns kirakati bábuk genealógiája valójában egy megtagadott eredetű vezet,⁵⁹² egy nem-kezdetű, az ödipuszi-színház romjaihoz, *Mummy and Daddy Chapman* (1993) párosához, amely rövidzárlatot okozott a Freud-gépezetben. A két kezdetlegesen átalakított kirakati bábú egy olyan időszámítás kezdete, amely aláaknázza a teremtés lehetőségét: Anyun mindkét nem szaporító szervei megjelennek, Apun viszont csak ánusok – mindkettőjükön kiütésszerű random szórásban, a nemiszervek helyétől eltérő felületeken, mintha egy fertőzés jelei kerülnének a felszínre. Apu és Anyu egyformán nem szeret, mert tökéletesen idegen, és nem csak az Édenkert, az antropomorf teremtés kudarcát modellezi⁵⁹³, hanem a Chapman fivérek alkotói stratégiáit is: „*ha két ember készít egy művet, akkor a mű melyik része reprezentálja az Ént?*”⁵⁹⁴ Az Ego felszámolása / kizárása a alkotói folyamatból esszenciális része a Chapman fivérek metodikájának, és azért is annyira emblematikus a próbababa-ciklus, mert épp a decentralizált Én, a szingularitás kiküszöbölésének látványos színpadra állítását viszi véghez éjsötét humorral, amely egyfelől a bahtyin-i groteszk test túlradó és „lefokozó” hagyományát is artikulálja, másfelől a nevetés rendszertani kategóriákat eltörlő eruptív erejére épít: „*az anatómiai transzgresszió olyan nevetést vált ki, amely száműzi az Ént.*”⁵⁹⁵ A transzgresszió felől közelítve a nevetés olyan önkéntelen reakció, amely törést okoz aközött, amit gondolnunk kellene és amit valójában gondolunk a világról: a nevetés akkor jön létre, amikor összeomlik a nyelv; zsigeri reakció mindarra, ami rettenetes vagy kényelmetlen, vagyis bizonyos értelemben a humor az, ami arra készlet, hogy olyasmin nevéssünk, ami nem volna helyénvaló. Márpedig, ha határsértő dolgokon nevetünk, az azt jelenti, hogy a humor nem szolgál morális célokat. Ebben a kontextusban különösen felszínese és leegyszerűsítő azok a vádak, amelyek a Chapmanak mutáns szobrait a gyermektest, sőt egyenesen „kislányok”(!) szexualizációjával illették⁵⁹⁶: mint minden más munkájuk esetében, a Chapmanék már meglévő attribútumokat sajátítanak ki és párosítanak oly módon, hogy a végeredmény egy exponenciálisan problematikus tárgy lesz, amely inherensen reflektál létrejöttének kondícióira. Ez esetben arra gondolok, a próbababa sorozat az alkotók állásfoglalása szerint „*helytelen*

⁵⁹¹ Fukuyama i.m 126.

⁵⁹² Franco Toselli 1994-ben megtagadta a két Chapman-szobor bemutatását az általa vezetett Toselli Gallery kiállításán. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/chapman-bring-me-the-head-of-t13788>

⁵⁹³ [Lásd: Paul McCarthy: *The Garden* (1991-1992), 3. fejezet: 73.]

⁵⁹⁴ Jake and Dinos Chapman In: Jake and Dinos Chapman interview. Saját ford. *Royal Jelly Factory*, 2004. <http://www.royaljellyfactory.com/newartupclose/chapman-iv.htm>

⁵⁹⁵ The Chapmans In: *Journal of Contemporary Art*

⁵⁹⁶ The Chapmans In: *Royal Jelly Factory*

szobrászati matériákról” szól: látszólag nem összetartozó elemeket ragasztanak össze (gyermek kirakati bábok, felnőtt genitáliák), ám mégis van kapcsolat az elemek között, hiszen a próbabábuk funkciójukból adódóan szexualitást hordozó, vágykeltő tárgyak, de nem rendelkeznek nemiszervekkel. Az „elfojtott visszatérésének” jegyében a freudi vágygépezet kisiklását követhetjük nyomon: valójában az eredmény nem más, mint egy intenzívebb, felnőtt verziója a „Pin The Tail On The Donkey” angolszász gyermekjátéknak, ahol csukott szemmel kell a helyére illeszteni egy rajzolt szamár farkát, amely szükségszerűen vicces eredményt szül. Dinos Chapman rávilágít, hogy a szobrok által keltett hatás sokkal inkább prekonceptiózus nézői reflexek és fantáziák eredménye, mintsem a tárgyak valódi tartalma: a chapmani próbabábuknak „több közülük van egy téglához, mint a gyerekekhez.”⁵⁹⁷ Dinos Chapman nem véletlenül említi téglákat: bármennyire is meglepő, Carl André munkái és a 60-as évek minimalista szobrászata jelenti Chapmanék mutáns babáinak legközelibb referenciáját. Rosalind E. Krauss írja Sol LeWitt geometrikus szobrai kapcsán: „LeWitt nemzedéke a hamis és jámbor racionalitást egységesen a művészet ellenségének tekintette. Judd úgy beszélt a saját rendjéről, hogy az csak »egy dolog a másik után«. Morris és Smithson a pusztítás örömeiről beszélt. E nemzedék számára a kifejezőmód a holtpontra, a merev tekintet, a reflektálatlan, ismétlődő beszéd lett. (...) Rendkívüli évtized volt ez, amelyben a tárgyak végtelennek tűnő és megszállott láncolatban szaporodtak, és egyik a másikra válaszolt - egy olyan láncolatban, amelyben minden mindennel összekapcsolódott, de semmi sem volt referenciális. E művek rendszereibe lépni, akár LeWitt, akár Judd, akár Morris műveibe, pontosan azt jelenti, hogy egy középpont nélküli világba lépünk be, a helyettesítések és áthelyezések világába, amelyet sehol sem legitimáltak egy transzcendentális alany kinyilatkoztatásai (...) Az aporia sokkal legitimebb modell LeWitt művészetéhez, mint az Elme, már csak azért is, mert az aporia inkább dilemma, mint dolog.”⁵⁹⁸ Krauss argumentációjában éppen Beckett kavicszopogatási jelenetét (*Molloy*) használja analógiának, spirálisan rácsavarva LeWitt minimalista munkáinak elemzésére: ez a magába záródó, ismétlődő nyelv működteti LeWitt struktúráit is, amelyek „ész nélküli börtönök.” „A LeWitt-féle soros bővítmény fecsegése (...) a gyerekek vagy a nagyon idősök beszédének fecsegését idézi, mivel nem hajlandó összefoglalni, nem hajlandó egyetlen példát használni, amely az egészet jelentené, olyan, mint azok a lázas beszámolók az eseményekről, amelyek szinte azonos részletekből állnak, és amelyeket az »és« szóval kötnek

⁵⁹⁷ Dinos Chapman In: *SHOWstudio: In Your Face - Dinos Chapman*. Saját ford. 2011. december 13. <https://www.youtube.com/watch?v=uvk3UPqaR2o>

⁵⁹⁸ Rosalind E. Krauss: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Saját ford. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts-London, England, 1986, 258.

össze”.⁵⁹⁹ Jake Chapman szerint éppen az volt kísérletük célja a radikális sziámi iker szobrokkal, hogy „megpróbáljanak a nullával egyenértékű kulturális értéket létrehozni”⁶⁰⁰: amikor a néző szembesül a *Two-faced Cunt* (1997) című munkával, nem lát mást, mint két összenőt figurát, amelyek összenövésénél egy vagina látható a szélén két arccal. Jake Chapman provokatív statement-ét úgy kell értelmeznünk, hogy azon kívül, hogy *Two-faced Cunt* önfelelt naivitással propagálja saját létezését, semmit nem tanít a nézőnek az általa ábrázolt jelenségről, és megpróbálja aláaknázni azt a fajta – a kereszténység örökségének tekinthető – idealizmust, amely úgy mutatja be az erőszakot, a rettenetet, a deformációt, hogy az az erkölcs fénytörésén keresztül jó és pozitív dologgá változzon. Az *Ördögűző* című klasszikus horror kiskamasz főszereplője a legszélsőségesebb torzulásokon megy keresztül, még a feje is körbe fordul a testén, de a film végén ismét a szeretnivaló, dédelgethető kislány marad – Chapmanék sziámi ikreiben nincs esély a redemptív visszarendeződésre. Ha elfogadjuk, hogy ezeknek a szobroknak saját magukon kívül nincs referenciája a világban, akkor ez azt jelenti, hogy nem aberrációt (’eltérést’) mutatnak be, hanem lehet, hogy éppen egy *magánvaló teljességet*, amelyet a mutáció fentebb megfogalmazott komplex időélménye is megerősít. Chapmanéket alkotóként nem az aberráció érdekli, hanem az aberráció jelentése, az a fajta társadalmi neurózis, amely belevetíti az előfeltételezéseit egy tárgyba, amely (a kollektív munka révén) sem önéletrajzi olvasattal, sem ideológiai tartalommal nem rendelkezik: Chapmanék „*Freud és Euklidész torz házasságából*”⁶⁰¹ született babái Beckett és LeWitt öngerjesztő ciklikussággal magába visszatérő nyelvének plasztik(á)ba öntött folytatásai.

Talán a legtöbb vitát kiváltott mű, amely már címében is jelzi, hogy nem „gyermeki” testek „életnagyságú” reprezentációja, hanem egy szabad szemmel alig látható organizmus nagyítása (*Zygotic acceleration, biogenetic, de-sublimated libidinal model [enlarged x 1000]*, 1995)⁶⁰², csípőben összenőt, 21 figurából álló mutánst állít színpadra, amely az arcokon számtalan pénisszel, vaginával és ánusszal rendelkezik, rekonstruálva a DNS komplex szimmetriáját az egymásba illeszkedő kromoszómapárok spiráljával, melyeket megzavar időnként egy mutálódott, fejjel lefelé álló gén. Ez a *megnevezhetetlen* (lásd: *The Unnameable*, 1997) és besorolhatatlan abszurd „organizmus” csak mímeli a reális ábrázolás és az emberi test formavilágát, és a radikális torzítás útján egy olyan alternatív valóságot teremt, amely lepergeti

⁵⁹⁹ Uo. 256; 253.

⁶⁰⁰ Chapman In: *Slade Contemporary Art Lecture*

⁶⁰¹ Ballard *The Atrocity Exhibition*: 118.

⁶⁰² Houellebecq regényének fiktív installációjában összegyűrja Chapmanék mutáns szobrait Xiao Yu formalinos munkáival (*A térkép és a táj*: 322.). Bartók Imre disztópikus regényében 17 áldozatot „varnak össze” egy élő organizmusként funkcionáló és installáció-szerű alakzattá egy múzeumi térben (*A patkány éve*. Libri Kiadó, Budapest, 2013, 198-201.)

magáról a gender vagy a transzgender narratíváit is: nomád entitások semleges gyűjtőhelyévé válik, emberi kódok idegenszerű áramlásává, akár csak *A dolog* alakját folyamatosan változtató, parazita lény. A nomadizmusra utalnak a gyors közlekedést biztosító FILA, Nike és Reebok edzőcipőik, jelezve egyúttal, hogy a *Zygotic* a fogyasztói társadalom gyermeke is, elvégre a kirakati bábuk eredeti (és egyetlen) célja, hogy ruhaipari termékeket reklámozzanak. A *megnevezhetetlen* és a *megmutathatatlan* gyakran összekapcsolódik az emberi test steril és megbonthatatlan egységét féltő hatalom révén: ugyan az anatómiai transzgresszió kényszeres nevetést vált ki, de a múzeumban nem mindenki szereti a nevetést, mert bepiszkítja a kiállítási komplexum sterilitását, hiszen az elmeagyógyintézet, a klinika és a börtön mellett „*az elzárásnak van még egy intézménye – múzeum –, és van még egy felügyeleti diszciplína – a művészettörténet –, amely megérett arra, hogy Foucault fogalmainak segítségével elemezzük.*”⁶⁰³

A határsértő látványosságot kirekesztő morális pánik kapcsán előfordulhat, hogy – akárcsak a *Mummy and Daddy Chapman* kiállítását szabotáló olasz galériás reakciójához hasonlóan – a poszthumán testképzetek másik zászlóshajója, a Chapman fivérek *H.M.S Cock-shitter* (1997) című mutansa a lisszaboni Berardo-gyűjtemény részeként még az emberi arc kulturális és művészettörténeti kálváriájának stációival szembesítő alagsori időszakos tárlat szekciójában sincs jelen a kiállítótérben: hűvös és barátságtalan raktárba száműzték, minden bizonytalansággal és szigetelőséggel zárva le testnyílásait, hogy ne termelhesse tovább a falloszok vert seregét, emlékeztetve a Teremtőt baklövésére, azaz a félresikerült emberarcú kísérletre. A *Cock-shitter* persze nem az első figyelmeztetés, hiszen már Frankenstein szörnye is az előzmények és következmények nélküli töredékes létezés prototípusa volt: *Cock-shitter* ideje a folyamatos jelen, kommunikációjának egyetlen formája a megakadt tü sercegése, a berekeszthetetlen dadogás – nincs esély a jövő megváltoztatására, hiszen romokban hever a lábunk előtt, megannyi diszlokálított és *diszfunkcionális* pénisz formájában. Azok az elemzések, melyek azt állítják, a próbabábuk orra és szája helyén megjelenő péniszek és ánuszkok „váratlan helyeken” bukkannak fel, furcsa mód nem számolnak a groteszk test kultúrtörténetével, azzal a ténnyel, hogy „*az emberi arcból a groteszk testábrázolásokban csak a száznak és az orrnak van lényeges szerepe, és az orr itt mindig a*

⁶⁰³ Idézi Tony Bennett: A kiállítási komplexum. In: *A gyakorlattól a diskurzusig. Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény*. Szerkesztette: Kékesi Zoltán – Lázár Eszter – Varga Tünde – Szoboszlai János. Magyar Képzőművészeti Egyetem – Képzőművészetelméleti Tanszék, Budapest, 2012, 24. Eredeti szöveghely: Douglas Crimp, On the Museum's Ruins, In: *The Anti-Aesthetic; Essays on Postmodern Culture*, Szerk. Hal Foster, Bay Press, Washington, 1985, 45.

phalloszt helyettesíti.”⁶⁰⁴ „A hierarchikus »fent« és »lent« felcserélése révén”⁶⁰⁵ megnyílik a lehetőség arra is, hogy az emésztés tengelyének két végpontját egymásba toló, s mindig *igazat mondó* ánusz-száj megszabadítsa az emberi testet az értelem terrorjától: „*van külön a száj, és külön a végbél. Kettővel kétszer annyi probléma adódik. Nem célszerűbb-e egy többrendeltetésű nyílás, amely egyaránt alkalmas táplálkozásra és ürítkezésre?*”⁶⁰⁶ Facefuck karneváli nevetést generáló ekonomikus anatómiája már jelen volt Kicsi Alex a *commedia dell'arte* hagyományát a betörőálarccal egyesítő fallikus maszkján (*Mechanikus narancs*, rendező: Stanley Kubrick [1971]), amely hangsúlyozza az általa elkövetett erőszakos tettek egyszerre burleszkszerű és felkavaró ábrázolását. „*Pinokkió a hazugság metaforája vagy a születő szexualitás metaforája? A kisgyerekek nem nagyon tudják elviselni a hazugságokat. A hazugság és a kétszínű viselkedés a kamaszkorral együtt jár, ahogyan Pinokkió orrának megnövekedésére való hajlam is. A metaforát el kell vetni – Pinokkiónak valódi pénisze van orr helyett.*”⁶⁰⁷ Facefuck akár egy hároméves „polimorf perverz” két lábon járó rémálma, akár Pinocchio kamaszkori transzparens szexualitását hirdető kiméra, olyan poszthumán, amely a kihalás etikai megfontolását figyelembe véve nem akar részt venni a (humanista) reprodukció életveszélyes láncolatában: „*az igazi nevetés mindig ambivalens és egyetemes, nem tagadja, hanem megtisztítja és kiegészíti a komolyságot (...) Visszaállítja jogaiba az ambivalens teljességet.*”⁶⁰⁸

4.2. Esto es peor – A humanizmus pokla

Timothy Leary szerint „*a pszichedelikus jóga a leghosszadalmasabb és a legnehezebb az összes jóga közül, ezért csak a humorérzék segíthet a gyakorlása során*”: a teljesség kényszeres akarása akár a new-age életforma poklába is vezethet, ahol a test, lélek és szellem akrobatikus egymásba hajlása révén az autofelláció az autokannibalizmus előszobájává válik. Jake and

⁶⁰⁴ Bahtyin i.m. 338.

⁶⁰⁵ Uo. 93.

⁶⁰⁶ Burroughs *Meztelen ebéd*: 183.

⁶⁰⁷ Chapman *Meatphisycs*

⁶⁰⁸ Bahtyin i.m. 136. Az egyetemes nevetésre unikális példa a 2008 óta koncertező Anklepants néven Berlinben élő ausztrál előadóművész, aki a *Facefuck* ambivalens esztétikáját *eleveníti meg* a saját maga által épített technológia révén, igazi kiborg-faszfejként teremtve idővihart a techno-kultúra közösségében. Anklepants (született: Joshua Head) egy 17. századi fiktív karakter, Dr. Ricaard Farché udvari bolond-szerű alteregóján keresztül kommunikál a világgal: egész jelmezét és maszkját behálózó elektronikus hang-moduláló hardver / szoftver eszközök (facé_control, facé_control_suit) kiterjednek a fejprotézisként működő animatronikus herezacskó/pénisz maszkra is (The Facé of Richard Farcé), amely szinkronban elektronikus tánczenéjének és saját hangjának maga által kontrollált modulációival, mozgásba hozza magát a műpéniszt is – a mutáns technoütemek modulációira reagáló latexhab pénisz maga lesz a DJ, aki saját Énjét mesterségesen szétforgácsoló és sokszorosító vokálarzenáljának pszichedelikus kavalkádjában visszahozza és igazi közösségi élményként prezentálja a középkori bolondünnepek polifonikus karneváli kacagását, ahol nincs a hangnak kitüntetett szingularitása. <https://reecardfarche.com/>

Dinos Chapman egyik mutáns szobra (*Disasters of yoGa*, 1997) Francisco Goya „*diszlexiás összezavarása*”⁶⁰⁹ révén a spanyol festő borzalmaait a jóga borzalmaivá transzponálja: a figura megszüli saját fejét, miközben a feje helyén magányos ánusz várakozik – ez az önmagába forduló kényszeres ismétlés a mozgatórugója Chapmanék munkájának. Goya *Caprichos* (*Szeszélyek*, 1797-1799) című rézkarcsorozatának korai, még befejezetlen verzióját a következő címmel hirdette a korabeli prospektus: „*Fr. de Goya által rajzolt és metszett Egyetemes Nyelv 1797.*” Martin Warnke rámutat, hogy Abbé de l’Epée is egyetemes nyelvnek nevezte az általa elsőként 1776-ben kifejlesztett süketnéma nyelv rendszerét (amelyet később, az 1793-ban, érett művészi korszaka hajnalán megsüketült Goya is elsajátított), vagyis „*ebben az értelemben Goya művészi programmá terjeszt ki egy önéletrajzi helyzetet: amit a módszeres gesztusnyelv nyújt a süketnémáknak, azt nyújtja a fantázia nyelve a művészeknek.*”⁶¹⁰ Goya érdeme, hogy „*megalkotta a valószerűen iszonyatosat*”⁶¹¹, a Chapman testvérek pedig nyelvként használják Goya ellentmondásos életművét, hogy megfogalmazzák saját pozíciójukat: „*a művészet mozzanata sokkal érdekesebb, ha gondolatok és folyamatok sorozatént tekintünk rá, semmint identitások sorozataként. (...) Egyáltalán nem érdekel minket Goya, mint személy. Fogalmunk sincs, kicsoda Goya. Goya egy skizofrén entitás, ami mindenkinek jó szolgálatot tesz, aki használja a nevét; egy végtelenül változékony entitás, és ahogy mi használjuk nem kevésbé manipulatív annál, mint ahogy bárki más teszi.*”⁶¹² Chapmanék első közös alkotása (*Disasters of Wars*, 1993) – nem számítva a *We Are Artists* tünékeny statementjét – rögtön kisajátítás volt, melyben Goya *A háború borzalmi* (1810-1820) rézkarcsorozatának nyolcvan jelenetét alkották meg az életnagysághoz képest 1:32 arányban lekicsinyített durva játékmódokban, mely által megkérdőjelezzik az ábrázolások erkölcsi bizonyágtételét és aláaknázzák a háború mindenféle hősiességét és pátosát, ami megfigyelésük szerint már benne rejlik az eredeti rézkarcokban is, a lefokozás inherens része a sorozatnak. Goyát kisajátító-újrahasznosító stratégiájuk akkor születik meg mikor a kollektívában való munka mellett döntenek, és ebbe a kollektívába vonják be Goya munkásságát is: egy adott ponton fontolóra vették azt is, hogy Goyára változtatják családnevüket.⁶¹³ Goya az első modern és – fiatalkori műveit leszámítva – egyháztól független

⁶⁰⁹ Jake and Dinos Chapman In: Revelations: A Conversation between Robert Rosenblum and Dinos and Jake Chapman. In: *Unholy Libel*: 150.

⁶¹⁰ Martin Warnke: Goya gesztusai. Ford. Kis Anna. *Enigma*. 2007/50. 84.

⁶¹¹ Charles Baudelaire: Kifejezés a művészetben. Goya. Ford. Csorba Géza. In. *Művészeti kuriózumok*. Corvina Kiadó, Budapest, 1988, 62.

⁶¹² Idézi: Otto Urban: *The Blind Leading The Blind*: 18. Eredeti szöveg: Jake Chapman In: Inside the Death Drive. A Conversation between Jake Chapman and Jonathan Harris. In: Jonathan Harris (Szerk.): *Inside the Death Drive. Excess and Apocalypse in the World of Chapman Brothers*. Liverpool University Press, Tate Liverpool, Liverpool, 2010, 205.

⁶¹³ Christopher Turner i.m. 37.

művész, aki elsőként foglalkozik programszerűen a szorongás, a psziché munkájának kifejezésével, a fantázia, a rémálmok önálló témává emelésével, de Chapmanék iránta való csodálata nem merül ki a véres és hátborzongató képek újrafelfedezésében, hanem Goya ambivalens pozíciója megfelelő kiindulópont számukra, hogy élénk diskurzust folytassanak a felvilágosodás, a humanista modernizmus, és az ebben elfoglalt pozíciójuk kapcsán.

Az 1808-ban kirobbant félszigeti-háború, azaz I. Napóleon vezette francia csapatok Spanyolország megszállása alatt elkövetett túlkapásait és következményeit megörökítő *A háború borzalmi* rézkarcsorozat létrejötte önmagában cáfolja azt a progresszív humanizmusban gyökerező sztereotípiát, hogy a művészet küldetése az, hogy jobba tegye a világot. Történetesen a sorozat nemhogy képes lett volna meggátolni az erőszakot vagy magát a háborút, de meg még meg sem jelent Goya életében: halála után 35 évvel, 1863-ban készítik el a féltve őrzött lemezekről az első nyomtatásokat (csak szigorúan bizalmas körökben forgott addig néhány próbanyomat⁶¹⁴). A sorozat konvencionális értelmezése szerint *A háború borzalmi* vádirat az értelmetlen erőszak és barbárság ellen, általános együttérzést fogalmaz meg az emberiséggel az embertelenség kapcsán, ám Jake and Dinos Chapman figyelmét az irányítja, hogy mi az, ami ki van rekesztve ebből a pozitívista interpretációból, hogy miképpen limitálja a jelentést ez a hamis idealizmus. Nyugtalanító az a paradoxon, ahogy a napóleoni erők éppen a felvilágosodás és a racionalizmus nevében végeztek kegyetlen pusztítást a babonáságban dagonyázó Spanyol Királyságban, ahol mindezt Goya, a felvilágosodás elszigetelt híve, a humanizmus nevében szenvedélyes részletezőkedvvel megörökíti. Chapmanék rávilágítanak, hogy Goya karcai gyakran fordulnak át saját méltóságukat kikezdő humorba és egyértelműen van bennük élvezet: „*van valami ellentmondásos abban, ahogy a művész kifejezésre juttatja, hogy az erőszak rossz, miközben ahogyan megrajzolja az erőszakot, határozottan vonzó.*”⁶¹⁵ A betegsége következtében megsüketült és később szexuálisan inaktívvá vált Goya számára a hús látványa a vizualitás szintjén jelenthetett kielégülést⁶¹⁶, érdemes csak a bikaviadalra járás véresen felszabadító szokására gondolni, amelyet Goya is nagyon kedvelt és meg is örökített a *Tauromachia* (1814-16) rézkarcsorozat lapjain. A transzgresszió és a megismerés eszközeinek tekintett penetráció felől fontos Bataille-párhuzam ebben az esetben *A szem története* (1928) című kisregény egyik kulcsjelenete, melyben a

⁶¹⁴ Alfonso E. Pérez-Sánchez: Desastres. Ford. Horányi Krisztina In: *Goya*. [katalógus], Széchenyi Kiadó Kft, Budapest, 84.

⁶¹⁵ Jake Chapman In: BBC Goya Exposed with Jake Chapman. Saját ford. 2016. január 10.
<https://www.youtube.com/watch?v=fblw9n5SIKk&list=LL&index=10&t=160s>

⁶¹⁶ Goya impotenciájára, illetve attól való félelmére utalnak a következő művek: *Caprichos No. 9: Tantalosz* (1799), *He Can No Longer at the Age of Ninety-Eight* (1819-23). Vö. Sarah Symmons: Goya - egy élet levelekben. Kommentárok. Ford: Rosta Nóra. In: *Goya I. (Gesztusok és levelek), Enigma*, 2007/50. 30-49.

szereplő, Simone épp abban a pillanatban ér a szexuális extázis csúcsára, mikor az arénában a bika átszúrja a torreádor szemüregét.⁶¹⁷ Susan Sonntag szerint „*A megkínzott, megcsonkított testek legtöbb ábrázolása bizony perverz érdeklődést kelt (...) Minden kép, amely vonzó test meggyalázását ábrázolja, bizonyos mértékig pornográf.*”⁶¹⁸ Sonntag egyedül *A háború borzalmi* képeivel kapcsolatban jegyzi meg, hogy „*nem lehet bizsergető izgalommal nézegetni*”, mert „*nem időznek el az emberi test szépségén; az ott ábrázolt testek bumfordiak, és vastagon fel vannak öltöztetve.*” Cáfolnom kell ezt a megkülönböztetést: egyfelől a legbrutálisabb erőszakot ábrázoló lapok éppen meztelen testeket mutatnak be – nem beszélve arról, hogy a „*bumfordi*” és „*vonzó*” szembeállítás a halott áldozatok esetében a nekrofilia érvelése –, másrészt Freud a szexuális ösztönök közül azért is különíti el a szkopofiliát, mert független az erogén zónáktól.⁶¹⁹ Sue Tait szerint lehetséges, hogy az erőszak képeinek szemlélése nem teszi lehetővé a morális pozíció fenntartását, a „*túlexponálás vagy az »együttérzés fáradtságát« (Moeller) eredményezi, vagy a nézés magában foglalja a gyönyört, így pornografikussá válik.*”⁶²⁰ Úgy tűnik Goya kényszeres visszatérése a szétdarabolt test és a kasztráció képeihez mélyen erotizált, aminek Sonntag felvetésével ellentétben nem annyira a holttestek rútságához vagy szépségéhez van köze, hanem a feldaraboltságához, vagyis az alanyiség drámájáról van szó, ahogy Goya „*a szubjektum elemi vonzódását az elnyomott imago (az énről alkotott, elidegenített, fragmentált testkép) iránt rávetíti a nézőre.*”⁶²¹ Jacques Lacan a „*darabjaira széthullott test (corps morcelé)*”⁶²² fogalmát a legkorábbi testélmények közé sorolja, amely megelőzi az egységes, koherens testélményt, a szimbolikus rend kialakulását: a tükörstádium megélése után a feldarabolt test imagoként, a kasztráció, csonkítás, feldarabolás, kibevezés képeiben tér vissza, főleg az álmok birodalmában: „*Azokon a lapokon, ahol felnyitott testeket mutat be, invitálja a szemet/Ént, hogy vegyen részt a vonzás-taszítás dialektikájában, betekintve az imago fundamentális befejezetlenségének kísérteties mélységeibe. Ha a civilizált Én e test elnyomásából születik, akkor a háború arra való kísérletnek tekinthető, hogy feltárásának félelmét rávetítsük az ellenség testére.*”⁶²³

⁶¹⁷ Bataille *A szem története*: 52-53.

⁶¹⁸ Susan Sonntag: *A szenvedés képei*. Ford. Komáromy Rudolf. Európa Kiadó, Budapest, 2004, 100.

⁶¹⁹ A szkopofiliáról többet: Laura Mulvey: *Vizuális élvezet és elbeszélő film*. Ford. Juhász Veronika. *Metropolis*, 200/4. 12-23.

⁶²⁰ Sue Tait: *Pornographies of Violence? Internet Spectatorship on Body*

Horror. Saját ford. *Critical Studies in Media Communication*, Vol. 25, No. 1, 2008. március 94.

⁶²¹ Cüneyt Çakırlar: *Aesthetic Inertia, Bathetic Death: On the Profoundly Banal Art of Jake and Dinos Chapman*. Saját ford. In: *Jake & Dinos Chapman. In The Realm of the Senseless*. ARTER, Istanbul, 2017, 84.

⁶²² Jacques Lacan: *A tükör-stádium, mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra*. *Thalassa*, 1993/2, 7.

⁶²³ Phillip Shaw: *Abjection Sustained: Goya, the Chapman brothers and the Disasters of War*. Saját ford. *Art History* Vol. 26. No. 4, 2003, 485.

Az erőszak crescendojának és egyúttal a goyai életműnek a tetőfoka egyértelműen a 39. lap, a *Nagy Hőstett! Halottakkal!*, melyen három, nemi szerveinél megcsönkített, feldarabolt férfi holttestét látni egy fára kötözve, mintha Laokoónnak és fiainak kései visszhangja lenne vagy egy szekuláris feszület, egy szekuláris szentháromság, amely nem ígér többé isteni megváltást. Ez a mű azért tekinthető a művészet történetében új kezdetnek, a modernizmus megszületésének, mert először manifesztálódik *képként* az ember magáramaradottsága, a kegyelmi állapot váratlan összeomlása: Isten halott, az ember pedig csak merő hús, részecskék összesége, melyre nem vár más, csak az enyészet közönye. Főleg a gravitáció ereje az, ami annyira felerősíti a reménytelenség érzetét, mintha minden pillanatban a földre pottyanhatnának a fára aggatott emberi fragmentumok. Grünewald gennyes sebekkel tarkított, kék-zöld testű, a keresztfát szinte leszakító gyötrelmes Krisztusát (*Isenheimi oltár – Golgota, 1512-1516*) is ugyanez a lefelé húzó erő teszi rémületesen emberivé, vagy Holbein földön kiterített, megnyúlt Krisztusát (*Halott Krisztus, 1521*), melynek láttán kérdezi Dosztojevszkij *A félkegyelmű* című regényében, hogy miképpen lehetséges a feltámadás, ha ennyire erősek és rettenetesek a természet törvényei, miképpen lehet legyőzni azokat? Dosztojevszkij a keleti keresztényég hagyománya felől olyan képként éli meg Holbein radikális reformációt megtestesítő festményét, amely alkalmas rá, hogy nézője elveszítse a hitét. Goya mindezzel szemben agresszív és eretnek módon bevezette a művészetbe a *visszavonhatatlant*, az anyagi megszűnés totális rettenetét, s miután a 18. század végén teret nyerő agnoszticizmus idején a pokol ideája kezdte elveszíteni erejét, Goya a pokol új koordinátáiként az *itt és mostat* jelölte meg. Jake Chapman szerint nem csak a gravitáció, az entrópia, az enyészet fogalma írja felül az éteri szökésvonalakat, de még a szekuláris humanizmussal sem lehet a képet párosítani, mert semmilyen formában nem tartalmazza a megváltást, hiszen a témával való együttérzésünket elnyomja a benne rejlő horror: „*az erőszak adja meg a kép komplex jelentését, melynek mélyén egy paradoxon rejlik: az erőszak ábrázolása alapvető fontosságú az erkölcs számára, amelyet megszeg, vagyis ahhoz hogy jók lehessünk, rossz dolgokat kell látnunk*”⁶²⁴ – Bataille szavaival élve: „*a tilalom arra való, hogy megszegjék*”.

Ebből a felismerésből kiindulva a *Nagy hőstett! Halottakkal!* a chapmani életmű egyik hajtóerejévé, egy új időszámítás kezdetévé (*year zero*) válik, és ennek a chapmani naptárnak az első fontos bejegyzése a kirakati bábukból és műanyag fatörzsből kiöntött, életnagyságúra felnagyított szoborváltozata (*Great Deeds Against the Dead, 1994*), amelynek címe cinikus önreflexióként is működik: a céljuk az, hogy mind tartalmában, mind anyagágában „halott

⁶²⁴ Chapman In: *BBC*

művet” hozzanak létre, miközben „hősiesen” reciklálják Goyát, aki maga is halott. Goya rézkarcának tömörsége és ereje épp a szürke tónusokban, az expresszív fény-árnyék hatásokban van: a felnagyítás révén épp az intenzitásától szabadították meg a művet, az intim méretű nyomat valós méretre való felnagyítása „nem növeli az empátiát, az együttérzést a kép tárgyával kapcsolatban”, hanem éppen a materialitása és térbeli kiterjedése révén válik triviálissá és kétdimenzióssá, „nem képes fenntartani az egzisztenciális értékét az eredeti megjelenésnek”⁶²⁵, a másolat, az újraismétlés, a büntetthez való visszatérés nem erősíti fel a kép metafizikáját – amit már amúgy is aláasott Goya –, hanem éppenséggel kiüresíti. Andy Warhol az erőszak képeinek mediatisáltsága / ismétlése kapcsán már 1963-ban azt nyilatkozta, hogy ha újra és újra látjuk a szörnyűségek képeit, igazából már semmilyen hatással nem lesznek ránk.⁶²⁶ A megcsonkított kirakati bábuk színházának nézőiként az apátia vagy a szkopofiliás élvezet által egyformán bűnösök leszünk: „a III. világháború egy aszimmetrikus világ végső önpusztítását és egyensúlyhiányát képviseli”, melyben egy az emberi organizmus kegyetlenségbemutatóvá válik, ahol kelletlen nézők vagyunk,⁶²⁷ s nem elhanyagolható kérdés a médiumválasztás kapcsán, hogy vajon a műanyag (üvegszálalás poliuretán) mennyire képes konzerválni vagy eltávolítani az ábrázolás tartalmát, és az ahhoz kötődő igazságérzetünket.

Roland Barthes az 1950-es évek végén még metafizikát tulajdonított a műanyagnak: „Bár fajtáinak neve olyan, mint a görög pásztoroké (Polisztírol, Fenoplaszt, Polivinil, Polietilén) a műanyag alapvetően alkímiai jellegű.(...) Nem is annyira szubsztancia, mint inkább a korlátlan átalakíthatóság eszméje: maga a testet öltött mindenütt-jelenvalóság; mellesleg épp ezért mágikus anyag: a csoda mindig a természet hirtelen átlényegülése.”⁶²⁸ A Chapmanékhez hasonlóan párban dolgozó Borsos Lőrinc kollektíva, a budapesti poszthumán kibergótika esztétikájának gondozója mikor azt nyilatkozta, hogy „ki kell erőszakolnunk, hogy sikítson az a műanyag,”⁶²⁹ Pilinszkyre utal, aki a műanyag metafizikája kapcsán a szakralitás kicsikarásáról beszél:

„Nézd, azt hiszem, hogy baj van a szemünkkel, baj van velünk, baj van magukkal a tárgyakkal is.

⁶²⁵ Jake Chapman In: Jake Chapman: Smile and the world smiles with you [előadás]. *Architectural Association School of Architecture*, 2019. november 29. <https://www.youtube.com/watch?v=oFz-eXi8fOo&list=LL&index=13&t=3932s>

⁶²⁶ Andy Warhol In: Andy Warhol in conversation with Gene Swenson. In: Gene Swenson: *What is Pop Art?* *ARTnews No 62*, 1963 november, 60-61.

⁶²⁷ Ballard i.m. 9.

⁶²⁸ Roland Barthes: A műanyag. Ford. Ádám Péter. In: *Mitológiák*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1983, 143.

⁶²⁹ Tóth Ádám: Ki kell erőszakolnunk, hogy sikítson az a műanyag. Interjú Borsos Lőrinc művészpárossal az eddig elért eredményekről, az alkotói én fejlődéséről és a magyar művészek kitörési lehetőségeiről. *Prae. hu*, 2011. november 15. <https://www.prae.hu/article/12471-ki-kell-eroszakolnunk-hogy-sikits-on-az-a-muanyag/>

Ugyanakkor meg vagyok győződve, hogy egy műanyag kilincs legvégül semmivel se hitványabb egy szép rézkilincsnél. Viszont egyre több műanyag vesz körül bennünket, a szemünk egyre inkább kopog a tárgyakon, és ez egy számkivetettség érzését ébreszti bennünk. Na de egyszerre tudom, hogy ez akármilyen erős érzés, nem igaz., amit ezek a tárgyak, ezek a lények, ezek a szituációk adnak. Én hiszek abban, hogy egy műanyag, egy tönkrement műanyag lavór éppolyan szakrális, mint az Esthajnalcsillag, viszont az üdvösséget nem szabad előlegezni. Tehát ha a pillantásomban vagy az érzékelésemben ez nem elemi, akkor nem szabad jobbat mondani arról a dologról, sőt lefele kell nyomni. Azt merném mondani, hogy víz alá kell nyomni. Szóval a műanyagot műanyagabbá kell tenni, és abban a pillanatban elkezd sírni, és abban a pillanatban a tortúra súlya alatt egy olyan sikolyt ad, mint a mártírok. És tulajdonképpen egy versben ma – voltak boldogabb korok talán – ezt a nagyon néma, cérnavékony sírást kell meghallani.”⁶³⁰

Kétségesnek tartom, hogy akár ezt a cérnavékony sírást is ki lehetne préselni Chapmanék szobrából: a *Great Deeds Against the Dead* fülsiketítő csendje és totális *élettelensége* abban is megnyilvánul, ahogyan csúszós felületéről lesiklik a tekintet, szinte mint Jeff Koons acélból öntött „lufinyuszija” (*Rabbit*, 1986) esetében, amely visszatükrözi polírozott felületén saját környezetét, így ebben az értelemben a *Great Deeds Against the Dead* szoborcsoportjának nincs immanenciája, és – akárcsak a mutáns kirakati babák – a nézői reflexek, előítéletek és projekciók csapdaképevé válik. A „*Nagy hőstett*” halottai innentől kezdve számos különböző alakban kerülnek ki Chapmanék újrafeldolgozó manufaktúrájából: a *Year Zero* (1996) beállításán a dzsungelszerű műfatörzsön meztelenül tornázó jókedvű kirakati babák a Goyarézkar hulláinak pózait veszik fel, a címben arra utalva, hogy Pol Pot „nulladik évnek” kiáltotta ki a kambodzsai népirtás után kezdődő szép új világot; a *Shitrospective* (2009) öndefláló kiállításán az addigi chapmani életmű ikonikus műveivel együtt a kézműves szakkörök fapados kvalitásait idéző karton makettverziójaként bukkan fel újra, vagy megfertőzi a gyermekkönyv-illusztrációk univerzumát (*Etchasketchathon No.26*, 2005) – Chapmanék átdolgozásainak lényege éppen annak a vizsgálata, hogy a szüntelen ismétlések és áttételek révén képesek-e még kisajtolni, kierőszakolni az eredeti műben rejlő jelentést.

Chapmanék több kézzel átfestett rézkarcsorozatot is készítenek *A háború borzalmai* címmel (*Disasters of War I-IV*, 1999-2001), melyek átalakulnak a kapitalizmus borzalmaivá: náci jelképek, rajzfilmfigurák, genetikai mutációk és rengeteg korábbi vagy jövőbeli ötletük gyűjteménye egy folyamatosan átalakuló, enciklopédikus portfólió lapjain erodálja egymást,

⁶³⁰ Pilinszky János In: Szigeti István: Eljutni a derűig. Rádióbeszélgetés Pilinszky Jánossal a muzsikáról. *Vigilia*, 1983. augusztus, 592.

amely közben megágyaz első nagyszabású munkájuk, a *Hell* (1998-2000) diorámáinak. Az igazi fordulat ott következik be a Goyával való *közös munkában*, hogy közvetlen beavatkozás révén hozzák létre a Goya-életmű mutációját: megvásárolják *A háború borzalmi* sorozat 1937-ben készített (utolsó) nyomatait, melynek lapjain – egy év várakozás és előkészület után – rajzfilmállatok, bohócok és marslakók motívumaival festik át az áldozatok arcát (*Insult to Injury*, 2003 és *Injury to Insult to Injury*, 2004). Előfordul, hogy valaki azt bántja, akit a legjobban szeret: miközben Chapmanék kényszeres és intim módon magukévá teszik Goyát és demonstratív módon *kiigazítják* a róla alkotott túlsminkelt képet, *sérelmet sértéssel tetéznek*, hibát hibára halmoznak: tudatosítják a nézővel, hogy semmi pozitívum nem tudnak hozzátenni a goyai háború-fogalomhoz, csak az inerciából fakadó neurotikus nevetést. A végeredmény *esztétikai tehetetlensége* azt is jelenti, hogy Goya bekebelezése auto-kannibalizmus is, az áldozat arcának felszámolása pedig önfelszámolás – az általam is használt *kiigazítás* kifejezés kapcsán a *Ragyogás* (rendező: Stanley Kubrick, 1980) egyik kulcsjelenetére irányítanám a figyelmet, mikor a kísértetszerű komornyik ezzel az eufémizmussal jelzi („I corrected her”), hogy kiirtotta a családját. Másfelől a képek rombolása szükségszerűen új képek születését jelenti: amikor Robert Rauchenberg kiradírozza az általa tisztelt Willam de Kooning egyik rajzát (*Erased de Kooning Drawing*, 1953), a *hiány* hangsúlyozásával hoz létre egy új *minőséget*, amelynek nem volna tétje, ha nem abból az előfeltételezésből indulna ki, hogy mind a néző, mind Rauchenberg számára de Kooning munkája értékes, ráadásul az új minőség egyáltalán nem idegen az eredeti, kisajátított műtől. A képet elemző múzeumi vizsgálatok kimutatták, hogy de Kooning erőteljesen radírozta a saját rajzait is és ez az általa Rauchenbergnek ajándékozott papírmunkán is végigkövethető: a jelek felhalmozása helyett a jelek eltörlése által jön létre egy közös nyelv, egy harmadik entitás.⁶³¹ Chapmanék módszere ezzel ellentétesen a túlbeszélés, a burjánzás stratégiáit használja: az *Insult to Injury* korrekciója azért nem tekinthető deszakralizáló mozzanatnak, mert Chapmanék kiegészítései inkább meghosszabbítják Goya kétségbeesését, felerősítve, kiprovokálva művészetének legsötétebb, legszigeribb regisztereit; az átrajzolások valódi célja, hogy Chapmanék megváltoztassák azt az intézményesített keretrendszert, amely „*abszurd etikai dinamikája révén*” nyomja el magukat a műveket, és mumifikálja azt az értelemzést, hogy Goya egy háborús riporter objektivitásával

⁶³¹ A Chapmanéket gyakran érő vandalizmus vádjával ellentétben kisajátításorozatuknak felértékelő hozadéka van: olyan pénzalapot hoztak létre, amely révén az általuk átalakított Goya rézkarcok eladásából származó bevételt további Goya-sorozatok vásárlására kell fordítani: az átrajzolások révén piaci szempontból egyre értékesebbé teszik Goya munkáit, aki eredetileg széles körű terjesztés szándékával készítette el sorozatait, azonban a mechanikusan reprodukált nyomatok ára úgy nő, ahogy Chapmanék keze nyomán ritkasággá válnak, vagyis egyre kevesebb lesz belőlük.

ragadja meg a szörnyűségeket. Ha tiszta szemmel nézzük meg a karcokat, detektálhatjuk, ahogy Goya „vonzódik a kasztrálás, a széttépés, csonkítás jeleneteihez, és aláaknázza magának a sorozatnak az erkölcsi keretrendszerét.” Az, ahogy „az átrajzolásokkal felerősítik a nyomatok alantas (*abject*) vagy irtózatosságot keltő elemeit,” a hivatalos interpretációhoz képest sokkal pesszimistább és cinikusabb irányba terelik a nézők tekintetét, arra vonatkozóan, hogy miképpen érdemes olvasni Goya munkáit.⁶³² Az eredeti nyomatok lakonikus címei: „*Fuerte cosa es! (Ez már sok!)*” vagy az „*Esto es peor (Ez még rosszabb)*” Goya megrendültségét és az atrocitások személyes élményként való megélését hivatottak kifejezni, azonban Chapmanék kisajátító praxisa révén, mindig van még rosszabb. Goya az ember megsemmisülését a gesztusok elnémulásával fejezte ki legerőteljesebben: a faág által karóba húzott és megcsonkított holttest (*Ez még rosszabb*) jelenetén „*az ember és természet úgy tért vissza egymáshoz, hogy kölcsönösen át tudják venni egymás végtagfunkcióit*” (...) a Desastres nem egy lapján már csak a hullák képesek gesztusok végrehajtására.”⁶³³ Mikor Chapmanék bohócmaszkot húznak a kivégzetre, nemcsak a megalázottság helyzetét teszik intenzívebbé, hanem annak a tehetetlenségét hangsúlyozzák, hogy az erőszakról való morális állásfoglaláshoz részt kell venni az erőszakban, meg kell mutatni: „*amikor saját munkáinkon keresztül használjuk Goyát, illusztráljuk azt a paradoxont, hogy az erkölcsi tabukat rendszerint a legerősebb határsértésen keresztül lehet szemléltetni.*”⁶³⁴

A másik rituális felfalásának anticivilizatórikus vágya nem annyira az eltüntetés, mint inkább a szellemi birtoklás végletekig fokozott gesztusa⁶³⁵, úgyhogy nem az a kérdés, hogy „*megennénk-e Goyát*”⁶³⁶, hanem hogy milyen formában ürítjük ki: a kisajátítás kannibalizmusának következménye, ha valaki túl sok Goyát fogyaszt, elég sok Goyát is fog kihányani. „*Az undor »létfonosságú érzése« az emberiség nem kevésbé jellegzetes tulajdonságának tekinthető, mint a nevetés képessége – egy olyan tulajdonságának, amelyik történetesen a nevetés negatív kiegészítését képviseli. A feszültség hirtelen kiengedése a nevetés által, vagy akár a hányás révén, mikor eluralkodik rajtunk az undor, az »abjekttel« való olyan kapcsolat, amely nem vezet tartós beszennyezethez, tisztátlansághoz. Másfelől, a kiengedés*

⁶³² Jake Chapman In: The Chapman Brothers vs. Goya | Lost Art Saját ford.
<https://www.youtube.com/watch?v=wt-jVRpotIo>

⁶³³ Warnke i.m. 109.

⁶³⁴ Idézi Phillip Shaw i.m. 480. Eredeti szöveg: Jake Chapman In: Jake Chapman on Goya: Drawings from his Private Albums, *Hot Tickets*, no. 41, 2001. február 23.- március 1, 41.

⁶³⁵ A témában releváns Goya ábrázolás: *Kannibálok előkészítik áldozataikat* (1800 k.). Jeffrey Dahmer sorozatgyilkos egy bebörtönzése után készült 1993-as interjújában azt vallotta, hogy áldozatainak megevése kényszeres cselekedet volt, annak a módja, hogy „*saját maga részének érezze őket*”. *Inside Edition*, 2018. november 27. <https://www.youtube.com/watch?v=iWjYsxaBjBI>

⁶³⁶ Fenyvesi Áron: Te megennéd Goyát? (avagy barangolások a tetvek mezején). Kis Róka Csaba műveiről. *Artmagazin*, 2010/36, 72-74.

gesztusként nevetni valamin önmagában emlékeztet az undorral kihányás visszautasító gesztusára.”⁶³⁷ A háború borzalmai után Chapmanék átfestik a *Caprichos* néhány kiadását is (*Like A Dog Returns To Its Vomit*, 2005), a folyamatos és kényszeres visszatérés önreflexivitásával hangsúlyozva, kikezdve a progresszió gondolatát: „Mint az eb megtér a maga okádására, úgy a bolond megkettőzi az ő bolondságát.”⁶³⁸ A *Caprichos* szatirikus-fantasztikus lapjainak továbbgondolása egy olyan virulens és vitális Goya teljesítményének tűnik, mint akit H.P. Lovecraft *Re-animátora* élesztett fel 170 év után: az akvarellal és fedőfestékekkel módosított karcok kapcsán végképp bizarrnak tűnik a „vandalizmus” vádja, ami Chapmanéket éri. A vandalizmus mindig sematikus destruktív, ellenben Chapmanék átfestései körültekintően finom átrajzolások, és a *Caprichos* esetében egyenesen következnek a képek belső logikájából, helyenként szinte észrevehetetlenül összeforrnak a goyai delírium gazdag eszköztárával, amelyet tovább bővítenek horror-vidámparkjuk teljes arzenáljával, a Walt Disney-féle játékosságtól a lovecrafti idegenség radikális formátlanságáig. A nevezetes, eredetileg címlapnak készült 43. lap, az *Ész álma szörnyeket szül* Chapmanék átiratában elveszti antropomorf privilégiumait és a tudatalatti valódi természetét közvetíti, mert lehetséges – miképpen Deleuze – Guattari is rámutat –, hogy „nem az Ész álma termeli a szörnyeket, hanem az inszomniásan örökdő racionalitás.”⁶³⁹ Goya a felvilágosodás hőseként senki máshoz nem hasonlítható szenvedéllyel ápolta a később romantikában testet öltött szélsőséges éjszaka-kultuszt, és Chapmanékhoz hasonlóan soha nem fetiszizálta a rációt. Chapmanék rámutatnak, hogy éppen a tudatos és a tudattalan gondolkodás közti részből tudunk reflektálni a tudatos és tudattalan kapcsolatára, adott esetben egyenlő szerepére: a kettő összjátéka révén jön létre az erkölcs, nem pedig a tudatalatti kiküszöböléséből. „A természet másolása már abban az esetben is elég nehéz és csodálatra méltó feladat, ha sikerül, ezért nem vonható meg némi elismerés attól, aki a természettől teljesen függetlenül olyan alakokat és gesztusokat próbál bemutatni, amelyek mindaddig csak abban az emberi szellemben léteztek, amely a felvilágosodás híján sötétben tévelygett, vagy a szenvedélyek zabolátlansága folytán túlfűtötten vibrált”⁶⁴⁰ – idézi Goya szavait Nemes Z. Márió a *Caprichos* kapcsán. Nemes a goyai életműből is táplálkozó Kis Róka Csaba⁶⁴¹ 2006-2012 közötti festményei kapcsán jegyzi meg, hogy Goya *fekete festményeit*

⁶³⁷ Menninghaus i.m. 10-11.

⁶³⁸ Példabeszédek 26,11

⁶³⁹ Deleuze – Guattari *Anti-Oedipus*: 122.

⁶⁴⁰ Idézi: Nemes *A preparáció jegyében*: 39. Eredeti szöveg: Francisco Goya: *Néhány szó a Caprichos elé*. Ford. Hessky Orsolya. Enigma 53. 92.

⁶⁴¹ A Goya-kisajátítások között érdemes megemlíteni Yasumasa Morimura c-print ciklusát (*Los Nuevos Caprichos*, 2005); a görög Poka-Yio belehelyezkedő önlefejezését (*Self-Decapitated*, 2005) vagy Salvador Dalí meglepően bátortalan hommage-át (*Les Caprices de Goya de Dalí*, 1977), aki a madridi Királyi Nyomdától kölcsönként dúcokról új nyomatokat készített, melyeket saját címmel és motívumokkal látott el, saját aláírása

vagy rézkarcait benépesítő horrorviziói „nem valóságűiek abban az értelemben, hogy valami természetit ábrázolnának mimetikusan, ugyanakkor mégis létezőek, hiszen otthonuk az emberi szellem. Az emberi szellem – ebben a 18. század végi koncepcióban – tehát ellentérmészet, mely önmagát festőileg »kifejezve« a természet álruháját ölti. Goya képein állandóan felfeslik az álarc, vagyis a természet formái a legváratlanabb pillanatokban leplezik le (ön)idegenségüket, azt a sötét titkot, mely a megszokott alakzatok mélyén rejtőzik.”⁶⁴² Chapmanék Bataille-jal osztozó, szellemcentrikus kultúrát maszkatlanító szándéka paradox módon úgy valósul meg a gyakorlatban, hogy újabb és újabb maszkokat helyeznek az ember arcára: a *Caprichos* „keresztény hasonlóságot” felülíró szereplőinek esetében Goya már elvégezte az ember-állat dichotómia megsértésének önfeledten hibrid programját is, vagyis Chapmanék a *mutációk mutációját* hozzák létre.

Goya kasztrálta, megölte és feldarabolta Istent a *Nagy hőstett! Halottakkal!* karcán, de chapmani retorika számára az a tanulság, hogy Istent nem elég egyszer megölni, hanem újra és újra meg kell tenni. Jake Chapman rámutat, hogy Bataille számára a transzgresszió benne rejlik a kereszténységben, és ezt figyelmen kívül hagyják mindazok, akik félreolvassák Bataille-t, mintha a transzgressziót a moráltól elkülönítve valamiféle avantgardista technikaként lehetne használni. Bataille érdeklődése Sade iránt épp abban gyökerezik, hogy „Sade számára van egy meghitt szükségessége Istennek, hogy megfogalmazhassa az ateizmus gondolatát, így a transzgressziót egy olyan repetitív cselekedetté tegye, ami értékkel bír.”⁶⁴³ Chapmanék a halál pillanatához képest pár hónapos késéssel, a rothadás végső stádiumában keresték fel újra Goya magára hagyott holttesteit és ültették át újra őket életnagyságú szobrászati kompozícióba. A kisajátítás legkülönfélébb technikáival átdolgozott jelenet fára kötözött torzói a *Sex I.* (2003) című művön az „eredeti” Goya nyomat általuk átfestett figuráiként *elevenednek meg*, és ha közelebbről megvizsgáljuk a kézzel kifestett szobrot, látjuk, hogy a Halloween-szaküzletek és viccboltok horrorkellékeivel (bohócorrok, vámpírfülek) kiegészített csontvázakat műlegyek, műpókók, műcsigák, műpatkányok és főleg műféregek miriádja lepi el, vagyis az enyészet nyüzsgő állatsereglete révén, ha emberi szex nem is, de állati szex történik a beállításon: „A haláltól való iszony nem csak az élőlény pusztulásával függ össze, hanem a bomlással is, amely az élettelen testet visszaadja az élet általános erjedési folyamatának. (...) a halál félelmetes arca, a bűzös bomlás azonos az élet gyomorforogató elemi feltételével.”⁶⁴⁴ Ez a szecesszió

mellé Goyait is *odahamisítva*, erősítve annak érzetét, hogy sikerült együttműködni Goya kísértetével, azonban a szellem kicsúszott valahol a prégépből a két entitás között.

⁶⁴² Nemes i.m. 40.

⁶⁴³ Chapman *Papers of Surrealism*: 4.

⁶⁴⁴ Bataille *Az erotika*: 68.

perverz ékszerészeti művességét megidézõ, bronzból öntött szobor a címében utal a legexplicitebben arra, hogy Chapmanék nekrospektív kollaborációjukban feltárták Goya humanista szándéka által elfedett, kegyetlenségben tobzódó libidóját, ám a Chapman munkákban testet öltött kanti fenségesség mindig a freudi melankólián keresztül jelenik meg, vagyis „*az élet végcélja a halál, és az élettelen hamarabb volt meg, mint az élõ.*”⁶⁴⁵ A *Sex* párdarabja (*Death I*, 2003) ugyancsak a *szimuláció szimulációja*: a Jeff Koons partijáról hátra maradt két, egymást 69-es pózban orálishan kielégítő felfújható szexbaba jogosan kapja a *Halál* címet, hiszen az élettelen anyagból készült beállítás szintén nem ábrázol emberi szexualitást, az emberi test és annak nemisége csak lesilányított formában, paródiaként jelenik meg, olyan aktus ábrázolásaként, amely improduktív – Ballard pornográfia-fogalma mentén, amely „*analitikus tevékenységként*” elkülöníti a tárgyakat „*kontextusuktól.*” A felfújható gumiból készült szexbabák játékos jelenléte épp azért válik nyomasztóvá, mert maradandó: a *Death I* ugyancsak bronzból készült, „*élethűen*” kifestett öntvény, amely felszámolja a fent és lent hierarchiáját a Bataille-féle *alantas materializmus* jegyében, így „*a bronz mint médium inherensen nem rendelkezik nagyobb esztétikai értékkel, mint mondjuk a takony.*”⁶⁴⁶

Goya esetében kijelenthető, hogy „*némelyek poszthumusz születnek.*”⁶⁴⁷ életműve leginkább a 20. századnak, és egyre inkább a jelennek szól, a Chapman fivérek nem tesznek mást, mint mindinkább vitalizálják az exhumált hagyatékot, pontosabban annak a bizonyosságát, hogy a Goya-látképen Thanatosz és Erósz kéz a kézben jár, akárcsak de Sade torzóként maradt, 115 éven át elveszettnek hitt főművében, a *Szodoma 120 napjában*, amely a felvilágosodás és a francia forradalom tökéletes irodalmi manifesztuma, hiszen a Sade által enciklopédikusan katalogizált és „*kifejezett erőszak átváltoztatta az erőszakot azzá, ami idegen tőle, sőt, ami szöges ellentéte: átgondolt, racionalizált akarattá.*”⁶⁴⁸ Sade valójában a szabadságvágy túlhajtásával viszi végig a felvilágosodás utópisztikus projektjét és azt a szabadságvágy radikális perverziójaként valósítja meg: „*Igazság szerint ez az egyetlen könyv, amelyben az emberi szellem arányban áll azzal, ami. A Szodoma nyelvezete annak a lassú univerzumnak a nyelvezete, amely biztosan megront, megkínoz, elpusztít minden lényt, akinek életet adott.*”⁶⁴⁹

⁶⁴⁵ Sigmund Freud: *Halálösztön és az életösztönök*, Belső EGÉSZ-ség Kiadó, Budapest, 2011, 50-51.

⁶⁴⁶ Mark Hudson: Try to see it my way... Saját ford. *The Guardian*, 2006. április 26.

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2006/apr/23/art>

⁶⁴⁷ Friedrich Wilhelm Nietzsche: *Az Antikrisztus*. Ford. Csejtei Dezső. Attraktor Kft, Máriabesnyő- Gödöllő, 2005, 7.

⁶⁴⁸ Bataille i.m. 245.

⁶⁴⁹ Bataille *Az irodalom és a rossz*: 143.

4.3. Fucking Hell – Az ismétlés pokla

Kristeva Louis-Ferdinand Céline regényeinek mélyreható analizálásakor írja le azt az állapotot, mikor a művész az apokalipszissal szembenézve az extázishoz közeli rémülettel kiált fel: „*a nevető apokalipszis egy isten nélküli apokalipszis (...) a transzcendencia összeomlásának fekete miszticizmusa.*”⁶⁵⁰ Ahogy a korábbi alfejezetekből is kiderült, Chapman fivérek életműve rendkívüli gazdagsággal bír a kortárs horror/trash/exploitation kultúra által (is) motivált poszthumán testképzetek és reprezentációk terén. Legemblematikusabb munkáik közé sorolhatók az enciklopédikus igényű *hellscape*-ek, azaz háromdimenziós pokoljelenetek, amelyek a modellező terepasztalok makett-díszletei közé transzponálják a boschi pokolábrázolások nyüzsgő seregletét. A Kristeva által „*nevető apokalipszisként*” meghatározott végítéletet modellezi minden chapmani pokol prototípusa, a *Hell* (1998-2000)⁶⁵¹, amelyet Brian Sewell brit műkritikus az új millennium első nagy alkotásaként aposztrofált: a *Hell* kilenc, horogkereszt alakban felállított makett-asztalból *állt*, melyen hüvelyknyi méretű, modellező festékkel kifestett műanyag náci játékkatonák az összes lehetséges és lehetetlen módon kínozzák, csonkolják és gyilkolják egymást. A Gonosz inkoherens káoszának nincs kitüntetett nézőpontja, nincs eleje, nincs vége, az installáció vitrinjeinek horogkereszt alakba rendezett szerkezete csak egy olyan pozícióból ismerhető fel, ahová nem juthat el emberi szem, csak a rosszindulatú Teremtő kiértékelő tekintete.

Chapmanék karneváli erőszakjának előképe James Ensor groteszk csontvázuniverzuma és a *Krisztus bevonulása Brüsszelbe* (1888) című olajképeinek sokadalma és káosza is, melyben Ensor nézőpontja valójában e képeken *kívül* helyezkedik el. E mindent látó isteni szem az ateista alkotó olvasatában a közönyös univerzum pislogás nélküli szemlélődése: „*Aki túlságosan sokáig marad egy helyen, az előtt lassan az igazi valójukban mutatkoznak meg a dolgok és az emberek, azután rothadásnak indulnak és egyre bűdösebbek lesznek.*”⁶⁵² A *Hell* enciklopédikus leltárához, reprodukciós gépezetéhez a *Sodoma 120 napja* jelenti a megfelelő irodalmi referenciát. Sade mechanikus írásgépezete úgy épül fel, mint egy saját nyelv – a sade-i kombinatorika „*csak akkor unalmas, ha a sade-i művet önkényesen annak a valóságnak a mércéjével akarjuk megítélni, amelyet állítólag ábrázolnia kéne: Sade csak akkor egyhangú, ha az elmesélt rémtettekre, nem pedig a mű performanciáira irányítjuk a figyelmünket.*”⁶⁵³ Mielőtt

⁶⁵⁰ Kristeva i.m. 206.

⁶⁵¹ A *Hell* debütálása az *APOCALYPSE – Beauty and Horror in Contemporary Art* (Royal Academy of Arts, London, 2000. szeptember. 23- december 15.) kiállításon történt meg.

⁶⁵² Céline i.m. 300.

⁶⁵³ Barthes *Sade, Fourier, Loyola*: 44-45.

rátérnek Chapmanék installációjának nyelvezetére és performativitására, érdemes egy pillanatra elidőzni a talán legismertebb pokolábrázolás, azaz Hieronymus Bosch *Gyönyörök kertje* (1506) című szárnyasoltárának jobb belső szárnyán a kompozíciót uraló, központi motívumnak tekinthető démoni figura testén. A teremtés és az élet jelképeit negatív módon egyesítő konstrukció a „világtojást védő világfa” pokoli torzképe: „a világfa kiszáradt, a világtojtás megzúpult s eltörött, a világtenger befagyott, és az idő hajója beszorult a jégbe. A démon, akinek tagjai ezekből az elhalt elemekből állnak, a lelki halál megszemélyesítőjeként áll a Pokol éjében, mert – láthatóan jobb jövő reménye nélkül – nem maradt más számára, mint az elmúlt dolgokra való visszatekintés, és így emészti magát a valaha voltak ismételtetésével.”⁶⁵⁴ Az ismétlés jelenti Chapmanék dramaturgiájának leglényegét, de óvatossá kell lennünk a boschi asszociációkkal, mert a *Hell* termékeny táptalaja a félreértelmezéseknek, így például a németalföldi művészettörténeti előképek analógiájának: Bosch infernójának keresztény tanításokat kódoló, titokzatos szimbólumrendszerével szemben a Chapman manufaktúra végtelenségig eltúlzott delíriumában mindenféle morális üzenet megfullad a részletek súlya alatt. Az alkotópáros diorámáinak koncentrációs tábor-makettjei ugyan felvonultatják az erőszak és a pokolábrázolás összes ismert művészettörténeti narratíváját, de a kereszténység metafizikáját felszámoló *termelés* során a realitáshoz való kapcsolódások rendre diszkreditálódnak.

„A mű előállítás és a mű tartalma felcserélhető”⁶⁵⁵ – vallja Jake and Dinos Chapman, akik a Pokol felépítésében a készen kapott alkatrészek kisajátítását, feldolgozását és megsokszorozását egy „exponenciális folyamatként” írják le, amellyel növelik a motívumok „permutációját.” Chapmanék számára a 20. század legfontosabb történéseit az ipariális népiertást testesíti meg, így „ha a Pokol fogalmát egy kis terjedelmű szobrászati műben fogalmazzuk meg, amely úgy fest, mintha reprezentálná az ipariális népiertás léptéktét, akkor a 20. század mérlegét leredukálja a játék területére, és minden, ami a 20. században történt, össze lesz zsugorítva, és alapvetően le lesz butítva a műben”⁶⁵⁶ – vagyis a művészeti reprezentáció nagyon könnyen válhat az érzelmi projekció hordozójává. Zbigniew Libera hasonló szándékot fogalmaz meg *Lego Concentration Camp* (1996) című munkájával kapcsolatban, amely „Nemcsak esztétikailag tetszetős, hanem valóban funkcionális is, abban az értelemben, hogy milyen hatást gyakorol a való világra. (...) Milyen hatással vannak a játékok a gyerekekre? Elgondolkodtam azon, hogyan lehet a mindennapi életben megismert tárgyak

⁶⁵⁴ Fraenger i.m. 44.

⁶⁵⁵ Idézi: Urban *The Blind Leading The Blind*: 22. Eredeti szöveg: Jake Chapman In: Harris i.m. 174.

⁶⁵⁶ Chapman In: *Artefakte.online*

*funkcióját hitelteleníteni. (...) Az ötlet egy »vírus« bevezetése volt, amely megsemmisíti a kapcsolatot a tárgy és a befolyási területe között.*⁶⁵⁷ Jake Chapman rámutat, hogy a *Hell* tartalma nem a képi ábrázolás függvénye, hanem abból a több évig tartó, kollektív, ipari keretek között végzett, rettenetes rabszolgamunkából adódik, aminek alárendelte magát az alkotópáros, vagyis a készítés körülményei a mű tartalmának a részévé váltak: így a *Hell* nem egyszerűen ábrázoló, hanem sokkal inkább performatív mű. Éppen a képi, ábrázoló része a műnek az, ami „nyomorúságosan bukásra van ítélve” a valóságos eseményekhez képest, mint amilyen például a Holokauszt: „*statisztikailag az, hogy a náciak 60.000 orosz hadifoglyot öltek meg hat óra leforgása alatt*”, és az, hogy Chapmanéknek „*két és fél év alatt sikerült 10.000 műanyag katonát gyártaniuk 1:32 arányban*” rámutat, hogy a „*reprezentációs kapacitása a műnek történetesen csődöt mond abban, hogy eljátssza a valóság pátozát.*” A mű célja, hogy „*létrehozza 20. század nagy metanarratíváját, ami nem több annál, mint hogy demonstrálja az abszurditását és a lehetetlenségét annak, hogy a mű bármit is képes lenne közölni a témáról.*”⁶⁵⁸

A mű performativitásához hozzájárul annak elpusztulása is: a *Hell* ironikus módon megsemmisült a MOMART londoni raktárpületét elpusztító 2004-es tűzvészben (egy újságíró telefonos kérdése az alkotók felé: „*Igaz, hogy a Pokol lángokban áll? / Is it true that Hell is on fire?*”⁶⁵⁹). A baleset során a Saatchi-gyűjtemény jelentős része, a YBA művészkörének több, mint száz alkotása vált hamuvá, amelyet egyesek szinte isteni beavatkozásnak véltek, mások a kortárs brit művészetet ért pótolhatatlan veszteségnek, azonban az alkotópáros nem rendült meg a hír hallatán: „*Mikor meghallottuk, csak neveltünk: két évbe telt, hogy elkészítsük és két percbre, hogy elégjen*” (Jake Chapman); „*Örülök, hogy az eredeti leégett, mert nem volt túl jól megcsinálva. Ügyetlen volt és pontatlan*” (Dinos Chapman). Bizonyos értelemben úgy vélték, a tragédia része a műnek, ahogy Duchamp elfogadta a véletlen-elvet és akkor tekintette késznek a *Nagy Üveg* (1915-1926) című munkáját, amikor szállítás közben megrepedt. A pokolnak nincs vége, a pokolnak nem lehet vége: már az első verzió elpusztulása után közvetlenül elkezdtek készíteni a következőt, hiszen „*az ismétlés a Pokol*” (Stephen King). „*Csak munka semmi móka, Jack unatkozik (All work and no play makes Jack a dull boy)*”: ebből áll a *Ragyogás* főhősének, Jack Torrance megbízott gondnokának egyetlenegy sort ismétlő, soha el nem készülő regénye, amely a pszichózis kézírását önti formába: Chapmanék számára a borzalmas jelenetek monoton megépítése a terepasztalon hasonló szünet nélküli, repetitív

⁶⁵⁷ Zbigniew Libera In: Urban: *Decadence Now!*: 218.

⁶⁵⁸ Chapman In: *Artefakte.online*

⁶⁵⁹ Kate Abbott: Jake and Dinos Chapman: how we made Hell (interview) Saját ford. *The Guardian*. 2015. június 16. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jun/16/jake-and-dinos-chapman-how-we-made-hell>

munka volt. Az ismétlés Pierre Klossowski szerint éppen a transzgresszió természetére világít rá: „*a transzgresszió nem jut és nem is juthat el olyan állapotba, amelyben feloldódhatna; az energiáját állandóan felül kell múlnia, hogy fent lehessen tartani a szintjét. Mihelyt nem találkozik többé akadállyal, az elért szint alá esik. A transzgressziónak újabb transzgressziót kell előidéznie. De ha így ismétlődik is, Sade-nál alapvetően csak ugyanazon aktus révén ismétli meg magát. Éppen ezt a tettet nem lehet soha áthágni; a határsértés ábrázolását minden alkalommal úgy jeleníti meg, mintha soha nem hajtották volna végre.*”⁶⁶⁰ Ebből is látszik, hogy a *Hell* határsértése sem teleologikus, hanem a végtelenségig folytatható: Chapmanék eredetileg lassan körbe forgó szerkezetnek tervezték, egy óriási csontmalom-kerékszerű horogkeresztnek, amelynek a nyelve a dadogás, a folyamatos jelenidejűség, akárcsak Mat Collishaw szélsőben forgó szenvedésorgiájának (*All Things Fall*, 2014), amelyet Rubens párfestménye (*Az ártatlanok lemészárlása*) inspirált. Collishaw 3D-s nyomtatóval készült, a zootróp elvén működő plasztikája az ünnepi torta vagy a bramantei Tempietto stabil, fehér, centrális formájába zárja az infernális animációt, a villanófényben követhetetlen, fókusz nélküli gyilkolás illúzióját. A fájdalom eme univerzuma nem vesz rólunk tudomást, ideje a folyamatos jelen, mint Sade apatikus és repetitív erőszakgépezetének, amely semerre sem halad.

„*Még a legszélsőségesebb végzet-tudat is azzal fenyeget, hogy üres fecsegéssé fajul. A kultúrkritika a kultúra és a barbárság dialektikájának végső szakaszával találja magát szemben. Auschwitz után verset írni barbárság*”⁶⁶¹ – írta Adorno 1951-ben, amely Jake Chapman bírálata szerint „*furcsa vádaskodás, amely bevallja, hogy az erőszak csak akkor veszítette el költőiségét, amikor a gyilkosság ipari méretűvé vált.*”⁶⁶² Az antifasiszta Bataille ezzel szemben úgy tekint a költészetre, mint „*a szavak holokausztjára*”: ahogy bizonyos szavak bekerülnek a költeménybe, azt jelenti, hogy „*elszakadnak a hasonlevű gondok világától*”, és ha „*szavak használata vagy a velük való visszaélés, amire a munkavégzés kényszerít bennünket, a nyelv eszményi, irreális síkján megy végbe, ugyanez a helyzet a szavak feláldozásával is, ami nem más, mint a költészet.*”⁶⁶³ Ez a bataille-i a poétika működteti Chapmanék infernóját, amelyet tévesen azonosítunk a Holokauszt történelmi igazságával, éppen annak az inverze. A *Pokol* olyan népiértást mutat be, amelynek a náci az elszenvedői és elkövetői, a saját módszereik által újrahasznosított formában: zombikként, csontvázakként, mutánsokként,

⁶⁶⁰ Pierre Klossowski: *Sade My Neighbor*. Ford. Alphonso Lingis. Northwestern University Press, Evanston, Illionis, 1991, 21. Saját ford.

⁶⁶¹ Theodor W Adorno: *Cultural Criticism and Society*. Ford: Samuel and Shierry Weber. In: *Prisms*. MIT Press, London, 34. Saját ford.

⁶⁶² Chapman *Meatphysics*

⁶⁶³ Bataille: *Belső tapasztalat*: 174.

földönkívüliként terjednek és burjánznak és szenvednek tovább az idők végezetéig. Chapmanék pesszimizmusát épp a miniatürizálás erősíti fel, az a tény, hogy a náci számára *konstruálódott* Pokol csak az ő makettjükben létezik, a túlvilági élet pedig pusztán hit kérdése. Chapmanék legkeményebb kritikája és vizsgálata valójában a jelenre irányul, hogy próbára tegyék a felvilágosodás fogalmát, és a nemzeti szocializmus éppen vizsgálat keresztpontján helyezkedik el, megváltoztatva a fogalom pályagörbéjét: az industrializáció, a racionalitás, a fenségesség, az utópisztikus gondolkodás, az ember tökéletesítésének gondolata mind megtestesültek a náciizmus elveiben, amely nem „*pszichotikus hullámtörés*” volt a progresszió folyamatában, hanem a felvilágosodás módszereinek és mechanizmusainak sötét betetőzése, ahogy az egész világra oly mértékben haszonelvűként tekintett, hogy még a halál kirablásával is praktikus előnyökre kíván szert tenni, egy negatív vég felé sodorva a bolygót, vagyis Jake Chapman szerint a náciakat tekinthetjük „*az első újrahasznosítóknak*.”⁶⁶⁴

John Baldessari a *Cremation Project* (1970) keretében elégette az összes korai művét, majd a hamuból pogácsákat készített – gesztusa a festészet médiumáról vallott akkori nézeteit is artikulálja: „*valamiféle örök visszatérésre gondoltam – a pigmentek a földből jönnek ki, és egy bizonyos ponton itt válnak festménnyé, majd visszatérnek a földbe. Aztán arra gondoltam, hogy ezt egy szimbolikus aktussal tovább is vihetném, és valóban elmehetnék egy krematóriumba, komolyan véve a «munkásság» (body of work) gondolatát.*”⁶⁶⁵ Chapmanék az újrafeldolgozás, visszaforgatás gondolatát nem csak azáltal valósítják meg, hogy a legtöbb esetben már meglévő elemeket, jelen esetben több ezer műanyag katonát vásárolnak meg, darabolnak fel, ragasztanak össze, majd öntenek ki újból, hanem az eredeti, porrá égett installáció sokadszor elvégzett, mindig bővülő újraalkotása révén. A „rég” Pokol művészi karakterét leginkább az mutatja meg, hogy mi a kapcsolata az „új” Pokollal: Chapmanék az újraépítés révén hangsúlyozzák leginkább, hogy a műnek nincsen személyes vonatkozása, hogy létrehozása nem kitüntetett, pótolhatatlan pillanatok eredménye, mellyel tagadják a „zenialitás” és az „ihlet” romantikus fogalmát. A 2004-es tűzvészben elpusztult Tracey Emin ikonikus műve is (*Everyone I Heve Ever Slept With 1963-1995*, 1995), amelyet Emin még komoly pénzösszeg felajánlása ellenében sem volt hajlandó reprodukálni, arra hivatkozva, hogy a művébe ölt érzelmi investíció pótolhatatlan és képtelen lenne azt megismételni. Chapmanék művész kollégájuk szándékától függetlenül elkészítették Emin nevekkal kidekorált

⁶⁶⁴ Jake Chapman In: *The Blind Leading the Blind*

⁶⁶⁵ John Baldessari In: *Seeing the World Askance*. John Baldessari interviewed by Simon Patterson. Saját ford. *Art Monthly*, 2009. november. <https://www.artmonthly.co.uk/magazine/site/article/john-baldessari-interviewed-by-simon-patterson-november-2009>

egyszemélyes sátrának másolatát is (*The Same Thing Only Better*, 2010), melynek szarkasztikus címe szándékos félrevezetés, hiszen nem lehet jobb és nyilván nem ugyanaz, mert csak duplikáció, de gesztusuk saját pozíciójuk megerősítése azzal, hogy tagadják, megszüntetik a mű érzelmi vonatkozását, amely az eredeti tárggyal együtt a lángok martaléka lett és létrehoznak helyette egy másolatot, amely semmilyen tartalommal nem bír.

Jake & Dinos Chapman második pokolvíziója (*Fucking Hell*, 2008) alapvetően hű mása a prototípusnak, csak kicsit nagyobb, részletesebb, gazdagabb, tehát kegyetlenebb. A *Hell* hamvaiból feltámadt *Fucking Hell* halálorgiája is a bűn voyeurisztikus azonosítását szolgálja, a részletek szkopofiliás élvezetét: miközben a vitrinek nézelődésre csábítanak, a hobbi-modellezők monomániás terepgyakorlata épp attól távolítja el a nézőt, amit a mű ábrázol – a Pokol nem az eljövendő büntetésre való figyelmeztetés, hanem a készítők fantáziájának eredménye: „*A környező táj dombjai olyan hamisak, mint egy modellvasút körül. A pokol saját szennyezett elménk tükörképe. Semmiféle leírás nem fog közelebb vinni minket a borzalomhoz. A haláleseteket már elképzeltük. Már láttuk a fejeket a póznákon. (...) A pokol minden kidolgozottsága ellenére végül is nem több, mint egy újabb konstrukció. A Pokol megint csak azt a szakadékot hangsúlyozza, amely elválaszt bennünket az általa leírt cselekménytől.*”⁶⁶⁶ Az izoláció mentén ismét visszautalhatunk Sade-ra: Barthes szerint „*a bezártság teszi lehetővé a rendszert, vagyis a képzelet elrugaszkodását. Nemhiába a fourier-i falanszter a sade-i városállam legközelebbi megfelelője*”⁶⁶⁷, akárcsak a *Hell* vitrinjei esetében. A néző bizonyos értelemben mindenhatóvá válik, „*isteni tekintetet kölcsönöz számára*”, hogy a mű üvegvitrinbe van zárva, így az ezernyi szenvedő figura hangyaszerű esztétikáját egy olyan különálló valóságként nézegetheti, aminek nem alárendeltje; feljogosítja a nézőt, hogy voyeurizmusát mindenféle morális veszteség nélkül élje ki, a szemlélő akaratlanul „*kollaboránssá válik a művészekkel, hiszen olyan dolgokat lát, amit eredendően nem lenne szabad megnéznie.*”⁶⁶⁸ Ezen a ponton érdemes ismét felidézni Goyát, aki *A háború borzalmai* egyik rézkarca alá azt írja, hogy „*Én láttam!* (Yo lo vi)” Chapmanék látszólag azt közlik, hogy „*mi nem láttuk,*” – de vajon tényleg igaz, hogy Goya saját szemével látta a borzalmakat és mottója nem csak a kép hatásának expresszív érzelmi felerősítése? Ahogy mi nézők – Chapmanékkal együtt – csak mert háborús filmekben vagy híradók összevágott képein keresztül találkozunk az erőszak és a halál képeivel, nem mondhatjuk el, hogy *mi is láttuk?* A virtuális valóság ugyanúgy valóság, de ebben az

⁶⁶⁶ Mark Holborn: Introduction. Saját ford. In: Jake and Dinos Chapman: *Hell*. [katalógus] Szerk. Mark Holborn és Friederike Huber. Jonathan Cape and Saatchi Gallery, London, 2003, 14.

⁶⁶⁷ Barthes i.m. 23.

⁶⁶⁸ Chapman In: *Artefakte.online*

összefüggésben is nyilvánvaló, hogy a *Fucking Hell* nem a Holokauszt tragédiáját dolgozza fel, hanem inkább a (horror)filmek narratíváit, kezdve az áldokumentumfilmek (*Cannibal Holocaust*, rendező: Ruggero Deodato [1980]) történelemhamisító technikáitól, a *Jöjj és lásd!* (Elem Klimov, 1985) vagy az *Apokalipszis most* (Francis Ford Coppola, 1979) monumentális háborús tablóin át, a *rape-and-revenge* filmek (*I Spit On Your Grave*, rendező: Meir Zarchi [1978]) vagy a zombi és *gore*-zsáner számtalan, videótékák mélyén heverő vadhajtásaiig, egyaránt felhasználva azok ikonográfiáját és (gyakran elhallgatott) társadalomkritikáját, amely gyakran a tudomány visszájára forduló racionalizmusát veszi célba. A *Fucking Hell* zöldellő múdombjait és műveit benépesítik a Chapman birodalom már jól ismert szereplőinek miniatürizált változatai: Stephen Hawking figurája (*Urbemensch*), Dr. Moreau szigetének génmódosított rémálmai (*DNA Zygotic*), vagy az újonnan kitenyésztett transzgenikus mutánsok sokasága az Istentelenség Temploma körül, melynek kápolnájában éppen maga a Kaszás kereszteli meg Hitlert. Hitler plan-air festőként is megjelenik decens tájképe mögött egy hullákkal teli tömegsír szélén: Chapmanék számára „*Hitler a Gonosz megtestesülésének karikatúrája.*” Hitler mint bukott festő felveti azt a dilemmát, hogy „*lehet-e kapcsolat a között, ha valaki sikertelen a kreativitásban, sikeres lesz a pusztításban*” – mindenesetre Chapmanék szerint Hitler fennmaradt akvarell tájképein keresztül „*nincs hozzáférésünk Hitler személyéhez, mert nincs bennünk patológia.*” Éppen a pszichologizáló művészetszemlélet módszere nem működik akkor, amikor Hitler fiatalkori képeire nézünk: semmit nem lehet látni az örület / gonoszság „kézjegyből”, kizárólag üres, lapos és harmadrangú tájképeket – ez az analízis adta az ötletet Chapmanéknek, hogy Hitler műveit is kisajátítsák és átfessék (*If Hitler Had Been a Hippy How Happy We Would Be*, 2008). Sokan Hitler festményeit olyan fontos történelmi dokumentumnak tekintik, amely az utolsó bizonyítéka annak, hogy valaha normális emberi lény volt, mielőtt szörnyűséges diktátorrá vált, aki lehetett volna művész is, ha felveszik a bécsi akadémiára. Dinos Chapman pont emiatt tartja fontosnak azt a gesztust, hogy a fellelhető összes Hitler képet át akarják alakítani, mert ezáltal nem csak hogy „*olyan ponton rúgnak bele, ahol nem tud védekezni*”, de az „*emberi*” Hitlerről vallott fogalmat is kiradírozzák, így Hitler „*semmilyen módon nem lesz megmenthető.*”⁶⁶⁹ Ahogy a későgótikus pokolpannóknak Sátán a központi figurája, úgy a chapmani pokolnak is lehetne Hitler, de a teljes „*fraktális szétszóródás*” (Baudrillard) szellemében a *Fucking Hell* nélkülözi a kitüntetett nézőpontot, miközben épp Hitler csizmájától nem messze egy apró részlet, egy magányos, guruló gumiabroncs érinti a mű lényegét Jake Chapman interpretációjában: „*mindennek van egyfajta összekötő kapcsolata*

⁶⁶⁹ Jake and Dinos Chapman In: Jake and Dinos Chapman interview: Hitler Turning In His Grave. Saját ford. Louisiana Channel. 2015. <https://channel.louisiana.dk/video/jake-and-dinos-chapman-hitler-turning-his-grave>

minden mással; minden egyformán szörnyű. De az egyetlen dolog, ami egyenlőtlenül szörnyű, ez a gumiabroncs, amely csak úgy gurul, közömbösen a körülötte zajló szörnyűséggel szemben. Ez a kinetikus elszigeteltség feltételeit is jelzi; azt mutatja, hogy mindez egy szempillantás alatt történik. Nem olyasvalamit látunk, ami kitágult időben zajlik (...) Ez tehát azt jelzi, hogy ez csak egy lehetséges atrocitás részleges ábrázolása”⁶⁷⁰, vagyis „minden abban a pillanatban történik meg, mialatt a kerék elgurul, meginog, majd eldől. A szörnyűség ekkora terjedelme is csak egy szemvillanást vesz igénybe.”⁶⁷¹ Egy másik rejtőzködő-értelmező motívum egy zombi-náci csontváz, aki egy szobabiciklit hajtva látja el árammal az egész termelési folyamatot, miközben fülhallgatójával szórakoztatja magát: WORK HARD/PLAY HARD – hirdeti a halálgyár kapujának aktuális felirata. Ebben a pszichotikus vidámparkban a skizoanalitikus szemlélet (Deleuze – Guattari)⁶⁷² nyújt követhető stratégiát, amelyben a tudatalatti nem egyéni, hanem gépies: a totalitárius fasiszta államot az általa működtetett „háborús gépezet kisajátítja és beolvasztja az abszolút háború áramlásába, amelynek egyetlen lehetséges következménye magának az Államnak az öngyilkossága.”⁶⁷³

A különböző történelmi és mitológiai elemeket összeolvasztó mű arra az idealizmusra reflektál, ami mindenben, még a gyilkolásban is kényszeresen értéket és szépséget keres: éppen a kultúránkat meghatározó kereszténység alapelve Isten fiának megölése. Chapmanék Apokalipszisében (most és mindörökké) ezernyi lokális, szétaprózódott katasztrófa zajlik, rámutatva arra, hogy a háború vagy az erőszak megállításának közös vágyálma mindig csak illúzió marad, hiszen pont a gyilkosság aktusa jelöli ki azt a határt, mely nélkül nem létezne társadalmunkban a rá irányuló tiltás fogalma: „A háború az antropogenezis szerves jelensége, amelyet a kereszténység éppúgy nem tud megszüntetni, mint a halált” (Pierre Teilhard de Chardin).⁶⁷⁴ Jake Chapman szerint egy „marslakó számára éppen az erőszak jelenlétének detektálása jelentené az (antropomorf vagy nem antropomorf) élet bizonyítékát a Földön”⁶⁷⁵, a Mars az a planéta, amely elérte a stabilitás és az egyensúlyi helyzetet, épp azért nincs rajta élet.

⁶⁷⁰ Chapman In: *Arterritory*

⁶⁷¹ Jake Chapman In: Will Self: *Jake and Dinos Chapman*. Saját ford. *Art World*, 2008, augusztus-szeptember, 35.

⁶⁷² Foucault elemzése nyomán Deleuze és Guattari úgy vélte, hogy a pszichoanalízis nem rombolta le a klasszikus pszichiátria hatalmi felépítményét, vagyis szerintük Freud a pszichiátria Lutherja, aki „mozgósítja a mítosz, a tragédia, és az álmok összes erőforrását, hogy újra rabigába hajtsa a vágyat, ezáltal belülről” – intim színházat hozva létre az orvos szobájában. Ennek nyomán a vágy és a tudatalatti valódi felszabadításának eszközeként a pszichoanalízis helyett a skizoanalízis módszerét ajánlják fel, szembeállítva a pszichotikus cselekvését a neurotikus passzivitásával: „egy sétára induló skizofréniás jobb minta, mint egy neurotikus az analitikus diványán.” (Deleuze – Guattari: *Anti-Oedipus*: 293, 2.)

⁶⁷³ Deleuze – Guattari *A Thousand Plateaus*: 255.

⁶⁷⁴ Idézi: Paul Virilio: *Ground Zero*. Ford. Chris Turner. Verso, London, 2002, 95. Saját ford.

⁶⁷⁵ Chapman In: *Artefakte.online*

A Gaia-elmélet szellemi atyja, James Lovelock NASA-nál végzett munkája során kezdett el azon gondolkodni, hogy „*az életet ki lehet-e mutatni egy bolygón pusztán a bolygó légkörének vizsgálatával. Rájött, hogy a légkört az élő folyamatok által termelt gázok, mint például a metán és az oxigén, kibillentik az egyensúlyból (...) Bármilyen biokémián alapuljanak is a földönkívüli organizmusok, Lovelock felismerte, hogy a kémiai egyensúly egyenlő a halállal, és bármilyen kémiai egyensúlyhiányt az élet árulkodó jelének lehet tekinteni.*”⁶⁷⁶ Az erőszak olyan eruptív energia, amelyet nehéz a civilizált viselkedés progresszív fogalmához kötni, mert nem lehet a ráció pórázán tartani, de Chapmanék terepasztalán a pusztítás nem kizárólag az emberi faj vírusának következménye – az installáció makettjeinek alapja a kiismerhetetlen tektonikájú Gonosz Gaia, aki már születésükkor halálra ítéli gyermekeit, a vakságot és rákot okozó halálos Nap alatt: a központi diorámában tűzhányó köpködi ki önmaga mélyéről mérgező füstjét és ocsmány teremtményeit. Az üvegvitrin falát egy gennyzsákként kifakadó vulkánkitörés ostromolja, amely náci katonák húsviharát bocsátja ki a Föld gyomrából – a Fucking Hell a civilizáció teljes összeomlását jelzi, "*Lehetővé téve, hogy szörnyűséges vadságunk megjelenjen a résekben, feltáruljon ezekben a hasadékokban, mint ahogy a pokol lehet a földrengések által megnyitott szakadékokban, amelyek forgásai a kozmikus rendben felszakítják a Föld területének törékeny bőrét, és egy pillanatra felfedik a közepén lévő tüzet. (...) Nem telik el nap, hogy ne vennénk észre egy ilyen katasztrófa előjelét, hogy bár nem táncolunk vagy állunk vulkánon, mégis elmondhatjuk, hogy egész életünk, lélegzetvételünk kapcsolatban van lávafolyásokkal, kráterekkel, gejzírekkel.*"⁶⁷⁷ Michel Leiris geológiai metaforákkal jósolta meg a II. világháború pusztítását, míg a szürrealizmus születésénél Leiris-szel együtt bábáskodó Bataille *Napánuszának* poétikája akár Bosch Poklát is megidézi, ahol a Világ Köldökeként funkcionáló, az Édenkert központjában álló, kerek nyílású Élet Kútja ellentétéként a Világ Segglyuka kráter(ek) képében jelenik meg: „*A földgömböt vulkánok borítják, amelyeket ánuszként használ. És bár ez a gömb nem él semmiféle táplálékkal, mégis néha kilöki magából belének tartalmát.*”⁶⁷⁸ Manuel De Landa áramlások dinamikájával írja le a történelmet, amely jól illeszkedik a *Fucking Hell* nemlineáris apokalipszisének szerkezetéhez: „*Bolygónk nemlineáris dinamikáját tekintve a vékony kőkéreg, amelyen élünk és amelyet otthonunknak nevezünk, talán a Föld legkevésbé fontos eleme. A földkéreg valójában csak egy egyszerű*

⁶⁷⁶ Roger Highfield: James Lovelock's Greatest Epiphany: Quest for Life on Mars. Saját ford. *Science Museum*, 2019. november 8. <https://blog.sciencemuseum.org.uk/james-lovelocks-greatest-epiphany-quest-for-life-on-mars/>

⁶⁷⁷ Idézi Cristoph Grunenbeg In: *Bad Art For Bad People*: 23. Eredeti szöveg: Michel Leiris: *Civilisation* In: *Encyclopedia Acephalica*, Szerk. Robert Lebel and Isabelle Waldberg, London, Atlas Press, 1995, 93. Saját ford.

⁶⁷⁸ Bataille *EX Symposion* [2012]: 3.

megkeményedés a föld alatti lávafolyamok nagyobb rendszerében.”⁶⁷⁹ Sőt, De Landa ennél még távolabbra helyezi optikáját: „A gének és a biomassza áramlása »formátlan«, ha bármely egyedi szervezethez viszonyítjuk, de maguk az áramlásoknak belső formái és funkciói vannak. Valójában, ha a bolygó szemlélete helyett kozmikus nézőpontot fogadnánk el, akkor az egész bolygónk maga is csupán ideiglenes megkeményedés lenne a világegyetemet átható hatalmas plazmaáramlatokban.”⁶⁸⁰ Ebben a transzhistorikus időspektrumban nem fér meg a fejlett világ büntudatából burjánzó ökoérzékenység manipulatív természetképe, hiszen „a Green Peace csak a Fekete Halál prizmás fénytörése.”⁶⁸¹ Horváth Márk és Lovász Ádám Timothy Mortonra hivatkozik, aki a természetvédelem kritikáját az antropocentrikus környezetvédelemre vonatkoztatja, amely a „természetet gondozó ember paternalizmusával” fenntartja a „kívülállóság illúzióját”⁶⁸²: „a széplélek képtelen belátni, hogy az a gonoszság, amelyet elítél, saját létehez elengedhetetlen, sőt tiszta szubjektivitásként való fennállása alkotja ezt a gonoszságot.”⁶⁸³ Az antropocén sötét ökológiája „melankolikus etikát” kínál fel, mely szerint az ökológia esztétikai és politikai gyakorlatának a „halottakhoz kell kapcsolódnia”.⁶⁸⁴ Úgy tűnik, Freud axiómájából („minden élet végcélja a halál”) nincsen kiút. „Hogy a halál a világ ifjúkora, arról az emberiség nem vesz tudomást. Bekötött szemmel nem vagyunk hajlandók észrevenni, hogy egyedül a halál biztosítja azt a folyamatos újrafakadást, amely nélkül elfogyna az élet.”⁶⁸⁵ A bársonyosan fénytelen szervetlen massa mindenhol ott van, csak megfelelő teret kell találni, hogy feltörjön a földtörténeti Pokolból: Gonosz Gaia rendre a felszínre küldi kiismerhetetlen, ragacsos magját, hogy beterítse vele ivadékait, elég körbe ülni az általa felkínált fondue-tálat és a koromsötét lávába mártani végtagjainkat a lehető legnagyobb gesztusfestészetként, hogy üszkös csonkokkal írassuk az égre: BÍZUNK AZ ENYÉSZETBEN.

Chapmanék korábbi, azonos szerkezetű poklainak (*Hell* [1998-2000], *Fucking Hell* [2008] *The End of Fun* [2010]) összegző folytatása a *The Sum of all Evil* (2012-2013). Ebben a négy vitrinből álló műben is ezernyi lokális, szétszóródott katasztrófa zajlik, mely a korábbi diorámákhoz képest – ahol főleg csak hüvelyknyi méretű műanyag náci katonák / meztelen mutánsok pusztítása és szenvedése töltötte be a teret – a koncepció fokozatosan kibővült őslényekkel, űrhajósokkal, a McDonald’s marketinggépezetének reklámfiguráival, Ku-Klux-

⁶⁷⁹ De Landa i.m. 257-258.

⁶⁸⁰ Uo. 261.

⁶⁸¹ Chapman: *Meatphysics*

⁶⁸² Horváth – Lovász – Nemes i.m. 301.

⁶⁸³ Idézik Uo. 301-302. Eredeti szöveg: Timothy Morton: *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental*. Harvard University Press, Cambridge, 2007, 118.

⁶⁸⁴ Morton i.m. 201.

⁶⁸⁵ Bataille *Erotika*: 72-73.

Klan figurákkal és életnagyságú torzókkal – ebből is kiderül, hogy ez a kollektív félelmeinket kíméletlen humorral listázó munka a burjánzó részletek ellenére nem deskriptív, hanem kegyetlenül imaginárius. „Megpróbáltuk megkérdőjelezni és aláásni azt az elképzelést, hogy a történelem középpontjában az ember áll. A mű a történelem nemlineáris értelmezését mutatja be, így annak az ötlete, hogy Ronald McDonald egy időben létezett a dinoszauruszokkal, lerombolja az elképzelést, hogy az alkotásnak bármilyen végérvényes történelmi igazsága lenne”⁶⁸⁶ – elvégre „az idő nem általános keret, hanem csak az entitások közötti kapcsolat ideiglenes eredménye.”⁶⁸⁷

Ezen a ponton válik számomra relevánssá ismét Latour tanulmánya, mely a *science studies* mentén vizsgálja a természet, a technológia és a társadalom kapcsolatát, és analízise párbeszédbe hozható a Chapman fivérek diorámáinak transzhistorikus szemléletével és munkáik modernizmushoz való kapcsolatával. Egyik jó példa erre az installáció számtalan példányban *megsokszorozott*, és különböző szituációkba helyezett szereplője, Ronald McDonald bohóc⁶⁸⁸, melyet túl reduktív és félrevezető lenne a globalizáció és annak uniformizáló konzumizmusa elleni támadásként értelmezni. A McDonald’s franchise 1940-es indulásakor a legprogresszívabb ethoszt képviselte az egalitárius termelés révén, ahogy *mindenkinek* egyformán gyorsan elkészülő és olcsó ételt kínált, felszabadítva az embereket a főzés rabigája alól. A művészpáros már 2002-ben készített egy sor pseudo-primitív fafaragványt (*Works from The Chapman Family Collection* [2002]), amelyeken a törzsi tárgyak ikonográfiájába a McDonald’s motívumai keverednek: „a Nyugat azt gondolja, hogy egyedüli birtokosa annak a ravasz trükknek, amely lehetővé teszi, hogy korlátlan ideig nyeresben maradjon, miközben talán mindent elveszített.”⁶⁸⁹ A természet és a technológia groteszk hibridjeként megszülető, „egykori brit gyarmatokról” (*Camgib, Seirf* vagy *Ekoc* – visszafelé olvasva: BigMac, Fries, Coke) származó szobrok „létári száma” (címe) valójában egy-egy londoni McDonald’s üzlet telefonszáma. Ronald McDonald Chapmanék számára a modernizmus bukásának szimbóluma, egy olyan, kezdetben messianisztikus, majd félreértett és végül keresztre feszített liberális mumus, amely az industrializmus idealizmusától a világvége felé zuhanó röppályát járt be. A McDonald’s az *elérhető* étel demokratizmusát ígérte, mikor még az űrkorszak utópiája és a műanyag elterjedése egy szebb jövő lehetőségével

⁶⁸⁶ Jake & Dinos Chapman In: Jake & Dinos Chapman: Chicken / Pinchuk Art Centre, Kijev, VernissageTv, 2013. február 8. <https://vernissage.tv/2013/02/20/jake-dinos-chapman-chicken-pinchukartcentre-kyiv-ukraine/>

⁶⁸⁷ Bruno Latour: *Sohasem voltunk modernek. Szimmetrikus antropológiai tanulmány*. Ford: Gecser Otto. Osiris, Budapest, 1999, 130.

⁶⁸⁸ Lásd még: *Ronald goes Fishing* (2013), *Wheel of Misfortune* (2014), *Old Kent Road* (2014)

⁶⁸⁹ Latour i.m. 24.

kecsegtetett, ám ahogy e folyamat a föld nyersanyagainak megcsappanását, az esőerdők pusztulását és az ózonréteg elvékonyodását eredményezte, az industrializáció pozitivista álma a világ gonoszságait megtestesítő rémálommá transzformálódott: Ronald egy „perlekedő bohóccá vált, amely elvesztette a humorát.”⁶⁹⁰ Ronald Chapmanék számos diorámáján keresztül feszítve nevet számos klónjával egyetemben (*In Our Dreams We Have Seen Another World*, 2013), hiszen ahogy a kereszténység megszületésének alaptétele, hogy fel kell áldozni Isten fiát, hogy társadalmi kohéziót teremtsen, Ronald a jelen liberális társadalma számára „az Industrializáció gyermekét testesíti meg, aki egyszemélyben felelős a bolygó pusztulásáért”, amiért az antikapitalista gyülekezet megfeszíti a Pokol terepasztalán: „az antiglobalizáció önjelölt törpéi összegyűjtik csöcseléküket az istentisztelet-ellenes katedrálisok körül, azt nyüszítve: Halál a népszavazási kultúrára! Halál az iparosodott tömegekre! Halál a gépezetre! Éljen a bioélelmiszer és a burzsoá-romantikus antropomorfizmus!”⁶⁹¹ A Jake Chapman fikciójában megelevenedő apró figurák méreteikkel is alátámasztják Virilio progresszió-kritikáját: „A haladás hívei, a gigantizmusba belebolondult törpék veszélyes bandája, egy olyan tudományosan naiv világfelfogást alakítanak ki, amelyben a pozitívizmus burkolt nihilizmussá válik, a növekedés pedig negatív növekedéssé – a makacsul ismétlődő infantilis elutasítás elégtételévé.”⁶⁹² Ahogy a náciizmus árnyékot vet a felvilágosodás elveire, úgy válik könnyű célpontként megjelenő tünnetté a progresszió testén a McDonald’s tevékenysége: minden, amit pozitívnak hittünk az ember technológiai innovációjáról, kiderült, hogy történetesen rossz – maga az ember válik a rossz hordozójává, amely saját kihalását idézi elő (*Arbeit McFries*, 2001). Chapmanék intenciója szerint a gyorséttermi totemek és Ronald-feszületek miközben szétvésik az autenticitás minden mítoszát, valójában megpróbálják restaurálni a McDonald’s eredeti jó szándékát és létrehozni egy új vallást. Lehetséges, hogy a Chapman fivérek cinizmusa Latour számára a posztmodern kiüresedett pozíciója, mely szintén csak „tünet és nem megoldás”, hiszen valójában megőrzi a modernizmust és szétszórja az általa szétválasztott elemeket. „Soha senki nem volt modern, mert a modernitás sohasem kezdődött el” – állítja Latour és ezzel a kijelentésével legalább olyan provokatív hangot üt meg, mint Chapmanék egyszerre fagyos és szenvedélyes analízise. Chapmanék a történelmi és kulturális sztereotípiák vizsgálata során azt a képtelen szelekciót hajtják végre, hogy summázzák az összes létező

⁶⁹⁰ Jake and Dinos Chapman In: *Louisiana Channel*

⁶⁹¹ Chapman *Meatphisycs*

⁶⁹² Virilio *Ground Zero: 2.*

rosszat az erőszak ámokfutásaként egy transzhistorikus és időn kívüli arénában: „*a múlt nem magától támad, hanem kulturális konstrukció és reprodukció eredményeként születik.*”⁶⁹³

Mindezért a pszichotikus vidámparkért túl könnyű lenne a Teremtőt vagy annak hiányát hibáztatni a művészek helyett: a modernnek Istene, „*az áthúzott Isten, nem zavarja sem a természet sem a társadalom játékát, noha a modernnek fenntartották a jogot arra, hogy a természet és a társadalom törvényeinek konfliktusa esetén folyamodhassanak ehhez a transzcendenciához.*”⁶⁹⁴ Az áthúzott Isten „jelen van” Chapmanék pokollajstromában: a miniatűr figurákhoz képest egy egyméteres, meztelen férfi alsótest *torzójaként* álldogál Nike cipőkben – jelenléte kellemetlen és nevetséges, de valójában nem sok vizet zavar. A katasztrofális, excesszív energiaként pulzáló Nap alatt rákosodó organizmusok káosza és hipertrófiája a premodern tekintet és a jövő megsemmisülése között oszcillál: Jake Chapman szerint „*A totalizált Természet kevésbé makroszkopikus biofilozófia, mint inkább rövidlátó antropomorfizmus*”⁶⁹⁵: a nem antropomorf tekintet felől kitüntetett szerep jut az egymással közösülő vagy éppen a náccikkal küzdő dinoszauruszoknak is. Ez lényeges szempontot vezet be a poszthumán tendenciák és a modernizmus feszültségterébe, „*ugyanis a »dinó« valóban az emberi – és a zsidó-keresztény értelemben átteologizált – természet előtti entitás, ugyanakkor esztétikai értelemben helyesebb »kívülségről« beszélni. Az őslények ugyanis csak a paleontológiai szempontból bírnak biztos természettörténeti pozícióval előttünk, kulturális státuszuk ezzel szemben rendkívül ellentmondásos, hiszen nagyon is jelen vannak mint ember alkotta képek – egyfajta popmitológiai szimulációként – de egyszerre távol (»kint« és »máskor) is« vannak mint az antropocentrikus ontológiát megkérdőjelező inhumán »idegenek«. A poszthumán paradigma egyik fontos popkulturális vonatkozási pontjának tekinthető Jurassic Park (1993) például arról (is) referál, hogy a biotechnológia ennek – a természettörténet fikcionalizálódásából is fakadó – ambivalenciának előbb-utóbb »testet adhat«, illetve hogy optikai rendszereink szimulációs kvalitása miatt a dinoszauruszok már most köztünk járnak – és sokkal »valóságosabbak« mint a belvederi Apollón.*”⁶⁹⁶ A dinoszaurusz-reprezentáció szempontjából (is) releváns a *Technologie und das Unheimliche*⁶⁹⁷ művészeti-ismeretelméleti projekt, amely időről-időre fanzine-ok vagy inkább koncept-füzetek alakjában ölt testet, melynek célja a technológia és a *conditio humana* kölcsönös provokációnak vizsgálata: a

⁶⁹³ Jan Assmann: *A kulturális emlékezet*. Ford: Hidas Zoltán. Atlantisz, Budapest, 88.

⁶⁹⁴ Latour i.m. 63.

⁶⁹⁵ Uo.

⁶⁹⁶ Nemes *A preparáció jegyében*: 101-102.

⁶⁹⁷ A 2013-ban indult, Berlin-Lípcse-Budapest tengelyen szerveződő angol nyelvű kultúraelméleti kiadvány szerkesztői Fridvalszki Márk képzőművész, illetve Miklósvölgyi Zsolt és Nemes Z. Márió esztéták. www.technologieunddasunheimliche.com

"technologie" már magában feltételezi az "unheimliche-t" vagyis a „kísérteties”, hiszen az emberi tevékenység imitálása idegenséget szülhet a gépek uralma miatti szorongásaink folytán. Ugyanakkor Baudrillard elismeri, hogy „az új technológiák, az új gépek, az interaktív képernyők egyáltalán nem idegenítenek el, hanem integrált áramkört alkotnak az emberrel” – ez lenne a hálózatok és a hibridek burjánzása, melyek termelése Latour szerint (egy közeli jövőben) a „kiszélesített demokrácia tárgyává válik”.⁶⁹⁸

De vajon hol kapnak helyet a hálózatokban az egyszerre távol és közel lévő öslények? A T+U második, „Dinosaurs” száma éppen ezzel a kérdéssel foglalkozik: a kultúrtörténet humanista felfogása szerint az emberi kultúra megalapozója az antik művelődés és emberkép, ugyanakkor, ha ezt a történetet egy poszthumán perspektívából kódoljuk újra, akkor a görögöket leváltják a dinoszauruszok. Mitchell szerint a „dinoszaurusz a modernitás totemállata”⁶⁹⁹, hiszen egy szimbolikus állat, amely először a modern korban jön létre. A T+U füzetben és hátsó borítóján többször idézett Mitchell tanulmány a dinoszauruszt betegségként aposztrofálja, ahogy megfertőzi a tömegkultúrát, a metaforákat és a mindennapi nyelvet: „A huszadik század végén valószínűleg több dinoszaurusz-kép van a Földön, mint ahány valódi lény volt az ősidőkben.”⁷⁰⁰ Jake Chapman *Explaining Christians to dinosaurs* című paleontológiai és természetpolitikai kérdésekkel foglalkozó esszéje a kreacionista és a természettudományos szemléletet állítja szembe az előbbi kritikájaként: „a szétfoszló húst túlélő fossziliák felfedik ateizmusukat”, hiszen „a fosszilis maradványok radikális felfedezése az isteni teremtés hívei számára eretnekséget jelenthet, míg a humanista ateizmus állításai mellett szilárd bizonyítékként szolgálhat. Az emberi életet megelőző szuperorganikus eltérések víziója a keresztények számára egy elképzelhetetlenül tág időskála problémáját vezeti be, míg az összetett kövületek felfedezése egy további dilemmát vezet be – az üdvösség és az örök élet határain túl ható anyag fennmaradását.”⁷⁰¹ A tartalmi és stilisztikai szempontból is hibrid és hiperbolikus szöveget félúton dekonstruálják és olvashatatlaná teszik a számítógépes vírust szimuláló, kódok és jelek, mintha a tudomány saját magát diszkreditálná a technológia révén, fatális hibának esve áldozatul: „a tudomány lemondana bármilyen általa keresett racionális egységről, hogy cserébe felfedezhessen egyszer egy csipetnyi káoszt. A művészet egy keretben fog fel egy csipetnyi káoszt, hogy olyan megkomponált káosszá alakítsa, amely immár

⁶⁹⁸ Latour i.m. 239.

⁶⁹⁹ W.J.T. Mitchell: *The Last Dinosaur Books: The Life and Times of a Cultural Icon*. Saját ford. University of Chicago Press, Chicago, 1998, 77.

⁷⁰⁰ Uo. 5.

⁷⁰¹ Jake Chapman: *Explaining Christians to dinosaurs* [2005]. Saját ford. In: Memento Moronika. Weit Görner, Köln, 2009.

érzékeltetővé válik.”⁷⁰² Jake and Dinos Chapman hibrid médiumhasználata és hálózatos/kollektív munkája nélkülöz minden idealizmust és felelősségteljesen pesszimista képet fest a művész társadalmi szerepéről. A *The Sum of all Evil* világmodelljében a kreativitás és a technológia értelmetlen és önbüntető barkácsolássá (bricolage) degradálódik: az űrhajósok soha nem hagyták el a Földet, csak *megismerhetetlen* mutációkat gyűjtöttek be a földi pokolból. Latour, úgy tűnik még a jövőre alkalmazható megoldásokat várt a hibridektől: „*a hibridek, a szörnyek (...) mindenütt jelen vannak: ők alkotják nemcsak a mi saját kollektivitásainkat, hanem a többi kollektivitást is.*”⁷⁰³ A hálózatok és áramlások dinamikája Chapmanék pokolablóiban Horváth Márk és Lovász Ádám szerint „*határozott társadalom- és kultúrkritikai mozzanatként pontosan az abszolút értéktelenségig való lehatolás mozzanata jelenik meg, tehát az absztrakció és a komplexifikáció által felszabdalt immateriális kód- és információáramlást, a káoszmozgást visszavezetik a materialitások világába.*”⁷⁰⁴ A *To Live And Think Like Pigs* (2015) makettjének testkáoszában megszámlálhatatlan emberi fej alkot egy spirális mechanizmust, ahol „*a test szétszerelésének szenvedése nem ér véget a teljes feldarabolódással vagy a halállal, hanem a hálózati alapú rekombináns fraktalizációs mechanizmus a testrészekkel (és különösen a fejekkel) tovább folytatja inorganikus működését. A kapitalista modernitás sajátos jellemzője, hogy a kódok áramlásai önálló életre tesznek szert, és megszabadulnak azoktól a szimbolikus rendszerektől, amelyek rögzítik, kódolják és túlkódolják azokat.*”⁷⁰⁵ A chapmani hibriditás húsviharából kibontakozó, gépi vágyaknak alárendelődő cirkulációt Horváth és Lovász a Lyotard által bevezetett „*libidinális ökonómia*” fogalmával teszi plasztikussá: „*Még a halál sem alternatíva, mivel még a halálban, a megszűnésben is van jouissance (élvezet): az angol munkanélküliek nem azért váltak gyári munkásokká, hogy túléljenek, hanem azért, hogy leköpvé legyenek, hogy élvezhessék a mazochizmus hisztériáját, legyenek bárhol, a bányákban, az öntödékben, a gyárakban vagy a Pokolban, ők bizony élvezték organikus testeik örült szétroncsolását, személyes identitásuk lebontását, a paraszti tradicionalitás felszámolását, családjaik és falvaik megszűnését, az új városnegyedek anonimitását.*”⁷⁰⁶ Ronald McDonald emberfejeket egyensúlyozó cirkuszi haláltánc a kapitalizmus szado-mazochista szisztémájának örvényszerű formákból építkező szervek

⁷⁰² Gilles Deleuze – Félix Guattari: *Mi a filozófia?* Farkas Henrik. Műcsarnok Nonprofit Kft., Budapest, 2013, 173.

⁷⁰³ Latour i.m. 86.

⁷⁰⁴ Horváth Márk – Lovász Ádám: A végesség virulenciája. Spekuláció és absztrakció Jake és Dinos Chapman alkotásaiban. In: *A jelen időzítése. Művészet és időtapasztalat.* Szerk. Nemes Z. Márió. Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre, 2012, 38.

⁷⁰⁵ Uo. 56.

⁷⁰⁶ Uo. Idézi Horváth – Lovász 58. Eredeti szöveg: Jean-Francois Lyotard: *Libidinal Economy*, University of Indiana Press, Bloomington, Ind, 1993, 212–213.

nélküli testéhez kötődik, összekapcsolva a náciizmus halálgyárait és a kapitalista termelést: „*a munka a halál termelése, míg a halál a munka produktivista logikájába ágyazódik.*”⁷⁰⁷

A Chapman fivérek vad pesszimizmussal és gyönyörködtető gyerekességgel átítatott pokolverzióit szívesen jelölném ki az alkotópáros pályájának csúcspontjaiként, de tudva, hogy ezzel a gesztussal csak a művészet halálszagú mauzóleumába helyezném a fivéreket, inkább úgy fogalmaznék: a *Hell* és minden mutációja kitüntetett helyet foglal el kultúránk öndefiniáló versenyében, amely egy pillanatra magára ismerhet a pusztulás mintaképeinek feltartóztatathatatlanságában, amelynek sohasem lesz VÉGE. A Pokol nem a vég, hanem az alkotás kiindulópontja, egy olyan gépezet, amelyben a halál, a negativitás túltermelése a vég újraindulását eredményezi (*The Beginning of the End*, 2013), hiszen *számunkra* a transzgresszió természetének leglényege, hogy „a határsértés úgy valósul meg, mintha soha nem történt volna meg” (Klossowski). A *Fucking Hell* egy trágár felkiáltásba sűríti a 20. század borzalmait, addig ismételve és fokozva az erőszak és a halál képeit, amíg nem marad belőlük semmi, csak egy görcsös, kényszeres nevetés: „*a Poklot a nevetés táplálja, a transzgresszió és a szentség közti megtagadott kapcsolat.*”⁷⁰⁸ Chapmanék halálgyárainak cél nélküli, abszurd leltára teljes mértékben megnézhetetlen, mert *túl van a reprezentáción*: a gótikus épületszobrászokhoz hasonlóan minden olyan felületet is kidolgoznak a terepasztalok és szereplőinek modellálása közben, amely *nem látható*. A szkopofilia lokális gyönyöreire csábító, üvegfal mögé zárt Végítélet-makett gonoszgyűjteménye saját vérszomjunkkal szembeesít, olyan reveláció ez, amely felnyitja a szemet, de rögtön ki is szúrja: pornográf esztétikája ellenére nem *feltár*, hanem inkább falat húz a média által közvetített borzalmak fogyasztói elé, a felvilágosodás vállalkozásának bukásával szórakoztatva a befogadót – a mű integráns részévé téve annak kockázatát is, hogy az „Enlightenment”-ből nem marad más, mint „Light Entertainment.”⁷⁰⁹

⁷⁰⁷ Uo. 58.

⁷⁰⁸ Chapman: *Meatphysics*

⁷⁰⁹ Idézi Grunenberg i.m. In: *Bad Art For Bad People*: 23. Eredeti szöveg: Sheer Hell. (Apocalypse. Royal Academy of Art Supplement). *TimeOut*. 2000. szeptember, 14.

5. Poszthumán formátlanság. A lokális és hálózatos burjánzás vektorai

A „festészet” csúnya szó
(René Magritte)

„Az egyetlen modern mítosz a zombik mítosza”⁷¹⁰ – vallotta kapitalizmus-kritikájában Deleuze és Guattari, elvégre már 1968 forradalmával egy időben George A. Romero zombi-inváziója, a *Night of the Living Dead* vázolta fel a lehetséges jövő körvonalait. Ugyan a kortárs művészet alapvetően nem médium-, hanem témacentrikus, mégis a poszthumán perspektíva kapcsán érdemesnek tartom a dolgozatban eddig kevésbé tárgyalt táblakép műfaja felől megközelíteni a transzgresszív testrepresentációk régiókat összekötő, láthatatlan rizomatikus hálózatát, különös tekintettel a kelet-középeurópai jelenségekre. A filmes/internetes horror-kultúra és a művészettörténet horror-hagyománya egyaránt dinamizálja ezt a fajta a festészeti vonulatot, amely tudatosan reflektál saját archaikus, újra és újra eltemetett médiumára: a festészet kétségbeesett mumifikálását és a technológia ígézetében zajló naiv újratemetését egyaránt problémásnak találom, ám létezik egy harmadik út. A pikktúra zombi-létének vitalitása aláássa a technológiai fejlődés keltette progresszió illúzióját: a fejlődés kontextusában a művészet és a tudomány kettéválásának egyik átgondolásra méltó momentuma, hogy amikor 1961-ben az ember eljut a világűrbe, amikor a végtelen vertikális vágya teljesül, az azt megelőző évtizedben Jackson Pollock a földre helyezett vászonra csurgatja a festéket véletlenszerű alakzatokban.⁷¹¹ A modernizmus mítosza a sebesség növekedését a társadalom fejlődésével azonosítja, ám a Virilio által bevezetett *dromológia* fogalma „a modern közlekedési technológiák révén eltűnő teret és megsemmisülő időt jelenti”⁷¹²: Horváth Márk és Lovász Ádám a *Felbomlás és dromokrácia* című kötetükben rámutatnak, hogy a felvilágosodás részét képező társadalmi gyorsulás akár az ész kudarc-történetének is tekinthető, hiszen a „világ felszámolásához”⁷¹³ vezethet.

Először Paul Delaroche akadémikus történelmi festő jelentette be 1840 körül a festészet halálát a dagerrotípiát által kiváltott pánikrohamában: a képi reprezentáció demokratizálásához hozzájáruló fotográfia ugyan nem ölte meg a festészetet, de hozzájárult a képelmélet (*picture*

⁷¹⁰ Deleuze – Guattari *Anti-Oedipus*: 368.

⁷¹¹ Vö. Chapman In: *Artefakte.online*

⁷¹² Horváth - Lovász: *Felbomlás és dromokrácia*: 55.

⁷¹³ Uo. 55.

theory) kidolgozásához, hiszen nem lehet figyelmen kívül hagyni, hogy „világunkat és identitásunkat nemcsak leképezik, hanem alakítják is az embereket körülvevő képek.”⁷¹⁴ Mitchell szerint a képek „nem a világra nyíló átlátszó ablakot jelentik többé, hanem olyan jelnek tekintik őket manapság, amely a természetesség és átlátszóság megtevesztő látszatába burkolózik, miközben elfedi a reprezentáció homályos, torzító, önkényes mechanizmusát, az ideologikus misztifikáció folyamatát.”⁷¹⁵

A hagyományos táblakép élőhalott-pozíciója kapcsán érdemes még utoljára kitérni Jake and Dinos Chapman művészete kapcsán a tradicionális médiumhasználatra. Jake Chapman szerint munkásságuk „parazita módon vagy vámpirisztikusan függ a művészeti termelés minden olyan formájától, amelyet a progresszív modernitás és a liberális humanizmus körülményei között el kellett volna temetni, amiért az gépromboló vagy nem-teleologikus,” így az általuk kiásott, zombifikálódott művészeti technikák lerohanják az őket impulzussal ellátó modernizmus egészséges, vitális testét – éppen így adva neki lendületet.⁷¹⁶ A chapmani képrombolás kettős folyamata érhető tetten a *One Day You Will No Longer Be Loved* (2008-2017) című olajfestményciklusban is. A mainstream művészettörténet memóriájából kihulló kismesterek 19. századi portréit bányásszák elő a régiségkereskedések mélyéről, majd adják vissza a romlás és az enyészet kollektív erejének a horrorisztikus átfestések által. Ebben az egyszerre kegyeletsértő és nekrofil összjátékban a viktoriánus post-mortem fotográfia hagyománya által vezérelt kísértet-művészkéz szabadítja ki az egykor „fontos” modellek arcának kódjait az antropomorfizmus börtönéből, ahogyan Foucault fogalmaz: „a morbid annak észlelése, ahogyan az élet megtalálja a halálban a maga legdifferenciáltabb alakzatát.”⁷¹⁷ Chapmanék a kisajátítás / újrafelfedezés révén egyfelől vitalizálják az „elárvult arisztokratákat”, de eközben aláássák a reprezentatív portréfestészet érvényességét és a portrék „megrohasztása” révén bosszút állnak az egykori brit arisztokrácián. A nekrokrácia újdonsült tagjainak metamorfózisát minden esetben a kép karakteréből bontják ki, vagyis az általuk alkalmazott „festési technikát maga a kép sugallta”⁷¹⁸: a reprezentatív portré örökkévalósága csak illúzió, valójában mind a kép, mind a modellek romlása abszolút mértékben determinált. Harold Morowitz biofizikus 2014-ben szatirikus írással reagált arra a hírre, hogy A Louvre kurátorai aggódnak a világ legjobban tisztelt festményének, Mona Lisa portréjának romlása

⁷¹⁴ Visy Beatrix: Fénykép és szöveg, fénykép az irodalomban – elméleti közelítések. In: *Helikon*, 2017/4. 467.

⁷¹⁵ W.J.T. Mitchell: Mi a kép? Ford. Szécsényi Endre. In: *A képek politikája. W.J.T. Mitchell válogatott írásai.* JATEPress, Szeged, 2008. 16.

⁷¹⁶ Chapman In: *Papers of Surrealism* 8.

⁷¹⁷ Foucault: i.m. 262.

⁷¹⁸ Jake Chapman In: *Will Self Art World*: 34.

miatt: "Na és? Egy olajfestmény nyilvánvalóan nem egyensúlyi szerkezet, és így a termodinamika második törvényének megfelelően a portré azóta romlik, hogy körülbelül 500 évvel ezelőtt elhagyta Da Vinci festőállványát."⁷¹⁹ E termodinamikai szükségszerűséggel szemben számba vette a lehetséges konzerválási módokat a fagyasztástól egészen a molekuláris biológia megközelítéséig, melynek módszerei alapján az összegyűjtött leletekből rekonstruálni lehetne Leonardo és Mona Lisa DNS-ét. „A művészt és modelljét ezután lehetne klónozni, és a klónokat blasztocisztákként tárolni. Igény szerint felnőtteket lehet nevelni, és új festményt lehet készíteni,” de miután a „genotípus” nyilvánvalóan nem azonos a „fenotípussal, fogalmunk sincs arról, hogy az új festmény milyen kapcsolatban lesz az eredetivel. Sajnos azt sem tudjuk, hogy a klónozott Leonardo tud-e majd festeni, vagy a klónozott Mona Lisa tud-e mosolyogni!”, vagyis a termodinamika első két törvénye Morowitz szerint úgy írható le, hogy „I. Nem nyerhetsz. II. Még a nullszaldót sem tudod elérni.”⁷²⁰

A festészet élőhalottjainak karneválját Glenn Brown melankóliával átítatott konceptuális festészete teszi túlvilági, félrenyomott színekben pompázó érzéki tablóvá, akinek fő módszere a klónozás és a remixelés. Ha a festészet halott is, gyorsan nő a körme, minduntalan belevájva a „konceptuális frigiditás” (Nemes Z. Márió) jegyében kanonizáló intézményrendszer vértelen húsába: „A vágyam az aprólékos, kezűgyességgel létrehozott festészetre annak köszönhető, hogy rossz ízlésként tartják számon. A művészeti establishment számára a mesterségbeli tudás használata közönséges.”⁷²¹ Brown a YBA-jelenség 90-es évekbeli hullámával indult az *appropriation art* egyik *legeredetibb* képviselőjeként; kisajátításában benne van Rosalind E. Krauss kritikája, aki Monet és Rodin késői munkái kapcsán rámutat, hogy miközben a modernista alkotók éppúgy használták „a szingularitás és a multiplicitás, az egyediség és a reprodukció párosítását”, elfojtották ennek jelentőségét. „Az eredetiségről szóló diskurzus (...) elnyomja és diszkreditálja a kiegészítő diskurzust, a másolat diskurzusát. Mind az avantgárd, mind a modernizmus ettől az elfojtástól függ.”⁷²² Brown posztmodern kisajátítása is mintha a modernizmus elfojtott tudattalanjából bontaná ki szereplőit és az átdolgozás kényszerét. A budapesti Ludwig Múzeumban 2010-ben átfogó kiállítással szereplő művész kulturális evolúciót tagadó eljárása főleg Frank Auerbach rendkívül vastag *impasto* gesztusokkal festett képeinek reprodukciójáról másolt tükörsima felületű

⁷¹⁹ Harold J. Morowitz: Mona Lisa and the Second Law of Thermodynamics. Saját ford. *Complexity*, 2014. július-augusztus, Volume 9 Issue 6, 13.

⁷²⁰ Uo. 14.

⁷²¹ Glenn Brown In: *Three Exhibitions*. Saját ford. [kiállítási katalógus], Gagosain Gallery, New York, 2009, 112.

⁷²² Krauss *The Originality of the Avant-Garde*: 168.

olajfestményein érhető tetten, amelyek olyan szimulákrumoknak tekinthetők, melyek megcsúfolják az illuzionista festészettel szembenálló Clement Greenberg síkról alkotott ideáját.⁷²³ Brown festészeti mutációiban ott fészkel Walter Benjamin szomorúsága, azaz, hogy „a reprodukált műalkotás egyre inkább egy reprodukálhatóságra alapozott mű reprodukciójává válik”⁷²⁴; de Baudrillard még tovább megy: „a művészet eleven formájának pangása” a burjánzás és szétszóródás révén az „esztétika titkos kódjának a megszakadását”⁷²⁵ eredményezi. A *transzesztétika* igazsága azonban megcsúszik Brown megtévesztő felületein, ugyanis a festő nem a technikai másolatok azonosságát keresi, hanem a különbséget, a reprodukciós hibákat, a Másik jelenlétét, amelyet szüntelenül átrendez és összegyúr, a festészet történetének soha nem létezett kimeráit hozva létre.

Brown vásznain és tábláin John Martin romantikus apokalipszis-tablói sci-fi fantáziákká válnak (*The Aesthetic Poor [for Tim Buckley] after John Martin*, 2002), Dalí apolitikus *Őszi kannibalizmusa* (1936) pedig Picasso patetikus *Guernicájának* (1937) vírusaival fertőződik meg, miközben a Photoshop műtőasztalán átesik némi arányváltoztató⁷²⁶ beavatkozáson (*Oscillate Wildly*, 1999).⁷²⁷ Brown szerint nem tudunk kilépni a nyelv korlátaik közül, ennek megfelelően magára a festészetre is mint nyelvre tekint. Az alkotó formavilága kulturális mutációk eredménye, ennél fogva bármennyire is tagadja Brown a kulturális evolúciót, választásai láthatóan a *mémek*⁷²⁸ felett diszponáló mérnökké avatják, aki a saját képi transzformációin keresztül jelöli ki a következő generációk számára a megfelelő tájékozási pontokat. Ám tévedés lenne azt gondolni, hogy Brown transzhistorikus festményein keresztül jobban megérthetjük az eredeti műveket. Legfeljebb Brown gondolkodását lehet megismerni, mert a művész saját bevallása szerint számára „minden festmény önarckép”⁷²⁹, amely – miként

⁷²³ Greenberg elutasította a három dimenzió illúziókeltő ábrázolását a festészetben: számára a festészet nem színház és nem plasztika, hanem festék a síkon. Vö. Clement Greenberg: *Modernista festészet*. Ford. Török Patrícia. *Laokoón*, 2014. 7. szám. http://laokoon.c3.hu/dok/greenberg/12.modernista_festeszeti.pdf

⁷²⁴ Walter Benjamin: *Műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*. Kuruc Andrea új fordítását átdolgozta: Mélyi József. 2003. http://www.aura.c3.hu/walter_benjamin.html

⁷²⁵ Baudrillard *A Rossz transzparenciája*: 19.

⁷²⁶ Dalí négyzetes festménye vízszintesen tükrözve, a *Guernica* horizontálisan nyújtott arányaiban és fekete-fehérben jelenik meg, ezzel Dalí és Picasso közé helyezi el a háborúval kapcsolatos állásfoglalását.

⁷²⁷ Brown képcímei esetlegesnek tűnnek, ám ennek az ellenkezője igaz: nem álkulcsok, hanem hiperlinkek, amelyek újabb és újabb popkulturális utalásokhoz vezetnek, amelyek közt leggyakrabban a Joy Division zenekar szöveges hagyatéka tűnik fel. Az *Oscillate Wildly* a The Smiths 1984-es tételéből kölcsönzött, Oscar Wilde-ra utaló címében megágyaz a Dalival összefüggésbe hozható szexuális ambivalenciának is.

⁷²⁸ A Richard Dawkins által bevezetett *mém* kifejezés a görög eredetű „miméma” rövidítése, amely rokonítható a „memória” vagy a francia *mème* (ugyanaz) szóval. „Az új replikátoroknak nevet kell adnunk, olyan nevet, amely a kulturális átadás egységének vagy az utánzás, az imitáció egységének gondolatát hordozza.” (Richard Dawkins: *Az önző gén*. Ford. Sirlaki István. Kossuth Kiadó, Budapest, 2005, 178.)

⁷²⁹ Glenn Brown. An Interview by Lynn MacRitchie. Saját ford. In: *Art in America*, 2009. április, 94.

Jean-Luc Nancy is rámutat – nem új keletű felismerés.⁷³⁰ Ebben az értelmezésben Brown Én-konstrukciója a Nárcisszusz víztükre helyett egy másik „*infravékony*” (Duchamp) felület, a komputer képernyőjének interfészén jön létre; végtelen metasztázisa pedig reprodukzív festészeti minták és jelek áramlásának erőterében zajlik, a kreatív skizofrénia tartományába helyezve a művészidentitást, amely jól elkülöníthető személyiségmodellekre oszlik. A saját magáról készült fotókat rendszerint elutasító Brown a Van Dyck portréból mutálódott *Sex* (2003) című olaj / táblaképét gyakran szerepelteti életrajza mellett. E hibernált barokk portré monokróm világából felizzó, elpiruló orrhegye mintha egyszerre leplezné le az eredetiség és a kisajátítás hazugságát, a megvakult szempár pedig arra a problémára irányítja a tekintetünket, hogy a képdömping devalváló áradatában már *nem látjuk* az originális festményt: „*a portré tekintete nem lát semmit és nem azért van ott, hogy lássuk.*”⁷³¹

Brownnál a portré gyakran a Bataille által bevezetett *formátlan* kategóriájának festői színrevételére szolgál: az antropomorfizmus „elmocsarasítása” (Nemes Z. Márió) révén az emberi forma saját anyagszerűségének foglyává válik, amely Auerbach *Portrait of J.Y.M.* című portrévariációiból derivált élőhalott figura mutációiban érhető tetten. Ebben a heroikusan depresszív alakban mintha Dorian Gray utolsó stádiumban lévő arcképe kelne önálló életre, amely hol fellebbenti Auerbach tragikus gyermekkorát (*Kindertransport*, 1999)⁷³², hol quattrocento-háttér előtt pózol (*Little Death*, 2000), vagy az örök alkonyat jégkék birodalmában egyesül Guido Reni Krisztusával (*Shallow Deaths*, 2000). Brown művészetének rizomatikusan szerteágazó asszociációs bázisa akkor teljeseedik ki igazán, amikor a festék és a hús anyagának egymásba játszása a testi romlás metaforájává válik. Renoir derűs virágcsendéletei szétrohadnak és megfagynak (*Kill Yourself*, 2002) a Romlás virágaiként: „*valójában a legtöbb virág rosszul fejlett és alig különböztethető meg a levélzettől, némelyikük kifejezetten kellemetlen, ha nem undorító. Mi több, még a legszebb virágokat is elrontják a közepükben elhelyezkedő szőrös nemi szervek.*”⁷³³ Adolph Menzel lábfejének realista motívuma Brown átírásában abject-arcképpé válik (*War in Peace*, 2009), hiszen „*a nagylábuja az ember testrészének legemberibb része, (...) és pszichológiailag az ember brutális bukásával, vagyis halálával analóg.*”⁷³⁴ A lent és fent felcserélésének transzgresszív gesztusa azért is lényeges,

⁷³⁰ Jean-Luc Nancy idézi a Cosimo de Medicinek tulajdonított közismert mondást: „Minden festő önmagát festi” (*ogni pittore dipigne se*) In: *A portré tekintete*. Ford. Seregi Tamás. Műcsarnok Nonprofit Kft., 2010, 18. Vö. Jean-Marie Pontévia, *Écrits sur l'art*. William Blake & Cie, Bordeaux, 1986.

⁷³¹ Nancy i.m. 37.

⁷³² A II. világháború utáni figuratív brit festészeti iskola, a School of London kiemelkedő alakja, Frank Auerbach egyike volt a tízezernyi szerencsés zsidó gyermeknek, akiket 1938-39-ben Németországból vagy a megszállt területekről a Kindertransport menekültprogram segítségével – szüleik nélkül – Angliába menekítettek.

⁷³³ Georges Bataille: *The Language of Flowers*. Saját ford. In: *Visions of Excess*: 10–14.

⁷³⁴ Bataille *EX Symposion* [1992]

mert felszámolja az emberi test humanista hierarchiáját, melyben a gondolkodás szervét hordozó fej jelenti a csúcsát. Ezt a folyamatot tömöríti egybe a *Deep Throat* (2007) című kép, amely a 70-es évek paradigmaticus pornófilmjével kapcsolja össze a Medúzafő mitológiáját vagy akár a mandragóra sátáni obszcenitását. A *Mizogyny* (2004) torzója és *Modern Movement* (2003) fejetlen alakja Magritte *Megbecstelenítésének* (1945) megidézése mellett szintén bataille-i allúziókat kelt: Bataille fej nélküli emberképe, „akárcsak a mandragóra, nem egyszerűen felcseréli a mennyet és poklot, hanem annyira összezavarja az összefüggésüket, hogy nem sok esély marad a dialektikus visszarendeződésre, vagy ami azt illeti, a megváltásra.”⁷³⁵

Brown modellje tehát maga a festészet, mimézisének képtelenségét vagy aláaknázását pedig összevethetjük Lovecraft *Pickman modellje* című novellájával, melyben az „obszcén rémalakokat festő művésztől kiderül, hogy fényképek és élő modellek alapján dolgozik.”⁷³⁶ Nemes rámutat, hogy Pickman módszeréből „nem a mimézis igazsága, hanem annak összeroppanása következik, hiszen a fantasztikum hiperrealitása lehetetlenné teszi a mimetikus logika hagyományos pólusainak elkülönítését: a valóság az elszabadul művészi fantázia mintájára kezd el működni, míg a művészet egyneművé válik az étellel.”⁷³⁷ A mimézis aláaknázása Chapman fivérek *Painting for Pleasure and Profit: A piece of site-specific performance-based body art in oil, canvas and wood* (2006) című projektjében érhető tetten programszerűen, amely a londoni Frieze kortárs művészeti vásáron végzett munkájuk eredménye. A műtermi szituációt szimuláló kulisszában 4500 fontért bármely regisztrált látogató festethetett magáról portrét a vásár öt napja alatt, 30 perces ülések alkalmával. A snellezés (gyors utcai portré) egzisztenciális kényszerét a megrendelt portré patrónusi hagyományával összemosisó koncepció egyrészt szembe megy a gyűjtők előzetes elvárásaival, hiszen akkurátusan hasonlító arcképük helyett a művészpáros örömtelien elszabadult fantáziáját kapták kézhez: egy pszichotikus hétéves igyekezetével megfestett, egérfülekkel kiegészített karikatúrát, csápszemű szörnyet vagy levágott fejű torzót. Ugyanakkor a megszülető portrék valóságosak, abban az értelemben, ahogy Nemes azt a Goya-fantáziáknál is jelezte: „az otthonuk az emberi szellem.” A szellem önhasadásának meglepetésajándéka éppúgy kigúnyolja a szenvedő zseni posztromantikus örökségét, mint a kortárs művészet dominánsabb és fiatalabb műfajait, mint amilyen a helyspecifikus installáció, a body art vagy a performansz, vagyis a

⁷³⁵ Michael Taussig: *The Language of Flowers*. In: *Walter Benjamin's Grave*. Saját ford. University of Chicago Press, Chicago, 2006, 189–258.

⁷³⁶ Nemes Z. Márió: *A Pickman-paradoxon*. H.P. Lovecraft és a vizuális reprezentáció. In: *A preparáció jegyében*. 52-53.

⁷³⁷ Uo. 54.

nietzschei aforizmat átírva azt is mondhatjuk, hogy aki szörnyfestőknek ül modellt, maga is szörnyé válik.

A felvilágosodás előtti képzőművészeti tradíciók és a popkultúra birodalma egyaránt megtermékenyítően hat nem csak a YBA egykori tagjaira, hanem a visegrádi régió fiatalabb, feltörekvő alkotóira is: a horror univerzumán belül a zombi-zsáneren túl olyan (filmes) kategóriák is árnyalják ezt a referenciálisan rétegzett képzőművészeti színteret, mint a *trash* vagy az *exploitation*. A gótikus karakter egyik erőteljes megformálója a lengyel Aleksandra Urban és Aleksandra Waliszewska: Waliszewska grafikáin és festményein premodern vadonban tör utat magának az outsider-art gorombasága, ahol Memling *Utolsó Ítélete* (1478) vagy a japán horrorfilmek kísértetiessége egyenrangú forrásként működik. A *Portrait* (2010) fekete háttérű temperaképén az arc lehámozásával szembeesülve tapasztalhatjuk meg a mögötte levő ürességet, vagyis az anatómiai igazság személytelenségét. Urban festményeinek háttérében ott leselkedik az ensori örökség is, amely az amatőr privát fotók világát *bad trip*-szerű pillanatképekké torzítja. Az arc nála is sok esetben csak kellemetlen maszk (*Ugly Girl*, 2018), amely a decentralizáció és a bizonytalanságkeltés fő eszközévé válik, hiszen Bataille szerint „a maszk maga a testté vált káosz.”⁷³⁸ Mielőtt folytatnám az arc és az álarc egybeomlásának elemzését, a test kontúrталansága kapcsán érdemes még kitérni az említett festészeti nyelveket absztraktabb módon kiegészítő, a Hauser & Wirth által képviselt Jakub Julian Ziólkowski túlradó képeire, melyeken expresszív erővel és vitalitással jelenik meg a test bomlása: „A felbomlás, az áldozat Ziólkowski művein nem az elhagyatottságban, a kietlen magányban megy végbe, hanem egy barokkos burjánzásban vagy neogótikus túlzó poszthumanisztikus, ám végtelenül vitális környezetben.”⁷³⁹ Horváth és Lovász *A légy* teleportálási kudarcát idézi fel Ziólkowski festményei kapcsán, ahol a hús kiismerhetetlen heterogén romhalmazként jelenik meg, de épp heterogenitása kapcsán teremt újfajta dinamikát: „a test integritásához való spekulatív, kritikai és dekonstruktív viszony korántsem jelenti azt, hogy le kellene mondani a testről mint olyanról. Sokkal inkább a testtel való absztrakt, hibridizáló játékként vagy szubverzív művészeti gesztusként értékelhetjük az esztétikai poszthumanizmust. A testen való »túl nem lépés« és a hús hívogató nyitottsága az, ami a lengyel művész alkotásait is teljességgel áthatja.” Ha a barokk maga a bőség,

⁷³⁸ Georges Bataille: A maszk. Ford. Szabó László. In: *Enigma*, 2014/78, 38.

⁷³⁹ Horváth Márk – Lovász Ádám: Hibridizált testek, mutációs szökésvonalak és féktelen formalkotás Jakub Julian Ziólkowski művészetében. *Prae.hu*, 2018. június 19. <https://www.prae.hu/article/10468-hibridizalt-testek-mutacios-szokesvonalak-es-fektelen-formaalkotas-jakub-julian-zio-kowski-muveszeteben/>

akkor a groteszk a „*természetellenes bőrség*”⁷⁴⁰: Therese Davis médiakutató a lepra kapcsán született groteszk-definíciója fontos kiindulópontja a kolozsvári Adrian Ghiman betegségkultuszra építő komor grafitműkainak is.

Ghiman pszeudo-középkori haláltáncában az akadémikus stúdió munkák szándékosan poros törmelékeit forgatja meg az interneten talált képek obszcén üledékében. Nála a test mindig az undor esztétikájából bomlik ki, és töredékessége nem csak a test fizikai csonkításának képi reprezentációjából, hanem a remixelés vagy a *cut and paste* vágástechnikája által jön létre, az extrém fetisizta pornó törmelékéből halálszagú fekete-fehér tablókat ollózva össze. Virilio Alain Schlokkoffot idézi a pornófilmmel kapcsolatban („*szex nincs már, a félelem lépett a helyébe*”) és kiemeli, hogy a pornográfia esetében „*eltűnnek az emberi közvetítők, és olyan szexualitás jelenik meg, amely közvetlenül a technikai tárggyal kerül kapcsolatba (...) s a rémfilm rendszeren úgy váltja fel az erotikus filmet, mint a mozgás törvényének tökéletesebb beteljesítése abban a világban, ahol a technológiai fölemelkedés az erotikust meghaladó sebességek igénybevételének és keresésének fele meg.*”⁷⁴¹ Ghiman részletesen kidolgozott munkái szándéka szerint „*puzzle darabok, amelyekből egy olyan táj épül fel, amely a felbomlásra irányuló meditatív szándékú reflexiót képvisel.*”⁷⁴² Passzív tömegszexének célja a fertőzés, de orgiája nem dionüszoszi, hanem az apollói képtárgy gyászjelentése a leszakított, halott nemi szervek karneváljáról, ahogy Nemes Z. Márió jegyzi meg a vírus kulturális metaforájával kapcsolatban: „*A modern tehát – legyen mégoly önkritikus – mindig az egységvágyhoz rögzülve ítéli el a sokaságot, míg a posztmodern új normatív utópiát talál magának a »sokaságöröm« alakjában.*”⁷⁴³ Ghiman képein az utópia ugyanúgy disztópia is, az arc pedig álarc. Egyik szuggesztív portréja (*Grave Digger I*, 2014) egy interneten keringő kísérteties éjszakai fotó alapján készült, egy gyerekkorában magasfeszültségű vezetéknél szerzett szörnyű balesetet túlélte Pennsylvania állambéli férfiről, akinek radikálisan szétolvadt, szemek és orr nélküli arca olyan maszkoszerű alakzattá rögzült, amely különböző városi legendák alapjául szolgált. Hans Belting szerint az arc a tekintet által jön létre, s az arc szállja meg a helyet, amit valaha a maszk foglalt el – kivéve, ha a maszk és az arc egymásba omlik: „*A maszk bataille-i értelemben vett inkarnációja abban áll, hogy a maszk nélküli arc*

⁷⁴⁰ Idézi Horváth Márk In: *Vírus-leendés*. Eredeti szöveg: Therese Davis: *The Face on the Screen. Questions of Death, Recognition and Public Memory*. Intellect, Bristol és Portland, 2004, 10.

⁷⁴¹ Paul Virilio: *Az eltűnés esztétikája*. Ford. Klimó Ágnes. Balassi Kiadó – BA – Tartóshullám, Budapest, 1992, 56.

⁷⁴² Adrian Ghiman In: *Guts of Paradise*. Ford. Csutak Gabi. *Mondernism*, 2018. november 1.

<https://www.modernism.ro/2018/11/01/adrian-ghiman-guts-of-paradise-galeria-casa-matei-cluj-napoca/>

⁷⁴³ Nemes Z. Márió: *Vírussá-válás. A karanténsubjektum médiaantropológiája biopolitika és pszichopolitika kontextusában*. *Apertúra*, 2020. ősz. <https://www.apertura.hu/2020/osz/nemes-z-virus-sa-valas-a-karantenzubjektum-mediaantropologijaja-biopolitika-es-pszichopolitika-kontextusaban/>

álarcszerűen ábrázolja önmagát, miközben maga is álarccá válik, méghozzá »az arc álarcává«.⁷⁴⁴ Veres Szabolcs *Herpes* (2011-2012) című sorozatán, ha találunk is szájakat vagy szemeket, azok olyan lukak, amelyeken keresztül a test eltávozhat: „Az arc „természtől fogva egy holdbéli tájkép, pórusaival, síkságaival, tompa és fénylő színeivel, fehérségével és lyukaival: nincs szükség közelképre, hogy embertelenné tegye; természetlől fogva közelkép, természetlől fogva embertelen, egy szörnyűséges kámzsa.”⁷⁴⁵

A poszthumán formátlanság, amely a Kolozsvári Iskola⁷⁴⁶ karakterét Veres vagy Ghiman révén a káosz és az örök sötétség regiszttereibe tereli, nemcsak a Bázis Galéria⁷⁴⁷ kiállítói munkáiban, hanem Berszán Zsolt galériaalapító *dekompozícióiban* is megtestesül. Mintha a földtörténeti pokolból feltörő sötét massa megdermedt reziduma jelenne meg az alkotó műtermében: Berszán táblaképből térplasztikává növekedő, kátrányszerűen fénylő műveit párhuzamba lehet állítani az amerikai SunnO))) zenekar⁷⁴⁸ monolitikus és monokróm hangplasztikájával. Széplaky Gerda rávilágít, hogy „az egyik »legabszurdabb« színre való redukció nem lezár, hanem kinyit: a feketeség számtalan jelentéshez elvezet, melyek tovább tágítják (...) a világ feketeségen keresztüli megértésének a lehetőségeit.”⁷⁴⁹ Széplaky az univerzum és az emberi test sötétségének metszéspontján Berszán műveinek „arc nélküli” univerzumára irányítja a tekintetünket, amely „az ember mikrokozmoszát” lecseréli „a féreg dezantropomorf” világára: „a féreg ideája alapjaiban támadja azt a rég belénk ivódott szemléletmódot, melyben az ember számára a testünknek való kiszolgáltatottsággal szemben az »örökkévaló« szellemi principium tökéletes védettséget nyújt.”⁷⁵⁰ Széplaky elemzése szerint Berszán *Genesis-projektjének* (2010)⁷⁵¹ feketesége azért is szubverzív, mert a féreg tekintetén és mozgásán mint átjárón keresztül vezet „az iszonyatos, az elgondolhatatlan megtapasztalása felé.”⁷⁵² Az impresszionista palettáról azért száműzték a feketét, mert nem szín, csak a fény

⁷⁴⁴ Belting i.m. 39.

⁷⁴⁵ Deleuze – Guattari *A Thousand Plateaus*: 211.

⁷⁴⁶ Vö.: Rieder Gábor: *A kolozsvári sikertörténet*. Artmagazin, 2012/2, 20-24.

<https://www.artmagazin.hu/articles/archivum/514b734ec9389e1c2c38b9320849de92>

⁷⁴⁷ <https://www.bazis.ro/> A 2011-ben nyílt galéria működése 2022 eleje óta éppen szünetel, de a Kolozsvári Iskola és kortárs poszthumán tendenciák közös halmazának legfontosabb platformja volt. A galériának helyet adó Centrul de Interes nemzetközi művészeti központ kínál teret hasonló karakterű munkáknak:

<http://centruldeinteres.art/>

⁷⁴⁸ A rendkívüli hangerővel játszó amerikai drone metal/ambient zenekar kevés hangból építkező, ritmus nélküli, sötét kísérleti tételeiben fontos szerepe van a hang fizikai terjedelmének, textúrájának, „anyagszerűségének.”

<https://sunn.bandcamp.com/music>

⁷⁴⁹ Széplaky Gerda: Redukció és transzcendencia. Berszán Zsolt fekete műviről. In: *Kant hátán a szőr. Művészeti írások*. L'Harmattan, Budapest. 202. Vö.: *Black Painting*, Haus der Kunst, München, 2006 szeptember 15. - 2007. január 14. Kurátor: Stephanie Rosenthal.

⁷⁵⁰ Uo. 196.

⁷⁵¹ Berszán Zsolt: *Genesis-projekt*, MODEM, Debrecen, 2010. március 11.- június 20. Kurátor: Széplaky Gerda.

⁷⁵² Széplaky i.m. 196.

hiánya, ám a hosszúra nyúlt plein air pikniket felülírta az áruló ózonréteg halála: a pozitívizmus sugarai lyukat égettek a szemünkbe, Bataille Napánusza önkívületében leperzselte az ideális tájat, az avantgárd onkogenikus mutációival árasztva el a festészet territóriumát. „*Nap az éjszaka is*”⁷⁵³ – jelentette ki Nietzsche, és ennek fényében a kortárs festészet poszthumán érzékenysége számára kulcsfontossággal bír a fekete használata: „*A feketesség, pontosabban a festék feketesége, több mint egy szín, de több egy anyagi kiterjedésnél vagy anyagszerkezetnél is. Hiszen a sűrű, erős és súlyos fekete festék egyben mély is. Olyan mélység vagy mélyedés, amely összesűrűsödése és ragacssága ellenére is kellemes lágyság, vagy »végső határáig jutott lágyság«.* Az anyagiság kiazmatikus összezsomósodása, ahol az érinthetőségnek a sűrűség és az intenzitás fokozódásánál fogva minden felület felkínálkozik.”⁷⁵⁴ A felvilágosodás transzparenciája helyett a fekete lyuk modellje vonzza magához a festészetet médiumát: a gravitációs összeomlás esztétikája láthatatlanná, nem pedig láthatóvá tesz. A Surrey NanoSystems által 2014-ben kifejlesztett szénmódosulás (*vantablack*), az univerzum legfeketebb mesterséges anyaga 99.965 %-ban nyeli el a fényt, amelynek exkluzív művészeti használatát biztosító jogait 2016-ban vásárolta meg Anish Kapoor brit képzőművész. A legfeketebb fekete a sötét ökonómia festői lenyomata: az ezredforduló absztrakt fekete festményei, mint Richard Serra *Out-of-Round X* (1999), Berszán Zsolt *Black Painting* (2012) vagy Borsos Lőrinc *Etalon* (2016) című munkája olyan tetszőlegesen felhelyezhető múmiaportrék, amiben mindannyian magunkra ismerhetünk. „*A tapasztaló vagy az észlelő nem választható külön a ragacsos anyag rémálomszerű folyékonyágától, és nem elkülöníthető az ökológiai katasztrófa, valamint a kortárs esztétikai praxis sem. A fekete rések, krátterszerű mélyedések figyelmeztetnek arra, hogy a létezés folyamatos felbomlásban van, hiszen láthatatlan és érzékelhetetlen meteoritok hullnak alá a Nap megmerevedett hullájából.*”⁷⁵⁵ Odilon Redon már 1913-ban arra figyelmeztetett, hogy „*Tisztelni kell a feketét, mert nem korrumpálható. Nem akar kedvezni a szemnek és nem ébreszt érzékiséget. Sokkal inkább a gondolkodás közvetítője, mint a paletta vagy a prizma legszebb színe*”⁷⁵⁶, – vagy miként Horváth idézi Lovecraft *A kívülálló* című hátborzongató novelláját: „*Sohasem volt világosság.*”⁷⁵⁷

⁷⁵³ Nietzsche *Zarathustra*: 383.

⁷⁵⁴ Horváth Márk: Lágý, fekete ragacsság. Az olaj, a vér és a nyál „megrontó” anyagisága a kortárs képzőművészetben. *Prae.hu*, 2018. február 8. <https://www.prae.hu/article/10246-lagy-fekete-ragacssag/>

⁷⁵⁵ Uo.

⁷⁵⁶ John Rewald: Odilon Redon. In: *Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bresdin*. [katalógus] Sajat ford. The Museum of Modern Art in collaboration with the Art Institute of Chicago: Distributed by Doubleday, New York, 1961. 22.

⁷⁵⁷ H.P. Lovecraft: *A kívülálló* In: *Howard Philips Lovecraft összes művei II*. Ford: Galamb Zoltán. Szukits Kiadó, Szeged, 2003, 389.

5.1. Budapest Horror. Egy alakváltó organizmus anatómiája

A poszthumán és/vagy szubverzív stratégiákat felvonultató törekvések között rátérnék egy karakteres hazai tendenciára, amely *Budapest Horror* néven formálódik az utóbbi tíz évben. A horrort, mint vizuális nyelvet a legkonzekvensebben talán Szöllősi Géza, Kis Róka Csaba művei és a saját munkáim képviselik ebben a folyamatosan változó, alaktalan masszában – hármunk alkotói karakterének első átfogó elemzését Nemes Z. Márió *Antropológiai töredékek* című tanulmánya nyújtotta, mely az emberi test ábrázolásának dilemmájával indul. „Egy olyan korban, mely (látszólag) leszámolt az antropomorphé eszményiségével mi marad, helyesebben marad-e valami egyáltalán az ember »helyén«, illetve ha igen, akkor bír-e ez még bármiféle esztétikai jelentőséggel.”⁷⁵⁸ Hármunk munkásságából kiindulva a Budapest Horror jelenségét Nemes nem egy konkrét, zárt alkotói csoportként határozza meg, hanem „eltérések és azonosságok csúszkáló hálózatáról van inkább szó, mely a maga képlékeny módján mégis elmozdulást jelez a megelőző generációkhoz képest. A nemi, politikai, vallásos, metafizikai ideológiákat kerülő fogalmazásmód olyan zsigeri esztétikával párosul esetükben, mely távolról sem reflektálatlan, hiszen intellektuális és retinális hatások egyensúlyára épül. Az emberi alak/test újrafogalmazásának igénye hangsúlyos módon jelenik meg, de ez a tendencia egy konceptuális személyesség mátrixán át közvetítődik. Mindez nem a szubjektum ezoteriáját jelenti, hanem olyan poétikát, mely úgy teremti újra töredékeiből az embert, hogy ennek a létrejövésnek a mesterségességét, illetve kockázatát is a művészi hatás részévé avatja.”⁷⁵⁹

A Budapest Horror elnevezés Rieder Gábor művészettörténésztől ered, aki egy velünk készült 2012-es interjú címének adta a Flash Art főszerkesztőjeként: valószínűleg senki nem gondolta volna, hogy ez a kifejezés olyan jó fertőzőképességgel bír, hogy egy évtizede képes művészettörténeti kategóriaként plasztikusan összefogni számos eltartó megközelítést. Nemes kihangsúlyozza, hogy a Budapest Horror „egy olyan intermediális alkotói hálózat, mely nem kötődik semmiféle hivatalos kulturális intézményhez, iskolához és/vagy galériához”⁷⁶⁰, hanem szabadon szövi át és köti össze a hazai képzőművészeti szcena különböző tereit, de a képzőművészet legkülönbözőbb technikái mellett a képzőművészen túli diszciplínák szereplői is hozzájárulnak a Budapest Horror esztétikájának kialakulásához: a Roham

⁷⁵⁸ Nemes Z. Márió: Antropológiai töredékek. Györffy László, Szöllősi Géza, Kis Róka Csaba testképei. In: *A preparáció jegyében*, JAK–Prae.hu, Budapest, 2014, 12. Eredeti megjelenés: *Balkon*, 2011/2, 32–36.

⁷⁵⁹ Uo. 44.

⁷⁶⁰ Nemes Z. Márió: Posthungarian Pathologies: On The Aesthetics Of Budapest Horror. In: *Gloomy Sunday. (Hungarian Madness)*. [kiállítási katalógus] Szerk. Blanka Čermáková. Spolek Třafačka, Prága, 2018, 9.

Magazin⁷⁶¹ szellemi köre, a legkülönbözőbb (zaj)zenei előadók, formációk (Tóth Kínga, Holt Lenszkij, Ra-I-zingeR), írók-költők (Bartók Imre, Bajtai András, Komor Zoltán, Nemes Z. Márió, Sepsi László) vagy filmes alkotók (Lichter Péter). A horror filmes műfajának szinte minden alfaja megjelenik a pszichothrillertől a gore-filmekig a képzőművészeti munkákban a művészettörténeti vagy irodalmi vonatkozások mellett, ám a horror jóval többet jelent hatásmechanizmusánál és motívumainál a Budapest Horror kontextusában, amire Szöllösi Géza is kitér a 2012-es interjújában: „*Ha ki kell emelnem egy konkrét hatásösszefüggést, akkor az Xtro (1983) című sci-fi-horrorra utalnék, amiben van egy jelenet, ahol egy idegen életforma megfertőz egy nőt, aki felnőtt férfiként szüli újra a földönkívülit. Ebben a határsértő jelenetben – amit egy fotósorozatban meg is idéztem – nem az undoreffektus a fontos, hanem az, hogy képes univerzális metaforává átlényegülni. Ez a gazdag metaforikus potenciál a fontos számomra a különböző horromotívumokban.*”⁷⁶² Az apokaliptikus-narratívák jegyében Nemes megjegyzi, hogy Budapest Horror „*nem szekta, hanem nyitott esztétikai kontextus, amely számos életképes mutációt tud kitermelni. A Budapest Horror is ilyen gépezet, de Noé bárkájával szemben nem korlátozott a teherbírása, ugyanis számtalan morbid fajt tudunk még kimenteni a Vizözönből.*”⁷⁶³ Ha a Szöllösi által is említett horrorfilmes metaforák felől kellene megközelíteni a Budapest Horror anatómiáját, akkor azt mondanám, hogy nem a faltörő kosként támadó alien-állkapocs dinamikája jellemzi, hanem inkább hosszú távú stratégiákban gondolkodó, meghatározhatatlan morfológiájú és kiterjedésű organizmusként lehetne beazonosítani, mely szüntelenül változtatja kontúrjait aszerint, hogy alkalmilag milyen más lények (aktorok) ágyazódnak a szövetébe. Nem is a Próteusz-szindrómában szenvedő *Elefántember* (1980, rendező: David Lynch) saját magát korlátozó progresszív deformitására kell gondolnunk, inkább egy olyan alakzatra, amilyen a *Slither* (2006, rendező: James Gunn) című horror-komédia főszereplőjének átalakulásában érhető tetten. Egyrészt fontos kiemelni, hogy a *Slither* a saját műfaji előzményeit összegző hommage-mű, amely Polanski terheshorrorjától (*Rosamery's Baby*, 1979) Cronenberg body-horror művein át (*Shivers*, 1975; *The Brood*, 1979) *A dolog* alakváltójáig afféle kis gömböcként számtalan művet magába kebelez, akárcsak a főszereplő, aki egy idegen parazita életforma által megfertőződött, csápszerű szervekkel meghosszabbodó, és testébe másokat integráló teleppé válik, miközben féregszerű,

⁷⁶¹ <https://www.roham.hu/>

⁷⁶² Szöllösi Géza In: Nemes Z. Márió: Budapest Horror. Interjú Szöllösi Gézával, Kis Róka Csabával, Györffy Lászlóval és Verebics Ágnessel. In: *Ektoplazma*. Symposium, Szabadka, 2020, 48. Eredeti megjelenés: *Flash Art Hungary*, 2012/11-12, 62-67.

⁷⁶³ Nemes Z. Márió In: Sirbik Attila: A berekeszthetetlen bevégződés médiuma. Beszélgetés Nemes Z. Márióval, Kis Róka Csabával és Györffy Lászlóval. *Balkon*, 2018/4, 6.

spórákat vagy spermiumokat helyettesítő parazitaseregével terjeszti saját formátlanságát. Másfelől a film reflektív módon parodizálja is az előképeit és saját magát – ahogy arra már több ízben is kitértem, a nevetés aktusa Kristevanál és Bataille-nál is összefügg a transzgresszióval, így a határokat szétbontó nevetés lényegi része a Budapest Horror kiismerhetetlenségének. Ennek ellenére megpróbálom a legfontosabb csoportos megjelenések mentén feltérképezni anatómiai sajátosságait, metamorfózisának dinamikáját és irányait. A Budapest Horror ellentmondásos karakterét a formák hipertrófiás burjánzása és az alak összeroskadásának/felszámolásának végletes pólusai közti mozgása határozza meg, hiszen a metamorfózis során „*a (saját) test »elvesztésének« allegóriája voltaképpen a testiség »fokozódását«*”⁷⁶⁴ jelenti.

A Budapest Horror jelenség első nagy összefoglaló és önszerveződő bemutatkozása az *Organs & Extasy*⁷⁶⁵ című csoportos kiállítás volt Besztercebányán, amely elsősorban a poszthumán stratégiák érzéki vetületét tárta fel: „*A szervek extázisa azt jelenti, hogy a test egyezményes határai immár felbomlottak, az ember szétválaszthatatlanul összekeveredett a gépi-állati-digitális valóságokkal. Ugyanakkor ez a határvesztés mégis érzéki, vagyis művészi esemény. Az ex-tázisban, az ember önmagán-kívülre-kerülésében jön létre az a poszthumán perspektíva, amely nem tagadja meg a szexust és a nemiséget, csupán felszabadítja az antropocentrikus látásmód bilincsei alól.*”⁷⁶⁶ A heterogenitás és burjánzás jegyében konstruálódott tárlaton való szereplés Keresztes Zsófia számára egyfajta lezárását is jelentette a Louise Bourgeois műveit is megidéző korai textilmunkáinak: ezek a báblények azt a tapasztalatot mutatják be, hogy „*mindig is együtt éltünk rémálmainkkal, sőt, nevelődésünk kulcsa talán épp az arctalan és amorf félelemmel való játszani-tudás.*”⁷⁶⁷ A tárlat nem kimondott szándékát az is jelentette, hogy megteremtse a második fejezetben tárgyalt prágai *Decadence Now!* kiállítás hazai kontextusát (amelyen már Szöllösi és Keresztes munkái is szerepeltek). Bartók Imre a kiállításról írt recenziójában Kafka aggodalmát idézi, aki rémulten írt kiadójának az átváltozott Gregor Samsa címlapon történő illusztrálása kapcsán, „*Hiszen*

⁷⁶⁴ Bényei i.m. 149.

⁷⁶⁵ *Organs & Extasy*, Central Slovakian Gallery, Besztercebánya, 2012. november 25.- 2013. január 6. Szöllösi Géza, Kis Róka Csaba és a saját munkáim mellett többek között Bánki Ákos, Dobos Tamás, Dallos Ádám, Horror Pista, Keresztes Zsófia, Magyarósi Éva, Moizer Zsuzsa, Tanka Péter vagy Verebics Ágnes művei szerepeltek a tárlaton, amely az Intermedia.bb Fesztivál megbízásából jött létre, a RoHAM Magazin vonzaskörzetében dolgozó művészek révén. Kurátorok: Bánki Ákos, Rechnitzer Zsófi.
<http://organsandextasy.blogspot.com/>

⁷⁶⁶ Nemes Z. Márió: *Organs & Extasy*. In: *Organs & Extasy* [katalógus]. Budapest, RoHAM, 2012, 3.

⁷⁶⁷ Uo. 20. A művész az idei Velencei Biennálé Magyar Pavilonjának kiállítója: a 2010-es évek közepétől munkáiban jelentős irányváltás tapasztalható.

*maga a bogár megrajzolhatatlan!*⁷⁶⁸ Bartók szerint az egész kiállítás tétje és problematikája az átalakulás és a rendszertani besorolhatatlanság megjelenítése, mert „*az ember mind önreprezentációjában (kép), mind anyagi létében (a bőr és a szervek) olyannyira kontaminálódott e határrombolások hol hétköznapi, hol radikális játékaiban működő technikáktól, hogy esetében többé nincs értelme a természetes és mesterséges megkülönböztetésnek. Az emberben semmi természetes sincs, ámde emiatt nem tekinthető természetellenesnek vagy teljességgel mesterségesnek sem. Az ember hibrid — hogy azzá lett, avagy eleve annak született, nem tudni.*”⁷⁶⁹

A debreceni MODEM egy évvel később, 2013 novemberében megrendezett *Halálos természet*⁷⁷⁰ című tárlata is alapvetően erre a poszthumán stratégiákra (is) támaszkodó hálózatra épített: Hornyik Sándor művészettörténész, a tárlat kurátora főleg a filmes átjárásokra fókuszáló koncepció mentén, a *natura morte* művészettörténeti fogalma felől gondolta tovább a természet fogalmát a különböző horror-stratégiák és a poszthumanizmus irányába. Érdeemes kiemelni, hogy Hornyik lényegében megerősíti Bartók az emberre vonatkozó hibriditás-fogalmát, amikor kurátori szövegében konzekvensen „*poszthumanista humanizmust*” említi, és Kristevára hivatkozva arra mutat rá, hogy „*az ember mindig valamivel szemben definiálja magát, amit aztán igyekszik ki is rekeszteni önmagából, legyen az akár a másik, akár a nyelv, akár az emberi létet fenyegető halálos természet.*”⁷⁷¹ A kiállításon szereplő művészek épp erre kirekesztésre reflektálva kínálnak szökésvonalakat, vagyis „*az esztétikai nekrofília alapállásából közelítenek az ember-test-kép képanropológiai hármasságához, hiszen a humanista emberábrázolási kánonokat meghatározó »keresztény hasonlóságot« (Didi-Huberman) és a zárt-steril-plasztikus testképet egyaránt kritikával illetik, ugyanakkor nem »írják ki« a vizualitásból az emberalakot, hanem belülről decentralizálják.*”⁷⁷² A *Halálos természet* színházi és vetítőtermes teatralitást idéző világítástechnikája és feketére festett falainak a „*white cube helyett black box*”⁷⁷³ élménye egyszerre tette otthonossá és távolságtartóvá a befogadást, és nagyszabású intézményi legitimitációja azért is volt jelentős lépés, mert a poszthumanizmus kritikája a test mindenkorai politikai hatalom általi felügyeletét is magában foglalja: „*Az örület, a betegség és*

⁷⁶⁸ Bartók Imre: A szervek lázadása. *Organs & Extasy. Balkon*, 2013/2, 36. Eredeti szöveg: Franz Kafka: *Naplók, levelek*. Ford. Tandori Dezső. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1981, 461.

⁷⁶⁹ Uo. 35.

⁷⁷⁰ *Halálos természet – Naturalizmus és humanizmus a 21. században*, MODEM, Debrecen, 2013. november 17. - 2014. március 2. Az *Organs & Extasy*n kiállító művészek fele szerepelt Debrecenben is, olyan alkotókkal kiegészítve, mint Péli Barna, Kovách Gergő, Karácsonyi László, Szabó Eszter vagy Nyári István.

⁷⁷¹ Hornyik Sándor: *Natura mortifera*. Egy poszthumán perspektíva. In: *Halálos természet. Naturalizmus és humanizmus a 21. században*. [katalógus], Poszthum Modern Debreceni Nonprofit Kft., Debrecen, 2013, 4.

⁷⁷² Nemes Z. Mária: Csendélet a teremtés hatodik napján. *Halálos természet – Naturalizmus és humanizmus a 21. században*. In: *A preparáció jegyében*, JAK–Prae.hu, Budapest, 2014, 91.

⁷⁷³ Uo. 106.

*a bomlás női képzei amúgy egyaránt affelé a modernitás felé mutatnak, amely kizárja és kirekeszti önmagából mindazt, ami veszélyezteti a szubjektum és az ember praktikus és célracionális önazonosságát. A poszthumanista humanizmus viszont éppen arra tesz kísérletet, hogy ezt az életveszélyes, tudományos és politikai alapon álló kultúrát újraírja. Ennek aktualitását pedig éppen az adja, hogy a koncentrációs táborok és a pszichiátria hosszú huszadik százada még mindig tart.*⁷⁷⁴

Úgy tűnik, hogy a 2010-es évek közepére kitágult a Budapest Horror kiterjedése és értelmezői közege. Az összefoglaló 2015-ös stuttgarti interjúban⁷⁷⁵ Nemes Z. Márió és Tóth Kinga ernyőfogalomként próbálja megragadni Budapest Horror jelentőségét, ami a „*test, a szöveg és a képek hibridjét*” jelenti; az „*ember, a szörnyeteg és a gép nem higiénikus fúzióját.*” Tóth a politikai klímára is reflektált, mikor arra utalt, hogy a mostani korszak kiváló táptalaja a horrornak: agresszió, rasszizmus, a sajtószabadság korlátozása egy hamis középkori puritanizmus égisze alatt olyan kondíciókat teremt, melyben a „*horror radikális szabadságként*”⁷⁷⁶ jelenik meg. Kristeva apokaliptikus nevetése a Budapest Horror kontextusában is központi jelentőséggel bír: a nevetés „*egy erős fizikai reakció az embertelenre.*”⁷⁷⁷ Nemes a horrort a *testtel*, míg Tóth a *csenddel* azonosítja – a Budapest Horror mozgása ebben a tág fogalmi mezőben keresendő. Tóth sokoldalú tevékenységében (költészet, performansz, zene, képzőművészet) és nomád élethelyzetében megmutatkozik a Budapest Horror interdiszciplináris és nemzetközi jellege. A nemzetállamok fojtogató kihalásfóbiájával szemben Tóth Kinga testpolitikája a mássá-leendés kockázatával és izgalmával kecsegtet: a szervek nélküli testek felszabadító rizómájában magára találhat minden olvasó, mert a művészet nem reprezentáció többé, hanem tenyésztés és csíráztatás. Ezért a kalandért cserébe az a legkevesebb, ha uszonyaink és csápjaink nőnek, vagy megtaláljuk végső célunkat két komposztréteg között, ahol „*jó töltelékek leszünk*”⁷⁷⁸ – visszaszolgáltatta végre az *elátkozott részt*, vagyis a lét túlradásából fakadó felesleget a földnek. Jean-Paul Getty jóslata szerint „*a szelídek örökölik a földet, de nem a kitermelési jogokat*”⁷⁷⁹, ám Tóth poétikájában a maradék vagy a hiány nem a bevégződés következménye, hanem egy friss kezdet ígérete.

A szubverzív alkotói stratégiák által szétrobbantott humanista test maradványát katalogizálva feltehetjük ismét a kérdést, hogy „*maradt-e valami egyáltalán az ember helyén?*”

⁷⁷⁴ Hornyik i.m. 8.

⁷⁷⁵ Clara Hermann: Endless Horror Laughter. With Márió Z. Nemes & Kinga Tóth. Saját ford. *Schlosspost*, 2015. március 13. <https://schloss-post.com/endless-horror-laughter/>

⁷⁷⁶ Nemes In: *Schlosspost*

⁷⁷⁷ Uo.

⁷⁷⁸ Tóth Kinga: *Írmag / Offspring*, YAMA Books, Sárvár, 2020. [A kiadvány nem tartalmaz oldalszámokat]

⁷⁷⁹ Idézi Hallam Tennyson In: *Studies in Tennyson*. Saját ford. Barnes & Noble, New York, 1981, 104.

Erre a kérdésre próbált válaszokat találni a kolozsvári Bázis Galéria meghívására létrejött *Vitális Agónia* című kiállítás.⁷⁸⁰ „Georges Bataille »vitális agónia« fogalma⁷⁸¹ épp arra a paradox működésre utal, miszerint az antropocentrikus formavilág meghaladása nem szükségszerűen az emberi formák megszüntetését jelenti, hanem a formák munkájára való ráhagyatkozást, mely pusztítás és teremtés közös játéktere.”⁷⁸² A Nemes Z. Márió kurátori munkája lévén létrejött kamaratárlat azt mutatta be, hogy e horror-hagyományokat követő, figurális festészet milyen absztraháló tendenciák felé nyit, pontosabban miként teremti ujja az ember formavilágát. Ebbe a festészeti koncepcióba integrálódott Felix Deac kolozsvári művész szilikonból készült szobrászati munkája (*Artificial Life 01*, 2011), amely olyan amorf organizmust mutatott be, amely felszínének megmunkálásában az emberi bőrt és Piccinini hiperrealizmusát idézte, de érzékszervek nélküli, ormányban végződő formája egy meghatározhatatlan organizmus absztrakcióját sejtette. A plasztika egyfelől a budapesti és a kolozsvári művészeti színteret is egyesítette, másfelől a formátlanság térbe való kitüremkedésével azt is jelezte, hogy itt nem csupán a festészet mint médium újragondolásáról, hanem a világ poszthumán újranépesítéséről is szó van. A *Vitális Agónia* leszámol az antropocentrikus gondolkodás naiv figurativitásával, miközben az alakot egy amorf húsvihar esetleges és kísérleti stációiként tenyészt ki a festészet érzéki eszközeivel, a poszthumán felbomlás így egyet jelenthet az absztrakt festészeti törekvésekkel. Deleuze Francis Baconnal foglalkozó tanulmányában kétféle út létezik a figurativitás, vagyis az illusztráció és a narrativitás együttes meghaladására: „a tiszta forma felé az absztrahálás révén; vagy a tiszta figurális (azaz az Alak) felé a kiemelés vagy elkülönítés révén.”⁷⁸³ A szervek nélkül test ökonomikus programja Burroughs már korábban ismertetett testredukciós poézisén keresztül vezet a *Vitális agónia* minimalizálási szándékához: „Betömjük az orrot, a száját, betömjük a gyomrot, csinálunk egy nyílást egyenesen a tüdőbe, hiszen annak kezdettől fogva ott lett volna a helye.”⁷⁸⁴ Kis Róka Csaba *Öntemetése* (2015) valójában dicsérni jött a testet, nem temetni, hiszen az arc felszámolásával a figuratív és az absztrakt festészet határvidékére érkezik, hogy a szerves formátlanság karneváli excesszusában teremtsen új formákat a húsnak. Kis Róka a kétezres évek közepén készült munkáiban az elbeszélő karakter elhagyásán kezdett kísérletezni,

⁷⁸⁰ *Vitális Agónia*, Bázis Galéria, Ecsetgyár, Kolozsvár, 2016. május 10. - június 8. Kurátor: Nemes Z. Márió. Kiállítók: Györffy László, Kis Róka Csaba, Szenteleki Gábor, Felix Deac

⁷⁸¹ Vö. Georges Didi-Huberman: *Formlose Ähnlichkeiten oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille*. Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, 2010, 147.

⁷⁸² Nemes Z. Márió: *Vitális agónia* [kurátori koncepció]. 2016. május 10.

<https://www.facebook.com/events/1730735387164573/>

⁷⁸³ Deleuze: *Francis Bacon*: 12.

⁷⁸⁴ Burroughs *Meztelen ebéd*: 182.

amelyet úgy fogalmazott meg, hogy „*a test egyre inkább a festmény maga, a hús pedig a festék, amit kedvemre alakítok, sőt turkállok benne.*”⁷⁸⁵ A baconi testkép kapcsán jegyzi meg Deleuze, hogy „*a hús a testnek az az állapota, amelyben az eleven test és a csontok egy adott helyen konfrontálódnak egymással, ahelyett, hogy strukturálisan összeépülnének. (...) Azt mondhatnánk, hogy a húsban az eleven test leválik a csontokról, miközben a csontok is kiemelkednek az eleven testből.*”⁷⁸⁶ Kis Róka a „*horror-barokk csoportképeit meghaladva és a portré műfaját szétdarálva jut el a vérző csonkok arc-nélküli igazságához*”⁷⁸⁷, de a barokk hagyományból indult Szenteleki Gábor is, aki „*a portré felől támadja a humán létezését, elvégre az emberi arc az etika és a személyiség királyi székhelye, de új munkáin a hús már magába szippantotta a testet, melynek a helyén nem marad más, mint szervnosztalgiák és -töredékek klausztofóbiás magánya.*”⁷⁸⁸ Szenteleki kísérletező műveiben egyúttal a művészi Ego is felszámolásra kerül, hiszen ezek a munkák az *Önkritikus portré*-projekt⁷⁸⁹ keretében készültek, a kollektív Borsos Lőrinc brand alatt. Kis Róka munkáira később még hosszabban kitérek, de a tárlat legfontosabb tanulsága az volt, hogy az emberi alak még mindig „*születésben van*”, és magában foglalja a Budapest Horrorral szembeni definíciós nehézséget is, hiszen „*a szubverzív képstratégiáknak a populáris és magaskulturális határokat átívelő, hatalmas birodalma van.*”⁷⁹⁰

A Budapest Horror explicit módon jelzi a főváros kulturális vízfejtését is, ám ironikus módon minden seregszemléként funkcionáló csoportos bemutató Budapesten és/vagy az országhatáron kívül valósult meg: eddig az egyetlen kivételt a *Futurum Perfectum* kiállítása jelentette a Stúdió Galériában⁷⁹¹, közelebb hozva az apokalipszis lehetőségét.⁷⁹² A „*posztapokaliptikus gondolkodásban benne rejlik egy antropológiai és történeti paradoxon, miszerint egy olyan optikát kínál fel, melyen keresztül az ember visszanéz önmagára, mégpedig*

⁷⁸⁵ Kis Róka Csaba In: Györfi Kata: Nekrofil összjáték. Vitális agónia. Beszélgetés a kiállítás kurátorával, Nemes Z. Márióval és kiállító művészekkel, Györfy Lászlóval, Kis Róka Csabával és Szenteleki Gáborral. *Balkon*, 2016/7-8, 36.

⁷⁸⁶ Deleuze i.m. 31.

⁷⁸⁷ Nemes *Vitális Agónia*

⁷⁸⁸ Uo.

⁷⁸⁹ 2013-2016 között a Borsos Lőrinc alkotópáros kiterjesztette szerzőiségét és meghívta Oltai Kata kurátort és Szenteleki Gábor festőművészt, hogy a 2008-ban született Borsos Lőrinc identitás részeként dolgozzanak együtt. <http://borsoslorinc.com/works/self-critical-portrait>

⁷⁹⁰ Nemes In: Györfi *Balkon* [2016]: 37.

⁷⁹¹ *Futurum Perfectum*, Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület, Budapest, 2018. február 21. - március 23. Kurátor: Nemes Z. Márió. Kiállítók: Fridvalszki Márk, Györfy László, Kis Róka Csaba, Keresztes Zsófia, Lichter Péter, Szűcs Attila

⁷⁹² „A futurum perfectum a latin nyelvben nem önálló igeidő, hanem olyan jövőbeli előidejűséget fejez ki, amely egy másik jövőbeli cselekvéshez (futurum imperfectum) képest előbb történik majd meg, csak ehhez viszonyítva használjuk. Olyan eseményeket jelöl, melyek bekövetkeztét biztosra vesszük.” Tóth Ditta: *Futurum Perfectum. Új Művészet online*, 2018. március 18. <https://www.ujmuveszet.hu/2018/03/futurum-perfectum/>

saját »beveződése« után. Eva Horn kultúratudós szerint ez a *futurum perfectum* apokaliptikus fantáziája, melynek tárgya a jövő mint katasztrófa. Az antropológiai paradoxon ott képződik meg, hogy vajon az ember képes-e kívülről reflektálni önmaga »eltűnését«, vagyis mennyiben és miként emberi még a túlélő tekintete? Illetve van-e története/történelme ennek a túlélőnek, ha a jelentésadó emberi világ legfeljebb csak romként hozzáférhető?''⁷⁹³ A tárlat központi műve, Lichter Péter kísérleti horrorfilmje, a *Fagyott május* (2017) köré csoportosította a többi alkotó munkáját, amely a testábrázolás szubverzivitása helyett inkább a „kísértetiesség esztétikájának egy másik dimenzióját hangsúlyozza ki, hiszen Lichter alkotása azt a kérdését kutatja, hogy létezhet-e még táj az »utolsó ember« számára?''⁷⁹⁴ A *Futurum Perfectum* koncepciója jó példa arra, hogy a Budapest Horror hálózatába szervesen be tudnak illeszkedni olyan alkotók is, akik kapcsán nem merülnek fel egyértelműen ilyen asszociációk, vagy műveiknek csak bizonyos aspektusa köthető különböző horror-hagyományokhoz. Nemes Z. Márió kurátor egyenesen „tárlatgépről”⁷⁹⁵ ír, amelynek talán már nézőkre sincs szüksége, vagy legalább is sokrétű medialitása révén „bevezzi a befogadót”: a kiállítás köré kiépített mediális hálót a kísérőrendezvények performatív eseményei⁷⁹⁶ és a kiállításhoz kapcsolódó, azzal párhuzamos konceptuális mixtape⁷⁹⁷ tette komplex élménnyé. Szűcs Attila festményének a kísértetiesség hívószava mentén a tárlathoz való kapcsolódása nem volt váratlan, hiszen Hornyik világossá teszi, hogy ami „az új, poszthumanista materializmus szempontjából különösen érdekes, az az, hogy éppen az illúzió kritikai vizsgálata, a képek és a motívumok oldása és dekonstruálása válik a mai festészet legizgalmasabb momentumává.”⁷⁹⁸ Az ember permanens távollétére építő koncepció lényegi eleme Szűcs kísérteties festményeinek, melyek feladata nem a „a hiány mimetikus ismétlése”⁷⁹⁹, hanem „médiummá tenni a távollétet, kommunikálhatóvá a homályt, ragyogóvá tenni a sötétséget”⁸⁰⁰: a Horváth Márk – Lovász Ádám filozófuspáros által bevezetett *abszontológia* bölcséleti irányzatának lényege éppen a

⁷⁹³ Nemes Z. Márió: *Futurum Perfectum* [kurátori koncepció]. 2018. február 20.

<https://artportal.hu/program/futurum-perfectum/>

⁷⁹⁴ Uo.

⁷⁹⁵ Nemes In: Sirbik *Balkon* [2018]: 5.

⁷⁹⁶ A tárlat hivatalos megnyitőszemélyét egy szoftver (NVDA) helyettesítette: a NonVisual Desktop Access egy ingyenes képernyőolvasó program, amely Nemes Z. Márió által preparált Hegel-szöveget olvasott fel, melyet Horváth Ádám Márton hangperformansa kísért. A finisszászon a Bulghur (Budapest Horror Band) zenélt – a zenekar állandó tagjai: Kis Róka Csaba, Györffy László, Nemes Z. Márió.

<https://www.youtube.com/watch?v=BIK2vCI5WCI>

⁷⁹⁷ https://www.mixcloud.com/44NEGY4/444_hangover_227-futurum-perfectum/

⁷⁹⁸ Hornyik Sándor: A kétely és csodálkozás bősége. *Librarius*, 2021. május 18.

<https://librarius.hu/2021/05/18/a-ketely-es-a-csodalkozás-bösege-szucs-attila-festomuvesz-uj-kiallitasa/>

⁷⁹⁹ Széplaki Gerda: Tájépek apokalipszis után. *Élet és Irodalom*, 2018. március 14, 22.

⁸⁰⁰ Horváth Márk – Lovász Ádám: *Az eltűnés intenzitásai. Fényjátékok és szóródások Szűcs Attila festészetében*. Gondolat Kiadó, Budapest. 2020, 211.

hiány (angolul: absence) elismerése és fókuszba állítása, a hiányos jelenlétek hatásainak elemzése.⁸⁰¹ Széplaky Gerda a jelen emberét az apokaliptikus jövővel szembesítő kiállítás kapcsán megjegyzi, hogy „Az »új szörnyűsége« (Adorno kifejezésével) immár nem az ember számára mérhetetlen megsejtéséből fakad (Kantnál ez még a fenséges volt), hanem abból a tulajdonképpeni szorongásból, ami – Nietzsche közvetítésével – Isten halálaként jelentette be magát.”⁸⁰² Ez a hiány azonban számunkra egy új kezdet, hiszen Isten hiánya Bataille olvasatában „többé nem lezárása valaminek, hanem megnyílás a végtelen felé. Isten hiánya nagyobb és istenibb, mint Isten. (...) A mítosz hiánya is mítosz, a leghidegebb, legtisztább, az egyetlen igaz mítosz.”⁸⁰³

5.2. A kihaláspolitikai buja esztétikája. Kis Róka Csaba

Az *Absztrakcióba kényszerített ember* (2015) című Kis Róka festmény az emberi arc lebomlását, szétesését, lyukacsossá válást, vagyis *halálát* az absztrakció eufémizáló kifejezésével helyettesíti. Az említett kép szerepelt *Gloomy Sunday (Hungarian Madness)*⁸⁰⁴ katalógusában is: a Trafo Gallery csehországi rokonjelenségeket gyakran bemutató terében valósult meg a Budapest Horror prágai szereplése. A kiállítás címében megidézett és sokat feldolgozott *Szomorú vasárnap* kapcsán úgy tűnhet, hogy a szuicid hajlamot a magyar nemzetkarakterológia szerves részeként mutatja be, de Kristeva rámutat, hogy a depresszió nem a közösség, hanem az Én problémája: „A depresszió Narcisszusz rejtett arca, az arc, amely a halálba viszi, de amelyről ő nem tud, miközben egy délibábban csodálja magát. A depresszióról való beszéd ismét a Narcisszusz-mítosz mocsaras vidékére vezet minket.”⁸⁰⁵ A kiállítás koncepciójában valójában inkább egy dekadens karakter érzékeltetéséről van szó: „A mindennapi élettől való dekadens eltávolodás a lelki összeomlás gesztusát szimbolizálja.” A tárlat „képzeltbeli narratívája” a kiállítók „a kurátorral, a Másikkal, a megfoghatatlan világgal és a halállal való kapcsolatukat fejezi ki. Ezek a tematikus zónák a halállal való stilizált azonosuláson keresztül kapcsolódnak körbe.”⁸⁰⁶ A depresszív, gótikus karakterről még később

⁸⁰¹ Vö.: Horváth Márk – Lovász Ádám: Absentology and Epistemology. *Respekt*, 2016. április 4. <https://socfss.blog.respekt.cz/absentology-and-epistemology/>

⁸⁰² Széplaky i.m. 22.

⁸⁰³ Bataille: The Absence of Myth. In: *The Absence of Myth*: 48.

⁸⁰⁴ *Gloomy Sunday (Hungarian Madness)*, Trafo Gallery, 2018. június 28. – augusztus 12. Kurátor: d’Orfer – Berber – Hulla. Kiállítók: Györffy László, Horror Pista, Kis Róka Csaba, Pollmann Zsófi, Szöllösi Géza <https://trafogallery.cz/vystava/gloomy-sunday/>

⁸⁰⁵ Julia Kristeva: *Black Sun. Depression and Melancholia*. Ford. Leon S. Roudiez. Columbia University Press, New York, 1992, 5. Saját ford.

⁸⁰⁶ A.S. Berber: The Cries and Whispers of Decadence. Saját ford. In: *Gloomy Sunday*: 4.

lesz szó, ám a *Gloomy Sunday* erősségének éppen a Kis Róka-univerzumban is jelenlevő robusztus, fekete humort tartom, amely inkább elmélyítette, mintsem könnyedebbé tette a tárlat jelentésrétegeit.

A Fekete Vali kurátori munkája által létrejött *A test ördöge* kiállítás révén⁸⁰⁷ a Budapest Horror visszatért az elméleti-rendszerző folyamatot elindító Nemes Z. Márió-tanulmány hármásának (Györffy, Kis Róka, Szöllösi) felállításához, de ez a ciklikusan visszazáródó ív természetesen nem jelenti az áramlás megszűnését. A medialitás problematikája helyett ismét inkább Bataille „formátlan” fogalma és transzgressziója határozta meg a vörös szőnyeggel, testszínű függönyökkel és vörös háttérvilágítással installált teret, amely a művek organikussága mellett a szexkazamaták pokoli világát is megidézte, színpadként működtetve a Pécsi Galéria csőszerű test-járatként funkcionáló kiállítóterét. „*Ahogy Bataille esetében az eltorzított testek, a meggyötört testnyílások és csonkolások egy életen túli, valójában poszthumán vitalitást vetnek fel, úgy A test ördöge kiállítás kapcsán a különböző horrorisztikus testek, hibrid kiborg figurák vagy széteső testfolyamok is valamilyen ateológiai egységre vagy primordiális alapra irányulnak.*”⁸⁰⁸

Kis Róka Csaba festményei nem csak a formátlanság kontextusában képezik fontos mozzanatát a Budapest Horror-történetnek, hanem pikturájának szüntelen metamorfózisa, a képein szereplő emberi alak csonkolása, dekonstrukciója, felszámolása, majd formátlan alakzatokban való visszatérése visszatükrözi a Budapest Horror nemlineáris és kiszámíthatatlan morfológiai stációit. Kis Róka poszthumán piktúrája úgy tudja felszámolni az embert és annak figuratív reprezentációját, hogy kódjainak összezavarásával eligazít bennünket, hiszen „*a sokféleségnek*” nincs szüksége „*semmiféle egységre ahhoz, hogy rendszert alkosson*”⁸⁰⁹: *A New Disorder*⁸¹⁰ olyan sziklaszilárd rendszer, ahol minden képernyő Kis Róka festményként mutatja a friss híreket, olyan *Átmeneti állapot* (2019), ami örökké tart, mert a szervek nélküli testek hálózatának karneválja direktívák nélkül is komplett univerzumot tár elénk. Ebben az univerzumban semmi futurisztikus nincs, hiszen a képek ideje a Futurum Perfectum, annak bizonyosságával, hogy az Apokalipszis bekövetkezett. Kis Róka transzhistorikus poliptychonján (*Green Piece Of Shit*, 2019) a formátlanság az új forma. „*Az univerzum olyan,*

⁸⁰⁷ *A test ördöge*. Pécsi Galéria, Pécs, 2020. szeptember 25.- november 22. Kurátor: Fekete Vali.
<https://www.pecsigaleriak.hu/a-test-ordoge>

⁸⁰⁸ Horváth Márk: Az én-összetörés vérvörös ikonjai. *dunszt.sk*, 2020. november 10.
<https://dunszt.sk/2020/11/10/az-en-osszetoeres-vervoros-ikonjai/>

⁸⁰⁹ Gilles Deleuze: *Difference and Repetition*. Ford: Paul Patton. Columbia University Press, New York, 1994, 182. Sajtó ford.

⁸¹⁰ Kis Róka Csaba: *New Disorder*, AQB Project Space, Budapest, 2019. november 16. - 2020. január 5. Kurátor: Fenyvesi Áron.

*mintha egy pók vagy egy köpés volna*⁸¹¹ – Bataille definíciója hűen leírja a festő tumorszerű szabályrendszerét, melynek követői, vagyis lázasan ismétlődő motívumai (lényei) egyfajta időn kívüli derűről tesznek tanulságot, miközben anatómiájuk nem feltétlenül alkalmas a mosolyra. „Kis Róka alkotásain nehezen tudjuk eldönteni, hogy a testek éppen ernyedté válva szétfolyanak a vásznon vagy pedig valamilyen rejtett intenzitásfokból adódóan kilövellnek magukból valamit, amelynek maradványait és nyomait láthatjuk a képeken.”⁸¹² Bataille-nál a „formátlan” által a kirekesztettség fogalma is plasztikussá válik, hiszen „amit a formátlanság mint kifejezés jelöl, annak nincsenek semmilyen jogai, és folyton eltaposásra kerül, mint egy pók vagy földigiliszta.”⁸¹³ Horváth Márk Kis Róka transz-taxonómiai pozíciójára utal, mikor Bataille-t idézve azt állítja, hogy „miközben a tudósok »csak akkor elégednének meg, ha a világ formát öltene«, a világ a tudományos kategorizációra válaszol a maga formátlanságával.”⁸¹⁴

Kis Róka pályája elejének fontos stációja volt a történelem nélküli történelmi festészet szétszórt pannójának bemutatója a Stúdió Galériában (*Tettek mezeje*, 2009), hogy csonkhuszárjaival végigszántva a nemzettest rücskös felszínét, megteremtse a „borderline barokk” (Nemes Z. Márió) gazdag szcenárióit: „Nem csupán átírja-megidézi Goyát vagy a barokkot, hanem ő maga lesz a barokk elleplezett skizofréniaja, mert mi ilyen barokkot érdemlünk.”⁸¹⁵ E pszeudohistorizáló életképek rögeszmés férfialakjai egyszerre mutatták be Goya és a Chapman fivérek erőszakorgiájának moralitáson túli érzékiségét, „de a festő megszabadítja a férfitestet szakrális kontextusától, hiszen nála nincsen szó a jézusi testtel való véres azonosulásról, mely még a hatvanas-hetvenes évek akcionista »teológusainál« is visszaköszön. Kis Róka Csaba férfialakjai huszárok, filozófusok, vadászok, hentesek, piros tornanadrágos kamaszok, akik a legkülönbözőbb variációkban zabálják, kínozzák, csonkolják egymást, illetve az így létrehozott sebeken-nyílásokon keresztül közöszülnek.”⁸¹⁶ Canetti elképzeli egy olyan korpuszt, ahol „az ember összes természetes nyílása mint seb”⁸¹⁷ jelenik meg, ám Kis Rókánál ezek a sebek, ahogy Nemes Z. Márió is rámutat, szakralitástól mentes szökési útvonalak, ahol a vér végre önálló útjára léphet. A szakállas férfi figurája különböző művészettörténeti alakzatokat sűrít össze, az ikonoktól kezdve a barokk mártírokon át a hazai 19. századi historizáló romantika férfitípusáig, ám Nemes kiemeli, hogy a szakáll „nem egyénít, inkább az arc maszkoszerűségét”⁸¹⁸

⁸¹¹ Bataille: Formless. In: *Vision of Excess*: 31.

⁸¹² Horváth i.m.

⁸¹³ Idézi: Horváth Uo. Eredeti szöveg: Bataille: *Vision of Excess* 31.

⁸¹⁴ Uo.

⁸¹⁵ Nemes: Borderline-barokk. In: *Ektoplazma*: 12.

⁸¹⁶ Nemes *A preparáció jegyében*: 36.

⁸¹⁷ Elias Canetti: *Feljegyzések*. Ford: Halasi Zoltán. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2006. 84.

⁸¹⁸ Nemes i.m. 36.

hangsúlyozza, mert „*Kis Róka szuperférfiai egyszerre tragikusak és komikusak, hiszen a heroikus férfiasság kódjai az abszurd erőszak, illetve a groteszk túlzások miatt lebomlanak, vagyis a fehér férfi teste köré épülő európai kultúra gögje önmaga ellen fordul.*”⁸¹⁹ Ezek a figurák mintha egy „*új posztapokaliptikus faj hírnökei*” lennének: komikussá felnagyított péniszeik ugyanúgy alkalmatlanok a nemzésre, mint Chapmanék bábuí, és Szorokin múltat és jövőt egyszerre dekonstruáló regényében (*Kékháj*, 2004) szerepelő Oroszországi Földbaszók Rendjét is megidézük, ahol a szekta tagjai agráreszközként használják méteres hímtagjaikat. Lacannál a fallosz nem igazán szerv, hanem kiváltságos „*jelölő*”, melyben „*a logosz részvétele egyesül a vágy trónra lépésével*”⁸²⁰: Kis Róka falloszai estében azonban az értelem és a nyelv egyaránt bénult és sérült.

Kis Róka 2009-es kiállítása óta a kannibalizmussal kommunikáló férfiak horrortársadalma államformává lett, és hivatalosan is bevezették a barokkot – nem maradt más feladat a festészet számára, minthogy megtisztítsa azt négyszáz év lerakódásaitól. Kis Róka vérző vásznai a kortárs magyar művészet eltítkolt Tourette-szindrómájaként mondták fel a csonkolt nyelvet – mára a posztmagyar dadogásból fülsiketítő szörcsögés maradt, a Bowel Movement, az egyetlen érvényes aktivizmus kényszeres szólama: „*minden szófoszlányt cuppogás és gurgulázó hangok kísérték, mintha a lények éppen mentolos szájvízzel öblögetnék a rothadás különféle stádiumában lévő szájüregeiket. A mutáció félútján megrekedt nyomorultak, ismeretlen állati génállományok és kezdetleges emberi intelligencia keverékei voltak. Egy alaktalan, az otthonául szolgáló óceánhoz hasonlóan kiterjedés nélküli, gótikus imbecillitás termékei.*”⁸²¹ Az Új Nyelv bármennyire is artikulálatlan, legalább nemzetközi: a világűrben majd értik. Kis Róka az udvari festők lendületével és grandiózusságával festi a nem-hivatalos barokk tablót, ahol nem lehet megkülönböztetni a portrét a tájképtől, mert a kukacjárta aknék kozmikus belobbanásukban kráterekké váltak. Kis Róka a historizáló tájkép távlataiból jut el hús intimitáson túli belső tájaira: nem modellként festi a Húsbolgyó látképét, hanem maga is elvegyül annak közegében. Figurája saját anyagában salakosodik el, félig áttetsző rétegek között közlekedve az extra komponenssel bíró, *vízzel is hígítható olajfesték* tökéletesen hibrid médiumában, hogy áthidalja a szakadékot, aminek mélyén sok festő hever nyílt töréssel: „*a vízfesték villámgyors folyékonyságában az Anyatermészet maga gondoskodik a tudatalatti*

⁸¹⁹ Uo. 37.

⁸²⁰ Jacques Lacan: A fallosz jelentése. Ford. Isztrayné Bíró Anna. *Café Babel*, 1998/3. 29. szám, 54.

⁸²¹ Bartók Imre: *A kecske éve*. Libri Kiadó, Budapest, 65.

ösztönének Rorschach-tesztjéről⁸²², míg a műterembe vissza-visszatérő művész arra van kárhóztatva, hogy az olajfesték tubusba zárt időállóságával küzdjön.

„Megtettétek az utat a féregtől az emberig, és sok minden megmaradt a féregből bennetek”⁸²³: Zarathustra maradék együttérzését is elapasztja Kis Róka utóbbi néhány évben alakuló formavilága, amely „grandiózus és féregszerű gesztusok tárháza.”⁸²⁴ Széplaky Gerda Berszán Zsolt kapcsán tárgyalt féreg-analízise fokozottan érvényes Kis Róka képeire, ahol a féreg felfedi magát és a sötétségből az ember helyére lép: „Az angyalnép sápadva föláll / S szól, míg fátylával időz: / „Ez az »Ember« című dráma volt, / S a Győztes Féreg a hős.”⁸²⁵ A féreg azért is győztes, mert „bizonyos értelemben az anyag fölött áll. Elfogadja és ezáltal legyőzi az anyagot (...) képes az elbontott anyagból új anyagot teremteni” – ennek következtében „az ember a féreg számára semmiség, csak átmenet, az anyag egy pillanatnyi formája – illúzió.”⁸²⁶ Kis Róka hús-vér birodalma testetlen *hipertér* is, de nem a tudományos fantasztikum regisztereiben, hiszen a tudomány halott, a matematika szabályai pedig nem működnek többé: a *Geometrikus halál* (2019) pszichedelikus kalandjában beazonosíthatatlan szervesség áll bosszút egy mentálisan kasztrált kereskedő által kitenyészített Bak Imre-klón tesztfestményén – megannyi alacsonyművészeti motívum, kötőszövegek és csontozat nélküli „lealjasodott forma”, rostlemezek, kötőszövegek és szilárd csontozat helyett csak sekély, pépes plazmató, a megromlott anyag utolsó mentsvára.”⁸²⁷ Kis Róka monumentális kirakósain figuratív és absztrakt alázza egymást: nem csak a neo geo / hard edge festészet, hanem újabban az op art törmelékei között talál magának utat a formátlanság bélmozgása. A féregmozgásokból kiindulva leginkább a rajzás és a telep fogalmaival lehet leírni a Kis Róka-féle testképet, amelynek kalandjában olyan kortárs festőkkel osztozik, mint Jakub Julian Ziólkowski, Andreas Golder, Armen Eloyan vagy Albert Oehlen. A Deleuze – Guattari-féle „sokaság” jegyében e festészeti tudatmódosító amúgy sem magányos utazás, hiszen a Kis Róka-növények kavalkádjában (*Katakлизma morajlása*, 2019) a rész is egészként viselkedik, akárcsak *A dolog* önmagát eláruló, felsikoltó vércseppje: a kompozíció szélén árválgató állkapocs nincs egyedül, a mérföldnyi távolságra gurult szemgolyó ugyanúgy fáj, a leszakadt kisujj nem csak egyvalakie, hanem mindenkié – a telep boldog, mert ezer sebből vérzik.

⁸²² Chapman *Meatphysics*

⁸²³ Nietzsche *Zarathustra*: 18.

⁸²⁴ Nemes *Ektoplazma*: 13.

⁸²⁵ Edgar Allen Poe: A győztes féreg. Ford. Babits Mihály. In: *Edgar Allen Poe összes versei*. Lazi Könyvkiadó, Szeged, 2002, 31.

⁸²⁶ Széplaky *Kant hátán a szőr*: 209-210.

⁸²⁷ Bartók *A kecske éve*: 77.

Nemes Z. Márió szerint a barokkban nincs alvás, de Kis Róka ébren is tud álmokat készíteni, melyek megfagyott tócsákba ömlenek az élet eltorzított visszatükröződéseként, ahol a távoli gázfelhők élénk árnyalatai alkotnak kontrasztot a lazúrok oxidálódott májfoltjaival. A Tumorköztársaság nemzeti ünnepe a kihalást éljenzi, a művész mégis olyan medikai leleteket alkotva kísérti az öröklétet, amelyekben „skizoid szeletelés” által tömöríti az Ént ismeretlen grafikai jelekké, majd rábízta az entrópiára. 1993-ban a Visible Human Project kísérlete során szkennelték és virtuálisan dekódolták egy halott teljes testét: Horváth Márk rámutat, hogy a VHP „nem hoz létre újabb életet”, csupán „kínzó élőhalottságot” és egy „átdolgozható, módosítható kapcsolatot teremt az emberi test és a számítógép között”, nem pedig „digitális stabil képet.”⁸²⁸ Miképpen egy „vérre szomjas vámpírnak minden emberi test csupán vérhordozó, úgy a drakularchiváló számára is ez a komputerezált testkép nem egyéb, mint kinyerhető fraktalizált adathalmaz.”⁸²⁹ Kis Róka hibrid vásznain „a virtualitás poszthumán melankóliájának kísértetiessége”⁸³⁰ átfordul a burjánzás archiválásává, ahogy lizgersav-dietilamidba mártott ecsetjével vitalizálja a nyesedékeket. Legújabb munkáin⁸³¹ egészen molekuláris szintjéig jut el a hibriditásnak: az op artot idéző, számkápráztató csíkok és rácsok struktúráit ússzák körül a vastagbelet utánzó organikus foszlányok és (test)hulladékok. Az *Invalid Resurrection* (2021) mikroszkópikus optikáján keresztül bakteriális/virális betekintést kapunk a poszthumán anatómiába: a feltámadás érvénytelen, de csak a humanizmus poros szótárai szerint: a művész kézzel készített, elpusztíthatatlan MR felvételei sikerrel detektálják az embervírus göcöit, miközben a karnevál izzó körforgásában szétmállott Húsboldogó képére ráég a horromaszok.

Kis Róka utóbbi években készült képein a festészetére jellemző sokaság-élményt részben a motívumok hálójában önmagukat másoló és szaporító, torzított önreprezentációk révén éri el (*Két fej, egy agy és örök élet*, 2019), mintha elrontott személyi-fotók és identitás nélküli selfie-k hasadékából előbújó ön-embriókat klónozna a vászonra. Az Én dekonstrukcióját különböző, mobiltelefonon elérhető képmódosító applikációk segítségével éri el és transzponálja festői alakzattá. Az internetes képkultúra szerkesztési elvei és a közösségi oldalak vizualitása kapcsán egy néhány éve formálódó poszthumanista alkotói attitűdre szeretném felhívni a figyelmet, amely leginkább a *kibergótika* kifejezésével ragadható meg. A

⁸²⁸ Horváth Márk: Drakularchiválás és skizoid szeletelés. In: *A halál nekromediális szimulációja*: 51-52. Vö.: Bernadette Wegenstein: *Getting Under the Skin. Body and Media Theory*. The MIT Press, Cambridge, MA, 2006, 81.

⁸²⁹ Uo. 51.

⁸³⁰ Uo.

⁸³¹ Kis Róka Csaba: *Federation of decomposed organs and stripes*. Artkartell projectspace - PP Center, Budapest, 2021. október 30. – november 26. Kurátor: Rieder Gábor

Kis Róka *New Disorder* című kiállításának helyet adó Art Quarter Budapest, az egykori Hagenmacher Sörgyár ipari épületéből átalakított budafoki kiállítótér alatt húzódó mézskőpincében jött létre az *MMM* című csoportos tárlat⁸³² a Borsos Lőrinc művészpáros szervezésében, amely e jelenség fontos hazai momentuma volt. A helyszínválasztás nem véletlen, hiszen Gaston Bachelard szerint „*a pince mindenekelőtt a ház sötét lényé, földalatti hatalmakkal paktáló lény. Amikor róla álmodozunk, a mélységek irracionálisával lépünk szövetségbe.*”⁸³³ Hornyik a sötét labirintusszerű térben installált techno-totemek kapcsán kifejti, hogy „*a fenséges romantikus fogalma is adaptálódott az új (techno) környezethez és a vágy (virtuális) dinamikájához, ahol a test és az anyag minden korábnál sötétebb konnotációkat kapott, hogy még vonzóbb lehessen az FPS játékok és az elvarázsolt gótika (Game of Thrones, Witcher) új világában, ahol a punk esztétikája emóvá (az érzelmek hardcore románcává) mutálódott. Az emocionálisan kiélelt és hatásadás aktusok, ideák és tárgyak mögött azonban mindig érdemes világnézeti reflexiókat is keresni, hiszen az aqb modern, projekt space épülete (egykoron ipartelep) alatti mézskőbánya tárnáiban olyan alkotói pozíciók jelennek meg, amelyek tudatosan reflektálnak a humanizmus és a gótikus kultúra (a 18. századi gótikus regényektől az abjektel és az emóval határos kortárs sötét gótikáig) mai jelentéstartományaira.*”⁸³⁴ A labirintusban dolgozó művészek a „*néma párbeszéd*” hálózatán keresztül „*önmaguk Minótauroszaivá*”⁸³⁵ válnak: Minótauroszt korábban posztumán szörnyként írtam le, ám „*Rutsky szerint a posztmodernitás kiberkultúrájában ez a horrorizáció felfüggesztődik, hiszen a kiborgidentitások, melyek a technológia és az élet közti átcsapásokból képződnek meg (...) nem szükségszerűen szörnyszerűek, hiszen a monstrumokká csak a humanizmus immunreakciója avatja őket.*”⁸³⁶ Kis Róka Csaba is részt vett kiállítóként a brnoi *Spooky Butt* projektben⁸³⁷, amely során a város egyik központi terén álló Kísérleti Színházi Központ alatt található katakombák alagútrendszerét egy fiktív, embertelen bélrendszerre alakították át: a három „felvonásból” álló kiállítássorozat performatív események színpadaként

⁸³² *MMM*. AQB Pince | AQB bányarendszer, Budapest, 2020. október 31- november 28. Kiállítók, akik egyben a kurátorok is: Bolla Szilvia, Borsos Lőrinc, Kohelyi Dániel, Janky Előd, Kiss Adrián, Mátrai Erik, Muskovics Gyula, Páll Tamás, Szeri Viktor, Tóth Márton Emil

⁸³³ Bachelard i.m. 37.

⁸³⁴ Hornyik Sándor: Budapesti posztumán neogótika. *exindex*, 2020. december 1.

<http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=1101>

⁸³⁵ Fülöp Tímea: „A sötétség nem beszél” A fényfalon túl. *Új Művészet online*, 2020. november 5.

<https://www.ujmuveszet.hu/2020/11/a-sotetseg-nem-beszeli/>

⁸³⁶ Idézi: Nemes Z. Márió: Kibergótikus kísértetiesség. In: *Ektoplazma*: 92. Eredeti szöveg: R.I.Rutsky: High Techné – *Art and Technology from the Machine Aesthetic to the Posthuman*. University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 1999.

⁸³⁷ *Spooky Butt 1: Bio-Organic / Somatic Digestion*, Center for Experimental Theatre, Brno, 2021. július 2.-11. Kurátorok: Šimon Kadlčák & Daniel Hüttler. <https://jasuteren.cz/en/archiv/spooky-butt>

is szolgált. Nemes Z. Márió rámutat, hogy „a gótikus erotika par excellence tere a katakombá, a sír, a koporsó vagy épp a bunker.”⁸³⁸ A bunker „a tér olyan technológiai limitációja (...) amely egyszerre érvényesíti az otthonosság és az idegenség kódjait.”⁸³⁹ A bunker „egyszerre megóv és eltemet, hiszen ennek a bensőségességnek a drámája, hogy a kívüliség (a »világ«) totális megvonódásával fenyeget, Itt tárul fel a posztapokaliptikus tapasztalat, amely a »világ nélküli élet« fordulattal írható le.”⁸⁴⁰ A katakombákba való kényszerű vagy szándékos visszahúzóds jelentheti a poszthumán testképek demonstratív pozicionálását is a hivatalos kultúrpolitika kirekesztő / esszencialista, álságos-humanista testpolitikájával szemben, ugyanakkor megvan a veszélye annak, hogy az underground intézménymellettisége vagy -alattisága törzsi kultuszok hermetikus barkácsolásaként konzerválja a kibergótika esztétikáját.

„Számomra a posztapokaliptikus érzékenység, vagyis az emberi világ romként, töredékként és inorganikus maradványként való megélése generációs tapasztalat is, egyfajta posztszocialista történelem-érzékelés”⁸⁴¹ – vallja Nemes, aki különböző művészeti hálózatok / mozgalmak és az azokhoz kötődő kiáltványokon keresztül szereti „programozni” a kortárs irodalom és képzőművészet gépezetét: a korábban említett Technologie und das Unheimliche kollektívája mellett a *hungarofuturizmus*⁸⁴² művészeti mozgalmának nyelvezete is átszővi és árnyalja a Budapest Horror kiborg-testét. A hungarofuturista mozgalom (HUF) radikális túlazonosulásra építő stratégiája⁸⁴³ aktívan él a kisajátítás, a dekonstrukció, a hibridizálás eszközeivel, amelyek azonosak a posztmodern poszthumanizmus módszereivel. Nemes *Barokk Femina* című hungarofuturista eposzából⁸⁴⁴ Lichter Péter készített azonos címmel kísérleti montázsfilmet, melynek *fake-news* esztétikája történelemszimulátoron keresztül mutatja be a (film)történelmet, ahol „a viralitás által fertőzött hálózatokban a cut-and-paste logikája érvényesül. Új értékek helyett a régi értékek bomló testrészei keverednek egymással egy infernális, megbetegedett társadalmi mezőben, amelyben az egyedül megmaradt paradigma, legalább is Nick Land szerint, a mutációs szemét, az önmagát nemző hulladék.”⁸⁴⁵ A Cybernetic

⁸³⁸ Nemes *Ektoplazma*: 93.

⁸³⁹ Uo.

⁸⁴⁰ Uo. 94.

⁸⁴¹ Nemes In: Sirbik *A berekeszhetetlen bevégződés médiuma*: 5.

⁸⁴² Miklósvölgyi Zsolt – Nemes Z. Márió: *Hungarofuturista Kiáltvány*. Litera, 2018. január 10.
<https://litera.hu/irodalom/elso-kozles/hungarofuturista-kialtvany.html>

⁸⁴³ Cserna Endre: Mi nem hagyományörzők vagyunk, mert a mi hagyományunk eljövendő. Interjú Miklósvölgyi Zsolttal és Nemes Z. Márióval. *Artmagazin Online*, 2021. május 29.
https://www.artmagazin.hu/articles/interju/mi_nem_hagyomanyorzk_vagyunk_mert_a_mi_hagyomanyunk_eljovendo

⁸⁴⁴ Nemes Z. Márió: *Barokk Femina*. Jelenkor Kiadó, Budapest, 2019.

⁸⁴⁵ Horváth – Lovász: *Felbomlás és dromokrácia*: 119.

Culture Research Unit (CCRU)⁸⁴⁶ az 1990-es években a Warwick Egyetemen működő intézet volt Nick Land vezetésével és Jake and Dinos Chapman is a tagjai közé tartozott: Jake Chapman írásainak kódokra szétcsédesítő, megfertőződött és összeomlott nyelve Nick Land írásgépezetét követi a szürrealista automatikus írás nyomdokain, amit az egyik esszéből kiindulva kibergótikus nyelvnek is hívhatunk. A Nemes által is artikulált *kibergótikus kísértetiesség* egy „olyan feszültség”, amely folyamatos mozgásban tartja a „*technoantropológiai hibriditást*.”⁸⁴⁷ Land széthulló vízióiban a társadalomkritika is a virtuális valóságoknak alárendelt fantáziák részévé válik: „*A vámpirikus transzfuzionális szövetség átvág a rokonsági viszonyokon, vérkereskedelmi hálózatokat eredményezve. A reprodukív rend szétesik bakteriális és intergalaktikus szexszé, és a libido-ökonómiai csere-gépezet átmegy mikrokatonaságba. (...) Isten Végítéletén is túlvagyunk. (...) A jel elveszett.*”⁸⁴⁸ Land szerint nincs jövő, pontosabban a jövőképek is „*szimulációs mezőkbe záródtak.*”⁸⁴⁹

A „szimulációs mezőkbe záródtott” cselekvés megközelítőleg megragadja az említett hazai kiállítások által is képviselt, kibergótikához köthető képzőművészeti vonulat szemléletét, amelyet Cserna Endre úgy jellemez, mint egy off-space terekhez vonzó, „*baljós, démoni hangulatú*”, az ezredfordulás vizualitást „*mitikus érzetekkel ütköztető*” irányzatot.”⁸⁵⁰ A kibergótika új irányban tágíthatja a Budapest Horror mozgásterét is, azonban nem hallgathatom el kétségeimet azzal kapcsolatban, hogy ez az esztétika megfogalmaz-e egyáltalán valamilyen irányt, s ha igen, nem jelent-e egyet a poszthumán transzgressziójának semlegesítésével. Hogy jobban érzékeltessem a problémát, a WOFT-művészkollektíva két tagjával készített szimptomatikus interjúban az alkotók inspirációs forrásként elsősorban a kortárs dizájnt és divatot vagy a videójátékokat nevezik meg, és szükségesnek tartják kiemelni, hogy rendszeresen fogyasztják az olyan különböző felületeket, mint az Insta, TikTok vagy a Reddit. A dizájn számomra itt egy olyan kulcsszó, ami túlmutat az eredeti jelentésén: Latour szerint akár a természetről, génekről vagy a kultúráról beszélünk, érvényes az, hogy „*minél több tárgy válik dologgá – vagyis minél több tényállás válik tényleges gonddá – annál inkább válnak teljes egészében dizájntárgyakká.*” A dizájnolás leváltja a „forradalom” kifejezését is – Latour számára „*a design apró nyomjelző, melynek terjeszkedése igazolhatja, milyen mélységes*

⁸⁴⁶ <http://ccru.net/>

⁸⁴⁷ Nemes *Ektoplazma*: 92-93.

⁸⁴⁸ Nick Land: Kibergótika. Ford. Lovász Ádám In: *Helikon*. 2020/2, 210.

⁸⁴⁹ Horváth – Lovász i.m. 121.

⁸⁵⁰ Cserna Endre: „Az odú egyaránt szolgálhat búvóhelyként és kriptaként is.” Interjú a WOFT-tal. *Artmagazin Online*, 2021. november 5.

https://www.artmagazin.hu/articles/interju/az_odu_egyarant_szolgalhat_buvohelykent_es_kriptakent_is

kétellyel viszonyulunk ahhoz, hogy valaha modernek voltunk.”⁸⁵¹ A kibergótikában ennél fogva ott kísért a 2010-es évek elejétől felfutó *poszt-internet art* címkéje is, csak éppen egy sötét szósszal leöntve⁸⁵²: Német Szilvi szerint az „*internet mára egy tudatforma (internet-state-of-mind) a kapitalizmus mai fejlettségi fokának új, uralkodó kulturális logikája, ami egykor a posztmodern volt. Nem azért »poszt«, mert túl vagyunk rajta, ennyi, vége, hanem mert innentől fogva minden folyamat alapértelmezettje.*”⁸⁵³ Cserna meghatározása szerint „*a posztinternet művészet olyan művészet, amely reflektál az internet hatására a kultúránkban, a mindennapjainkban vagy az internetet mint kulturális metaforát alkalmazza egy munkában, esetleg digitális gondolkodásmódokat használ*” azonban a #posztinternet leginkább csak „*hashtag*” és a „*művészeti tendenciák címkézését, kommunikációban szexivé, trendivé tevését nem lehet reflexiónak beállítani.*”⁸⁵⁴

A posztinternet-art széthígult terminusa helyett egyre inkább az *újmaterialitás* fogalma terjed, amelyben inherensen benne van, hogy nem lehet eltekinteni attól, hogy *elsősorban* digitálisak vagyunk. Az újmaterializmus és posztdigitalitás kéz a kézben jár, mert az utóbbi nem a digitalitás meghaladását jelenti, hanem éppen azt, hogy a „*materialitás és a virtualitás elválaszthatatlan, egymást kölcsönösen átható kulturális fenomének.*”⁸⁵⁵ Számomra éppen ez a „cool” vagy „szexi” újradizájolás az, ami erodálja a poszthumán tétjét: Nick Land úgy jellemzi a posztmodernitást mint „*puha áru*”, amely „*felforgatja az intenzifikáció expanzióinak való modernista alárendeltségét, és a felhalmozódást folyamatos válságba (...) kapcsolja.*”⁸⁵⁶ Vagyis a művészek nem „*készítenek*” vagy „*előállítanak,*” hanem az elővigyázatossági elvet egyesítik a mérnöki hagyománnyal, „*mintha Prométheuszt úgy kellene elképzelnünk, mint aki óvatosan lopta el a tüzet a mennyekből!*”⁸⁵⁷ A cselekvés posztprométheuszi elméletét érdekelem érvényesülni ebben az esztétikában: „*a faágakból, sárból és agyagból vagy bármilyen anyagból készült installáció, amelyet »durva, természetes, földszerű« elemként választasz, kombinálva*

⁸⁵¹ Bruno Latour: Óvatos Prométheusz? Lépések a dizájn filozófiája felé. Ford. Keresztes Balázs. In: *Hibrid gondolkodás. Válogatott tanulmányok*. Kijárat Kiadó / I.T.E.M. Alapítvány, Budapest, 2021, 102-103.

⁸⁵² A hazai poszthumán esztétika hazai intézményi megjelenései a transzgresszió taktikája helyett inkább a (digitális) trash-esztétika és az óvatos dizájnlás jegyében születtek. Vö.: *Pakui Hardware: A megszokás szülöttei*, 2017; *A sötétség feltárása*, 2018, Trafó Galéria, Budapest.

⁸⁵³ Német Szilvi: OK Computer. A nagy poszt-internet art összefoglaló, *Artmagazin Online*, 2015. szeptember 30. <https://www.artmagazin.hu/articles/essze/7eb6028017617b2cd2d2eeb96d0f94ad>

⁸⁵⁴ Cserna-Szabó Endre: Ami a „poszt” után jön – Poszthumán irányzatok a kortárs képzőművészetben. 1. rész – a posztinternet művészet. *Designisso*, 2018. március 21. <https://designisso.com/2018/03/21/ami-a-poszt-utan-jon-poszthuman-iranyzatok-a-kortars-kepzo-muveszetben/>

⁸⁵⁵ Nemes Ektoplazma: 93.

⁸⁵⁶ Nick Land: No Future. Saját ford. In: *Fanged Noumena. Selected Writings 1987-2007*. Urbanomic and Sequence, Falmouth, 2012, 396. A kötet borítóján Jake & Dinos Chapman átfestett rézkarca látható (*Disasters of War IV*, 2001).

⁸⁵⁷ Latour i.m. 105.

»szintetikus tárgyakkal«, például szilikon pacákkal és lézervágott PVC darabokkal, törött számítógépes hardverrel vagy bármivel, ami egy apokaliptikus gesztus metaforájaként szolgálhat egy idegen spermával és chia magokkal teli tóban fuldokló poszthumán univerzumban.”⁸⁵⁸ Ebben az amúgy izgalmas médiumhalmozásban az anyag „bármilyensége” jelenti számomra a tétnélküliség problémáját, amelynek analógiáját a Horváth Márk által elemzett Super Slime nevű népszerű gyerekjáték nyújtja. Chapmanék kapcsán beszéltem arról, mennyire működhet a műanyag mint médium az alkímiai vagy szakrális metafizika hordozójaként⁸⁵⁹: Horváth szerint „a műanyag – mint a sötét ökológiát előállító mozzanat – egyben tekinthető hipertárgynak is, amely elterül a valóság felszínén.”⁸⁶⁰ Erre a ragadóságra jellemző példa a Slime (ragacs) is, amely szinte a végtelenségig nyújtható, formázható, felfújható termék, ami „összenyomható egy pervertált szivárvánnyá”, sőt, „adott esetben le is nyelhető vagy nagy mennyiségben akár az embert is elnyelheti.”⁸⁶¹ A végtelen kiterjedéssel operáló nyálka olyan, mint a szüntelen internetes szörfözés és a folyamatos megosztás fókusztalansága. Jake Chapman megállapítása összegzi kritikám lényegét: „A probléma a minden irányban végtelen disztribúcióval az, hogy az entrópiának nincs magja”⁸⁶², – vagyis semmi sem számít. Viktor Pelevin *A rettenet sisakja* (2006) című regényében chat-ablak formátumban dekonstruálja a Thészeusz-mítoszt: a kibertér Minótaurusza csak egy szerep, de lehet, hogy ebből a labirintusból nincsen kiút. Ahogy Nemes Z. Márió is megjegyezte, épp a „horrorizáció függesztődik fel” a kibergótika életet és technológiát összeolvasztó esztétikájában, ami egyben a helyspecifikus installációk problémája is, hogy amikor már nem lehet egyértelműen megmondani, hol ér véget a mű, félő, hogy az egész világ átesztétizálódik, vagyis, ha minden poszthumánna válik, akkor már semmi nem az. A transzgresszió éppen a határok *szimbolikus* átlépésével teremt értéket: bármilyen cinikusak is Chapmanék gesztusai, *látható* az a kiindulópont, amelyet dekonstruálnak. Nem maga a művészet válik-e kísértetté, ha a kiindulópontunk egy hideg és sötét internetes univerzum hulladéka, vagyis, ha már nincsenek határok, miképpen lehetséges a határsértés aktusa? Az ökoválság gyászában szétfolyó ezoterikus mítosz-remixelés éppúgy nélkülözi a transzgressziót, mint a humort: „a kísértetiesség, az eltűnés és a negativitás rendszereinek” szüntelen termelése (újradizájnolása)

⁸⁵⁸ Amar Priganica: Demon Dicks and Witches Tits, Scary Monsters and Nice Sprites (tales of a little tribal). *Hugo Zorn*, 2020. április 2. <https://hugozorn.com/editorial/tales-of-a-little-tribal> A kibergótika érzékenységéhez fontos gyűjtőoldal az orosz Tzvetnik blog: <https://tzvetnik.online/>

⁸⁵⁹ [Lásd: 4.1. fejezet: 134-135.]

⁸⁶⁰ Horváth *Az antropocén*: 359.

⁸⁶¹ Uo.

⁸⁶² Chapman In: *Arterritory*

„dekonstruálja az élet/halál kettőséget”⁸⁶³, pedig – ahogy Kis Róka Csaba egyik kiállításának címe is mondja – „kihalni tudni kell.”⁸⁶⁴

5.3. Virilitás-esztétika a COVID idején

„A vírus-leendés egy diagramszerű vonal, olyan észlelhetetlenül apró, dadogásszerű, megszakításokkal kitágított és kiterjesztett folt, amely egyszerre koncentrálja a zűrzavart, és egyszerre löki ki azt magából, összezavarva a figuratív vonalakat”⁸⁶⁵ – írja Horváth Márk *Vegyes hulladék* (2011) című akvarellsorozatom képi világa kapcsán: „Nincs középpont, nincs szervezési sík, nincs operativitás, csak a fertőzött fallosz furcsa kitörései (...) Minden jövő kizáródott, kizárólag a virilitás maradt az egyetlen pozitivitás.” Horváth alapvetően Nick Land *Hypervirus*⁸⁶⁶ című, kódokra szétzilált szövegére és Bataille-ra hivatkozik, mikor átírja a bináris szisztémát: „posztmodernitásban sem az 1, sem a 0 nem azt jelenti, amit korábban, az egy lehet kézen növesztett pénisz vagy felcsatolható dildó, míg a nulla lehet az ánus, sőt a globális felmelegedés fenyegetése okán akár napánusz is.” Nemes Z. Mária kiemeli, hogy „hogyan a vírus/virilitás Derridától Baudrillard-on át Deleuze-ig a posztmodern kultúrafelfogás mesteralakzata és/vagy vezérmetaforája.”⁸⁶⁷ A posztmodernhez kötődő posztthumán diskurzus esztétikájának, testképének plasztikus megragadására szolgáló betegség- és vírusmetaforák a művészet vagy a kibertér szimbolikus hálózatából kiszökve a pandémia biológiai valóságává váltak: a több, mint két éve kezdődött koronavírus-járvány hullámainak árnyékában került megrendezése *A test ördöge* című pécsi kiállítás is, amely éppen a biológiai Énnek való kiszolgáltatottságot tematizálta, exkluzivitásával demonstrálva, hogy az oxigénhiány még nem oltotta el a kultúrának fenntartott kicsiny lángot.

Az interaktív, hazudott távolságsugorító netes holland képnézegető program⁸⁶⁸ segítségével belebújhatunk Bosch *Gyönyörök kertje* című festményébe, olyan közelségből, ahonnan az életben soha nem láthatnánk a szárnyasoltár felületét, pontosabban a „valós világ látszatainak optikai kiterjesztését”⁸⁶⁹, ahol nincsenek többé élettelen sarkok, árnyékos részek és hiányzik a felejtés jótékony szűrője, amely enyhítené a halálos transzparenciát. A triptichon

⁸⁶³ Horváth Márk: Az ökológia és az antropocén gótikus értelmezései. In: *Helikon*. 2020/2. 235.

⁸⁶⁴ Kis Róka Csaba: *Kihalni tudni kell*. acb Galéria, Budapest, 2013. november 22.- december 20.

⁸⁶⁵ Horváth Márk: D503I330. Vírus-leendés és posztthumán individuáció. *Veneratio*, letöltés ideje: 2016. december 18. [A blog már nem létezik]

⁸⁶⁶ Land: Hypervirus. In: *Fanged Noumena*: 383-391.

⁸⁶⁷ Idézi Nemes Z. Mária In: Vírusválas. Eredeti szöveg: Thierry Bardini: Hypervirus: A Clinical Report. *CTheory*, 2006. február 2. <https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14470/5312>

⁸⁶⁸ <https://archieff.ntr.nl/tuinderlusten/en.html>

⁸⁶⁹ Virilio *Az információs bomba*: 19.

középső táblájának bal szélén olyan motívumot figyelhetünk meg, amely hátborzongatóan modellezi saját pozíciónkat: a világmodellként vízben úszó óriásmag üvegcső nyílásánál kíváncsi patkány terrorizálja a bent lakó figurát, míg a magból kinövő termés átlátszó buborékjában meztelen emberpár készül tétován végzetes reprodukcióra a magzatvízben lebegve. A viralitás paradicsoma kitermeli a sterilitás poklát: a 70-es években immunhiányos betegséggel született texasi „buborékfiú”, David Vetter földön kívüli légkörben nevelkedett egy sátorfóliában, majd a NASA által kifejlesztett szkafanderben, ám tizenkét évesen meghalt egy herpeszvírusban: „*a társadalmi rendszer, akárcsak a biológiai szervezet, úgy veszíti el természetes ellenállóképességét, ahogyan a protézisei tökéletesednek.*”⁸⁷⁰ A COVID-19 miatt ismétlődő karanténhelyzet révén létrejött kollektív kukkolás, azaz befelé fordulás jegyében a prágai Trafo Gallery arra az egyedülálló projektre vállalkozott, hogy nem csak a helyszíni jelenléthez képest *jobban* bejárható virtuális térként prezentálta aktuális kiállítását⁸⁷¹ az azóta elterjedt, a Matterport által kifejlesztett, kiállításpótlékként működő/archiváló 3D-s kamerával, hanem egyenesen a koronavírus jelenlétére reflektált a COVID-19 születési évéből adódóan tizenkilenc művész karantén előtti vagy alatti munkájával. A *KarARTena* dacos igyekezete azzal a paradox dinamikával működik, hogy míg a produktivitás a bénító ragály ellen dolgozik, a távjelenlét a vírus nyelvét beszéli, miként Baudrillard is kiemeli: „*a virtuális és vírusos: két összetartozó fogalom. A vírusok azért kerítik hatalmukba a testet, mert testtelenné, virtuális géppé vált (...) A fertőzőképesség akkor kerít hatalmába egy testet, egy hálózatot vagy egy rendszert, amikor az kiirt magából minden negatív elemet, és egyszerű elemek kombinációjává válik.*”⁸⁷² A COVID-19 a saját képére próbálta formálni az embert és látta, hogy az jó: az emberi arc kész horror, felejtésre ítéltetett tévedés, míg Jan Kaláb lekicsinyítve kitűzőnek is hordható koronavírus-portréja (*Virus*, 2020) hibátlan alakzat. Szemet gyönyörködtető mintázata egyszerre a Gonosz és a világhírű celebritás ikonja, akiről mindenki beszél, de akit senki nem ismer igazán, mintha egy túl hosszú nyúlt műtermi karantén alatt az alufóliával bevont sarokban Vasarely és Warhol közös kontaminációjából jött volna létre. Kaláb egyszerre pajzsként és tükörként funkcionáló tondója a tárlattal egy időben aukción is szerepelt, vagyis a vírus megsokszorozó képességét szimulálva a művészeti ipar kissé belassult anyagcseréjével szimbiózisban képes egyszerre több helyen lenni, akárcsak a galéria vezetője, Blanka Čermáková, ahogy a tárlatot promotáló videóban saját magát klónozva, számtalan különféle

⁸⁷⁰ Baudrillard: *A rossz transzparenciája*: 56.

⁸⁷¹ *KarARTena*, Trafo Gallery, Prága, 2020. április 14.- május 31. Kurátorok: Blanka Čermáková, Michal Cimala, Jan Kaláb és Jakub Nepraš. <https://my.matterport.com/show/?m=DcAaTYQg4DD>

⁸⁷² Baudrillard i.m. 56-57.

karaktert eljátszva alkotja a virtuális bemutató közönségét. A megnyitószimuláció a terror klónozásának paródiája, hiszen Mitchell szerint „*a klón a biológiai szimulákrumtól és az ellenőrizhetetlen burjánzástól való rettegést testesíti meg, amely utóbbi a rákkal, a vírusokkal és a pestissel kapcsolható össze.*”⁸⁷³

Az egyedülálló médiahátszéllel érkező koronavírus naponta frissített portfóliója elhalványítja nemcsak az egykor rettegett, de mára elhanyagolt kórokozókat, de a hozzájuk kötődő történelmi emlékezetet is. A jelenlegi Amerika évi 8-10 pestises beteget vagy a romániai Duna-deltában meghúzódó Tichilești lepratelepe kívül esik a planetáris optika távmegfigyelőjén, holott a felvilágosodás óta alapvetően ugyanaz az elfeketedő kéz írja a szabályokat, ugyanis Michel Foucault szerint a karantén egyre pontosabb megfigyelésre alkalmas találmányával 18. században nyugaton végleg megtörtént a paradigmaváltás – a leprások kirekesztésének régi modelljétől (exclusion) a pestisesek helyhez kötése (inclusion) vette át a stafétát a politikai ellenőrzés modelljeként: „*a pestis politikai álma azt a csodálatos pillanatot jelöli, amikor a politikai hatalom korlátlanul működik.*”⁸⁷⁴ A COVID-19 térhódításával egy időben nem a szkafanderek varázstalanított sterilitása, hanem inkább a pestisdoktorok sziluettje terjedt az interneten, nem várt figyelemben részesítve a gótikus divatérzékenység esztétikáját. Jan Vytiska piktopoézisének fertőzőképessége az ősi meséktől a kortárs horrorig terjed: folyton frissülő infantilis folklórájában húsevő baktériumok teszik felismerhetetlenné a lakókat, a nagymama felfalta a törpéket és farkasember-szindrómás családok várják a messziről érkező vendégeket a leégett falu üszkös kapujában. A festő elátkozott kisközségének skanzen-szerű terei „*nem-helyek*” (Marc Augé), miközben megidézük az áfonya és túlevél illatú *Sinistra körzet* (Bodor Ádám) senkiföldjét is, ahol az ismeretlen tunguz nátha által leterített halottak szájába madarak fészkelnek. Vytiska morvaföldi apokalipszise emberemlékezet óta tart: Rožnov lehetne akár a Twin Peaks is, kivéve, hogy csak egy hegycsúcsa van, amire vakon is fel lehet jutni, mert a hegyeknek is szeme van (*Mountains Have Eyes*, 2015), ahol bélyeggel a szájunkban várjuk a Szőrembert, hogy kivegye a szemgolyónkat. A *Witch House* (2020) rontást hozó lakójának arca borzalmas titkot rejt: akár Heinrich Füssli *Csend* (1880) című képén vagy *A kör* (rendező: Gregore Verbinski, 2002) kísértetkislányánál a haj leeresztett függöny, ami megelőzi a trauma színrevitelét: az eltakart arcok tömege, a hiány jelenléte a paranoia hiperbolizmusával kitermeli a rettenetes többlet lehetőségét. Bataille-nál a száj a fenyegetettség és a megszűnés helye, az a szerv, ami

⁸⁷³ Mitchell i.m. 278.

⁸⁷⁴ Michel Foucault: *A rendellenesek*. Ford: Berkovits Balázs. L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2014. 59.

destabilizálja a testet.⁸⁷⁵ Valójában nem azért viselünk maszkot, hogy ne nyálazzuk össze felebarátainkat, hanem mert ami a száj *helyén* van, talán messze *rosszabb* az *Alien* (rendező: Ridley Scott, 1979) belső ágyúszájánál: akár Én is lehetek *idegen*, mert az álarc *már* idegenné tett – a vírus logikája szerint senki sem különb. „*A gyermekkor ártatlansága a kegyetlenség álarcát ölti magára, az eretnek csuklyáját, amely elrejtí saját arcunkat*”⁸⁷⁶ – írja Jakub Janovský táblaképei kapcsán Otto M. Urban művészettörténész. Janovský korommal patinázott radioaktív lakótelepén mindig is gázálarcban edzettek az iskolások, mert a légekört megnehezítette a Párt. A kísérleti robbantás utáni nukleáris családi pikniken mindenki kapott egy tablettát a nyelvére, hogy soha ne felejtse el a Szent Pillanatot: a szilikon-ikonok éjfékete Mária-portréiból dögszag árad, de az Úr velünk van, amióta megfertőzött mikor megcsókoltuk a keresztet. Kistestű klónozott Krisztusok terjesztik a gyengeség ragályát a fáradt épületek vasbeton roncsain: a *Mumus* (2020) elől nem lehet elmenekülni, a legjobb, ha vödört húzunk a fejünkre. Minden probléma, így a fertőzés gócpontja is a gennyel teli fej – mindegy, hogy csuklyát borítunk rá, savval teli hordóba nyomjuk vagy szorosán körbetekerjük fóliával, csak váljunk meg tőle valahogy. Arizona mélyén lefagyasztva tartják az egykori baseball-legenda, Ted Williams fejét egy KRIO laborban, miközben az Atlanti-óceán túloldalán fejetlen békákat és egereket klónoznak, előkészítve a fejetlen emberi testek klónozását: az akefalikus klónok megszabadítanak a pszichológiai és etikai problémáktól, mert kiküszöbölik a tudatot⁸⁷⁷ – ugyanilyen logika mentén kámzsával személytelenítik el a kínvallatásnak alávetett foglyokat, megkönnyítve a vallató helyzetét. A COVID-19-nek nincsenek etikai aggályai, mégis arra kényszeríti az emberiséget, hogy megváljon arcától: egy kórházi maszkban mindenki épp annyira orvos, mint amennyire beteg.

Horror Pista (Máriás István), akinek már művészneve is a Budapest-Horrorszcénába simuló „*pszeudo-személyes brand*” (Nemes Z. Márió), sajátos helyet foglal el Jakub Janovský street artot és a képregény műfaját hibridizáló, salétromos falakat dekoráló rajzai és Vytiska kelet-csehországi horror-meséi között, gyermekperspektívából felépített, Kovászna megye bugyraiból inspirálódó, koporsó alakú rezervátumával. A *Temetés* (2008) és a *Születés* (2010) közti intervallum csak egy futó pillanat, amelyben a kezdet és vég egymásba dermed. Jake & Dinos Chapman rögeszmés diorámagyártó üzeme megmutatta, hogy a világ kicsiben *még rosszabb* lehet – a dobozba épített makett ökonomikus világmodell, amellyel a renitens

⁸⁷⁵ Georges Bataille: Száj. Ford: Szabó Marcell. *Versum Online*, 2016. december 8.

<http://versumonline.hu/vers/szaj/>

⁸⁷⁶ Otto M. Urban: Silicon Family. Saját ford. In: Otto M. Urban: *Silicon Family. Jakub Janovský*. [katalógus] Trafo Gallery, Prága, 43.

⁸⁷⁷ Mitchell: i.m. 280.

rosszfiúk bosszút állnak az impotens teremtő megalomániás kísérletén: a Paradicsomból kiűzött diák elszenesedett hobbikertjét szögesdrót futja be, és mindezért Éva a hibás (*Ádám és Éva (Kiűzve a Paradicsomból, 2013)*). „*Horror Pista szörnyszigetén ugyanis minden vérre megy. Ha eltemettük a felnőttest a gyerekbe, vagyis leszámoltunk a kultúra ellenőrzött formáival, akkor nem védhet meg senki az arc nélküli monstrumtól, ami a négyzethálós tájak mögött vár. Ha újra barbárok lettünk, akkor a képregény nem csak szórakozás, hanem a világmegismerés egyik formája, és a fantázia sem szemfényvesztés, vagy bölcsen adagolt kéjfokozó, hanem mindennapjaink kötőszöveve. Posztnépi hősként nem tudjuk, hol húzódik a határ a nép és nem-népi között, hiszen egyetlen hibrid komposztként éljük meg személyes és kollektív történelmünket.*”⁸⁷⁸ Horror számára a világteremtés egyenlő a világ pusztulásával – a mazochista kultúra a technológiába vetett hitet terjesztve pompás 3D-s CGI katasztrófaképek sokaságával próbálta olyan lidércnyomásként megjeleníteni az összeomlás gondolatát, amiből bármikor felébredhetünk. Hollywood rémálomgyárának nem sikerült felkészíteni bennünket a mikroszkopikus realitásra: a COVID-19 járványa a jövőt a jelenbe préselve tükröt tart kozmikus jelentéktelenségünknek, hogy átgondoljuk privilegizált ontológiai státuszunkat és beismerjük, hogy „*az ember, úgy ahogy van, a kedélyével, a szenvedélyeivel, a nevetésével, a nemiségével, a váladékaival maga is csak egy mocskos csíra, a transzparencia világát megzavaró irracionális vírus. Ha majd sikerül őt eltakarítani, mindent kitakarítani, és mindenféle szociális és bacillusos fertőzésnek véget vetni, akkor csupán a szomorúság-vírus marad meg a halálosan tiszta és tökéletes világban.*”⁸⁷⁹ Jake Chapman karantén alatt született esszéje kíméletlen pontossággal elemzi a koronavírus-járvány következményeinek társadalomformáló erejét:

„*Könnyebb elképzelni a világvégét, mint a kapitalizmus végét...»* A koronavírus előtt ez a (Žižeknek és Jamesonnak egyaránt tulajdonított) kijelentés népszerű közhelynek számított, mivel tökéletesen leírta az uralkodó politikai zsákutcát, amelyben az emberek vitatják a jövőjüket, de cselekvésképtelennek tűnnek. A jövő környezeti katasztrófát ígért, de mégis elég távoli volt ahhoz, hogy a hollywoodi dezinformációs gépezet kompenzációs forgatókönyveket játszasson le – minden egyes új katasztrófafilm franchise a lelkiismeretünket játszotta el helyettünk, és a kapitalizmus neoliborális bajnokai minden alkalommal elhárították a világvégét. (...) Amikor Carl Sagan 1977-ben a Voyager időkapszuláját az űrbe dobta, »*valami nagyon reményteljeset akart közölni a bolygón lévő életről*«. Jelenleg 1372,32 fényévnire van a Camelopardalis (Zsiráf) csillagképben, és az emberi erőfeszítések kövületeit sugározza téren és időn át, mint hamisítatlan ideológiát, egy képzeletbeli gazdatest felé; J. S. Bach és Isaac Newton teljesítménye jobb kozmikus reklám az emberiségnek, mint a pestis, a dögvész

⁸⁷⁸ Nemes *Ektoplazma*: 20.

⁸⁷⁹ Baudrillard i.m. 55.

vagy Auschwitz. (...) A koronavírus visszaveti az embert a fajba; a személytelen halál ajándéka áthidalja a neoliberais szinguláris monád és az emberiséget jelentő fertőzéses kaptár közötti ellentmondást. A fertőzés arra kér bennünket (...), hogy engedjünk a biotaxonómia felüli sodrásának, tehát az életnek (és a szeretetnek) mint a fertőzés vektorainak: az identitás csak metafizika, amelyből a koronavírus könnyedén kigyógyít. Talán most már elképzelhető a világvége és a kapitalizmus vége, de van-e kedvünk cselekedni?”⁸⁸⁰

Sokszor elhangzott az utóbbi idők pánikra építő híradásaiban, hogy „a koronavírus után már semmi sem lesz ugyanolyan, mint előtte volt”: a karanténhelyzet kapszulatermészete azt a hamis illúziót kelti, mintha lett volna olyan, hogy „előtt”, mintha a járványt megelőző világra egy változatlan, netán ideális, kimerevített pillanatra tekinthetnénk. Már Nietzsche is kijelentette, hogy a földnek „bőre van; ez a bőr pedig betegségekkel van teli, Az egyik ilyen betegség neve például: »ember«”⁸⁸¹, de Jakub Nepraš *Scepter* (2018) című, erdő belsejébe installált videósobrára egy olyan királyság jogára, ahol már nem az ember az egyeduralkodó: humán jelenlét nélkül modellezi a kriptovaluta által létrejövő decentralizáció vágyképét – a fán lakó konstrukció maga is olyan, mint egy hibrid organizmus, egy spontánul burjánzó villanypózna. Nepraš modellje a gazdasági krízis rémét is előre vetíti, ahogy folyamatosan a Bitcoin fluktuáló helyzetét mutatja a dollárhoz képest – kérdés, hogy a képzőművészet árfolyama miképpen változik a karantén után, de az operatív törzs szerint „az Embervírus már izolálható és leküzdhető”⁸⁸²: Nepraš kormánybotja jól megvan nélkülünk, és az igazságosság jegyében a rátelepülő csúszómászók rendelkezésére bocsátja a technológiát, miközben köszönetet mondhatunk a COVID-19 ébresztőjének, hogy időben felrázott minket a *szingularitás* zsibbasztó álmából. Samuel Butler már 1872-ben megfogalmazta szatírájában a mesterséges intelligencia gondolatát és az ember alulmaradását: „*Ki mondja, hogy az ember lát vagy hall? Az ember olyannyira paraziták kaptára és raja, hogy kétséges, hogy a teste nem inkább az övék-e, mint az övé, és hogy végül is nem más-e, mint egy másik fajta hangyaboly. Nem válhat-e az ember maga is egyfajta parazitává a gépeken?*”⁸⁸³ A vírus jelenléte révén a humanista emberkép szétrobbanásából és entrópiájából fakadó poszthumán testrepresentációk még húsbavágóbbnak és aktuálisabbnak tűnnek: a központnélküliség, a fragmentáltság, a

⁸⁸⁰ Jake Chapman: Four Wedding and a Mass Grave. Saját ford. In: The Quarantine Files: Thinkers In Self-Isolation. Curated by: Brad Ewans. *The Los Angeles Review of Books*, 2020. április 14.
<https://lareviewofbooks.org/article/quarantine-files-thinkers-self-isolation/>

⁸⁸¹ Nietzsche *Zarathustra*: 162.

⁸⁸² Burroughs i.m. 222.

⁸⁸³ Samuel Butler: *Erewhon*. Penguin Books, London, 1970, 205.

szétszóródás, a „sokaság” (Deleuze – Guattari) az Én polifonikus kórusának szólamait is jelentik, amelyben soha nem lehetek egyedül.

5.4. Az ördög a DNS-ben. A konceptuális Én színrevitele

Ha levágják a fejemet, mit mondanék? „Én és a fejem” vagy „én és a törzsem”?
Milyen jogot formál a fejem arra, hogy egyenlő legyem velem?
(Roman Polanski: A lakó)

„Az az önző élvezet, amit az embernek a műalkotás létrehozása okoz, történetesen az eltestetlenedés öröme. Míg úgy tűnik, a művésznek az a feladata, hogy kifejezésre juttassa és manifestálja lappangó énjét, valójában az Ego feltétele az, hogy teljesen különváljék a műalkotás elkészítése során: létrehozol egy tárgyat, ami skizofrén módon nem te vagy.”⁸⁸⁴ Jake Chapman a művészi alkotás természetét analizáló sorai között nem nehéz észrevenni a freudi halálösztön axiómáját („minden élet végcélja a halál”), mintha az alkotó folyamatosan a szervetlen állapotba való visszatérésen dolgozna, szüntelenül gyártva az őt reprezentáló és túlélő tárgyakat. Majd ahogy ezek az Én-másolatok mumifikálódnak a művészet mauzóleumaiban, úgy válik egyre kínosabbá és zavaróbbá a művész romló és kiszámíthatatlan testének jelenléte. Az Én határainak művészi átlépése jó kiindulópont a haláltól vagy a testünk belsejétől való irtózás megértéséhez, amelyhez az *abject* már korábban tárgyalt kategóriáját köthetjük.⁸⁸⁵ A dolgozatom *alapvetően* egy alanyi pozíciót fogalmaz meg: ezen belül ez az alfejezet a saját munkáimmal foglalkozik, amelyek különféle képzőművészeti médiumokat felmutató párhuzamos projektekből bomlanak ki és csavarodnak össze egy mutáns DNS-ekből álló nyitott korpusszá, az eddig megismert legfontosabb alkotói stratégiák, testrepresentációs problémák összegzésként.

Nemes Z. Márió Linda Kauffmanra hivatkozva hívja fel a figyelmet a „konceptuális Én” munkáimban elfoglalt helyzetére: „Győrffynél az »Én« nem univerzális, ismeretelméleti alany, (...) hanem mindig valamilyen pseudo-személyes megvalósulás és megsokszorozódás. (...) Ez a konceptuális alanyiség fikciós- és valóságéffektusok kölcsönös összjátékából termeli ki az Én kontextusát. Ugyanakkor ez az Én nem koherens, hanem olyan szubjektum nélküli bensőségesség, mely képről képre artikulálja újra saját esztétikai-egzisztenciális kényszerképzeteit.”⁸⁸⁶ Ennek a konstruált Énnek explicit megjelenítése az Én (Dorain Gray

⁸⁸⁴ Chapman In: *Papers of Surrealism*: 11.

⁸⁸⁵ [Lásd: 3. fejezet: 62.]

⁸⁸⁶ Nemes *A preparáció jegyében*: 15.

Alapítvány a fiatal művészekért [2009]) című mesterségesen öregített, fiktív önarcképem, amely eredetileg a Fiatal Művészek Stúdiója Egyesület kiállítóterében rendezett önálló kiállításomra⁸⁸⁷ készült. Számomra az egyik szempont a festmény elkészítése során az volt, hogy reflektáljon bemutatásának körülményeire: az FKSE szervezetének galériájában a portré azt a sztereotipizált nézetet próbálta megkérdőjelezni, amely a művészet infrastruktúrájában a „fiatalságot” reflexszerűen egyfajta értéktoobblettel társítja, legyen az akár a „frissesség”, „bátorság” vagy „őszinteség” fogalma. Az őszinteség kapcsán a festmény másik fő kép-antropológiai célja, hogy aláaknázza azt a posztromantikus szemléletből származó, és előítéleteként még mindig jelen levő megközelítést, amely önkifejezésként tekint a kortárs képzőművészetre.

Az alkotás a saját praxisomban nem önkifejezés, hanem reflektív problémafelvetések sorozata, amelynek során az elkészült tárgy elidegenedik a saját személyemtől vagy attól, amit a psziché lenyomataként határoznék meg: a műveim sokkal inkább a környező világhoz tartoznak, mint hozzám. A Dorian Gray-önarcképpel a portré műfaját és a hozzá tapadó előítéleteket tettem vizsgálatom tárgyává: Oscar Wilde gótikus horror-történetében nem lehet megragadni Dorian Gray identitását a portréján keresztül, hiszen az *folymatosan* változik: „A művészet célja, hogy feltárja önmagát, és elrejtse a művészt.”⁸⁸⁸ Saját munkámban a leleplezés, a titkos-Én romantikus kitárulkozásának a paródiáját figyelhetjük meg, vagyis még a hagyományosan vallomásosnak és személyesnek tartott önarckép műfaja sem szolgál revelatív és bensőséges információkkal a művész személyéről: a *Dorian Gray Alapítvány a fiatal művészekért* elsősorban a megismerés kudarcáról szól. Jean-Luc Nancy szerint a portré funkciója alapvetően nem a szubjektum ábrázolása: „Egy portré (...) nem azért hasonlít az archoz, mert hasonlónak válik hozzá – a hasonlóság csupán a portréval kezdődik és létezik, illetve csak benne, a hasonlóság az ő műve, dicsősége vagy kegyvesztettsége, amely azt a tényt fejezi ki, hogy az arc nincs ott, hogy távol van, hogy csak a hiány alapján jelenik meg, s pontosan ez a hiány a hasonlóság.”⁸⁸⁹ Az Én és a Másik összeomlásának dinamikájában a gonoszság és a nevetségesség kódjainak saját gyűjtését használtam a Jack Nicholson által alakított Jack Torrance (*Ragyogás*) ördögi mimikájától Aphex Twin groteszk vigyoráig, a formátlanság genetikailag lehetséges megjelenéséhez pedig nagyapám időskori korpulens testalkata és kopaszodása jelentette a kiindulópontot. Nemes elemzése rámutat, hogy ugyan

⁸⁸⁷ Gyórfy László: *Nem érzek hálát, amiért részt vehetek a teremtésben*, Stúdió Galéria, Budapest, 2009. június 17.- július 7.

⁸⁸⁸ Oscar Wilde: Előszó a Dorian Gray arcképehez. Ford. Keresztes Balázs, *Litera*, 2021. június 22. <https://litera.hu/irodalom/elso-kozles/oscar-wilde-eloszo-a-dorian-gray-arckepehez.html>

⁸⁸⁹ Nancy *A portré tekintete*: 20. Eredeti szöveg: Maurice Blanchot: *L'Amitié*. Gallimard, Paris, 1971, 43.

nyomokban fellelhető a képen a fiziognómiám, de „*az alak mégis egyfajta kísérteties elkülönözést sugároz, hiszen a festő saját öregedésének elképzelt folyamata felől alkotta újra önmagát. Itt újra azt a megdöbbentő eljárást figyelhetjük meg, ahogy az imitált alanyiség valamilyen transzparens bensőségeség illúziójával kecsgetti a nézőt, de ezzel egy időben a referenciális tendencia felfüggesztődik (...) A félmeztelen férfítést egyszerre válik agresszívvé és sebezhetővé, egyszerre rendelődnek hozzá a hiper-férfiasság (Jack Nicholson dekadens mosolya) és a feminitás (az undorító öreg nő – vetula – kultúrtörténeti toposza⁸⁹⁰) kódjai. Az eredmény egy hibrid-entitás, mely minden látványos mutáció nélkül testesíti meg az emberábrázolás művészeti válságát, azt a monstrumot, amivé az ember(alak) válik, ha szembenéz saját formátlanságával.*”⁸⁹¹

Egy lakásfelújítás során született meg az *Agytörmelék* című projekt ötlete, amely gyűjtemény formában rendezi változó kiterjedésű és megjelenésű installációvá az 1994 óta készült firkáimat.⁸⁹² A kollekción (eddig) az 1994 és 2015 között született morzsák és szilánkok ezreiből áll össze: a firkák alapvetően a bemutatás szándéka nélkül készültek automata és félautomata üzemmódban – golyóstollal, helyenként ceruzával; többnyire naplók, naptárak, füzetek lapjaira – üresjáratok és hiperaktív hullámok alatt, feljegyzések közben, vagy éppen előadások és telefonbeszélgetések alkalmával. A töredékek a mozgathatóság érdekében főleg 70 x 50 cm-es kartonlapokra vannak ragasztva, de a gyűjtemény elrendezése nem követ semmilyen időrendiséget, tematikus vagy esztétikai elgondolást. „*A töredékes üzenetek, együttes- és művésznév listák, az obszcén – sokszor Günter Brus művészkönyves rajzaira-festményeire emlékeztető – ábrázolások nem valamiféle dekódolható titkot rejtenek, hanem önmagukat mutatják be. Ezt úgy értem, hogy a bensőségeség nem szolgáltatódik ki valamilyen jelentésadó ideológiának, hanem önmaga energiamozgásai mentén terebélyesedik grafikai vízióvá. Nem önkifejezés történik, hanem Én nélküli kifejeződés, melynek során a személytelen imaginárius a képi fogalmazás kedvéért imitálja a pszichológiai-antropológiai formákat, vagyis az Én retorikáit.*”⁸⁹³

Karsten Bott frankfurti képzőművész számára a gyűjtés művészi módszer: mindennapi tárgyakat tartalmazó, 1988 óta gyarapodó monumentális jelenkortörténeti archívumának

⁸⁹⁰ Vö. Menninghaus i.m. 84-91.

⁸⁹¹ Nemes i.m. 21-22.

⁸⁹² Az *Agytörmelék* eddig öt kiállításon volt látható, növekvő terjedelemben: Gyórfy László: *Para*, Bartók 32 Galéria, 2004. szeptember 28. – október 14., *Lenmechanika (Na mi van?)*, Ernst Múzeum, 2008. július 10. – augusztus 31., Gyórfy László: *Az ördög a DNS-ben*, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 2012. május 19. – augusztus 26., *Szabadkéz*, MODEM, Debrecen, 2014. március 2 – június 29., *Munka-művek*, Budapest Galéria, Budapest, 2015. január 22. – március 8.

⁸⁹³ Nemes i.m. 18.

(*Archiv für Gegenwarts-Geschichte*) tanulságai közül számomra a hétköznapiság (múzeumi gyakorlatra nézve) kényszerítő erejét, illetve a forma és funkció összefüggéseivel szemben az áttekinthetőség és az osztályozás hagyományos szempontjait dekonstruáló, szabad és személyes asszociáción alapuló katalogizálás módszerét találok inspirálónak. A Bottgyűjtemény hierarchiát nélkülöző és a végtelenség érzetét keltő leltára azt a bárhol folytatható *rizomatikus* struktúrát képviseli, mint az *Agytörmelék* mellérendelő és a saját személyemtől függetlenedő hálózata: „Az *Agytörmelék* műhalmaza a központ nélküli személyesség klinikai-antropológiai múzeumaként is értelmezhető.”⁸⁹⁴ Az *Agytörmelék* eddigi megjelenési formái közül számomra a klausztofóbiásan zárt installáció volt az intellektuálisan leginkább stimuláló verziója, a David Lynch-féle privát kunyhó rekonstrukciója a semleges kiállítóterben, amely magasságában és nyílásában a saját testméreteimhez igazodott, teljessé téve az intimitás szimulációját. A privát és a publikus feszültségterében lebegő gyűjtemény izalmát számomra a kategorizálhatatlansága és befejezetlensége nyújtja, hiszen a gyűjtés folyamatának soha nem lehet vége és nem elérhető általa a teljesség kényszerítő fogalma, miként Bartók Imre megjegyzi: „A jelentésség egyszerre tapasztalható túlhabzása és ugyanakkor hiánya ezt a hideg lakást mintegy belülről robbantja szét: ha az entrópia ábrázolására vállalkozol, nem adhatod lejjebb az entrópiánál.”⁸⁹⁵

A fragmentáltság-esztétikája jegyében jegyzi meg Nemes, hogy „az emberi formátlanság erőterében születő pseudo-forma az »antropológiai« töredék”⁸⁹⁶: a munkáimon szereplő, elkóborolt test-töredékek a legkülönbözőbb módon találnak egymásra és hoznak létre új alakzatokat a transzhistorikus húsviharban. A Stúdió Galériás címadó installációm (*Nem érzek hálát, amiért részt vehetek a teremtésben*, 2009) egy polgári enteriőr szimulációjának pokoli inverzét nyújtotta, amelyben a terített asztal beállítását folytatta a falon a kiegészítő-festmény negatív csodája. Az asztal közepén elhelyezett levágott bal (domináns alkotó) kezemet mintázó élethű műgyanta-öntvényt tányérokra helyezett műfekáliák veszik körül, egy olyan kizökent idő mementójaként, ami felgyorsítja a metabolizmus folyamatát és a tápanyagot a végtermékkel helyettesíti – akárcsak Luis Buñuel *A szabadság fantomja* (1974) című filmjének komikus jelenetében, ahol az asztalnál helyet foglaló decens vendégek vécén ülve élik társasági életüket, míg az étkezést egy mellékhelység diszkrét magányában végzik.

⁸⁹⁴ Uo. 19. Vö. Linda Kauffman: *Bad Girls and Sick Boys – Fantasies in Contemporary Art and Culture*, University of California Press, 1998, 40.

⁸⁹⁵ Bartók Imre: A szemfogakkal rendelkező agy. „Az ördög a DNS-ben” – Györffy László képzőművész kiállítása. *Balkon*, 2012/6, 34.

⁸⁹⁶ Nemes i.m. 22.

Nemes az installációt „hely-nélküli színpad”⁸⁹⁷-ként írja le, ahol „a festői tevékenység szempontjából kitüntetett testrészt” körülvevő ürülékcsigák tagadják és kigúnyolják „a művészi létrehozás anyagot megváltó-transzmutáló aspektusát”: az egész enteriőr szimulációs működését tekintve „Györffy magát az »abject«-et is leleplezi, hiszen mesterséges dekorációként használva megfosztja azt minden lehetséges idealizmusától.”⁸⁹⁸ A Joel-Peter Witkin csonkolt test-csendéleteit is megidéző „levágott (művész)kéz hamis ereklye és horrorfilmek banális kelléke”⁸⁹⁹ egyszerre, amely bizonyos szempontból köthető Morten Wiskum azon műveihez⁹⁰⁰, melyeket egy halott kezével fest, azzal a különbséggel, hogy itt az alkotás már a saját (levágott) kezem nélkül is létrejön, vagyis olyan személytelen *termelő*, ami tőlem függetlenül felettem áll. Ha már szóba került az ereklye fogalma, a műkéz pozícióját a két következő szélsőértéket képviselő pólus közé helyezném. A Szent Jobb 1038 és 1083 között spontán mumifikálódott uralkodói keze a metonímia csapdája: töredékességében is a teljességre és az egységre emlékeztet, a Szent István-i államalapítás hatalmát reprezentálja, amely katolikus relikviaként vonzza a tömegek tekintetét, ellentétben azzal a Todd Maisel riportfotós által lencsevégre kapott névtelen, utcán heverő, leszakadt bal kézzel (*The Hand*, 9/11, 2001), amely nagy felháborodást keltett, mikor dokumentumként megjelent a New York Daily News hasábjain: a televíziós közvetítők és a nyomtatott sajtó ígéretet tettek, hogy nem mutatják meg szeptember 11 tragédiájának hús-vér borzalmát.⁹⁰¹

Visszatérve az installációhoz, Nemes kiemeli, hogy a határsértéshez társított nevetés gondolata révén „A tragikum megfosztódik higiénijától, mert a túlzás torzító ereje felfüggeszti a testi-lelki horror metafizikus karakterét. Ami megmarad, az egyfajta horror-paródia: a funsplatter”⁹⁰², a műfekália poétikája”⁹⁰³ – elvégre már Bataille *Napánusza* is azzal a

⁸⁹⁷ Nemes Z. Márió: Higiénia nélküli teremtés. Györffy László: Nem érzek hálát, amiért részt vehetek a teremtésben. *Balkon*, 2009/7–8, 34.

⁸⁹⁸ Uo. 33.

⁸⁹⁹ Uo.

⁹⁰⁰ [Lásd: 3.1. fejezet: 87-88.]

⁹⁰¹ Éppen a média felügyelete révén vált a támadásról, két geometrikus forma leomlásáról készített, távoli nézőpontú felvétel a fenségesség átesztétizált, eltestetlenített hordozójává. Nem véletlen, hogy Karlheinz Stockhausen zeneszerző „az elképzelhető legnagyobb műalkotásnak” nevezte az ikertornyok ledőlését. A zeneszerző egy hamburgi rádióinterjú keretein belül mondta az elhangzottakat (*Norddeutscher Rundfunk*, 2001. szeptember 16.). Stockhausen kommentárját kiszakították kontextusából, amelyben saját műveiről kérdezték, és a terrorcselekményről abban az összefüggésben beszélt, hogy az „az ördög műve.” (Vö. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/1556137.stm>). Damien Hirst a terrorcselekmény egy éves évfordulóján az eseményt „vizuálisan lenyűgöző” műalkotásnak nevezte, amelyet később megbánt. (Lásd: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/2268307.stm>). Jake Chapman reflektáltabb elemzése hasonló megközelítést képvisel: „a WTC láthatóan belefűlt a felügyeletbe”: egyszer, mint „tisztá, tárgy nélküli apperceptió”, a fenséges „klasszikus példája”; másodszer pedig akkor, amikor az emlékezés eszközeként alkalmazott fényinstallációval „a kiherélt romokat egy új, vertikális utópiává reanimálták” a Világgazdasági Központból Világkulturális Központot hozva létre. (Chapman *Meatphysics*).

⁹⁰² [Lásd: 2. fejezet: 26.]

⁹⁰³ Nemes i. m. 34.

megállapítással kezdődik, hogy „a világ teljességgel parodisztikus, hogy a szemünk elé kerülő dolgok mindegyike paródiája egy másiknak.”⁹⁰⁴ A metafizika nélküli horror-élmény központi jelentőségű felismerés, amely az egész dolgozat talán legfontosabb tézisének támasztja alá, vagyis, hogy nem lehet a nevetés hibridizáló szerepe nélkül értelmezni a transzgressziót számos alkotói stratégia, így McCarthy, a Chapman fivérek, Kis Róka vagy a saját munkáim esetében, melyek szövetét az Én-szimulációval kiegészült hibrid motívum- és / vagy idézetháló alkotja. „Györffy poétikája szerint a művészet olyan pokol, ami sohasem múlik el, a nyolcadik főbűn maga a teremtés.”⁹⁰⁵ A hét főbűn moralizáló hagyományát átíró *Az ismétlés pokla – 7x7 főbűn* (2010-2012) című rézkarc-sorozat folyamatos átfestések és variációk által mutálódik olyan ciklikus idézethálónak, melyben egyszerre van jelen a tematika által sugallott pszeudo-középkori karakterrel és a Chapman-fivérekkel való túlazonosulás. Minden képzőművészeti vagy nem-képzőművészeti motívumra mint *szövegre* tekintek, így azok textuális dekonstrukciója és újraolvasása során a motívumerdő eredete és a kisajátítás eredménye felcserélődik. *Az Irigység II.* (2010) vesztőhelyén Jake és Dinos Chapman levágott és karóra tűzött feje bohócnak maszkírozva nevet⁹⁰⁶: Louis C.K. komikus azt nyilatkozta egyszer, ha valamiről azt tartjuk, hogy túl szörnyű ahhoz, hogy vicceljünk vele, az olyan, mintha azt mondanánk, hogy egy betegség túl szörnyű ahhoz, hogy meggyógyítsuk.

A nevetés módszertani jelentőségén túl a második fejezetben kifejtett, Deleuze és Guattari által bevezetett *leendés*⁹⁰⁷ és a bataille-i *formátlanság*⁹⁰⁸ szolgáltatja a *Facefuck* (2011-2015) című kerámia-sorozat⁹⁰⁹ értelmezési keretét. A sorozat inspirációs forrása a kézműves szakkörök és a művészeti terápia⁹¹⁰ világában keresendő, mindkettő a művészet határterületén mutat menekülési útvonalat a hivatalos művészetből a nem-hivatalosba. A kézzel kifestett *Facefuck*-kerámiamunkák olyan, gyermeki módon stilizált mutáns fejek, amelyek fokozatosan dekonstruálják magukat anatómiailag, miközben élvezik is. A sorozatcím ellenére a ciklus nem a szexualitásról szól, abban az értelemben, ahogy „a szexualitás mindenütt jelen van: ahogyan

⁹⁰⁴ Bataille *A napánusz*: 1.

⁹⁰⁵ Nemes Z. Márió: Apokaliptikus naivítás. Györffy László kiállítása. *Új Művészet*, 2010/10. 30.

⁹⁰⁶ A Chapmanék 2013-es prágai kiállítása (*The Blind Leading The Blind*) megnyitóján alkalmával módomban volt személyesen találkozni és beszélni az alkotókkal. Az ajándékba adott katalógusomban (*Az ördög a DNS-ben*, 2012) szereplő, fent idézett grafikára Jake Chapman élénk nevetéssel reagált, majd annyit mondott, hogy „Megérdemeltük.” A rézkarc előzménye a téma olaj / fatábla verziója: *Hozzátok el Damien Hirst fejét (Irigység*, [2008]). Vö. Marilyn Manson: *Mutilation's the Most Sincere Form of Flattery* (2007).

⁹⁰⁷ [Lásd: 2. fejezet: 25.]

⁹⁰⁸ [Lásd: 2. fejezet: 23.]

⁹⁰⁹ A sorozat első bemutatója: Györffy László: *Eat Your Mind / Bruins Blurps*, Platán Galéria, Budapest (Tomasz Mrózzal), 2011. november 24.- 2012. január 20.

⁹¹⁰ Az MTA Művészettörténeti Kutatóintézete által kezelt, 2008-ban létrejött MTA Pszichiátriai Gyűjteményben tett látogatásaim inspirálták közvetlenül a projektet.

egy bürokrata az aktáit simogatja, ahogyan egy bíró igazságot szolgáltat, ahogyan egy üzletember a pénzt forgatja (...) És nem kell metaforákhoz folyamodni, mint ahogy a libidónak sem kell metamorfózisok útján haladnia.”⁹¹¹ A sorozat első tagja (*Facefuck I*, 2011) felismerhető anatómiai modellnek tűnik, míg az utolsó (*Facefuck X*, 2015) leginkább absztrakt húshalomnak: még ha az utolsó munkák csak nyomokban emlékeztetnek is emberi fejre, közülük van az emberi fejhez, márpedig nem lehet eltekinteni attól, hogy a portré hagyománya abból ered, hogy megmintázunk valamit, amit ideálisnak tartunk⁹¹² – minden emlékeztet valamire, még ha idiotizált formában is. Már akkor, mielőtt még elkezdenék dolgozni egy festményen és elmegyek agyagot vagy festéket venni a boltba, szükségszerűen kötődöm egy termelési folyamathoz, az összes korábbi festményhez, ami valaha készült: a festék olyan, mint a festék.⁹¹³ Minden referenciális, így képtelenség létrehozni egy olyan művet, ami *semmire* nem hasonlít: ha létezne ilyen, nem biztos, hogy szívesen rá akarnánk nézni. A *Facefuck*-portrékban a test (fej) nem követi az emberi anatómia szabályrendszerét, hanem idegen és kiszámíthatatlan struktúrák halmazaként egyfajta „privát biológiát”⁹¹⁴ képvisel. A klasszikus (és egynézetű) szoborportrék esetében, ha csak elölről látunk egy arcot, könnyen el tudjuk képzelni, milyen képet nyújthat egy másik nézetből: a *Facefuck*-fejek legtöbbször a körplasztika lehetősége úgy is megmutatkozik, hogy soha nem lehetünk biztosak abban, mikor és hol jelenik meg váratlanul a szobrokon egy újabb érzékszerv, nyúlvány, kinövés vagy éppen lyuk: „*A groteszk test felülete csupa hegy és szakadék – az építészet nyelvén szólva – torony és katakomba.*”⁹¹⁵

Dana Schutz *Face Eater* (2004) című festményén a fej saját ellenségévé válik és felfalja önmagát, akárcsak *Facefuck III* (2011) *de-kompozíciójában*: Nemes arra hívja fel a figyelmet, hogy „*az emberi értelem – illetve az emberi forma – megszületése tehát elválaszthatatlan az öndestrukciónak, a nem-értelem artikulálódásától. Ez azonban nem (csak) tragikus, hiszen miközben a Facefuck-fejek halálba koitálják magukat, az egyfajta groteszk születést is jelent, egy olyan életforma kialakulását, melynek vitalitása nincs alávetve a humanista értelem diktatúrájának. Gottfried Benn már a huszadik század elején megfogalmazta, hogy csak egy úton lehetséges kilépni a racionalitás kultuszában deformálódó európai kultúrából, mégpedig az (ön)tenyésztés segítségével, mely a mutációk szabadságát helyezi szembe az európai agy*

⁹¹¹ Deleuze – Guattari *Anti-Oedipus*: 322.

⁹¹² Fodor Kata a dániai VIA University College hallgatójaként *Facefuck* (2021) címmel lérehozott egy ruhakollekció tervet, amely a kerámiasorozatomból inspirálódik és mintáinak analízise visszavezeti a szobrok eredetét a formátlanná váló, aszimmetrikus és megereszkedett emberi testet: a projekt a 65 év feletti női fogyasztókat jelölte ki célcsoportként, miközben megtartotta a *Facefuck*-sorozat „fagyaltyszerű” vagy IKEA-termékekere / gyermekszobára jellemző színvilágát. Lásd: fb.com/abracahandra

⁹¹³ Vö. Chapman In: *Slade Contemporary Art Lecture*

⁹¹⁴ Nemes *A preparáció jegyében*: 24.

⁹¹⁵ Bathyin i.m. 340.

fennhatóságával. Ez nem fajnemesítést jelent, hanem a szellem tenyésztését. A művész agyának ugyanis szemfogakra van szüksége, olyan szellemre, ami önmagát zabálja fel.”⁹¹⁶ Kathy Acker sötét disztópiájában csak egy kiút van a minden ízében fertőzött és erőszakos világból, és ez a program a következőképpen szól: „SZABADULJ MEG A JELENTÉSTŐL. AZ ELMÉD EGY RÉMÁLOM, AMELY FELFAL TÉGED: EDD MEG AZ ELMÉDET!”⁹¹⁷

Bartók és Nemes is egyetért abban, hogy a *Facefuck*-sorozat tagjait lehet olvasni Franz Xaver Messerschmidt 18. századi karakterfejeinek destruktív paródiájaként is, amelyek „a mutációs állapotok fiziognómiai tanulmányaiként”⁹¹⁸ működnek, hiszen „míg a fiziognómiai fejek az értelem feltárulásának médiumai, addig Győrffy munkái a feltárás/feltárulás eseményét »erotikus abortuszként« viszik színre.”⁹¹⁹ A *Facefuck*-szobrok által megfogalmazott másik lényeges kérdés – az általam említett leendés kapcsán – a performativitás. Horváth Márk és Lovász Ádám szerint a *Facefuck VIII* (2015) portréjáról „egy salakanyaggá átlényegülő arc tekint ránk, azonban nem tudjuk eldönteni, hogy az arc egy egykori emberé, vagy csupán véletlenszerűen antropomorfizálódott a fekáliából.”⁹²⁰ Sirbik Attila rámutat hogy „Győrffy retteg az anyagiságon túli dimenziótól – ugyan magának a nyelvnek is van anyagtalan dimenziója, ám az idegrendszer kelti életre, amely nem örökéletű: az anyagon túli világ leírására szolgáló metaforáink szépek, de nem segítenek azon, hogy egyszer mindenki meghal. Munkái alapvetően a testbe vetettség élményére reflektálnak a művészetre rakódott idealizmus nélkül, amelynek jól megágyazott a Bataille-féle alantas materializmus.”⁹²¹ A szkatologikus olvasaton túl azt hangsúlyoznám, hogy ezek a burjánzó kerámiafejek a folyamatos átalakulás állapotában vannak: a *Facefuck VIII* már kiégetett (terracotta) stációját visszafestettem / lakkoztam a nedves fazekasagyag színére és felületére, ami a szimuláción túl az átmeneti állapot konzerválásával, egy soha el nem készülő munka illúziójával kecsegtet. Gavin Turk egy 2009-es Velencei Biennáléhoz kapcsolódó projektben⁹²² interaktív kerámia workshopot hozott létre, melyben a saját magáról pontosan megmintázott, puha agyagból készült büsztöket (*Clay Workshop*, 2009) a rögzítés (szárítás és kiégetés) fázisa előtt az exkluzív megnyitóra megjelent vendégek szabadon átalakíthatták, eltorzíthatták fantáziájuk szerint, kielégítve a nézőnek a

⁹¹⁶ Nemes i.m. 24-25. Vö. Gottfried Benn: Stefan George emlékezete. Ford. Kurdi Imre. In: Gottfried Benn: *Esszék, előadások*. Kijárat Kiadó, Budapest, 2011, 127.

⁹¹⁷ Kathy Acker: *Empire of the Senseless*. Saját ford. Grove Press, New York, 2018, 38. A 2011-es kiállításom címe (*Eat Your Mind*) az Acker szövegre támaszkodik.

⁹¹⁸ Bartók i.m. 35.

⁹¹⁹ Nemes i.m. 24. Vö. „A születés a ganglion abortusza” (Chapman: *Meatphysics*).

⁹²⁰ Horváth – Lovász: *Folyékony fekália. Az alantasság olimpiája. A Facefuck IV* (2012) szintén olyan színre lett lefestve, amely egyszerre emlékeztet a fekáliára és az enyhén megolvadt csokoládéra.

⁹²¹ Sirbik *Hungarian Contemporary*

⁹²² *Distortion*, 53rd Venice Biennale, Gervasuti Foundation, 2009. június 7.- november 22. Kurátor: James Putnam

képrombolás iránti gyermeki vágyát, amelyet az alkotó irritáló, szakrális pozíciója gerjeszt a műtárggyal szemben. Az ember saját képmására teremtve Istent, elfeledkezett róla, hogy az ördög a részletekben (DNS) lakozik: így közöttünk – akik csalódtak a test halhatatlanságában – akadna-e bárki is, ki ne érezne ellenállhatatlan vágyat, hogy átrendezze a Teremtő arcát, ha tét nélkül megteheti?⁹²³ Egy mű létrehozása számomra nem csak kreatív munka, de épp annyira destruktív aktus is. A destrukció mindig öndestrukció is, de az (ön)kannibalizmus kétirányú kulturális tapasztalat vagy módszer: egyfelől hozzájárul a töredékesség, a csonkaság esztétikájához, másfelől egy radikálisan heterogén burjánzást teremt, ahogy bekebelez különböző hagyományokat, struktúrákat, mintákat, felszámolva a zárt és rögzített identitások ideáját. „*Aminek hamarosan el kell tűnnie, az nem csak azon nézetek összessége, amelyek a testet »önazonosnak«, »egésznek« vagy »autonómnak« tekintik, hanem azon identitásoknak, ideológiáknak, politikáknak és elméleteknek is ki kell múlniuk, amelyek az identitásból indulnak ki.*”⁹²⁴

A performativitás a munkáimban és kiállításaim rendezésében, installálásában⁹²⁵ mindig úgy jelenik meg, hogy nem mutat fel semmilyen koncepciót a jövőt illetően, vagyis a gyakorlatban követi azt a dolgozatomban megfogalmazott tézist, mely szerint a poszthumán testképekre irányuló transzgresszió *nem teleologikus*, így feltételezi a határokat, amelyeket a művészet eszközeivel újra és újra át lehet lépni, kerülve a világ megváltoztatására irányuló naiv idealizmust. Amikor Vlagyimir Szorokint 2015-ben Budapesten megkérdezték arról, hogy mi az irodalom szerepe a diktatúrában, azt válaszolta, hogy „*minden időben, bármilyen rendszer uralma alatt az irodalom egyetlen feladata – megmaradni irodalomnak. A legszomorúbb mindig az, amikor faltörő gépet csinálnak belőle az aktualitások bástyáinak lerombolására. (...) Mert ha a falak leomlanak, a faltörő gépek rozsdásodni kezdenek.*”⁹²⁶ Én ugyanezt gondolom a képzőművészetről is, amely gazdagabb és rétegzettebb nyelvet képes létrehozni annál, mintsem hogy kizárólag politikai célok eszközévé zanzásítsa magát. A posztforradalmi tehetetlenség repetitív jelenidejűsége érdekel, a Péli Barna vagy Chapman fivérek munkáinál is megfogalmazott dadogás poétikája, semmint a felvilágosodás görcsös igyekezete a világ

⁹²³ A *Facefuck*-anyaghoz kötődött egy olyan efemer agyagmunka is (*Edd meg az agyad, mielőtt ő esz meg téged*, 2011), amely kiégetés nélkül, fémvázon került bemutatásra, az entrópiára bízva a plasztika végleges formáját: a kiállításom végén a némileg összezsugorodott és megrepedt fejet megsemmisítettem.

⁹²⁴ Idézi: Horváth – Lovász – Nemes i.m. 219. Eredeti szöveg: Peter Mahon: *Posthumanism. A Guide for the Perplexed*. Bloomsbury, London, 2017, 62.

⁹²⁵ A retrospektív kiállításom (*Az ördög a DNS-ben*, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 2012. május 19.- augusztus 26. Kurátor: Izinger Katalin) valójában a visszatekintő, összegző kiállítások paródiáját nyújtotta. Szándékosan nem követettünk kronologikus rendezőelvet, és az összes ott szereplő, hatvanhat darabot kitevő kisméretű grafikai munkámat egy organikus, formátlan alakzatban installáltuk a főfalra (*Rizóma*, 2012).

⁹²⁶ Vlagyimir Szorokin In: Rostás Eni: Szorokin: Az orosz lélek tömjén, hó és vér. *Könyves Magazin*, 2015. január 12. https://konyvesmagazin.hu/nagy/szorokin_az_orsosz_lelek_tomjen_ho_es_ver.html

megjobbítására és varázstalanítására – a brutalitás álarca mögött újabb álarcok sorakoznak, és soha nem ismerjük meg, ki is valójában Börpofa. A poszthumanista gondolkodás irányzatai kapcsán némileg billegő álláspontom a kritikai poszthumanizmushoz áll a legközelebb, hogy „*az embert funkcionális képlékenysége, középpont nélkülsége felől kell újragondolni, egy nem-esszencialista antropológia mentén, mely dekonstruálva írja át az antropocentrizmust, hogy a szubjektumot kiemelve – transzcendálja – a világ és önmaga középpontjából. Egy ilyen beállítódás nem anti-, hanem kritikai humanista, hiszen az embert állandó kétségbevonhatósága felől képzelet újra.*”⁹²⁷ A képzelet számomra az alkotás elsőrangú eszköze, hiszen a képzelet által népesítem be a művészet által kijelölt teret mindazzal, ami nem látható, ami *nincs*: ebben a kontextusban izgalmas lehetőségeket kínál a *spekulatív poszthumanizmus* is, David Roden azon definíciójában, miszerint a spekulatív poszthumanizmus (SP) „*nem arra vonatkozó normatív követelés, hogy milyennek kellene lennie a világnak, hanem metafizikai állítás arról, hogy milyen lehetne.*”⁹²⁸

A dekonstrukció és a diszfunkcionalitás vonatkozásában egyik legkarakteresebb ciklusom a statikus gép-szobrok formájában megvalósult, aprólékos barkácsfolyamat, amely a mestermunkának választott Várfok Galériás kiállítási anyagom⁹²⁹ részeként indult. *Egy családi portrét rendeltek tőlem karácsonyra, de csak erre jutott időm ([Dark Net], 2018)* – gúnyolja a festészet anakronisztikus reprezentatív funkcióját és a kinetikus művészet pozitívizmusát a műgyantából öntött kézprotézissel operáló *de-konstrukcióm* címe: az előremutató műkés szadisztikusan benyomja a vászon felületét, de miközben nem tudjuk valójában, hogy mit jelent az „előre”, a reprezentáció illúziókeltése helyett csak illúziórombolással találkozunk. Valójában a maradékból építkező bricolage / assemblage *minden időt* felemészt: az embert helyettesítő és bevégző testrészek egy ember-utáni, posztapokaliptikus perspektíva felől termelik ki a centiméterre megtervezett káosz-esztétikát, amelyben az embertöredék egyenrangú a szervetlen tárgyi töredékekkel. A rozsdás(itott) fémalkatrészekből, hulladékfából és műpéniszből épített festővászon-penetráló *Bad Biology: Acheiving and Undermining Dysfunction* (2015) orgiasztikus barkácsolásában a nemi szervre redukálódott ember csak arra képes, hogy átszakítsa a vásznat, megalkotva saját „gyorsportréját”: „*E struktúrák műujjbegyei és más*

⁹²⁷ Nemes Z. Márió: Antropológiai töredékek. Györffy László, Szöllösi Géza, Kis Róka Csaba testképei. *Balkon*, 2011/2, 32. A kritikai poszthumanizmus egyetlen aspektusa, amellyel nem tudok azonosulni, az a fajta terjedőben levő átpolitizáltság, amely aktivistaként működő kulturális és társadalmi mérnökökként képzelet el a poszthumanizmus „programjának” képviselőit.

⁹²⁸ David Roden: In: Humanizmus, transzhumanizmus és poszthumanizmus. Ford. Keresztury Dóra. *Helikon*. 2018/4. 405.

⁹²⁹ Györffy László: *Bal hüvelykem bizsereg, gonosz lélek közeleg*, Várfok Galéria Budapest, 2015. szeptember 5. - október 3. A *Facefuck*-sorozat ezen a tárlaton teljességedt ki igazán.

protézisei kis, feszített vásznakot inzultálva figurázzák ki a festészet folyamatának bizonyos közhelyeit: a képsíkot áttörő illúziót, az alkotófolyamat agresszivitását és a fontanai vágások vulgáris képzettársításait.”⁹³⁰ A munka címében megidézett testhorror szatíra (*Bad Biology* [rendező: Frank Henenlotter, 2008]) karakterei „fizikailag deformáltak ugyan, de ez a deformáció nem valamilyen rögzített normához képest jelentkező hiba, hanem egy semleges, egyén feletti elem megnyilatkozása, és minden konvencionális jelentést nélkülöz.”⁹³¹

Dolgozatom egyik fő vezérmotívuma a *tudatalatti és a test mint gép*, így a poszthumán átírás révén az ember biológiai folyamatai is gépi mozzanatként tételeződnek: láthattunk szülőgépet (HR. Giger), emésztőgépet (Wim Devoye) vagy szuicid-szerkezeteket (Jean Tinguely). A kiismerhetetlen struktúrájú rozsdás szerkezeteim adekvát analógiáját számomra Franz Kafka *A fegyencgyarmaton* (1914) című novellájában megjelenő kivégzőgép jelenti. A részletes, de elliptikus leírás a gép működésének hibáit járja körül: „*A gép nagyon összetett szerkezet, itt-ott okvetlenül szakad vagy törik benne valami*”; „*eszközeink a gépezet karbantartásához most nagyon korlátozottak.*”⁹³² Horváth és Lovász kiemeli, hogy „*amikor Gilles Deleuze és Félix Guattari A fegyencgyarmaton című Kafka-elbeszélést elemzik, a történetben szereplő kínzó- és kivégzőgép dezorientáló, deterritorializáló aspektusát emelik ki. A kínzás és az üldöztetés a törvény esszenciájaként tárulkozik fel. Mint írják, »az igazságszolgáltatás azért ábrázolhatatlan, mert maga is vágy«.*”⁹³³ A gép használat közben tönkremegy, hiszen *sosem* működött: a saját konstrukcióim nem a mozgást fagyasztják meg, hanem tagadják, hogy létezne bármilyen elmozdulás a jelenből. „*A roncsból még komplexebb roncs növekszik*”⁹³⁴, vagyis statikus szobraimnak nincsen deklarált célja vagy funkciója, egyedül azért konstruálódtak, hogy színre vigyék saját működésképtelenségüket, a reprezentáció lehetetlenségét.⁹³⁵ Az „*anyag apokalipszise mindig egyet jelent a szöveg*

⁹³⁰ Tayler Patrick: Véres végtagok nyomában. Györffy László, Kis Róka Csaba és Szöllösi Géza csoportos kiállítás. *Új Művészet Online*, 2020. november 19. <https://www.ujmuveszet.hu/2020/11/veres-vegtagok-nyomaban/>

⁹³¹ Nemes *Balkon* 2009: 34. A film férfi főszereplője egy industriális maszturbáló-gépet épít drogfüggő és önálló életre kelő péniszének, de annak működési elve ismeretlen marad. Roland Barthes *Sade* jeleneteiben kiemeli a gépi konstrukciókat: megjelennek különböző, büntető és/vagy élvezést segítő gépek, de „*gépszerűen konstruált élőképek*” is, amelyek rendszerint nyitott és egyensúlyi állapotot feltételező rendszerek. (Barthes *Sade, Fourier, Loyola*: 172.) Lásd még Sarah Lucas férfi-maszturbációt gúnyoló motorikus konstrukcióit: *Wanking Arm* (2000).

⁹³² Franz Kafka: *A fegyencgyarmaton*. Ford. Szabó Ede. In: *Elbeszélések*. Palatinus, Budapest, 2001, 138.

⁹³³ Horváth Márk – Lovász Ádám: Az üldöztetés mint az irodalmi gépek rejtett motorja. 2021. április 2. <https://dunszt.sk/2021/04/02/az-uldostetes-mint-az-irodalmi-gepek-rejtett-motorja/>

⁹³⁴ Horváth Márk – Lovász Ádám: Heterogenitás és abszurd mélység Györffy László művészetében. *Artmagazin Online*, 2018. április 24. <https://www.artmagazin.hu/articles/essze/3a4a586e50e77fb72ac23834fa75da3e>

⁹³⁵ Martin Senn német művész elkészítette a kivégzőgép szobrászati verzióját (*Franz Kafka: Der Eigentümliche Apparatus der Erzählung "In der Strafkolonie"*, 2010), amelynek létezése ugyanúgy hiba, mint Gregor Samsa ábrázolása.

apokalipszisével”⁹³⁶: a címkötéshez előszeretettel használom a *Lazy Curator* nevű online kiállítás-cím-szimulátort, amely egy adott szókészlet random összekeveréséből hangzatos, ám nonszensz eredményeket kínál.⁹³⁷

„*A festés katasztrófákon, tűzvészen keresztül halad, és ennek a pokoljárásnak a nyomait hagyja ott a vásznon; ez a nyomvonal olyan, mint egy ugrás, amely a káoszból a kompozícióhoz juttatja el a festészetet*”⁹³⁸ – írja Deleuze – Guattari. A hálózatos káosz-esztétika kiteljesedése a négy éven át készült *Kiváló holttest* akvarell-sorozat, amely ugyan a kollektív szürrealista módszer örökségére utal, de létrehozása során nem volt szükségem alkotótársakra: a pokolablók rizomatikusan összekapcsolódó idézetek és Én-törmelékek halmazából létrejövő kiismerhetetlen struktúrák hálózatából állnak. A véletlen-elve építő játékot megidéző akvarellek a középkori pokolábrázolások enciklopédikus pannóit vetítik az olyan, gyerekkoromat meghatározó 80-as évekbeli ismeretterjesztő képeskönyvek világára, mint a *Tesz-Vesz város* (Richard Scarry, 1984) nyüzsgő narratívája vagy az *Így működik a tested* (Judy Hindley, 1984) ábrái, melyeken az emberi test biogépezetként jelenik meg. Hornyik Sándor hangsúlyozza a rólam írt esszéjében, hogy munkáimon a pokol „*nem is annyira a gonoszság, a testi szenvedés és a gyönyör, hanem inkább a káosz, az ambivalencia és pszichózis szimbólumává válik.*”⁹³⁹ A chapmani Pokolhoz hasonlóan számomra a pokol az *ismétlés* és nem a vég; a pokol a költészet kiindulópontja, egy olyan *gépezet*, amelyben a halál, a negativitás túltermelése soha nem ér véget. A sorozat első darabja, a *Kiváló holttest I. (Láttam Tatlint és Caldert a Pokolban közölni és nem tudtam megállni, hogy ne készítsek velük egy selfie-t* [2017]) olyan önreflektív infernót kínál, amiben a konnektivitások szüntelen átalakulását és újratermelődését láthatjuk: Ilse Koch féregként nő ki a földből, a *Facefuck VI* (2014) kerámiája élő organizmussá változik, McCarthy szobrai keverednek a még el nem készült vagy már létező saját munkáim idézeteivel, s mindezt a prágai Orloj óramű csontváza irányítja, a kép bal felső sarkában a bevezetőben megelőlegezett, kurzorként működő légy fürkésző tekintetével kísérve. A „*legyek és a kukacok visszatérő vendégek Györffy festményein és grafikáin (...) Számos munkáján kukacok masíroznak ki és be az emberi testbe, mintegy ők vezetik a néző tekintetét a romlás egyik objektumától a másikig. Mintha ők lennének a szkopikus ösztön hordozói, akik nem is annyira birtokolni akarják a vágy tárgyát, a húst, mint inkább elfogyasztani.*”⁹⁴⁰ A

⁹³⁶ David A. Klinsky: *Alchemical Dilatantes: Defying Misfortune*. Saját ford. H.L. Press, Baltimore, 2006, 28.

⁹³⁷ Vö. *WREK (Extravagant Rubbish: A Remix Of Progress* [2018]). A *Random Exhibition Title Generator* Rebecca Uchull művészettörténész ötlete alapján jött létre. <https://www.mit.edu/~ruchill/lazycurator.html>

⁹³⁸ Gilles Deleuze – Félix Guattari: *Mi a filozófia?* Ford: Farkas Henrik. Műcsarnok Nonprofit Kft., 2013. 170.

⁹³⁹ Hornyik: Sötét oldal (Györffy). In: *Idegenek egy bűnös városban*: 173.

⁹⁴⁰ Uo. 174-175.

diszfunkcióra és a káoszra mint rendezőelvre éppen az *Így működik a tested* ábrái ébresztettek rá, melyekben látenszen jelen volt az, ami a vízfestményeimen elsődleges szemponttá vált: megmutatni, hogyan *nem működik a tested*. La Mettrie vagy Dr. Fritz Kahn *gépe* tökéletes transzparenciát kínált, ezzel szemben éppen azért kezdtek érdekelni a képzőművészetén kívüli anatómiai ábrák, diagrammok, hogy ezt a transzparenciát elhomályosítva kifordítsam azok funkcióját: az anatómiai ábráimon szereplő grafikus jelek által nem lehet megismerni a testet, csak újabb grafikus jelekhez vezetnek.

A képeket meghatározó káoszesztétika konnektivitásokat, kapcsolatokat sző és új vázrendszereket alkot, mintha minden egy pillanat leforgása alatt összefüggene mindennel, akárcsak Jake & Dinos Chapman pokolpannóin: „*A káosz pedig nem pusztán közömbösség; sajátos ontológiai textúrával rendelkezik. Olyan virtuális entitások és alteritásmódosulások lakják, amelyekben nincs semmi egyetemes.*”⁹⁴¹ Dmitrij Kavarga a szentendrei Art Capital rendezvénysorozatán bemutatott, világtörmelékből konstruálódó, médiumokat halmozó polimer hálózatai⁹⁴² mintha az antropocén üledékéből spontán felszínre törő sítból teremtenének poszthumán konstrukciókat: a 3D-s nyomtatással készült polimer műanyag formátlansága révén identitás nélküli médium, de a poszthumán művészetben épp az identitás nélkülisége révén válik fontossá. Tyler Patrick a monumentális akvarelljeim útvesztőszerű alakzataiban „*ragályos*” és „*kezelhetetlen vírusként*” azonosítja a humort, amely átszövi a képeket: „*Bosch tablószerű, a szubjektivitást hadseregnyi főre felosztó jellege mellett eszünkbe juthat a szürrealista automatikus írás dekomponáltsága vagy akár egy savba mártott, oldódásnak indult Gross Arnold-grafika, ahol a mosolygó arcokról lecsorog a hús, és a vidám motívumokból előkésznek a rothadást jelző lárvák.*”⁹⁴³ A *Kiváló holttest III (Léo-Karl d'Orfer elhalasztott last-minute nyaralása az ózonréteg halála utáni kilencedik napon* [2019]) vagy a *Kiváló holttest IV (Álmában Grünwald megtalálja Bartók Imre mutatóujját az endorfinzátonyok árnyékában* [2019]) nemcsak címében és motívumaiban idézi meg Bartók Imre prózájának, különösen a *Jerikó épül* (2018) című kötetének univerzumát, hanem strukturájában is, amennyiben a lebontás révén hoz létre egy új és hibrid szövetet. Ezeken a képeken olyan egymásba hatoló, szövevényes terek jelennek meg, amelyek mindig nyitottak, kulisszaszerűek; olyan szobák, termek vagy állványzatok, amelyek eleve *romként* jönnek lére. A megismerés anatómiájának szempontjából a dobozmetaforában magam is szívesen osztozom Bartókkal: „*ha*

⁹⁴¹ Félix Guattari: *Chaosmosis. An ethico-arshetic paradigm*. Ford: Paul Bains and Julian Pefanis. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1995, 81. Saját ford.

⁹⁴² Dmitrij Kavarga: *Anyag és test. Mérgező antropocentrizmus*, Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre, 2019. május 25.- szeptember 1. Kurátor: Boros Lili.

⁹⁴³ Taylor i.m.

maga az írás dobozolás, akkor a könyv sem más, mint doboz, egyfajta matrjoszkastruktúrával bíró varázsdoboz, mely egyre csak újabb és újabb dobozokat rejt magában, a végső titok, a metafizikai mag azonban, ugyanúgy, mint az ásatás feltárómunkájának esetében, elérhetetlen, hiszen minden doboz csak egy újabb dobozt rejt magában ad infinitum."⁹⁴⁴ A *Kiváló holttestek* szétszóródott porcikáinak rizomatikus nyúlványokkal való összekötése és burjánzása nem az emberiség kollektivitásának naiv álma: „*A konnektivitás, a létezők kölcsönös egymásba ágyazódása nem alkot harmóniát Bataille szerint, hanem a középpont nélküliség kaotikusságát testesíti meg. Semmilyen univerzalista igényű mozgás sem képes meghaladni ezt a rendszerezhetetlen összegabalyodottságot, a Lét labirintusszerű jellegét: „az univerzalitás, amint eléri a csúcspontját, minden létet felrobbant és belefűllasztja azt az erőszakba.*”⁹⁴⁵

Több helyütt, mint például a *Kiváló holttest VII (Hosszú hétvége a Szent István élménymedence ülepítőjében [2020])*⁹⁴⁶ egyik részletén, gazdátlan testrészekon, húsgörcsökön, tumorokon láthatunk tetoválásokat: az egyéniség látványos demonstrálása itt csak az individualizmus álarca. Hugo Ball dadaista költő szerint a művészet maga tetoválás, melyet a művész a homlokán visel, és azt írja, hogy „*ha a költőknek a maguk verseit kellene a húsukba vésnüük, akkor biztosan kevesebbet írnának.*”⁹⁴⁷ Kathy Acker megfogalmazásában a tetoválás „*a vizuális művészetek ősi szülője. A spirituális látomások absztrakt térképeként, a »másik« világ feljegyzéseiként kezdődő tetoválások eredetileg a hatalom és a titokzatosság jelképei voltak, amelyek a földlakók tapasztalatain túli birodalmakat jelöltek meg.*”⁹⁴⁸ Ma a tetoválás inkább megbélyegző márkajelzés⁹⁴⁹, mintsem az álom vagy a törzs szimbóluma, de a *Kiváló holttestek* húskáoszában a kényszeres *mise en abyme* öntudatlan túlkapásának eszközévé válik: ebben a teremtésben nincs se hála, se köszönet, mert a halott kéz képtelen pihenni. „*Az élet Györffy művészetében formátlan, szenvedés teli élvezetként lepleződik le, amelynek legmélyén csupán újabb rétegződés végtelen burjánzását találjuk.*”⁹⁵⁰ Deleuze és Guattari úgy véli, a festőnek először el kell tüntetnie a vásznat befedő, korábban létrejött kliséket, tehát nem a fehérítő vászonra dolgozik, hanem szét kell roncsolnia az előzményeket, hogy a káoszból származó fuvallat létrehozza a látványt: „*a művészet nem káosz, hanem a káosz kompozíciója,*

⁹⁴⁴ Urbán Bálint: Az ezer fennsík és a dobozok. *Műút*, 2019. február 1. <https://www.muut.hu/archivum/30594>

⁹⁴⁵ Horváth *dunzt.sk*. Idézett szöveg: Bataille: *The Labyrinth In: Visions of Excess: 175.*

⁹⁴⁶ A kép egyik ötletforrása az a hír, hogy a budapesti Aquaworld megnyitása után fél évvel, 2009-ben az egyik élménymedencében szörnyethalt egy kilenc éves fiú, miután belesett a medence vízelvezető csatornájába.

⁹⁴⁷ Kurdi Fehér János: Tetovált térképek. *Élet és Irodalom*, 2007. július 27. 28.

⁹⁴⁸ Acker i.m. 140.

⁹⁴⁹ Christian Rex van Minnen festőművész a tetoválás ábrázolásával gyakran alázza meg / tárgyiasítja el az arcot, máskor épp a tetoválás révén „ad arcot” a hús formátlanságának. <https://www.christianrexvanminnen.com/>

⁹⁵⁰ Horváth – Lovász *Artmagazin Online*

amely látványt, érzetet nyújt. Vagyis a művészet – Joyce kifejezésével élve – »káozmosz«, egy megkomponált, de nem eltervezett, nem előre kigondolt káosz.»⁹⁵¹

A mestermunkaként benyújtott kiállítási anyagom személytelen megfigyelőjeként funkcionált az a formátlan, kilenc szemű alakzat (*Let's Rock [DSBM 01]*, 2015), amelynek előképe és párja az eddigi legnagyobb méretű olajfestményem (*Az elátkozott rész [WTF]*, 2012). *Az elátkozott rész* összefűzi a poszthumán testrepresentációkat döntően befolyásoló lovecrafti és bataille-i utalásokat: „*Nem tudtam szabadulni a roppant kínos benyomástól, hogy álságos magányomban minden mozdulatomat hideg, dülledt, soha le nem csukódó halszemek tekintete kíséri.*”⁹⁵² A négyszemű és odvas szájjal bíró lény kiterjedése valójában meghatározhatatlan, a kiállítóteremben megjelenő négyzetes formája viszont – Frank Stella elvét követve – megegyezik magával a művel, tehát annak a paradoxonát mutatja fel, hogy ebben az esetben a négyszögű festmény már *formázott* vászon. Nemes kiemeli, hogy „*az ironikus jelleg abból adódik, hogy az absztrakt képalkotási eljárásba beleíródik a Győrffy-számára oly fontos pop/horror-hagyomány, hiszen az »amorf lény« nem csupán Goya Kronoszt idézi meg, hanem H. P. Lovecraft ősi isteneit, akik-amik lényege épp az, hogy az ember antropocentrikus tekintetét irritálják, hiszen egyszerre indítanak meg antropomorfizációs és ezekkel ellentétes folyamatokat. Lovecraft Cthulhu-mítoszának lényei »játsszanak« az emberi formákkal, de ennek a játéknak a célja a delirium nyelvének a megteremtése, vagyis annak a »kozmosz rettenetnek« (cosmic terror) az elérése, amikor a szubjektum felismeri önmaga (és kultúrája) semmisségét.*”⁹⁵³ Bataille számára az *elátkozott rész* (*la part maudite*) a lét túlradásából fakadó burjánzó többlet, amely egy általános ökonómia alapjaként a földi létezés problematikusságát okozza. Bartók tolmácsolásában „*az emberi civilizáció történetében e baljós fölösleg levezetését jelentik például a háborúk, de ezt jelenti a művészet is. Ezt figyelembe véve tehát a festményen látható amorf lény panoptikus tekintete arra az adósságra is emlékeztet, amelyet az élet egyedül a fokozatos önpusztítással képes visszafizetni — azt is mondhatjuk, azért vagyunk halandók, mert az életünk a legkevesebb, amivel tartozunk a halhatatlanságnak.*”⁹⁵⁴

Bataille terminus technicus a termelés és a fogyasztás egyensúlyi helyzetével kapcsolatos dilemmák esetén is fontos viszonyítási pont. A földközelség, a földdel való közvetlen kapcsolat a hibrid testképek kidolgozásában is szerepet játszik, mint ahogy

⁹⁵¹ Deleuze – Guattari i.m. 172.

⁹⁵² H. P. Lovecraft: *Árnyék Innsmouth fölött*. Ford. Kornya Zsolt. *Magyar H. P. Lovecraft Portál*, http://hplovecraft.hu/index.php?page=library_etexts&id=91&lang=magyar

⁹⁵³ Nemes *A preparáció jegyében*: 27.

⁹⁵⁴ Bartók i.m. 35.

Miklósvölgyi Zsolt és Nemes Z. Márió is fogalmaz (Bataille írásaira hivatkozva) az alantas anyag fogalmának szentelt T+U-kiadvány előszavában: „*A nyugati kultúra évszázadok óta jelentős ideológiai erőfeszítéseket tesz arra, hogy önnön lényegét az anyagisággal szemben határozza meg mint szellemet, logoszt és/vagy jelentést. (...) A föld nyers materialitásának megszelídítése válik itt fundamentális programmá, miközben a megzabolázni kívánt vad erő a szerves és szervetlen szféráját egyaránt áthatja. A lélek művelésének humanista programja tehát az ember földszerű vonásainak az elnyomását, leplezését és elfojtását is jelenti, hiszen a föld a világ húsa, melyben a kövekkel, állatokkal és a szörnyekkel is osztozunk.*”⁹⁵⁵ A túlnépesedés vagy éppen a népességfogyás globális problémája a mezőgazdaság szerepének megváltozása, illetve a biotechnológia általi átalakulásának kontextusában kitermeli a *természet* és az *emberi természet* fogalmának folyamatos krízisét is. A komposzt mint a pusztulás és sarjadás körforgásának alapja egy olyan esztétikai program kiindulópontját jelenti, ahol a hulladék (*abject*), a haszontalan fogalma és funkciója rekontextualizálódik: 2014 óta dolgozom *Body Farm* címen egy hosszútávú kiállítási projekten, amely az újrahasznosítás, vagy inkább az *újrahaszontalanítás* (Bordács Andrea)⁹⁵⁶ jegyében egy groteszk nekro-agrárium vízióját mutatná be.

Az eredeti *Body Farm* a halottak bomlásfolyamatának megfigyelésére, kutatására elkülönített terület. Az elsőt egy amerikai törvényszéki antropológus hozta létre 1981-ben, annak okán, hogy a bűnügyi szakemberek nem tudtak eleget az emberi test bomlási folyamatairól. A Tennessee Egyetem Antropológiai Kutatások Intézetéhez tartozó terület természetes viszonyokat teremt a bomló testek tanulmányozásához – részben ez a rezervátumszerű létesítmény inspirált a projekt kidolgozására. Időközben a Recompose nevű seattle-i „zöld” ravatalozó cég – ha nem is művészi szándékkal – az emberi maradványokat 2021-től komposztként forgatja vissza az élet-halál áramlásába⁹⁵⁷: a *Body Farm* tervében egy olyan, egyszerre privát és közösségi kertet is megidéző installáció elkészítése a céloom, amely egyaránt építkezik organikus és mesterséges anyagokból, és ez a disztópikus, izolált tér posztumán képzetek tenyésztésének színterévé válik.⁹⁵⁸ A radikálisan hibrid testkezdemények egyszerre tematizálják és bontják le a fajnemesítő kísérleteket, a homogenitás politikai kudarcát éppen egy rurális, kistermelői kertre emlékeztető térbe helyezve. A kert metaforája egy változó

⁹⁵⁵ Miklósvölgyi Zsolt – Nemes Z. Márió: Base Matters – Introductory Thoughts. *Technologie und das Unheimliche No. IV – Base Matters*, 2016, 9.

⁹⁵⁶ Bordács Andrea: Újrahaszontalanítás: avagy a tárgyak reinkarnációja a kortárs magyar képzőművészetben. *Új Művészet*, 2012/11, 10-13.

⁹⁵⁷ Vö. <https://www.freethink.com/technology/human-remains>

⁹⁵⁸ Az ásványi-emberi-állati-növényi formák hibridizálásához érdemes megnézni a 2007-es Velencei Biennálé kanadai pavilonjában bemutatott David Altmejd munkáit: https://whitecube.com/artists/artist/david_altmejd

állandó, amely poszthumán művészi munkák esetében az antropocentrikus teremtésmítosz dekonstruálását jelenti: McCarthy kertje a mechanikus, nem-produktív szexualitás színhelye, Chapmanék hasonlóan mesterséges Édene pedig az elszabadult kódok játszótere. „Az ember nemcsak Istenné akar válni, hanem az egész világgá is: nemcsak hatni akar a világra, vagy engedni, hogy az hasson rá (cselekvés és elszenvedés), nemcsak tárggyá akarja tenni azt (birtoklás, megismerés), hanem azzá akar válni (létezés). Állattá, növényé, dologgá, anyaggá, anyagtalanná (ürré, azaz anyagi semmivé).⁹⁵⁹ A *Body Farm* ikonográfiáját a két dimenzió univerzumában már megteremtette, sőt túlteljesítette a *Kiváló holttest* pokoli vidámparkja: „A *corpus* annak a temetőnek a topográfiája lenne, ahonnan jövünk, nem pedig azé, amit az *Enyészet fantazmagóriája* tölt be, ezek a halottak mégis éltek.”⁹⁶⁰ A kompozitból burjánzó új élet lehetősége nemcsak a testi mutációk kiszámíthatatlan Paradicsomát tárja elénk, hanem egyszerre szembesít saját művészi programom határaival és nyitottságával, folyton változásra kész állapotával – Bartók szavaival: „Győrffy műveinek finom textúrájában egyszerűségében is felkavaró tanmese rejlik: nem megváltoznunk kell, hanem mássá lennünk.”⁹⁶¹

⁹⁵⁹ Seregi Tamás: Az anyagról. *Korunk*, 2019/1, 95.

⁹⁶⁰ Nemes Z. Mária: A morphé adománya. Megjegyzések Győrffy László *Body Farm*-ciklusához. *Tiszatáj*, 2015/10. 118.

⁹⁶¹ Bartók i.m. 35.

6. Atrófiás utószó

A legtöbb káoszt az életemben a következők okozták:

Belső tényezők

Külső tényezők

(Scott Walker: The Day the "Conducator" Died [An Xmas Song])

A világvégről szóló vízióval indítottam dolgozatomat, így annak nemlineáris anatómiája jegyében a befejezésre nem tekintek másképp, mint új kezdetre, egy félig letaposott ösvényre, melynek szerteágazó útvonalain elindulva még fel nem fedezett tisztásokra vagy sűrűn benőtt vadonba juthatunk. William Burroughs ötletekben gazdag prózájának *Atrófiás előszó* című fejezetét a kötet végére illesztette: „A Meztelen ebéd *felnyitható, olvasható bárhol, bármelyik metszéspontban...Sok előszót írtam. Spontánul atrofizálnak, magukról amputálódnak, mint a kis lábujjak abban a nyugat-afrikai kórban (...)* A Meztelen ebéd *csak tervrajz, egy Hogyan-Lehet könyv (...)* A Meztelen ebéd *csendet kér az Olvasótól. Egyébként a saját pulzusát érzékeli...*”⁹⁶² A *Poszthumán stratégiák* csak útjelzőként szolgál a kortárs testábrázolások privát kalandjában, amelyben mindenki saját mutációján keresztül rakhatja össze a szöveg apró, vérző foszlányaiból a rá vonatkozó örökrészt, hogy megírja saját történetét. Az Interzóna-beli *osztódisták* kis darabkákat vágnak le húsból, hogy megfelelő táptalajon önmaguk pontos mását növezzék ki belőlük. „*Saját képeimre formáltam őket, és elértem, hogy mértani haladvánnyal növekedjenek és szaporodjanak, mert ők öröklik a földet*”⁹⁶³ – nyilatkozza a ráktestű Kaid. Burroughs teremtése nem a keresztény hasonlóság klónozása, hanem a művész polimorf testének és polifonikus hangjának szabadjátéka, amellyel betölti a rendelkezésére álló univerzumot. Nemes Z. Márió *Artaud bőrpofája* című versében a holttest eleven táncra kel a benne lakó sokaság által: „*Artaud múmiájában nem lehet aludni, / mert kicsi a hely és kevés az oxigén.*”⁹⁶⁴ Artaud múmiájában nemcsak családok találhatnak magukra, hanem jóval terjedelmesebb szellemi közösségek is, mert Artaud-ban mindig is sokan laktak, de sovány porhüvely megtevesztette a jövő mérnökeit. A *Kiváló holttest IX (Artaud múmiája, amely szociális lakásként is használható [2021])* olyan romtenyészet, ahol elfér Artaud-ban az egész

⁹⁶² Burroughs i.m. 278-279.

⁹⁶³ Uo. 218.

⁹⁶⁴ Nemes Z. Márió: *A hercegprimás elsírja magát*. Libri Kiadó, Budapest, 2014, 26.

világ: a Breton-fejprotézis, a Bataille-álarc, a főváros metróhálózatának rothadó lótetemei, Pécs utolsó fecskéi, a Chapman fivérek műterméből elszabadult genitália-vírusok sokadik hulláma, vagy a daganatok és alagutak arzenálját pillanatragsztóként összetartó *szutyok*, amely, mint tudjuk „*zsigéri realista minőség, hiszen egészen belülről jön, bár egyáltalán nem őszinte.*”⁹⁶⁵ Ez a húsból, fémből, fából, műanyagból és káoszból épült karácsonyfa nem ismeri a megváltást, sem a fényt, csak a forma formátlanságát ünnepli.

Egy pillanatra vissza kívánok utalni Hornyik Sándor kissé talán mellőzött gesztusára, mikor a *Halálos természet* katalógusában „*poszthumán humanizmust*” említi. Ezáltal a poszthumanizmus kritikai aspektusát hangsúlyozom ismét, amelyet Nemes érzékeltet a Neil Badmington-tanulmányal alkotott diskurzusában, ahol a transzgresszió problematikáját ragadja meg a humanizmus „*hidratermeszetével*” kapcsolatban. A „*mitológiai hidra immunis a közvetlen destrukcióval szemben*” – de a valódi cél, úgy tűnik, nem a hidrával való értelmetlen küzdelem, hanem a „*hidra exponálása. Ebből a perspektívából a poszthumanizmus épp annyira POSZThumanista, mint amnyire posztHUMANISTA.*”⁹⁶⁶ Ebben az olvasatban osztozva a humanizmus és poszthumanizmus között szimbiotikus, de kritikai kapcsolatot feltételezek, így a poszthumanizmus lényegét elsősorban „*az emberi struktúra nem esszencialista kritikai elméleteként*”⁹⁶⁷ élem meg a humanizmuson belül, ám a szimbolikus (test)dekonstrukció után. A szintén utószóként publikált esszéjében Bényei Tamás a replikánsokat az emberektől megkülönböztető Turing-teszt mintájára elképzelt Voigt-Kampff empátia-teszt kapcsán Žižeket idézi: „*csak akkor válok valódi emberi szubjektummá, ha elfogadom, magamra veszem saját replikáns (android) mivoltomat. Emberré nem a bizonyosság tesz, hanem éppen a saját azonosságomra, mibenlétemre, embervoltomra vonatkozó kétely.*”⁹⁶⁸ Ezzel a kétellyel szándékozom elengedni a dolgot és megnyitni a perspektívát a hibriditás élményének újrafelfedezése előtt a *Kiváló holttest* határtalan konglomerátumában.

⁹⁶⁵ Nemes *Ektoplazma*: 10.

⁹⁶⁶ Nemes *Képpalkotó elevenség*: 181. [Kiemelés átformázása tőlem]

⁹⁶⁷ Uo. 182.

⁹⁶⁸ Bényei In: *Álmodnak-e az androidok elektromos báránnyokkal?* 197.

Irodalomjegyzék

- Acker, Kathy: *Empire of the Senseless*. Grove Press, New York, 2018.
- Adorno, Theodor W.: Cultural Criticism and Society. Ford. Samuel and Shierry Weber. In: *Prisms*. The MIT Press, Cambridge, MA, 1997. 17-34.
- András Edit: A test reprezentációja a kortárs magyar művészetben. In: *Erotika és szexualitás a magyar képzőművészetben*. Szerk. András Gábor. Független Képzőművészeti Műhelyek Ligája, Budapest, 1999. 49-81.
- Artaud, Antonin: To have done with the judgement of God. In: Antonin Artaud: *Selected Writings*. Ford. Helen Weaver. Szerk. Susan Sonntag, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1976. 570-571.
- Artaud, Antonin: *Artaud, a mumus*. Ford. Betlen János, Szeredás András, Tandori Dezső. Szerk. Fekete Valéria. Orpheusz Könyvkiadó, Budapest, 1998.
- Assmann, Jan: *A kulturális emlékezet*. Ford: Hidas Zoltán. Atlantisz, Budapest, 1992.
- Baker, Simon: Jake Chapman on Georges Bataille: an Interview with Simon Baker. In: *Papers of Surrealism*, Issue 1 Winter 2003. 1-17.
- Ballard, J. G.: *The Atrocity Exhibition*, Harper Perennial, London, 2006.
- Ballard, J. G.: *Karambol*. Ford. Baló András Márton. Szerk. Bajtai Zoltán. Cartaphilus Könyvkiadó, Budapest, 2010.
- Barthes, Roland: *Mitológiák*. Ford. Ádám Péter. Európa Könyvkiadó, 1983.
- Barthes, Roland: *Sade, Fourier, Loyola*. Ford. Ádám Péter és Romhányi Török Gábor. Osiris Kiadó, Budapest, 2001.
- Bartók Imre: Az eljövendő élet szolgálatában. *Élet és Irodalom*, 2012. január 6, 22.
- Bartók Imre: A szemfogakkal rendelkező agy. „Az ördög a DNS-ben” – Györfly László képzőművész kiállítása. *Balkon*, 2012/6, 33–35.
- Bartók Imre: A szervek lázadása. Organs & Extasy. *Balkon*, 2013/2, 34-37.
- Bartók Imre: *A patkány éve*. Libri Kiadó, Budapest, 2013.
- Bartók Imre: Krisztus találkozik a cenobitákkal a játszótéren. *Műút portál*, 2013. október 18.
<http://www.muut.hu/?p=3814>
- Bartók Imre: *A kecske éve*. Libri Kiadó, Budapest, 2015.
- Bataille, Goerges: *Vision of Excess. Selected Writings 1927-1939*. Szerk. Allan Stoekl. Ford: Allan Stoekl, Carl R. Lovitt és Donald M. Leslie, Jr. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985.

- Bataille, Georges: *A szem története – Madame Edwarda – A halott*. Ford. Somlyó György, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1991.
- Bataille, Georges: A nagylábujj. In: *EX Symposion*, 1992/1-2.
- Bataille, Georges: *Az erotika*. Ford. Dusnoki Katalin. Nagyvilág Kiadó, Budapest, 2001.
- Bataille, Georges: *Az irodalom és a rossz*. Ford. Dusnoki Katalin. Nagyvilág, Budapest, 2005.
- Bataille, Georges: *The Absence of Myth. Writings on Surrealism*. Ford. és szerk. Michael Richardson. Verso, London, 2006.
- Bataille, Georges: A napánusz. Ford.: Szabó Marcell, *Ex Symposion* 2012, 77. sz. 1-3.
- Bataille, Geroges: *Belső tapasztalat*. Ford. Szabó László. Kijárat Kiadó, Budapest, 2013.
- Bataille, Georges: A maszk. Ford. Szabó László. *Enigma*, 2014/78, 38-40.
- Bataille, Georges: Száj. Ford: Szabó Marcell. *Versum Online*, 2016. december 8.
<http://versumonline.hu/vers/szaj>
- Bathyin, Mihail: *Francois Rebelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Ford. Könczöl Csaba és Reincsák Réka. Osiris, Budapest, 2002.
- Baudelaire, Charles: *Művészeti kuriózumok*. Ford. Csorba Géza. Corvina Kiadó, Budapest, 1988.
- Baudrillard, Jean: A szimulákrum elsőbbsége. Ford. Gángó Gábor. In: *Testes könyv I.* Szerk. Kiss Attila, Kovács Sándor, Ictus-JATE, Szeged, 1996, 161-193.
- Baudrillard, Jean: *A Rossz transzparenciája. Esszé a szélsőséges jelenségekről*. Ford. Klimó Ágnes. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, Budapest, 1997.
- Baudrillard, Jean: *A művészet összeesküvése. Esztétikai illúzió és dezillúzió*. Ford. Pálfi Judit. Múcsarnok Nonprofit Kft., Budapest, 2009.
- Belting, Hans: *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*. Ford. Kelemen Pál. Kijárat Kiadó, Budapest. 2007.
- Benjamin, Walter: *Műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*. Kuruc Andrea új fordítását átdolgozta: Mélyi József. 2003, http://www.aura.c3.hu/walter_benjamin.html
- Benkő Krisztián: *Bábok és automaták*. Napkút Kiadó, Budapest, 2011.
- Bényei Tamás: Az utolsó krimi. In. Philip K. Dick: *Álmodnak-e az androidok elektromos báránnyokkal?* Ford. Pék Zoltán. Agave Könyvek, Budapest, 2005, 183-197.
- Bényei Tamás: *Más alakban. A metamorfózis lehetséges poétikai és politikái*. Pro Pannónia Kiadói Alapítvány, Pécs, 2013.
- Bordács Andrea – Kollár József: Kiborg vagy Istennő? *Új Művészet*, 2001/12, 22-24.
- Burroughs, William S.: *A halott utak vidéke*. Ford. Greskovits Endre. Katalizátor Könyvkiadó, Budapest, 2008.
- Burroughs, William S.: *Meztelen ebéd*. Ford. Elmi József. Holnap Kiadó, Budapest, 1992.
- Butler, Judith: *Jelentős testek. A „szexus” diszkurzív korlátairól*. Ford: Barát Erzsébet és Sándor Bea. Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest, 2005.

- Çakırlar, Cüneyt: *Aesthetic Inertia, Bathetic Death: On the Profoundly Banal Art of Jake and Dinos Chapman*. Ford. Münevver Çelik - Sinem Özer. In: *Jake & Dinos Chapman. In The Realm of the Senseless*. ARTER, Istanbul, 2017. 60-75.
- Camus, Albert: *Sziszüphosz mítosza. Válogatott esszék, tanulmányok*. Ford. Vargyas Zoltán. Magvető Kiadó, Budapest, 1990.
- Canetti, Elias: *Feljegyzések*. Ford: Halasi Zoltán. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2006.
- Céline, Louis-Ferdinand: *Utazás az éjszaka mélyére*. Ford. Szávai János. Magvető, Budapest, 1977.
- Chapman, Jake: *Meatphysics*. Creation Books, London, 2003.
- Chapman, Jake and Dinos: *Hell*. [katalógus] Szerk. Mark Holborn és Friederike Huber. Jonathan Cape and Saatchi Gallery, London, 2003.
- Chapman, Jake & Dinos: *Bad Art For Bad People* [katalógus] Szerk. Christoph Grunenberg és Tanya Barson. Tate Liverpool Publishing, Liverpool, 2006.
- Chapman, Jake: *Four Wedding and a Mass Grave*. In: *The Quarantine Files: Thinkers In Self-Isolation*. Curated by: Brad Ewans. *The Los Angeles Review of Books*, 2020. április 14.
<https://lareviewofbooks.org/article/quarantine-files-thinkers-self-isolation/>
- Cronenberg, David: „Éljen az Új Hús!” Ford. Kovács Kata. *Litera*, 2009. július 1.
<https://litera.hu/irodalom/elso-kozles/eljen-az-uj-hus.html>
- Csabai Márta – Erős Ferenc: *Testhatárok és énhatárok. Az identitás változó keretei*. József Műhely Kiadó, Budapest, 2000.
- Cserna-Szabó Endre: *Ami a „poszt” után jön – Poszthumán irányzatok a kortárs képzőművészetben*. 1. rész – a posztinternet művészet. *Designisso*, 2018. március 21.
<https://designisso.com/2018/03/21/ami-a-poszt-utan-jon-poszthuman-iranyzatok-a-kortars-kepzuveszetben/>
- Cserna Endre: *Mi nem hagyományörzők vagyunk, mert a mi hagyományunk eljövendő*. Interjú Miklósvölgyi Zsolttal és Nemes Z. Márióval. *Artmagazin Online*, 2021. május 29.
https://www.artmagazin.hu/articles/interju/mi_nem_hagyomanyorzok_vagyunk_mert_a_mi_hagyomanyunk_eljovendo
- Cserna Endre: „Az odú egyaránt szolgálhat búvóhelyként és kriptaként is.” Interjú a WOFT-tal. *Artmagazin Online*, 2021. november 5
https://www.artmagazin.hu/articles/interju/az_odu_egyarant_szolgalhat_buvohelykent_es_kriptakent_is
- Cserna Endre: *Full para metál baba*. *Artmagazin Online*, 2022. február 9.
https://www.artmagazin.hu/articles/kritika/full_para_metal_baba?fbclid=IwAR2XwtqYVcjyeFP-LG7skz4SVgiMEIfsv7rhw7wgkUcoawjFsLGitDsfJH0
- Dalí, Salvador: *Egy zseni naplója*. Ford. Vargyas Zoltán. Cartaphilus, Budapest, 2006.
- Dalí, Salvador: *Salvador Dalí titkos élete*. Ford. Balla Katalin. Cartaphilus, Budapest, 2007.

- Damianovic, Maia: Dinos & Jake Chapman in interview with Maia Damianovic. *Journal of Contemporary Art*, 1999. <http://www.jca-online.com/chapman.html>
- De Landa, Manuel: *A Thousand Years of Nonlinear History*. Zone Books, New York, 2019.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix: Rizóma. Ford. Gyimesi Tímea. *Ex Symposion. Fű-fa*. 1996/15-16. https://exsymposion.hu/index.php?tbid=article_page__surfer&csa=load_article&rw_code=rizoma_259
- Deleuze, Gilles and Guattari, Félix: *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Ford. Brian Massumi. London, Continuum, 2008.
- Deleuze, Gilles and Guattari, Félix: *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Ford. Brian Massumi. Continuum, London, 2009.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix: *Mi a filozófia?* Ford. Farkas Henrik. Műcsarnok Nonprofit Kft., Budapest, 2013.
- Deleuze, Gilles: *Francis Bacon. Az érzet logikája*. Ford: Seregi Tamás. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2014.
- Didi-Huberman, Georges: Wax Flesh, Vicious Circle. In: *Encyclopedia Anatomica: A Complete Collection of Anatomical Waxes*. Taschen, New York, 1999. 64-74.
- Douglas, Mary: *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. Routledge and Keagen Paul, London, Boston and Hanley, 1969.
- Douglas, Mary: *Rejtett jelentések. Antropológiai tanulmányok*. Ford. Berényi Gábor. Osiris Kiadó, Budapest, 2003.
- Eco, Umberto (Szerk.): *A rútság története*. Ford. Sajó Tamás. Európa Kiadó, Budapest, 2007.
- Fenyvesi Áron: Te megennéd Goyát? (avagy barangolások a tetvek mezején). Kis Róka Csaba műveiről. *Artmagazin*, 2010/36.
- Foster, Hal: Obscene, Abject, Traumatic. *October*, 1996. ősz, 107-124.
- Foster, Hal: *The Return of the Real: The Avante-Garde at the End of the Century*. The MIT Press, Cambridge, MA, 1996.
- Foster, Hal: *Compulsive Beauty*. The MIT Press, Cambridge, MA, 1997.
- Foucault, Michel: *Elmebetegség és pszichológia – A klinikai orvoslás születése*. Ford. Romhányi Török Gábor. Corvina, Budapest, 2000.
- Foucault, Michel: *A szexualitás története I. – A tudás akarása*. Ford. Ádám Péter. Atlantisz, Budapest, 2001.
- Foucault, Michel: *A rendellenesek*. Ford: Berkovits Balázs. L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2014.
- Földényi F. László: *Az Egész árnyéka. A romantikus töredékről*. Jelenkor, 2003/3. 261-269.
- Fraenger, Wilhelm: *Hieronymus Bosch*. Ford: Dávid Gábor Csaba, Kerékgyártó Béla, Székely András. Corvina Könyvkiadó, Budapest. 1985.
- Freud, Sigmund: *Esszék*. Ford: Bart István, V. Binét Ágnes, Linczényi Adorján, Vikár György. Gondolat, Budapest, 1982.

- Freud, Sigmund: A kísérteties. In: *Sigmund Freud művei, IX*. Filum, Budapest, 2001.
- Freud, Sigmund: *Halálösztön és az életösztönök*. Ford. Kovács Vilma. Belső EGÉSZ-ség Kiadó, Budapest, 2011.
- Fukuyama, Francis: *Poszthumán jövődönk. A biotechnológiai forradalom következményei*. Ford. Tomori Gábor. Európa Kiadó, Budapest, 2003.
- Fülöp Tímea: „A sötétség nem beszél” A fényfalon túl. *Új Művészet online*, 2020. november 5. <https://www.ujmuveszet.hu/2020/11/a-sotetseg-nem-besz-el/>
- Győrffy László: Delicatessen. Szöllösi Géza kiállítása. *Új Művészet*, 2005/11, 39-40.
- Győrffy László: A művészet dietetikusa. Wim Delvoye kiállítása. *Új Művészet*, 2008/3, 10-13.
- Győrffy László: Goya kísértetei. A művész bestiáriumának utóélete. *Új Művészet*, 2008/9, 9-13.
- Győrffy László: Az utolsó kínai. Galbovy Attila és Péli Barna kiállítása. *Balkon*, 2009/1, 28-29.
- Győrffy László: Az efemer bosszúja az örökkévalóságon. Szobrászati rokonjelenségek Budapesten és Velencében. *Új Művészet*, 2009/12, 21-23.
- Győrffy László: Van-e élet a halál előtt? A memento mori helye a kortárs művészetben. *Balkon*, 2010/2, 17-21.
- Győrffy László: A piktúra boncterme a Voyager fedélzetén. Glenn Brown kiállítása. *Új Művészet*, 2010/4, 25-28.
- Győrffy László: Jöjj és lásd! Jake & Dinos Chapman: The Blind Leading The Blind. *Új Művészet*, 2014/1-2, 24-26.
- Győrffy László: Határsértő testek. Transzgresszív etika és esztétika a kortárs képzőművészetben. *Új Művészet*, 2016/6, 46-49.
- Győrffy László: Poszthumán formátlanság. *A festészet jelene. Ez nem kunszt – Az Új Művészet elméleti melléklete*, 2017/12, 36-41.
- Győrffy László: Gazdátlan fejek a Fekete Dobozból. David Lynch: Kis történetek. *Új Művészet ONLINE*, 2019. március 27. <https://www.ujmuveszet.hu/2019/03/gazdatlan-fejek-a-fekete-dobozbol/>
- Győrffy László: Múlábak Szent Antalnak. *dunszt.sk*, 2019. augusztus 2. <https://dunszt.sk/2019/08/02/mulabak-szent-antalnak/>
- Győrffy László: Kiváló holttestek diétás menüben. A szurrealista mozgalom Dalítól Magritte-ig. *Új Művészet*, 2019/9, 8-13.
- Győrffy László: Katakizma nevetőgázzal. Kis Róka Csaba „New Disorder” című kiállításáról. *dunszt.sk*, 2019. december 17. <https://dunszt.sk/2019/12/17/katakizma-nevetogazzal/>
- Győrffy László: Biomassza karanténban. A Trafo Gallery „KarARTena” című kiállításáról. *dunszt.sk*, 2020. május 16. <https://dunszt.sk/2020/05/16/biomassza-karantenban/>
- Győrffy László: Hódító maradék. Tóth Kinga: Írmag / Offspring. *Új Művészet Online*, 2020. szeptember 3. <https://www.ujmuveszet.hu/2020/09/hodito-maradek/>

- Györfi Kata: Nekrofil összjáték. Vitális agónia. A kiállítás kurátorával, Nemes Z. Márióval és kiállító művészekkel Györfi Lászlóval, Kis Róka Csabával és Szenteleki Gáborral Györfi Kata beszélget. *Balkon*, 2016/7-8, 36-38.
- Halberstam, Jack: Paraziták és perverzok. Bevezetés a gótikus monstruoizálásba. Ford: Keresztury Dorka és Máté Zsófia. In: *Helikon* 2020/2. 66. évf. 2. szám, 168-194.
- Haraway, Donna J.: Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években. Ford. Kovács Ágnes. In: *Replika*, 2005. november, 51-52. szám, 107-139.
- Hermann, Clara: Endless Horror Laughter. With Márió Z. Nemes & Kinga Tóth. *Schlosspost*, 2015. március 13. <https://schloss-post.com/endless-horror-laughter/>
- Hendricks, Scotty: Why Slavoj Žižek thinks political correctness is dumb? *Big Think*, 2019, augusztus 20. <https://bigthink.com/the-present/slavoj-zizek-political-correctness/>
- Hornyik Sándor: Az alantas test transzcendálása. Wim Delvoye művészetéről. *exindex*, 2008. március 10. <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=559>
- Hornyik Sándor: Helyszínelők a Golgota környékén. Messianizmus és nyombiztosítás a 21. század küszöbén. *Új Művészet*, 2009/12.
- Hornyik Sándor: *Idegenek egy bűnös városban. Művészettörténetek és vizuális kultúrák*. L'Harmattan – MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 2011.
- Hornyik Sándor: Natura mortifera. Egy poszthumán perspektíva. In: *Halálos természet. Naturalizmus és humanizmus a 21. században*. [katalógus], Modem Modern Debreceni Nonprofit Kft., Debrecen, 2013. 3-8.
- Hornyik Sándor: Budapesti poszthumán neogótika. *exindex*, 2020. december 1. <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=1101>
- Hornyik Sándor: A kétely és csodálkozás bősége. *Librarius*, 2021. május 18. <https://librarius.hu/2021/05/18/a-ketely-es-a-csodal kozas-bosege-szucs-attila-festomuvesz-uj-kiallitasa/>
- Horváth Márk – Lovász Ádám: Folyékony fekália. Az alantasság olimpiája. *Veneratio*, 2016. augusztus 6. <http://veneratio.eu/blog/2016/08/06/absentology-folyekony-fekalia/> (nem élő link)
- Horváth Márk: D503I330. Vírus-leendés és poszthumán individuáció. *Veneratio*, 2016. december 18. <http://veneratio.eu/blog/2016/12/18/horvath-mark-virus-sa-leendes/> (nem élő link)
- Horváth Márk – Lovász Ádám: *Felbomlás és dromokrácia. Társadalmi gyorsulás a modernitásban és posztmodernitásban*. Dialóg Campus Kiadó, Budapest, 2016.
- Horváth Márk: *A halál nekromediális szimulációja. Elmúlás és gyász a digitális technológiák korában*. Savaria University Press, Szombathely, 2017.
- Horváth Márk – Lovász Ádám: *Látomások a lefejezésről. Georges Bataille filozófiája*. Savaria University Press, Szombathely, 2017.

- Horváth Márk: Lány, fekete ragacsosság. Az olaj, a vér és a nyál „megrontó” anyagisága a kortárs képzőművészetben. *Prae.hu*, 2018. február 8. <https://www.prae.hu/article/10246-lagy-fekete-ragacsosság/>
- Horváth Márk – Lovász Ádám: Heterogenitás és abszurd mélység Györffy László művészetében. *Artmagazin Online*, 2018. április 24. <https://www.artmagazin.hu/articles/essze/3a4a586e50e77fb72ac23834fa75da3e>
- Horváth Márk – Lovász Ádám: Hibridizált testek, mutációs szökésvonalak és féktelen formalkotás Jakub Julian Ziólkowski művészetében. *Prae. hu*, 2018. június 19. <https://www.prae.hu/article/10468-hibridizalt-testek-mutacios-szokesvonalak-es-fektelen-formaalkotas-jakub-julian-zio-kowski-muveszeteben/>
- Horváth Márk – Lovász Ádám: A végesség virulenciája. Spekuláció és absztrakció Jake és Dinos Chapman alkotásaiban. In: *A jelen időzítése. Művészet és időtapasztalat*. (Szerk: Nemes Z. Mária). Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre, 2018. 36-59.
- Horváth Márk – Lovász Ádám – Nemes Z. Mária: *A poszthumanizmus változatai. Ember, embertelen és ember utáni*. Prae Kiadó, Budapest, 2019.
- Horváth Márk és Lovász Ádám: Joel Peter Witkin és a rothadás művészete. *Ex Symposion*. 2019. 102. sz. 76-85.
- Horváth Márk: Az ökogótika és az antropocén gótikus értelmezései. In: *Helikon. Posztmodern gótika*. 2020/2, 223-239.
- Horváth Márk: Emberen túli plasztikusság a páncél alatt. *Országút*, 2020. június 1. <https://orszagut.com/kepzoomuveszet/emberen-tuli-plasztikussag-a-pancel-alatt-329>
- Horváth Márk – Lovász Ádám: *A határsértés technológiái. Alkalmazott filozófiai tanulmányok a poszthumán állapotról*. Kijarat Kiadó / I.T.E.M. Alaptítvány, Budapest, 2020.
- Horváth Márk: Az én-összetörés vérvörös ikonjai. *dunszt.sk*, 2020. november 10. <https://dunszt.sk/2020/11/10/az-en-osszetores-vervoros-ikonjai/>
- Horváth Márk: *Az antropocén. Az ökológiai válság és a posztantropocentrikus természetkulturális viszonyok*. Prae Kiadó, Budapest, 2021.
- Horváth Márk – Lovász Ádám: Az állattá-leendés erkölcsi viszonyáról. J.M. Coetzee Szégyen című regénye nyomán. *2000 Irodalmi és Társadalmi havi lap*, 2021/2, 17-28.
- Houellebecq, Michel: *A térkép és a táj*. Ford. Tótfalusi Ágnes. Magvető, Budapest, 2011.
- Ivacs Ágnes: *Delvoye falova – Jegyzetek Wim Deloye kiállításához*. Balkon, 2008 /3, 23-26.
- Kafka, Franz: *Elbeszélések*. Ford. Antal László, Eörsi István, Gáli József, Györffy Miklós, Szabó Ede, Tandori Dezső. Szerk. Györffy Miklós. Új Palatinus Könyvesház Kft., Budapest, 2001.
- Kafka, Franz: *Töredékek füzetekből és papírlapokból*. Ford: Tandori Dezső, Cartaphilus Kiadó, Budapest, 2001.
- Kahn, Fritz Dr.: *A szerelem iskolája*. Ford. Dr. Brencsán János. Medicina Könyvkiadó, Budapest, 1968.

- Kamp, Martin and Wallace, Marina: *Spectacular Bodies: The Art and Science of the Human Body from Leonardo da Vinci to Now*. [katalógus] Hayward Gallery Publishing, London, 2000.
- Kékesi Zoltán – Lázár Eszter – Varga Tünde – Szoboszlai János (Szerk.): *A gyakorlattól a diskurzushoz. Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény*. Magyar Képzőművészeti Egyetem – Képzőművészetelméleti Tanszék, Budapest, 2012.
- Kérchy Anna: *Tapogatózások. A test elméleteinek alakzatai*. Apertúra Magazin, 2009 tél, [IV. évfolyam, 2. szám], <http://apertura.hu/2009/tel/kerchy>
- Kérchy Anna: Humor, horror, hiátus. A groteszk gyerekest mint szövegmotor Kócos Petitől Pacasrácig. In: *Medialitás és gyerekirodalom*. Szerk. Hermann Zoltán, Lovász Andrea, Mészáros Márton, Pataki Viktor, Vincze Ferenc. Károli Gáspár Református Egyetem - L'Harmattan Kiadó Budapest, 2020.
- Kleist, Heinrich von: A marionettszínházról. Ford. Petra-Szabó Gizella. In: Heinrich Von Kleist: *Esszék, anekdoták, költemények*. Jelenkor, Pécs, 2001.
- Klossowski, Pierre: *Sade My Neighbor*. Ford és Szerk. Alphonso Lingis. Northwestern University Press, Evanston, Illionis, 1991.
- Klossowski, Pierre: *Nietzsche and the Vicious Circle*. Ford. Daniel W. Smith. Continuum, London, 2009.
- Krauss, Rosalind E.: *The Originality of the Avant- Garde and Other Modernist Myths*. The MIT Press, Cambridge, Mass. - London, 1986.
- Kraus, Rosalind E.: *The Optical Unconscious*, The MIT Press, Cambridge, Mass., 1993.
- Kristeva, Julia: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Ford. Leon S. Roudiez. Columbia University Press, New York, 1982
- Kristeva, Julia: *Black Sun. Depression and Melancholia*. Ford. Leon S. Roudiez. Columbia University Press, New York, 1992.
- Kuspit, Donald: Diagnostic Malpractice: The Nazi's on Modern Art, Germany, 1937, *Artforum*, 1986, Vol. 25, No. 3. 90-98.
- Kuspit, Donald: The Triumph of Shit. *Artnet*, 2008, november 9.
<http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit9-11-08.asp>
- Lacan, Jacques: *A tükör-stádium, mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra*. In: *Thalassa*, 1993/2. 5-11.
- Lacan, Jacques: A fallosz jelentése. Ford. Isztrayné Bíró Anna. *Café Babel*, 1998/3. 29. szám, 51-58.
- Land, Nick: *Fanged Noumena. Selected Writings 1987-2007*. Urbanomic and Sequence, Falmouth, 2012.
- Land, Nick: Kibergótika. Ford. Lovász Ádám In: *Helikon*, 2020/2, 195-210.
- Latour, Bruno: *Sohasem voltunk modernek. Szimmetrikus antropológiai tanulmány*. Ford: Gecser Otto. Osiris, Budapest, 1999.

- Latour, Bruno: *Hibrid gondolkodás. Válogatott tanulmányok*. Ford. Keresztes Balázs, Kun János Róbert. Kijárat Kiadó / I.T.E.M. Alapítvány, Budapest, 2021.
- Lovecraft, H.P.: *Howard Philips Lovecraft összes művei II*. Ford: Galamb Zoltán. Szukits Kiadó, Szeged, 2003.
- Lynch, David: *The Air is on Fire*. [katalógus], Szerk. Xavier Barral, Fondation Cartier, Párizs, 2007.
- Menninghaus, Winnfred: *Disgust. Theory and History of a Strong Sensation*. Ford. Joel Golb és Howard Eiland. State University of New York Press, New York, 2003.
- Merleau-Ponty, Maurice: *A látható és a láthatatlan*. Ford. Farkas Henrik, Szabó Zsigmond. L'Harmattan Kiadó – Károli Gáspár Református Egyetem, Budapest, 2020.
- Miklós-völgyi Zsolt – Nemes Z. Márió: *Hungarofuturista Kiáltvány*. Litera, 2018. január 10.
<https://litera.hu/irodalom/else-kozles/hungarofuturista-kialtvany.html>
- Mitchell, W.J.T.: *A képek politikája*. Szerk. Szőnyi György Endre, Szauter Dóra. JATE Press, Szeged, 2008.
- Mitchell, W.J.T.: *The Last Dinosaur Books: The Life and Times of a Cultural Icon*. University of Chicago Press, Chicago, 1998.
- Monnet, Livia: Anatomy of Permutational Desire: Perversion in Hans Bellmer and Oshii Mamoru. *Mechademia*, Volume 5, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2010, 285-309.
- Morowitz, Harold J.: Mona Lisa and the Second Law of Thermodynamics. *Complexity*, 2014. július - augusztus, Volume 9 Issue 6, 13-14.
- Nancy, Jean-Luc: *A portré tekintete*. Ford: Seregi Tamás. Műcsarnok Nonprofit Kft., Budapest, 2010.
- Nemes Z. Márió: Higiénia nélküli teremtés. Györffy László: Nem érzek hálát, amiért részt vehetek a teremtésben. *Balkon*, 2009/7–8, 33-34.
- Nemes Z. Márió: Apokaliptikus naivitás. Györffy László kiállítása. *Új Művészet*, 2010/10, 30-31.
- Nemes Z. Márió: Organs & Extasy. In: *Organs & Extasy* [katalógus]. RoHAM, Budapest, 2012. 3.
- Nemes Z. Márió: Immanens transzcendencia. *tranzitblog*, 2013. november 12.
http://tranzitblog.hu/immanens_transzcendencia/
- Nemes Z. Márió: *A preparáció jegyében*, JAK–Prae.hu, Budapest, 2014.
- Nemes Z. Márió: *A hercegprimás elsírja magát*. Libri Kiadó, Budapest, 2014.
- Nemes Z. Márió: *Képkötő elevenség. Esztétika és antropológia a humanitás határvidékén*. ELTE BTK Filozófiai Intézet – L'Harmattan Kiadó – Magyar Filozófiai Társaság, Budapest, 2015.
- Nemes Z. Márió: A morphé adománya. Megjegyzések Györffy László Body Farm-ciklusához. *Tiszatáj*, 2015/10, 118-120.
- Nemes Z. Márió: Posthungarian Pathologies: On The Aesthetics Of Budapest Horror. In: *Gloomy Sunday (Hungarian Madness)*. [katalógus] Szerk. Blanka Čermáková. Spolek Trafačka, Prága, 2018. 8-12.
- Nemes Z. Márió: Biofasiszta cirkusz. *Revizor Online*, 2018. június 24.
<https://revizoronline.com/hu/cikk/7356/body-kiallitas-kiraly-utca-26>

- Nemes Z. Márió: *Barokk Femina*. Jelenkor Kiadó, Budapest, 2019.
- Nemes Z. Márió: *Ektoplazma*. Symposion, Szabadka, 2020.
- Nemes Z. Márió: Vírussá-válás. A karanténsubjektum médiaantropológiája biopolitika és pszichopolitika kontextusában. *Apertúra*, 2020. ősz. <https://www.apertura.hu/2020/osz/nemes-z-virus-sa-valas-a-karantenzubjektum-mediaantropologiaja-biopolitika-es-pszichopolitika-kontextusaban/>
- Nemes Z. Márió: Poszthumán csokoládé. Bevezető megjegyzések A test ördöge című kiállításához. *Artmagazin online*, 2021. június 10. https://www.artmagazin.hu/articles/cikk/poszthuman_csokolade
- Német Szilvi: OK Computer. A nagy poszt-internet art összefoglaló, *Artmagazin Online*, 2015. szeptember 30. <https://www.artmagazin.hu/articles/essze/7eb6028017617b2cd2d2eeb96d0f94ad>
- Német Szilvi: Filozófia és művészet – zéró összegű játék? Válasz György Péter Szörnydivatbemutató című írására. *exindex*, 2019. december 14. <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=1090>
- Néret, Gilles: *Salvador Dalí 1904-1989*. Ford. Béres Csilla. Tachen-Vince Kiadó, Budapest, 2000.
- Nietzsche, Friedrich: *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*. Ford. Kertész Imre. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1986.
- Nietzsche, Friedrich: *A vidám tudomány*. Ford. Romhányi Török Gábor. Szukits könyvkiadó, Szeged, 2003.
- Nietzsche, Friedrich: *Így szólott Zarathustra*. Ford. Kurdi Imre. Osiris Kiadó, Budapest, 2004.
- Nietzsche, Friedrich: *Az Antikrisztus*. Ford. Csejtei Dezső. Attraktor Kft, Máriabesnyő- Gödöllő, 2005.
- Nietzsche, Friedrich: *A bálványok alkonya avagy miként filozofálunk a kalapáccsal*. Ford. Óvári Csaba. Attraktor, Máriabesnyő – Gödöllő, 2010.
- Ottinger, Didier és Sarré, Marie (Szerk.): *A szürrealista mozgalom Dalítól Magritte-ig – Válság és újjászületés 1929-ben*. [katalógus] Ford. Földes Györgyi, Gila Zsuzsanna, Hegyessy Mária, Kappanyos Ilona, Olivia Markl, Pablényi Magdolna, Sarankó Márta, Schneller Dóra Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2019.
- Nitch, Hermann: *orgia misztérium színház*. Ford: Adamik Lajos. Metronóm, Budapest, 2004.
- Palahniuk, Chuck: *Láthatatlan szörnyek*. Ford. Totth Benedek. Cartaphilus Kiadó, Budapest, 2009.
- Pelevin, Viktor: *Empire 'V' – Elbeszélés a valódi felsőbbrendű emberről*. Ford. Goretity József. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2008.
- Piccinini, Patricia: *We Are Family*. [katalógus] Szerk. Linda Michael. Australian Council, Sydney, 2003.
- Poe, Edgar Allen: *Edgar Allen Poe összes versei*. Lazi Könyvkiadó, Szeged, 2002.
- Priganica, Amar: *Demon Dicks and Witches Tits, Scary Monsters and Nice Sprites (tales of a little tribal)*. *Hugo Zorn*, 2020. április 2. <https://hugozorn.com/editorial/tales-of-a-little-tribal>

- Quinn, Marc: *Incarnate*. [katalógus] Szerk. Dianna Allan. Booth-Clibborn Editors, London, 1998.
- Quinn, Marc: *Recent Werk: Recent Sculpture*. [katalógus] Szerk. Kristen Verhagen, Barbera van Kooij. NAI Publishers, Groningen, 2006.
- Rewald, John: Odilon Redon. In: *Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bresdin*. [katalógus] The Museum of Modern Art in collaboration with the Art Institute of Chicago: Distributed by Doubleday, New York, 1961.
- Rieder Gábor: A kolozsvári sikertörténet. *Artmagazin*, 2012/2, 20-24.
<https://www.artmagazin.hu/articles/archivum/514b734ec9389e1c2c38b9320849de92>
- Roden, David: Humanizmus, transzhumanizmus és poszthumanizmus. Ford. Keresztury Dóra. *Helikon*. 2018/4. Poszthumanizmus, 405-434.
- Rosenthal, Norman (Szerk.): *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*. [katalógus], Thames & Hudson, London, 2000.
- Sartre, Jean-Paul: *Az Undor*. Ford. Réz Pál. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1981.
- Schneider Ákos: Mutánsidők – Szöllősi Géza Kitin projektjéről. *Tempevölgy*, 2020/2. 112-115.
- Self, Will: Jake and Dinos Chapman. *Art World*, 2008, augusztus/szeptember, 29-35.
- Setz, Clemens: Wir haben ihn entführt. Ford. Csutak Gabi. *Zeit Online*, 2018. augusztus 1.
<https://www.zeit.de/2018/32/oetzi-bozen-hitze-eis-gletschermumie>
- Shaw, Phillip: Abjection Sustained: Goya, The Chapman Brothers and the Disasters of War. *Art History* Vol. 26. No. 4, 2003. szeptember, 479-504.
- Sirbik Attila: Felnyitja a szemet, de rögtön ki is szúrja. Györffy Lászlóval beszélget Sirbik Attila. *Balkon*, 2015/10, 31-33.
- Sirbik Attila: Kollektív tudatalatti, radikális amnézia. Beszélgetés Györffy Lászlóval és Szöllősi Gézával. *Balkon*, 2017/1, 28-30.
- Sirbik Attila: Poszthumán burjánzás. Interjú Györffy Lászlóval Privát biológia című kiállítása kapcsán. *Új Művészet online*, 2017. november 22.
<https://www.ujmuveszet.hu/2017/11/poszthuman-burjanzas-interju-gyorffy-laszloval-privat-biologia-cimu-kiallitasa-kapcsan/>
- Sirbik Attila: A berekeszthetetlen bevégződés médiuma. Beszélgetés Nemes Z. Márióval, Kis Róka Csabával és Györffy Lászlóval. *Balkon*, 2018/4, 4-7.
- Sirbik Attila: A test mint bizonyosság. *Hungarian Contemporary*, 2019. No. 1.
<http://www.hungariancontemporary.hu/a-test-mint-bizonyossag/>
- Sirbik Attila: Az összeomlás esztétikája. Beszélgetés Györffy Lászlóval Nekrospektív című kiállítása kapcsán. *Új Művészet Online*, 2019. szeptember 3. <https://www.ujmuveszet.hu/2019/09/az-osszeomlas-esztetikaja/>
- Sonntag, Susan: *A szenvedés képei*. Ford. Komáromy Rudolf. Európa Kiadó, Budapest, 2004.
- Sonntag, Susan: *A Szaturnusz jegyében*. Ford. Lázár Júlia. Cartaphilus Kiadó, Budapest, 2002.

- Sturcz János: *A heroikus ego lebontása. A művész teste mint metafora a magyar művészetben a nyolcvanas évek közepétől napjainkig*. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2006.
- Sturcz János: *Janus félúton*, Új Művészet Kiadó, Budapest, 1999.
- Szent Ágoston: *Szent Ágoston vallomásai*. Ford. Dr. Vass József. Szent István Társulat, Budapest, 1995.
- Széplaky Gerda: Tájékozás apokalipszis után. *Élet és Irodalom*, 2018. március 14, 22.
- Széplaky Gerda: *Kant hátán a szőr. Művészeti írások*. L'Harmattan, Budapest, 2017.
- Széplaky Gerda: Töprengések Györfly László – Kis Róka Csaba – Szöllösi Géza: A test ördöge című kiállítása nyomán. *Balkon online*, 2020. november 16.
<https://balkon.art/home/a-test-ordoge-gyorffy-laszlo-kis-roka-csaba-szollosi-geza-kiallitasa/>
- Szigeti István: Eljutni a derűig. Rádióbeszélgetés Pilinszky Jánossal a muzsikáról. *Vigilia*, 1983. augusztus, 589-594.
- Szorokin, Vlagyimir: *Kékháj*. Ford. Bratka László és Kiss Ilona. Jaffa Kiadó, Budapest, 2004.
- Tait, Sue: Pornographies of Violence? Internet Spectatorship on Body Horror, *Critical Studies in Media Communication*, Vol. 25, No. 1, 2008. március. 91-111.
- Taylor Patrick: Véres végtagok nyomában. Györfly László, Kis Róka Csaba és Szöllösi Géza csoportos kiállítása. *Új Művészet Online*, 2020. november 19.
<https://www.ujmuveszet.hu/2020/11/veres-vegtagok-nyomaban/>
- Taylor Patrick: Kriptobiózis a budoárban. Interjú Karácsonyi Lászlóval. *Új Művészet*, 2022/2, 50-53.
- Technologie und das Unheimliche vol. II. Dinosaurs. Szerk. Fridvalszki Márk, Miklósvölgyi Zsolt, Nemes Z. Márió. T+U, Berlin és Lipcse, 2014.
- Technologie und das Unheimliche vol. IV. Base Matters. Szerk. Fridvalszki Márk, Miklósvölgyi Zsolt, Nemes Z. Márió. T+U, Berlin, Budapest és Lipcse, 2016.
- Taussig, Michael: The Language of Flowers. In: *Walter Benjamin's Grave*. University of Chicago Press, Chicago, 2006. 189-218.
- Tímár Katalin: Pornó. Obszcenitás és pornográfia a kortárs magyar fotográfiában. In: *Erotika és szexualitás a magyar képzőművészetben*. Szerk. András Gábor. Független Képzőművészeti Műhelyek Ligája, Budapest, 1999. 151-168.
- Timofejev, Sergej: At the rapid speed of thought... went the conversation with the British artist Jake Chapman in Stockholm. *Arterritory*, 2016. március 7.
https://arterritory.com/en/visual_arts/interviews/15820-at_the_rapid_speed_of_thought/
- Tóth Ditta: Futurum Perfectum. *Új Művészet online*, 2018. március 18.
<https://www.ujmuveszet.hu/2018/03/futurum-perfectum/>
- Tralau, Johan: Fluid Cypress and Hybrid Bodies as a Cognitively Disturbing Metaphor in Euripides' Cretans. In: *Classical Literature and Posthumanism*. Szerk. Giulia Maria Chesi és Francesca Spiegel. Bloomsbury Publishing, London, 2019. 193-202.

- Umbrello, Steven – Lombard, Jessica: Silence of the Idols: Appropriating the Myth of Sisyphus for Posthumanist Discourses, *Postmodern Openings*, 2018, Volume 9, Issue 4. 98-121.
- Urban, Otto M.: *Decadence Now! Visions of Excess* [katalógus] Szerk. Barbora Štefanová. Arbor Vitae, Řevnice, 2010.
- Urban, Otto M.: *Jake & Dinos Chapman. The Blind Leading The Blind* [katalógus] Szerk. Zuzana Kosařová. Galerie Rudolfinum, Prága, 2014.
- Virilio, Paul: *Az eltűnés esztétikája*. Ford. Klimó Ágnes. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám, Budapest, 1992.
- Virilio, Paul: *Az információs bomba*. Ford. Ádám Anikó. Magus Design Stúdió Kft., Budapest, 2002.
- Virilio, Paul: *Ground Zero*. Ford. Chris Turner. Verso, London, 2002.
- Visy Beatrix: Fénykép és szöveg, fénykép az irodalomban – elméleti közelítések. In: *Helikon*, 2017/4. 463-500.
- Vonnegut, Kurt: *Bajnokok reggelije*. Ford. Békés András. Maecenas Könyvek, Budapest, 1997.
- Warnke, Martin: Goya gesztusai. Ford. Kiss Anna. *Enigma*. 2007/50, 82-111.
- Žižek, Slavoj: *A naiv kérdések sokkjának kitéve. Vázlat a posztmodern önmegtévesztésről*. Ford. Tillmann J.A. Berlin, 2000. <http://www.c3.hu/~tillmann/forditasok/tobbiek/zizek.html>