

Határsértő testek

Transzgresszív etika és esztétika a kortárs képzőművészetben

GYÖRFFY LÁSZLÓ

*A medúza olyan radikális másságot
tükröz, hogy aki ránéz, óhatatlanul belehal.*

JEAN BAUDRILLARD

A határsértés poétikáját Georges Bataille helyezte filozófiájának centrumába: „Mindig van egy korlát, amelyhez az egyén igazodik, amellyel azonosul. Elfogja az irtózat a gondolatra, hogy ez a korlát eltűnhet”, de éppen a félelem (irtózat) az, amely a korlátok áthágására ösztönöz, vagyis a „tilalom arra való, hogy megszegjék.”¹ A következőkben elemzett művek interpretációjának másik lényeges kulcsszava az abject (alantas, kirekesztett, hulladék), melyet Julia Kristeva vezetett be kategóriaként 1982-ben megjelent tanulmányában,² de művészettörténeti terminusként az 1993-ban a New York-i Whitney Museumban megrendezett *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art* 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 minőségével rendelkezik, amely szemben áll az Énnel.”³ A biztonságot jelentő szimbolikus rend áthágása a dichotómiák összemosságát eredményezi, a külső/belső, Én (Self)/Másik (Other), élő/halott, emberi/állati, tiszta/mocsos, természetes/természetellenes közti választóvonal eltörlését, mely által megkérdőjeleződik a test egysége és a lélek transzcendenciája. A határátlépés által megteremtődik a lehetőség különböző hibrid esztétikák, illetve posztumán stratégiák felépítésére is. Az emberi test által kijelölt terület különféle társadalmi konfliktusok elsődleges hordozója, ezért az abject nem választható el a testtudományoktól (body studies), elvégre a gondolkodó szubjektum minduntalan a testbe vetettség problematikájával találkozik, amelyre az általam vizsgált művek jellemzően pesszimista vagy diszharmonikus válaszokat adnak. Ugyanakkor a művek által kiváltott gyakori sokkérlelmény azért is lényeges, mert saját humanitásunkat éljük újra, így az elutasításuk révén saját emberségünk vagy kulturális identitásunk körvonalait szembesítenek. Mindazonáltal e témában releváns kérdések számomra a gender kritikai diskurzusán kívül helyezkednek el, vagy legalábbis kevésbé felfejthetőek ideologikus megközelítések mentén, elvégre a testdekonstrukció, illetve a szubverzív testképek problematikája nem csak és hatalmi retorikák összefüggéseiben tárgyalható.

Mielőtt rátérnék a művekre, megpróbálok rávilágítani, hogyan illeszkednek a posztumán stratégiák a tudomány és művészet összefüggéseinek kérdéskörébe. A poszthumanista diskurzusok előretörésének, illetve a kortárs képkultúra más releváns jelenségeinek fényében egyre nyilvánvalóbbá válik, hogy a szerveség/testiség vizuális reprezentációi nem függetleníthetők a humanizmust érintő jelentésváltozásoktól, az ember(i) fogalmát elbizonytalanító antropológiai-esztétikai tendenciáktól. A biotechnológia fokozatos előtérbe kerülésével párhuzamosan a 80-as, 90-es évek művészetében megszorodtak az emberi test olyan reprezentációi, amelyek túlmutatnak a humanista testkánon igenlésén, illetve (neo)avantgardista és akcionista tagadásán. Ezeknek a posztumánként leírható testképek főleg nem a kanonizált művészeti szcénában jelentek meg, hanem egy, a magas- és a populáris kultúra közti résben kialakult filmszárner, a test- és/vagy biohorror keretében, és ez a filmes műfaj szemmel láthatóan komoly hatással volt a kortárs képzőművészetek testfelfogására is. Nemes Z. Márió esztéta, a posztumán testpoétika egyik hazai szakértője szerint az e tendenciákra reflektáló művészek „az esztétikai nekrofilia 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.”⁴ Ugyanakkor Bruno Latour szerint „az, hogy az emberinek nincs szilárd formája még nem jelenti azt, hogy formátlan (...) az »antropomorfikus« kifejezés nagymértékben alábecsüli ember voltunkat”⁵ A biohorrorok és a tárgyalt művek közös vonása, hogy éppen a saját testet jelölik ki az irracionális, fenyegető, kontrollálhatatlan eredőjének, amely az autonómiánkat veszélyezteti: a fenyegetettség abból fakad, hogy a kiszámítható test kiszámíthatatlanná válik.

Jake & Dinos Chapman művészete mind intellektuálisan, mind médiumválasztásban gazdag és konzekvensen építkező oeuvre-takar, amelyben a képprombolás, illetve a kisajátítás technikája sajátos módon kapcsolódik a pop-horror hagyományhoz és a végtelenített önreflexióhoz, továbbá bővelkedik a kortárs horrorkultúra által (is) motivált posztumán testképekben és reprezentációkban. Munkáikat leginkább a bataille-i határsértés mentén lehet felfejteni, amely a művészi ego vagy a modernizmus egyediségkultuszának felszámolásával is összefügg esetükben. Jake Chapman szerint „az anatómiai transzgresszió olyan nevetést kelt, ami számúzi az Ént”. Chapmanék a posztumán testképek hibrid programját azért is tudják sikeresen képviselni, mert egy hibrid kultúráképpel dolgoznak (a



Foto: Györfy László, HUNGART © 2016

popkultúra és az elitkultúra mixelésével), illetve az eredetiséget, az alkotói szubjektivitást is hibridizálják/megosztják, hiszen ketten, sőt manufaktúrában tevékenykednek.

A chapmani életműben folyamatosan jelenlevő freudi, lacani utalások a tudatalatti taktikus bekapcsolását jelzik az alkotói folyamatba, de ez minden alkalommal az Én dekonstrukcióját is jelenti: Narcissus nem a görög ifjú ránctalan képe, hanem „az abjekció maga a narcisztikus krízis”,⁶ mert Narcissus visszatükröződő képe a személynység kettéhasadását hívja elő, amelyet Nietzsche a dionüszoszi és apollói erők harcaként interpretált. Jake & Dinos Chapman hibrid monstrumain keresztül szabadítja

fel az Egót a pszichoanalízis ödipális színháza alól, vagyis a tudatalatti számukra „nem színház, hanem gyár” (Deleuze). A Young British Artists brandjéből előlépő Chapman fivérek máig legemblematicusabb munkái a 90-es évek közepén készített, deformált, kirakati bábuk. A Zygotic acceleration, biogenetic, de-sublimated libidinal model (enlarged x 100) (1995) című szobor egy körben összenőtt, 21 figurából álló organizmust modellez, amely számos pénisszel, ánusszal és vaginával rendelkezik egészen váratlan helyeken. Ez az „organizmus” csak mímeli a reális ábrázolás és az emberi test formavilágát, és a radikális torzítás útján egy olyan alternatív valóságot teremt, amely nomád entitások semleges gyűjtőhelyévé válik (erre utalnak a kényelmes futást biztosító edzőcipők is), mindemellett expresszív módon megidézi a body-horror filmek egyik mestere, Brian Yuzna *Society* (1992) című munkáját. Chapmanék tragikus anatómiái a Paradicsom laboratóriumi állapotát is Dr. Moreau szigetének sötét fénytörésén keresztül értelmezik, ily módon a tudományos katasztrófák terepéül szolgáló senki földjére kerülnek, ahol minden valami más jeleivel fertőződik meg – felerősítve a biotechnológia, a génebérszet és a klónozás fejlődésével kapcsolatos félelmeket. Ez még inkább jelen van *Patricia Piccinini* poszthumanán disztópiákat „életre keltő”, hiperrealista eszközökkel operáló szobrászati munkáiban, amelyeknél azonban egy szolidáris női/anyai tekintet semlegesíti, domesztikálja a radikális másság kódjait.

Latour a *Sohasem voltunk modernek* című művében rávilágít, hogy a modernitás igyekszik kizárni a hibridek világát, „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 alapokon álló kultúrát újraírja. Ennek aktualitását pedig éppen az adja, hogy a koncentrációs táborok és a pszichiátria hosszú 20. százada még mindig tart”⁷ – írja Hornyik Sándor a *Halálós termék-*

JAKE AND DINOS

CHAPMAN: Sex I. (részlet), 2003, festett bronz, 246x244x125 cm

SZÖLLÖSI GÉZA:

Hús-projekt: Őnarckép, 2010, állati húsok



Foto: Szöllösi Géza



GYÖRFFY LÁSZLÓ:

Facefuck VI, 2014,
kerámia, olaj,
18,4x20,5x22,3 cm

szet című kiállítás katalógusához készült tanulmányában, amely a poszthumán, illetve transzgresszív jelzőkkel leírt hazai művekből kínált válogatást 2013 végén, a horror kultúrájára és a filmes átjárásokra fókuszálva.

Szőllősi Géza a budapesti horrorszcéna egyik tagjaként egyedülálló hangot üt meg a kortárs magyar képzőművészet testkánonában, ugyanakkor látásmódja könnyedén beilleszthető a nemzetközi szintér mainstream áramlatába is. Legkarakteresebb és legkövetkeze-

PATRICIA PICCININI:

A fiatal család, 2002,
szilikon, poliuretán, bőr, rétegelt
lemez, emberi szőr,
80x150x110 cm

tebb vállalkozása a 2003-ban elkezdett *Hús-projekt*, melyben nyers állati húsból, főleg disznóból és belsőségekből varr össze emberi portrékat és nemi szervek preparátumait szimuláló szobrokat. Szöllősi formalinos munkáiban *Damien Hirst* ipari kivitelezésű ready-made-jeivel szemben az intimitás illúziójával kecsegtet, és transzformálása során a személytelenség/személyesség és az ember/állat ellentétpárjait is dinamizálja, így munkái sokkal inkább párosíthatók Joel-Peter Witkin antropológiai szcenárióival, ahol a fotográfus hasonlóképpen személyesíti meg a preparátumokat. Szöllősi kollázs-technikája a *Bride of Re-Animator* (1990) című film megszállott medikusát is felidéz, aki talált szervekből próbálja feltámasztani halott menyasszonyát, ám végül az önállósodó testrészek átveszik a terepet. Szöllősi módszerében a fragmentum válik az egész helyettesítőjévé, a művész formátlan húshalmazból építkező brutális költészetében megszűnik a lent és fent hierarchiája, s a metonímia lép a metafora helyére. A lent és fent hierarchikus viszonyának megváltoztatása híven visszatükrözi Bataille alantas materializmusát, mely az egész 20. századi művészetre hatással volt. A művészeti ábrázolás középpontjába kerülő, viszolygást kiváltó testrészek vagy testnedvek a hétköznapi életben a társadalmi közegekből kirekesztett materiálok, így ezzel a művészettel való szembenézés megrendíti a civilizációs tudatot, és visszarepíti a befogadót a kultúra előtti szférába. Bataille fő kultúrantropológiai célja éppen az emberi kultúra maszkaltalanítása: a humánusról való képzeletünk konfrontálódnak az által, hogy az emberi is az undorító kategóriájába kerül, hiszen az emberségünknek csak az egyik vetülete a steril szellemcentrikuság. A kultúra maszkaltalanításához, levetkőztetéséhez hozzájárul a nagy kánonokkal szembeforduló nem hivatalos kultúra, a hivatalostól

for: Zana Krisztina

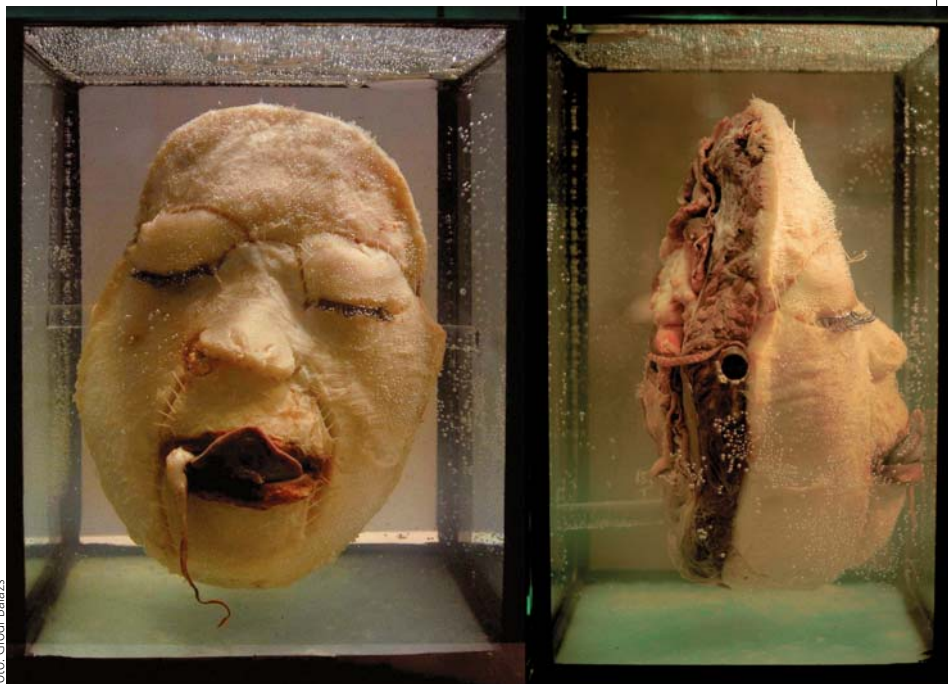


eltérő népi felfogás is, amely Mihail Bahtyin szerint a hivatalos kultúrának nem teljes oppozíciója, inkább azt kiegészítve létezik, annak paródiájaként, árnyékaként, de mindenképpen feltételezve azt. Vagyis a transzgresszióknak szüksége van a határokra, amelyet át akar lépni, nem felszámolni akarja azokat, nem a forradalmi utópiák vezérelte cselekvő karakterét kívánja betölteni, ideje folyamatos jelen – ebből következően Bataille szerint a teljes határátlépés tulajdonképpen lehetetlen.

Többször említettem már a nevetést, mely ugyancsak alkalmas arra, hogy szubverzív módon szétrobbantsa a különböző diskurzusok kereteit. Tanya Barson Chapmanék művészetek kapcsán elemzi a nevetés kultúrtörténeti és filozófiai aspektusait Nietzsche és Bataille-t idézve: ebben a kontextusban a „nevetés filozófiai szempontból több mint szimpla transzgresszió (vagy annak eszköze).

A nevetés, ebben az értelemben a szubjektum határaival szembesít, és rákérdés (...) Isten létezésére vagy halálára.”⁸ Paul McCarthy munkáiban ez a hang dominál, amely lerombolja a különböző autoritásokat övező pátoszt, nevetségessé téve a politikai hatalom (*Pig Island*, 2007), a művészet (*Painter*, 1995) vagy a piac/fogyasztás tekintélyét (*Spaghetti Man*, 1993). Performanszai a 80-as évektől egyszerre hatnak a bécsi akcionizmus és az amerikai álom paródiájaként, egyszerre rombolva le mindkettő idealizmusát: miközben beszennyezi Disneyland steril univerzumát, a filmes kulisszák infantilizált eszközkészletével aknázza alá a szenvedő művész tragédiáját. A Bahtyin által tárgyalt kitüremkedő testek mind a Chapman fivérek, mind McCarthy esetében a középkori karneváli nevetést tematizálják, amely által civilizációnk biztonságérzete kerül veszélybe: „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”.

Az erőszak és a halál orgiájának jegyében hadd térjek vissza ismét a Chapman fivérekre: talán legprovokatívabb munkáik közé sorolhatóak az enciklopédikus igényű „hellscape”-ek, azaz háromdimenziós pokolpannók, amelyek a modellező terepasztalok makettműveletei közé transzponálják a boschi pokolábrázolások bestiáriumát. Korábbi diorámáik (*Hell*, 1998–2000; *Fucking Hell*, 2008; *The End of Fun*, 2010) összegző folytatása a *The Sum of all Evil* (2012–13). Ebben a négy vitrinből álló műben ezernyi lokális, szétszóródott katasztrófa zajlik. A korábbiakon javarészt hüvelyknyi méretű műanyag náci katonák és meztelen mutánsok pusztítása és szenvedése töltötte be a teret, amely most óslényekkel, úrhajósokkal, a McDonald’s marketinggépezetének reklámfiguráival



forrás: Glódi Balázs

bővült ki, „Megpróbáltuk aláaknázni azt a nézetet, hogy az emberiség a történelem központja. A mű egy nem lineáris történelemszemléletet ábrázol, így annak az ötlete, hogy Ronald McDonald ugyanabban az időben létezik, mint a dinoszauruszok, lerombolja azt a nézetet, hogy az alkotásnak van bármiféle végérvényes történelmi igazsága.” (Jake Chapman) A hibrid médiumhasználat nélkülöz minden idealizmust, és felelősségteljesen pesszimista képet fest a művész társadalmi szerepéről. Latou még a jövőre alkalmazható megoldásokat várt a hibridektől: „a hibridek, a szörnyek (...) mindennél jelen vannak: ők alkotják nemcsak a mi saját kollektívitásainkat, hanem a többi kollektivitást is.”⁹ Ehhez képest Chapmanék gonoszágkollektívája a hibriditás lehető legrosszabb arcát fordítja felénk, az együttérzés helyett a káröröm kollektív bűnére csábítva, a felvilágosodás vállalkozásának bukásával szórakoztatva a befogadót – a mű integráns részévé téve annak kockázatát is, hogy az Enlightenmentból nem marad más, mint „light entertainment”. A *Fucking Hell* vagy a *Sum of All Evil* addig ismétli és fokozza az erőszak és a pusztulás képeit, amíg nem marad belőlük semmi, csak egy görcsös, kényszeres nevetés: „a nevető apokalipszis egy isten nélküli apokalipszis, a transzcendencia összeomlásának fekete miszticizmusa.”¹⁰ Kijelenthetjük, hogy a művészet képgyárának transzgresszív gépezete „teljes apatiájában ránk se hederít”, s minden deformáltsága „csak szédítő véglete, végletes túlzása annak, amik vagyunk.”¹¹

SZÖLLŐSI GÉZA:

Hús-projekt: Yuka Japánból, 2007, állati húsból, formaldehid, üveg

Jegyzetek

- 1 Georges Bataille: *Az erotika*, Nagyvilág Kiadó, Budapest, 2001, 182, 78.
- 2 Julia Kristeva: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Columbia University Press, New York, 1982.
- 3 Kristeva 1.
- 4 Nemes Z. Mária: Csendélet a teremtés hatodik napján. Halálos természet – Naturalizmus és humanizmus a 21. században. In: *A preparáció jegyében*, JAK–Præ.hu, Budapest, 2014, 91-92.
- 5 Bruno Latour: *Sohasem voltunk modernek*, Osiris Kiadó, Budapest, 1999, 232.
- 6 Kristeva 14.
- 7 Hornyik Sándor: *Natura mortifera. Egy posztumán perspektíva*. In: *Halálos természet. Naturalizmus és humanizmus a 21. században*. (kiállítási katalógus), Modern Modern Debreceni Nonprofit Kft., Debrecen, 2013, 8.
- 8 Tanya Barson: *Powers of Laughter*. In: *Jake and Dinos Chapman: Bad Art for Bad People*. Tate Publishing, Liverpool, 2006, 67.
- 9 Latour 86.
- 10 Kristeva 206.
- 11 Bataille 244, 245.