

We Are Family

Művészeti keresztutak és zsákutcák a géntérképen

A posztumán elmélet és a biohorror esztétikája csak az 1992-es *Post Human*¹ kiállítás után vált képzőművészeti irányzattá, branddé, majd számtalan, különböző stratégiával átszöve termékenyítette meg a kortárs vizuális kultúrát. Az ott bemutatott művek az appropriation art vagy a szimulacionizmus problematikáját is intenzíven artikulálták. „A kiállítás egyik fő tanulsága az volt, véli Linda Kauffman, hogy a poszt-humanizálódó világ technológiái, a plasztikai sebészet, a genetikai rekonstrukció új dimenziót adnak hozzá a darwini evolúcióhoz, aminek művészileg is releváns következménye többek között, hogy az »én« legújabb konstrukcióiban minden természetesség immár konceptuális.”²

A 2001-es Velencei Biennálé közös terében, az Emberiség platformján lépett színre Xiao Yu pekingsi művész felháborodást kiváltó, állati és emberi testrészekből eszkábált bioszurrealista kollážsaival. A *Ruan* (1999)³ névre keresztelt kiméra egy madártestre illesztett, nyúl-szemekkel kiegészített emberi magzat fejéből készített konstrukció képében realizálta egy formalinos üveg-

ben az angyallá válás lehetőségeit. Xiao Yu összefér-celt kimérája csak a Jan Švankmajer-féle szurrealista 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 fénnel megvilágítva zölden foszforeszkáljon. A művész szerette volna a nyulat saját, „emberséges” családi közegébe helyezni, de az 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 problematikusságát az adja, hogy Kac a reprezentációt felcseréli demonstrációra, és a radikális neoavantgárd a művészet és az élet közti határt összemosó gesztusaihoz hasonlóan kihúzza a szőnyeget a transzgresszió alól: amennyiben a határ



Patricia PICCININI: *Nest*, 2006, vegyes technika, változó méretek
HUNGART © 2022
←

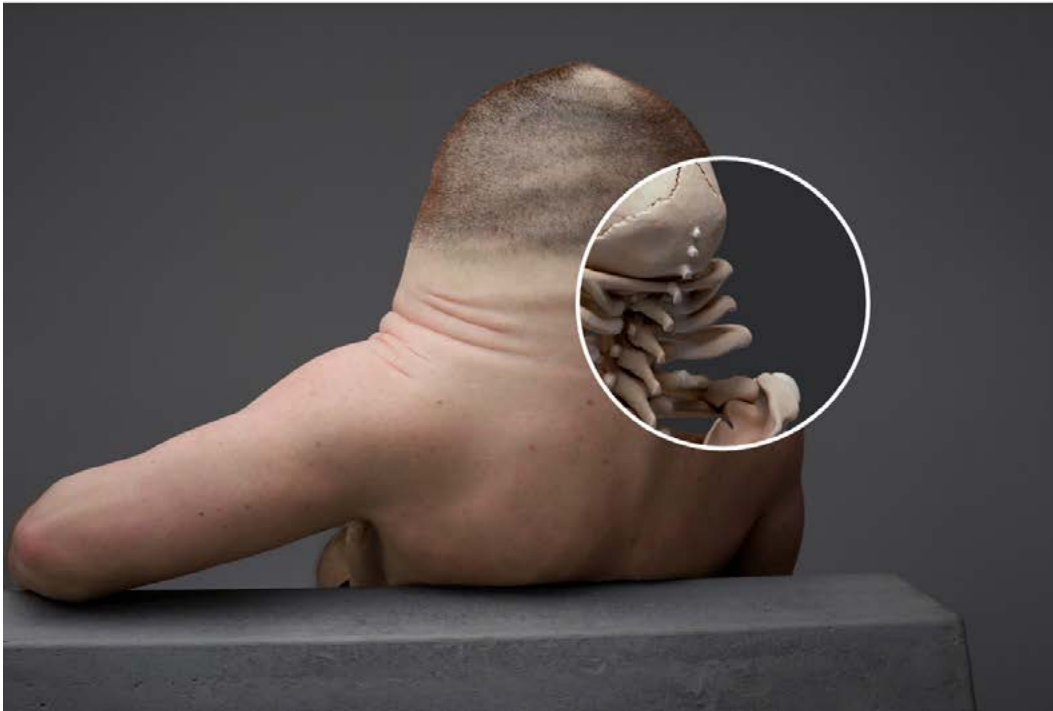
Jake & Dinos CHAPMAN:
Bad Trip at the Folies-Bergère,
1997, üvegszálás műanyag,
múgyanta, festék, paróka,
edzőcipők, 90×106×83 cm
HUNGART © 2022
→



megszűnik, a transzgresszió mozzanatának nem lesz jelentősége. „A szörny mindig tartalmaz valami megnevezhetetlent, valami többletet, amely nem integrálható az általános ökonómiába.”⁴ A Frankenstein-szörny paradox alakzat, egy annyira felfokozott test, hogy szinte testetlenné válik, olyan démoni jelenség, amely láthatóvá teszi a szörnyfogalom antiesszencialitását, az élettel elentétes, perverz módon diszlokálított új életet, aminek nem lenne szabad létrejönnie. Frankenstein „totalizáló szörnyként modern találmány, amely a közösséget minden oldalról veszélyezteti, méghozzá legbenső alapjában.”⁵ A kiméra fogalmát Jacques Derrida pontosítja egy interjújában: „[a szörny] nem csak egy kimerikus lény, amely valamiképpen egymásra illeszti az egyik vagy a 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.”⁶ 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, ahogy Jake Chapman érzékelteti: „amit az ipari pornográfia tesz a szerelemmel, azt teszi a metafizikával a hiperrealitás.”⁷ 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 létezhetnének a világban.

Piccinini *Leather Landscape* (2003) vagy *Young Family* (2003) című szoborcsoportjai akár Vincenzo Natalie sci-fi horrorjának (*Hibrid*, 2009) is ihletői lehetnek: e filmben az ambiciózus genetikuspár 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 lényével rákérdez arra, hogy mit tekintünk normálisnak, mitől lesz egyesek élete értékesebb, mint másoké, vagy mi alkot egy családot. E pedomorf lények a biotechnológia által megmáskított fenséges fogalmával játszanak: a mitológiai kompozitlények, mint a szirén, a szfinx vagy Ekhidna és Tüphon szörnygyermekai, „összetett jelentésüket »az abnormalitás és a deformitás mágikus jelentőségébe« vetett hitből merítik”,⁸ ugyanakkor Piccinini szobraiból már nem lehet



Patricia PICCININI: *Meet Graham*,
2016, szilikon, akril, emberi szőr,
változó méretek
HUNGART © 2022



Patricia PICCININI:
*Still Life With Stem
 Cells*, 2002, szilikon,
 akril, emberi szőr,
 ruha, szőnyeg,
 változó méretek
 Fotó: Graham Baring
 HUNGART © 2022
 →



visszakövetkeztetni a génkeveredés forrásaira. A művész arra tesz kísérletet, hogy a radikális másság kódjait a család és a gyerekség fogalmán keresztül tegye „szerethetővé”. „A groteszk azért aranyos, mert a groteszk száralmas, és a száralom az elsődleges érzélem 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.”⁹ A *Young Family* csoportjának azonosíthatatlan, központi figurája egy anyakoca fekvő pózban 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 előnytelenégeit is megjeleníti: ráncok, haj, 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, amely szeretetre méltó, és szereti a családját.”¹⁰ Kiállításának kurátora kiemeli, hogy a családok „olyan laboratóriumok, amelyek a természet és a nevelés relatív erősségét tesztelik”. Piccinini mutáns csoportjai „egyértelműen konstruált családok”,¹¹ 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 elől 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,¹² vagyis Haraway provokatív tézisével szólva „a természet keresztül-kasul technika”.¹³ 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.”¹⁴ 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 torzszülöttként, amelybe nem lehet könnyen besorolni”,¹⁵ vagyis önmagában a szörny nem lehet kategória. Piccinini poszthumán disztópiákat „életre keltő” műveiben e szokatlanul szolidaris 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. Számomra azért kissé távoli Piccinini pozíciója, mert ugyan nem lép Kac önkényes demonstrációjának csapdájába, hogy az élet mérnöke legyen, de amellet, 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)¹⁶ megbízásából Piccinini elkészítette egy olyan ember feltételezett anatómiáját, aki egy autóbaleset során a legkevésbé szen-

vedne sérülést. Graham a szobrász többi munkájához hasonlóan élethű szilikonból megformált és az online oldalon interaktív 3D-s látványként is megjelentetett prototípus,¹⁷ akinek extravagáns és jelentős méretű koponyája bukósisakként védi az agyát, bordái között légszákszerű tömlők helyezkednek el, lábfeje kenguruszerűen ruganyos, és a biztonsági szempontok alapján a feje összenőtt a testével. „A beszélgetéseinkből megtudtam, hogy a nyak igazi probléma. Ezért megszabadultam tőle.”¹⁸ Nem tudni, hogy a művész Graham radikális anatómiáját is „szerethetőnek” tartja-e, de úgy vélem, a projekt célja mégiscsak az volt, hogy az utakon közlekedőket elrettentse, és ráébressze arra, hogy milyen árat kellene fizetni az emberi test szuperbiztonságos ideálképeért. Graham akár mesterségesen megtervezett lény, akár az autóban töltött élet evolúciós eredménye, rútságában tökéletes kiborgkomponens, 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. Eggyé válik a dublőrrel, az autóval, és ennél fogva nem rendelkezik már saját identitással.”¹⁹ Bármennyire is biztonságos Graham, csodás átalakulása az eltűnés esztétikáját képviseli, hiszen Horváth és Lovász arra figyelmeztet bennünket, hogy a „technológia magában hordozza a teljes önfelszámolás lehetőségét.”²⁰ Paul Virilio pesszimista progressziókritikája 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.”²¹

J. G. Ballard, mielőtt publikálta volna *Karambol* (1973) című, hírhedtté 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 kiállítást.²² „A saját halálunkon kívül az autóbaleset valószínűleg életünk legdrámaibb élménye, és sok esetben a kettő egybeesik.”²³ Az *Atrocity Exhibition*hez 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.”²⁴ A *Karambol*ban poszthumán szerelmi aktusok mennek végbe, amelyek mentesek minden nemiségtől: „a szétzúzott intimitás képeiben az „ember az autóroncs működésképtelen alkatrészévé fajul”,²⁵ miközben a karambol azt mutatja be, hogy „a hús eredendően lokalizálhatatlan alakulásfolyamat.”²⁷ Baudrillard a *Karambol* obszcenitálásának mibenlétét abban látja, hogy „a tekintet, valamint a tekintet által szemlélt tárgy távolsága felszámolódik.”²⁸ Ember és gépjármű végleges egybeesése Piccinini bébiteherautó-szobraiban (*Truck Babies*, 1999) vagy (animális) anya-gyermek alakzatot felvevő motorkerékpárok képében (*Nest*, 2006) ölt testet: „A 20. század végének gépei teljességgel bizonytalanlanná tették a természetes/mesterséges, elem/test, önfejlesztő/külsőleg tervezett közötti különbségtételeket [...], gépeink nyugtalanítóan elevenek, mi magunk pedig félelmetesen élettelenek vagyunk.”²⁹

A szerző a PTE Művészeti Doktori Iskolájában végezte doktori tanulmányait, témavezetője Somody Péter volt. Az itt közölt szöveg részlet a DLA-dolgozatból. Lapunk nyomdába adásáig Györfy László doktori fokozata még nem jogerős.

- 1 *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: Castello di Rivoli, Torino, Deichtorhallen, Hamburg, Deste Foundation, Athén, Izraeli Múzeum, Jeruzsálem.
- 2 Horváth Márk – Lovász Ádám – Nemes Z. Mária: *A poszthumanizmus változatai. Ember, embertelen és ember utáni*, 2019, Prae.hu, 230. Vö. Linda S. Kauffman: *Bad Girls and Sick Boys – Fantasies in Contemporary Art and Culture*. University of California Press, Berkeley, 1998, 123–124.
- 3 Vö. https://www.chinadaily.com.cn/english/doc/2005-08/10/content_467851.htm
- 4 Horváth Márk – Lovász Ádám: *A határsértés technológiái*, Kijárat, 2021, 230.
- 5 Idézi Horváth – Lovász, uo. 226. Eredeti szöveg: Judith Halberstam: *Skin Shows, Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Duke University, Durham–London, 1995, 29.
- 6 Uo. 230. Eredeti szöveg: Amit S. Rai: *Ontology and Monstrousity*. In *Monster Culture in the 21st Century*. Szerk. Marina Levina / Diem-My T. Bui. Bloomsbury Academic, New York–London–New Delhi, 2013, 23.
- 7 Chapman: *Meatphysics*.
- 8 Linda Michael: *We Are Family*. Saját ford. In Patricia Piccinini: *We Are Family* [katalógus]. Szerk. Linda Michael. Australian Council, Sydney, 2003. 16. Idézett szöveg: J. E. Cirlot: *Dictionary of Symbols*. Second edition. Ford. Jack Cage. Routledge, London, 1971, 11.
- 9 Uo. 18. Idézett szöveg: Daniel Harris: *Cute, Quaint, Hungry and Romantic: The Aesthetics of Consumerism*. Da Capo Press, Boston, 2001, 4.
- 10 Piccinini. In Michael, i. m. 13.
- 11 Michael, uo. 13.
- 12 Horváth – Lovász – Nemes, i. m. 219–220.
- 13 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.
- 14 Piccinini. In Michael, i. m. 13.
- 15 Christine Wertheim and Margaret Wertheim: Teratology. In Piccinini: *We Are Family*, 25.
- 16 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.
- 17 <http://www.meetgraham.com.au/>
- 18 Piccinini. <http://www.meetgraham.com.au/graham/neck>
- 19 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.
- 20 Horváth – Lovász, uo. 60.
- 21 Idézi: Horváth – Lovász, uo. 59. Eredeti szöveg: Paul Virilio: *A Landscape of Events*, The MIT Press, Cambridge, Mass., 2000, 54.
- 22 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.
- 23 J. G. Ballard: *The Atrocity Exhibition*, Harper Perennial, London, 2006, 157.
- 24 William Burroughs. In Ballard, uo. vii.
- 25 J. G. Ballard: *Karambol*. Ford. Baló András Márton. Szerk. Bajtai Zoltán. Cartaphilus Könyvkiadó, Budapest, 2010, 201.
- 26 Horváth Márk – Lovász Ádám: Vér-acél-hűtőfolyadék-hús. In Horváth – Lovász: *A határsértés technológiái*, 174.
- 27 Uo. 173. Vö. Brian Massumi: *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*. Duke University, Durham–London, 2002, 175.
- 28 Uo. Vö. Jean Baudrillard: *Passwords*. Ford. Chris Turner, Verso, London–New York, 2003, 27.
- 29 Idézi: David Roden. In Humanizmus, transzhumanizmus és poszthumanizmus. Ford. Keresztury Dóra. *Helikon*, 2018/4, 424. Eredeti szöveg: Haraway: Kiborg kiáltvány. 110.