

Györfly László

Az ördög a DNS-ben

DECADENCE NOW!

Decadence Now! Visions of Excess

➤ Galerie Rudolfinum, Prága

➤ 2010. szeptember 30 – 2011. január 2.

Room No. 13

➤ Museum of Decorative Arts, Prága

➤ 2010. szeptember 30 – 2011. január 2.

Joel-Peter Witkin

➤ House of Arts, Brno

➤ 2010. október 1 – november 28.

Ôh Sôtán könyörülj inségem hosszú kínján!
(Charles Baudelaire)

God loves Fucking! Enjoy!
(Gilbert & George)

A prágai Rudolfinum eddigi legambiciózusabb vállalkozása a *Decadence Now! Visions of Excess* címet viselő projekt, amely nem egyszerűen csokorba gyűjti a romlás művirágait, hanem a gyökérettől a mérgező termésekig analizálja és rendszertani keretbe helyezi őket. A kiállításcím imperatívusza és logójának digitálisan eltorzított neogótikus tipográfiája a 19–20. század fordulójának összekapcsolását sürgeti a *fin de siècle* égisze alatt a kortárs művekkel, melyeket a 70-es évektől napjainkig vesz sorra időrendiség nélkül, ám enciklopédikus igénytel – kísérletet téve a kortárs művészetelméletől idegen *dekadencia* kifejezésének újraértelmezésére. A cím második tagja Georges Bataille korai írásainak gyűjteményes amerikai kiadására utal:¹ a *mértéktelenség* által körülírt művészi magatartás megfelelő párhuzamot kínál Bataille írásaival, melyben a túlzás és a *retorika* központi fontosságú magával az argumentációval szemben, amely nem követ semmiféle célt feltételező dialektikát. Ez a megközelítés nem áll távol Oscar Wilde definíciójától, mely szerint a „dekadencia az, amelyben az egészet alárendeljük a résznek”. Társadalmunk hipertudatos közösségi gondolkodásának direktívái, mint a fenntartható fejlődés ideájának szekuláris protestantizmusa, szükségszerűen kiprovokálja az egyénben az *elfojtott viszatérését*, amely extrém szertelenségben nyilvánul meg: „Ha teljességében vizsgáljuk az emberi életet, azt látjuk, hogy a szorongásig tékozlásra törekszik (...) A többi csak moralista fecsegés.” (Bataille). A *Decadence Now!* sötét extázisa a válság korszakára megnyugtatóan irracionális válaszokat ad: a szex-halál-fogyasztás delíriumában dekorálja ki a körülöttünk széthulló világot, miközben pozitivistá utópiák tervrajzaira önti vizuális bacchanáliájának bomló hulladékát. A tárlat a Rudolfinum kiállítótermeit követve öt nagyobb alapegységre oszlik, amelyek egy kortárs képzőművész képzeletbeli utazását modellezik – *Az Én kicsapongása: Fájdalom*, *A Test kicsapongása: Szex*, *A Szépség kicsapongása: Pop*, *Az Elme kicsapongása: Őrület*, *Az Élet kicsapongása: Halál*. Az utazás természetesen az önarc képek termével kezdődik, hiszen az önarc kép a művészetben az eredendő bűn, az első blaszfémikus kísérlet az ideálok helyett az abszolút gyarló megragadására. ROBERT MAPPLETHORPE tiszta tekintetű fiatal önportréja csak csapda: Julia Kristeva szerint Narcissus nem a görög ifjú ráncatlan képe, hanem az *abjekció* maga a narcisztikus krízis, mert Narcissus visszatükröződő képe a személyiség kettéhasadását hívja elő,² amelyet Nietzsche a dionüszoszi és apollói erők harcaként interpretált. A kettéhasadt, szétszóródott, formátlan *Én fájdalmának* variációi dominálnak,

1 Georges Bataille: *Visions of Excess: Selected Writings, 1927–1939*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985.

2 Julia Kristeva: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Columbia University Press, New York, 1982, p. 14.

CINDY SHERMAN protézisekkel démonná torzított óriásnő szerepeitől JOEL-PETER WITKIN a feszületet (a vallás uniformizáló kellékét) maszkként viselő portréjái: „Az ember akkor a legkevésbé önmaga, ha a maga nevében szól. Adj rá álarcot, mindjárt az igazat fogja mondani” (Wilde). A művészet, úgy tűnik, olyan *betegség*, amelyre nincsen gyógyszer és szimptomái az önreprezentáció által árulkodnak saját magukról – de ez az önreprezentáció inkább (szemérmelenül míves) fátyol, mintsem tükör, mert nincs szüksége a Másik tekintetére: az így konstruálódó Én, az izolált szubjektum önmagába zárt, megfagyott üvöltése (Gottfried Helnwein: *Black Mirror V*, 1987). A dekadencia fájdalma a művészi önébzés vagy a szado-mazo etikájának megfelelően a választott kín fényűzése, amelyre nem érvényesek Isten kirekesztő törvényei: „nincs helyes és nincs helytelen, csak gyönyör és fájdalom” (Janet’s Addiction: *Ain’t No Right*).

A létezés alapkérdéseit felölelő szekciók az értelmezés szintjén nem egy lineárisan tagolt folyosót alkotnak, hanem egymásba nyíló terekből szerkesztett, magába záródó útvesztőt. Nemcsak hogy számos művész szerepel egyszerre több szekcióban is, hanem a felsorolt témák folyamatosan egyesülnek egymással kitéve fertőzés veszélyének: az Én feloldódik a téboly bugyraiban, Erős és Thanatosz kéz a kézben jár, leöntve a pop csillogó fekete mázával. Jó példa a fogalmi tisztátalanságra JAKE & DINOS CHAPMAN *Sex* (2003) című életnagyságú szobrának általuk kicsinyített mása (Goya három megcsontított hullájának parafrízisa),³ amely az *Őrület* víziói közt kapott helyett, de játékméretével és szecessziós ékszerészeti minőségeivel még akár az Iparművészeti Múzeum különtermében is szerepelhetett volna. A különböző kategóriák féktelen párhuzamból mutáns minőségek születnek a néző szeme előtt, aki a passzív voyeur szerepében osztozhat a művész tekintetével – a dekadencia emberábrázolása az *elidegenedett* kívülálló pozíciójából történik: maga az „obszcén” szó etimológiailag ugyanis éppen azt jelenti, ami a „szcénán” kívül, a reprezentáción túl van. Ugyan a *nevetés* nem kapott önálló szekciót, a kiállítás nevető apokaliptikus két lehangosabb műve ORLAN manipulált printje (*Origin of War*, 1989), Courbet *A világ eredete* című olajképének a péniszirigység és

3 *Ugyanaz, csak kisebbben, vagy ugyanakkorában, csak távolabbról* (2005). A gyantaszobor önflektív és karikázó címe a Chapman fivérek saját rögeszmés kötődésére utal Goya *A háború barzalmi rézkarcorozatának a Nagy hőstett! Halottakkal!* című emblemikus darabjához, amelyet már számtalanszor feldolgoztak rajzban és plasztikában.

JAN VAN OOST
Untitled, 1999, poliészter kirakati bábu, fa, textíliák, viasz,
változó méretek, © fotó: Györfly László





JOEL PETER WITKIN
The Santo Oscuro, 1987, ezüstmásolat, 50 x 40 cm, A Galerie Baudoin Lebon jövőtárból, © fotó: Michaela Dvořáková

a feminista kritika feszültségterében létrejött férfiverziója, és Chapmanék kinetikus installációja, egy föl-lehintázó, fából készült libikóka, melynek két ellentétes pólusán, a tápláléklánc hierarchiájának megfelelően, a kutya-macska-egér barátság fajok közti erotikává duzzadó jelenetének lehetünk tanúi (*Fucking With Nature*, 2009). A kitömött állatok vitalizálásának hazai mestere, SZÖLLŐSI GÉZA is szerepel a válogatásban, akinek háromdimenziós rajzfilmfigurává gömbölyödött tehén- és vaddisznófejeivel a design szekcióban találkozhattunk, míg a *Szex* színpadán pacalból készült, vaginát szimuláló szobra került terítékre (*Min Kinából No. 2*, 2010). Szöllősi az emlékezés és a felejtés egymást erodáló erőinek vonzásában rekonstruálja szerelmeit, így 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 költészetében megszűnik a fent és a lent hierarchiája, s a metonímia lép a metafora helyére. Nem véletlen, hogy a teremben a hússzobor mellé kerültek Witkin fotói: e nosztalgikus antropológiai *obszcenáriók* hasonló módon perszonalizálják a preparátumokat. A rendezés figyelmessége, hogy az átellenes falon jelennek meg WIM DELVOYE az emberi testet transzparenssé és személytelenné tévő orvosi tekintete által készült felláció felvételei (*Dick I, Sex Rays*, 2000). Szöllősi és Witkin párosítása mindazonáltal egy megvalósulatlan terv makettváltozata: a rendezvény kurátora, OTTO M. URBAN nem sokkal a program véglegesítése előtt úgy döntött, hogy a brnói House of Arts-ban bemutatandó Witkin életműkiállítás Szöllősi munkáival egészíti ki, néhány hónappal ezután azonban Brno városának vezetői elfogadhatatlannak találták a tervet, s felülírva a kurátori koncepciót, visszavonták a hússzobrokat Brnóból. Ez a botrány nem idegen Szöllősi pályájától vagy a művek többségének hatásmechanizmusától.⁴ Ugyan a középosztály szüntelenül alkalmazkodó, mazochista művészetfogyasztási vágya folyamatosan domesztikálja az öt terrorizáló radikális kultúrát, mégis úgy tűnik, hogy a dekadens szemlélet, az újra és újra fellángoló vallási fundamentalizmus bigottsága mellett épp a liberalizmus *büntudatából* sarjadó cenzúra jelenlétére hívja fel a figyelmet, amely a *politikai korrektség* ideológiáját ölti magára: „a politikai korrektség fallikus májusfának alkalmas, amely körül a szökdécselő rossz gyerekek trágár verseket szavalnak.” (Jake Chapman). A dekadens művészet ilyen értelemben *kritikus* és lázadó, ám szubverziója ideológiamentes, individualista és fatalista. Otto M. Urban a kiállítási katalógus⁵ bevezetőjében hangsúlyozza, hogy habár a dekadenciára jellemző provokatív hangot rendszerint a *botrányos* és a *vitatott* (controversial) jelzőkkel illetik, nincs olyan stílus vagy trend a művészetben ami általuk definiálódna vagy definiálná magát: „nem létezik olyan, hogy Bot-

4 A *Sensation* utazó kiállítása a YBA brandjével már a 90-es években megteremtette a vonzás-taszítás gépezetének nemzetközileg is működőképes botránystratégiáit (*Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*, Royal Academy of Arts, London, 1997. szept. 18 – dec. 28, Hamburger Bahnhof, Berlin, 1998. szept. 30 – 1999. jan. 30, Brooklyn Museum of Art, NYC, 1999. okt. 2 – 2000. jan. 9.). A New York-i kiállítást össznépi felháborodás kísérte, de végül az intézmény megmenekült a polgármester, Rudolph Giuliani fenyegetésétől: az amerikai kulturális élet jelentős alakjai (Arthur Millertől Susan Sontagig) járultak hozzá a kiállítás bezárása elleni tiltakozó petícióhoz.

5 Otto M. Urban: *Introduction*. In: *Decadence Now! Visions of Excess* [katalógus], Arbor Vitae Publishers, Řevnice, Czech Republic, 2010, 13.

rányos Iskola, vagy a Vitatott Művészet Kiáltványa” – az olyan művek üzenete, melyek egyedüli célja a botrányval való kalkuláció, feledésre van ítélve.⁶

A szülőben megvalósult brnói Witkin tárlat lenyűgöző összeggése a fotográfus képzőművészeti utalásokban és idézetekben tobzódó panoptikumának. 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 abszurdításának mindenhez joga van.”⁷ Ily módon Witkin vándorló *freak show*-ként működő anatómiai színháza a csendéletek és a portrék közti nem létező műfajban játsza el saját mitológiájának horrorjeleneteit (*Santo Oscuro*, 1987). A kiállítóter melléktermeiben ritkán látott festmények, kollázsok és lendületes kompozíciós vázlatok árnyalják a míves és hideglelős Witkin képet, egy felszabadult humorú és impulzív művészetéről téve tanúbizonyságot, miközben az életműben a jelenhez érkeve a klasszikus művek parafrázisai (*Raft of George W. Bush*, 2006) egyre direkttbé válnak, a motívumok pedig egyre szelídebbé. Witkin munkáinak profán szakralitása hasonlatos Alejandro Jodorowsky kultuszfilmjeinek hermetikus példázataihoz: különös túlvilági empátiával közelít a torzszülött vagy halott modellekhez, egyfajta vallásos szépségkultuszba burkolva a társadalom nagy része által rútnak, visszataszítótnak vagy elviselhetetlennek tartott jelenségeket, láthatóvá téve a *megmutathatatlan*: „Ha eltiltunk valamit az ábrázolástól és elrejtjük a tekintetek elől, akkor rejtett képként megjelenő ereje mindent túlszárnyal, ami a bemutatása révén elérhető lett volna”⁸.

A nemiség Witkinnél mindig antropológiai, mitológikus vagy fetisizista kontextusban jelenik meg, de legkevésbé politikai ügy, és ez visszavezet a Rudolfinum bemutatójához, amelynek sikamlós felületű szexuális segédeszközöeiről lepereg a *gender* – az értelmezést jelentősen beszűkítő – politikailag terhelt diskurzusa. A művek *transzgressziója* nem szünteti meg a tiltást, mert annak repetitív megszégésével teremt értéket, vagyis határsértésének ideje a végtelen jelen, nincsen teleológikus koncepciója a jövőről, így az élvezet (legyen az testi vagy művészi) lokális szinten következik be. A „mi a tézised?” helyett helyénvalóbb a „mi a fétised?” kérdése, amelyre *Niba*, a fiatal olasz szobrász nő latexet imitáló felületre festett terrakotta büsztjei és NOBUYOSHI ARAKI bondage-gyakorlati adják meg a megfelelő választ. A Szexből a Pop birodalmába vezető mézzel és vérral borított plüssalagút pornóasztárok relikviáival van kibélelve: JEFF KOONS softcore jelenete CiccioLinával a *camp* iskolapéldája, mely döntően meghatározza az egész Pop szekció értelmezési felületét: jobb szépnek lenni, mint jónak, egy szilikonnal feltöltött mell pedig mindig jobb, mint az *igazi*, legalább is a szex, drogok, rock’ n’ roll szentháromságában, ahol „csak a szépség erősebb a fekete mágianál” (Najmányi László). A pszichikai beavatkozás konzerválása mellett a halhatatlanság másik módja a végletes stilizálás: HELNWEIN a szórakoztatóipar egyik halhatatlan figurája, Mickey egér füleivel egészíti ki Marilyn Mansonnól készült portréját (*The Golden Age I*, 2003), akinek fekete arcfestése a minstrel show-k rasszista felhangjaira utal – Manson kultúrkritikájában az expresszionista, dekadens művészetet

6 Ehhez a kényes határhoz közelítenek az olasz Paolo Schmidlin II. Erzsébetről (*Porn Queen*, 2006) és XVI. Benedek pápáról (*Miss Kitty*, 2006) készült „erotikus” szobrai.

7 Georges Bataille: *A szem története*, Európa Kiadó, Budapest, 1991, 44.

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

A Szex terme, kiállítási enteriőr, © fotó: Galerie Rudolfinum





GOTTFRIED HELNWEIN
The Golden Age I, 2003,
fénykép, 219,5 × 143 cm

felszámoló nácizmus szépségdiktatúráját montírozza össze Hollywood steril Disneylandjével. A rótságot tette meg esztétikájának alapjává a punk korszak, melynek fő reklámgrafikusa JAMIE REID, akinek polgárpukkasztó kollázsai a társadalomból kivetett, ám ikonná vált bűnözőket vesznek az angol himnusz dicsfényének védelme alá (*God Save Myra Hindley*, 1979)⁹. A szépség, legyen az bármennyire mutálódott kategória, a *divat* útján fertőz: a popkultúra gócos kitérkedése a Rudolfinummal szomszédos Iparművészeti Múzeum nem létező szalonjában, a 13. szobában található, ahol a kortárs divat és a játékipar egy-két extrém mintája mellett a design eszközkészletét használó autonóm művészi munkákat is bemutatottak: ZBIGNIEW LIBERA koncentrációs tábor legója, KERESZTES ZSÓFIA ciszta-babái, és DAVID ČERNÝ életnagyságú, kitérhető műanyag szettjei (*Dead Raped Woman*, 1993) saját bábu mivoltunktól való félelmeinket erősítik fel, miközben otthonossá teszik a konzumerizmus poklát. Ezek a veszélyes játékszerek határsértésük jogán jóval relevánsabbak ebben a feketére dekorált, elátkozott terebben, mint a Tim Burton filmek még oly szórakoztató karakterei vagy az elűtött állatokat formázó plüssfigurák, az elsötétített gyermekszobák hangulatából soha fel nem növő *gothok* játszótársai. A sötét oldalhoz vonzó szubkultúrák katalizátora az ezredvég Gesamkuntswerkje: a sérülékeny kamaszkori elmét behálózó videóklip audiovizuális médiuma. A Rudolfinum vetítőtermének sötétjében mi magunk szörfözhetünk a rendezvény folyamatosan gyarapodó videóvlogatásában a YouTube-on kattingatva. Senkit ne tévesszen meg a YouTube high-tech „demokratizmus”, a romlás imádata nem jelent egyet a gramfonos (vagy bakelites) régi szép idők iránti szenvedéssel, mondhatni a dekadencia nosztalgiaiban nem ismer ellágyulást, elvágyódása semleges viszonyt ápol a technológiával: bizonyos klipek képi világa a 19. század milliójébe csomagolja a mai kor eszközkészletét¹⁰. DIAMANDA GALÁS, MARILYN MANSON, BAUHAUS, NICK CAVE, APHEX TWIN, MARC ALMOND vagy DIVINE videói nagy ívet járnak be az ipariális démonológia mélyrétegeitől a felülstilizált szintipopig – a *Throbbing Gristle* és a *Psychic TV* saját testét a *pandrogúnia* jegyében szüntelenül módosító szellemi atya/anyja, GENESIS P-ORRIDGE pedig átoperált arcának részleteit felnagyító fotóval is jelen van a kiállításon. A transzszexualitás, homoerotika és az androgúnia uralkodó képei a szociológiai elemzések helyett

⁹ Myra Hindley, a 60-as évek közepén többszörös gyermekgyilkossággal elítélt páros női fele Nagy-Britanniában a Conosz inkarnációjává vált. Ikonikus rendőrségi fotója ma is sokkhatást vált ki: Marcus Harvey *Myra* (1995) című festményét tojással dobálták meg a Sensation londoni bemutatóján, de zenészeket is megihletett e szörnyű történet id: *Throbbing Gristle: Very Friendly* (1975), *The Smiths: Suffer Little Children* (1983).

¹⁰ Fontos kulturális referenciákkal bír a *Nine Inch Nails* két videója: a prágai közeghez amúgy is köthető, abszintívós *Perfect Drug* (1996) a kosztümös, Klimtes díszleteivel, vagy a szintén Mark Romanek által rendezett *Closer* (1994), a Wítkin képek és a Quay fivérek motívumait idéző mives beállításával, amelyet obligát módon cenzúra alá vont a Music Television, ám a New York-i MOMA állandó gyűjteményébe választotta.

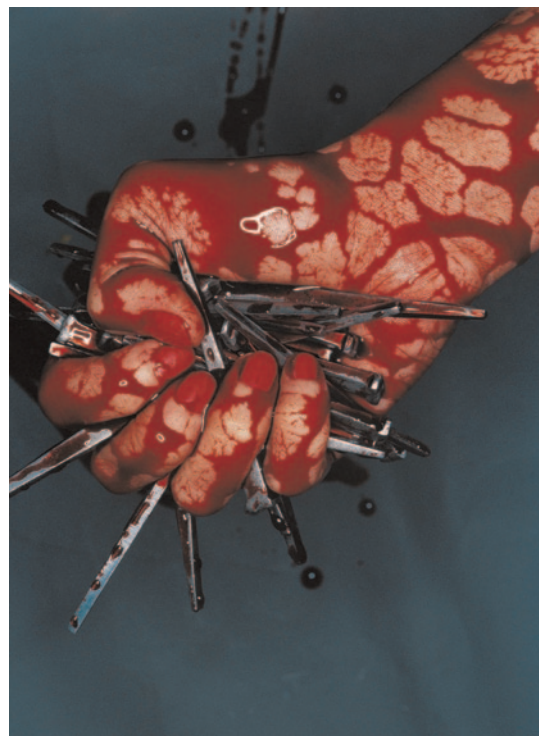
az ambivalencia költészetére játszanak, amelyet áthat a melegkultúra camp-esztétikája, azaz az intelligens ember reflektált rajongása a giccsért: PIERRE ET GILLES, GILBERT & GEORGE és DAVID LACHAPPELLE profán ikonjai a fogyasztás és a rossz ízlés vallását hirdetik a természetellenes és a stilizáció mindent felülmúló mértékével.

A közös töről fakadó vallási extázis és örület sajátos módon jelenik meg az első egyháztól független nagy művész, Goya életművében, aki éppen a felvilágosodás híveként alkotta meg a *kísérteties* (Unheimlich) legborzalmasabb műveit – e feszültség folyamatosan ingerli a posztmodern művészet *kisajátító* reflexeit. YASUMASA MORIMURA Sherman fotóival konkuráló következetességgel használja saját testét a klasszikus jelenetekké váló átváltozásaiban, Goya démonaitól való megszállottsága pedig a Chapman fivérekével vetekszik. Morimura digitális printjein Goya rézkarcait és festményeit élőszereplős trash-pop beállításokon fogalmazza újra, melyekkel nem leértékeli, hanem helyzetbe hozza Goya groteszk műveit, hiszen „minden látható valami másnak a paródiája.” (Bataille). Az agónia és az extázis gyermeke RON ATHEY, korunk ateista Szent Sebestyéne, akinek tetőtől talpig tetoválásokkal borított teste jelentéshordozó felületként szolgál ördögűző performanszai számára, amelyben a keresztény ikonográfia (mártírok, szentek) ábrázolásai vagy a BDSM rituálék elemei találkoznak. Athey múltidéző fájdalmas aktsa a pszichiátria lereagáló technikáit alkalmazza, fizikaival helyettesítve be a lelki fájdalmat. CATHERINE OPIE fényképsorozatán Athey rekonstruálta leghírhedtebb előadásait¹¹, melyek jó része Bataille-nak szentelt hommage, mint a *Solar Anus* (1998), melyben a fenekére fekete napot tetováltatott művész szó szerint színpadra rendezi Bataille ezoterikus szövegét¹²: „a vakító nap mocskos paródiája” nem más, mint Athey eruptív végbélnyílása. Az élet és halál közt borotvaélen járó, két évtizede HIV fertőzött Athey szenvedéstörténete több, mint az akcionisták redemptív áldozatának továbbfejlesztése: David Bowie szerint az ezredfordulótól, különösen Amerikában terjedő neo-pogányság (amelynek szembetűnő jele a tetoválás és különböző testékszerek kultusza) egy spirituális vákuum következménye, amelyben a zsidó- keresztény steril testképből száműzött szex és erőszak visszahelyezése a spirituális térbe, főleg a popkultúra feladata¹³. A kereszténység művészi rekontextualizálása sokat köszönhet DAMIEN HIRST munkáinak, aki DAVID BAILEY-vel közösen készült printsorozatában Krisztus stációt rántja a földre, ahol a vér és az erőszak konfigurációi a reklámsztétika teatralitásával és eldobható kellékeivel találkoznak:

¹¹ A komoly megütközést keltett *Four Seasons In a Harsh Life* (1993) egyik jelenetében Athey mintákat vágott művészársának hátába, amelynek papírtörülköző-lenyomatait a nézők feje fölé lógatták – a véres akts látható a *Porno For Pyros* általa rendezett videóklipjében is (*Little Sadness*, 1994).

¹² Dominic Johnson: *Ron Athey's Visions of Excess: Performance After Georges Bataille*. In: *Papers of Surrealism*, Issue 8, Spring 2010, p. 1.

¹³ David Bowie az I. *Outside* (1995) című albuma fiktiiv kisértőtörténetében egy Nathan Adler nevű nyomozót alakít, aki az Art-Crime iroda megbízásából radikális művészeti „büntények” után nyomoz, az akcionistáktól az extrém body art képviselőiig.



DAVID BAILEY and DAMIEN HIRST
Jesus Nailed to the Cross (Stations of the Cross), 2004, C-print alumíniumlemezen, a művész által tervezett keretben, 206 × 158,5 cm, A Gagosian Gallery jóvoltából, © fotó: Prudence Cuming Associates Ltd.



JAN VAN OOST
Mimesi, 2008–2010, fehér márvány, 98 × 58 × 58 cm,
© fotó: Gyórfy László

az önpusztításához nincs szükség keresztre és kilenc hüvelyknyi szögekre (Nine Inch Nails), elvégre borotvák is megteszik. A testben fészkelő halál villan fel Hirst röntgenonarkképén, amely őszinteségben tovább is megy a kelleténél, az Én határait jelző bőrfelszín alá, ahol a psziché feltárulkozásával ellentétben a csontváz neutralizálja a nemek és egyéni karakterjegyek közti különbségeket. Hirst aranyárban értékesített koponyái a nála egy generációval idősebb példaképe, STEVEN GREGORY bronz és ezüstműveivel alkotnak párbeszédet, aki Hirst halálgyárának ipari konstrukcióihoz képest kézműves munkával teremt újra a barokk *vanitas* kultusz üzenetét – a kereszténység fedezete nélkül: a soha meg nem álló órára emlékeztető lendületes csontmalomkerék (*Tick-Tock*, 2006) éppen a halál expanziója révén képes megállítani az időt. A halál fizikai ábrázolhatatlansága a problematikája IVAN PINKAVA kényelmetlen csendet sugárzó fekete-fehér fotóinak, melyeken a hiány esztétikája dinamizálja a néző asszociációit, aki konkrét félelmeivel helyettesítheti a bizonytalantól való rettegést. Habár úgy tűnik, a Rudolfinumban tett pszichedelikus utazás véget is ér ezzel a decensen koreografált haláltáncsal, az alkotást megtermékenyítő rothadó massa valójában a halál pillanatával kezdődik, amely ott ólálkodik minden sarokban, szegletben és lépcsőforduló alatt. JAN VAN OOST a termetek összekötő átjárókban meghúzódó, arctalan *Fekete nője* (1994) a trauma manifesztációja, aki széken állva, kötéllel a nyakában örökre foglya az öngyilkosság előtti pillanatnak, így a fájdalom feloldozás nélkül nyúlik a jelen végtelenébe. Oost a belga szimbolizmus (James Ensor) és a cseh származású Alfred Kubin rajzai pesszimizmusának örököse, ám lehántja azokról a karneváli forgatag maszkjait és tarka gönceit, ami alatt nem marad más csak a szorongás zavarba ejtően észrevehetetlen meztelensége. A kiállítás magányos origóját, Oost fehér márványszobrát – *Mimesi* (2008–2010) – nem véletlenül exponálták az egész rendezvény *arcaként*. A halál a maga szédítő geológiai távlatával jelen van az élet üledékéből élettelenül préselődött márványban is, csak le kell faragni róla a felesleget – Rodin érzéki csókja így válik a halál memetikus születésévé; a pusztulás sejtjeinkben kódolt információját a művészet révén terjeszti és másolja önmagát örök körforgásában, ám mindig rendkívül elegánsan, elvégre „a Halál egy dandy”¹⁴. A *Decadence Now!* messze több egy figyelemre méltó, filmvetítéseket, előadásokat, zenei és irodalmi programokat is felvontató kiállításorozatnál:¹⁵ ünnep, ahol a halálos orgazmusok végösszegét tekintve, nem számít, milyen alkotók vagy kulcsművek maradtak ki az orgiából. A központi tárlat egy olyan intellektuális teret kínál a realitás börtönébe zárt látogatóknak, ahol megengedhetik maguknak, hogy egy kollektív hallucináció részesei legyenek; ugyanis a dekadencia alaphelyzete, a szakadék feletti *dacos levitáció* különösen tűrhetetlen pozíció abban a tartományban, ahol a gravitáció annyira erős, hogy a legtöbbeknek egy földközeli erőter szellemi törpéiként kell leélni egész életüket. Az Apokalipszis soha nem jöhet elég korán, ezért legjobb, ha felkenjük a legextrémebb sminket, felhúzzunk egy felhaborítóan egyedii ruhakölteményt és betesszük a lejátszóba a távoli planétáról érkezett *Ziggy Stardust* próféciájának első tételét (*Five Years*), amely az utolsó pillanatban állítja vissza bennünk az *itt és most*ba vetett létezés gyönyörét.

14 Einstürzende Neubauten: *Der Tod Ist Ein Dandy* (1985).
15 A rendezvény programjairól még többet: www.decadencenow.cz

Fenyvesi Áron

Agresszió képlet

500 N.

→ Stúdió Galéria, Budapest

→ 2010. december 8 – 2011. január 4.

„Welcome to the desert of the real” – idézi Slavoj Žižek Morpheust a *Mátrix*-ből, és mintha a Stúdió Galériában megrendezett kiállítás is ezzel a mottóval csalogatta volna a látogatóit, az agresszió és az erőszak szemtől-szembeni, vagy éppen áttételes, XXI. századi képzőművészeti analízisét ígérve. Az erőszak művészeti kutatása nagyban összefügg azokkal a képelméleti teóriákkal, amelyek főként a szeptember 11. utáni események képzőművészetben való megjelenésével és mindezek tanulságaival foglalkozva váltak meghatározóvá a művészetről való beszédmód bizonyos szegmenseiben. Hasonlóképpen nagy hatással volt erre a „mitchelliánus” diskurzusra az Abu Ghraib-i amerikai fogolykínzásokról készült felvételek publikálása is. Talán ez a két – legalábbis a média és a vizuális kultúra szempontjából – kiemelt fontosságú esemény világított rá arra is, hogy az emberiség az absztrakt erőszak korából, a direkt agresszió világába lépett át. Ez a folyamat pedig – egyáltalán nem mellesleg – a képeken keresztül vált igazán kitapinthatóvá. Ezek a globális jelentőségű események tették meghaladottá azokat az euroatlanti beidegződéseket, amelyek szerint egy atomrakéta indítógombja bármitől megvéd, így például főként attól az arc nélküli másiktól, aki korábban még beláthatatlanul távol élt, létezett, viszont most már akár a szomszédban is feltűnhet, vagy éppen lakhat. Így válhattak igazán hangsúlyossá azok a kérdések is, amelyek azt boncolgatták, hogy vajon a nyugati kultúra nem ugyanolyan agresszív-e, mint azok a kultúrák, amelyeket saját konkurenciájának tart, de morális alapon mégis azok fölé helyezi magát? Még ha így, 2011 elején egy kicsit közhelyesnek is tűnik ez a rögtönzött globális összefoglaló – hiszen Žižek, vagy akár mások nyomán is tudhatjuk már egy ideje, hogy a „poszt-hollywood-i valóság” poros levegőjét szívjuk –, a kiállítás kapcsán mégis fontos volt mindezekre kitérni, mivel az ebbe az elméleti háttérbe ágyazta be magát.

A kiállítótér hangsúlyos átformálása nyomán egy meglehetősen kietlen labirintusban találhatta magát a látogató. A szándék szerint néhol inkább sátrakra emlékeztető álfalak és az installációs közeg sem azt a képet közvetítette magáról, hogy egy szociológiai kutatóintézet steril előtérben járunk, hanem sokkal inkább azt, mintha külvárosi építési területre toppantunk volna éppen be. A sittes-zsákokból/hulla-zsákokból kialakított nejlonfalak leginkább talán mégis valami bontási vagy rombolás utáni közeget idéztek meg, és egyfajta dekonstrukciós logika működésére engedtek következtetni. A díszletek közt – az általuk kijelölt színhelyen, vagy éppen helyszínén –, pedig mi, a nézők helyszínelhettünk az adott nyomokat felmérve, és kielemezve.

A kiállítás az erőszak témájához csak áttételesen kapcsolódó SASKIA EDENS videóval kezdődött. Ez az erős áttét a vizsgált erőszak fogalmával egyébként a kiállítótér művek egy csoportjára általában is jellemző maradt – de végére is egy képzőművészeti kiállításon jártunk, nem pedig vizuál-antropológiai konfe-

Kiállítási enteriőr: az előtérben SASKIA EDENS: *Make-Up* (2008) című videója, a háttérben JOHN BOCK *Lütte mit Ruccola* (2006) című munkája, © fotó: Surányi Miklós

