

Csendélet a teremtés hatodik napján

Halálos természet – Naturalizmus és humanizmus a 21. században

MODEM, Debrecen

2013. november 17 – 2014. március 2.

A *Halálos természet* az emberábrázolás kortárs képzőművészeti lehetőségeit vizsgálja, mégpedig egy rendkívül karakteres tendenciára, a poszthumán antropológia által (is) inspirált szubverzív testpoétikákra koncentrálna. Ez a megközelítés nem társtalan az utóbbi évek kiállítás-panorámájában, hiszen az előképként értelmezhető besztercebányai *Organs&Extasy*¹ ugyancsak a humanizmus emberképeinek sürgető újraértését jelölte ki programként, de a legutóbbi hónapok eseményei közül meg lehetne említeni a kecskeméti Kápolna Galériában rendezett *Határlények* kiállítást is,² mely a *Halálos természetet* mintegy „folytatva” a metamorfózisok és átváltozások vizuális katalógusát próbálta összeállítani. Vagyis nyilvánvaló, hogy itt egy alakulóban lévő poétikai hálózatról van szó, mely a kortárs fiatal képzőművészet egy jelentős szeletét érinti. A debreceni tárlat ennek a mozgásnak az eddigi – intézményi értelemben – legjelentősebb demonstrációja és seregszemléje.

A HORNYIK SÁNDOR által létrehozott kurátori koncepció a különböző képkultúrák és művészetelméleti diskurzusok keresztútjára pozicionálódik, híven ahhoz a lokális kontextusban akár újszerűnek is vélhető felismeréshez, miszerint az ember (ön) képei nem vizsgálhatóak „monokulturálisan redukált” (K. Ludwig Pfeiffer) perspektívából, hiszen az antropológiai hibriditás felé orientálódó testképek a kulturális és mediális ökonómia „nyitott” formáit részesítik előnyben. Vagyis egyszerre táplálkoznak a magaskulturális (festői, filozófiai, irodalmi) tradíciókból, illetve ezeknek a tradícióknak az elitizmusát folyamatosan aláássák a szubkulturális jelszóródás eszközeivel, ahogy az „emberi állapot” mediatizálódását sem csak egyfajta (poszt) avantgárd és/vagy tudományos kívülállásból, hanem a tömegkultúra képvilágaiban „benneállva” reflektálják.

Ezt a situációt jelzi az a gesztus is, ahogy Hornyik a „halálos természet” fogalmát a horror-paradigmák és a *natura morte* művészettörténeti tradíciójának egybegondolása által próbálja a poszthumanitás irányában megnyitni. Ennek a hibrid diskurzusnak a jellemzéséhez én is egy művészettörténeti értelemben „idegen” forrást idéznék, mégpedig Robert Musilt, aki *A tulajdonságok nélküli ember* harmadik

kötetében egy rövid gondolatmenetet szentel a *natura morta*, illetve csendélet témájának. Musil ezen ábrázolások lényegét a „festett élet titokzatos démoniájában” látja, vagyis egy olyan természetesztétikában, mely az emberen túllépve élvezzi az emberi természet romjait, illetve az ember sugallatát az ember nélküli természetben. „Tulajdonképpen minden csendélet a teremtés hatodik napján festi a világot; amikor Isten és a világ még magában volt, ember nélkül!”³ Látható, hogy itt a teológiai és a művészeti narratíva metszéspontjában egy az emberre irányuló teremtési folyamat áll, melyből ugyanakkor az ember kísérteties módon még/már hiányzik. Vagyis a csendéletek esztétikai titka egy olyan poszthumán „démoniaként” írható le, mely nem antropocentrikus mimézis, hanem az emberi formák „halottidézése”. Musil számára tehát – akinek egész óriásregénye olvasható egy antropológiai válság („Kulturnot”) irodalmi reflexiójaként – az antropocentrizmus művészi dekonstrukciója nem jelenti az emberitől való totális „megváltást”, inkább egy az emberi iránti „ferdére futott szerelemről” van szó, mely „esztétikai nekrofiliként” az antropomorf formákon „élősködik.”⁴

A fentiek fényében fogalmazhatunk úgy is, hogy a *Halálos természet* művészei különböző eszközökkel és hangsúlyokkal ugyan, de 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, hogy olyan szökési pontokat és átváltozási zónákat fedezhessenek fel, melyek felől átrendezhetővé válik az emberinek és nem-emberinek a hagyományos viszonyrendszere.⁵ Neil Badmingtonnak az a különösen termékeny megfigyelése válik itt mértékadóvá, miszerint a poszthumanista gondolkodásban, illetve az ehhez a gondolatkörhöz (is) társítható művészeti kísérletekben nem arról van szó, hogy a humanizmust és a hozzá kapcsolódó esztétikai hagyományt egyszerűen megtagadjuk, hiszen a pusztá negáció újratermeli a meghaladni kívánt mintákat. Ehelyett – a nem-dogmatikus poszthumanizmusban – inkább egyfajta ismétlés általi kimozdításról van szó, vagyis egy olyan kritikáról, ami magában a humanizmusban történik meg az antropocentrizmus de-centrálása, „kibillentése” által.⁶ Vagyis, ahogy a téma egyik hazai

3 Robert Musil: *A tulajdonságok nélküli ember* (III. kötet), fordította Tandori Dezső, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2013, 115.

4 Robert Musil i.m. 116.

5 Vö. Georges Didi-Huberman: *Formlose Ähnlichkeiten oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille*, Wilhelm Fink Verlag, 2010, 147.

6 Neil Badmington: *Theorizing Posthumanism*, 14. és Neil Badmington: *Alien Chick – Posthumanism and the Other within*, Routledge, London, New York, 2004, 109–121.

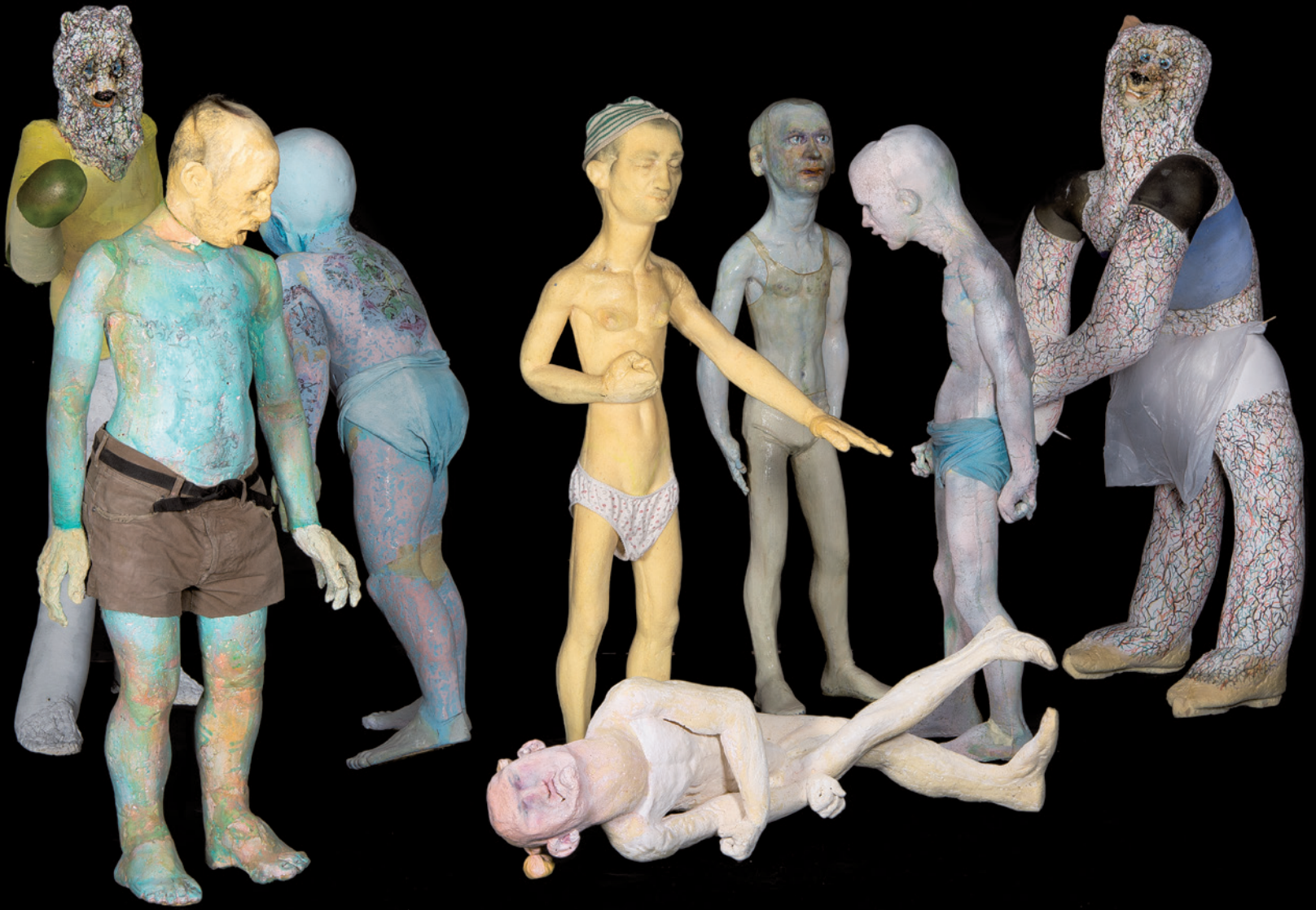
1 *Organs & Extasy*, Stredoslovenská galéria, Besztercebánya, 2012. november 24 – 2013. január 6. (ld.: Bartók, Imre: A szervek lázadása. *Balkon*, 2013/2., 34–37.)

2 *HATÁRLÉNYEK*. Kápolna Galéria, Kecskemét, 2014. június 21–27.



Kiállítási enteriőr az előtérben Fülöp Gábor szobraival, és jobbra Verebics Ágnes festményével.





PÉLI BARNA
Szocmózi, 2011-2013, vegyes technika (festett purhab, préselt szivacs),
változó méretek, a művész tulajdona

szakértője fogalmaz: „Most ért véget a humanitás, de nem abban az értelemben, hogy valami más kerülne a helyére, hanem abban, hogy kiderült róla, egyazon pillanatban vált megemésztté, és mutatkozott megemészthetetlennek.”⁷ Jelen esetünkben ezt a paradigmát hívatott leírni a Musiltól kölcsönzött „démonia” fogalma, mely a humanitás egyfajta szellemidézése és egyben démoni megszállása. Az otthonosnak vélt humán testiség/biologikum olyan esztétikai kisajátítása, mely kísérteties élvezettel és progresszív anarchiával (de)formál. Az emberalak posztumán megszállása (el)másítás, (el)változtatás, pontosabban képanropológiai megnyitása mindarra, ami – még/már – nem ő, de aminek idegenségei állandóan irritálják létezését.

A démonia segítségével a már könnyebben értelmezhetjük a tárlat művészeinek a horrorkultúra(k)hoz való viszonyát is. Mivel a *Halálos természet* központi kérdésselvetése szempontjából az emberi test horrorizálhatósága, illetve (ön)elidegenítésének módzatai kerülnek fókuszba, ezért a legfontosabb kontextussá

az ún. *biohorrorok* esztétikája válik.⁸ Ennek a szemléletnek alapvető jellegzetessége a testiségre vonatkozó tapasztalatok és ismeretek deracionalizálása, vagyis az anatómiai „tudás” – és az erre (is) alapozó hétköznapi testtapasztalat – észelvőségének felszámolása. Mindez legtöbbször egy olyan szervesség igézetében történik, mely intranszparens, vagyis nem lehet „mögéje” kerülni valamilyen ideológia és/vagy transzcendencia nevében, tehát nem lehet „feltérképezni” és „rögzíteni”, hiszen alapeseeménye a metamorfózis: az antropomorf és nem-antropomorf formák kölcsönös destabilizációja. A posztumán démonia során ez az amorf elevenség szállja meg

7 Bartók Imre: A megfeszített állat – A Kairos egyik költeményéről, *Enigma*/77., 78-82., i. h. 82. Vö. Bartók Imre: *A test felnyílása – Határlények – Az emberi test átváltozásai*, <http://www.prae.hu/index.php?route=article/article&aid=7542>

8 Vö. Nemes Z. Márió: „Örök forrás és állandó koitusz” http://tranzit.blog.hu/2013/11/14/_orok_forras_es_allando_koitusz és Nemes Z. Márió: *Immanens transzcendencia*, http://tranzit.blog.hu/2013/11/12/immanens_transzcendencia

az emberalakot, pontosabban a „belső” és „külső” természet helyét a kísérteties elkülönböződések dinamikája veszi át.

Ez az excesszusoktól és higiéniai határsértésektől hemzsegő testképkészlet alaposan átrendezi a naturalizmusról és realizmusról kialakított fogalmainkat is, ahogy ezt a problematikát a tárlat alcíme („*Naturalizmus és humanizmus a 21. században*”) is jelzi. A biohorror ábrázolások egy része – pl. a David Cronenberg-filmek vizuális világa – erőteljesen épít egyfajta klinikai kódra, vagyis felvonultatja az anatómiai racionalitásnak alávetett steril és „naturalizált” testtárgyakat, de csak abból a célból, hogy sokszerű módon ráébresszen ennek a klinikai „realitásnak” a műviségére. A testek felfokozott valóságúsága – mint egy optikai „hélium” – alatt-mögött ugyanis állandóan ott munkál az amorf eleveenség, mely bármikor előtörhet, hogy „elmásítsa” a konszenzuálisnak hitt biológiai normákat.

CZENE MÁRTA, NYÁRI ISTVÁN és GYÖRFFY LÁSZLÓ egyes festményeit például a fotó- és/vagy filmalapú realitás ígérete jellemzi, ugyanakkor ezek a megjelenítések folyamatosan hangsúlyozzák a mediális közvetítettség és mesterségesség kontextusait, illetve – a kísérteties elkülönböződések színrevitelével – a test kiszámíthatóságáról vallott elképzeléseink ideologikus voltát leplezik le. Czene esetében ez a hatás erőteljes filmes reflexió által jön létre, hiszen a képszekvenciákból konstruált tablók pszichothrillerek és misztikus bűnügyi filmek (Roman Polanski: *Iszonyat* 1965, Dario Argento: *Phenomena*, 1985) narratíváját és képvilágát remixelik. Ezek a tablók a „testbe vetett” (női) szubjektum egzisztenciális-pszichológiai drámáját helyezik képkulturális összefüggésbe, hiszen a testies „Én” különböző optikai rendszerekkel szembeni kiszolgáltatottságát, illetve szubjektum számára uralhatatlan képalkotás következményeképp előálló pszichotikus „szétdarabolódást” jelenítik meg.

Nyárinál erősebb a fotó- és/vagy a plakátesztetika hatása, mely ugyanakkor elválaszthatatlan a vizuális-fizikai erőszaktól, ugyanis az éles kép(ki) vágások „húsba” hatolnak (*Van Gogh Syndrome*, 2009), mintha a láthatóság komponálásának lehetősége egyet jelentene a test biológiai „cenzúrázhatóságával”. Ez a festészet kritikai viszonyban áll a populáris szépségkultúrával, pontosabban a „dekorativitás” kódjainak beíródását olyan vizuális intervencióknak látta, ami a testtárgyat a vivilétek útján közelíti meg. Mindez a cyber-punk paradigmák testfelfogását (a *Neurománc*tól és japán splatterpunkig) is megidézi, mely a technológia és a hús egymásba hatolását nem harmonikus fúzióként, hanem kölcsönösen roncsoló parazitizmusként értelmezi.

Györffy László munkáiban az emberi realitás effektusai már inkább csak zavarba ejtő nyomok, a poszthumanista szellemidézés tünékeny ektoplazmái, hiszen arra az antropológiai

maradványvilágra mutatná rá, melyet felfüggeszteni élvezet és szükségszerűség. *A kortárs magyar képzőművészet barátai és ellenségei* (2011) című enciklopédikus műve grafikus mikrojelenetek sorozatából építi fel azt a heterogén panorámát, mely különböző szubkulturális és magasművészeti utalásokat hibridizál egyetlen – (vezér)perspektíva nélküli – kulturális mezővé. A kép bestiáriumának imaginárius középpontja a Brian Yuzna *Society* (1989) című biohorrorjából származó – az amorf eleveenség egyik legexplicittebb vizuális megjelenítéseként értékelhető – ún. *shunting*-jelenetnek a Matisse-féle *La danse*-ra (1910) is utaló újraalkotása. A Györffy-életműre vonatkozó jelentőségén túl ez a munka a kiállítás egészére nézve is reprezentatív, hiszen térképszerűen tárja fel azt a vizuális hagyományrendszert, melyhez a szereplő művészek jelentős része – egyéni érdeklődésük és választásaik mentén – kapcsolódik.

A Halálos természet egyik nagy erőssége, hogy a sok szálon érintkező hibrid stratégiákat mediális szempontból (is) változatos módon mutatja be. Ebből a szempontból talán a plasztikai munkák és a különböző tárgyformálások jutnak vezető szerephez, ami a tárlat Kunst und Wunderkammer-jellegét, illetve „színpadi” hangulatát erősíti. PÉLI BARNÁK *Szocmózi*a (2011–2013) például egyfajta fiziognómiai színházként működik, hiszen a különböző figurák közti lehetséges alaktani és gesztikus jelentésekből, „szenvédélyformákból” épít fel egy teátrális jelrendszert. Ugyanakkor ezek a figurák nem rendelkeznek materiális és/vagy pszichikai identitással, szabadon variálható „testcsonkok” csupán, vagyis az alakegyüttes egésze is csak imitálja a drámai szituációkat, hiszen a szoborpark bármikor újra-programozható. Az amorf eleveenség tapasztalatával találkozunk itt is, ugyanis Péli alakjai egy olyan interszubjektív formátlanságból „merülnek fel” uszadékszerű formahulladékként, mely bármikor visszazippanthatja őket.

KOVÁCH GERGŐ és FÜLÖP GÁBOR munkái Péli bizarr színházához képest könnyedebb hangütést, egyfajta „lágy pszichoterrort” (Hornyik Sándor) képviselnek. Kovách hibrid figurái (*Jani*, 2011, *Tavaszi kuvasz*, 2011) a kortárs rajzfilmkultúra és játékgyártás popszurrealizmusát vegyítik a történeti avantgárd egyes emberkritikai megoldásaival, így a kubista/futurista deformálásokat „parodizáló” színrevitel nemcsak a művészettörténet narratíváit idézi meg, hanem például a *Transformers*-univerzum robotvilágát vagy Saint-Exupéry mesei fantáziáját. A félállati és egyéb keveréklények szerepeltetése Fülöp Gábornál is központi jelentőségű, ezzel is kihangsúlyozva a poszthumán antropológia metamorfózisok iránti érdeklődését. *A Nagy szürke* (2012) „hungarotaurusza” a fogyasztói kultúra testkódjait, illetve a különböző nemzeti-mitikus narratívák elemeit és klasszikus szobrászati reminiscenciákat egyesít magában, ufonauta porontyai (*Grundufo* II. 2012, *Grundufo* IV., 2013). pedig hasonló jelkeveréssel mixelik egybe a szociológiát és az X-aktákat. A személyes bestiáriumok kapcsán érdemes kiemelni, hogy az állatvilág, illetve az animalizálódás, az állattá-válás iránti érdeklődés kitüntetett szereppel bír a tárlaton. SZÖLLŐSI GÉZA állatpreparátumai például olyan „trófeák”, melyek a természet erőszakos (de)konstruálhatóságára hívják fel a figyelmet, arra a jelenségre, hogy az emberi érzékelés és kulturális/ipari gyakorlat számára a nem-emberi életvilág „nyersanyagként” jelenik meg, ugyanakkor – és ez a leginkább riasztó – poszthumán kondíciók között (az emberi és nem-emberi relativizálódása mentén) ez a „naturalizálás” kiterjed az emberi testre is. Vagyis az ember esztétikai trófeájává válhat a high-tech biopolitikának, miközben „önmaga” és/vagy a „hatalom” bioszobraként preparálódik.⁹ Mindez persze már sci-fi „hangulatú”, ugyanakkor a poszthumanista gondolkodás kulturális jelentősége épp „retrofuturista” jellegében rejlik, abban a paradoxonban, hogy amit bizonyos gazdasági, etikai perspektívából utópikusnak tűnik, az valójában már megtörtént vagy épp most történik meg.

Ha a Deleuze-Guattari szerzőpárosnak igaza van abban, hogy az „állat” képének minden pontja az átváltozás ígéretét exponálja,¹⁰ akkor VEREBICS ÁGNES állatfestményei a konkrét metamorfózis bemutatása nélkül is az állat-ember dichotómia felbontásáról árulkodnak. Ugyanakkor ezekben a képekben – Lars von Trier *Antikrisztusához* (2009) hasonlóan – egyfajta „sötét panteizmus” is megjelenik.

9 Ennek a jelenségnek az egyik legizgalmasabb feldolgozása az utóbbi évekből Brandon Cronenberg *Antiviral* (2012) című filmje, mely a „celeb”-tematikát ötvözi a járványfilmek motívumaival, hogy egy hideg-kelet biopunk látomásban összegezze a humántrófeák kultuszát.

10 Gilles Deleuze – Felix Guattari: *KAFKA – A kibebbségi irodalomért*, fordította Karácsonyi Judit, Qadmon Kiadó, 2009. 45.

A természet „érez” és „beszél” hozzánk, de ezzel mégsem valamiféle harmonikus egység tudat bontakozik ki, inkább valami unheimlich elkülönböződés, amikor az állat kísérteties hasonmásként vetül ki belőlünk, illetve – párhuzamos eksztázis során – mi válunk ki az állatból, miközben ezek a szökésvonalak elválaszthatatlanul összegabalyodnak a festmény terében. MOIZER ZSUZSA *Kivégzése* (2009) hasonló szökésvonalakkal és metamorfózisokkal dolgozik, csak itt az *animal subjectivity* kérdése a személyesség és nőiesség regisztereiben értelmeződik. Az állatmotívumok mint „maszkok” a szubjektum színrevitelét – „mitopoétizálását”¹¹ – segítik elő, vagyis egy privát történet „megvallása” megy végbe, miközben a személyes referenciákat állandóan felülírják a fikciós gesztusok.

KARÁCSONYI LÁSZLÓ kiállított műveire a mediális pluralizmus jellemző, a „crazy pop” (Fenyvesi Áron) barkácsmesterétől festmény (*On the Moon*, 2010), dioráma (*Deep show*, 2010), tárgykonstrukció (*Chrome Force*, 2010) egyaránt szerepel. A *Halálos természet* egészére jellemző transzkulturális nyitottság Karácsonyi esetében fokozottan van jelen, talán a *geekesség*, illetve a *fan-art* hangoltság játékbá hozása miatt is, vagyis itt tényleg visszatérünk minden kreativitás bölcsőjébe, abba a poszt- és prehumán gyerekszobába, ahol az akciófigura-fétisnek és a középkori haláltáncnak egyaránt megvan a maga poétikai érvényessége, sőt, ezek a dimenziók leginkább együtt, egymás kölcsönös irritációja által válnak a művész számára érdekessé (vö. *No Mercy / Az apokalipszis lovasai*, 2010). Ezen a ponton a Musilnál érintett természetesztétikai perspektíva is előkerül, hiszen Karácsonyi gyerekszobája a polgári Bildung előtti „természeti állapotot” rögzíti, ami itt a szigorú – higiéniailag megalapozott – kulturális markerekkel szembeni érdektelenséget, illetve az ezek alóli (vissza)emancipálódás ígéretét jelenti.¹²

Érdekes szerepet tölt be ebben a kontextusban a dinoszaurusz-reprezentáció (vö. *Pseudofosszília*, 2013), 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

11 Vö. Hans-Georg Gadamer: *Mythopoietische Umkehrung in Rilkes Duineser Elegien* (1967) GW Band 9, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) Tübingen 1993, 289-305.

12 A geek tehát természeti lény és/vagy újbarbár, abban az értelemben, hogy képes fiziológiailag – mintegy természetként – megélni önnön kulturális szerepeit.

paleontológiai szempontból bírnak biztos természettörténeti pozícióval *előttünk*. Kulturális státuszuk ezzel szemben rendkívül ellentmondásos: egyrészt – egyfajta popmitológiai szimulációként – nagyon is jelen vannak mint ember alkotta képek, de ugyanakkor távol („kint” és „máskor”) is vannak mint az antropocentrikus ontológiát megkérdőjelező inhumán „idegenek”.¹³ 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.¹⁴ MÁRIÁS ISTVÁN AKA. HORROR PISTA itt látható munkái több szempontból közelíthetők Karácsonyi poétikájához, hiszen a dioráma újrafelfedezése, illetve a geekség és a populáris kultúra „tisztátalan” régiói iránti szenvedélyes érdeklődés egyaránt összeköti őket. A diorámák mindkét művésznél atopikus helyé változtatják a gyerekszoba egyes szegleteit, vagyis a játéktárgyak által benépesített („lakott”) mesterséges környezet önálló univerzumává tágul. Ezáltal egyfajta animálódás megy végbe, hiszen immár nem tekinthetjük használati eszköznek a tárgyakat, nem „játszhatunk” velük, csupán „belehetünk” önálló, alternatív életükbe, melyet épp a mi jelenlétünk pusztá tekintetté válása motivál. Míg Karácsonyinál a popkultúra tárgyi rekvizitumai állnak a középpontban, addig Horror Pistánál erősebb a képregény- és horrosesztétika hatása, melyet egyes munkáiban a nemzeti történelemre és/vagy folklórra tett utalásokkal egészít ki.

Ez a vonás ugyanakkor a tárlat egy nagy közös poétikai paradigmáját képezi, hiszen már Fülöp Gábornál is megfigyelhető volt a nemzeti-történeti narratívák és motívumok iránti ironikus érzékenység, mely a hibridizációs eljárások egyik forrása, de Karácsonyi *Bús, magyar sors II.* (2009) című festménye is példaértékű ebben a tekintetben. A képen egy a 19. századi nemzeti-allegorikus festészet toposzait megidézõ¹⁵ „pusztai” térben egy AT-AT birodalmi lépegető látható. A „sánta, elhagyatott” ló helyébe állított gépmonstrum abban a pozícióban látható mielőtt *A birodalom visszavág* hothi csatájában a lázadók „térdre kényszerítik”. A sci-fi motívum „beoltása” a nagymagyar bánattal hibrid alakzatot hoz létre, mely nem szintetizálja a különemű elemeket, inkább a jelek kölcsönös és ironikus metamorfózisát indítja el, hiszen lehetővé teszi nemzeti mitológiánk úroperaként való „olvasását”, illetve a STAR WARS mélymagyar interpretációját, miszerint a rend elvén álló birodalom fenséges szimbólumát heterogén fajok összeesküvése alázza meg. A szub- és elitkulturális jelek újraelosztásában Kis RÓKA CSABA ugyancsak érdekelt, illetve talán az ő pszeudo-történeti festészetét jellemzi leginkább a nemzeti narratívákkal szembeni érzékenység. A természet-történelem-ember viszonyrendszer hangsúlyos szerepet kap, hiszen Kis Róka posztapokaliptikus művészte a „keverék idők” perspektívájából reflektálja az emberi természet témáját. Ez azt jelenti, hogy itt – Karácsonyi poszthumán gyerekszobájához hasonlóan – egy olyan esztétikai kívülség jön létre, melyből „visszatekintve” az ember természettörténete és történelme nem valamiféle teleologikus narratívának látszik, hanem egyfajta szellemi-biológiai komposztznak, melyből szabadon kinyerhető bármilyen heterogén alakzat. Ennek a „történelem nélküli történeti” festészetnek a gazdag összefüggésrendszeréből most az ideologikritikai aspektusokkal is rendelkező nemzeti bestiárium jelenségét emelném ki. Erre jó példa a *Hazatérőben* (2011) című festmény, melyen egy alföldi táj felett lebegő, paraszti ruhát viselő vámpírszerű alak látható.

A festőre általában jellemző – az amorf elevenséget exponáló – torzó-lények helyett itt egy „típusfigura” jelenik meg, mely több különböző kulturális tipológiát remixel. A „vámpírbetyár” tehát elsősorban nem fiziognómiájában jeleníti meg a hibriditást, hanem Fülöp Gábor *Nagy szürkéjéhez* és Karácsonyi „lépegetős” festményéhez hasonlóan a kulturális-vizuális kódok interpenetrációja által keltett vibrálással játszik. A vámpír-mitológia átszűrése a betyár-ikonográfián igazi

13 Bartók Imre ezt az állapotot – a *Denver, az utolsó dinoszaurusz* (1988) című rajzfilm kapcsán – *akronotópiaként* írja le, vagyis olyan konstellációként, amikor jelenlét és jelenidő kioltják egymást. Bartók Imre: *Denver és mi*, in: *Technologie und das Unheimliche Vol. II*, 2014.

14 Művészileg legalábbis érdekesebbek, ahogy ezt a tárlaton Karácsonyi munkája mellett Fülöp Gábor *Raptorja* (2013) is bizonyítja.

15 A festmény alapjául Tornyai János *Bús magyar sors* (1908) című képe szolgált.





Small, illegible text label on the wall.



eastern cult válasz a *True Blood* tévésorozat dekonstruált „southern gothic”-jára, míg azonban az amerikai sorozat genderpolitikai aspektusból játszik a másság szubverzív és nem-higiénikus jeleivel, addig Kis Róka Csaba festménye a betyársághoz kapcsolódó ideológiai rétegeket (népi hőskultusz, autenticitás-mítosz, Robin Hood-éthosz stb.) törli fel a parazitisztikus „ragadozóként” megjelenő vámpír éjszakai alakjával. Ez a stratégia több szempontból hasonlít Rózsa János *A trombitás* (1979) című filmjéhez, mely az idealizált kurucmítoszt írja át egy naturalisztikusan erőszakos „backwoods horrorrá”, csak míg a film fő hatás eszköze a bestialitás – műfaji filmes eszközöket is megidéz – explicit ábrázolása, addig a vizuális erőszak és a horror esztétikák „gore” tartománya iránt ugyancsak nagy érzékenységet mutató Kis Róka esetében nem lehet elvonatkoztatni a minőségvegyítések ironikus hangsúlyaitól sem.

A MAGYARÓSI ÉVA festményei által megjelenített „privát világok” a tárlat szereplői közül talán Moizer Zsuzsa hasonlóan finom gesztusokkal felépített pszeudo-személyes poétikájához állnak közel, bár Moizernél erősebben jelen van egy absztrakciós tendencia, mely a festői fogalmazást allegorikusabb irányba tolja el. SZABÓ ESZTER videóinak viselkedéstani tanulmányai (*Mennyibe kerül egy kiló párizsi?*, 2008–2009) Péli Barna fiziognómiai érzékenységre rímelenek, ugyanakkor ezeket a különben kiváló műveket nem éreztem igazán szorosan kapcsolódni

a tárlat központi tendenciáihoz. Magyarósi és Szabó említését mediális okokból hagytam a szöveg végére, ugyanis az ő „mozgóképes” világuk a *Halálos természet* egy koncepcionális és tárlatrendezési sajátosságára is (újra) ráirányítja a figyelmet, mégpedig a „mozival” mint kulturális térrel és optikai rendszerrel való kapcsolatra. A MODEM termeinek bársonyos sötétre festett falai és a műtárgyak – árnyékhatásokkal operáló – megvilágítása a vetítőterem és/vagy a plázamozik dekoratív otthonosságát sugallja, vagyis egy olyan befogadói teret kínál fel a nézőnek, mely a képek interiorizálásában érdekelt, illetve a képeket eleve „belső” képekként (is) tételezi. Ezt úgy értem, hogy a „white cube helyett black box” szituáció a képhez való dinamikus viszonyt technológia és érzékelélmélet kölcsönös határsértéseiben exponálja, miközben a képektől való megbabonázottság, illetve a „saját” és „idegen” képeknek való

KARÁCSONYI LÁSZLÓ
Bús magyar sors II., 2009
olaj, vászon, 72×62 cm, Szűcs-gyűjtemény





KIS RÓKA CSABA
 Hazatérőben, 2011, olaj, vászon, 55x70 cm, Szűcs-gyűjtemény © Fotó: Sulyok Miklós

kiszolgáltatottság szituációját is játékba hozza. Elsőre túl sterilnek és dekoratívnak találtam ezt a szcenírozást, ugyanakkor a poszthumanitás paradigmáival való kapcsolatot azon kittleri gondolat mentén mégis felfejthetőnek véltem, miszerint a technikai médiumokat az „ellenségeinknek” kell tekintenünk.

Kittler itt Carl Schmitt ellenség-fogalmával operál, aki az ellenséget a saját magunkra, mint alakra vonatkozó kérdésként fogja föl. „Azért léteznek médiumok, mert az ember (Nietzschével szólva) a »még nem megállapított állat«. És éppen ez a nem annyira dialektikus, mint inkább kizáráson vagy ellenségességen alapuló kapcsolat gondoskodik arról, hogy a technikatörténet mégsem annyira embertelen, hogy egyáltalán ne tartozna az emberekre.”¹⁶ Amennyiben tehát a „még nem

megállapított állat” tudatosítja saját nem-esszencialitását – és ez a poszthumanitás egyik kritériuma – beláthatóvá válik, hogy ellenségeink, vagyis a médiumok nem „kívülről” fenyegetik emberségünket, hiszen önkritikus humanitásunk „elvévé” éppen az állandó önmegkérdőjelezés, illetve újrafeltalálás képessége válik. Ebben a játékban a technológia immár „belső ellenség”, vagyis egyik antropológiai lehetőségének, ahogy a „képalkotó szervességként” (Helmuth Plessner) felfogott ember megérti és gyakorolja önnön médiumantropológiai megelőzöttségét. A poszthumán démoniát a cikk elején az emberi természet, illetve az emberi alak egyfajta kísértetidézésésként, démoni megszállásaként értelmeztem. A démonia tehát a mediális képalkotás egy olyan formája, amikor a humán (ön)reprezentáció válik belső ellenséggé, mivel folyamatosan megkérdőjelezi önmagát, noha ezt a folyamatot egyfajta „belső mozizás” során esztétikai élvezettel kísérjük. Ez a ketősség valóban kísérteties abban a freudi értelemben, hogy az otthonosság és idegenség dichotómiája felbomlik, ugyanakkor a határsértés antropológiai indexeket is kap, mert önmagunk emberalakként való érzékelhetősége alkot kéjteli dilemmát a mássá-válások sodrásában elmerülve. A *Halálos természet* ennek a dilemmának állít színvonalas esztétikai emlékművet, miközben arra is rávilágít, hogy a kérdés árnyalása és differenciálása nem csupán kultúrelméleti probléma, hanem az emberi test és képzőművészet viszonyrendszerének kortárs szinten megkerülhetetlen aspektusa.

¹⁶ Friedrich Kittler: *Optikai médiumok*, fordította Kelemen Pál, Magyar Műhely Kiadó – Ráció Kiadó, 2005, 27.