

Van-e élet a halál előtt?

A memento mori helye a kortárs művészetben

Ha levágnád a fejem mit mondanék...Én és a fejem vagy én és a testem?

Milyen jagon hívhatja magát a fejem Énnek?

(Roman Polanski: A bérlő)

■ „Az az önző élvezet, amit az embernek a műalkotás létrehozása okoz, történetesen az eltestetlenedés élvezete. Míg úgy tűnik, a művész arra van pozicionálva, hogy kifejezésre juttassa és manifesztálja a látens Ént, annak helyzete valójában teljesen különvlik a mű elkészítése alatt: létrehozol egy tárgyat, ami tudathasadásos módon nem te vagy.”¹ A művészi alkotás természetét vizsgálva előtérbe kerül a freudi halálöszton axiómája („minden élet célja a halál”), mintha az alkotó folyamatosan a szervesen állapotba való visszatérésre 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, amely egy nyugtalanító gondolatot implikál: tényleg csak a halott művész jó művész? Talán nem, mindenestre az Én határainak művészi átlépése jó kiindulópont a haláltól, vagy a testünk belsejétől való irtózás megértésében, amelyhez az *abject* kategóriáját köthetjük. „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 legfontosabb ilyen határ az, amely elválasztja a test belsejét és külsejét, s elválasztja az Ént (self) a Másától (other).”² Az utóbbi félév hazai és külföldi kiállításainak tengerében rendre feltűnnek az *abject art* hullámai, amelyeket némileg sikerül elsimítania a hazai képzőművészeti életet átható puritanizmusnak, amely nem szívesen vesz tudomást a *fin de siècle* elkerülhetetlen dekadenciájáról.

Evie közvetlenül anyu mellett ülne, a nyitott koporsó mellett.(...)

Tuti elintézte volna, hogy a temetkezési vállalkozó valami totál ciki cuccba öltöztessen.(...)

Szarul nézek ki, mint egy hulla.

Hulla szarul nézek ki.

(Chuck Palahniuk: Láthatatlan szörnyek)

Az AES+F csoport tisztátlan Díszfelvonulása (*Defile*, 2007)³ éppen időben érkezett, hogy megfelelően propagálja a Nekrokrácia megingathatatlan pozícióját. 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” – hacsak nem számítjuk ide a gothic-wave ruhatárát vagy éppen Fellini *Rómájának* (1972) egyik jelenetét. Az egyházi divatbemutató képtelen képsora pont ezt a jelenséget, az ellenreformáció halálkultuszának korszerű 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 koporsó-szerű light-boxok fagyasz­tzják 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 prózájában⁴. A túlvilági V.I.P. party vakítóan fehér vakufényében a moszkvai társasági élet kontúrjai rajzolódnak ki: 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”⁵. A *glamour*nak, mint „az anonim diktatúra ideológiájának” a legfontosabb művészeti ága a reklám, „egyetlen valós tartalma pedig az átöltözés és az álcázás”⁶. A Vanity Fair világában a legjobb reklám éppen a halál, amely mártíromsággá nagyít egy balesetet (Lady Di), vagy vitalizálja a lemezadási mutatókat egy zombilétben stagnáló alkotói pályá végén (Michael Jackson). A reklámok képi világára építő AES+F kiválasztottjai – akik valószínűleg méltatlan körülmények közt hunytak el – extrém ruhakölteményeinek dress-kódjai 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 modellje egy olyan konzumbirodalom elérhetetlen szépségesszménye, amelyben az anorexia/bulimia betegsége látszólag egy szimmetrikus egyensúlyi állapot eszközévé válik (a száj-végbél­nyíláson keresztül éppen annyi a betét, mint a kivét), míg a csontsovány test egy *létrejövő szépség* performatív ideáját fogalmazza meg, amelyhez legfeljebb csak közelíteni lehet, mert a tökéletesség elérése egyet jelent a halál pillanatával.

Az emberi arc szakítószilárdsága

(J. G. Ballard: The Atrocity Exhibition)

A csontváz a test belsejében tartósítja a halál ígéretét, a hús szétfoslása után adva jelet ateizmusáról, majd fossziliaként megtagadva a lebomlást, megkövesedett formává fogalmazza át a halál utáni örök élet ötletét, anyagi tömegéhez igazítva a transzcendens isteni üdvözlést. WIM DELVOYE Thanatosz és Erősz nászából született műzsái rezisztensek a *Mes-*

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

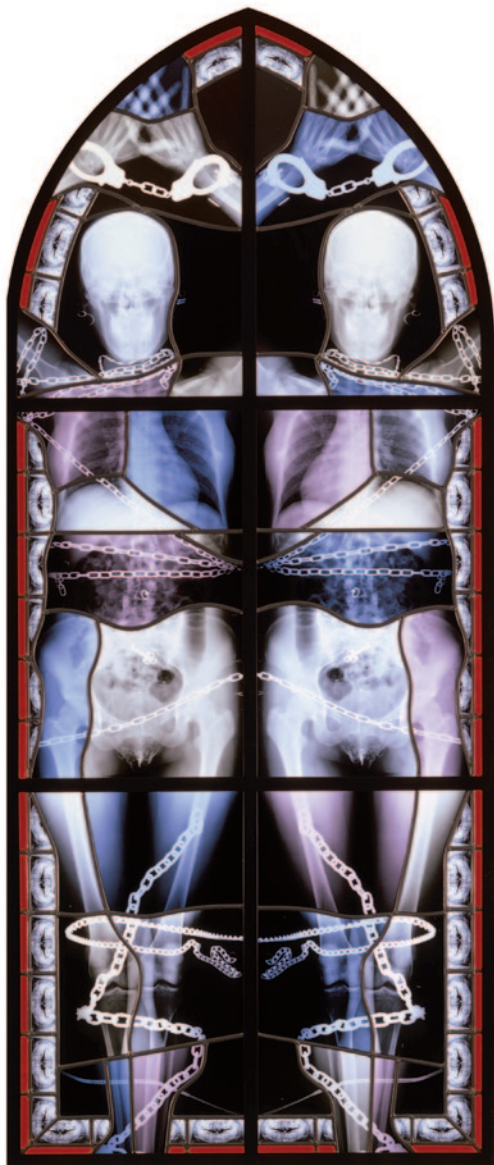
2 Julia Kristeva: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Columbia Press, New York, 1982.

3 AES+F: *Defile*. Knoll Galéria, Budapest, 2009. máj. 18 – júl. 31. (ld.: Baglyas Erika: *Megszűnt jogi személyek gyűlekezete*. Balkon, 2009/7.8., 20-22.)

4 Chuck Palahniuk: *Láthatatlan szörnyek*. Cartaphilus Kiadó, Budapest, 2009.

5 Viktor Pelevin: *Empire .V’ – Elbeszélés a valódi felsőbbrendű emberről*, Európa Könyvkiadó, Bp., 2008, 68.

6 i.m. 81-83.



WIM DELVOYE
Calliope, 2002, acél, röntgenfelvételek, ólom, üveg,
200 x 80 cm; © fotó: Wim Delvoye Studio, Belgium

siások? hamis megváltására: csontjaiknak geometriája Freud és Euklidész katedrálisában rendeződik csúcspontokká, ahol fedésbe kerül az ablak és az emberi test (röntgensugár általi) transzparenciája. Delvoye festett üvegablakai áttörnek a szakralitását vesztett gótika, és a szakralitássá emelt erotika közötti vékony falat, röntgenfelvételeken rögzítve azt a mindenben áthatoló „isten” tekintetet, amely profanizálja azt a látványt, amire irányul. A test belsejének titkait kifürkésző *orvosi szem* az ezredforduló művészetének domináns néző-

7 A *Messiasok* című tárlatnak, amely 2009. december 31-ig volt látható a debreceni MODEM-ben, marketing szempontból hatásos koncepciója a keresztény vallás propagálása mellett azt az addiktív etikát is magában hordozta, miszerint a (modern) művészetnek, bármennyire is szekulárisra vált, feltétlenül megdöbbentő erővel kell bírnia, miközben a bemutatott művek némelyike épp annak köszönheti erejét, hogy nem bír redemptív értékkel. (a kiállításról ld: Mestyan Ádám: *A magyar Messiasok, avagy kattintson drágám, illyet még nem látott*. Balkon, 2009/10., 25-30.)

pontja, amely a klasszikus művészetben szent egésznek tartott emberi testet felboncolja, és halott anyagi realitások halmazaként határozza meg. Ez az istentől ellopott anatómusi/művészi tekintet azért obszcén, mert olyasmint mutat meg a nézőknek, melyet nem szabadna látnia. Ballard írói módszerében maga a tudomány a pornográfia, „amelynek fő célja, hogy az eseményeket vagy tárgyakat izolálja idő- és térbeli kontextusuktól”:⁸ a holttesteket fragmentáló orvosi vagy rendőrségi fényképek a végtelenségig nagyítva elvesztik emberi vonatkozásukat, miközben az esztétizálódás révén érzéki vágyat keltenek. ANDRES SERRANO hullaházban készült monumentalizáló fotó-sorozata (*Morgue*, 1992)⁹ ebbe a nekrofilias képi kultúrába illeszkedik, amely a *Hetedik* (r: David Fincher, 1995) című thriller előképe nyomán szériában gyártott helyszínelő krimiken keresztül a racionalizmus vallását sugározza a vizuálisan kielégült, kivörösödött szemű nézők millióinak. Serrano hiperesztétikus fényekkel, színekkel és kompozíciókkal operáló beállításai 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 stb.) identifikálja, végül is biológiai lényünk cáfolhatatlan valósága többet elárul életünkről, mint egy jól megkonstruált és kozmetikázott felettes Én-portfólió. A katolikus neveltetésű Serrano naturalizmusa egy túlvilág nélküli barokk látványvilágot idéz, feldíszítve azt az űrt, amely az undort táplálja: „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*.”¹⁰ De bármennyire is tárgyszerűek és személytelenek Serrano halottai, annyira feloldódnak makulátlan szépségükben, hogy nem tudják feledtetni az idealista kultúra örökségét, melyben a halált ünnep, és tisztelet övezi. Ezt a pátoszt számolja fel MAURIZIO CATTELAN – visszahozva a nevetést a temetésbe (putting the *fun* back into *funeral*) – akinek egy soha fel nem növő kamasz hangján felharsanó kacaja megtöri a ravatalozó csendjét.

Pourquoi Moi?

(Maurizio Cattelan sírfelirat terve – a még élő – François Pinault műgyűjtő számára)

Az autodidakta Maurizio Cattelan a művészi karrierjét megelőzően egy halottasházban is dolgozott, ahol megfelelő módon kifejlődhetett a túlélést biztosító fekete humora, amellyel – gyakran önmaga ellen dolgozva – rendszeresen kikezdi a művészet tekintélyét. Miközben szó szerint aláássa a kultúra szabályrendszerét,¹¹ minden pillanatban tudja, hogy fegyelemsértéseit az általa kritizált diskurzus keretein belül követi el. Így Cattelan művei egy skizoid, valóság és fikció közti állapotot teremtenek, ahol a kontextusukból kiemelt motívumok folyamatosan zavarják saját pozíciójukat. Az öngyilkos pózába helyezett kitömött mókus (*Bidibidobidiboo*, 1996) aprócska enteriőrje a privát környezetet emeli be a white-cube nyilvános terébe, oda-vissza hiteltelenítve mindkettőt. Az általában dekorációs, vagy ismeretterjesztő céllal preparált állatok halála szükségszerű banalitás, Cattelan modelljeinek tolmácsolásában viszont tragikomikus értelmetlenség, amely a művészi koncepciót szolgálja, elliptikus pályán tartva az értelmezést. A szuicid mókus „rossz döntését” a művész ötletének köszönheti, de jelenléte a művészet közegében idegen marad, akárcsak a kiállítóter magasában lógó, fejfel a falba „ugrott” ló fordított trófeája (*Untitled*, 2007). Cattelan abszurd színháza gyakran a történelem rossz lelkiismeretét állítja színpadra, mintha egy kollektív hallucináció részesei lennénk: Milánó egyik történelmi viharokat megélt terének faóriására három akasztott gyermek megté-

8 J. G. Ballard: *The Atrocity Exhibition*, London, Harper Perennial, 2006, 49.

9 Serrano-hoz ld: Berecz Ágnes: *Csak egy művész. Beszélgetés Andres Serranoval*. Balkon, 2002/3., 20-23.

10 Georges Bataille: *Az erotika*, Nagyvilág, Bp., 2001, 70.

11 Arra utalok, amikor gödröt fúrt a rotterdami Museum Boijmans Van Beuningen padlójába, ahová önmaga kikukucsáló viaszmasát helyezte el (*Untitled*, 2001).

vesztésig élethű figuráját helyezte el köztéri installációként (*Untitled*, 2004).

A nyilvános kivégzések felidézésével rákérdez a terror és a szórakoztatás kapcsolatára, illetve a művész felelősségére, bár Cattelan nem foglал el semmilyen ideologikus álláspontot, megkímélve munkáit a moralizálás zsákutcájától. Szintén a befogadói reflexekkel játszik az a Pinault-gyűjteményben¹² található, carrarai márványból kifaragott kilenc szobor is, amely fehér lepellel letakart ismeretlen holttesteket mintáz (*All*, 2008). Az azonosítás immár teljesen lehetetlen, így a művek értelmezési terébe lépve minden néző a saját kulturális mintáinak foglyává lesz: Cattelan szimulációja gyilkos íróniával fordítja ki a michelangelói ars poeticát – a Canova anyaghűségét megközelítő szobrok arra kényszerítik a perszonalizálásra kárhozott tudatot, hogy kihámozza az absztrakcióból a mártíromságot szenvedett embert. Cattelan szubverzív humora nem kímél sem Istent, sem embert, de legfőképpen nem a művészeti establishment képviselőit: a művész fentebb idézett szemtelen ajánlatával a saját határáival szembesíti a neki megrendelést és szabad kezet adó gyűjtőt. Ha a művészet deklarálható halott, és mégis működik, miért ne ölhetnénk meg újra és újra? Ennek a cinikus és ciklikus szisztémának védelme alatt úzi felkavaró játékait JAKE & DINOS CHAPMAN párosa is, az egyén kultuszával szemben a művészeti ipar öntőformáiba helyezve a halált.

Auschwitz után nincs költészet
(Theodor W. Adorno)

A költészet a szavak holokausztja
(Georges Bataille)

Jake & Dinos Chapman pokolvíziója (*Fucking Hell*, 2008) – amelyet Brian Sewell brit műkritikus az új millennium első nagy alkotásaként aposztrofált – kilenc, horogkereszt alaprajzban felállított makett-asztalból áll, melyen több ezer hüvelyknyi méretű, modellező festékekkel kifestett műanyag figura az összes lehetséges és lehetetlen módon kínozza, csonkolja és gyilkolja egymást, alapvetően náci ruhás katonának/meztelen mutánsok felállásban. A *Fucking Hell* elődje, a *Hell* (1998–2000) ironikus módon megsemmisült a MOMART londoni raktárát elpusztító 2004-es tűzvészben, de a Chapman művek újabb terméke alapvetően hű mása a prototípusnak, csak még nagyobb, részletesebb, gazdagabb, tehát kegyetlenebb. Ez a hamvaiból feltámadt enciklopédikus tabló ter-

¹² A François Pinault-gyűjtemény *Mapping the Studio* című megatárlata 2010 júniusáig látható Velencében, ahol Cattelan kitömött lova és márványszobor együttese mellett megtekinthető Jake & Dinos Chapman *Fucking Hell* című installációja is.



MAURIZIO CATTELAN
Untitled, 2007, kitömött ló: lóbbőr, üveggyapot, gyanta, 300 × 170 × 80 cm; © fotó: Györfly László



MAURIZIO CATTELAN
All, 2008, 9 fehér carrarai márványszobor; © fotó: Györfly László



JAKE & DINOS CHAPMAN
Fucking Hell (részlet), 2008, üvegyapot, műanyag és vegyestechnika
© fotó: Gyórfy László

mékeny táptalaja a félreértelmezéseknek, így például a németalföldi előképek analógiájának: Hieronymus Bosch infernójának keresztény tanítókat kódoló, titokzatos szimbólumrendszerével szemben a Chapman manu-faktúra végtelenségig eltúlzott delíriumában mindenféle morális üzenet megfullad a részletek súlya alatt. A fájdalom eme univerzuma nem vesz

JAKE & DINOS CHAPMAN
Fucking Hell (részletek), 2008, üvegyapot, műanyag és vegyestechnika
© fotó: Gyórfy László



rólunk tudomást, ideje a folyamatos jelen, mint Sade apatikus és repetitív erőszakgépezetének, amely semerre sem halad: „az ismétlés a Pokol” (Stephen King). 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 Istent fiaának megölése. Chapmanék Apokalipszisében (most és mindörökké) ezernyi lokális, szétaprózódott katasztrófa zajlik, rámutatva arra, hogy a háború vagy az erőszak megállításának közös vágyalma 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 emberi faj fejlődéstörténetének szerves része” (Pierre Teilhard de Chardin). Ám a Pokol mesterséges konstrukciójában az erőszak bármennyire is extrém, csak annak metafizika nélküli reprezentációja, ily módon a borzalom borzalmas nevetéssé torzul. A *Fucking Hell* halálorgiája a bűn voyeurisztikus azonosítását szolgálja, a részletek szkopofilias élvezetét: miközben a vitrinek nézelődésre csábítanak, a hobbi-modellezők monomániás terepgyakorlata épp attól távolítja el a nézőt, amit a mű ábrázol. Ebben az összefüggésben is nyilvánvaló, hogy a *Fucking Hell* nem a Holokauszt

tragédiáját dolgozza fel, hanem a horrorfilmek narratíváit, főleg azok b-kategóriás műfajainak szubkultúrájából merítve (Cannibal Holocaust, 1980), egyaránt felhasználva azok ikonográfiáját és (gyakran elhallgatott) társadalomkritikáját, amely a tudomány visszajára forduló racionalizmusát veszi célba. A *Fucking Hell* zöldellő dombjait és vizeit benépesítik a Chapman birodalom már jól ismert szereplőinek miniatűrízált változatai: Stephen Hawking figurája (Übermensch, 1995), Dr. Moreau szigetének génmódosított rémálmai (DNA Zygotic, 1997), 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 hullatemető szélén, ahol nem messze egy elgurult autógumi árválkodik. Habár a teljes szétszóródás szellemében a *Fucking Hell* nélkülözi a kitüntetett nézőpontot, Jake Chapman szerint ez az apró részlet a mű lényegét érinti: „minden abban a pillanatban történik meg, miattal a kerék elgurul, meginog, majd eldől. A szörnyűség ekkora terjedelme is csak egy szemvillanást vesz igénybe.”¹³ Egy másik rejtőzködő-értelmező motívum egy zombi-náci csontváz, aki

13 Jake Chapman In: Will Self: *Jake and Dinos Chapman*, Art World, 2008, AUG/SEP, 35.

egy szobabiciklit hajtva látja el árammal az egész termelési folyamatot, miközben fülhallgatójával szórakoztatja magát: WORK HARD/PLAY HARD – hirdeti a halálgyár kapujának felirata. Ebben a pszichotikus vidámparkban a skizoanalitikus szemlélet (Deleuze–Guattari) 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.”¹⁴ Azonban 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 vak-ságot és rákot okozó halálos Nap alatt: a központi diorámában tűzhányó köpködi ki önmaga mélyéről mérgező füstjét és ocsmány teremtményeit. Ebben a prehisztórikus időspektrumban nem fér meg a fejlett világ büntudatából burjánzó ökoérzékenység manipulatív természetképe: „a Green Peace csak a Fekete Halál prizmás fénytörése.”¹⁵ Úgy tűnik, Freud axiómájából 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.”¹⁶ A Chapman fivérek vad pesszimizmussal és gyönyörködtető gyerekességgel átitatott munkáját – amelynek végignézése több óras élmény – szívesen jelölném ki az alkotópáros pályájának csúcspontjaként, de tudván, hogy ezzel a gesztussal csak a művészet halálszagú mauzóleumába helyezném a fivéreket, inkább így fogalmaznék: a *Fucking Hell* kitüntetett helyet foglal el kultúránk öndefiníáló versenyében, amely egy pillanatra magára ismerhet a pusztulás mintaképeinek feltartóztathatatlan áramlásában, amelynek soha sem lesz VÉGE.

14 Gilles Deleuze and Félix Guattari: *A Thousand Plateaus*, London, Continuum, 2009, 255.

15 Jake Chapman: *Meatphysics*, London, Creation Books, 2003

16 Georges Bataille i.m. 72-73.

JAKE & DINOS CHAPMAN
Fucking Hell (részlet), 2008, üvegyapot, műanyag és vegyestechnika
© fotó: Gyórfy László

