

Bartók Imre

# A szervek lázadása

## Organs & Extasy\*

↳ Stredoslovenská Galéria, Besztercebánya

↳ 2012. november 24 – 2013. január 6.

A régi művészettörténeti paradigma szerint az emberi test mértéke maga a szépség, ugyanakkor az emberi test szépsége: mérték. A humanizmusból kiinduló Winckelmann-féle esztétika az emberi alakot nem pusztán esztétikai, hanem ontológiai primátussal is felruházta.

Az ebből a felfogásból kiinduló művészetfogalom számára az ember, önreprezentációs képessége okán, egyfajta többlettel rendelkezik. Bárhogy is tekintsünk (vissza) erre az egyébként a vázoltnál nyilvánvalóan jóval mélyebb és

\* A találaton résztvevő művészek: Bánki Ákos, Csáki László, Dallos Ádám, Dobos Tamás, Györffy László, Horror Pista, Keresztes Zsófia, Kis Róka Csaba, Magyarósi Éva, Moizer Zsuzsa, Szőke Gábor Miklós, Szöllősi Géza, Verebics Ágnes, Tanka Péter. (ld. [www.ssgbb.sk](http://www.ssgbb.sk); <http://organsandextasy.blogspot.hu/>)



BÁNKI ÁKOS  
Dionüszosz  
tanulmány, 2007,  
print, változó  
méretek

a kamera megragadja a múltó időt és abban a figura mozgását és mimikáját, mialatt beszél.

✦ **K.E.:** *Hogyan készülnek ezek a szobrok? Mi a technikai hátterük?*

✦ **E.P.:** Munkáim technikai háttere igen összetett, de alapjaiban véve hagyományos. Minden munkámat úgy kezdem el, hogy egy fém vagy kemény habszivacs vázra agyagból megmintázom a modellt. Ebben a fázisban az összes formát és részletet kidolgozom. Amikor a szobor elkészült, egy öntőformát készítek, amelynek a szerepe a mű átvitele az agyagból a végleges médiumba, ami az én esetemben a szilikon. Az öntőformából kiindulva a szobrot több réteg szilikon egymásra helyezéssel építem fel. Már az alsó rétegekben megjelennek a modell jellegzetes vonásai, beleértve a test sajátosságait, a kéklő ereket, szepülőket és a bőr tónusát. Az elkövetkező vékony rétegekben mindez elmélyül, néhány elem eltűnik és a bőr elnyeri végső színét. Az utolsó réteg kemény gyanta és folyékony üveg, ami segíti összetartani a formát. Ezután a szobrot levegővel az öntőformáról, majd befejezem a bőr festését és a haját. A hajszálatokat egyenként ültetjük be, ami igen időigényes, szerencsére ebben van segítségem. A szemet én készítem el és festem ki, s az a legutolsó elem, amit a szoborra ragasztok. Ezt a technológiát a filmgyártásból vettem át: 12 évig mint special-effect maszkmester és protéziskészítő dolgoztam, többek között az *X Men* és *JFK* című filmekben.

✦ **K.E.:** *Szobraid mérete egyre nagyobbá válik az utóbbi években, a Jim Revisited például 6 méter magas. Mi okozta ezt mértékváltást?*

✦ **E.P.:** Kezdetben a munkáim többsége életnagyságúnál kisebb volt. Mostanában szívesebben dolgozom nagyobb méretben, a részletek nagyobbak, nem igényelnek olyan aprólékos kidolgozást, s ettől a mű dinamikusabbá válik. Azt hiszem, hogy ez a média hatása is, hiszen körül vagyunk véve nagyméretű hirdetőtáblákkal, fényújságokkal, plakátokkal, de még a televízió is sokszor nagyobb az emberi arc az életnagyságnál. Mindegy, hogy kisebb vagy nagyobb, a pusztán eltérés az életnagyságtól kiemeli a művet a fizikai valóságból, s ezáltal figyelmet kelt és erőteljessé válik.

✦ **K.E.:** *Nemzetközi hírű művészé váltál az utóbbi 10 évben. Mik a terveid a jövőre nézve?*

✦ **E.P.:** A kiállítás sorozat sok utazással járt, ami elvont a munkától. A szobraim igen munka- és időigényesek, az *L.Faux* például 400 órát vett igénybe. Torontóban szeretnék maradni, nem utazni, bezárkózni a műtermemben, hátradőlni és elgondolkozni az utolsó 10 év munkáin. Úgy érzem, hogy bizonyos értelemben fordulópont-hoz érkeztem, jóllehet még nem tudom pontosan, hogy mi lesz az, s hogy stilsztikai változást is jelent-e majd, de úgy érzem, hogy a szemléletemben és a műveimhez való viszonyomban mindenképp változást hoz.

problematisabb koncepcióra, annyi bizonyos, hogy ezen elképzelés mögött az a morfológiai optimizmus rejlik, amely szerint az embernek egyáltalán lehetséges, hogy legyen képe, sőt igaz képe, és persze amennyiben lehetséges, úgy kell is lennie efféle képnek: éppen a művészetben. Ahogyan e régi művészetfogalom mögött ontológiai meggyőződés húzódott meg, úgy ennek megfelelően az emberi alak torzításában érdekelt avantgárd tendenciákban folyamatosan az ezen meggyőződéssel szembeni kétség artikulálódik. Hiszen elmondható vagy megmutatható-e, hogy „mi az ember”, ha már a kérdés is tartalmaz két nem verifikálható feltevést, egyrészt az ember kultúrák és korok fölötti abszolút jellegét, másrészt az emberi létezésnek mint definitívnek, lezártnak és változatlanak, reális és potenciális tulajdonságai tekintetében „késznek” a meghatározását?

Erre a kérdésre a nagyszabású és több okból kifolyólag is jelentős beszttercebányai kiállítás már a címével is próbál választ adni. A „Szervek és extázis” gondosan megválogatott jelszavai mintha pontosan a jelzett morfológiai optimizmus és a lezártág kérdéseire válaszolnának, mégpedig nyomban egy kettős eljárással. A „szervek” előtérbe nyomakodása természetesen nem vitatja el a test létét, ámde nagyon is megkérdőjelezi annak primátusát.

A test, különösen az egész test: konstrukció, akár mint privát létezők vágyálma, eleve hamis önképe, akár mint kulturálisan-politikailag meghatározott kódok mentén működő gépezet, amelyre a ledolgozott számú munkaórák utáni elföldelés vagy kényszerhamvasztás vár.

A gyanakvók jól megalapozott aggodalma szerint valójában csak a látható test az, amely, noha nem több néhány méter bőrnél, kisajátította magának a test fogalmát. A szépség és a látszás esztétikai számára a test mindig is felület maradt, és minden bizonnyal évezredekig az is maradt volna, ha nem kerül sor a szervek lázadására.

Hogy azonban itt nem a test biofiziológiai üzembé váló karteziánus (újra)felfedezéséről – Descartes William Harveyval nagyjából egy időben foglalkozott a fáradhatatlan izomtömlő pumpálta nedv metafizikai jelentőséggel bíró áramlásával –, hanem valódi, antropológiai értelemben vett paradigmaváltásról van szó, azt a kiállítás címének második szava jelzi: az extázis nem vallásos vagy akármilyen másféle mesterséges elragadtatást jelent, hanem egy olyan alapvető mozgásra utal, amely létében határozza meg az embert, azt a létezőt, amely önnön határainak folyamatos áthágásában, eltolásában, pusztításában, illetve újrateemtésében egzisztál. Még a legelemibb emberi cselekvés is felfogható önmeghaladásként. Minden emberi tett, sőt minden megtett lépés is erőszak. Otto Weininger szerint például az „utazás



Dobos Tamás  
Disznómaszk, 2010, Máriaüveg, 2012, mindkettő üvegnegatív, giclée nyomtatás

erkölcstelen, mert a tér által igyekszik megszüntetni a teret”. Nietzsche magát a cselekvésként felfogott életet nevezi amorálisnak, mivel szerinte minden cselekvés szükségképpen beavatkozik a fennálló viszonyokba, vagyis megsérti azokat. Azonban mindennek tudatosítása a gyanakvók szerint még nem elegendő. Az eddigieket azzal a belátással kell kiegészítenünk, mely szerint az ember mind önreprezentációjában (kép), mind anyagi létében (a bőr és a szervek) olyannyira kontaminálódott e határrömbölések hol hétköznapi, hol radikális játékaiban működő technikáktól, hogy esetében többé nincs értelme a természetes és mesterséges megkülönböztetésnek. Az emberben semmi természetes sincs, ámde emiatt nem tekinthető természetellenesnek vagy teljességgel mesterségesnek sem. Az ember hibrid – hogy azzá lett, avagy eleve annak született, nem tudni. Bánki Ákos a tárlaton látható művei mintha közvetlenül is megidéznék a szervek lázadását. Olyan amorf revolúcióról van szó persze, amelynek haragja nehezen talál önmaga számára beazonosítható tárgyat. A kiállítás címére talán leginkább emblematikusan rímelő alkotás Bánki szuggesztíven vérvörös képe, amelyen egyszerre figyelhető meg a – közelebről nem beazonosítható – szervek, illetve szövetek belső, a természetes emberi pillantás elől rejtett élete, ugyanakkor láthatjuk azt is, hogy ez az élet nyers törekvés, bugyogás, sőt: vágy, amely sosem elégedett önmagával, és mindig a túlsó partok felé igyekszik. A kép drámaisága nem utolsósorban abból származik, hogy amíg ennek a pulzáló tenyészetnek az alakját nem tudjuk világosan megragadni, addig nagyon is érzékeljük, hogy itt valami határok közé szorult létezésről van szó, valamiről, amelynek élete folyamatos elnyomás és kudarc. A kép érzékletesen jeleníti meg, hogy a szervek egyszerre jelentenek fenyegetést a test számára – elvégre, ha megtagadják a rendszerszerű működést, könnyen vége lehet mindennek –, s ugyanakkor szenvednek is a bezártságtól. A lüktetés mélyén mintha lehetőségek és funkcióik egész sora rejtőzne, amelyeknek ugyanakkor nincs és soha nem is lesz módjuk kibontakozni.

Hasonló kettőség figyelhető meg Bánki fekete-fehér fotósorozatán, amely ezúttal egy konkrétan lokalizálható testrésznek, a pénisznek, illetve a pénisz erejének és szenvedésének állít emléket. A dróttal vagy damillal lekötözött nemzőszer egy egyszerre válik a test diktatúráját elszenvető „mártírrá”, és a kasztráció rémképének köszönhetően, a felszabadulás alakjává is. Hegel *A szellem fenomenológiájának* egy emlékeztető helyén már utalt a természet azon sajátosságára, melynek köszönhetően az egyetlen szervben kapcsolta össze a legmagasztosabb eszmét, vagyis a nemzést, a legalacsonyabbal, vagyis a húgyozással.<sup>1</sup> Bánki ezen dialektikus szellemben ábrázolja a szóban forgó testrész kiszolgáltatottságát és erejét,

<sup>1</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *A szellem fenomenológiája*. Akadémiai Kiadó, Budapest 1979. 181.

és teszi azt ugyanakkor a „szerv” általában vett metaforájává. Nem mellékes körülmény, hogy a képek a mapplethorpe-i esztétika valamiféle gótikus árnyalásokat öltő variánsát is kínálják.

Bánkinak a test vérből belsejét idéző képéhez tematikusan TANKA PÉTER cisztás és tumorsorozata kapcsolható a leginkább. A tumor, a test rejtegetnivaló belső „sérülése” nem pusztán betegség, hanem mutáció: önálló formavilággal rendelkező fájdalomforrásként közvetlenül is utal arra, hogy a test ellenségei közül azok a leghalálosabbak, amelyek belülről folytatják alattomos hadjáratukat, ugyanakkor ez a háborúskodás – noha okai szükségképpen rejtve maradnak – mégis jelzi, hogy a test higiéniai eszménye ingatag talapzaton áll. A higiénia – egészséges és egészségtelen, tiszta és tisztátalan szétválasztásának illúziója – oly hamar foszlik semmivé, amilyen gyorsan egy belső vérzés képes elárasztani a szervek partjait. Mint az eddigiekből is látható, sosem pusztán a „testről”, illetve annak reprezentációs lehetőségeiről avagy lehetetlenségéről van szó. Az *Organs & Extasy* egyetlen nagyszabású bizonyítéka a nietzschei ediktumnak, mely szerint „az ember a még nem rögzített állat”.

Nietzsche tétele kettős értelemben veendő: az ember nem tekinthető rögzítettnek egyrészt az univerzumban betöltött helyét illetően, másrészt nem rögzített önmagához való viszonyában sem, ugyanis nincsen végleges alakja, és külső „látszata” (maszk) és belseje (az alaktalan élet) között, ha nem is szükségszerű, de mégis gyakran feltámadó konfliktus támad. Amit a legtágabb értelemben testnek gondolunk, valójában meglepően flexibilis létezéssel bír: elpusztul, feltámad, újjászületik, átszervezi magát, öregszik, fiatalodik stb. – sorvadásra, és jobb napokon regenerációra is képes érzés- és gondolatömlő.

A kiállítás egésze arról tanúskodik, hogy ez a problematika számtalan irányba eltolható, és a megfelelő tematikus hangsúlyváltásokkal szinte bármilyen (szocio-)kulturális vagy esztétikai teret el tud foglalni. DOBOS TAMÁS és KIS RÓKA CSABA művei például elsősorban történeti távlatot kölcsönöznek neki, míg HORROR PISTA popkulturális Lego-allegóriáiban a műanyag játékok és a rajzfilmek emberábrázolásaiban inherensen benne rejlő abszurdot és groteszket szabdítja fel.

Kis Róka anakronisztikusnak tetsző képnélve, mint Nemes Z. Márió fogalmazott a kiállításhoz készült katalógusban, „a barokk elleplezett skizofréniájaként” olvastatja magát.<sup>2</sup> A történelmi tablók és délceg huszárok látszólagos kánon általi megtisztíttósága mögött itt karneváli valóság sejlik fel: mindenki és mindenhol ugyanúgy ölt, vedelt és koitált. Az „idő” illúziója nem más, mint a – Kis Róka képein nem ritkán felnyitott – agy egyik téveszméje a sok közül.

Dobos Tamás fényképei szintén a történetiség fantomját idézik fel: a fotográfia hőskorszakát idéző hamis 19. századi művek egyszerre hozzák a régi „talált fotók” borzongató hangulatát – az ilyen felvételek nyomasztóak, hiszen csupahalott embert ábrázolnak –, ugyanakkor a megsokszorozás és az elidegenítés technikai révén le is leplezik azt: a „régmúltat” illető reszketés valójában a saját magunktól való félelem kerülőútja, hiszen a megsokszorozódott alakok súlyos jelenléte minduntalan azzal fenyeget, hogy – állandóságából származó erejéből adódóan – egyszer majd a mi helyünkre lép. A halottak „tartósabbak” az élőknél. Ebből következik, hogy Dobos képeinek egyik lehetséges értelmezési keretét a Doppelgänger figurája adja: valaki, aki ugyanolyan, mint én, de többet tud rólam, mint én saját magamról, gyűlöl engem, és minden igyekezetével azon van, hogy – persze a nézők számára észrevétlenül – elfoglalja a helyem.

A Doppelgänger mint a testi és lelki szorongásokat különösen izgalmasan egyesítő figura jelenik meg SZŐKE GÁBOR MIKLÓS kutyaábrázolásaiban – ez a körülmény pedig egyúttal arra is rávilágít, hogy a tárlat egyes szerzői között milyen termékeny kapcsolódási pontok lehettek fel. Szőke nagy műgonddal és változatos anyagokból (savval szétmaratott alaplapok, drót stb.) létrehozott kutya-szobrai az „ember legjobb barátja” toposz mellé az „ember legközelebbi ellensége” paranoid variánsát állítják. A kutyák, amelyek ráadásul a kiállítás terében elfoglalt pozíciójuknak köszönhetően egyúttal a tárlat házörzőivé is válnak, éppolyan

szuggesztív tekintettel néznek ránk, mint a közösségi oldalakon megosztott árva négy lábúak, ámde amíg utóbbiak unos-untalan gazdit keresnek maguknak, addig Szőke kutyái folyamatos és leplezetlen gyanakvással figyelik az embert. Tekintetük átható, és még csak kérniük sem kell arra, hogy megvalljuk nekik titkainkat. A kutya-alakok az egyiptomi mitikusságtól kezdődően (szarkofágban szunnyadó múmiaeb) a technológiai félelem allegorikus alakjáig bezáróan (alkatrészbe), változatos formákban jelenítik meg, hogy a kiállításra jellemző alapvető problematikák – testi szorongás, kívüliség, betegség stb. – nincsenek lehorgonyozva a saját test fizikai létezésében, hanem megfertőzik annak közvetlen környezetét is, kezdve a kutyával, amelynek hagyományosan pozitív képét félelmetessé montírozzák. Szőke kutyái nem az engedelmes labradorok és tanulékony border collie-k megnyugtató otthonosságát árasztják, hanem a humanitás homályán keresztülpillantó tisztánlátás vesztségét hordozzák magukban. Nagyjából ebben a térben helyezhetőek el MAGYARÓSI ÉVA és MOIZER ZSUZSA állatábrázolásai is. Magyarósi Doboshoz hasonlóan ügyesen él a formából származó hangulatokkal: többségében papírkivágat-kollázsai csak idézőjelesen adnak ki egy homogén egészet, az alakokat valójában végletes elszigeteltség jellemzi, amelyet az abszurdig nagyít föl egy-egy állat – medve, zebra – rapszodikus feltűnése. Moizer remekbeszabott térinstallációja a kutyakölyökkel (?) egyszerre utal Patricia Piccinini ember-kutya hibridjére, fái Schiele leveleket vesztett kopár lucfenyőit idézik, miközben az egész ravatalszerű képződmény fölött a pusztulás szelleme lebeg. Hasonlóan depresszív hangulatot áraszt az építési törmelék alá szorult kutya-bárány alak is, amely az organicitás ipusztériális felhangokat elnyerő műemlékévé lényegül. „Ezt ne, kérem, csak ezt ne!” – esedezett levélben Franz Kafka a kiadójának, amikor felrémlt előtte az átváltozott Gregor Samsa könyvborítón történő, közvetlen illusztrálásának réme. Magyarázata így hangzott: „Hiszen maga a bogár megrajzolhatatlan!” Kafka aggodalma akár az egész kiállítás mottójaként szolgálhatna, és éppúgy illik Szőke végleges alakjukat el nem nyert kutyáira, mint KERESZTES ZSÓFIA babáira és nehezen felderíthető rendszertani besorolással rendelkező lényekre. A párduc feje a szándékosan elnagyolt kivitelezésnek köszönhetően a képzőművészeti szakkörök spontaneitását idézi, ugyanakkor a mű trófea-jellege mégis félelmetes aurát kölcsönöz a sötétben izzó gomb-szemeknek. Az állat megjeleníti a természet jelentette fenyegetést, ugyanakkor emlékeztet Baudelaire szentenciájára is: „Sosem megyek el úgy egy totem, egy aranyszobrocscra vagy egy ósi faragvány mellett, hogy ne gondolnám azt magamban: talán ez az igazi Isten”. A látoga-

2 *Organs & Extasy*, 2012, 18.

tőt hasonló érzések kerülgetik Keresztes nem evilági, és mégis az ebbe a világba betolakodó teremtményei láttán.

SZÖLLŐSI GÉZA szobrai a test vizsgálatát kifejezetten bonctani kontextusba ágyazzák, ezzel egyszerre megteremtve az orvosi hidegséget, és a torzulások vizsgálatának önműködő patológiáját. A preparátumként prezentált női medencék és a rajtuk nyiladozó genitáliák mintha Gustav Courbet *A világ eredete* (1866) címet viselő vaginaábrázolásának karikatúrájaként működnének: a világ ezekből a nyílásokból többé nem születik, hanem elpusztulni jár oda. Szöllősi testábrázolásai nyersességükben, a dekadencia-művészetet övező diskurzusokon innen és túl, elsődlegesen arra mutatnak rá, hogy az emberi test: temető, mégpedig olyan temető, amelyben még a testhez (egykor) hozzátartozó, bolyongó lelkek sem érzik otthon magukat. Ehhez a temetőhöz, mint minden múltban gyökerező tájhoz való adekvát viszonyulás az archeológia: ásás, keresztmetszetek készítése, leltár, boncolás és persze megőrzés a bonctani pácban a jövő kíváncsi tekintetei számára.

Noha jellegéből adódóan a kiállítás legtöbb művésze és műve nem nélkülözi az önreflexív tréfát, a tárlat legvidámabb alkotója alighanem GYÖRFFY LÁSZLÓ. Mániákus önvizsgálatról árulkodó rajzai és deformált fejeket ábrázoló, szélesen mosolygó mellszobrai mind azt a tételt tanúsítják, mely szerint nem azért nevetünk, mert boldogok vagyunk, hanem attól leszünk boldogok, hogy nevetünk. Györffy rajzain az alakok, függetlenül attól, hogy hagyományos mércénk szerint nincsenek ideális egészségügyi állapotban, nagyon sokszor nevetnek, vigyorognak, nem ritkán kétségbeesetten, és – valljuk be – egyelőre örömtelenül.

Mindenesetre látszik, hogy akarják az örömet, azt az örömet, amelyre talán az egyetlen és végső olyan érzésként tekintenek, amely megmentésre méltó a humán kopottas díszletei közül. Ez a tendencia egyúttal felvillantja a kiállítás címében megidézett extázisban potenciálisan benne rejlő örömet is, ahogyan a tárlat számos szerzőjével már korábban is foglalkozó Nemes Z. Márió a kiállítás megnyitó szövegében fogalmazott: „megállapíthatjuk, hogy a világ nagyszerűsége új, posztumán szépséggel gazdagodott: a mássá-válás extázisával.”<sup>3</sup>

Összességében azt mondhatjuk, hogy a kiállítás önmagában vett és nyilvánvaló értékei és sikerültsége ellenére azon informális szándékát is valóra váltja, hogy megteremtse a prágai *Decadence now!* kiállítás<sup>4</sup> hazai variánsát.

3 A szöveg – *A humanizmus szétszóratása* címmel – megjelent a Műút folyóirat 2012/036-os számában, amelyet a kiállítás munkái illusztrálnak.

4 Ld.: Györffy László: *Az ördög a DNS-ben*. Balkon, 2011/2., 37-40.



Múmia, 2011, vegyes technika, fa, 220×80×80 cm, kiállítási enteriőr, Besztercebánya, 2012  
© Szőke Gábor Miklós  
© Fotó: Szombat Éva

Ez a dekadencia persze számos tekintetben minden, csak nem dekadens: az ábrázolásművészetet érintő olyan változatos technikákkal, terekkel és világokkal ismerkedhetünk meg, amelyek mindenképpen jelentős hozzájárulást jelentenek a kortárs vizuális kultúrához. Az pedig, hogy a groteszk/dekadens testiség, illetve testábrázolások mögött valójában milyen bonyolult és mélyreható művészet-antropológiai elképzelések és újítások húzódnak meg, nem rögzíthető egyetlen elemzés keretei között. A tárlat, illetve a tárlatban megjelenő problematika gazdagsága okán az itt kiállító művészek munkájának további folyamatos és elmélyült elemzésére van szükség.

Mindazonáltal megközelíthetjük az itt megjelenő, és ugyanakkor megjelenésében mindjárt el is illanó testiség kérdését szigorú(bb)an etnogenetikai szempontból is. Az aggodalom, hogy vajon mi lesz velünk az evolúció után, világosan lokalizálható. Ez a jövőtől való félelem ugyanis a múltban gyökerezik: az evolúció Utánjának bizonytalansága az evolúció Előttjének, vagyis kiforrott végállapotának (az aggályokat ébresztő Jelennek) része. A tagok, szervek, érzékek diszfunkcionálissá válása, destabilizálódása, esetleges spontán leválása/elhalása, illetve átalakulása olyan állapotot idéz fel, amely valójában nem is állapot, lévén hogy éppen megszűntethetetlen mozgalmassága és változékonysága alkotja lényegét: ennek az illékonyágnak veszedelme nem csak poszt/transzhumán jövődönkkel kapcsolatban merül fel (legyen szó annak művészi reprezentációiról, disztópikus víziókról vagy az egészségbiztosítás által éjjel-nappal kínált, innovatív mini-protézisekről, gyógyszerekről stb.), hanem a közvetlen jelenünket érinti. A „dekadencia” ennyiben nemcsak most, hanem mindig is a jelen pillanata: a jelen ugyanis nem más, mint az a hely, ahol éppen hanyatlani kezdünk a bizonytalan jövő felé, és amelyben egyúttal saját testi hanyatlásunk is folyamatosan „megkezdődik”. Az a sajnálatos körülmény, hogy ez a tárlat nem Magyarországon valósult meg, mindennél világosabban jelzi, hogy itthon csak meglehetősen szűkös, de legalábbis komoly hiányokkal van jelen az elmúlt évtizedek kortárs vizuális kultúrája, ami pedig kétségkívül a feltétele lenne e művek befogadásának. Ugyanakkor jelzi azt is, hogy a „Decadence now!” felkiáltást fölösleges felszólításként újrafogalmazni: a dekadencia itt van, ahogyan itt vannak a szervek és az extázis is. Még ha az „itt” szomorkás extázisában e szerveknek Besztercebányáig is kellett jutniuk, hogy egy kiállítótérben hírt adjanak a magyar képzőművészet kiemelkedően jelentős fejleményeiről.