

Antropológiai töredékek

Györffy László, Szöllösi Géza, Kis Róka Csaba testképei

Arnulf Rainer *Messzemenő beleérzés* című 1977-es szövegében arra kérdez rá, hogy mi a testről alkotott művészi kép jelentősége a minimalizálási gondok művészi világában, hiszen a képzőművészet fokozódó konceptualizálódása (melyet a korszakban virágkorát élő minimalizmus is elősegített) az emberi test és „alak” művészeti jelentőségének teljes átértékelődéséhez vezet. Rainer kérdése a huszadik század egyik központi művészeti problémájára utal, miszerint a (neo)avantgarde művészetek, illetve a modernitás esztétikája implicit dehumanizálódást is jelenthet, hiszen az absztrakció különböző formái a naiv „természeti” zárójelzése által határozzák meg magukat. Az a felfogás, mely az emberi alakot (az antropomorphét) a művészi szépség és igazság egyedül hiteles médiumának tartja, a 18. század egyik vezető esztétikai ideológiája volt, mert „csak az ember külseje képes a szellemnek érzéki módon való kinyilatkoztatására.”¹ Ez a Hegel mellett többek között J. J. Winckelmannhoz és Friedrich Schillerhez is köthető – az antik görögség emberábrázolási kódjaira mint eszményre visszatekintő – reprezentációs program a humanizmus filozófiai projektjének esztétikai kiegészítője. Efelől a humanista-esszenciális emberkép felől tekintve a huszadik század egyes művészeti mozgásai valóban értékelhetőek antihumanusként, ugyanakkor érdemes arra utalni, hogy a (poszt) modernitás kontextusában az emberi mint olyan – s ezzel összefüggésben a humanizmus fogalma is – átértelmeződik. Rainer kérdése tehát arra is vonatkozik, hogy egy olyan korban, mely (látszólag) leszámolt az antropomorphé eszményiségével, mi marad, helyesebben marad-e valami egyáltalán az ember „helyén”, illetve ha igen, akkor bír-e ez még bármilyen esztétikai jelentőséggel.² Az újraértékelés-értelmezés folyamata máig napirenden van a kultúra és a művészet egymással párhuzamos területein. A test szuper-metáforája a legkülönbözőbb módon tér vissza a szellem- és művészettudomány diskurzusaiba, de engem itt és most hangsúlyozottan a test(iség) antropológiai-esztétikai színrevitele érdekel, vagyis az, hogy a kortárs „figurativitás” mennyiben és hogyan képes számot adni az ember antropológiai státuszának megváltozásáról. Úgy gondolom, hogy a fiatal magyar képzőművészet sokirányú törekvéseiből kiemelhető egy karakteres tendencia, melyet többek között az jellemez, hogy még mindig lát „fantáziát” a testben, helyesebben: nem is lát mást az ember kiüresedett helyén, mint elszabadult, központ nélküli képzeletet, mely mániákusan ölt „testet” újra és újra. GYÖRFFY LÁSZLÓ, SZÖLLÖSI GÉZA, KIS RÓKA CSABA ilyen antropológiai (is) motívált művészetet üznek, melyben az emberi forma nem tűnik el, de állandóan a felbomlás szelén pulzál, mert töredékes kontúrjait egy immanens formátlansággal – nyitottsággal – szemben nyeri el.

Az univerzális és statikus emberképek erodálódása utáni kultúra egyik antropológiai jellemzője, hogy az ember „középpont nélküli képlekenységként” (Wolfgang Iser) válik értelmezhetővé. Efelől a funkcionális képlekenység felől tekintve a testiség sem valamilyen esszenciális adottság, hanem testkódok olyan összessége, mely társadalmilag-hatalmilag (újra)írható. Kétségesse válik, hogy a mesterséges átírás lehetőségével szembe tudunk-e helyezni bármilyen autentikus jelenlétet, hiszen a digitális képek kultúrája elbizonytalanítja – virtualizálja – a testi referenciát.³ Mindezek az ezredvégre fokozódó válságjelenségek a testdiskurzusok apokaliptikussá válásához vezetnek, hiszen a mediális közvetítettségben megtestesülő eszményi testiség (melynek immár csak ideológiai referenciája van) kitermeli saját árnyképét: az emberi romokból-hulladékokból összevarrt *monstrumot*. Erre a kulturális kontextusra reagál

1 Arnulf Rainer: *Messzemenő beleérzés* – A Franz Xaver Messerschmidt-ábrázolásokról. In: Uő.: *Előszó önmagamhoz*. (ford.) Cseuz Judit, Irodalom Kft, Budapest, 2005, 64-65.

2 G. W. F. Hegel: *Esztétikai előadások II.* (ford. Zoltai Dénes), Akadémiai Kiadó, Budapest, 1980, 9.

3 vö. Kocziszkó Éva: *Antropomorphé* – A klasszikus szép mint emberalak aktualitásához. (<http://www.c3.hu/~gond/tartalom/18-19/frakocsisz.html>)

4 Vö. Hans Belting: *Valódi képek, hamis testek – Tévedések az ember jövőjével kapcsolatban*. Ford. Nádori Lídia, In: *A kép a médiaművészet korában*. (szerk.) Nagy Edina, L'Harmattan, 2006. 43-58., 53. A testiség felbomlását a szimulákrum-elmélet és a poszthumanitás összefüggésében Kim Toffoletti elemzi *Cyborgs and Barbie Dolls – Feminism, Popular Culture and the Posthuman Body* (I.B. Tauris, London, New York, 2007) című könyvében.

az embernek mint iszonynak/iszonyatosnak a poszthumán poétikája, mely a „monstrum de-monstrálását” (Kérchy Anna) célozza. Ugyanakkor óvatosan kell bánni a poszthumanizmus címkéjével. Az ember végét hirdető apokaliptikus tónus nem számol a humanizmus hidra-természetével, azzal, hogy az ember fogalmának reflektálatlan elvetése csupán negatív megőrzése az univerzális embereszménynek.⁵ Az embert funkcionális képlekenysége, középpont nélkülsége felől kell újragondolni, egy nem-esszencialista antropológia mentén, mely dekonstruálva írja át az antropocentrizmust, hogy a szubjektumot kiemelje – transzcendálja – a világ és önmaga középpontjából. Egy ilyen beállítódás nem anti-, hanem kritikai humanista, hiszen az embert állandó kétségbevonhatósága felől *képzeli* újra.⁶

A magyar képzőművészetben nem élvez kiemelt szerepet a test(iség) témája. Ez valószínűleg a testet problematizáló művészeti teljesítmények szórványos megjelenésével magyarázható. A hatvanas-hetvenes évek nagy testművészeti irányzatainak (bécsi akcionizmus, konceptuális és feminista body-art, a különböző performanszművészeti irányzatok stb.) hatása csak megkésve és legtöbbször deformálódva mutatkozott meg, vagyis nem beszélhetünk hazai testművészeti hagyományról, csak individuális teljesítmények esetleges együttállásáról. A legjelentősebb fejlemény ebben a kontextusban HAJAS TIBOR médiumokat szintetizáló életműve. Művészetének máig tartó vonzereje a mesterséges és evidencia egymást kölcsönösen destabilizáló játékának köszönhető. Jelen kontextusban mindezek mellett az teszi különösen fontosá, hogy az emberi test Hajasnál mindig a mediális és szakrális erőszak által *előállított* korpusz, vagyis létrejöttében artikulált személyes-személytelen érzékiség, nem pedig előzetesen adott bizonyosság. Hajas és a vele rokonítható alkotók (mint például TÓTH GÁBOR, DETVAY JENŐ, KOVÁCS ISTVÁN, BAJI MIKLÓS ZOLTÁN) a magyar képzőművészet árnyék-hagyományát alkotják,⁷ hiszen a fősodor testiséghez való viszonyát inkább jellemezte egyfajta esztétizáló-formalista attitűd, mely kamuflázs-technikákkal próbálta minél áttételesebbé formálni az emberi elevenséghez való művészeti viszonyulást.⁸

A rendszerváltás környékén fellépő nemzedékeknel előtérbe kerül az „eleven szubjektum” válságának felismerése, ugyanakkor ennek megjelenítése mégis átideologizálódik, hiszen a téma a feminista, illetve genderkérdések felé orientálódó művészek szinte kizárólagos fennhatósága alá kerül – mintha a „kockára tett” test csupán nemi és hatalmi retorikák összefüggésében lenne tárgyalható. Mindeközben jelentős marad az intellektuális elfedés tendenciája is. A minimalizálási gondok raineri rémképe „konceptuális frigiditásként” termelődik újra, mely téma- és problémakomplexumok reflektált bemutatásában, nemzetközi trendek (újra)kontextualizálásában véli legitímálhatónak teljesítményét. Sajátos közvetítő szerepe van ebben az összefüggésben GYENIS TIBORNAK, aki korai testprotézis-fotóival és poszthumán képsorozataival megelőlegezi Györffy, Kis Róka vagy Szöllösi testképeit. Ugyanakkor Gyenisnél mindig jelen van egyfajta steril-esztétizált jóformátság és pszeudoracionista „kutatói attitűd”, mely ellenáll bármilyen felforgató erőszaknak. Az ember nála mesterséges és konstruált, ugyanakkor mégsem fenyegető, inkább nonszensz létező, melyet a művészi reprezentáció biztos eszközzel képes dokumentálni és fegyverezni.⁹

GYÖRFFY LÁSZLÓNÁL ezzel szemben a művészi produkció nem szolgál semmilyen komfortérzéssel. Györffy digitális torzításokkal „megzavart” hiperrealista festményekkel indult, de már ebben a korszakában sem csupán a reprezentációs eljárások intellektuális elemzése vezette, ugyanis a képiség Györffynél elválaszthatatlan az Én festői „szituálásától”. Ez az „Én” nem univerzális, ismeretelméleti alany (mint Gyenis fotóakcióiban), hanem mindig valamilyen pszeudo-személyes megvalósulás és megsokszorozódás. A három művész

5 A humanizmus és antihumanizmus ellentétpárja ugyanabban az ideológiai mátrixban rögzíti és rekeszti be az emberről való beszéd lehetőségeit. Vö. Neil Badmington: *Theorizing Posthumanism*. In: *Cultural Critique*, No. 53. Posthumanism (Winter, 2003) 10-27. és Jacques Derrida: *The Ends Of Man*. In: Uő.: *The Margins of Philosophy*. (ford.) Alan Bass, Harvester Wheatsheaf, 1982, 109-138., valamint Immanuel Kant – Jacques Derrida: *Minden dolgok vége*. (ford.) Angyalosi Gergely, Osiris Kiadó, Budapest, 1993.

6 A poszthumanizmus ezzel a német filozófiai antropológiai hagyomány (Helmuth Plessner, Wolfgang Iser, Dietmar Kamper) felől megfogalmazott kritikai kiegészítéssel válik igazán termékeny, ezért a továbbiakban ilyen értelemben használom a kifejezést. A nem-esszencialista antropológiai hagyomány az ember nyitott lényfogalma mellett érvel, mely elutasít mindenféle fundamentális metafizikai megalapozást. Ebben az értelemben az ember ömagát performatív módon újraalkotó és újraértő entitás.

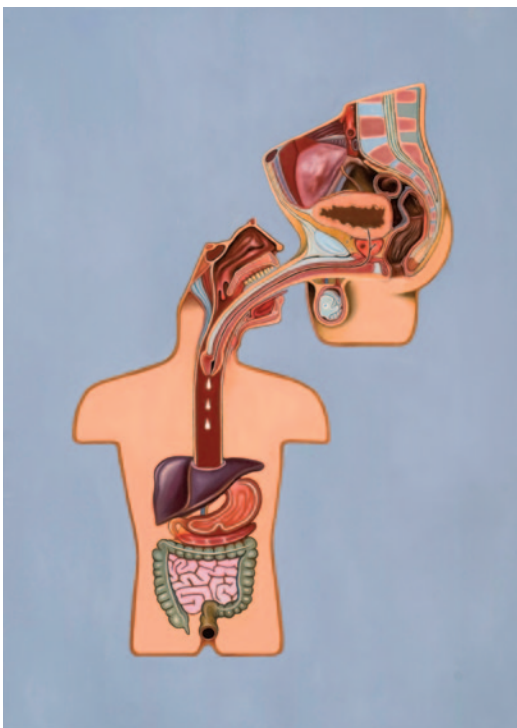
7 Ehhez vö. Szombathy Bálint: *Énkorbácsolások. A közép-európai akcióművészet egy lehetséges modellje Hajas Tibor munkásságában – párhuzamok és elhajlások*. In: *Balkon* 2005/6., 19-25. o.

8 András Edit: *A test reprezentációja a kortárs magyar képzőművészetben*. In: *Erotika és szexualitás a magyar képzőművészetben*. Független Képzőművészeti Műhelyek Ligája, Budapest, 1999. 49-82. i. h. 63.

9 vö. Hornyik Sándor: *Organikus rendszerhiba – Gyenis Tibor „képei”*. In: *Gyenis Tibor 7490 Egyéb szakmai, tudományos, műszaki tevékenység*. (kiállítási katalógus), MODEM, Debrecen, 2008.



GYÖRFFY LÁSZLÓ
Nem érzek hálát,
amiért részt vehetek
a teremtésben
(részlet), 2009,
installáció,
műgyanta, festék,
emberi szőr,
életnagyság



GYÖRFFY LÁSZLÓ
A hét főbűn:
A művészet
gyakorlata (Bujaság),
2008, olaj, fatábla,
70 x 50 cm
© fotó: Sulyok Miklós

közül talán Györflyé a legszemélyesebb (és egyszerre legteoretikusabb) életmű, hiszen a festmények állandóan visszatérő eleme az önarckép-motívum, a kvázi-referenciálisan is olvasható jelenetek, illetve a magyar művészeti tér jelenségei-figurái felé való „kiszólások”. Ez a konceptuális alanyiség fikciós és valóság-effektusok kölcsönös összjátékából termeli ki az Én kontextusát. Ugyanakkor ez az Én nem koherens, hanem olyan szubjektum nélküli bensőségesség, mely képről képre artikulálja újra saját esztétikai-egzisztenciális kényszerképzetét.

Ennek a poétikának egyik legfontosabb dokumentuma az *Agytörmelékek*¹⁰ (1994–2010) című műsorozat. Az *Agytörmelékek* alkotják a Györfly-poétika „eredetét” – vagyis azt az egyes művek feletti-mögötti-közi vizuális materiát, melyből mint teremtő *közegből* kiválnak az alkalmi projektek.¹¹ Ezek a fecnikre, számlákra, jegyzettömbökre, borítékokra készített pszicho-grafikák egy differenciálatlan térbe nyitják össze a „tudatos” gesztusokat és a tudattalan dimenziót – mintha a pszichológiai bensőségesség palimpszesztusával szembesülne a néző. Ugyanakkor a töredékes üzenetek, együttes- és művésznév listák, az obszcén – sokszor Günter Brus művészkönyves rajzaira-festményeire emlékeztető – ábrázolások nem valamiféle dekódolható titkot rejtnek, hanem *önmagukat* mutatják be. Ezt úgy értem, hogy a bensőségesség nem szolgáltatódik ki valamilyen jelentésadó ideológiának, hanem önmaga energiamozgásai mentén terebélyesedik grafikai vízióvá. Nem önkifejezés történik, hanem Én nélküli kifejeződés, melynek a során a személytelen imaginárius a képi fogalmazás

10 Az *Agytörmelékek* eddig két kiállításon voltak nagyobb terjedelemben láthatók: *Para*, Bartók 32 Galéria, Budapest, 2004. szept. 28 – okt. 14. és *Lenmechanika (Na, mi van?)*, Ernst Múzeum, Budapest, 2008. júl. 10 – aug. 31.

11 Deleuze és Guattari Kafka-könyvükben (Gilles Deleuze-Félix Guattari: *KAFKA – A kisebbségi irodalomért.* / ford. / Karácsonyi Judit, Qadmon Kiadó, Budapest, 2009, 58-62.) arra utalnak, hogy Kafkánál a naplók-levelek halmaza képezi azt a textuális „étert”, melyből az egyes szövegek nyúlványként kitüremkednek. Az *Agytörmelékek* működése is hasonló.

kedvéért imitálja a pszichológiai-antropológiai formákat, vagyis az Én retorikáit. Az intimitás azon cselével szembesülhetünk, hogy a „firkák” látszólag egy konkrét individuumban legautentikusabb dokumentumai, ugyanakkor ez a „pörség” mégis átlátszatlan, mert a nyomok nem vezetnek el a keresett személyhez, csupán ahhoz a zajhoz, ahogy azonosság és másság egymásba omlik.

Ezen a ponton lehet elkülöníteni Györfly (és vele párhuzamosan Kis Róka és Szöllösi) szubjektum-felfogását a magánmitológiák tradíciójától, hiszen itt nem valami rezervátumszerűen lezárt Én stilizált-szimbolikus megnyilvánulása megy végbe, nem színházi szerepjáték létesül, nincsen misztikus alteregó (ahogy az még Hajasnál is jelen volt) és/vagy enigmatikus díszletvilág.¹² Itt az Én önmaga Másikja, sőt, a Másik is csupán a megsokszorozódó idegenség egyik ágense. Az alanyiség és az intimitás mindig intertextuális és hibrid jellegű, mert a központ nélküli személyesség mintegy „bekebelezi” a „külső” felé mutató jeleket. Györfly egyszerre direkt és kifinomult művészeti-kulturális utalásaiból egy mániákusan ismételt kontextus épül ki, mely Georges Bataille-től a Chapman-testvéreken át a Nine Inch Nails-ig ível, de ezek a motívumok *kisajátítodnak*, illetve a kvázi-referenciális „privát” jelekkel hibrid egységet alkotnak. Valójában lényegtelen, hogy mi egy adott elem valódi eredete, mert ez a poétika magát az Ént is idézi és szimulálja, miközben ezt a szimulációt egzisztenciális szinten el is szenvedti – valaki vagy *valami*.

Az *Agytörmelékek* „műhalmaza” a központ nélküli személyesség klinikai-antropológiai múzeumaként is értelmezhető. A múzeum és a humanitás fogalmait történetileg egymásba játszanak, hiszen egyként a felvilágosodás ideológiájából származnak, s mint ilyenek, egymást legitimálják.¹³ Györfly poétikája nyitott művészettörténetet és nyitott emberképet generál magának, majd mindezt egy személyes múzeumi térben helyezi el. Ebben az imaginárius dimenzióban szabadon analizálhatóak az Én és a Másik hibrid fúziói, de az a tekintet, amely így „visszafordul” a múzeumi összképre, a klinikai optikát dekonstruálja. Ahogy Szöllösi hússzobrai is egyszerre keltik életre a pszichopatológiai és orvosi kontextusokat, úgy Györfly firkái is olvashatók a betegség „kézírásaként”. Ez az olvasat azonban behődöl az intimitás cselének, hiszen ahogy nem desztillálható koherens Én a vizuális mintázatokból, úgy körtörténetté sem lehet racionalizálni őket. Persze ez a kísértés maguknak a műveknek is sajátja, mert a központ nélküli személyesség számára a deviancia és a betegség egy olyan álca/imágó, mellyel saját emberségét viszi színre – pontosabban az „emberarcúság” mesterségességét mutatja be.¹⁴ Ez a működés ahhoz a reprezentációs stratégiához hasonlít, ahogy a 19. század fordulóján a Jean-Martin Charcot által vezetett párizsi Salpêtrière-klinikában a fototechnika segítségével próbálták meg dokumentálni a hisztérikus nők betegségének „természetrájtát”. Az *Iconographie photographique de la Salpêtrière* azonban nem tekinthető valamilyen objektív orvosi kézikönyvnek, hiszen a delirium itt bemutatott pozitívái jelölők teatralizált formációi, vagyis olyan mesterséges vizuális alakzatok, melyek a kamera kedvéért konstruálódtak. Ez a törekvés Georges Didi-Huberman értelmezése szerint az evidencia fotografikus „barakácsolásává”, egy klinikai esztétika feltalálásává változott.¹⁵ „A teatrális ész ravaszága, amit az igazság feltalálásnak dolyfe szít” olyan képi reprezentációt alkot, mely a szó mélyebb értelmében is kép-mutatás (hipokrizis), mert a kép igazsága és nem-igazsága elválaszthatatlanul összekeveredik. A hisztéria nem más, mint fájdalom, írja Didi-Huberman,¹⁶ de ez a fájdalom a képzet színjatekán keresztül ölt testet, hasonlóan ahhoz a kegyetlen imagináriushoz, mely Györfly ábrázolásait *animálja*.

Györfly egyik legszuggesztívebb festménye az Oscar Wilde *Dorian Gray arcképe* című regényére utaló önarcképe (*Én [Dorian Gray Alapítvány a fiatal művészekért]*, 2009).¹⁷ Ezen a nagy mesterségbeli tudással megfestett – naturalista eszközöket is alkalmazó – képen felfedezhető Györfly fiziognómiája, de az alak mégis egyfajta kísérteties elkülönözést sugároz, hiszen a festő saját öregedésének elképzelt folyamata felől alkotta újra önmagát. Itt újra azt a megdöbbentő eljárást figyelhetjük meg, ahogy az imitált alanyiség valami-

12 Talán Kis Róka Csaba festészete közelíthető leginkább egy „jelmez” magánmitológiához, de nála a motívumok jelentésépítő-romboló vizuális kombinációján van a hangsúly. Nem létesül semmilyen mögöttes Én, ami leplezné-leleplezné magát, hiszen „minden” a felszínen – a kép síkjában dől el és mutatkozik meg.

13 Linda Kauffman: *Bad Girls and Sick Boys – Fantasies in Contemporary Art and Culture*. University of California Press, 1998, 40.

14 Clemens Heselhaus: *Die Metaphorik der Krankheit*. In: (szerk.) H. R. Jauß: *Poetik und Hermeneutik 3. Die Nicht mehr schönen Künste*. Wilhelm Fink Verlag, München, 1991, 407-433, 424.

15 Georges Didi-Huberman: *Erfindung der Hysterie: die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*. (ford.) Silvia Henkel, Martin Stingelin és Hubert Thüring, München, Fink, 1997, 67. A kérdés művészettörténeti aspektusához vö. Sigrid Schade: *A hisztérikus test látványossága – A pátoszformula mint a pszichiátriai diskurzus esztétikai színrevitele*. *A Warburg-recepció vakfoltja*, (ford.) Galamb Zoltán, Enigma, 2005/46., 136-153.

16 Didi-Huberman i. m. 13.

17 Ld. még: Balkon, 2009/7.8., 33-34.

lyen transzparens bensőségesség illúziójával kecsgeteti a nézőt, de ezzel egy időben a referenciális tendencia felfüggesztődik, akárcsak a hisztérikus nők „beállított” portréiban, melyek az önmaguktól különböző és az önszimuláció kölcsönmozgásában válnak esztétikai spektákulummá. A félmeztelen férfitest egyszerre válik agresszív és sebezhetővé, egyszerre rendelődnek hozzá a hiper-férfiasság (Jack Nicholson dekadens mosolya) és a feminitás (az undorító öreg nő – *vetula* – kultúrtörténeti toposza¹⁸) kódjai. Az eredmény egy hibrid-entitás, mely minden látványos mutáció nélkül testesíti meg az antropomorhé válságát, azt a monstrumot, amivé az ember (alak) válik, ha szembenéz saját formátlanságával.

Az emberi formátlanság erőterében születő pseudo-forma az *antropológiai töredék*. Györffy számos képen szerepelnek bolyongó testrészek, melyek a legkülönbözőbb módokon találhatnak egymásra. Szöllősi Gézáról írott sorai saját testábrázolására is érvényesek: „Metódusában a fragmentum válik az egész helyettesítőjévé – és mivel a nemi szerv épp olyan egyéni jegyeket mutat, mint az arc –, a művész formátlán húshalmazból építkező költészetében megszűnik a fent és a lent hierarchiája, s a metonímia lép a metafora helyére.”¹⁹ A test biológiai adottságainak deformációja a művészi képben az ember „sem mire helyezettségét” (Helmuth Plessner) mutatja be, azt hogy az antropomorhé – ahogy a görög szobrok és műemlékek – általában töredék és/vagy rom.²⁰ Marc Quinn egyik nagy sikerű projektjében (*The Complete Marbles*, 2000) születésüktől fogva csonka embereket formált meg a 18. századi klasszicista szobrászat – főként Antonio Canova – stílusesszközeit imitálva. Ezzel többek között arra is utalt, hogy a csonka szobor idealisztikus kiegészítése valójában ideológiai gesztus, mert nincs tiszta „eredet”, az eszmények genezise mesterséges, ahogy a múlt is csak a jelen történeti tudatától közvetítve adódik számunkra. Quinn szobrai ál-töredékek, hiszen valós modelljük testi „hibája” folytán autentikus-természetes létezőmódjuk a „csonkaság”. Ez a töredékesség megszünteti az Egész metafizikáját, miközben az emberi alak középpont nélküliségére hívja fel a figyelmet.

SZÖLLŐSI GÉZA munkássága a magyar képzőművészet unikális teljesítménye. Egy olyan heterogenitásban is egységes művészi gondolkodásról van szó, mely koncepciózusságában Matthew Barney posztmodern Gesamtkunstwerk-poétikáját idézi meg. Eddigi munkái között szerepelnek preparált állatokból összeállított tárgykonstrukciók (*Hárcsögök vs. Mókusok*, 2005, *Tehén No. 5.*, 2010), szubverzív printsorozatok (*Suzuka és barátai*, 2006) és olyan világkariert befutott filmekhez készített objektum-installációk, mint a *Taxidermia* (rendező: Pálfi György, 2006) vagy a Budapesti Filmszemle-díjas *Ópium – Egy elmebeteg nő naplója* (rendező: Szász János, 2007). Ahogy Barney-nál a vazelin képezi azt a központi médiumot, mely a különböző műcsoportok szimbolikus kötőszöve, úgy Szöllősi vezérlő matériája a hús.²¹ A 2003-ban elkezdett *Hús-projekt*-ben nyers állati húsból varrt össze többnyire emberi portrék és nemi szervek preparátumait szimuláló szobrokat.

A hús és a szerves anyagok képzőművészeti hasznosítása a hatvanas-hetvenes évek performansz-művészeti és body-art munkáiban kezdett elfogadott gyakorlattá válni. Mindenekelőtt Herman Nitsch O. M. Színházát érdemes megemlíteni, ahol az állati hús széttépésének rituáléja az előadások fontos részét képezi. Magyar kontextusban Lovas Ilona marhabél-installációit lehetne kiemelni, melyekben a bél felnyitása és felmutatása egy transzcendens titok belsejébe vezet el a nézőt.²² Lovas és Nitsch egyaránt a szakrális metaforika felől gondolják el a hús szerepét a műalkotásban, ezzel egyfajta evidencia-médiummá avatják a testiséget, vagyis ereklyét csinálnak a biológiai rekvizitumból. (Ez a gondolkodás már Hajas Tibor munkáiban is jelen volt.) Az itt tárgyalt többi művészhez hasonlóan Szöllősitől is idegen mindenféle szakralizáció, vagyis a hús nála nem szellemül át valamilyen transzcendencia irányában, amitől csak még obszcénabbá válik a hús-szobrok „antropomorfizációja”. Szöllősi poétikájához közelebb áll Damien Hirst

18 Winfried Menninghaus: *Ekel – Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Suhrkamp, 2002, 16.

19 Györffy László: *Az ördög a DNS-ben*. Balkon, 2011/2. 38.

20 Schiller *A kellemről és a méltóságról* című klasszikus szövegében egész nyíltan tárja fel azt a problémát, hogy a kellem és a méltóság az emberi létezés lényegét megnyilvánító esztétikai minőségek, de ezek egysége autentikus formában csak antik szobrokon szemlélhető. Az ember csupán törekedhet arra, hogy a gráciának-méltóságnak ezt a magaslatát elérje, vagyis rendelkezik is meg nem is saját „lényegével”. (Friedrich Schiller: *A kellemről és a méltóságról*. /ford./ Papp Zoltán, In: *Uő.: Művészet- és történelemfilozófia írások*, Atlantisz, 2005. 71-128. i. h. 120.)

21 Ha ezt az anyagközpontú összefüggést követjük, akkor Barney művészete mögött Beuys „zsírcentrikus” poétikájához jutunk el. Vö: Christian Scheidemann: *Nachrichten aus dem Laboratorium*. In: *Barney-Beuys – all in the present must be transformed*, Deutsche Guggenheim, 2006, 124-139.

22 vö. Sturcz János: *Csend. Stáció 32. Lovas Ilona legújabb alkotása*. In: *Uő.: Janus félúton – Tanulmányok művészetelméletről, kortárs magyar és amerikai művészetről*, Új Művészet Kiadó, Budapest, 1999, 79-83.



SZÖLLŐSI GÉZA
Hús-projekt: Szerelmeim-Hófehérke (hátsó nézet) 2010, állati húсок, formaldehid, üveg



SZÖLLŐSI GÉZA
Hús-projekt: Hetero-orál, 2010, pacal, állati húсок, életnagyság
© fotó: Ridovics András

preparációs-eljárása is, azzal a különbséggel, hogy míg Hirst művei az orvosi-metafizikus tekintet sterilitását imitálják, addig Szöllősi munkáiban mindig megmarad egyfajta pseudo-vallomosság. A *Hús-projekt* egy disznóhúsból készített önarcképpel indul. A megformálás lényege a kísérletes „hasonlóság” megképződése. A hasonlóság azért lesz ambivalens, mert a művész egy nyilvánvalóan *mesterséges* fejet készített (az összevarrás, a megcsinálás jelei kihangsúlyozódnak), ugyanakkor ez a fej nem fiktív – a „valótlanság” értelmében –, hiszen a hús érzéki közössége köti össze az emberi fejet és az önarcképet. A fej kísérletessége vizuális határsértés, mely összezavarja nemcsak a kép-, hanem a test-tapasztalatot is. A hússzobor nem élő test, de nem is annak halott mása, amire utal, hanem hibrid képződmény, mely a hasonlóság romjaiból születik.²³ Talán közelebb jutunk a kérdés megoldásához, ha felidézük Jean-Luc Nancy-nak a portré működéséről írott gondolatait. A francia filozófus szerint a portré az arc mindenféle utánzásával egy viszonyt hoz létre bensőség és külsőség között, vagyis a képi megjelenítés külsőlegességében ex-ponál (nem ábrázol, hanem létrehoz) egy szubjektumot. Emiatt a meztelenség sohasem lehet a portré része, ugyanis „bármilyen kapcsolatban is álljon egy meztelen test egy arccal, a meztelenség olyan kérdést vet fel, amely nem a szubjektum kérdése, vagy nem kizárólag az, mivel a kérdés ekkor már nem a „személy”, hanem a meztelenség önmagáért (még ha az egy személy meztelensége is).”²⁴ Szöllősi önarcképében a hús póre anyagiséga a meztelenséghez hasonlóan működik – vagyis megtöri a szubjektum exponálódását, és visszaveti a nézőt az Én előtti személyesség „senkiföldjére”. A befogadó megpróbálja antropomorfizálni és megszemélyíteni az anyagot, de ez a folyamat megfelelőetése képleken rendszerét eredményezi, mert a hús eredendő formátlansága nem engedi „igazi” személylé-emberré válni a fejet. Mintha a művészeti produkció arra törekedne, hogy ebből a formátlanság-

23 A hússzobor megidézi Marc Quinn vérből készített fejszobrát (*Self*, 1999), illetve a halotti maszk kulturális-művészeti tradíciójára is utal. Quinn és Szöllősi munkái abban is hasonlítanak, hogy mindkettőben dekonstruálódnak a test „szerves” egységének, illetve térbeliségének (külső-belső) hagyományos fogalmait.

24 Jean-Luc Nancy: *A portré tekintete*. (ford.) Seregi Tamás, In: *Helikon*, 2007/1-2., 145-157. i. h. 148.

ból végre valami szilárdat termeljen ki és tartósítson. Ez a szentimentális hangoltság a preparátori indulat eredője. A *Hús-projekt* Györfly *Agytörmelék*hez hasonlóan személytelenül személyes antropológiai múzeum, melyben egy „meghalott” emberi világ romjai láthatóak. A szentimentális preparátor nem tud elszakadni az antropológiai töredékektől, mert ezek jelentik számára az otthon és a múlt ígérését, hiszen a poszthumanizmus is csak egyfajta emlékezetmunkával – reflexív idézéssel – tudja újraírni az ember fogalmát.²⁵ Az eredmény kevert állagú világ, melyben emlékezés és felejtés viszonyozása által egy hiányos családtörténet jelenítődik meg (vö. *Apám arcképe*, 2004, *Nagyanyám bal lába egy félcipőben*, 2005). A hússzobrok ennek az elbeszélésnek a privát totemei. Ahogy a törzsi tudat számára a totem az ember és állati között közvetítő entitás, úgy a hússzobrok is kettős helyet foglalnak el. „Valami” állatiból készültek, és „valami” emberit formáznak, vagyis megnyitják az utat a két szféra közti kölcsönös létesüléseknek. A családtörténet magában a húsban mint világszövetben bonyolódik, ahol egymásba ágyazódnak a szervesség különböző szintjei. Apánk toteme disznóhúsból épül, de ez nemcsak a két létező naiv azonosítását jelenti, hanem azt is, hogy valójában nem tudjuk pontosan, milyen „állagú” családunk és kultúránk, nem tudjuk, milyen anyagot találunk majd a kutatás végén. „A szervesség végül is feneketlen, akár az ember.”²⁶

A *Hús-projekt* talán legprovokatívabb részét a *Szerelmeim* című sorozat (2003-2007) darabjai alkotják. Ebben Szöllösi női szeméremtesteket „épit”, melyeket karakterizál és egyénít is, hiszen fotókat, hajcsatokat, játékbabákat, „egy konstruált barátnő pszeudopersonális kellékeit” (Györfly László) applikálja a hússzobrokba.²⁷ A *Szerelmeim* a családtörténet kitérőként értelmezhető, hiszen a korábbi poszthumán szentimentalitás jellemzi ezeket a műveket is. A legnyilvánvalóbb művészettörténeti példaként Gustave Courbet *A világ eredete* (1866) című képe kínálkozik, mely egy mellől combközépig kitakart női akt.²⁸ Courbet még egységes emberi alakban gondolkodik (hiszen nem nemi szervet fest, hanem egy akt részletét!), de ezt az egységet a maga érzékiségében akarja feltárni – és uralni, hiszen a kép a maskulin zseni diadala, aki a nemi szervet keresztül az egész nő és az egész világot uralja.²⁹ A hússzobrok valahogy úgy aránylanak Courbet képéhez, ahogy Marc Quinn „csonka” szobrai Canova műveivel. Szöllösinél egy antropológiai átíródás megy végbe, mert a vagina-szobrokban a világ és az ember eredete de-centralizálódik: kimozdul a test „alól”. Ezek az antropológiai töredékek nem egy harmonikus egészet jelentő részletek, hiszen nincs bennük semmi „eredeti”.

A vagina-szobrok felerősítik a többi hússzoborban is megbúvó undor-hatást, hiszen a néző olyan kontextusban találkozhat az abjekt-nek tekintett nemi szervekkel, melynek realitás-effektusa nagyon erős, ugyanakkor annyira bizarr, hogy a normális test-tapasztalatot is megzavarja. Nem egyszerűen arról van szó, hogy test-csonkokat látunk, hiszen a pornófilmek retorikája is a test feldarabolására épül.³⁰ A hússzobrok vizuális határsértése a befogadási dichotómiák megzavarását célozza, de érdemes kihangsúlyozni, hogy elsősorban az élő és halott test közti ingadozás okozza a legelemibb élményt, vagyis az a sejtélem, hogy a szobrokat egy alapító erőszak teremti. Ez az erőszak azonban nem orvosi-klinikai eredetű. Gunther von Hagens plasztinált holtteste a klinikai értelem stilizált művei, melyek steril tökéletességükben mentesek mindenféle szubjektivitástól. Szöllösi hússzobrai azonban hangsúlyozottan barkácművek és „házi” termékek, melyek épp ebből az otthonosságból merítik kísérteties személyességüket. Ez az intimitás válik annyira toladóvá, hogy a néző nem tudja magát függetleníteni tőle. De nem állíthatjuk, hogy itt a férfierőszaknak kiszolgáltatott nő nemiség reprezentálódna, hiszen Szöllösi „munkáiban egy hagyományosan férfi tevékenységet (hentesmunka) köt össze egy nővel (varrás), „a szexualitást neutralizáló, szenttelenül melankolikus munkái épp úgy távol állnak a feminista, mint a szexista olvasattól”.³¹ A Courbet poétikájától való radikális eltérés abban is megfogalmazódik, hogy a hússzobrok

25 Neil Badmington i.m. 23.

26 David A. Klinsky: *Menschlichkeit, Fleisch, Subjektivität*. (ford.) Thomas Hüller, Lagenberg Verlag, Trier, 2002, 127.

27 Szöllösi vagina-konstruációi *Vagina Refreshing* (2010) darabjaiban érik el a technikai kifinomultság csúcsát. Ezek a művek a nyugati civilizáció biofasiszmusának képeit keresztetik a szakrális csiklócsönkítési gyakorlatokkal, vagyis manifeszt kultúrkritikai potenciállal is bírnak.

28 A képet Courbet Khalil Bey török diplomata számára festette, s a közelmúltig Jacques Lacan vidéki nyaralójának falán lógott. Ma közgyűjteményben található. Vö: Julian Barnes: *Franciásokok*. (ford.) Mihálycsa Erika, Jelenkor, 2010/6-7., 848-865.

29 Orlan *Origin of War* (1989) című printje Courbet képének rejtett igazságát tárja fel, amikor a női nemi szervet erektált péniszre cseréli.

30 Fogalmazhatunk úgy is, hogy Szöllösi a pornográfia és az erőszakfilmek (horror, exploitation stb.) ábrázolási formáinak extrém keveredéséből építkezve állít elő egy ún. karnografikus-tekintetet. (A „carnography” Richard Gehr neologizmusa, mely a „pornography” és a „hard core horror” szavak összefűzésével jött létre)

31 Györfly László: *A hús retorikája – Szöllösi Géza műveiről*. (kézirát)

nem csupán meghívják-megidézik a vallomásosságot, hanem magát Szöllösi is bevonzzák a mű eseményébe. A *Hús-projekt*hez készültek ugyanis olyan akciófotók (*Action*, 2005), melyeken a művész testi kapcsolatba bonyolódik „szerelmeivel”. A fotók egyszerre ironizálnak a szexista és a pszichopatológiai olvasatokon, de feltárják Szöllösi, valamint a radikális performansz-hagyomány közti hatalmi-érzelmi viszonyok. Courbet saját képe előtt állva – azt tekintettel leigázva – szituálta önmagát, de azáltal, hogy Szöllösi bemelegszik a műbe, önmagát is kiteszi a kép- és test-tapasztalat azon bizonytalanságnak, melyet a hússzobrok jelenléte okoz. Az ambivalens hússal egybefonódva a saját test uralhatósága is megkérdőjeleződik, de épp ez a Szöllösi poétikájának lényege: létezésünk megtestesült létezése, de a húsunk nemcsak a miénk, hiszen élőkkel és holtakkal egyaránt osztozunk rajta.

Kis Róka Csaba Györflyhez és Szöllösihez hasonlóan egy rendkívül konzekvens képi univerzum kiépítésén dolgozik. A három művész közül Kis Róka a leginkább „történeti” beállítottságú. Ez nem valamilyen eszképzismust és/vagy reflektálatlan anakronizmust jelent, hanem egy olyan történelem nélküli történeti festészet megteremtését, mely szabadon, minden ideológiától mentesen variálja a különböző ábrázolási hagyományok forma- és motívumkincsét. A művész tehát úgy *sajátítja* ki a rendelkezésére álló hagyományt (barokk történeti és allegorikus festészet, illetve Goya poétikájának egyes elemeit), hogy ezzel elsősorban nem (művészet)történetkritikai állításokat tesz, hanem díszleteket keres bizonyos fantáziafolyamatok megtestesítéséhez. Ám ezek a folyamatok – ahogy azt Györflynél is láthattuk – nem a „biográfiai” Én karakter- és/vagy körjegyei, hanem olyan teátrális állítások, melyek esztétikai látványossággá rendeződnek.

A látványosság alapjául a „mániákusan ismételt bestiárium szolgál” (Fenyvesi Áron), mely a megkínzott fehér férfitest köré épül.³² Ezzel már rögtön az európai művészeti tradíció központi referenciapontjához érkeztünk, de a festő megszabadítja a férfitestet szakrális kontextusától, hiszen nála nincsen szó a jézusi testtel való végső azonosulásról, mely még a hatvanas-hetvenes évek akcionista teológusainál is visszaköszön. Kis Róka Csaba férfialakjai huszárak, filozófusok, vadászok, hentesek, piros tornanadrágos kamaszok, akik a legkülönbözőbb variációkban zabálják, kínozzák, csonkolják egymást, illetve az így létrehozott sebeken-nyílásokon keresztül közöszülnek. Az alakok egyik jellegzetessége a dús (leginkább a 19. század divatkoncepcióját tükröző) szakáll, mely azonban nem egyénít, inkább az arcok maszkyszerűségét hangsúlyozza. Az ilyen férfitest nem médiuma semmilyen (vallási-szimbolikus) evidenciának. Kiválasztottsága erodálódik, miközben a maskulinitás hagyományos kódjai – az ironikus túlfokozás során – lebomlanak. Az óriási nemi szervek mellett a szakáll is remek példa erre, mert az ismétlés és túlhangsúlyozás miatt nem egyfajta nemi attribútumként jelenik meg, hanem egy, az ember nemi kategóriát is meghaladó antropológia kellékeként. Mintha ezek a lények egy új faj hírnökei lennének, akik csupán díszként, illetve trófeaként viselik az emberi férfiak „szerveit”. (Sokatmondó, hogy Kis Rókanál is megjelennek az antropológiai töredékekből felépülő halmaz-lények, pl. A *teljesített kötelesség*, 2008 című képen, ahol egy megcsonkított hulla egyszerre válik memento mori alakzattá és bizarr hússzoborrá.)

A pusztítás képei a barokk hagyomány mellett a horrorfilmek poétikáját is hasznosítják. Itt főként azokra a gore-, slasher- vagy exploitation-filmekre kell gondolni, melyek a komplex narratíva, illetve az atmoszféraképzés helyett a különböző kivégzés- és kínzásszekvenciák minél kreatívabban kidolgozott sokkmechanizmusára alapozzák zsigeri hatásukat. Ezekben a filmekben a különböző használati és tereptárgyak elvesztik mindennapi funkciójukat, mert alárendelődnek az artistikus erőszak logikájának. (Az ilyen megoldásokat csúcsra járató rendezők közül mindenekelőtt Dario Argento és Lucio Fulcit érdemes kiemelni.) Míg azonban a hagyományos horrorfilmekben női áldozatokkal szembesülünk, addig Kis Rókanál az erőszak forrása és célpontja is – jobb híján – a férfitest, vagyis a férfierőszak mindig szadomazochisztikus élvezettel ábrázolt öndestrukción.

Ez a „férfivilág” önmagán kívül legfeljebb az állati létezéssel (nyulak, kutya, birkák, patkányok, golyák, lovak) kerül kapcsolatba. Egy olyan karneváli összkép jön létre, melynek természetrajzát az ember és állat közötti obszcén fúziók határozzák meg. A *Jó estét* (2010) című képen egy szakállas férfi születik meg egy bárány ánuszából. A jelent a „báránybőrbe bújt farkas” toposzát idézi-

32 Ugyancsak ezt a nexust hangsúlyozta Szöllösi és Baji Miklós Zoltán *Első vér* című közös kiállítása (Roham Galéria, Budapest, 2010. nov. 5-27.) 27., ld. még: Balkon, 2011/1., 40-41.)

33 Kis Róka Csaba képeinek elenyésző részén szerepeltetett női alakokat. Ezek közé tartozik az *Apja fia* (2007) című kép, melyen egy halott sellőt láthatunk két férfitest előtt kiterítve. A nő tehát „mitologikusan” torzítva és akkor is csak mint holttest válhat a festmény részévé.



KIS RÓKA CSABA
 képei, kiállítási enteriőr, 2nd Liverpool Biennial: Touched kiállítás
 THE HUMAN STAIN szekciója, 2010

fordítja meg, miközben azt is jelzi, hogy Kis Róka férfijainak eredete nem valami emberi leszármazás – már csak ezért sincs szükségük „nőkre”. Ez a testfelfogás Szöllősi vagina-szobraira is visszautal, hiszen a nőesség természeti-essenciális felfogását ott is állati szervesség fertőzte meg. Az állatmotívumok tehát nem valami emberrel szembeni természetességet testesítenek meg, ugyanis ebben a világban már nincsen „igazi” természet és ember.

„A természet másolása már abban az esetben is elég nehéz és csodálatra méltó feladat, ha sikerül, ezért nem vonható meg némi elismerés attól, aki a természettől teljesen függetlenül olyan alakokat és gesztusokat próbál meg bemutatni, amelyek mindeddig csak abban az emberi szellemben léteztek, amely a felvilágosodás híján sötétben tévelygett, vagy a szenvedélyek zabolátlansága folytán túlfűtötten vibrált” – írja Goya a *Caprichos*-sorozat különlegességét jellemezve.³⁴ Goya horror-víziói a *Caprichos* képein, illetve a „fekete festményeken” nem valóságshűek abban az értelemben, hogy valami természetit ábrázolnának mimetikusan, ugyanakkor mégis léteznek, hiszen otthonuk az emberi szellem. Az emberi szellem – ebben a 18. századvégi koncepcióban – tehát ellentermészet, mely önmagát festőileg „kifejezve” a természet áruháját ölti. Goya képein állandóan felfeslik az álarc, vagyis a természet formái a legváratlanabb pillanatokban leplezik le (ön)idegenségüket, azt a sötét titkot, mely a megszokott alakzatok mélyén rejtőzik. Kis Rókánál is valami hasonló történik, csak itt a természet autentikussága fel sem merül, hiszen az álcaként használt formák a tradícióból (az emberi szellem „történetéből”) erednek, vagyis a „szendvények zabolátlansága” a szellem/szubsjektivitás önhasadását mutatja be. Ez a szenvedély azonban nem olyan hisztérikus, mint Győrffynél, inkább egyfajta hideg kombinációs tudat jellemzi, mely a 18. század másik nagy humanizmus-kritikusát, Sade márkit idézi meg. „A szenvedély csak akkor válhat energiává, ha összesűrűsödik, ha mediatizálódik az érzéketlenség pillanatának szükségszerű kibekiktatásával; ez kiteljesedésének záloga” – jellemzi Bataille az ördögi márki prózáját.³⁵ Sade erőszak-algoritmusai (melyek legtisztább formában a *Szodoma 120 napja* című magnum opusban tárulnak fel) igen közel állnak ahhoz a figurális kombinatorikához, mely a Kis Róka képek horror-barokk szerkesztését mozgatja. Sőt, végbemeget a mediatizáció is, hiszen az erőszak-képek

szorgalmas variálásában egyszerre van jelen a tökéletes érzéketlenség és a zabolátlan – már-már gyermeki – öröm. Hiányzik az áldozat és a libertinus közötti megkülönböztetés, mely Sade világának ontológiai alapzata, mert Kis Rókánál bármelyik szereplő bármelyik szerepet eljátszhatja, ugyanakkor ezek a zsánerképek mégis elképzelhetők egy fejedelmi kéjenc 'Kunst und Wunderkammer'-jében.

Az alakok kombinációjából poliszcenikus tablók létesülnek, melyek az allegorikus ábrázolásokra emlékeztetnek. Ezt hatást erősíti a címadás is, pl.

A szerelem dinamizmusa, 2010, *A természet sokszínűsége*, 2010 stb. című képeken. A befogadói erőfeszítés ilyenkor arra irányul, hogy a különböző akciókat a figurák összjátékában értelmezve, a cím vizuális példázataként értse meg a kép jelentését. Kis Rókánál ennek a folyamatnak a rafinált összezavarása megy végbe, hiszen a jelenetek legtöbbször de-szemantizálják a címet. Ennek remek példája figyelhető meg a *Vitalitás* (2010) című kép esetében. A grandiózus méretű festmény temetői nagyjelenete negatív föltámadás-vízió, mely a bestiárium figuráit hiányos narratívába rendezi. A szemantikai-vizuális alakzatok látszólag konkrét világvonatkozással bírnak, de mivel ebben az ahistorikus festészetben korok és kultúrák hibrid keverékéről van szó, a (kulturális-történeti) ideológia szétbomlik az Én-nélküli képzelet horrorisztikus fenségében. Az allegorizáló folyamat hasonlóképp felfüggesztődik, hiszen a *Vitalitás* mögött – a világvonatkozás „megvonódása” miatt – nincs metafizika, ezért a jelenet nem csupán megfordít és/vagy kigúnyol valamilyen szakrális jelentést, hanem az elszabadult kombinatorika folytán önmaga referenciáját provokálja ki – az allegória roncsai alól.

Győrffy László, Szöllősi Géza és Kis Róka Csaba művészete több szálon kapcsolódik egymáshoz, ugyanakkor nem lehet azt állítani, hogy valamilyen -izmus közös képviselői lennének. Eltérések és azonosságok csúszkáló hálózatáról van inkább szó, mely a maga képlekeny módján mégis elmozdulást jelez a megelőző generációkhoz képest. A nemi, politikai, vallásos, metafizikai ideológiákat kerülő fogalmazásmód olyan zsigeri esztétikával párosul esetükben, mely távolról sem reflektálatlan, hiszen intellektuális és retinális hatások egyensúlyára épül. Az emberi alak/test újrafogalmazásának igénye hangsúlyos módon jelenik meg, de ez a tendencia egy konceptuális személyesség mátrixán át közvetítődik. Mindez nem a szubsjektum ezotériáját jelenti, hanem egy olyan poétikát, mely úgy teremt újra töredékeiből az embert, hogy ennek a létrejövésnek a mesterségességét, illetve kockázatát is a művészi hatás részévé avatja.

34 Francisco Goya: *Néhány szó a Caprichos elé.* (ford.) Hessky Orsolya, In: *Enigma* 2007/53., 92.
 35 Georges Bataille: *Az erotika.* (ford.) Dunszoki Katalin, Nagyvilág, Budapest, 2001, 220.