



Marc Quinn:
Sphinx (2005)
festett bronz

A megváltásképzetek dekonstrukciója

Áfra János

A Modem *Messiások* című tárlatáról¹

A megváltás fogalma nem kizárólag vallási, teológiai síkon értelmezhető fogalom, mégis elsősorban az intézményesült keresztény egyház dogmáinak kontextusában, a passió kapcsán beszélünk messianizmusról és Messiásról, mint az Isten testet öltött fiáról. A megváltásban általában véve a létezés szociális vagy individuális feldolgozatlansága, félresiklottsága kerül korrekció alá. A debreceni Modemben 2009. augusztus 13-án nyílt meg a *Messiások, avagy A nyugati ember és a megváltás gondolata* című kiállítás, amely már címével is arra a csapdára hívja fel a figyelmet, amibe a befogadó könnyen beleeshet, ha hitbéli meggyőződéseit, vagy kulturális előismereteit próbálja számon kérni a tárlat anyagán.

Azt gondolnánk, hogy a nyugati ember viszonya a megváltás gondolatához a keresztény egyházi diskurzus hatására nagyon egységes és magától értetődő képet mutat. Azonban már a tulajdonnévvé emelt „Messiás” szó többes számának a kiállítás címében való alkalmazása is azt sugallja, hogy ez egyáltalán nem ilyen evidens. A keresztény tradícióhoz mérten ugyanis különböző módon oszcillálunk és váltunk hangsúlyokat értelmezéseink során. Különösen látszik ez ezen a XX–XXI. századi alkotásokra összpontosító kiállításon.² Az itt megmutatkozó sokrétű közelítésháló éppen a tradícióban rejlő kollektív világértelmező és a vele szemben fellépő individuális világteremtő erőre képes rámutatni. Arra a feszültségre alapoz, ami a hagyományokhoz végtelenségig ragaszkodó hívő befogadói attitűdje, és a megváltás gondolatához alkotó módon közelítő művész hangsúlyeltolódást eredményező munkája között létrejön.

Az ezerháromszáz négyzetméteren százhusz művész kétszáznál több művét bemutató kiállítás négy tematikus egységből áll össze. A *Miféle test adatott nekünk?* a bűnös test mivoltát problematizálja, míg *A halott ember* a halálhoz mért létezés művészeti lecsapódásait próbálja termékenyen összekapcsolni a megváltás gondolatával. A *Történelem ígérete* a társadalmi megváltás ígéretével – sokszor tömegmészárlások árán – eljátszó eszmerendszerek kritikája, *A megváltás keresztje* pedig Krisztus

útjával, tevékenységével, és főképp megfeszítésének eseményével foglalkozik. Azonban nem vagyok benne biztos, hogy számunkra ez a szekciók és művészi intenciók szerinti megközelítés lenne a legcélravezetőbb az anyag megértése szempontjából. A csoportosítás szükségszerűen önkényes szempontok alapján történt, és így természetesen a képek helye sem mindig magától értetődő a tematikus egységekben. Itt mutatkozik meg, hogy már maga az elrendezés is egyfajta interpretáció eredménye, ami egyben irányítani is képes az értelmezést. A szervezők nagyon tudatos, sőt, már-már túlzottan direkt hatásesztétikai motivációja érződik abban, hogy a tárlat záró szakaszára a Krisztus alakját bemutató képeket helyezték. Erősen megkérdőjelezhető a sorrendiség célravezető mivolta, ugyanis a katarzisz a befogadóban valamiért elmarad. Talán azért, mert az utolsó szekcióhoz vezető út sokkal szokatlanabb és radikálisabb kérdéseket tesz fel, mint maga a záró szekció, amely többnyire csak azt mutatja meg, amit a kiállítás címe alapján eleve vártunk.

A koncepció a megváltás fogalmát nem kizárólag teológiai értelemben teszi központi problémává, hanem – mivel a meg-

¹ *Messiások, avagy A nyugati ember és a megváltás gondolata*, Modem, Debrecen, 2009. augusztus 13 – december 31.

² Munkácsy Mihály *Krisztus Pilátus előtt vázlatán* (1881) kívül jómagam egyéb XIX. századi, vagy attól korábbi alkotást nemigen fedeztem fel a térben, amit a tradicionális keresztény látogatók közül sokan sérelmeztek is.

váltás lehetősége is kérdésként fogalmazódik meg a befogadóban egy-egy konceptuális munka láttán – a filozofikusság válik hangsúlyossá. Ha viszont nem vagyunk képesek túllépni az egyházi tradícióból táplálkozó perspektíván, az értelmezés válságpillanatai várnak ránk: megbotránkozás, csalódottság, ellenállás. Ezek után pedig már igazán nem meglepő, ha a kiábrándult és kimerült hívó a kiállítás utolsó szakaszán a számára egyébként feldolgozható, érdekes munkákat sem képes értékelni. Mert fla-

csillag, 1975) című videójának megmozdulása is. Az, hogy egy borotvapengével ötágú csillagot vágott saját hasára, annak az előre eltervezett, összetettebb performansznak a része volt, amelyben saját testét sorozatosan próbatételeknek vetette alá – például egy jégkeresztre is felfeküdt –, hogy kiemelje nézőit a kontemplatív gondolkodás zsákutcáiból, és tettere készítse őket. Hiszen Abramović szerint a performansban az időbeli jelenvalóság által egyfajta „energia-párbeszéd”, vagyis „erőátvitel” történik alkotó



Miroslaw Sikorski:
Tizenkettes szám (1896)
litográfia

gellánsnak, mazochistának látszó művészek akciói és hullaházi fotói után mégsem nézhetünk már ugyanúgy Krisztus testére, mint azelőtt. Miközben azonban az ember próbálja meggyőzni magát, hogy mindez csak félresiklott istenkáromlás, blaszfémia volt, megrémíti a sejtés, hogy talán mégis minden egészen más képp van, mint ahogy korábban gondolta.

A egzisztenciális kérdések elkerülhetetlensége nyilvánvalóvá válik, a rutinok és a megszokás viszont a legkisebb mértékben sem sietnek segítségünkre. Nem marad más, mint az én. Magunkra maradunk a tapasztalatunkkal, mikor nem vagyunk képesek szóvá tenni a vérnek azt a sokrétűségét és sokértelműségét, amivel Otto Mühl, Hermann Nitsch, Günter Brus vagy épp Marina Abramović szembesít minket. Négyük közül valójában utóbbi a vállaltan spirituális hangoltságú alkotó, munkássága valamiért mégis kisebb hangsúlyt kapott a kiállításon, mint a többieké. Abramović egy interjújában azt nyilatkozta, hogy „Mindig úgy gondolok a testre, mint a két részben való létezés élményére.”³ Bizonyára ezért nyerhet rituális jelentőséget *Lips of Thomas* (A

és befogadó között.⁴ Ezt a jelenvalóságot sajnos a maga teljességében nem tapasztalhattuk meg a kiállításon (legfeljebb a Modem belső kertjében, Gergye Krisztián társulatának kortárs táncelőadásán, melyet a tárlat ideje alatt többször is megismételtek), de a véres performanszdokumentációk még így is képesek voltak meglepő ellenreakciókat kiváltani az emberekből, különösképp a korhatáros teremben helyet kapó bécsi akcionizmusra.

Meglepő öniróniával annak idején még maga Brus is azt írta, hogy „[a]z akcionizmus kétségbeesett mutatványoskodás.”⁵ Máskor pedig ezt: „Giccses vagyok! És mert nem mindig vagyok giccses, talányt adok fel azoknak, akik egyvágányú eljárásnak tekintik a művészetet.”⁶ Nem csak különös akcióival volt képes korábbi korlátokat feszegetni, hanem egészen elképesztő gondolatokat is papírra vetett, szavakat írt le, amelyek a kauzalitás elvén

³ *Nagytakarítás (Cleaning the House)*. Marina Abramović-vel beszélget Olu Oguibe, I. rész, Balkon, 2007/10, 16.

⁴ *Uo.*, 17.

⁵ Günter Brus: *Akcionizmus*, ford.: Adamik Lajos, Balkon, 2004/11–12, 4.

⁶ *Uo.*, 15.

kapcsolódnak össze, szó szerint való értelmezésük mégis eleve kudarcra ítélt kísérletnek tűnik: „Aki soha nem írt le egy disznót, ne is zabálja meg! Aki soha életében nem volt Isten, soha ne is haljon meg.”⁷ *Szakítópóba* (1970) című performansa netán éppen a magánmitológia teremtés általi megistenülés kísérlete volna? Meglehet, sőt akár sikeresnek is minősíthetjük ezt a kísérlet, hiszen itt vagyunk, és szörnyülködve bámuljuk, vagy épp félelmünk miatt nézni sem bírjuk (akár egy istent), amit véghezvisz azokkal a női harisnyákkal, megfeszítő huzalokkal és saját testével. Nem véletlenül írta ezekre az átgondolt műveletekre célozva egykor: „Paik hangszereket tört össze, én a sajátomat: a testemet.”⁸

A vásznat elhagyó festészet, a kép autonóm felületének elhagyása inspirálta Hermann Nitsch alkotói tevékenységét is. Úgy vélte, hogy véres akcióival képes egy újfajta színházat létrehozni, melyben a legkorábbi kultuszformákig nyúlhat vissza megmutatva az idők során tabuvá emelkedő vér jelentőségét, mely mindig egyfajta izgalmi állapot kifejezője.⁹ Szerinte „a normális felfogóképességen túlmutató történések intenzív átélésre szólítanak fel, s egyebek közt esztétikai szuggesztivitást termelnek ki.”¹⁰ Az életig visszaható művészet itt egyben a halálig nyújtózik az *Orgia misztérium színházának* korai akcióival (1969). Állatmaradványok és meztelen testek egymásra akkumulálása világítja meg anyagi létezésünk végességét, mindehhez az alapot pedig egy fakereszt adja. Krisztus megfeszítése és Dionüszosz mitikus szétszaggatása olvad egybe a történések láncolatában. A megváltás kérdése ezáltal a kereszténység előtti időkre sodródik vissza, aminek eredményeképp az áldozat és az orgia fogalmával kapcsolódik össze. Valószínűleg ez az oka, hogy az alkotót még azzal is megvádolták az egyházi méltóságok, hogy manicheista és babiloni kultuszokat éleszt újra. Saját bevallása szerint azonban Nitschet a rituálé csak annyiban érdekli, amennyiben az a művészetben utat tud törni. Az eucharisztia például az ő értelmezésében egyfajta „szublimált vámpirizmus”, Isten megtestesülésének elfogyasztása, vagyis „szublimált nekrofilia”,¹¹ ám egyben minden hívő keresztény egzisztenciáját meghatározó cselekmény.

Kimondatlanul az ivás aktusa és az eucharisztia kapcsolódik össze Bukta Imre *Kocsmabelső Krisztussal* (2004) című képén is, ahol a sötét tónusú kompozícióba a tértől mind színben, mind technikai megformáltság szempontjából elütő hófehér négyszög került. A két fehér trapézban szállás kontúrok által elötünő kezek, a kisebb buborékszerű nyúlványokkal a szakrális jelenvalóságot jelzik, amiről azonban a kocsmában iddógálóknak nincs tudomása. A munka felett a Fájdalmas Krisztus gyufaszálakból megformált, groteszk hatású, alternatív ikonábrázolása látható, melynek épp a csuklójánál ér véget alakja, így nyilvánvaló, hogy

⁷ *Uo.*, 8.

⁸ *Uo.*, 4.

⁹ „Azt mondják, tabukat sértek. Pedig nem sérteni kívánom a tabukat, hanem létezésük okait kutatom.” Hermann Nitsch-vel beszélget Adamik Lajos prinzendorfi kastélyának kertjében, 1999. augusztus 8-án, Balkon, 1999/9, 16.

¹⁰ Hermann Nitsch: *Vázlatok az akció történetéhez* (1971), ford.: Adamik Lajos, Balkon, 2004/11–12, 26.

¹¹ Adamik, *i. m.*, 18.

Schaár Erzsébet:
Nő (1972)
gipsz

az olajképen két fehér négyzetben feltűnő kézfejek az ő kezei, és éppen az eltávolítottág által való jelenvalóságot jelzik az italfogyasztás terében. Korábban már egy nagyobb kocsmakompozíció centrális elemeként láthattuk ezt a munkát a Modemben a *Kibontott táj* című retrospektív kiállításon. De több más műről is elmondható, hogy nem először van ebben a kiállítótérben. Talán ez a korábban bemutatott művekre alapozó térrendezés is hozzájárult, hogy a kiállítást az üzleti terv szerint kilencvenhat millió forintból sikerült lebonyolítani a szervezőknek, a reklámértéke azonban, amit a Modem médiatámogatásként kapott, jócskán meghaladta ezt az összeget.



Anna Margit:
Céllövölde (1976)
olaj, vászon

Láthattuk már korábban a Modemben Kicsiny Balázs *Ivócsarnokát* (2005) is, amely tizenkét térdeplő, gumicsizmás, pizsamás figurát ábrázol, miközben épp serlegekből isznak bűvársikokban egy elsötétített, folyosószerű térben. Fény csak a sisakok mögül szűrődik ki sejtelmesen. A mű paradoxonját a víz alatti ivás képtelensége adja, a fejek helyéről áramló fény mégis egyfajta transzcendens erővel ruhazza fel az egyébként meglehetősen ironikus hatású installációt, ráadásul ebben a kiállítási közegben a serlegből ivás aktusa a megváltó vérvé átlényegülő bor elfogyasztásaként jelentkezik. Itt van tehát a „szublimált vámpirizmus”, amiről Nitzsch beszélt. Ezen a munkán azonban épp ennek a nekrofilának a megvalósíthatatlansága mutatkozik meg az arctalan bábuk kollektív cselekvésében. Az installáció bűvársisakos alakjai meglátásom szerint azt sugallják, hogy a Messiás vérenek saját testté tétele az egyházi liturgiában ellehetetlenült. A bűvársisakok metafizikus fénye nem képes befogadni a testet, de valójában nem is szorul rá.

Grzegorz Klamon installációja, a *Lech Wałęsa emlékszobra* (2005) már nem egy kollektív cselekvésnek, hanem egy konkrét személynek állít emléket, így a messianizmus kérdése esetében látványosan nemzeti, politikai dimenziókra tologatja át. A lengyel munkásmozgalmat győzelemre vivő Wałęsa szobra egy kifosztott munkásterület panorámaképe előtt térdeplő. A megváltás gondolatához azonban itt is erőteljes bibliai allúziók társulnak. A Nobel-békedí-

jas exállandó ugyanis köztudottan egy szegény ács fiából lett népe megváltójává, akárcsak Krisztus. A szobor pedig nem csak kegyelmi állapotot idéző testhelyzetével, hanem a zakójában feltűnő apró Szűzanya-képpel is utal a Megváltó újszövetségi alakjára.

Az *Ivócsarnok* térdeplő figurái kétségtelenül dialógusba lépnek Lech Wałęsa szomszéd teremben elhelyezett emlékszobrával, ám a tárlaton ettől sokkal nyilvánvalóbb párhuzamok fedezhetők fel egy-egy munka között, ami a kiállításrendező tudatos intenciójának köszönhető, és egy izgalmas játékra hívja a befogadót. A kapcsolatok felismerésének értelmezési situációja fokozatosan bonyolódik, és a kiállítás utolsó szekciójára sem szűnik meg teljesen. Kezdetben nem igényel különösebb felkészültséget vagy leleményességet, hogy észrevegyük, ahogy például Beöthy István *Közvetlen akció* (1927) című torzója André Kertész egyik fotóján, Schaár Erzsébet gipsztömbbe ágyazott, érinthetetlennek és talán élettelennek is tűnő *Nője* (1972) pedig Féner Tamás aktképéről köszön vissza ránk a fotókompozíciók elemeként. Ahogy látjuk, a kiállítás bizony sokunk meglepetésére a nő alakját is a messianizmus tematikájába emeli, felismerve a feminizmus problémafelvetéseiben rejlő értelemkonstruáló erőt. A nő itt nem az anyaság allegóriájával összekapcsolódva tündököl, hanem sokszor krisztusi attribútumokat hordoz. Ahogy Abramović példáján is láttuk, már a megváltás lehetőségét, az önfeláldozást sem sajátíthatja ki a „Fiú”, a férfitest.

A *Tövis hullahopp* (2000) Sigalit Landau végtelenített videó-installációja, amely a XXI. századi női testre aktualizálja a passióból ismert töviskoszorút, a performansz dokumentációjában a háttér fodrozódó tengere és a ciklikusan sérülő női test ellentéte teremti meg a vizuális feszültséghelyzetet. A korábban már a Debreceni Nemzetközi Művésztelepen is feltűnő Dariusz Gorczyca is a női testet helyezte vizsgálódásainak középpontjába. *Camera anatomica* (1997) című sorozatával röntgenfelvételszerűen segít a lefotózott meztelen női testek mögé tekinteni. A test, mint gépezet anatómiai analizisére készíti a befogadót. A nő messiásszerepe másutt a sztárkultusszal kapcsolódik össze. A *Szfinx* (2005) a jógázás közben ábrázolt szupermodell, Kate Moss alakjának fehérre festett bronzmása. Marc Quinn érezhetően a testrepresentáció új lehetőségeivel kísérletezett a létrehozáskor, az pedig külön érdekes, hogy ez a munka milyen termékeny diskurzust létesít a messianizmus gondolatával. A szoborban egyrészt benne van a sztár, mint egyéni sorstragédiától megváltó, idealizált figura, másrészt a Nirvána megélését elérni kívánó keleti jógi is, aki épp az anyag felett szerez uralmat, mikor testi és szellemi tűrőképességét próbálja a végletekig tágítani.

A szellemtelen, holt testek művészeti leképeződései éppúgy a kiállítás meghatározó egységét adják, mint a fizikai testen véghezvitt tortúrák megjelenítései. Kérdés persze, hogy miképp nézünk a halottak testére. Úgy, mint a létezés boncasztláról ledobott anyagdarabokra? Mint megváltókra? Vagy mint az anyagságtól megváltott lelkek emlékművére? Arnulf Rainer halottakról készült fotóalapú festményei expresszívén ötvözik a torzuláskor statikussá merevedett arcok és a mozgalmal festékrétegek

kettősségét. Ez a sorozat ráadásul dialógusba lép Andres Serrano *Hullabáz* (1992) című fotósorozatával is, ahol a túlexponált testek az elhagyottság emlékműveiként jelennek meg. A sérülések, égési sebek és boncolási hegek által abnormalissá lényegülő testek már csak anyagdarabok, amelyek inkább érzetik a megváltás hiányát, mint annak bizonyosságát.

A Biblia keresztény interpretációja szerint a halál az eredendő bűn büntetése, egyben azonban egy kulturális viszonyítási pont, amely szükségszerűen kialakít bennünk bizonyos erkölcsi normákat, melyekkel éppúgy a végső elkárhozás ellen küzdünk, mint az öregedés leplezésével, és a betegségek elleni védekezéssel. A transzcendens létezés gondolata mintegy arra készíti az embert, hogy a halálhoz mérten éljen, mert egész életében fennáll a veszélye, hogy képletesen szólva láncokra verve végzi az alvilág bugyraiban, mint Wim Delvoye röntgenezett és duplikált *Melpomenéje* (2001–2002).¹² Pokoli víziókba kapunk betekintést a testiség végletes felfokozottságát hangsúlyozó, *Isteni Színházhoz* készített illusztrációk (1960) által is, melyeket Salvador Dalí készített. Ezeket látva úgy érezhetjük, hogy az imaginárius térben csak az üdvözülhet, ami már porrá lett. A sorozat darabjait épp a testiség kapcsolja össze Grzegorz Klamon *Jelképek* (1960) című kamra-installációjával, ahol egy fémdobozba lépve konzervált emberi szervekkel szembesülünk. Maga a megvilágított szerv válik műtárggyá. A pokolian fehér és ezáltal abszurd hatást keltő agy például egy kereszt alakúra vágott akváriumban pihen. Keith Haring *Szárnyasoltára* (1990) egy a keresztény egyházi tradíciót aktualizáló, átfogó transzcendens vízió, amely megjeleníti a lebukó Lucifert, az elkárhozottakat, a menny angyalait, és a sok karú Mindenhatót is, aki szíve alatt tartja a Fiút. Mindez persze jellegzetesen haringi formanyelven valósul meg, egy fehérarany lemezzel borított bronz triptichonon.

Nem hagyható szó nélkül Andres Serrano *Merülés* (1987) című fotója sem, amely felnagyítva ábrázol egy vizeletbe ejtett feszületet. Meglepősségével együtt talán a tárlat legesztétikusabb műtárgya. A fluidizált hatást keltő felületek Bill Viola száz négyzetméteres sötétszobában vetített *Hírhozó* (1996) című videóinstallációjában térnek vissza újra. Itt a meleg színek helyett a hideg kék fény válik uralkodóvá. A film egy a víz alatti kékes fényből szinte mozdulatlan testtel felszínre emelkedő krisztusi korú meztelen férfit ábrázol felülnézetből, aki néhány óvatos lélegzetvétel után lassan ismét a víz alá süllyed.

Nem mondhatjuk, hogy az embernek a tárlat végéhez érve nincs hiányérzete, hiszen ahogy már említettük, a katarzisz kinek-kinek más okból, de elmarad. Az azonban rendkívüli, hogy egy olyan erős anyag állt össze ezen a kiállításon, melynek elemzésekor nem volt lehetőségem kitérni Andy Warhol, Edward Munch, Francis Bacon, Joan Miró, Man Ray, Marc Chagall, Odilon Redon vagy például Pablo Picasso munkáira sem. A nő allegorikus alakjának beemelése a kiállítási enteriórbe mindenképpen termékeny kísérletnek bizonyult, és jelentősen

módosította az én értelmezői stratégiámat is, ami végül azt eredményezte, hogy elemzésem vázát nem elsősorban a klasszikusnak minősülő művészek munkái adták. A *Messiasokon* kiállító alkotók jelentős része a testiség korlátozásának és nemiség hierarchikusságának évezredes hagyományára reagált. Sok helyütt a felszínre törő ösztönöket, a megsejtett életmagyarázat-alternatívákat láthatjuk átlényegülni művészetté. Azt, ahogy a nemi hierarchia átadja helyét a dialogikusságnak, a tabu pedig a vér és a test közvetlenségének, és ezzel a messianizmus kérdése – ha a megérthetőségig nem is, de – a megélhetőségig tágul egy-egy művész számára.



Wim Delvoye:
Calliope (2001–2002)
acél, röntgensugár, ólom, üveg

¹² Melpomené egyébként a görög mitológia hagyományai szerint a tragédia, a dráma és a gyászének múzsája.