

ALEXEI MONROE

A halálra emlékezés művészete

„Az elmúlt néhány évtizedben az avantgarde vizsgálói annak halálára koncentráltak.”¹

„Az Autopsia létrejöttének pillanatától egyetlen államrendszerhez sem tartozott. Története a nomadizálás története. Az Autopsia ott kezdődik, ahol az avantgarde végződik. Az avantgarde ma már egy történelmi relikvia, amivel az Autopsia egy laboráns buzgalmával kísérletez, de soha nem volt a része.”²

Az állam, ahol az Autopsia útjára indult, már rég halott, és a technokultúra, amivel rögvest konfrontálódott, ma inkább a disztópia és az utópia távolabbi vidékein kóvályog, mint azt valaha is gondolták volna akár még az apokalipszis eljövételének hívői is, mégis, az Autopsia alaptémái, mindenekelőtt a halálé, többségükben ugyanazok. Az Autopsia munkásságának integráns részei az archetipikus mérnöki műveletek, amelyek alapja a halál. Mindent átható, felvillanyozó, egyeseket lesújtó, másokat felemelő – Autopsia, halál.

Egyik hatásos technikája a közönség kimozdítása saját idejéből, hacsak egy pillanatra is, vagy, más irányból közelítve, megpróbálni tudatosítani bennük, milyen vékony fátylak választják el a hiper-kortárs-valóságukat más korszakoktól. Az 1980-as Autopsia Letak³ szízyomaton olvasható a szónokias, német nyelvű szöveg (*Confesio Autopsiae*) „Autopsia 980” aláírással. A nyomat vizuális komponense egy címerpajzs: két oroszlán fog közre egy koronát és egy kisebb pajzsot, amin az Autopsia-villám egy korai verziója látható. Az aláírás esetében gondolhatnánk nyomdahibára, ám hasonló dátumozási mód olvasható az 1987-es *International Aeterna* kazetta számlistáján. Itt a számok 982 és 985 közötti jelzéseket kaptak. Nyilvánvaló, hogy az Autopsia kontextusában a dátumozás inkább performatív/esztétikai tennivaló, mintsem hit az időbeliségben, az informativitásban. Ez a trükk aprócska, de jelentős megnyilatkozás. Az Autopsia ezzel arra utal, hogy munkássága kontextusában az ezredek érdektelenek, miközben azt is sugallja, a 980-as évekhez köthető nézetek, hitek és praxisok nem oly távoliak, mint hinni szeretnénk. A korábbi korok mitológiája és kultúrája szerb nacionalista újrafeltalálásának, újrafelfedezésének fényében ez a gesztus profetikus erejűnek tűnik.

„A Halálnak nincs története; a történelem egésze a Halál végeláthatatlan reprezentációja.”⁴

¹ Jonathan P. Burne and Rita Felski: Introduction. *New Literary History*, Vol. 41, No. 4, Autumn 2010: What is an avant-garde?, vi

² *Autopsia: Apocrypha*. Zagreb: UPI2M PLUS, 2013, 44.

³ Ld. Vladimir Mattioni: *Autopsia*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2012, 6.

⁴ *Apocrypha*, 67.

Amikor az Autopsia munkái galériaterekben lépnek működésbe, elkerülhetetlenül a jelenbe transzformálják a múlt nyomait és mitologikus mozzanatait. Így olyan szellem kezd kísértetni ezekben a terekben, amelyiknek vajmi kevés köze van az öntudatosan kritikus, progresszív vagy kereskedelmi célú műformákhoz. Az Autopsia re- és deanimálja a galéria halódó tereit „termelési stratégiá”-jával, amivel szükségszerűen elidegeníti, eltávolítja magát e terektől. Nem kommunikatív, elitista, hermetikusan zárt (legalábbis a be nem avatottak számára), tudatosan szembehelyezkedik a kortárs művészet normáival, vagy közönyt mutat irántuk. Az orwelli gondolatbűntény csakis művészetbűntényhez vezethet. A bűn azonban hordoz magában valami misztikus, vonzó minőséget a közösség számára, amelyik kijelöli a bűnök körét.

Itt nem egy demonstratív, látványos lázadás aktusairól van szó, hanem az Autopsia művészi autenticitásához való ragaszkodás kifejezéséről, amelyik elkülönültséget igényel. Exszurgens pozíció, amit annak szükségére motivál, hogy meghaladja a kiépült rendszereket és hálózatokat, ne pedig behatoljon ezekbe. Ahogy eredete, úgy megjelenése sem feltétlenül sugallja az autoritás jóváhagyását, elismerését, csupán egyfajta funkcionista elfogadása a bizonyos kontextusokban való feltűnés szükségszerűségének. A kortársak vagy a kritika elfogadása, a társadalmi gyakorlat vagy a kortárs művészeti termelés más divatos alapjai helyett kijelenti, hogy „az ipari kiállítótérek és kereskedelmi egységek az Autopsia Múzeum⁵ épületének titkos sémáját reprezentálják”.

Természetesen az „ipari kiállítás” több jelentést is hordoz az Autopsia esetében. Ahogyan az Autopsia kitér a közönség előtt, továbbra is megidézi ipari múltját és az „ipari kultúra”-n belüli speciális, már-már mitikus státuszát. Az Autopsiát az elmúlt évtizedben ismét fölfedezték, fölértékelték, reprodukálták és kiadták. Ám ők vizuális megjelenésükben is ipari maradtak. A mindenütt jelenlévő villám/vigyázat! magasfeszültség jel mellett Tesla tervei (és minden, ami velük jár), üllők, műszaki fényképek, reklámok, hirdetések, katalógusok, összeszerelési útmutatók és fém alkatrészek sorjázna, amiket csak rég halott mérnökök vagy ipartörténészek lennének képesek beazonosítani. Legtöbbjük a XIX. század vége és az 1940-es évek közötti korszakból származik történelmi aszociációikkal egyetemben. Archaikus, mégis időtlen aurájuk, megerősítve az Autopsia-poétikai mozzanattal, egyfajta szemrehányásnak is tekinthető. Megóvásuk, megtisztelésük okán ezen alkatrészek már csak művészi szempontból használatosak – akár több évtizednyi kemény szolgálat után. A „posztipari fasizmus”⁶ rendszerében (így szól az Autopsia diagnózisa) az egyik vezérlő elv „a tervezett elavulás”. Az alkatrészek lényege a tönkremenetel, a minél korábbi csere. A gépek nem javíthatók, vagy csak a hivatalos, monopolhelyzetű szervizekben (az USA törvényileg szankcionálja ezek megkerülését). Az Autopsia egy olyan gazdasági környezetben működik, ahol a gép elavulása-tönkremenetele és halála a tervezés része, és az amortizáció folyamatát tudatosan gyorsítják föl. Az Autopsiát egy olyan kulturális kontextus veszi körül, ahol a halál mint kulturális szimbólum elnyomás, elfojtás, kitörlés tárgya. Az Autopsia tehát egyszerre értekezik a technológia művi haláláról és a (kulturális) halál

⁵ Autopsia: Interjú Nicolas Ballet-vel, kiadatlan, 2015.

⁶ ibid.



technológiájáról. Ahogy Thomas Lee Kelley is fölhívta rá figyelmünket, a technológia és kezelési-használati módjai „létrehoznak egy sajátos társadalmi klímát”.⁷

Ennek fényében értelmezendő *Az ismeretlen munkás emlékműve* című alkotás. Hasznavehetetlenség és praktikum ötvöződik a téglatest formájú tárolóban rendezetten elhelyezett, aranyban játszó fúrószárdarabok látványában. A háttérben látszó antik, római témájú nyomtat archaikus kontextust sugall, ám nem cinikus dekonstrukción van szó. Mintha a mű lelket az az ambivalens érzés adná, hogy miközben tiszteletet érdemel az ipari termelés letűnt kora, beleértve annak munkásait, az ipari társadalom okozta spirituális válság is nyilvánvaló. *Az Autopsia a 2nd Project Biennial of Contemporary Art D-0 ARK Underground* (2013) okán készített fémtárgyai hasonló aurájúak, amit rendkívül fölerősít a kiállítási tér, az egykori Jugoszlávia legtitkosabb és legdrágább emlékműve, a Titót és a jugoszláv elit 300 tagját atomháború esetén fél évig életben tartani képes bunker. Ebben a térben az Autopsia feltárja nukleáris háború káoszának és technológia logoszának viszonyát, amennyiben a hely megtestésíti a soha be nem következett: ellenállni a tömeges halálnak. Formájuk (kerék, hegyes fogazatú fűrészlapok, amelyekbe versidézeteket és villámjeleket vágtak) dinamizmusa fagyott: ezek a lapok már nem forognak, soha nem vágnak bele már semmibe kiállítva egy gigantikus, jugoszláv építményben, amelyik nem (és talán soha nem is) tudta (volna) teljesíteni küldetését. Az Autopsia más vizuális és zenei munkáihoz hasonlóan folyton a halál, a katasztrófa, az összeomlás, a káosz „szakadéknak szélén” egyensúlyoznának, ám a tárgyakat (de)animáló szaktudás és szellemiség mintha visszatartaná őket a mélybe zuhanástól. Mintha szüntelenül „készenlétben” állnának egy esetleges jövőbeni újraalkalmazás érdekében.

A zavarba ejtő kiállítási térnek köszönhetően (nem megfélemlítve azokról a poétikus tételemondatokról és más inkongruens szöveg- vagy vizuális elemekről, mint pl. egy stilizált, régi kotta) azt is sugallják e tárgyak, hogy más, rejtettebb szándékok miatt vannak éppen ott, a rejtvény megfejtésére invitálva ezzel a nézőt.⁸ A vizuális részletek némelyike elsősorban dekoratív elem, formájuk evokatív természetű miatt a kompozíció részei, mintegy a hely hangulatát díszítik. Más elemek (vagy másképpen értelmezésük) az illúzió fátylái, amelyek egyszerűen félrelibbennek, amikor közelítünk. Ha elég kifinomultan mozgunk feléjük, azért megfigyelhetők. Itt újfent Káosz és Logosz interakcióját figyelhetjük meg.

Egyéb vizuális alapelemek is feltűnnek az Autopsia hőskorából felszámolva a távolságot a nyolcvanas évek és a jelen között. Tisztában léve azzal, mennyire rájátszik korunk e távolság eliminálására, ezen időbeli határok eltörlése az Autopsia által szimptomatikus.

Villám, koponya, lovag, heraldikus feliratok, ipari komponensek – akad itt más is. A két legerősebb, poétikai beágyazottságú jel gyakran megidézett halálvonatkozás. A lócsontvázon ülő íjász időtlen, de harcias pózban először az 1987-es *Aufklärung*⁹ anyagon tűnt föl, majd (ez sokkal jobban ismert) a *Death Is The Mother Of Beauty*¹⁰ cédén.

A *Thanatopolison* és más munkákon sokféle csontvázval találkozhattunk – gyarmati kori és kora modern anatómiai illusztrációk és metszetek formájában. Térből és időből kiragadot-

⁷ Thomas Lee Kelley: *The Enigma of Nikola Tesla: A Cultural Studies Analysis of his Legacy*. M.A. Thesis, Arizona State University, 1997. 40.

⁸ Ld. a 2009-es *Illuminating Technologies* katalógus példáit, *Autopsia: Images of The Silent Past Works 1980-1989*, 24.

⁹ Ld. Mattioni, i. m., 63.

¹⁰ Ld. Apocrypha, XVIII. illusztráció az alternatív verzióban.

taknak tűntek, ám az ismétlődések folyamán már-már elfogadhatóan ismerőssé, kevésbé zavarba ejtő látvánnyá szelődülnek. Vizuális védjegyek vagy folytonosság-garanciák azok számára, akik otthonosabban mozognak az Autopsia művészi világában. E vizuális nyelv azonban állandó mozgásban van, és ezek a halálmarkerek bármikor előbukkanhatnak váratlan kontextusokban és formákban fenntartva a különőség dimenzióját.

„Rejtjelezz, ne megfejts. Készítsd el újra az illúziót. Teremtsd meg az illúziót, hogy létrehozhasd egy eseményt. Formáld át enigmatikussá a magától értetődőt, tedd értelmetlenné azt, ami túl értelmes. Az illúzió az egyetlen valódi demokratikus alapelv.”¹¹

Ahogy az objektumok és ikonikus jelek, úgy a használt nyelvek és implikációik is az Autopsia munkásságához tartoznak. Számos, gyakran ismételt szlogen is az Autopsia vizuális szótárához tartozik – „Our Goal Is Death/Unser Ziel ist Der Tod”, „20th Century Is Dead”, „Death Is The Mother Of Beauty”, „Let Us Die”, „Lebensgefahr”. Egyesekben egy kiállítás erejéig biztosan, másokban sokkal tartósabban hagynak nyomot munkáik, művészetükkel kényszerítik közönségüket, hogy emlékezzenek a halálra. Emlékezzünk a 2011-es újvidéki retrospektív kiállítás címére: *Specus Oblivionis* (A feledés barlangja); emlékezzünk az *Apocrypha* zárlatára:

„Az Autopsia olyan műalkotás, ami a műalkotáson keresztül veti magát a Teljesség tátongó mélységébe.”¹²

Galériák, múzeumok tereibe telepítve képek, tárgyak és szavak kombinációi asszociációs hálóikkal egyetemben képezik meg azt a szimbolikus, reflexív erőteret, ami csöndben, de hatékonyan válik Tesla energiatermelő/tároló eszközeinek művészi analógiájává. Az amerikai pszichológus, James Hillman az ősi világ struktúrájának leképezését „mitikus rácsozat”-nak¹³ nevezi, ami képessé tette az embert a világ, a kozmosz olvasására és a bennük való tájékozódásra. Míg a vallás és az okkultizmus metaforáival nem közelíthetünk az Autopsia művészi gyakorlatához és motivációihoz (noha ezek szimbolikáját használja), Hillman gondolata segíthet nekünk az Autopsia világának megértésében, az abban való tájékozódásban. Miközben konceptualista, vizuális archetipusai korai időszakához köthetők, idővel és a különféle rekonstruálási folyamatok során az Autopsia megteremtette saját mitikus rácsozatát. Bizonyos fókig ennek segítségével orientálódhatunk, foghatunk neki az értelmezésnek és az átvilágításnak, noha, végül, a rejtjelezés művészi kényszere azt eredményez(het)i, hogy folyton oda érkezünk, ahonnan elindultunk.

DOMOKOS TAMÁS fordítása

¹¹ Ld. Ballet-interjú

¹² Apocrypha, 85.

¹³ James Hillman: *Kinds of Power. A Guide To Its Intelligent Uses*. New York: Currency Doubleday, 1995, 220.