

Nemes Z. Márió

Meztelenség mint spektákulum

A meztelen férfi

➤ Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest

➤ 2013. március 23 – június 30.

„A meztelenség a megfosztottság előhírnöke.”

Georges Bataille: *Erotika*

„Az isten azért teremtett bennünket meztelenül, hogy legyen szorgalmunk a ruha megszerzésére, és miénk legyen a szemérem érdeme. Különb is: a valóság valóság, a művészet művészet. A művészet arra való, hogy az én lelketem felemelje. Az excrementum is valóság. Hogyan fogja felemelni az én lelketem az excrementum?”

Szabó Dezső: *Segítség!*

A *meztelen férfi* vizsgálatát érdemes a kiállítás címének felbontásával, illetve újraellesztésével kezdeni. A „meztelenség” fogalmához önkéntelenül kapcsolódik „feltárultság” fogalma, mintha a meztelenséghez a titok – bármilyen árat megérő – felfedése, és ezen igazság exponálódása társulna. A meztelenség tehát túl van a „felszínen” (a ruhák, illetve a társadalom rétegein) és valami mélység evidenciáját hordozza. Ugyanakkor mi más lenne a meztelenség, mint újabb felszín, hiszen a bőr is csupán egy határfelület, mely mögött a hús, illetve a tudat „titka” lapul. Vagyis a meztelenség igazságok ígéretével kecsegtet,

A meztelen férfi, kiállítási enteriőr, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2013
© Fotó: Darabos György / Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Digitális Archívum és Adattár

de nem egyezik meg velük, hiszen az európai tudás és vágy inkább „ingerli” magát a meztelenséggel, mintsem megelégedne vele. Az ingerléshez legtöbbször az erőszak képzeti társulnak, ezért is írja DIDI-HUBERMAN, hogy a meztelenség sohasem merül ki statikus harmóniában, mert mindig hordozza önnön felbontásának ígéretét,¹ vagyis, ha a póreség feltárultság, akkor ennek az „eseménynek” a végpontja a test (ön)destruktív felhasadása – az igazság felosztása a formátlanságban.

A meztelen test mint a Szépség bűvöletében harmonizált forma az európai művészettörténet központi alakzata volt. A meztelen férfi motívuma a heroikus és/vagy szakrális ábrázolási kódok mentén került kidolgozásra, vagyis a férfi „igazsága”, mely a meztelenség által feltárulhatott, a hegemoniális férfkép(ek) és teológiai narratívák rendszerében értelmeződött. Ebben az összefüggésben a férfi meztelen igazsága elválaszthatatlan a Szépség klasszikus kánonjától, hiszen a két tényező kölcsönösen átírja egymást az európai grand art történetében. Ugyanakkor az alapító erőszak, mely mint formátlanság ott rejtőzik a meztelenség feltárulásában, kánonon „kívüli” esemény marad. Megalapozza a Szépséget, de mint Rűtság láthatatlan és/vagy alantas, „nem-esztétikai”

¹ Vö. Georges Didi-Huberman: *Venus öffnen*, Diaphanes, 2006.



dimenzió, mely egyszersmind „férfiatlan” is. A marginalizált esztétikum egyik gyűjtőhelye épp a feminitás dimenziója, hiszen a Nő lehet Rút és/vagy Más, de a férfi azáltal győzi le ezt a fenyegető erőt, hogy ábrázolás tárgyává teszi, vagyis teremtő tekintetként uralkodik felette. Természetesen ez a megoldás sem konfliktusmentes, hiszen ha a művészetet továbbra is a Szépség birodalmának akarjuk tekinteni, akkor a meztelen nő nem lehet része annak, írja a huszadik század elején OTTO WEININGER, ugyanis a női nemi szervnek semmi köze az etikai értékek (is) közvetítő tiszta formákhoz.² A linzi Lentos Kunstmuseum és a Ludwig Múzeum közös kiállítása ezen a ponton – a 19. és 20. század fordulóján – csatlakozik be a férfi-meztelenség történetébe. Ez a döntés már csak azért is megalapozott, mert az említett időszak egy olyan válságkorszakként értelmezhető, mely a „pánik kultúrájaként” írható le. A kulturális szorongás forrása a megingathatatlannak vélt szubsztanciális értékkategóriák (Ész, Én, Szép, Férfi, Nő stb.) elbizonytalanodása, illetve az értékek devalválódása miatt előállt tájékozódási zavar. A Férfi és a Nő – biológiai és/vagy metafizikai alapokon elhatárolt – kategóriáinak válsága a korszak egyik legégetőbb

² Vö. Otto Weininger: *Nem és jellem – Elvi tanulmány*, fordította Dávid Andrea, Kvintesszencia Kiadó, Debrecen, 2010.

problémájaként jelent meg az értelmiségi diskurzusokban, ugyanakkor a konkrét társadalmi-szexuális vonatkozásokon túl egy szélesebb antropológiai válság („Mi az ember?”) szimptomájának mutatkozott. A korszak befolyásos szexuálfilozófiai és kultúrtörténeti traktátusai a dekadencia jelenségcsoportján belül – tehát egyoldalúan „hanyatlástünetként” – értelmezték a feminizálódás jelenségét, vagyis a hegemon férfiép felbomlását nem új, alternatív testidentitások megszületésének lehetőségfeltételeként értették meg, hanem mint apokaliptikus cezúrát (a Férfi „alkonya”). Ebben a kontextusban a már említett Weininger megy a legmesszebbre, aki a Férfi metafizikai értékvilágát csak az érzéki-testies mozanatoktól való lemondás utópikus modellje által véli helyreállíthatónak. (Az már egy másik kérdés, hogy a weiningeri remaszkulinizáció öndestruktív jellegű, hiszen a Férfi „megváltása” az Istennel való egyesülést, illetve a Faj kihalását /is/ feltételezi.)

A férfimeztelenség ebben a századfordulós paradigmában a dekadencia és a revitalizáció kitüntetett médiuma, vagyis egy olyan érzéki alakzat, mely egymással ellentétes jelentések hordozója, illetve új jelentések megteremtésének eszköze. „A fin-de-siècle idején a férfi mintegy elkezdte meghódítani saját hús-vér testiségét.”³ A kulturális pánik a „testi önmegismerés” (WERNER HOFFMAN) katalizátorává válik, hiszen ha a férfiasság hagyományos kódjai kérdéssé válnak, akkor szükség van egy olyan díszkurzív felületre, melyen a férfiasság jelentései (újra) előállíthatóak. A férfi új igazságai tehát a férfimeztelenség újrafogalmazásával termelődnek, vagyis a Férfi „alkonya” a meztelen férfitest „hajnalával” esik egybe. Ez a hajnal megteremti a remaszkulinizáció különböző formáit is, hiszen a férfi test újra felfedezett „természetességét” és/vagy „életerejét” számos neoromantikus, illetve életfilozófiai tendencia próbálja – ideológiai célokból – kiaknázni.

A meztelen férfi központi kérdése, hogy „a szubjektivitás különböző felületein, a társadalmi szerepekben – ide értve a szexuális orientációkat is – mit jelenthet

³ Sabine Fellner: *A meztelen férfi – egy tabu*, in: *A meztelen férfi – Tanulmányok*, Verlag für Moderne Kunst, Nürnberg, 11-22, i. h. 14.

A meztelen férfi, kiállítási enteriőr, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2013
© Fotó: Darabos György / Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Digitális Archívum és Adattár





A meztelen férfi, kiállítási enteriőr, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2013
© Fotó: Darabos György / Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Digitális Archívum és Adattár

a test a heteronormatív tekinteten túl, amelynek fényében eddig a női testet kiállították?”⁴ A kérdés felvázolásához ad segítséget a kiállítás „vezérfonala”, mely az európai művészet- és kultúrtörténetet reprezentáló, „hézagos” narratíva. A hézagosság ebben a kontextusban pozitív jelentésű, hiszen nem valamiféle lineáris és/vagy teleologikus elbeszéléssel van dolgunk, ugyanis a kronológiai sémát mindig megszakítják a különböző motivikus, illetve problémacentrikus csomópontok. A motivikus tömbök egy-egy „hívószó” köré épülnek (*A vágy tárgya, Akt, Tabu, Metamorfózisok, Női tekintet, Hős, Anti-hős, Fájdalom, Új Ádám*), vagyis a férfimeztelenség változó perspektívából és változó poétikák közvetítésében mutatkozik meg minden egyes szekcióban, így az egyes motívumok transzformációját is pontosan követhetjük. A tárlat fontos jellemzője az is, hogy a nemzetközileg (el)ismert alkotók mellett számos magyar művész (TIHANY LAJOS, TÓTH ENDRE, HAJAS TIBOR, LAKNER LÁSZLÓ, BERHIDI MÁRIA) is szerepel, ezáltal nemcsak a testiség problémakörét még mindig provinciális modorban „kerülgető” magyar művészeti közeg külföldi példákkal való provokációja megy végbe, hanem annak felmutatása is, hogy egyfajta „árnyék-narratívaként” ugyan, de itthon is jelen voltak/vannak azok a nemzetközi színvonallal kompatibilis magyar teljesítmények, melyek a férfimeztelenség gondolkörét szubverzív módon képesek újrafogalmazni.

Ugyanakkor a kiállítás számos úttörő eredménye mellett több „vakfolttal”, aránytévésztséssel, illetve problematikus vonással is rendelkezik. A tömbszerű rendezés az értelmezői attitűd felszabadítását, illetve az ideologikus „gondolatterelés” felfüggesztését célozza, de egyszersmind megnehezíti és/vagy elfedi bizonyos releváns összefüggések felismerését is. Ilyen például az *Új Ádám* szekció századfordulós természetideológiája és a náci testkultúra közötti kapcsolat feltárása, melyre ugyan történnek utalások,⁵ de a vizuális „szembesítésben” rejlő kritikai potenciál kihasználatlan marad. Az életreform-mozgalmak a meztelen testben az urbanizálódó életvilággal szembeállítható természeti fundamentumot ünnepelelték, melynek (ki)képzésétől az Új Ember megteremtését, illetve – ezzel párhuzamosan – egy autentikus-érzéki létezőmóddhoz való visszatérést reméltek.

4 Nagy Edina: *A tekintet tilalma – A meztelen férfi a Ludwig Múzeumban*, in: *Műértő* 2013/május
5 Vö. Paula Diehl: *A meztelen test a nemzetiszocializmusban*, in: *A meztelen férfi – Tanulmányok*, Verlag für Moderne Kunst, Nürnberg, 37-45.

Ennek az ideologikus testeszménynek a közép-pontjában egy idealizált antikvitáskép rejtett, mely a görögség „fiziológiai kultúrájában” (GOTTFRIED BENN) találta meg a modern ember revitalizálásának mintáját.

Ez a testeszmény – redukált formában – az árja test náci értelmezésében köszön vissza, hiszen az individuális test megtisztítása a dekadens kultúra (a feminizálódó „szellem”) nyomaitól a népi fajtest egészségének előmozdítását szolgálja. HANS SURÉN – nacionalista színezetű – testreformjának alapjául egy esszencialista antropológia szolgál, mely a férfitestet kiművelésében heroikus faji eszményeket és archetípusokat próbál realizálni. A meztelen férfitest itt egy második egyenruhává válik, hiszen a feminin és neurotikus „lágyság” polgári kultúrájával szemben a férfitest „páncélozott formaként” való megkonstruálása válik a remaszkulinizáció érvényes útjává. Bizonyos értelemben Apolló katonai-esztétikai diktatúrájáról beszélhetünk itt, ahogy azt Gottfried Benn is megfogalmazza a *Dór világ* című esszéjében, amikor az Új Ember „formaöltését” a művészet apollói dimenziójának spártai, vagyis militáns recepciójához köti.⁶ Az előbbieken azért szenteltem nagyobb figyelmet a hipermaszkulin, apollói-spártai férfitestnek, mert a 20. század művészeti testparadigmáinak egyik központi – változó előjellel és módon színre vitt – alakzatáról van szó. A tárlaton szerepeltetett (anti)heroikus testképek (vö.

6 Vö. Gottfried Benn: *Dór világ*, fordította Kurdi Imre, in: Gottfried Benn: *Esszék, előadások*, Kijarat Kiadó, 2011

Hős, Anti-hős szekció) is ennek az ideologikus konstrukciónak a bővületében működnek. Ebből a szempontból (is) izgalmas HAJAS TIBOR esete, akinek az életművében a heroikus meztelenség esztétikája és az anti-heroikus testfelfogás egyaránt jelen van, ahogy arról a kiállított *Lou Reed Total* (1978) „jelmezes” akciófotója is meggyőzheti a látogatót.⁷ Az apollói-spártai testkép provokációja jelenik meg a *Fájdalom* szekció több művében is, pl. RUDOLF SCHWARZKOGLER kasztrációt tematizáló fotóakcióműveiben. Ugyanakkor megfigyelhető itt egy rejtett ambivalencia is, miszerint Schwarzkogler műve szimbolikus módon a heroikus férfisság lebontását célozza, ugyanakkor az önkasztráció egy absztrakt formarend tisztaságába épül bele, mintha Weininger purifikációs modellje térne vissza, mely a meztelen férfi hatalmi pozícióját szakrális-szellemi síkon restituálja. Vagyis a kasztráció végső soron Apolló „erekciójához” vezet, hiszen a meztelenség „nem hasad fel”, hogy megnyíljon a formátlanság kaotikus világának, csupán helyet ad egy újabb, még „tisztább” Formának. A fenti esztétikai ambivalencia a tárlat egyik ellentmondásos aspektusára irányítja a figyelmet. A különböző szekciókban kiállított művek, annak a „heteronormatív tekintetnek” a dekonstrukciójára törekednek, mely a női testet a vágy tárgyaként esztétizálta, és a férfi testet a vágy/hatalom birtokosaként jelenítette meg és/vagy „vonta ki” a művészi reprezentációból. Ebben az összefüggésben megdöbbentő, hogy a férfimeztelenség itt kiállított dokumentumai mennyire esztétizáltak, mintha a tárlat megelégedne a korábbi pozíciók pusztá felcserélésével, annak bemutatásával, hogy a férfitest ugyanúgy ki van téve az esztétikai formalizáció és konstrukció hatalmának, mint a női test. (Nem véletlen, hogy a tárlat reprezentatív munkája SYLVIA SLEIGH *Fejedelmi aktja* /1975/, mely ezt a perspektívaváltást egy festészeti zsáner dekonstrukciójával köti össze.) Amellett, hogy – főleg itthon – nem lehet ezt a fontos felismerést eléggé hangsúlyozni, egy komplexebb elvárási horizont felől mégis banálisnak tűnik a tárlat „tanulása”.

Ennél is problematikusabb, hogy a férfimeztelenség látens esztétizálása épp a testi szubjektivitások felmutatni szándékozott sokféleségét redukálja. A művészettörténeti narratíva hézagait egy esztétikai ideológia tölti ki, mely a heroikus test lebontásától vezet az anti-heroikus „gyöngéd maszkulinitáshoz” (KÉRCHY ANNA).

7 András Edit – a kiállítás katalógusában olvasható – kiváló tanulmányában meggyőzően érvel amellett, hogy Hajas testfelfogása nem egyszerűsíthető le egy esszencialista-hegemoniális modelle, hanem már egy eleve „kétarcú” (dekonstruktív impulzusokat is tartalmazó) érzékenységről van szó. (Vö. András Edit: „Parancsra álmodom vagy szabadon? Képzeltbeli maszkulinitás a szocialista Magyarországon”, in: *A meztelen férfi – Tanulmányok*, Verlag für Moderne Kunst, Nürnberg, 83-98.)

Ennek az „ívnek” a kezdő- és végpontját összekötő humanista ízlés számára az emberi forma – és a Szépség klasszikus kánonja – végső soron nem kérdőjeleződik meg, legfeljebb „kibővül”. Mindez a századfordulós krízisdiskurzus leegyszerűsítését is jelenti, hiszen a Férfi válsága csupán egyik aspektusa a humanista Ember, illetve a humanista világkép antropológiai válságának. Ebből (is) következik, hogy a posztthumán antropológia kortárs kondíciói között nem lehet feltenni a maszkulinitásra vonatkozó kérdést anélkül, hogy egyúttal ne érintenénk az ember fogalmának aspektusváltozásait, illetve az emberi és nem-emberi közti viszonyrendszer átalakulását.

Erre a kontextusra tekintettel a kortárs testszubjektumokat meghatározó kérdés nem is feltétlenül a hiper- és „gyöngéd” maszkulinitás aránya, hanem az élettelel/gépi/digitális/állati dimenziók irányába történő „szökésvonalak” (DELEUZE-GUATTARI) feltérképezése, ugyanis az ilyen metamorfózisok által létrejövő hibrid entitások radikálisan megváltoztatják a nemi szerepekről és hatalmi viszonyokról alkotott elképzeléseinket. A tárlaton ugyan szerepel egy *Metamorfózisok* szekció, mely többek között MATTHEW BARNEY és GYENIS TIBOR munkáin keresztül próbálja jelezni ezt a paradigmát, de itt nyilvánvaló az aránytévésztés, hiszen az alakváltás és mássá-levés dehumanizáló praktikái a kiállítás többi „hívószavát” átíró hatékonysággal vesznek részt az utóbbi harminc év testdiskurzusai-ban. Itt van pl. a kiborgtest elhanyagolt kérdésköre. A kiborg DONNA HARAWAY felől olvasva a humanista kultúra organikus modelljéből és a heteroszexuális reprodukciós mátrixból egyaránt „kilépő” hibrid testiség képviselője, ezzel szoros összefüggésben a populáris kultúra cyber-punk paradigmájában a feminitás és maszkulinitás jelölőit felforgató entitás. Elég, ha csak a leghíresebb példára, a *Terminátor*-filmek halálosztójára gondolunk, mely az utóbbi évtizedek maszkulin mitológiájának központi ikonja, hiszen felfogható a páncélozott-katonai férfitest történetének technicizált végpontjaként, ugyanakkor a nem-antropomorf dimenzió feltárása által a spártai esztétikai mögötti embertelen dimenzióra is felhívja a figyelmet.

A kérdésre, hogy a hasonló jelenségek miért hiányoznak a tárlatról, a humanista esztétika dominanciája mellett a feltárni szándékozott terület („európai művészet- és kultúrtörténet”) elitista beszűkítése adhat választ. Az itt bemutatott művészeti és kultúrtörténeti narratívából fájoan hiányoznak azok a leágazások, melyek a vizuális kultúra tágabb horizontja felé mutatnának, illetve olyan művek szerepeltetése, melyek a kortárs pop- és parakulturális javakkal való reflektált viszonyt testesítik meg. Az elitista szelekció miatt számos izgalmas vizuális kontextus megy veszendőbe, hiszen például a *300* (2006) című film, illetve a *Spartacus* (2010-) sorozat analízise nagyban gazdagíthatná a spártai-apolllói testeszmény tárgyalását, ugyanis ezekben a művekben olyan pszeudo-antik férfighősökkel találkozunk, akiknek heroikus meztelensége a digitális testképek esztétikája mentén „konstruálódik”, vagyis a meztelenség itt virtuális színpaddá változik, melyen programozott spektakulum zajlik. Persze lehetnének mediális ellenvetéseink is a hasonló vizsgálatokkal szemben, ugyanakkor fel kell ismerni, hogy a kortárs művészet testreprezentációinak nagy része nem értelmezhető a képek kulturaközi és intermediális migrációjától függetlenül, hiszen a már említett Matthew Barney metamorfózisai is csupán ezoterikus formajátékoknak tűnnek, ha nem térképezzük fel az életmű szubkulturális beágyazottságát. (például a *Cremaster*-ciklus és a hetvenes-nyolcvanas évek biohorrorjai közötti kapcsolatot). A hiánylistát még hosszan lehetne folytatni (hol vannak az öreg, a beteg, a fogyatékos, a halott férfitestek? Stb.), de a tárlaton érvényesülő esztétikai ideológia korlátai már így is világosak. A humanista esztétizáció a képek fölötti hatalom újraelosztásáért küzd, ezzel a törekvéssel ebben a kontextusban azonban épp az a probléma, mint a Donna Haraway által kritizált „prekiborgiánus” feminizmussal, miszerint a heteroszexuális mátrix nem írható át a fallogocentrikus logika reflektálatlan átvételével. Nem a kulturális „célterület” jellemzőinek (nagyságának, erőviszonyainak) átalakításáról, vagyis nem egyszerűen „fennhatósági” kérdésekről van szó, hanem a kulturális fogalmak „mutációjáról”. Ha a férfimeztelenség kulturális szerepét akarjuk újragondolni, akkor nem elégedhetünk meg a humanizmus ítélőszéke előtt követelt esztétikai igazságszolgáltatással, hiszen a humanizmus esztétikáját épp az az hegemoniális igazság teszi jogerőssé, melynek szellemében annyi visszaélés történt a meztelenség történetében.