

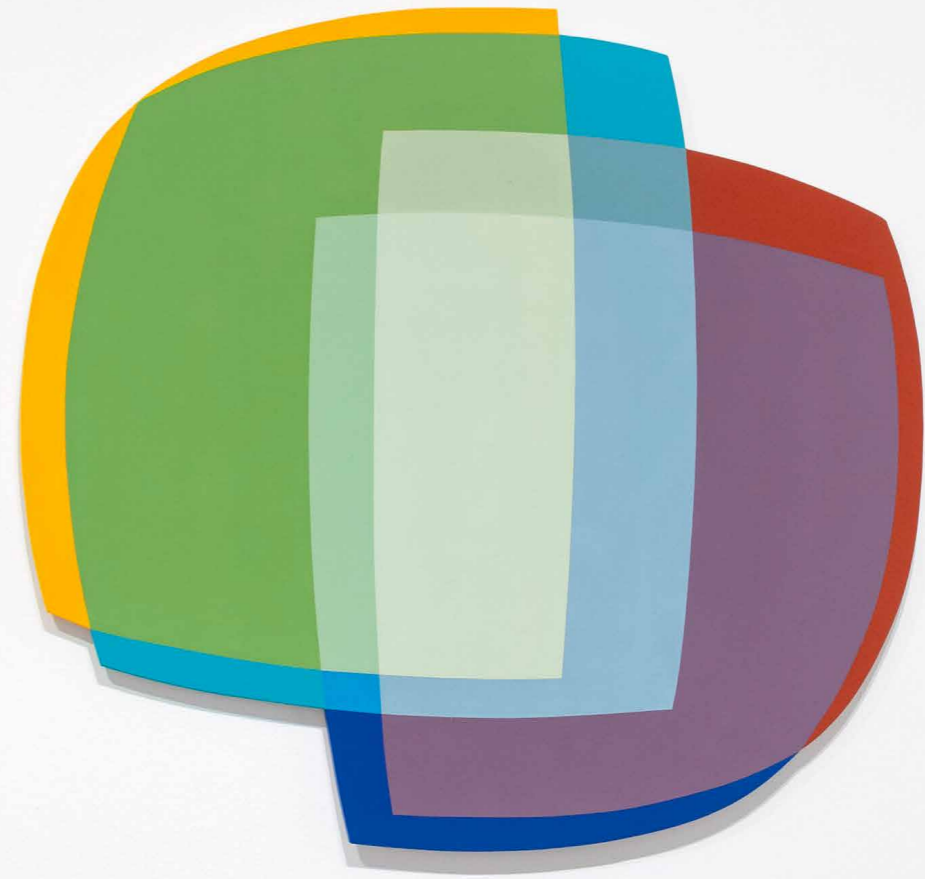
Balkon

2020_1,2

kortárs
művészeti
folyóirat
Budapest



ISSN 1216-8890 1080 Ft



MAURER DÓRA

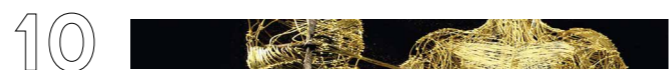
Overlappings 38, 2007
akril, vászon, fa, 91x240 cm,
magángyűjtemény
© Fotó: Vintage Galéria
Bozsó András

MAURER DÓRA

kiállítás (részlet) | Tate Modern,
2019. augusztus 5 – 2020. július 5.
© Fotó: Tate | Matt Greenwood



BARÁT ZSUZSANNA: Mauer Dóra
kiállítása a Tate Modernben



SZÉPLAKY GERDA:
A nőművészettől a
posztfeminizmusig |
A magyarországi feminista
képzőművészet rövid története



MAJSAI RÉKA: A kölcsönkapott
bálsruha | Domanovszky Endre:
Táncolók / Táncoló lányok vagy
Zengő élet (1959), Pintér Béla: *Mozi*
(1957–59 körül, Oroszlány)



KÖRÖSVÖLGYI ZOLTÁN:
Festészetrégészet | Erdélyi Gábor:
Annyi minden van



NÉMETH GÁBOR: Két öreg pók a
homoktölcsérben – félcédulák –
A végzet hatalmas. Révész László László
és Roskó Gábor kiállítása.



TOLNAY IMRE: A test: énünk és létünk
fekete doboza | Maria Lassnig: *Ways
of being*



SIRBIK ATTILA: A testről alkotott reális
képünk szétfeszítése | Beszélgetés
Horváth Lóczy Judittal | Horváth
Lóczy Judit: *Bad Hair Years*



SEBESTYÉN ÁGNES ANNA:
A lengyel függetlenség építésze |
Örökkévalóság és egy pillanat
1918–1939 – Az építészet mint
a lengyel nemzeti identitás
építésének eszköze

Főszerkesztő:
HAJDU ISTVÁN
ihajdu@c3.hu

Szerkesztők:
SZÁZADOS LÁSZLÓ
szazadoslaszlo@gmail.com
SZEGEDY-MASZÁK ZSUZSANNA
zsuzsanna.szegedymaszak@gmail.com

Lapterv:
ELN FERENC
elnferenc.com

Fotó:
ROSTA JÓZSEF
jozsef.rosta@gmail.com

Balkon

HU ISSN 1216-8890

Levélcím: Balkon, Kállai Ernő Művészeti Alapítvány
1024 Budapest, Fény u. 2. • balkon@c3.hu
https://balkon.art

Poligráf Kft.

Felelős kiadó: Hermann Péter
Kiadja és terjeszti a Poligráf Könyvkiadó
2120 Dunakeszi, Keszthelyi István u. 5/a.
Telefon / Fax: +36 27 347 825
e-mail: poligraf@invitel.hu

Terjesztés: Árusításban terjeszti a Lapker Rt.
és alternatív terjesztők. Előfizetésben terjeszti
a Magyar Posta Rt. Üzleti és Logisztikai Központ (ÜLK).
Előfizethető Budapesten az ÜLK kerületi ügyfél-
szolgálati irodáinál, a hírlapkézbesítőknél, a Hírlap-
előfizetési Irodában (HELIR): Budapest VIII., Orczy tér 1.
Levélcím: HELIR 1900 Budapest

Előfizetési díj: egy évre: 7.080 Ft
fél évre: 3.540 Ft • negyed évre: 1.770 Ft
Árusítási ár: szimpla szám: 880 Ft • dupla szám: 1.080 Ft

Készült az EPC Nyomdában Budaörsön
Felelős vezető: Mészáros László

http://epcnyomda.hu

t á m o g a t ó k

EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA

Nemzeti Kulturális Alap

Mauer Dóra kiállítása a Tate Modernben

Tate Modern, London

2019. augusztus 19 – 2020. július 5.*

2019-ben MAUER DÓRÁNAK két önálló kiállítása is nyílt Londonban, egymástól sétatávolságra. A Tate Modern retrospektív tárlata majdnem egy évig, 2019 augusztus 5. és 2020 júliusa között látható, míg a White Cube, Bermondsey szeptember 12. és november 3. között mutatta be festményeit.¹ Mauer Dóra munkássága közel sem ismeretlen Nagy Britanniában. A White Cube-ban az idei lesz a második tárlata a 2016-os *6 out of 5* után.² Sőt, már a hetvenes évektől kezdve bemutatkozhatott az országban, többször is részt vett a Dradford Print Biennálén.³ A DAVID MAYOR művészeti kiadó és kurátor által kezdeményezett *Schmuck* című lap magyar számának társszerkesztője volt 1973-ban.⁴ A Tate-tel való kapcsolata jóval a Tate Modern alapítása előttre nyúlik vissza, 1985-ben került a brit nemzeti gyűjteménybe a *Környomok* (1974) és a *Hét hajtogatás* (1975).⁵ Mindezek ellenére, persze, a két idei tárlat látogatói közül a legtöbben most találkozhatnak először Maurer munkásságával.

Londonban a galérialátogatást érdemes alaposan megtervezni, vagy teljesen a véletlenre bízni. A blockbuster kiállításokra, különösen hétvégén, hetekkel előre kell jegyet foglalni. A Tate Modernben OLAFUR ELIASSON szintén idén nyáron megnyílt, s nemrég bezárt kiállítására (*In Real Life*)⁶ sem tévedt be senki véletlenül. Még az is, aki korábban nem is hallott róla, a felismerés örömeivel vette elő a telefonját a „narancssárga-ködös teremben”, hogy elkészítse a kötelező Instagram képet.

Ugyanakkor az állandó kiállításokra bárki besétálhat ingyen, nyomás nélkül nézelődhet és tehet teljesen új személyes felfedezéseket. A Southbankra tornyosuló, régi erőműből létrehozott múzeumi tér különösen porózus, be lehet menni a Herzog and de Meuron által tervezett eredeti épület Temze felőli oldalán, vagy oldalról. Van bejárat a szintén általuk tervezett hátsó,

1 https://whitecube.com/exhibitions/exhibition/dora_maurer_bermondsey_2019
 2 https://whitecube.com/exhibitions/exhibition/dora_maurer_masons_yard_2016
 3 <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.454902928046957.1073741858.164357733768146&type=3>
 4 <https://www.artpool.hu/MailArt/chrono/1973/Hungarian.html>
 5 <https://www.tate.org.uk/art/artworks/maurer-traces-of-a-circle-p77125>; <https://www.tate.org.uk/art/artworks/maurer-seven-foldings-p77124>
 6 Olafur Eliasson: In real life. Tate Modern, London, 2019. július 11 - 2020. január 5., ld. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/olafur-eliasson>

* <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/dora-maurer> (utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2020. február. 1.)

új épületszárny felől is. A Turbine Hallba vezető rámpán érkező gigantikus belső tér nem csak teremnek, de még előcsarnoknak is szürreálisan hatalmas, mintha még nem értünk volna be, hanem a város változott volna a Hyundai Comission terévé. Október 2. és április 5. között KARA WALKER három emelet magas szökőkútjával találta magát szemben a látogató,⁷ innen folytathatja az útját felfelé a sok lépcső egyikén, amik mintha szándékosan képeznének kusza rendszert.

Idén a British Museumot is megelőzve, több mint 5,8 millió látogatóval a Tate Modern lett az ország legnépszerűbb attrakciója.⁸ A Tate deklarált célja a látogatói kör tágítása, az ország népességének pontosabb tükrözése.⁹ A JULIET BINGHAM és CARLY WHITEFIELD által rendezett Mauer Dóra kiállítás célközönsége tehát tulajdonképpen „mindenki”. Mindenki, aki direkt jött vagy éppen véletlenül sétált arra, megtervezte a látogatását, vagy csak eltévedt a Turbine Hall melletti mozgólépcsők között.

Az egymást követő öt terem tematikus egységekre osztja az életművet, de nagyjából kronologikus sorrendet követ. Ez az egyszerű felépítés különösen alkalmas az életmű új közönségnek való bemutatására.

7 <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/hyundai-commission-kara-walker>
 8 Association of Leading Visitor Attractions, 2018 visitor figures, ld. <https://www.alva.org.uk/details.cfm?p=609>
 9 TATE ANNUAL REPORT 2018/19, *Tate's Five Year Objectives*, 6

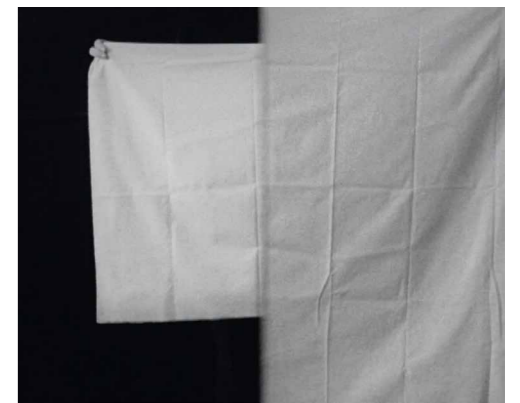
Az egyes alkotások így jól átlátható rendszert alkotnak, lépésről lépésre tárulnak fel a mögöttük és közöttük megbújó struktúrák, feladványok és játékok.

Az első terem a *Movement and Change* (*Mozgás és változás*) címet kapta. Az itt látható fotósorozatok, nyomatok, grafikák vezetnek be a látogatót a Maurer Dórát foglalkoztató témákba: a mozgás és változás kísérletezéssel való vizsgálatába, az alkotói aktusra fókuszálás kérdéskörébe, a játékos feladványok világába. Ugyanakkor ez a terem szolgál kulturális tájékoztató pontként is. A *KV május 1-jei felvonulása mesterséges talajon* (1971) és a *Schmuck* magyar számának lapjai segítenek felvázolni a hetvenes évek Magyarországnak művészeti-politikai hangulatát. Nem tolakodóan, csak annyira, hogy akinek igénye van az ilyesmire, elhelyezhesse a további munkákat térben és időben. A *Mit lehet csinálni egy utcakövel* (1971) tárgy-leírása megemlíti az utcai harcokat, barikádokat és forradalmat, mint az utcakövel kapcsolatba hozható lehetséges jelentés-társításokat, de a további fotószériák már mentesek a közéleti asszociációtól.

A *Reverzibilis és Felcserélhető Mozgásfázisok Etüd 2* és (1972–1975) puritán megjelenése és az ábrázolt mozdulatok redukáló egyszerűsége nem csak a kiállított műtárgyról, de a fotók által rögzített cselekvésekről is a mögöttük meghúzódó feladványra terelik a hangsúlyt. *A-B-A=?C-B-C=?C-B-C+=?Look for other variations!* - szólítja fel a szemlélőt a képre írt használati utasításként is értelmezhető szöveg. Az „A” jelölésű kép egy kisszék előtti mezőben álló férfit mutat hátulról, a „B” az állás és ülés közötti pillanatot ábrázolja, a „C” pedig ülést. A fotózott képregénysor már-már komikusan szimpla. A feladvány abszurd módon könnyű, de az utolsó felvétel szintén végtelesen egyszerű szellemességével biztosítja a lírai csattanót. A „C+” fotón a szék üres. A kép előtt álló szemlélő egyedül marad a megannyi kérdőjellel és a tovább-gondolás feladatával. Ez a feladat kimondatlanul is tovább követi a kiállítás során a látogatót. A bemutatott alkotások dokumentumok, segédeszközök egy feladványhoz. Nincsenek lezárva és nem befejezettek, hanem egy folyamatosan alakuló rendszer pillanatnyi lenyomatai. A nyomtatott fázisgrafikák, a mélynyomás Mauer Dóra által kialakított eljárásával készült alkotások sem a kiállított lapot mutatják fel végtermékként. A lemezfóliára helyezett domború tárgy formáját veszi fel a fólia. Az egymás után készített nyomatok megmutatják az elmozdult tárgy helyét, de őrzik az eredeti állapotot is, ahol a fólia anyaga már korábban kitért. A figyelem így a papírról a lemezfóliára irányul. Ahogy Mauer Dóra írja a *Környomok* esetében: „A folyamat azonos a végeredménnyel. Ez a grafika más módon nem állítható elő, csak önmagára vonatkozik.”¹⁰ A *Hét hajtogatás* is magát az alumínium lemezt ábrázolja. Vagy az alumínium-lemez hajtogatását? Az akció és a grafika nem különül el egymástól. A *Moving Images* (*Mozgó képek*) teremben három film látható, melyek a Balázs Béla Stúdióban, a Bódy Gábor által kezdeményezett *Filmnyelvi Sorozat* keretein belül készültek. A 1973-ban jóváhagyott sorozat célja kifejezetten a filmzés eszközeinek, technikáinak és struktúráinak kutatása volt experimentális munkákon keresztül.¹¹

Mivel ezeknek a filmeknek pont a kísérletezés adta a kiindulópontját, és legalábbis gyakorlati szempontból létjogosultságukat is, a szikár megfogalmazás ellenére is intellektuális felszabadultság jellemzi őket. Elvárás csak a technikai megvalósítással szemben támasztottak, a mintegy párhuzamosan létrejövő hipnotikus líraiság látszólag erőfeszítés nélkül bontakozhat ki.

10 MAURER DÓRA: *Eltolódások 1972-75*. A grázi Neue Galerie am Landesmuseum Joanneumban rendezett kiállítás katalógusából. In BEKE LÁSZLÓ - RONTE, DIETER: *Maurer Dóra Arbeten /Munkák /Works 1970-1993*. Present Time Foundation, Budapest, 1994, 60.
 11 CARLY WHITEFIELD: *Expanded Thinking: Moving Images 1970-97*. In *Dóra Maurer Exhibition Book*, Tate Publishing, London, 2019, 6.



Maurer Dóra

Timing (Időmérés), 1973 (1980)

A *Relatív lengések* (1973/1975) a *Triolák* (1981) és a *Timing* (1973/1980) című filmek futnak az elsőtétített teremben. Nincsenek székek: a látogató figyelméért versenyez a három, egy időben vetített alkotás, így túl nagy a kísérés arra, hogy a befogadó a filmek egymás utáni végig nézése helyett, közöttük sétálva,



Maurer Dóra
kiállítás (részlet) | Tate Modern, 2019. augusztus 5 – 2020. július 5. © Fotó: Tate | Matt Greenwood

párhuzamosan figyeljen rájuk. Ez ugyan nem egyezik meg az eredetileg tervezett befogadói élménnyel, de a három film egybeolvadása intenzívebb hatást is kelthet, és kérdés, hogy érdemes-e egyáltalán eredeti élményről beszélni az ilyen kísérletező, több változatban elkészült művek esetében. A *Triolák* első verziójában három, egyidőben készült utcai felvétel egymás után került levetítésre.¹² A másodikban viszont a képmező három sávra oszlik, a horizontálisan mozgó képek már egymáshoz képest csúszásban vannak. Ahogy Maurer Dóra mondja a JULIET BINGHEMmel folytatott beszélgetése során: „Az első *Triolák* bizonyíték a másodikhoz”. Az 1981-es

¹² BEKE LÁSZLÓ: Tárgyilag Gyengédség. In BEKE LÁSZLÓ - RONTE, DIETER: *Dóra Maurer. Arbeiten / Munkák / Works 1970-1993*. Present Time Foundation, Budapest, 1994, 92.

verziót már nagyobb technikai felkészültséggel készítették, egyetlen kamerával rögzítették, de három különböző objektívet használtak. A három felvételhez külön vették fel az énekhangot, majd összedolgozásukkor a hang verziók is egymásra lettek másolva, így az eltolódás nem csak látható, de hallható is.¹³

¹³ JULIET BINGHAM: In Conversation with Dóra Maurer, in *Dóra Maurer Exhibition Book*, Tate Publishing, London, 2019, 95.

lehetséges változatainak számbavételét. Ez az alkotás is két verzióban készült el. Eredetileg a lámpát mutató és a lámpa felvételét mutató filmek önállóan léteztek, de egyidejűleg lettek levetítve, így egymáshoz képest véletlenszerű időbeni csúszások jöhettek létre. Később készült a stúdióban standardizált változat, amin a jobboldali kisebb, a felvételt rögzítő film időbeli helye immár pontosan rögzített és alárendelt, kísérő-magyarító szerepet kap.¹⁴ Éppen a minimálisra szűkített téma és eszközök teszik lehetővé azok egymásra rakódó rétegekben történő kísérletező kombinálását, és ellenpontoszák az ebből létrejövő komplexitást. Ez a komplexitás gondolatban még tovább bővíthető: valahol ennek a végtelenül egyszerű, és mégis összetett kompozíciónak a határán kellett, hogy legyen még egy, a lámpát rögzítő kamerát rögzítő kamera.

A *Relatív lengésekkel szemközti falra vetített Időmérés* egy lepedő összehajtogatását mutatja, miközben a képmező is folyamatosan feleződik, egyre kisebb részekre osztódva. A lepedő szélessége megegyezik a hajtógató művész karszélességével.¹⁵ A hajtogatás az időmérés eszközévé válik, és a hajtogatott tárgy a cselekvést végző személy mértékegysége. Az egyre kisebbnek tűnő lepedő és az egyre kisebbre zsugorodó képtér hipnotikus hatást kelt, miközben telik az idő és nem marad más, mint a lepedővel azonos vetítő vászon, magán őrizve a hajtogatás nyomait. Az önazonos vetített vászon és vetítívászon hajtogatását figyelve eszébe juthat a szemlélőnek, hogy rövid idővel korábban, az előző teremben épp a galéria falának túlloldalán, a *Hét hajtást* látta: az *Időmérés* értelmezhető a meghajtott nyomólemez felmutatásának folytatásaként is.

A kiállítás *Displacement and Perception (Elmozdulás és Érzékelés)* című része az 1970-es és 1990-es évek között készült geometriai, matematikai szabályok alapján kidolgozott művekből mutat példákat. A mediális gazdagság nyomatókosítja a grafika, frottázs, festmény, videó és installáció útján megjelenített, részletesen kidolgozott rendszerek rugalmasságát és bővíthetőségét. A teremhez tartozó felleírás kiemeli, hogy Maurer Dóra, miután összeházasodott az Ausztriában élő építésszel, GÁYOR TIBORRAL, kettős állampolgárságot szerzett, így szabadon utazhatott Bécs és Budapest között. A nyugati országok és a keleti blokk között való ingázás egyrészt megmagyarázza a műveken szereplő sok angol nyelvű feliratot, másrészt megkönnyíti az átlagos londoni látogatónak a művészettel való azonosulást. Ebben a nemzetközi városban az országok és kultúrák közötti folyamatos mozgás általános. A szabályrendszerek aprólékos kidolgozásának, követésének majd rugalmas alakításának folyamata hasonlítható ahhoz az élményhez, ahogyan a mindennapi élet szabályai a folyamatos változás közben is rendszert tudnak biztosítani.

A *fotó interakció két személyre* (LÁBAS ZOLTÁNNAL, 1977) esetében az akció tervezéséhez használt mérnöki vázlatok, az elkészült fotók és az elemző ábrák nagyjából ugyanakkora helyet foglalnak el a kiállított lapon. Egy algoritmus kidolgozásáról, teszteléséről és analizálásáról van szó, egy alkotásba sűrítve. A *Rejtett struktúrák VI.* (1979) frottázsban folytatódó, hajtogatott és újra kisimított papírlapjai elegáns feladványok. Önkéntelenül is megpróbálja a szemlélő gondolatban rekonstruálni az alsó hajtott nyomok és felső színezetlen vonalak alapján az eredeti létrehozó mozgólapsort. Ez azonban nem könnyű feladat. Az egész jelenetet teljes folyamatában nehéz elképzelni. Azonban nem is kell vizualizálni a térgeometriai transformációk sorozatát ahhoz, hogy érzékeltetni lehessen a struktúrák meglétét, akkor is, ha azok rejtve maradnak. A sátrózott szürke nyomok és finom

A nézőpontok viszonylagossága máshogyan jelenik meg a *Relatív lengéseken*. A felvétel központjában álló helyszín a végtelenségig egyszerű. Egyfelől nincs más, mint a fényforrás és a fényforrást rögzítő eszköz, a filmalkotáshoz minimálisan szükséges szereplők. Másfelől viszont megjelenik a felvétel mint cselekvés is, meghozza egy külön filmen párhuzamosan bemutatva. Ezáltal a néző két teljesen eltérő módon érzékeli a címbebeli relatív lengéseket, a lámpa és kamera egymáshoz képest való mozgásának különböző

¹⁴ PETERNÁK MIKLÓS: Cogito Ergo sumus. A filmkép és a filmi gondolkodás Maurer Dóra művészetében. In *Maurer Dóra: Hajtogatott idő - Filmretrospektív*, Rómer Flóris Művészeti és Történelmi Múzeum, 2018, 12-13.

¹⁵ BEKE LÁSZLÓ i.m. In BEKE LÁSZLÓ - RONTE, DIETER: *Dóra Maurer. Arbeiten / Munkák / Works 1970-1993*. Present Time Foundation, Budapest, 1994, 93.

törésvonalak egyszerre leképezései egy részletesen kidolgozott szabályrendszernek és annak létezésére vonatkozó utalások.

Máshogyan tesz próbára az 5-ből 4 és a 4-ből 3 egymáshoz képest való elhelyezésének rejtvénye. Hol van a kép, hol van a keret és hol van az alkotás? Az 1976-os 4-ből 3 a terem közepén van felfüggesztve, szinte lebeg a térben. Elé állva a négy önálló fakeretből és tükrökből álló egység közötti résen a 1979-es 5-ből 4 látszik, mögé kerülve pedig ugyanez a festmény jelenik meg, de ezúttal nem az egységek között, hanem azok tükrében. A két mű párbeszédet folytat, és hirtelen értelmetlennek tűnik külön-külön értelmezni őket: közösen alkotnak egységet.

A terem másik oldalán kiállított művektől kezdve a tárlat összes további alkotása beilleszthető egy töretlen logikai vonulatba. Ez a logikai ív a *Mennyiségtábláktól* egészen a *Formatorna* festményekig vezet.

A *Mennyiségtábla 4* (1972) esetében nem csupán a bűvös négyzet szerepel a lapon, de a tervezési-értelmezési ábrák is. Egy raszterhálót látunk, amit az 5×5 mezőn elhelyezett számokat szimbolizáló ágacsok fognak egységbe. A mezőnkénti számokat összeadva minden irányba 100-at kapunk. Az esetlegesnek tűnő tárgyak és színek aprólékos rendszerezési munkával lettek kiválasztva. A *Displacement*-sorozat tagjain visszaköszön az egységbe foglalt 25 mezőt tartalmazó raszterháló.¹⁶ Tulajdonképpen, ahogy a *Mennyiségtábla 4* bűvös négyzetének háttérben álló logikai szabályrendszer megfejtését szolgálják a lap alján látható diagrammok, úgy maga a *Mennyiségtábla* is tekinthető a *Displacements* (*System Drawings*, 1972) és *Displacements*, 18. lépés, két véletlen *Quasi-képpel* (1976) magyarázó ábrájának. Az utóbbi pedig már a következő lépést, a *Random Quasi-képek* születését illusztrálja. Verbálisan ezt a folyamatot aligha lehetne pontosabban leírni, mint ahogyan Maurer Dóra teszi az 1976-os Bercsényi Klubban rendezett kiállítás szórólapján: „A kiindulás és a működési szabály mindig azonos. Az eltolódások színhelye egy 5:4 arányú, 10×10 egységet magában foglaló rácsháló, amelyet egy vagy több rétegben 25-25 egységnyi mezők fednek le. Ezek a mezők (lehetnek színesek, plasztikusak, transzparenszok stb.)

¹⁶ KIRÁLY JUDIT: Maurer Dóra munkásságának matematikai vonatkozásai. In *Ponticus Hungaricus*, XII. évfolyam 12. szám, 2008. december, ld. http://members.iif.hu/visontay/ponticus/rovatok/hidverok/kiraly_maurer.html

függőleges-vízszintes illetve átlós irányban, egymás után (balról jobbra haladva) egy egységnyi lépegetnek.

A *Displacements*-ábrák két réteg átrendeződéseivel foglalkoznak. A felső réteget meleg színek (permanens vörös, angolvörös, narancs és sárga), az alsót hideg színek (zöld, ultramarin, türkiz és lila) jelölik. A mezőket nem töltik ki a színek, csak a határoló és átlósan jelző vonalak formájában vannak jelen. A kiinduló helyzetben a komplementer színpárokkal (vörös-zöld) jelzett mezők egymáson fekszenek, majd felváltva lépnek egyet: a meleg színek vízszintes-függőleges irányban, a hideg színek átlósan.¹⁷

A tárlaton a *Space Painting, Buchberg* (1983) című filmet választották az életmű egyik kulcsfontosságú mozzanatának bemutatására. Maurer Dóra 1982-ben kapta a megbízást, hogy a buchbergi kastély 12. században épült tornyának boltíves helyiségét kifesse. Ehhez a terem széthajtogatott modelljére vetítette a *Displacements*-sor 70. lépésének ábráját.¹⁸ A projekt tanulságait így foglalta össze 2009-ben: „A *Quasi-kép* mint totális környezet eredetileg egy pszichedelikus tér létrehozásának ötlete volt. Egy hónapig dolgoztam rajta, közben fotóztam és S8-as filmmel jegyeztem fel a készülést. Érdekes módon a filmkészítés ébresztett rá a színek és fény valós viszonyára. [...] Egy másik tapasztalat a tér falainak és a „rájuk húzott” frontális ábrának a viszonya volt.”¹⁹

A *Space Painting* (*Térbeli festmények*) elnevezésű terem mutat példákat arra, hogy a Buchbergben szerzett tapasztalatok hogyan befolyásolták a *Displacement*-sorozatban létrehozott rendszert. Az 1988-as *Vetített Quasi-képek* három festményből álló egység. Két kép közös síkon helyezkedik el, a harmadik viszont ezzel kilencven fokos szöveget zár be. A kompozíció tehát pont egy szokványos szoba sarkába illik. Az ábrázolt elméleti raszterháló valahol a térben lebeg a két fal között, ebből következik, hogy ha az egymással merőleges képeken futó vonalakat egyenesnek akarjuk látni, akkor éppen abba a pontba kell állni, ahonnan a vetítés iránya ortogonális. A gyakorlatban nem kell ehhez bonyolult geometriai elemzés. A játék ismerős, különösen Londonban. A National Gallery egyik kedvenc látványossága, HANS HOLBEIN 1533-as *Nagykövetek* című festménye szintén arra készíti a szemlélőt, hogy megkeresse azt a bizonyos pontot, ahol a perspektíva a helyére tolja a szemből nézve eltorzult formákat. A 16. századi festmény esetében, hála a felfüggesztés magasságának, legkönnyebben gyerek-szemmagasságban alakul a szürke forma koponyává. Maurer Dóra sarokba helyezett festményein a megtört vonalak egy átlagos felnőtt esetében néhány lépésnyi kísérletezés után egyenesednek ki. Gyerekeknek nem árt ehhez kicsit még ugrálni is.

Ha a lépegetés és nyaknyújtogatás után eltűntek a törések a vonalakból, a szemközti falon újabb változás várja a szemlélőt. Ezúttal a Buchberg-kastély kifestésének másik fontos tanulsága lendíti tovább a szabályrendszert. A négyzetháló síkja térben elmozdítható, görbíthető, vetítési iránya megváltoztatható az elméleti és az épített háromdimenziós tér találkozásán alapján és abból ihletett merítve. De nem csak a tér ad sokféle kísérletre lehetőséget, hanem a fény is. Ezek a képek vajon az előző festmények impresszionista felhanggal ábrázolt másolatai? A *Relatív Quasi képek* közül az első az eredeti színeket mutatja. Ez a kép van kivetítve a kiállítás bejáratának falára, és ez szerepel a kiállítási katalógus borítóján

¹⁷ MAURER DÓRA: *Displacements* (Szórólapp a Bercsényi Klubban rendezett kiállításához, Budapest, 1976). In BEKE LÁSZLÓ - RÖNTE, DIETER: *Dóra Maurer. Arbeiten / Munkák / Works 1970-1993*. Present Time Foundation, Budapest, 1994, 120.

¹⁸ MAURER DÓRA: Buchberg-project (katalógus, 1982). In BEKE LÁSZLÓ - RÖNTE, DIETER: *Dóra Maurer. Arbeiten / Munkák / Works 1970-1993*. Present Time Foundation, Budapest, 1994, 120.

¹⁹ BÁLVÁNYOS ANNA: Kérdések Maurer Dórához. In *Maurer Dóra: Szűkített életmű. kiállítás katalógus*, 9-10.

is. A következőn ugyanaz a kiragadott részlet szürkés-kékes árnyalatú vonalakkal van ábrázolva. Mintha szürkületben látnánk az első festményt. Még a fehér háttér is halványzürke. A következő darab kékes, de erősebb a kontraszt a használt színek között. A negyedik melegebb színekkel operál, mint ahogyan az utolsó is, de sötétebben, ősziesebben. A képek talán napszakoknak, évszakoknak felelnek meg, így utalhatnak a színek időbeli eltolódásra.

Az utolsó, *Form Gymnastic* (*Formatorna*) teremben a 2007 és 2016 között készült festmények kaptak helyet. A képkeretre utaló négyzetes kivágásból kilépő színek szabadon úsznak, vibrálnak a térben. A görbült, billentett raszterháló, amire a színhatárvonalakból lehet csak következtetni, teljesen független a múzeum falainak fehér dobozától. Az *Átfedések*-széria képei egymás felett libegő, egymást átmetsző, kitarakó színezett mezői és a korábban látott *Quasi-képek* egyre összetettebb változatai között egyértelmű a logikai kapcsolat, de a táncoló alakzatok úgy sűrítik

magukba a korábbi kísérletezés tanulságait, hogy azok ismeretét nem követelik meg. A *Stage II*. (2016) lebegő festmény lapjainál üdítőbb színdinamikai és ábrázoló geometriai játékok nehéz volna elképzelni.

A White Cube őszi kiállítása kizárólag az *Átfedések*, a *Quod Libet* és az *IXEK* sorozat festményeire fókuszált. A felszabadult élnkségükben könnyen megközelíthető képek őrizték az évtizedes szerkesztés komplexitásának mélységét. Ezek tanulmányozása nélkül is érthető, de egészen más élményt nyújt a Tate Modern kiállítása, ami a friss szemmel érkező befogadót végig viszi a párhuzamosan és egymást követve végzett kísérletek, egymásból következő szabályrendszerek vonulatán.

Maurer Dóra munkásságában keveredik a szigorú precizitás és az esetlegesség: az algoritmusokban helyet kap a véletlen. Ezeket a részletesen meghatározott, ábrákon, leírásokon és interjúkban pontosan kommunikált szabályrendszereket nem a természet törvényei vagy társadalmi előírások uralják. A matematikai játékokkal kreált, mérnöki pontosságú struktúrák szabadon léphetnek kapcsolatba a random választásokkal, ha úgy tetszik, az étellel. Szervesen fejlődnek, gyorsított evolúciót futathatnak be. Az egyes alkotások magukban hordozzák a logikai lánc rendszer teljes komplexitását, érzékelhetővé, sőt átérezhetővé téve azt, aminek egyidejűleg való felfogása már nem lehetséges.

Londonban, egy sokrétű úthálózat központjában üdítő és értékes a felismerés: a szabályokat nem szabad megszegni, de felül lehet rajtuk emelkedni. Éppen a rendszer változékonysága adja meg értelmét, mindig van egy következő, további lépés.

Maurer Dóra
kiállítása (részlet) | Tate Modern, 2019. augusztus 5 – 2020. július 5. © Fotó: Tate | Matt Greenwood



A nőművészettől a posztfeminizmusig

A magyarországi feminista képzőművészet rövid története

1. Nőművészet és emancipáció

„A 19. és 20. század fordulóján Európa-szerte női művészeti iskolák nyíltak – Magyarországon is így történt. Egybeesett ez a folyamat az emancipáció térnyerésével: a század elején sorra alakultak azok a nőmozgalmak és egyesületek (Magyarországon ilyen volt például az 1904-ben alakult Feminista Nőmozgalom), amelyek az emberi jogok mind szélesebb kiterjesztését irányozták elő. A nők Magyarországon 1920-ban kaptak választójogot, ennek folytán a termelésben, a munka világában, a közéletben, a kultúrában és a művészetben egyre nagyobb számban, és egyre szabadabban vehettek részt. Részben ennek eredménye, hogy a nők a képzőművészetben ma már nem csak modellként, hanem alkotóként is részt tudnak venni.

A magyarországi nőművészettörténet egészen 1890-ig nyúlik vissza, amikor is létrejött a Várkert Bazárban az 1918-ig működő Magyar Királyi Női Festőiskola. Ezt az iskolát tekinthetjük annak a „másik” művészeti univerzumba nyíló kapunak, amelyben immár a női kifejezésformáknak is van helye. A női alkotóknak eleinte távolról sem a hosszú évszázadok alatt formálódott művészeti hagyománnyal való szembehelyezkedés volt a legfőbb célja – legalábbis direkt és közvetlen módon nem ezt valósították meg –, de szükségszerűen felmutatták azt a lényegi másságot, amit a női tapasztalat- és kifejezésforma képvisel a férféhoz képest. A 20. századi európai művészet ugyanis nemcsak az „izmusok” radikális gesztusaival adott hozzá valami eredendően újat az egyetemes kultúrához, hanem azzal is, hogy lehetővé tette a nők önkifejezése révén a *női nyelv* megteremtését, melyben egy új, másféle világ reprezentálódik.

A kezdeti időszakban művészként megnyilvánuló nők azonban még nem a mai értelemben vett feminista diskurzusnak voltak a részesei. Legtöbbször el sem jutottak a férfétől különböző identitás megfogalmazásáig: ekkoriban egyébként sem a különbség felmutatása, hanem a társadalmi-jogi-politikai egyenlőség kivívása volt a cél. A különbségnek eleve nem is létezett még nyelve – az csak fokozatosan, lépésről-lépésre teremtődött meg: nem erőteljes, nem konfrontatív, hanem inkább finom árnyalatok

és finom érzelmi tónusok felmutatása révén. Ugyanakkor ebben az első, prefeminista időszakban már találunk olyan, a 19-20. század fordulója körül született nőművészeket – CSABAI ROTT MARGITOT, MODOK MÁRIÁT, GYENES GITTÁT, HÁMORI ILONÁT, ZEMPLÉNYI MAGDÁT stb. –, akiknek műveibe reflektált módon szövődik bele a nő által megjelenített, sajátos világtapasztalat. A következő generáció nagy alakjai – ANNA MARGIT vagy ORSZÁG LILI – pedig immár férfitársaikkal egyenrangú művészekké váltak, s emellett, hogy szuverén művészeti nyelvet hoztak létre, autentikus módon kérdezték rá a női identitás mibenlétére is. Ezeknek a nőművészeknek a megjelenése új fejezetet képvisel a művészettörténetben, de ez az új fejezet nem kezdődhetett volna el az emancipációs küzdelmek nélkül, melyeknek része volt az is, ami a képzőművészeti élet színterein folyt.

Az első világháborút követően a magyarországi képzőművészeti kiállításokon már nőművészek is rendszeresen szerepeltek – igaz, nem a nagy országos tárlatokon, amelyeken zömében férfiak vettek részt, hanem női egyesületi kiállításokon. Ha visszaolvaszuk a korabeli reflexiókat, láthatjuk, hogy a kritikusok időről időre rácsodálkoztak arra, „újabbban milyen erőteljes a női kiállítók jelenléte”. Jóllehet, a nők számára – másik oldalról – ez az időszak a méltánytalanságok

korát jelentette. SZULY ANGÉLA 1933-ban ezt írta a naplójába: „Mennyi fájdalmas és keserű csalódás ér minket, hogy annyi év alatt eközül a sok tehetséges nő közül egyetlen egy sem kapott külföldi ösztöndíjat, míg a férfiak közül sokszor egészen gyöngye alakok mentek ki a külföldi collegiumokba... hány díjat, megrendelést, kitüntetést juttattak egészen közepes alakoknak is!”¹

Ennek a fajta, nemi sztereotípián alapuló hátránynak Magyarországon a 2. világháború utáni, felülről vezérelt feminizmus vetett véget. Mégsem indokolt ünnepelni az erőltetett női emancipációt, hiszen az nem feltétlenül a valódi esztétikai értékek előtérbe kerülését jelentette, hanem inkább a kvótaelvű pozitív diszkriminációt, amely miatt ráadásul egészen másképpen alakult a magyarországi feminista művészet története, mint a nyugat-európai – persze így volt ez a vasfüggönyön túli országok mindegyikében. A szocializmusban megteremtődött az az ideológia, amely a munkában való egyenlő részvétel okán a nőiség és a nemek közötti különbség eliminálását reprezentálta, s életre hívott egy olyan női ideálképet, ami a férfiasághoz, a fizikai erőhöz mérte magát – a női divatot például a durva, komoly fizikai ráhatásokat is jól tűrő munkásruhákából eredeztetve. Számptalan ma is élő vívmány az 1956 utáni „állami feminizmusnak” köszönhető, mely a társadalmi nemek egyenlőségét nem csak a hivatalos ideológia, hanem a nyilvános tér, az új intézményrendszerek kiépítésének a szintjén is hirdette: kiépült a bölcsődék, óvodák, napközis hálózata, melyek célja a nők munkavállaláson keresztül elért egyenlőségének biztosítása volt. Ugyanakkor ez az erőltetett emancipáció a nők „kettős terhelését” eredményezte (a nőknek mind otthon, mind a munkahelyen meg kellett felelniük), ráadásul a súlykolt ideológia ellenére sem változtak a szexizmuson alapuló erőviszonyok. Alighanem e téves alapokra (azaz nem a férfi és a női entitás valódi különbségeire, hanem a különbségek eliminálására) épülő kvázi-feminizmusnak köszönhető, hogy a posztszocialista régióban még ma sem beszélhetünk valódi egyenlőségről – sem a munka, sem a politika, sem a tudomány vagy a művészet világában.

E hosszú egyenlőségi küzdelem egyik első lépése tehát az volt, hogy a nők lehetőséget

kaptak *saját maguk* megteremtésére: festeni, írni, alkotni kezdtek, megragadták a művészeti önkifejezés számtalan lehetőségét. Ami előtte leginkább hiányzott, az a saját maguk elbeszélését biztosító nyelv volt. E nyelv megteremtése előtt a nő nem is lehetett más, csak modell és téma, hallgatásra ítélt, megmintázandó testtárgy, akiről kizárólag a férfi nézőpontját hordozó művész mondhatta el – a patriarchális értékrend és nyelv keretei között –, hogy milyennek is kell látni őt. JULIA KRISTEVA bolgár származású francia irodalomtudós *A nők ideje* című tanulmányában² mutat rá arra, hogy a nők saját megszólalásukig nem rendelkeztek saját történelemmel: az ő történetük nem volt megírható a fiúk és apák háborúi mentén, hiszen ők egy másfajta időiségnek voltak (és vannak) alárendelve, amelyben testi folyamataik révén a természet ciklikus, ismétlődő időbeliségének vannak kiszolgáltatva. A kétféle idődimenzióknak – a lineáris, *lefutó* történelem idejének és a másik, *monumentális* időnek – kétféle identitás felel meg. A nők monumentális ideje sokkal inkább a *re-produkció* kérdéseire adott válaszokból szerveződik: a faj fennmaradásának, az életnek, halálnak, testnek, nembeliségnek a problémáiból, s amely ezért elsősorban nem is a gazdasági-politikai arcultól függ. Ez a másféle elveken alapuló kulturális-társadalmi konstrukció szükségszerűen beleütközik a történelmi rétegződés által létrehozott identitásba, nem tud annak megfelelni, kicsúszik a történelem alól, így aztán az identitásvesztés problémájával találja szembe magát. A nők, amikor elkezdtek festeni, írni, kifejezni önmagukat, akkor tulajdonképpen arra vállalkoztak, hogy megteremtsék saját nyelvüket, és saját elbeszélésükön keresztül saját idejüket.

A nők történelmét így aztán a feminista mozgalmak megjelenése nem egyszerűen átalakította, hiszen az előtte nem is létezett. A nők történelmét a feminizmus életre hívta: senki más, csakis a nők kezdehették el megalkotni az önmagukról szóló narratívát. A nőknek, akik hosszú évszázadokon át nem voltak ugyanazokkal a társadalmi jogokkal felruházva, mint a férfiak, és nem is rendelkeztek saját – Pierre Bourdieu francia szociológus ismert kifejezésével élve – szimbolikus mezővel, el kellett kezdeniük megteremteni saját társadalmi-kulturális emlékezetüket. S bár a feminista mozgalmak az anyai reprezentációnak és a természet ciklikusságának megfelelően monumentális időt, azaz időtlenséget örökölték, immáron mégis a lineáris időben, a terv és a történelem idejében akartak teret nyerni. Ezért váltak ezek a mozgalmak univerzálissá: a nemzetek társadalmi-politikai idejében keresték a helyüket, céljuk az volt, hogy az „Univerzális Nő” címkeje alatt globalizálják a különböző környezethez, különböző civilizációhoz tartozó nők problémáit.

A feminizmus történetén belül három korszakot különíthetünk el.³ A legkorábbi, az egyenlőségért folytatott emancipációs küzdelmek még az azonosulás logikáját követték. A feminizmus későbbi szakaszainak képviselői azonban már bizalmatlansággal fordultak minden politikai dimenzió felé: az 1968 után fellépő nőket a nemi- és a társadalmi szerepek kérdései izgatták. A második, az 1960-as és 1980-as évek közötti időszakot mindezekelőtt a férfi és női identitás közötti különbség felmutatásának a vágya motiválja: a feministák ekkor a társadalmi nemi szerepeket egy olyan női identitáskonstrukció mentén próbálták meghatározni, amely a sajátos női világtapasztalatra épül. A középpontba az identitás problémája, a másfajta

² JULIA KRISTEVA: A nők ideje. Ford. Farkas Anikó. In: KIS ATTILA ATILA – KOVÁCS SÁNDOR S. K. – ODORICS FERENC (szerk.): *Testes könyv II.* Szeged: Ictus – JATE Irodalomelméleti Csoport, 1997. 327–356.

³ Valójában már a francia forradalom idején született egy, a nők jogait követelő kiáltvány: OLYMPE DE GOUGES írta *Női és polgárnői jogok* nyilatkozata (1789) címmel – az *Emberi és polgári jogok nyilatkozata* mintájára. A később kivégzett Gouges az „emberi” meghatározás alá szeretné besorolni a nőt is, nemcsak a férfit. Mellette MARY WOLLSTONECRAFTOT tekintik az újkori nőjogi mozgalmak elindítójának, akinek az *A Vindication of the Rights of Woman* című, női egyenjogúságot hirdető írása nagy visszhangot keltett Londonban. De majd csak egy évszázad múlva indultak útjukra az angliai szüfrazsett mozgalmak.

¹ Idézi: GÁLIG ZOLTÁN: A húszas-harmincas évek női művészete. In: KESERŰ KATALIN (szerk.): *Ma sem voltunk a strandon. Modern magyar nőművészet.* Budapest: Kijárát Kiadó, 2000. 34.

érzékelés és valóságfelfogás, a jelek másfajta jelentéseinek feltárása, a nőiség szimbolikus megvalósulásainak lehetőségei kerültek.⁴ Ebben az időszakban született meg a radikális feminizmus álláspontja, amely a nők alávetettségéért a heteroszexuális kultúrát és a nemi sztereotípiákat okolta. Az 1990-es években kezdődött el az a harmadik időszak, melyet posztfeministának nevezünk.

A posztfeminizmus kifejezés posztmodern elméletekkel függ össze. Kristeva a feminizmus harmadik korszakáról vallott teóriája is besorolható ide, mely szerint ember-mivoltunk lényegét immár nem a nemi különbözőség mentén kell meghatározni, hanem inkább a kettősség együtt-hatása mentén: az emberi identitásba egyszerre van bevezetve a női és a férfi tapasztalásmód. A ténylegesen posztmodernnek nevezett feminizmus pedig ezen az állásponton is túllép, elmozdulva a performatív identitáspolitiká felé. A posztfeminizmus tagadja a női tulajdonságok mögött meghúzódó esszenciális okokat, sőt, dekonstruálja a „női”-t, amennyiben a - női és férfi - tapasztalatok sokféleségét állítja. JUDITH BUTLER a nőiesség és a férfiasság performatív létrejöttét hangsúlyozza.⁵ AMY ALLEN a női identitás vállalását nem biológiai kérdésnek, és nem is a hozzánk hasonló tulajdonságokkal rendelkező nőkkel való azonosulásnak, hanem politikai ténynek tekinti.⁶ Ebből vezeti le AMALIA SA’AR azt az identifikációs politikát, amely a nőiséget nem determinációs vagy esszencialista meghatározottságnak tekinti, hanem „szabad döntésnek”⁷ A posztfeminizmusnak azon túl, hogy a nők emancipációs küzdelmeit beteljesedettnek és befejezettnek látja, a szabadság szolgál az alapjául: az identitásképzés szabadsága.

A továbbiakban a magyarországi posztfeminista törekvéseket mutatom be – elsőként olyan női alkotók munkásságán keresztül, akiknél erőteljesen van jelen a férfi dominanciájú kultúrával szembeni kritika, vagy legalábbis az azzal szembeni opposzió. Ezek a művészek egyfajta *kevercs diskurzusba*, a posztszocialista ideológia által meghatározott feminizmusba sorolhatók. Ezután azokat a nőművészeket állítom középpontba, akiknél a kritika direkt módon már nincs jelen, helyét átveszi a felszabadultság (a kötöttségek, a referenciák legyűrésének szabadsága), s akiknél a női identitás felmutatása köré nem pusztán egy-egy mű vagy hosszabb-rövidebb ideig tartó korszak szerveződik, hanem egy egész művészeti program, egy egész oeuvre.

2. Posztszocialista diskurzus

Magyarországon a szocializmus idején – más kelet-európai országokhoz hasonlóan – olyan, az azonosság logikájára épülő feminizmus valósult meg, amely a munkában való egyenlő részvétel okán a nemek egyenlőségét hirdette, és számtalan, a dolgozó nőnek kedvező intézkedést léptetett életbe. Csakhogy a felülről vezérelt feminizmus nem egyszerűen a nemek közötti különbség eltörlését hirdette, hanem ezzel együtt ellehetetlenítette a nőiség valódi reprezentációját is. A nő „egyenjogú férfivé válhatott”, de az uralkodó, patriarchális értékrenddel szemben nem fogalmazhatott meg kritikát, s nem léphetett fel radikális módon. Mint a fentiekben írtam,

a posztfeminista művészet sajátos formában valósult meg, sajátos formában valósult meg: egyszerre teljesedett ki benne a feminizmus hiányzó, második korszaka, és az a harmadik korszak, amely a patriarchális kultúrával szembeni kritikai attitűdön már túllépett. A posztszocialista diskurzus *kevercs posztfeminizmusában* egyaránt, melyben megjelent a kritikai hang, valamint az identitás sokféleségének vállalásából fakadó felszabadultság.

A rendszerváltás után létrejött feminizmust a szakirodalom egyébként is „szégyenlős feminizmusnak” nevezi. Mégpedig azért, mert bár a magyar nők a feminista vívmányokat (mint a tanuláshoz, munkához való jog, rendelkezés a saját test felett) ekkorra már természetesnek tartják, mégis félnek önmagukat feministának vallani.⁸ Mindez „gyenge feminizmust” eredményez – igaz, ez a képzőművészeti szcénában inkább csak a feminista művek fogadtatásában és recepciójában érhető tetten. A műalkotásokat magukat azonban szégyenlősség és gyengeség helyett inkább frivol és ironikus hang jellemzi, miközben egyre erőteljesebben jelenik meg bennük az identitásválasztás könnyűsége és természetessége is.

A megszülető diskurzus posztszocialista karaktere abból is fakad, hogy Magyarországon 1989 előtt tulajdonképpen nem is létezett „feminista művészet”. A rendszerváltást követően szaporodtak meg az olyan művek, amelyekben kifejezetté vált a nemi identitás meghatározására irányuló szándék – eleinte még ez is inkább burkolt formában, „álcázva”. Ami magyarázható azzal, hogy ekkoriban hiányzott a nőiség önreprezentációjához szükséges feminista bölcséleti háttér. Nagy váltást jelentett az 1980-as évek férfiak által dominált művészeti kánonjához képest, amikor nőművészek is megjelenhettek az állami reprezentációban – jó példa erre az 1997-es *Velencei Biennálé*, amelyen EL-HASSAN RÓZA, HERSKÓ JUDIT és KÖVES ÉVA képviselték Magyarországot. Majd egyre több történeti és tematikus megközelítésű nőművészeti kiállítás nyílt, melyek immár hangsúlyosan foglalkoztak a gender-szerepek kérdéseivel, a nyelvhasználat,

- ↑ Lásd ehhez: Fábíán Katalin: Cacaphony of Voices: Interpretations of Feminism and its Consequences for Political Action among Hungarian Women’s Groups, *European Journal of Women’s Studies* 9/3, 269-290.; valamint: SLEICHER NÓRA: Feminizmus(ok) és demokrácia(k) = http://tntefjournal.hu/vol2/iss3/schleicher.pdf (utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2020. február. 1.)

a tapasztalás- és kifejezésmód sajátosságaival.

1995-ben *Vízpróba* címmel indult az első olyan kiállítássorozat (Óbudai Társaskör Galéria, kurátor: ANDRÁSI GÁBOR), amely kifejezetten nőművészeket vonultatott fel – többek között LOVAS ILONÁT, IMRE MARIANNI, DELI ÁGNEST, CHILF MÁRIÁT.⁹ Az ezredfordulón megnyílt *A második nem* című kiállítás (Ernst Múzeum, kurátor: KESERŰ KATALIN), amely az 1960 és 2000 közötti magyarországi nőművészet áttekintésére vállalkozott. Itt különösen revelatív volt, hogy olyan női alkotók is bekerültek a diskurzusba, akiknek művei addig is ismertek voltak, ám a feminizmus felől nem kerültek elgondolásra – ilyenek voltak Anna Margit, MAURER DÓRA, KESERŰ ILONA munkái. Reflektorfénybe kerültek olyan művek is, amelyek születésük idején még az uralkodó patriarchális kánon részeként értelmeződtek, itt viszont nyilvánvalóvá vált, hogy éppen azzal szemben fogalmazták meg álláspontjukat – mint SZENES ZSUZSA kötött örbódéja (1976) vagy SOLTÍ GIZELLA befőtje (1976).

Az ezredfordulóra létrejött tehát Magyarországon is az a nemzetközi képzőművészeti tendenciákkal szimbiózisba lépő, feminista diskurzus, melynek képviselői immár a nőiség reprezentációját állítják alkotásaik középpontjába, mindeközben számtalan attitűdöt képviselve – a művészeti kifejezésmódot (anyaghasználat, médium, technika), s az identitásformák sokféleségét illetően egyaránt.¹⁰ Ebben a feminista diskurzusban kezdettől fogva meghatározó szerepe van DROZDIK ORSOLYÁnak (a későbbiekben hosszabban értekezek róla), aki nemcsak műveivel gyakorolt nagy hatást a hazai nőművészetre, de *Sétáló agyak* (1999) című feminista szöveggyűjteménye¹¹ révén sokat tett az elméleti diskurzus létrejöttéért is. DrozdiK volt talán az egyetlen, aki hosszú New York-i tartózkodása után hazatérve a posztfeminizmus álláspontját képviselte, azaz nem a kritikai attitűd mentén, a férfi identitásformákhoz való viszonyában kívánta kijelölni a nő helyét, hanem kizárólag a női önreprezentáció mentén. DrozdiK

- ↑ Ld. még: AndrásI Gábor, András Edit (szerk.): *Vízpróba*, Óbudai Társaskör, Budapest, 1995
- ↑ A kortárs nőművészeti szcéna 2016 óta „saját” reprezentációs felülettel rendelkezik: a „FERi” névre keresztelt, nonprofit feminista galériával, melynek Oltai Kata, művészettörténész a tulajdonosa, illetve a vezetője.
- ↑ DROZDIK ORSOLYA: *Sétáló agyak. Kortárs feminista diskurzus*, Kijárat Kiadó, Budapest, 1999

mellett nagy hatást gyakoroltak a rendszerváltás után induló nőművészek szemléletmódjára azok az idősebb generációhoz tartozó alkotók is, akik a patriarchális kifejezésmódokkal mintegy „ösztönösen” szakítva tudtak egy sajátosan női művészeti nyelvet megteremteni. Mindenekelőtt Keserű Ilonát említhetjük itt, akinek absztrakt festményei – melyek kiléptek a képkeret által felkínált kétdimenziós perspektívából, s a hagyományos anyaghasználat kötöttségeiből – testszíneikkel, pasztelles tónusaikkal, papír- és fonalgubancaikkal a saját (női) test vállalásának tanúbizonyságai voltak. A feminista narratívában ugyanilyen meghatározó szereplő Lovas Ilona, aki már korai alkotásaiban is a textilművészet határait feszegette, az 1980-as években pedig áttért az organikus anyagok közvetlen felhasználására. A növényi és állati eredetű anyagok (magok, fű, marhabél) révén a nőieség különféle mintázatait reprezentálja: nemcsak a nőnek a világhoz való viszonyában tükröződő közvetlenséget, hanem a nőnek a természetihez való erőteljes kötődését is, valamint a születésnek-elmúlásnak az anyagok, a testek feletti hatalmát, s a ciklikusságnak – azaz a nőinek tekintett monumentális időformának – az emberi életbe íródó struktúráját.

3. Kritika és identifáskeresés

A rendszerváltás után jelentkező feminista művészek számára adott volt tehát egy burkolt formában már létező feminista örökség: identitáskereső programjuk az 1970-es és 1980-as években fellépő női alkotók progresszív gesztusaira, az alkotásaikban működő nyelvteremtési vágyra tudott támaszkodni. Ez a vágy aztán valódi nyelvteremtést eredményezett: új kifejezésmódokat, új technikákat, időnként új műtípusokat és műfajokat. Ilyen új műfajt jelentenek a magyar képzőművészeti diskurzusban a „hímzett képek, szobrok”, melyek a leghétköznapibb anyaghasználaton és azon a nőinek tekintett tevékenységformán alapulnak, mellyel kitágíthatóvá vált a hagyományos művészeti formák zárt köre. BENCZÚR EMESE kiszakítja ezt a fajta, „nőiesnek tekintett” anyaghasználatot az iparművészeti kontextusból; munkái erőteljes konceptualista szemléletet képviselnek: rendre megfogalmazódik bennük egy olyan verbális üzenet, amely révén a patriarchális kultúra racionalitáson alapuló technikáit, a felsőbbrendűként elgondolt férfitevékenységek gyakorlatait kérdőjelezi meg. Ilyen „buta női” üzenet például a *Ma sem voltam a strandon*-kijelentés (1994); vagy *a Teljesítem a kötelességem* (1995), amelybe a nővel szembeni elvárások, az alávetettség, a hierarchizáltság jelentései vannak kódolva. Benczúr installációiban a korábbi szobrászati megközelítések súlyos anyagiságával szemben a cérnaszál esetlegességére tevődik át a hangsúly – egyik hímzésében ő maga is reflektál erre: „[A]hol minden csak cérnaszálon múlik.” SzABÓ ESZTER ÁGNES is hímez, mégpedig falvédőket, melyekkel ironikus módon idézi meg a magyar paraszti kultúrát. A hímzett mondatok a népi bölcsességeket úgy parafrazeálják, hogy közben leleplezik a dekódolt nemi sztereotípiákat. Szabó *Traffic Dzssem* című installációjában (1999) befőttek és lekvárok is szerepelnek, a hímzett falvédőn pedig megjelenik egy olyan vizuális-verbális narratíva, amely arról mesél, hogy a nő miként próbálja értékként átemelni a férfikultúrába saját, többnyire hiábavalónak tekintett hétköznapi tevékenységeit. Az elbeszélt történet szerint a nő (mint háziasszony) cserekereskedelembé kezd a férfival (mint művésszel): ROSKÓ GÁBOR rajzaiért Szabó Eszter Ágnes lekvárt ad cserébe. Az asszonyi munka eredménye így válik egyenrangúvá a művészeti alkotással.

IMRE MARIANN számára is a hímzés jelenti az alapvető művészeti kifejezésmódot. Betonhímzései – a kristevai ethoszt beteljesítve – egyesítik magukban a férfias matériát a női érzékelés finomságával: a könnyű cérnaszál szürke, hideg és kemény kövekbe hatol. Betonszívekből álló installációjában a kövek belsejéből előbukkanó vörös cérnaszálak apró ereket idéznek meg, így utalnak a véres szövetek és szervek világára, azaz

a mulandóságnak kiszolgáltatott emberi testre - tegyük hozzá: nemcsak a nő, hanem a férfi testére is.

NÉMETH ILONA *Nőgyógyászati magánrendelő* (1997) című installációjában szintén megjelenik ez a kettősség (a mű implicit módon reflektál Drozdik klasszikussá vált, *Medikai Vénusz* (1993) című alkotására), habár sokkal kritikusabb felhanggal. Az installáció, melynek középpontjában a női test férfiak általi kisajátításának és medikalizálásának kérdése áll, az orvosi hatalomgyakorlás objektív eszközeit tárja elénk. Ugyanakkor a berendezés tárgyai a szubjektív nőiség karakterjegyeit hordozzák magukon. A „rendelőben” három, egyedi burkolattal ellátott nőgyógyászati vizsgálólészetet láttunk, a burkolatok puha anyagai mindenekelőtt a szeretkezés körülményeire utalnak. Ám a szétterpesztett lábtartójú szerkezet az erotikus hangoltság ellenére is a medicina hidegségéről, a valóságos, élő testtől való elidegenedettségeről, és a nő kiszolgáltatottságáról tanúskodik.

Ugyancsak a testpolitika kérdéseit érinti EL-HASSAN RÓZA emblematikussá vált véradási akcióműve, de abban erőteljesebbek a társadalmi vonatkozások. El-Hassan az *R. a túlnépesedésről álmodik* című akcióját 2001-ben Belgrádban mutatta be, a háború miatt három évig zárva tartó Kortárs Művészeti Múzeum újból megnyitásának alkalmából. (Az akció 2002-ben megismételte Budapesten.) A mű a politikai jelentésrétegeken és a morális állásfoglaláson túl felhívja a figyelmet a speciálisan női szerepvállalásra: arra, hogy a nő, akinek meghatározó tulajdonsága az empátia, miként kíván részt venni a történelem nagy narratívájában. A véradási akció a művész ágyban fekvő nőként mutatta be, ikonográfiája révén így nemcsak kollektív társadalmi tettként vált értelmezhetővé, hanem szimbolikus jelentéseket hordozó metaforaként is: egyszerre utalt a véradás szakrális tartalmaira (Krisztus vérére, mely az emberért ontatott),

s a nőiség testtapasztalataira (a ciklikusan jelentkező vérzésre és a szülésre).

Az újmédiák azonban mintha kevésbé váltak volna alkalmassá a feminista kérdés artikulálására - amit leginkább azzal magyarázhatunk, hogy a technikai eszközök használatán alapuló alkotótevékenységek az objektivitás, az elidegenítő hatás révén kevésbé teszik lehetővé a testies tapasztalatok, s a szubjektív színezetű érzékelés és befogadás reprezentációját. NÉMETH HAJNAL 1990-es években készített, egyébként nagy jelentőségű videóművei például, melyekben a hétköznapi történeteket és tárgyakat montírozza össze a vallás rítusaival és tárgyaival, a nemi identitás problémáira nem reflektálnak. MAGYARÓSI ÉVA videóiban viszont hangsúlyosan jelenik meg a női világtapasztalat. Igaz, Magyarósi nem is csak a fotóra és a filmre épít, hanem keveri a technikákat: alkotásaiban a rajz és a festészet eszközeit is alkalmazza, amiképpen egyszerre él a képi poézis és a vizuális jelek általi elbeszélés lehetőségeivel. *Léna* (2010) című műve kísérleti kisjátékfilmként is értelmezhető, hiszen az elbeszélés időbeli és logikai rendjét követő narratíva jelenik

2020_1_1_2

meg benne; ám mint legtöbb munkájában, itt is a női lélek mélyén rejtőző belső történetek és érzelmek válnak a képi események szervezőerőivé.

Kivételként említhetjük NAGY KRISZTA (TERESKOVA X-T) számítógépes munkáit és nyomatait is. Nagy Kriszta fotográfiai átalakításával készülő művein a test egyszerre jelenik meg fétisként, szexuális tárgyként, áruként, s élő, mulandó anyagként. Bár képeinek ő maga a modellje, a fogyasztói kultúra reklámkommunikációja miatt szükségszerű, hogy mindig álarcban mutatkozzon: valódi énjét elfedi az aktuális öltözék, a smink, a póz, a fényeffektusok, az alakformálás technikái. Azaz a testét mindig elfedi valamilyen maszk, így nem képes kifejezni a szubjektív, belső világot: ami artikulálódik, az a „társadalmi test”, mely az adott kontextusban elvárt szerepeket játssza. Street artos műként is értelmezhető plakátján (1998, Budapest, Lövölde tér) fehérnemű-reklámokat megidéző pozícióban fekszik, a nőt idealisztikus imágóként és testtárgyként jelenítve meg. Ezzel párhuzamosan nőművészként is „hirdeti magát”; a plakáton szereplő, ironikus feliratból („Kortárs festőművész vagyok.”) a fogyasztói kultúra kritikája bontakozik ki. Nagy Kriszta felforgató hatású művészeti nyelve a frivolság retorikáján alapul: harsány és pimasz. Még akkor is az, amikor nem a kommunikációs kultúrát, a látzatvilágokat teremtő jelek rendjét bírálja, hanem önmaga kíméletlen analízisébe kezd. Mint például az *Én és az én daliás kandúrom* (1998) című triptichonon, ahol az öregezés és a változás témáját járja körbe. Vagy legújabb helyspecifikus installációjában, a *Csipkerózsika halottban* (2019), ahol az öregezés mellett megjelenik az elmúlás gondolata is, a párválasztás kudarcát pedig az a kérdés, hogy mit jelent egy nő számára vágyott testtárgynak lenni, a szexuális és nemi alapú identifikáció milyen összefüggésben van az idő múlásával és a pszichében végbemenő átalakulással. A fotográfia médiumát alkalmazó művészek közül a nemi identitás kérdéseit azok tudják leginkább hatásosan megfogalmazni, akik a valóságelvű kép segítségével - mintegy annak ellenében, a valóság mögötti jelentéseket kutatva - tudnak a gender-szerepekre reflektálni. Az underground világából érkező UJJ ZSUSZI az elsők között (1985-1991) foglalkozott Magyarországon ezzel a médiummal mint a feminista önkifejezés

eszközével: kizárólag önmagát fotózta önkieloldó segítségével, máskor az őt fotózókat instruálta. Ekkorra már közismertek voltak CINDY SHERMAN önportréi, amelyeken a művész a beöltözés (a maszk általi megtestesítés) gesztusával különféle szerepekbe helyezkedett bele: a művészettörténetben felbukkanó női modelleket és jelenkora nőmodelljeit egyaránt parafrázálva. Ujj Zsuzsi saját testét fehér temperával kente be, melyre fekete vonalakat és pöttyöket festett: egyszer a nemi szerveit „nagyította fel”, transzparenssé téve ezáltal nőiessége karakterjegyeit, máskor csontvázat, koponyát rajzolt önmagára, a halál fenoménje felé nyitva meg az értelmezési mezőt. A testmaszkos fotókból a nőiségről mint kísértetletről szóló sorozat jött létre - a „halál és leányka”-téma feminista perspektívájú újragondolása.

MOLNÁR ÁGNES ÉVA *Százszor* című fotósorozatán (2015) nem egész testalakos önportrékat látunk, hanem testportrék töredékeit: arcokat, kézfejeket, lábszárakat, amelyek a tollal rájuk írt folyékony szöveggel, s a köréjük helyezett szimbólumokkal (például a Vénusz-ábrázolások attribútumát jelentő ékszerekkel vagy a mulandóságot megidéző koponya-motívummal) a női identitás kisajátíthatóságára, mások által való megkonstruálhatóságára kérdeznak rá.

A testtöredék mint tematika egyébként is meghatározó a feminista képzőművészetben, különösen a festészetben: a részlegesség révén autentikus módon tud kifejeződni a belülről megélt, érzékenységgel átszőtt, darabjaira széthulló, heterogén test. A nőművész saját testének reprezentációja során szembehelyezkedik azzal a hagyományosnak nevezhető nézőponttal, amely a férfitekintetet tükrözi. A férfitekintet a női testet egészséges vizuális látványként, a szépség ideáljának engedelmessé, kisajátítható tárgyként ragadja meg. Ezzel helyezkedik szembe az úgynevezett „kritikai részlegesség”, mely tetten érhető például KÖNYV KATA *Részben egész* (2017) című sorozatán, ahol nem egyszerűen a kivágás, az elkeretezettség, a test feldarabolásának horrorisztikus érzete a felkavaró, hanem az is, hogy a részletek, a közelről látott bőr nem szép és egészséges testre utalnak - hanem a testi létezés kendőzetlen valóságára. A görög szépségeszménytől, s a különféle humanisztikus ideáloktól eltávolított testkép másfajta megközelítést látjuk VEREBICS ÁGNES *Szörös nők* (2016) című sorozatán, amely látszólag a nő állattal való megfeleltetésének sztereotípiáját veszi alapul, amikor rámutat a hajzuhatag által eltakart meztelen testek animalitására, de az azonosítást nem, mint negatívumot fogalmazza meg, hanem mint az újfajta, posztumán emberkép kinyilatkoztatását. FAJGERNÉ DUDÁS ANDREA festészeti alkotásain saját „hájas testéből” (*HÁJM*) igyekszik eszményképet faragni - igazi posztfeminista attitűddel: a tökéletes elfogadás állítása révén. Fontos számára a hagyományos női szerepek, az anyaság elfogadása is - minderről a későbbiekben részletesen írok.

A fotográfiában is jelen van az anyaság témája, legerőteljesebben GÖBÖLYÖS LUCA reflektál rá *Háttér* (2018) című sorozatában. A fotók azt az 1850-es évekbeli gyermekportrétypust parafrázálják, melyeken csecsemőket látunk anyjuk ölében, de az anyák el vannak rejtve, drapériával le vannak takarva. A hosszú expozíciós idő miatt volt szükség arra, hogy az izgómozgó csecsemőket az anya megtartsa. A kitakart, háttérbe simuló nő azonban ennél többet fejez ki: a gyermeknek és a családnak való teljes alárendelődést és individualitás-nélküliséget.

A magyar képzőművészetben EPERJESI ÁGNES volt az első, aki kifejezetten az anyasággal, a gyermekneveléssel, a házimunkákkal járó gender-szerepeket vizsgálta, melyekből izgalmas művészeti narratívákat hozott létre. Változatos technikákkal előállított grafikai művein a hétköznapi használati eszközöket, az ételeket mint talált tárgyakat helyezi elénk, a mindennapi tevékenységeket megidéző jeleneteket pedig piktoqramokkal, képregénykockákkal ábrázolja. Témáival többnyire a női

Drozdik Orshi
Medikai Vénusz, 1993



tevékenységekhez kapcsolódik (*Heti éttrend [2000]*, *Főzési tanácsok [2002]*, *Egy mondat a házimunkáról [2010]*), s így a nő valóságtapasztalatára kérdez rá. De a nemi szerepek problémáján túl állításait általánosabb síkon, filozófiai konzekvenciával ellátva fogalmazza meg. A *Szorgos kezek (2000-)* című sorozat műtárgyai például csempékre emlékeztetnek: 12 plexilapon jelennek meg azok a képek, amelyeken a nő és a férfi által egyaránt rendszeresen és észrevétlenül végzett munka jeleneteit látjuk – ezeken keresztül mutat rá Eperjesi a hétköznapiságra, a mindennapok jelentéktelenségére, a minket körülvevő, „nem tulajdonképpeni” világ értékvesztettségére.

Szintén a gyermeknevelés és a női tevékenységek állnak a középpontban GAÁL KATA 2019-ben készített műveiben. Gaál számára sem pusztán a genderprobléma a kérdés, hanem inkább az, hogy miképpen írta át a társadalmi szerepeket a nemi sztereotípiák változása. Elnyűtt rajztáblákra készült műveiben – melyek egyszerre ready made-ek és montázsok, szobrászati tárgyak és grafikák – tematizálja a nők és a gyermekek viselkedési mintáit is. A táblákra a művész – régi képesúságok megfakult színvilágát idéző – fotókat applikált, amelyekbe azonban belenyűlt: üzletek homlokzatát montírozta bele utcarészletekbe, a fogyasztói kultúrára vonatkozó utalások agglomerátumát teremtve meg. Majd az átalakított városképbe belerajzolt, amiképpen a fába is belemart, s a motívumokat visszakarva megteremtette a hiány vizuális lenyomatait is – így állítva elének egy olyan világot, amelyet a teljes létfelejtés ural. A grafikus elbeszél narratívák szereplői mobiltelefonjaikat nyomkodó, szelfiző lányok és nők, akik éppen bevásárolnak vagy a gyerekekre vigyáznak a játszótéren (*Keresve sem találunk, Insta Control*). Más, szintén társadalomkritikus művein Gaál a popkultúra által felkínált virtuális példaképeket mutatja be azokat a nemi identitáshoz rendelődő imágókat, amelyek a különféle médiákon keresztül mintegy elárasztják az ember és a gyermek képzeletét, nem hagyva helyet az *önmagaság* szabad és tudatos választásának.

4. A posztfeminista művészet

Láthatjuk, hogy a posztszocialista szituációból kibontakozó feminizmus Magyarországon olyan művészeti diskurzust teremtett, amelyet ma is jórészt a kritikai hangnem határoz meg, s amely a női identitás kérdéseit legtöbbször más társadalmi problémákkal összefüggésben jeleníti meg. Ugyanakkor jelen vannak ebben a diskurzusból olyan művészek is, akik egész (eddig) munkásságukat annak az egyetlen nagy kérdéskörnek szentelték, amit a női identitás, a női testiség megélése jelent; számukra az ebből fakadó sajátos női érzékelés és tapasztalás felmutatása hordozza a művészeti tétet. Az ő atittűdjük különbsége a többi feminista művészéhez képest nem abban áll, hogy a rétegzett – történelmi, politikai, társadalmi, szociológiai, filozófiai, pszichológiai stb. – értelmezési horizontot leszűkíttenék, hanem inkább abban, hogy a műveikben olyan identitást képeznek meg, amely társadalmi nemi szerepek – reflektív – elfogadásán alapul. A továbbiakban három ilyen oeuvre-t mutatok be.

a, „Individuális mitológia” – Drozdik Orsolya

Az identitás kérdése a legkoncentráltabban Drozdik Orsolya (Orshi) művészetében jelenik meg. Életműve kezdettől fogva az én megértése, megalkotása és felmutatása köré épül. Mindazonáltal a három művész közül éppen Drozdik az, aki pályája kezdetén a patriarchális társadalommal szembeni kritikáját a legélesebben fogalmazta meg. Drozdik pályája Budapestre indult, aztán 1978-ban Amszterdamba, majd 1980-ban New Yorkba költözött. Az 1978 előtti művészeti periódusban, a vasfüggönyön inneni művészeti létezés időszakában alighanem érthető, hogy feminizmusa a radikalitás álláspontjára helyeződött. Hiszen éppen az egyenlőtlen nemi szerepek, a kettős mérce alkalmazása, s a patriarchális értékrend által

meghatározott diskurzus sarkallták egy olyan identitásforma kidolgozására, melyben ugyanolyan súllyal esik latba nőiség és művészlét. Már a főiskola alatt készült művei is rákérdéznek a hagyományos művészeti kánonra és a női szerepvállalás lehetőségeire – radikális kérdésfeltevéseit az ekkoriban jelentkező neoavantgarde égisze alatt tehette meg.

Individuális mitológia (1975-77), valamint *Szabad tánc (1975-76)* című performansz- és fotósorozatában táncosnők szerepébe belebújva reflektál arra, hogy egy nőművész számára miféle identitásmodellek kínálkoznak. A táncos lét ilyen identitásmodellre bukkan, hiszen a testi létezés felszabadító aktusát foglalja magában.¹² A performanszok során táncosnők fotóit vetítette táncoló testére, így transzformálta magát a szabad test állapotának megélésébe.

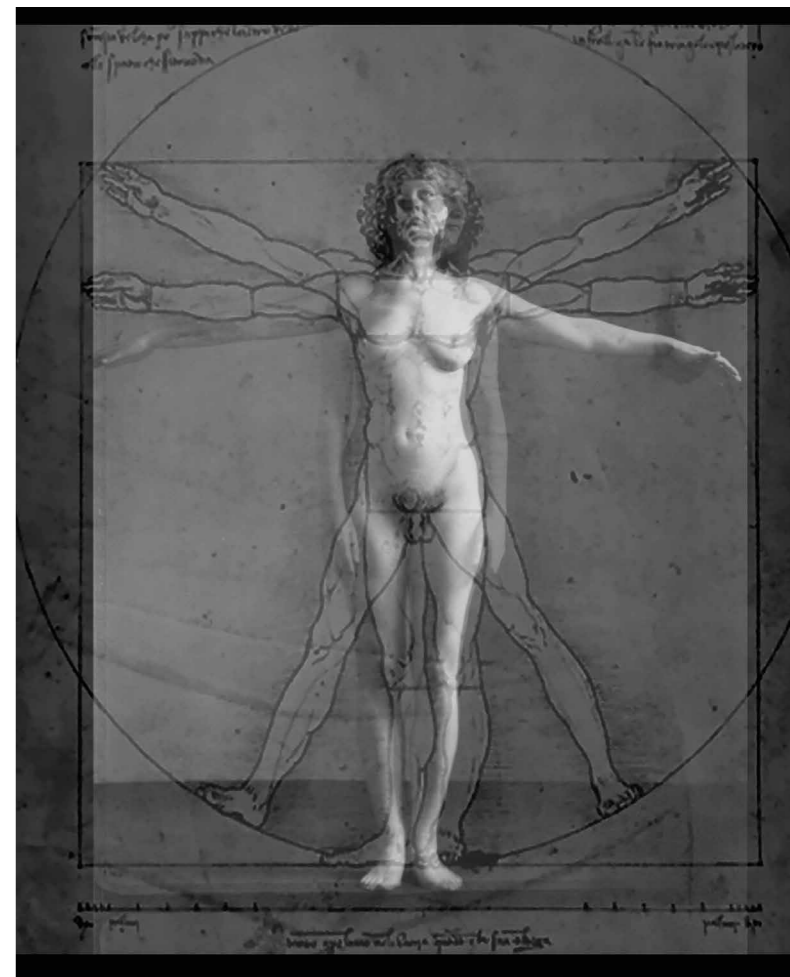
A fotográfiákat már *AktModell (1975-77)* című sorozatában elkezdte gyűjteni: 19. századi meztelen aktokat, modelleket fotózott a Magyar Képzőművészeti Akadémia könyvtárában. Kidolgozott egy saját rendszert és terminológiát a gyűjtéshez, illetve az újrafelhasználáshoz, ez lett a „Kép(Imágó)Bank”-elmélet (1977), amelyre alapozva a különféle technikák együttes használatát tette munkamódszerévé. Az *AktModell*-nél, ami a női test megélésének revelációját jelentette számára, egyszerre alkalmazott fotográfiát, performanszot, szöveget, rajzot. Fontos volt számára, hogy ne a médium vagy a kivitelezés módja legyen a hangsúlyos, hanem az eszme, illetve a koncepció, ami a mű mögött áll.¹³ A konceptuális művészet mint munkamódszer segített abban, hogy általa „felforgathassa” a hagyományos művészetet, s helyet teremthessen benne a nő individuális mitológiájának: „a nőművész mitológiáját csakis a normatív szabályoktól eltérően, a diskurzussal felállított dialógusban, és egyben annak kritikáján keresztül lehet

¹² „A tánc testi szellemi és érzéki létezésem fölé emelt. Nőlétem tudatának darabokból összeálló kohéziója azoknak a szabad táncos nőknek a hatására jött létre bennem, akik a táncban felismerték a nőművészet lehetőségét. A táncukról készült fotók megerősítettek abban, hogy ez más művészetben is lehetséges. Az Isadora Duncan, Dienes Valéria, Szentpál Olga, Kövesházi Ágnes és a többiek szabad táncáról készült képek a szabadság és a testi létezés érzéki és intellektuális extázisát árasztották, ami meghatározó volt a számomra. Fogódzót adott a nőművészet és nőképek megfogalmazásához, művészetem kialakításához.” In: Drozdik Orsolya: *Individuális Mitológia. Jegyzetek, vallomás, 1980.*

¹³ Lásd erről: Egy Mária Terézia (kristály)csillár (Un Chandelier Maria Theresa). Drozdik Orshival beszélget Nemere Réka legújabb kiállítása kapcsán, *Balkon*, 2010/1, 24-28., ld. https://issuu.com/elnfree/docs/balkon_2010_01



Drozdik Orshi
Individuális mitológia, Leonardo, 1975-77



Drozdik Orshi
Nude Self, Leonardo, 1975-77

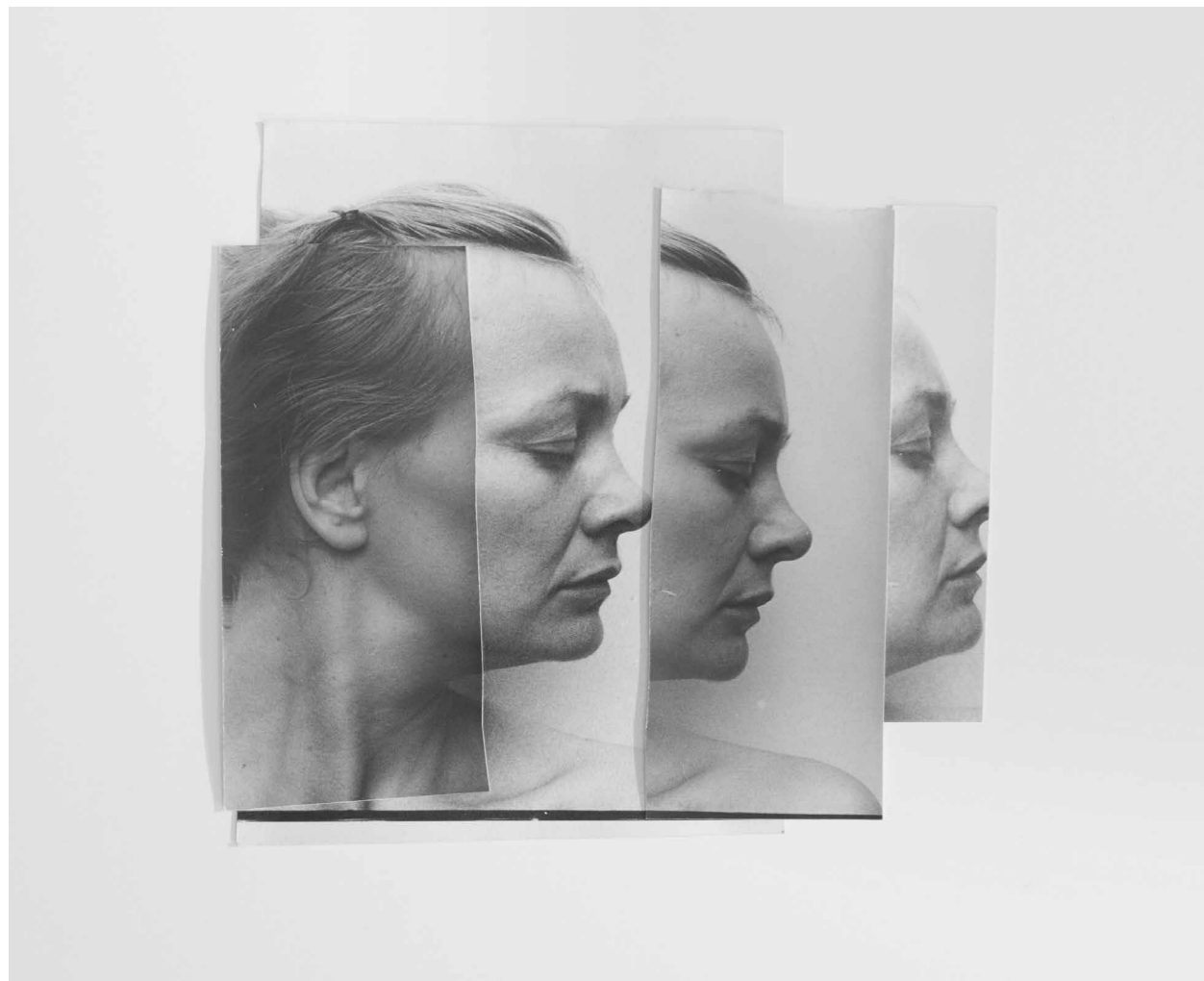
megteremteni, különben művészetben kívülnek ítéli meg a már normatív képzőművészeti diskurzus”.¹⁴ A nőiség identitásmodelljeire tehát elsőként a művészettörténetben talált rá, az azonosuláshoz a mintát nemcsak a női test kínálta számára, hanem a másik oldal, a művész oldala is. A aktmodellben a tárgyasított nőre, az alkotóban az aktív, önmagát megéllő nőre ismert rá. Ahhoz, hogy a művészettörténeti kánon „fegyelmező és kényszerítő” (vö. hatalmi diskurzusok) erejével szemben létrehozassa a nőművészeknek megfelelő mitológiát, új énkoncepciót kellett konstruálnia. Az „újrajátszott én”-t Drozdiknak a hetvenes évek szocialista kultúrájának művészeti diskurzusában kellett megteremtenie, amelyben az akadémikus-humanista nézőpontú, figuratív ábrázolásmód egybeesett a marxista-leninista, cenzúrázott ábrázolásmóddal. Az én megkonstruálásához egyrészt a meglévő szerepmodelleket (női aktokat) használta, másrészt azokat a modelleket, amelyeket nőművészként hozhat létre (ahogyan a táncosnők megvalósították önmagukat művészként). Ez kettős önarcképeket, pontosabban önarcképeket eredményezett. Amikor művészként ábrázolja a testet, hideg tekintetű nézőként tekint rá, amikor modellként felkínálja a testét, akkor egyszerre éli át – belülről – saját teste tárgyasítását, kiszolgáltatottságát és vágyát. Teste egyszerre válik nézése és vágya tárgyává. Hangsúlyosan jelenik meg a kettősség korai műveiben, a *Pornográfia*-ban (1978) és a *Kettős kép* (1980) című videóban; később alteregókat, pszeudopersonákat használ.

Az 1990-es években – immár New Yorkban, ahol a feminista elméleteket megismerve tudatosabban képes reflektálni nőiségére és a

¹⁴ Vö: DROZDIK ORSOLYA: *A konceptuálistól a posztmodernig. DLA értekezés szinopszisa.* – <https://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/15377/drozdik-orsolya-tesis-hun-2004.pdf>



Drozdik Orshi
Blink and Sight, 1977



Drozdik Orshi
Blink and Sight, 1977

nélkül nem alkotható meg semmiféle női identitás. A nőt a tudományos narratívák egyszerre készítenek objektívizáló, analizáló tekintetre, és erotikus érzésekre: a női szilikon szobor az áterotizáltság okán vágyat ébreszt. Ezeket az érzéseket fogalmazta meg az úgynevezett „szerelmes levelekben”.

Testi Én című installációjában egy életnagyságú, meztelen női figura szilikon öntvénye fekszik egy fémasztalon, mellette állnak a *Szerelmes levelek* tizenkét ezüst tányéron, a falon a *Medikai Vénuszról* 1984 és 1993 között készített, 12 darabból álló, fekete-fehér fotósorozat. Az eltérő szerkezetű és tartalmú szövegek rávilágítanak a medicina erotikus és hatalmi viszonyaira. A fotók egy történelmi-tudományos narratíva dokumentumai; a plasztikai tárgy a kiszolgáltatott, csupán anatómiájával reprezentált nő megtestesítése; a hideg fémtárgyakra (a szervek helyére) helyezett szövegek pedig a valóságos nő vágyainak kifejezései. A három kontextusból és tárgyegyüttesből teremődik meg az az erotikus hangoltságú diskurzus, amelyben a patriarchális (nem csak a medikai) kultúrát dekonstrukciója megtörténik. Ez a dekonstrukciós gesztus – mint alap – ott van Drozdik minden egyes művében, később azonban „megszelídül”. Mégpedig azokban a művekben, amelyekben a művészt már nem a nő társadalmi helyzetének, történelmi, tudományos kontextusának kérdése foglalkoztatja, hanem a női test belülről való megélése és reprezentációja. Ennek egyik állomása a betegség művészeti vizsgálata is.

Korai, *Biológiai metaforák* (1984) című installációiban a halál és a betegség még nincsenek jelen valóságos fenoménként, hanem csak szimbolikusan, a patriarchális tudományos diskurzus tüneteként. A tudományos diskurzus patriarchális nyelvezete, gondolkodásmódja, keretei mindig is foglalkoztatták Drozdikot – tulajdonképpen a test tudományos reprezentációjának tematizálásánál is erről van szó. 1986-ban létrehoz egy fiktív karaktert, egy tudósnőt, Edith Simpont, aki másként gondolkodik, mint kora tudósai: sóval és szénnel kísérletezik, olyan tudományt kíván létrehozni, amely nem pusztítja el az emberiséget. És ami a legfontosabb: másképpen gondolja el az anyagot, szerinte ugyanis élő és élettelen nem választható szét, avagy: minden él. A világunk eleven-séggel való átítatásának gondolata, amelyet egy képzeletbeli tudósnő képvisel, olyan új,

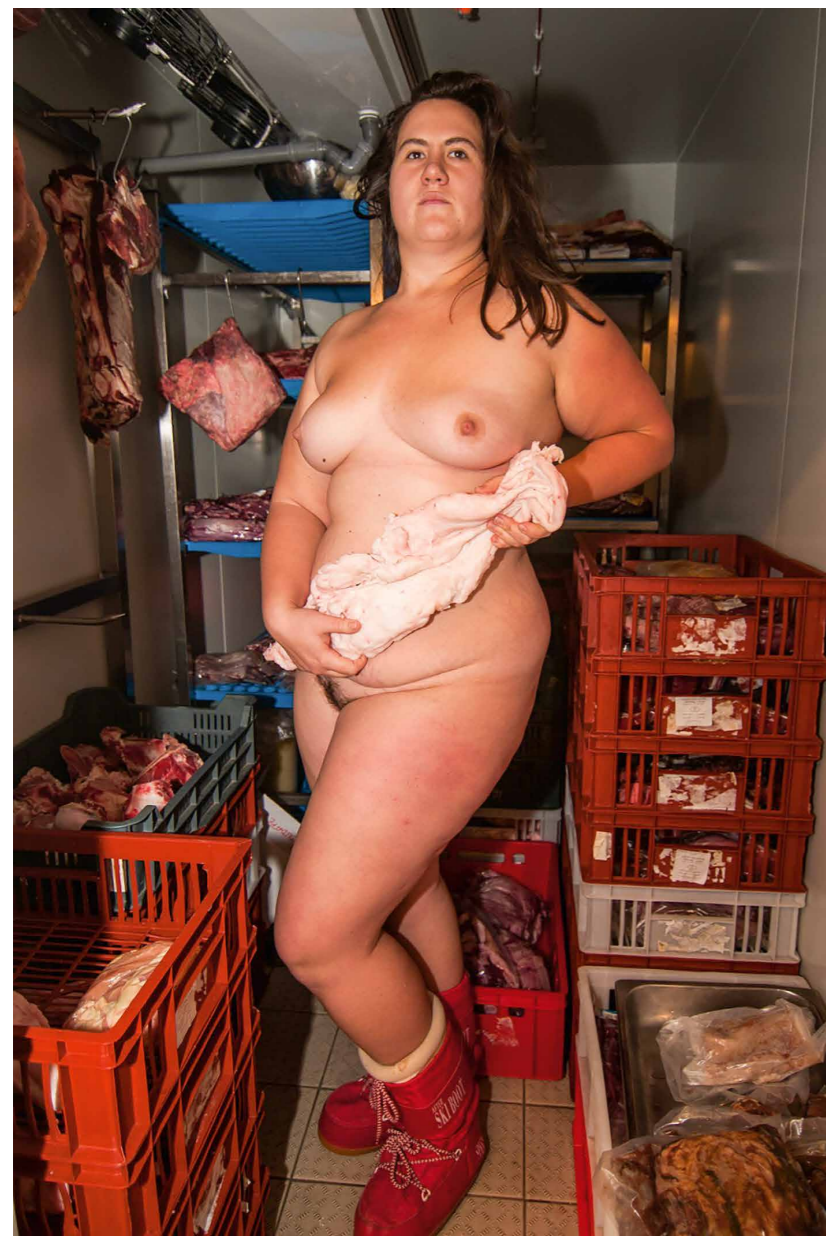
a jelenlegi tudományosság határain kívül lépő paradigma „feltalálására” utal, amelyben a női nézőpont, a nőiség sajátos élet- és testtapasztalata érvényesül. Az 1995-ös, *Normális és patológikus* című munkájában kifejezetten az foglalkoztatja Drozdikot, hogy a tudományos diskurzus miképpen jelöli ki gondolkodásunk határait, s miképpen teremti meg az uralkodó világgépet.

A saját test belülről való megélése szép tanúbizonyságát adja Drozdik valós betegségének reprezentációja. Az 1983-as *Biológiai metaforák* a test belső mikroorganizmusát szimbolikusan kifejező rajzaival szemben a 2017–18-ban készített *Sejtfestmény*-sorozat önterápiás aktusként értelmezhető, amennyiben a betegség révén megélt testi folyamatok, változások feldolgozására szolgál. A betegség-reprezentáció előzményének tekinthető egy másik műegyüttes is, igaz, ez a történelem dimenziójába (annak női szempontú megragadásába) illeszkedik: az a fotósorozat, amit 2001. szeptember 11. után készített Drozdik az éppen leomló tornyokról. Csak-hogy a kollektív trauma lenyomatai (az egypólusú nyugati kultúra megsebesülésének képei), afféle sorsszerűséget sejtetve, átléptek a személyes trauma síkjára. Drozdik a traumaeseményt megszállottan fotózva sok időt töltött a terrorcselekmény helyszínén, ahol a toxikus porok szervezetben daganatos sejtek burjánzását indították el. Az életet a megszokott rendből kibillentő trauma a hibás testi működés megtapasztalásához köthető. Míg az egészséges testet az ember képes elméjétől megkülönböztetni és uralni, addig a betegség esetében ez a lehetőség megszűnik: kinyílik a mulandó testtel való azonosulás perspektívája. A testtel való azonosulás alapja itt már nem a testkép, hanem kizárólag a belső tapasztalati horizont. A test itt már nem medikalizált és patológizált objektum, nem „érzékileg gondolkodó anyag” – hanem a tökéletes heterogenitás, a sejtekre való szétesés manifesztuma. A testi tapasztalatokon keresztül az a *belső ember* tárul fel, akinek kevésbé vannak biológiai, nemi, társadalmi karakterjegyei – a testies, anyagszerű szubjektumot felépítő sejt kerül a középpontba, mint az identitás minimuma. Azaz itt valami általános, a minden egyes individuumot meghatározó univerzális sajátosság jelenik meg, amelynek kifejezése mégse történhetne meg a testiségre alapozott női érzékelés- és tapasztalásmód eme *belső testre* való nyitottság nélkül. Mindennek vizuális reprezentációja pedig különösen autentikus (és következetes) egy olyan nőművésztől, aki egész életművén keresztül a saját test képét vizsgálta. A vizuális reprezentáció során alkalmazott alkotói módszer immár eltávolodik a korai, konceptualista szemléletmódtól: Drozdik a tudatkontroll nélküli, spontán festési módot alkalmazza. Az absztrakt expresszionizmus remekait megidéző kompozíciók szabálytalan körformák egymásba kapcsolódó hálózatából szerveződnek, többnyire a testszínek különböző árnyalataiban. A formák a művész vászon fölött köröző, katonán mozdulataiból jönnek létre: a szélesebb gesztusú testmozgás az anyaggal való intimebb, tapintásra épülő fiziológiai folyamatba transzformálódik.

A végigkövetett életműből nyilvánvalóvá válik: Drozdik folyamatosan jutott el annak a posztfeministának tekinthető énkonstrukciónak a megalkotásához, amely eleinte, a szocializmus patriarchális közegében, még az identitásalkotás konfrontatív, kritikai gyakorlatát képviselte, majd fokozatosan felismerte, elsajátította a női attitűd és átélés lehetőségeit. Az individuális mitológia szerint megalkotott, mind erősebbé, önazonosabbá váló Énnek egyre kevésbé jelent támpontot a patriarchális kultúra értékrendje és elvárásrendszere, különösen, hogy már nem kell harcolnia ellene. A feminizmus több mint száz éves története alatt a jogi-politikai küzdelmek eredményeképpen a nők más társadalmi státuszba kerültek: „érték, amit elérhettek”. Az individuálissá váló női én szabadon választhatja (alkothatja meg) önmagát.

b, „Gyere keblemre” – Fajgerné Dudás Andrea

A görög szépségesszmenytől, s a különféle humanisztikus ideáloktól eltávolított női test képével legradikálisabban FAJGERNÉ DUDÁS ANDREA helyezkedik szembe, aki festészeti alkotásaiban és performanszaiban saját „hájas testéből” igyekszik eszményképet faragni. Mindehhez az alapot a saját testével való tökéletes azonosulás jelenti. Fajgerné - Drozdik Orsolya legtehetségesebb tanítványaként - nem fogalmaz meg kritikai reflexiókat a férfikultúráról, nem ironizál, hanem a naivitásig elmenő természetességgel állítja női önmagát, akkor is, ha ezzel felrobbantja az elvárások rendszerét. Művei egytől egyig az azonosuláson, a lemondások nélküli elfogadáson alapulnak - ez a fajta elfogadás az, amit igazi posztfeminista attitűdnek tekinthetünk. Elfogadja férje nevét: a férfi általi birtoklást kifejező „-né” toldalék számára nem alávetettséget jelent, hanem az összetartozásuk igenlését. *HÁJ'M Vénusz - HÁJ'M GRÁCIA* című performanszában olyan testmaszkot használ, mellyel éppen azokat a - saját - testi tüneteket (a húst, a zsírrétegeket) hangsúlyozza, amik a patriarchális kultúra szépségesszmenye szerint visszataszítóak. Ennek demonstrálására, húsjelmezbe öltözve, állati eredetű hajat dolgoz fel egy húsdarálón, hájastésztából pedig ehető, életnagyságú női testet süt. Egy korai performanszában meztelenül feküdt be egy teknőbe, feldarabolt, zsíros hússzeletek közé, s 21. századi



Fajgerné Dudás
Andrea
Háj'm Vénusz I., 2012,
fotó, vászon,
170 x 68 cm

Vénuszként a feldolgozott hústermékeket ékszerek gyanánt magára aggatta, a hájjal pedig mint valami finom lepellel vont be a testét. A hájas test konceptualista kiindulópontú felmutatásához festménysorozatot is létrehozott - ezeken a ruházkodásra használt hajú csipkézett matériaként tűnik elő, így nem is az alantas állati eredetre, hanem a szépség újfajta megközelítésére utal.

Fajgerné számára fontos a hagyományos női tevékenységek felvállalása és bemutatása is, melyekkel legerőteljesebben *eat artos* akcióművei révén szembesít. *Zöld paradicsom* (2012) című happeningje során egy olyan növényből készített jam-et szolgált fel, amely éretlen állapotában fogyasztva mérgező. Ő maga így fogalmazott erről: „Én vagyok a kert forrása. Zöld paradicsom, mely éretlen, nyersen nem esszük, hisz nagy mennyiségben, nyersen mérgező. A nőművészet is mérgező, megfertőz, és nem tudod elfelejteni.”¹⁵ A Szabó Eszter Ágnessel évről évre megrendezett közös performanszuk során nyilvános almaszedést hirdetnek meg, melynek része a közösségi lekvárfőzés. Szabó jam-főzési akcióját parafrázálva, melynek során művésztársa női munkával előállított „háztartási értéket” kívánt a magas művészet értékhierarchiájába beemelni, Fajgerné itt immár értékkonvertálás nélkül is úgy pozicionálja a nő hétköznapi tevékenységét és annak végtermékét, mint autonóm művészeti cselekedetet. A *Candy Vénusz tortája* (2011) című akciója alkalmával a magyar művész VALIE EXPORT *Aktionshose: Genitalpanik* (1969) című performanszát értelmezte újra: egy csokoládéból készült fegyverrel a kezében ült egy széken, fekete, kivágott ruhája láthatóvá tette széttárt lábai között a nemi szervét, amit azonban cukorkákból készült fehérneművel eltakart. Kivágott garbójából mellei is elbuggyantak, a mellbimbókról cukorkafüzérek lógtak. A csokoládéfegyver idővel megolvadt a kezében, abból bevontot készített egy Zöld Paradicsom-lekvárral megtöltött tortalapra. A csokibevonatra máz is került: a mellbimbóiról lógó cukorkákat harapdálta le és köpte rá a torta tetejére, ezáltal saját testnedveit is műtárggyá avatta - ezt az ételt kínálta fel aztán a közönségnek. Testértelmezésében fontos mozzanatot jelent a férfitekintet uralma alól való

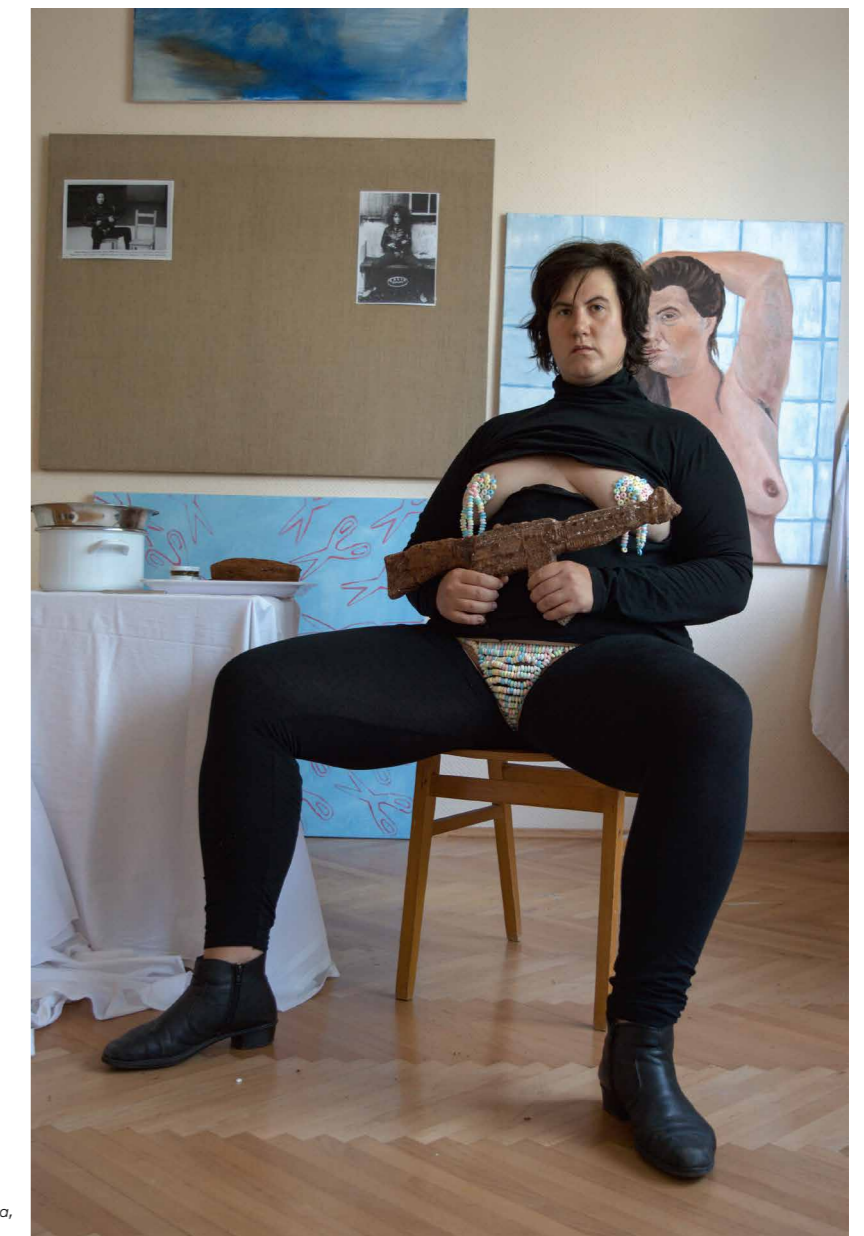
15 Ld. <https://www.fajgerne.com/index.php/munkaim/34-sadudaerdna/portfolio/74-zoeld-paradicsom>

felszabadulás. Ezt reprezentálja a Molnár Ágnes Évával közösen készített fotósorozat, *Az öntudatos test* (2016). Fajgerné „hájas” modellként nem egyszerűen lerombolja a kortárs kultúra idealisztikus nőképét, hanem olyan pozíciókat vesz fel, amelyek eleve ellenállnak a tekintetbe évszázadok során beiródott erotizálási szándékának: a testtartás, a kéz-, a láb-, a csípőmozdulat, az elfedett/elfordított/levágott (a kép teréből kizárt) arc hiánya, a lepellel való betakarás (és nem kitakarás) nem a férfivágyat szolgálja ki - a modell önálló ágensként lép elő. Amiként a fotós, Molnár sem a képzőművészetben évszázadok alatt megképződött patriarchális tekintetet reprodukálja: tárgyasítás helyett hagyja modelljét szabadon létezni. Mindezek eredményeképpen olyan, a kánonnal szembehelyezkedő aktképek születtek, melyek se vággyal, se elutasítással nincsenek átítatva: besorolhatatlanok, egyediek.

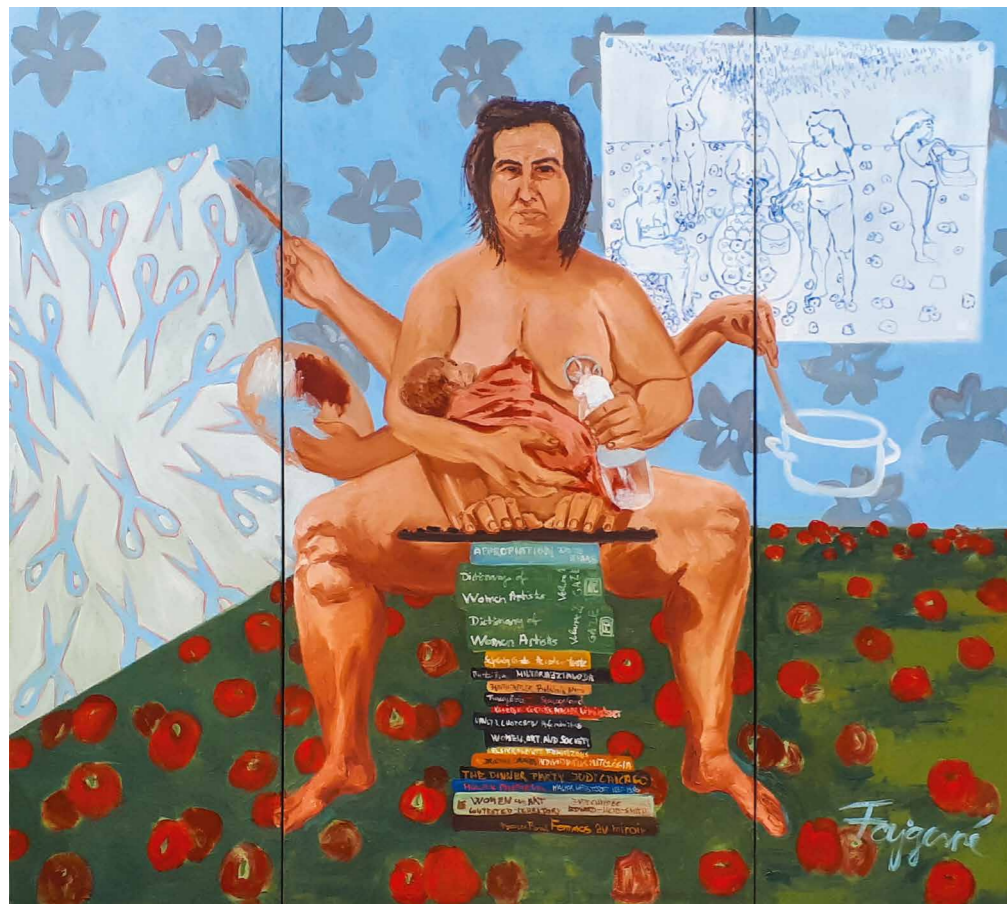
Amikor Fajgerné saját magát meztelenül ábrázolja, akkor nem egyszerűen „az ideálokat tagadó test” vállalását fejezi ki, hanem társadalmi-nemi szerepeinek a vállalását is. Ugyanilyen jelentése van festményein mások meztelenségének is; például az almaszedést megörökítő képeken a művésztársak, művészettörténészek lemeztelenítésének. A gender-szerepekre a meztelenségen keresztül történő utalás legnyilvánvalóbbá a házasság témájú festménysorozatban válik, melyen különféle munkák végzése közben látjuk Fajgernét és férjét. A házaspárnak mindig az a tagja meztelen, aki a házimunkát végzi. Ha Fajgerné fest, azaz ha olyan munkát végez, melynek révén a társadalom felé is reprezentálni tudja önmagát, akkor őt látjuk ruhába öltözött - férje ilyenkor meztelenül takarít. S fordítva, a jól öltözött férj menedzseri munkavégzése során ő az, aki a háttérben meztelenül vasal. Minezek alapján megfogalmazhatjuk: ebben a művészeti állításban a házasságban a kiszolgáltatottság mértéke a meztelenség mértékével azonos. Ugyanakkor a kiállítóterben a művésznőt a falon lógó festményei között is meztelenül látjuk - felöltözött férje ekkor éppen csak bekukkant az ajtón túlról, távolságtartó módon. Vagyis a művészlét mint társadalmi szerep és mint hivatás ugyanazt jelenti, amit a privát élet szerepei: a kiszolgáltatottság és a lemeztelenedés vállalását. Egy nő(művész) részéről a lemeztelenedésben ágensként való részvétel feltárulkozást jelent: az önmagasággal, a testi-fizikai

jelenléttel, a nemi-társadalmi szerepekkel, az egzisztenciális szituációikkal - sorspillanatokkal vagy éppen banális élethelyzetekkel - való szüntelen szembenézést. A szembenézés vágya az, ami áthatja át, s mély hitelességgel ruházza fel ezt az alig két évtizede megkezdett életművet. Fajgerné mindent megfest vagy dramatizált performanszok során felmutat, amit női identitása megélése szempontjából jelentőségtelinek tart - művészeti attitűdjét az önreflexió határozza meg. Ha tetszik, önmagát „jogosult kivételnek” tekinti, ám kivételességét éppen az adja, ami általánosság is teszi: ő történetesen nő, mégpedig egy 21. századi, emancipált nő. *A türelem rózsát terem* (2014) című performansza során (a témát festménysorozatban is feldolgozta) a közönség segítségével vágta le a haját. A dús hajkorona elvesztése (a benne hordott művirágokkal, rózsákkal) a lányság elvesztését szimbolikus értelemben fejezte ki - de a szimbólum mellett jelen volt (látathatóvá vált) a fizikai-testi tünet is: a terhes nő növekvő hasa. A hajvágás „közönségshow”-ja egy megváltozott élethelyzet művészeti kifejezésévé lépett elő.

A teherbe esés narratívája Fajgerné számára a női identitás megéléseinek gyújtópontja, hiszen az olyasféle élmény, ami a társadalmi szerepeket (feleség, anyaság) a testtapasztalat felől teszi megélhetővé. Az identitás megképzése szempontjából nála a testesemények élveznek elsőbbséget:



Fajgerné Dudás
Andrea
Candy Vénusz tortája,
2015, performansz



Fajgerné Dudás Andrea
Hájm Vénusz I., 2012, fotó, vászon, 170 x 68 cm

azokban válik felismerhetővé és reprezentálhatóvá az Én. Az *Angyali üdvözlés* (2014) című festménysorozatban például nem a keresztény művészeti hagyomány lélek köré írt narratíváját látjuk, hanem azokat a feminizmus térnyerése előtt argumentálhatatlannak tűnő folyamatokat, amelyeket először csak FRIDA KAHLO (Fajgerné egyik legfontosabb előképe) tudott művészileg reflektálttá tenni és felmutatni. A magyar művész vásznain láthatjuk a megtermékenyítéshez vezető testi folyamatokat: nem csak a nőgyógyászati székre fektetett, széttárt lábú nőn végeznek orvosi beavatkozást, hanem a férfin is – a műtétek paradicsomi térben, egy almafa alatt mennek végbe. Fajgerné a szoptatásnak is számos alkotást szentel (A csecsemő legjobb tápláléka az anyatej, Hozzájárulás, Szoptatáshelyettesítő I-II. – Galaktotrophusza-sorozat), s ezzel a gesztusával mintegy rehabilitál egy olyan (női) témát, amely évezredekig hiányzott az emberiség történelmi és művészeti reprezentációjából – de legalábbis nem a nő, illetve az anya aspektusából volt elbeszélve.

Az *Önarckép anyaként* (Gyere keblemre; 2015) című kép című mű képi narratívájából a nőművész identitása bontakozik ki, mely nem az egységre, ellenkezőleg, a széttartásra, a heterogenitásra épül. A vastagon felhordott festékréteg nyersességére a figuratív motívumok gazdagsága felel – a virágmintás tapétában és padlóban az *Énekek énekére* történő utalást ismerhetjük fel. A festmény a középkori és reneszánsz művészetből jól ismert, szoptató Mária-toposzt parafrázeálja: a ruhátlan Máriát látjuk, akinek mellei itt sem a szexuális vágy tárgyaiként tűnnek elő, hanem a táplálás eszközeiként. Az anya Fajgerné elbeszélésben egyúttal tudós is, aki hétköznapi foglalatosságai közepette egy könyvhalmoz tetejére ül, hogy méhén és testén keresztül juthasson el fejébe a tudás. Mindeközben csakis úgy válhat művésszé, ha a gyermekét tartó két kezén túl igénybe vesz még kettőt, melyekkel festeni tud, és egy ötödiket is, hogy jó feleségként ebédet kavargasson. Ebben a nőképben jelen van némi ironia,

s a társadalom által sulykolt elvárásrendszert illető kritika, ennek ellenére is a gender-szerepekkel való maradéktalan azonosulást állítja.

Fajgerné posztfeminista művészetében a nő immár szóhoz jut: saját hangján, azaz saját formanyelvén, a saját maga által meghatározott témavilágon keresztül beszéli el azt az önmagát, melyet nem megalázottként, elnyomottként, identitásából kifogtatva kell megélnie, hanem „büszkén”, az áldozati szerep vállalása nélkül.

c, „Zabolázd magad!” – Németh Ágnes

Németh Ágnes a posztfeminista művészet egy harmadik útját képviseli.

Németh mindenekelőtt természeti anyagokat használ: vesszőt, földet, lószórt, magokat. Alkotásaiban az ember természethez való viszonyának feltárása az egyik legfontosabb törekvés, amit a nőiség mibenlétének megértésével párosít. Természet és nőiség kérdései egyébként is összetartoznak. A nőiség az európai kultúrában azon létformák közé sorolódik, amely a férfénál természetközeliibbnek, ezzel együtt állatiabbnak látszik. Minél kiszolgáltatottabb egy létező a testének, az ösztöneinek, a természet erőinek, annál alsóbb szintjén helyezkedik el az áldozati struktúrának – márpedig a női test kétségbevonhatatlanul alárendelődik a természet ciklikusságának. Németh szinte minden alkotásában reflektál a nő nem csak nemi és társadalmi, hanem természeti meghatározottságaira is. Művei középpontjába a testiséget, az érzékiséget, a szexualitást állítja – a természethez való viszony gyújtópontjában is ez áll. Németh oeuvre-je éppenséggel annak ékes bizonyítéka, hogy a nőművész, aki érzékenyebben és könnyebben nyílik meg a rurális környezet anyagai felé, magától értetődő módon tud belehelyezkedni a testi-organikus világba.

A magyar képzőművészetben a rurális anyagok használatának nincs sok évszázados tradíciója, természet és nőiség összekapcsolásának még kevésbé. A magyar képzőművészet történetében a rurális anyagok preferálása, melyben nem egyszerűen a természettel való viszony kialakításának a vágya fejeződik ki, az 1980-as években jelentkezett először – SAMU GÉZA művészetében, a Pécsi Műhely művészeinek land artos gesztusaiban, a Fáskör tagjainak a természetes anyagokhoz és a hagyományos

kézműves technikákhoz való ragaszkodásában –; ezen anyagok használata ekkoriban egyúttal az urbánus világgal szemben meghatározott népi kultúra felmutatását is jelentette. A rendszerváltás után a természetművészetből a politikai – az állami berendezkedéssel és a szocreállal szembeni – felhangok jórészt eltűnnek. Ma a rurális anyagok nyelvén beszélő művész éppen annyira kötődik a lokális értékekhez és kultúrához, mint amennyire „kozopolita” alkotásainak jelentését illetően.

Németh műveire is igaz a politika- és ideológiamentesség. Nála annyiban jelent mást a rurális anyagok révén a természethez való kötődés, amennyiben azt a női identitással és a női szerepekkel hozza összefüggésbe. A korábban már említett Lovas Ilonánál figyelhetünk meg hasonló törekvéseket, aki képzőművészeti objektjeiben és environmentjeiben szintén természetes anyagokat használ (víz, fű, kő, növényi magok); az 1980-as évek végén pedig rátalált a marhabélre mint művészeti alapanyagra, melyből – pergamenné átalakítva – szobrokat és installációkat épített. Lovas azonban a természeti anyagok használata ellenére sem reflektált olyan erőteljesen a női identitás kérdéseire, mint Németh. Párhuzamként említhetjük még a fiatalabb kortárs, HUSZÁR ANDREA munkásságát, akinél a rurális anyaghasználat a magyar ősi mitológia elbeszéléseihez, motívum- és formavilágához kötődik.

A nőiségre való reflexió aspektusából Németh legfontosabb műve az *Önzablázó*, amely egy 2006-ban, a Bartók Galériában felépített installáció volt. A kiállítóterbe behordott és a falak mellé, oszlopokba elrendezett szalmabálákából egy szakrális hatású enteriőr teremtődött, ami a természet templomaként működött. Ez a szalmaépítmény egyúttal – mint eleven anyagból létrehozott, meleg és jó szagú tér – a művész gyerekkorának lovas emlékeit is felidézte, az emlékezés révén pedig a lélek labirintusát. De a legerőteljesebbé mégis a nőiség megzabolázására irányuló kísérlet vált, amelyet a művész a kiállításához kapcsolódó performanszban mutatott be. *Önzablázó*ként saját vadságának megfékezését hajtotta végre, azt artikulálva, hogy a testiességének kiszolgáltatott nő csak azon az áron tud a patriarchális társadalom rá kényszerített elvárásainak engedelmessé válni, ha ösztönkésztéseit elfojtja. „Tedd a zablát a saját szádba és zabolázd magad!” – írta az akció kapcsán.



Önzablázó, 2006, fotómanipuláció sorozat, 50 x 70 cm © Fotó: Králl Szabolcs



Németh Ágnes
Skorpió

A műben kibontakozó párhuzam révén a ló szimbólumához rendelhető karakterjegyek megfeleltethetővé váltak a nőiség karakterjegyeivel. A ló a különböző kultúrkörökben sokféle jelentésben szerepel, leggyakrabban a férfias értékekhez társul: a hatalmat, az irányítást fejezi ki. De a kelta mitológiában például a termékenység istennőjének, Eponának a szimbóluma (névének jelentése: Nagy Kanca), akit lóalakban ábrázolnak, s aki egyúttal a lovasok, lovászok patrónája. Emellett születési és temetési rítusok is kapcsolódnak hozzá: az ember a ló hátán lovagol be és ki a világból. Az *Önzablázó* a lovat nem állítja elénk, a megépített „istálló-templomban” mégis jelen van: dominanciára törekvő, erős akaratú nőként, akit vad kancaként be kell törni. Pontosabban a kultúrát elsajátítani akaró nő szándékozik betörni saját magát, a kultúra kényszeríti erre.



Németh Ágnes
Testkürtő, 2014, installáció, 40 x 45 x 280 cm

Németh ugyanakkor nem romantikus képet fest: a nőiség reprezentációja kapcsán éppenséggel természet és kultúra szembenállását fogalmazza meg. Egy 2014-es munkájában, a *Testkürtő*-ben a születés képét idézi fel. Formailag ez az installáció az anyaméh valóságos testképét jeleníti meg, amit nyilvánvalóvá tesz a belsejében látható kompozíció is: a varsa aljában, a földön eldobott/ lehullott gumikesztyűk vannak. A könnyen beazonosítható elemek zárt ikonográfiájából a laikus szemlélő számára is egyértelmű jelentés bontakozik ki: a kürtőből az új életnek kellene világra jönnie. De onnan nem tör elő más ebben a fizikai erőt és a valóságos anyagot egyaránt áldozatként bemutató, rituális művészeti teremtésben, mint a lehetlenség állítása: a világra segítség gesztusának hiábavalósága. A női méh ilyen módon nyomasztó tér, mert nemcsak az életnek és a születésnek adhat helyet, hanem a kimetszésnek, a boncolásnak, a halálnak is. A sterilitást biztosító kesztyűk sárosan, „a földtől beszennyeződve” fekszenek a padlón, az újrászülhetetlen természet, az elveszített paradicsom helyén. De úgy is

értelmezhetjük a művet, mint az abortusz térbeli-vizuális példázatát: a patriarchális kultúra természetleigázó (orvosi-tudományos) gyakorlataival kimetszi a nőből az érzékiséget, felszámolja valódi erejét, termékenységét.

A nőiséget Németh más munkáiban figuratív utalásokkal, kerek-lágy formákkal is megjeleníti, mint az *Embervarsa* vagy az *Ülő kas* (1992) című munkákban. De akkor is a férfi-női archetípusok formavilágában mozog, amikor elvontabb jelentéstartalmú műveket alkot, azaz egy-egy szimbólumot vagy allegorikus gondolatot absztrakt kompozícióban fejez ki. Az ovális-domború térbeli test nála mindig a női méh képét idézi meg, a kerek nyílás pedig mindig a méhszájra utal. De például az *Éjfél szőre* (1996) című művön a föld felé fordított kerek forma másik oldalán megjelenik az ég felé meredő, hegyes-szúrós végződés (amit a trópusi kúszónád erős vesszői segítségével alkot meg a művész): az alkotás a nőiség toposzaihoz a maskulinitást társítja. A női-férfi formavilág kettőssége az érzéki és az absztrakt kettősségét is szimbolizálja. Németh-től nem idegen az ellentétek egyetlen egységben való feloldása és teljességként való bemutatása. Az archetípusokra támaszkodó jungiánus szemléletmód vezet oda, hogy női énjének, pontosabban a nőiség sajátosságainak feltárásától végül a nőit is magában foglaló nagyobb egység, a tudat mélyrétegeiben kitapogatható, egyfajta kollektív én, avagy *kettős nemű én* felmutatásáig jusson el.

Jung lélektanában találkozunk a tudattalan mélyrétegeiben a személyes élményeket meghaladó területtel, a kollektív tudattalannal, amelyen belül az archetípusok széles körét találjuk; az archetípusok szimbolikus képek formájában aktivizálódnak, és tesznek szert jelentésre. Fontos sajátossága Jung tipológiájának, hogy a nemi különbségek mentén is meghatározható ellentétekre épít: az archetípusokban megjelenik az anima (a férfiban lévő női minőség) és az animus (a nőiben lévő férfi minőség); mint ahogy megjelenik a személyiség két ellentétes oldala is: a persona és az árnyék-személy. Az archetípusok ősi lenyomatokként olyan pszichikai és viselkedésformákat hordoznak, amelyek egyénileg és kollektíven egyaránt jellemzőek az emberre. Az archetípusok a világtapasztalathoz és az önértelmezéshez eredendő Janus-arcúságot rendelkeznek: a személyes és a kollektív én mindig

kettősségekben, a jó és a rossz, a szép és a rúg, a feminim és a maskulin, a testi és a szellemi, az élet és a halál kettősségében határozódik meg. Ám ezek a kettősségek – egymást kiegészítve – teljességgé, egészszé válnak. Németh művészetében alapvető szerepe van a dichotómiának, különösen a feminim-maskulin kettősségnek. Ez fejeződik ki például a *Janus* című műben (1993), amelyben a nőies és a férfias formák összetartoznak; vagy a lómotívumhoz történő ragaszkodásban: a maskulin princípiumot megjelenítő lószimbólum a női identitásban az animus minőséget képviseli (lásd például a *Daimon* [1990] című kispasztikát).

A Jung által felépített rendszer fontos mozzanata, hogy a szimbólumok a híd szerepét töltik be a tudattalan és a tudatos között. Nem egyszerűen „átvezetnek”, hanem „átformálóként” is funkcionálnak: a libidót (az életenergiákat, érzeteket) emelik át az alacsonyabb minőségből a magasabba. Németh utóbbi évtizedben készített sorozaiban ez a szublimációként is értelmezhető „átemelés” működik. Akár a *Napóra* (2004-2014) egyszerre konkrét és elvont kompozíciójára, akár a *Gong*-sorozat (2014-2015) archaikus formavilágot idéző objektjeire, akár a legutóbbi években készített *Eleven árnyék* (2019) című installációra gondolunk. Az „átformálás” és „átemelés” a fizikai világból a spirituálisba, a profánból a szakrálisba való átlépést jelent.

A *Napóra* (2016) egy nagy kiterjedésű – egyelőre még csak részleteiben felállított és bemutatott – térbeli objektum. A horizontális napóra mintázatának megfelelően van benne elhelyezve 13 ember nagyságú szobor: a központi alak funkcionál óramutatóként, a tőle kiinduló, óravonalakat jelző ösvények végén pedig további 12 kompozíció látható. A hatalmas óraszobor fényvető alakja nem egyetlen embert, hanem a szeretkező nő és férfi párosát jelenít meg, amelyben így eleve a két alapprincípium összetartozása fejeződik ki. A női-férfi test együttese formailag az „omega”-jelre emlékeztet. A fényvető szobor körül a csillagképekkel megelégtetett (a Vízöntőtől a Halig) allegorikus, alapvető emberi tulajdonságokat kifejező alakok állnak, legtöbbször ők is megkettőzve szerepelnek. A figuratív szobrok emberi testeket mintáznak – a testek mindegyike nőies idomokkal rendelkeznek. A fűzfából és acél- és drótból font szobrok felületén gyakorta feltűnik a színes földtapasztás, ami által az emberalakok olyan testies-materiális lényekként

jelennek meg a szemünk előtt, akik mintha éppen most másztak volna elő a sárból. A szobrok teste hol sűrűbb, hol ritkásabb fonásból rajzolódik ki; gyakori, hogy a művész nem fejezi be az alakot, félbehagyja, töredékké teszi: a fűzfavesszők és drótszálak a semmibe merednek. A hússzerűséget reprezentáló, érzékivé tett testek ilyen módon a mulandóságot is kézzelfoghatóvá teszik; az emberi test bizonyos pontokon „elfogy”, semmivé válik, átlép a szellem anyagtalan világába.

Az *Eleven árnyék* (2019) szobrai a művész hegesztett krómacélvázból (és színes földvakolatból) készítette. Ám az emberalakok itt elveszítették kiterjedésüket, kétdimenziós, sík fémlapokként árnyékokká váltak. A FUGA-beli kiállításon,¹⁶ ahol ezek a szobrok egyetlen projekt részeként jelentek meg, a látogató a mennyezetről és a falakról lelógatott formák, a kiterjedés nélküli, árnyékszerű, torz emberalakok háttorzongató hatásával szembesült. Ezek a formák az emberről egészen mást állítanak, mint Németh korábbi művei: az elmúlás, a szellemmé válás fenyegetését hordozzák. Ugyanakkor a sötétlő emberalakok hajladoznak, táncolnak a levegőben – megelevenednek. Éppen ezért mégsem lehetett ezeket a pusztán nemlét-reprezentációknak tekinteni; ugyanazt a kettősséget hordozzák, amit a művész többi alkotása, egyszerre mutatva fel a létezés alapminőségeinek dichotómiáját és az emberi identitás Janus-arcúságát.

Ha összegző állítást akarunk megfogalmazni Németh Ágnes oeuvre-jéről, akkor úgy fogalmazhatunk: az általa megképzett nőiség, bár mindenekelőtt a testiség, a szexualitás, az ösztönlét vad erői által meghatározott tapasztalásformából bontakozik ki, mégis inkább ahhoz a fajta énképhez kötődik, amely – a kristevai téziseket igazolva – az emberi identitás mélyén a kétarcúságra mutat rá. Pontosabban arra, hogy a női és a férfi karakter nem egymástól elválasztva, egymással szemben meghatározva van jelen az identitásképzés folyamataiban, hanem egy kiazmatikus összefonódásban.

5. Befejezés

Láthatjuk, a feminista művészeti diskurzus az eltelt két évtized alatt nagy utat tett meg, és számtalan revelatív erejű műalkotást hozott létre. Talán még azt is megfogalmazhatjuk: a rendszerváltás óta eltelt időszakban a magyarországi képzőművészetben a női identitás megalkotása, a női létmód sajátosságainak kifejezése, a női nyelv jeleinek a megteremtése volt az egyik legfontosabb program. Az életművek forgácsain keresztül végig kísért narratívából pedig az is kitetszik, hogy milyen nagy volt ez az út a bölcséletre és a társadalomra gyakorolt hatását illetően, mely a patriarchális kultúrából elvezetett a nőiség szabad vállalása és reprezentációja felé. A szabadság abban is áll, hogy egymástól lényegileg különböző női identitásformák vállalása vált lehetővé. Úgy is fogalmazhatunk: az út az identitásalkotás konfrontatív, kritikai gyakorlatától az Én megalkotásának szabadságáig vezetett. Ugyanakkor, ha létre is jött az a nyelvezet, amely a maga sajátos, lokális mintázataival együtt is képes az univerzálisnak tekintett női létmódot reprezentálni, talán még mindig nyitva áll a kérdés – különösen itt, a közép-európai régióban, ahol a poszt-szocialista örökségből adódóan kevercs posztfeminizmus született: jelenkorunkban valóban ugyanolyan státusszal rendelkeznek a nők, mint a férfiak? Nyilvánvaló, hogy a társadalmi szintéren játszódó szocio-politikai változások sok eredményt hoztak, de mintha még nem ért volna véget az emancipáció nagy küzdelme. Amiképpen az is nyilvánvaló, hogy a női identitásforma szabad vállalása csak az első állomás azon az úton, amely egy teljesebb felszabadulás felé vezet – akár az emberi határait is megkérdőjelezzük –, lehetővé téve más, ma még elnyomottnak tekintett identitásformák kifejezését és elfogadását.

¹⁶ <http://fuga.org.hu/fevent/eleven-arnyek/>

A kölcsönkapott báliruha

Domanovszky Endre: *Táncolók / Táncoló lányok vagy Zengő élet* (1959),
Pintér Béla: *Mozi* (1957–59 körül, Oroszlány)

A cím talán túl messziről indít, de legalább felfeslet egy másodlagos szálát. Bár könnyed textilanyagra utal, műfajilag vagy a tervezést illetően nehéz utat jelöl. Már csak azért is, mert most egy márkás, de nem feltétlenül értékes darabról lesz szó. Inkább emlékezetesről. Ugyan a téma a súlyához képest nem áll kellően stabil talajon (ahogyan a viselő vagy viselők sem), de mulatni az ingoványoson – mint azt látni fogjuk – az utólagos ideigleenség tudatában is lehet.

A báliruhát egy Komárom-Esztergom megyei barnakőszenes iparváros, Oroszlány kapta kölcsön az ötvenes években. A fazont nem maga választotta. S rajta vagy benne az egykori Ady Mozi (az épületet tervezte: PINTÉR BÉLA, a falképet készítette: DOMANOVSKY ENDRE) egy több szempontból is szimbolikus folt. Rávarrás.

Egy falkép leválasztásának és egy épület elbontásának története következik, kevés ismert tény támasztékával. Szavak *jelentésére*, épületek hétköznapi és reprezentációs *jelentőségére* vetül némi fény, a végén pedig megvan az esély arra, hogy mindannyian eltemethetünk valamit vagy valakit. Az Ady Mozi története egy olyan *szürkezónára* irányítja a figyelmet, ami tipizál egy karaktert. A mai napon (az épület lebontásának, valamint a falkép leválasztásának ténye okán) talán a műemlékvédelem mindenkorai résztvevői jutnak most sokak eszébe. Ugyanakkor egy, az 1950-es években épülő mintaváros tartamáról is gondolkodni enged.

Ha nem látnám a történet teljes lehetetlenségét, most elindítanám a címben jelölt ruha anyagának szálát a megrendelés részleteivel, s lezárnám a bontás körülményeivel. De ismervé az általános helyzet stádiumát, inkább csak összefoglalom azokat az ismert, félig ismert vagy tudni vélt tényeket, melyek az épület és benne a falkép létezésének idejéből valók.¹

¹ Az oroszlányi Ady Mozi esetében az a különös helyzet állt fenn, hogy míg a falkép helyi védettséget élvezett, addig épület nem. Ez a történet szempontjából fontos részlet.

Így szétbontva: egy mű emlék védelmében. Az emlék itt egy Jacquard utáni urbánus élet, az automatizált és a tovább-(nem)-szótt-kelmék korszakának terméke. Egy város díszes (jelen esetben alkalmi) textiljét hivatalok, iskolák, rendelők, könyvtárak és lakóházak alkotják. No, meg vasútállomás, kocsmák és kultúrház. A mozi, az más. Oroszlány-város hajnalának mozgóképes színháza. Instant kikapcsolódás, nagy és széles területen sugározható ideológia. Az élet minden mozzanatát leképező, és nem mindig absztrakt képsor-vetítő. A munkával töltött napok utáni, fókuszpontra irányított figyelem korszerűen vezérelt, kikapcsolódásra szánt tere. Beszédtema, ha már más nem marad. A kultúra egyetlen háza ezen a településen. Hiszen a munka (a bánya) a specialitása ennek a vidéknek, az ígélet ellenére veszélyes üzem. Mindamelllett, hogy az ott történtek célja és valódi eredményessége temporális és a mai napig kérdéses. Ennek a furcsa szociálpszichológiai helyzetnek a tartalmi-hangulati hasonlóságon alapuló képe a lebontott mozi helyén álló, murvával felszórt, kimondatlanul parkolóként üzemelő tér.

Oroszlány 1954-ben kapott városi rangot. Egy lett a számszerűen sok, ekkor épülő iparvárosból. Sok minden zajlik a mögöttes

zónában, amikor egy 1500 fős faluból hirtelen 16-17000 lakosú, kitermelésre szakosodott település keletkezik.²

Kísérlet, feltételezés és utópia.
Nálunk inkább TERV-nek nevezték az illet.

Oroszlány esetében ennek természetesen van egy energiapolitikai oldala: „A hazai gazdaság négy évtizedének történetével foglalkozó irodalomból ismeretes, hogy ’az 1949. évi első öt éves népgazdasági terv Magyarország iparosításának meggyorsítását, elsősorban a nehéz- és gépipar fejlesztését hangsúlyozta, anélkül, hogy a feladatok megvalósításának feltételeiről érdemben szolt’. Ez volt jellemző a szénbányászat fejlesztésére is.

A tervtörvény és a bürokratikus centralizmus korlátai közé szorult Országos Tervhivatalban (OT) a szénbányászat termelési feladatait is a szocialista ipar fejlődéséhez igazítva határozták meg, és az éves termelési számokhoz a létszámot, a teljesítményt, az anyagfogyasztást, a szén fűtőértékét stb. is előírták. Az így kinyilvánított tervszámokkal elintéztnek vélték a feladatok teljesíthetőségét, miután a ’terv az törvény’ volt.”³

Ha viszont listát készítünk a várossá válásban szerepet játszó karakterekről, akkor a gazdasági mutatók mellett a színház- és kultúraturományok segíthetnék az elemzést, az elmaradhatatlan szociológia keresztmetszeti rajza mellett.

Meggyorsítás / bürokratikus centralizmus / előírás / tervszámok

Ma már kérdés, hogy szén bányászni és fűtőanyagként használni etikus-e a Föld, a környezet szempontjából. Annak idején viszont a kiugrás lehetőségénél hajszálnyival többet is jelentett. Persze a szén sajnos nem vas vagy acél, csak nyersanyag. Ahhoz viszont, hogy a kitermelés során minden időben történjék, itt is sok emberre volt szükség, akik hajlandóak és képesek lehettek a tervet megvalósítani, a számokat kitermelni.

14.500 plusz fő (a kezdeti ezerpárházhoz képest) talán elegendő is lehetett. Viszont rendszerszinten is gondoskodni kellett róluk. Várost csinálni köréjük. Lakhatást.

Ezen a településen, habár minden terv és építkezés elindult, úgy tűnik, csak rész megoldások születtek, ami pusztán a napi rutin szintjét elégíthette ki.

Sokkal inkább volt fontos a kísérleti telep feddhetetlenné tétele. Mintakövető módon, de nem a későbbi mintaadás szándékával. Ez utóbbi szerepet nagyobb város kapta meg.

Így ma már kimondhatjuk, a maximumnak itt a valódi provinciális verzióját kaptuk. Stíluskritikai alapon ez a módszer éppen olyan, mint amikor a középkor művészeti emlékeit nézi az ember, és gyorsan szemet szűr, hogy a nagymester kis tanítványai vagy másolói vidéken sutában ívelik a kapubérelt szoboralakjainak a fülét vagy a ruhájuk redőjét. Márcsak azért is, mert a művészet, ami valóban létezik, akkor is

² Ami oroszlányi szemmel nézve különös, hogy a létrehozás vagy fejlesztés közben hirtelen lett munkatábor/rabtábor (Kocsedó) és a betelepítések következtében hirtelen szlovák/tót kisebbség is alakult. S mindennek aztán lett emlékhelye is: <http://polgarportal.hu/emlekhelyet-avattak-oroszlanyban-hirhedt-rabtaborra-kocsedora-emlekezve/>
A Komárom-Esztergom Megyei rabtáborokról részletesen Marschal Adrienn doktori értekezésében olvashatunk: http://real-phd.mtak.hu/387/1/Marschal%20Adrienn_disszert%C3%A1ci%C3%B3.pdf utolsó megtekintés: 2020.01.07

³ SIMON KÁLMÁN: A magyar szénbányászat a 20. század második felében. *Magyar Tudomány*, 46. évf. 6. sz. (2001 június) = <https://epa.oszk.hu/00700/00775/00031/647-658.html>

közterem, közintézményben jelent meg. Érthető és sokan látják, amit a statisztika is bizonyítani tud. Ezzel mintegy validálva a kvalitást a használó/fogyasztó hétköznapi ember számára. Valamint csak így válik elkerülhetetlenné – a közlekedő testek mozgása által – egy-egy mű. Azt hiszem, sokan tudták már akkor is, hogy a lakó (a munkás) nagyrészt útközben kapcsolódik ki. A munkahelye (a bánya) és az otthona (lakótömbje) között. A séta már Platónnál is kiemelt jelentőségű életeseemény volt. Ilyen szempontból klasszikus hagyománya van a menet közbeni edukálódásnak. Az útvonalak mentén éppen ezért a korábbi lakótársak, szépemlékű mártírok (munkásmozgalmárok) kőből faragott vagy mozaikból rakott arcképei emlékeztetnek arra, mi történik akkor, ha valaki rosszkor és figyelmetlenül árul újságot (pl. Kubicza Mihály). De említhetnénk még a további 1944–1945-ös helyi hősokeket, így Gönczi Ferencet vagy Mészáros Lajost is. Ámde emlékezni még a harmadik műszak után is lehet. Vagy ha nem is emlékszik/ emlékezik az ember, de mantrázza a nevet, amit lát, hiszen a laccímét muszáj tudnia, reggel pedig el kell vinni a gyereket a Ságvári Endréről elnevezett általános iskolába.

Ez a része a várostervezésnek, tehát a geolokációs elemek és nagyjainkról elnevezett közintézmények, utcák, valamint semleges, ámde boldog köztéri szobrok (pl: fiú csikóval, kislány özzel, asszony korszóval, vetkőző nő) szintisztán memoriter, jól dramatisztált kollázsolás, rendben is volt mindig.

Zavar így nem a megrendelt ékesítésben, hanem a komfortról vallott nézetekben adódhatott (különös tekintettel a lakóépületekre, munkásszállókra és a kapcsolódás helyszíneire). Talán az idő sem volt elegendő a megfelelő arányérzék kialakulására, az aranyközép megtalálására sem a megrendelés, sem a kivitelezés pillanataiban. Bár kétségtelen, a Tervezők a maximumot próbálták teljesíteni. Mindennek ellenére a városkép mégis szétesik, ahogyan arról a *Művészet* 1962-es száma is beszámol.⁴

De nemcsak a városkép esett szét, hanem a város szociológiai-ideológiai összetétele

⁴ K.E.: Képzőművészet Oroszlányban. *Művészet*, 1962. február = <http://retronom.hu/node/16398>



Az Ady Mozi épülete a MOPRESSZÓ-val. Forrás: retropolizs.com

is. „Az újonnan érkezett oroszlányi bányászok között többen szélsőjobb vagy szélsőbaloldali nézeteket vallottak. A jobboldali szélsőséges mozgalmak támogatói az 1940-es Tatabányáról induló, a Nyilaskeresztes Párt által kezdeményezett sztrájkban vettek részt, mely így Oroszlányra is áterjedt.”⁵

Ahogy az oroszlányi tárnák számozása is a tatabányai aknák sor-számozását folytatta.

Ebben a helyzetben a Terv hiányosságai hamar kiütköztek.

„Először 1947-ben Salgótarjánból, majd 1951-ben a leállított Brennbérbányáról érkeztek közel 300-an. Azonban az újonnan betelepülők egy része ekkor is rövid időn belül elment. Ennek legfőbb okát a mostoha lakáskörülmények jelentették, mivel a település fejlődése nem tudta az aknák munkaerő szükségletének növekedését követni, és sok bányásznak nem tudtak lakhatást biztosítani, akik így földbe vajt kunyhókat készítettek maguknak.”⁶

Nem vagyok egyedül oroszlányiként, aki elmondhatja magáról, hogy anyja és apja családja is át- és betelepült/telepített. S nem vagyok egyedül oroszlányiként, aki a mai napig sem tudja pontosan, miért és milyen körülmények között érkezett a rokonság. S a helyzet árnyalása helyett: biztosan nem vagyok egyedül a korosztályomból, aki egy ponton abbahagyja a miértek felfejtését. Az viszont biztos, hogy azok, akik hosszan használták a köztereket és épületeket, azok nem az elegáns „kezitcsokolom utcák”-ban laktak a mérnökökkel.

Így az élet, a város használata sem lehetett példaértékűen egyszerű, annak ellenére, hogy 1958-ban a Magyar Nemzet tudósítóját „elnémította a látvány”, amikor leszállt a vonatról s feltárult előtte a város.⁷ A kezdeti ámulat után így folytatja úti beszámolóját: „Oroszlánynak jelenleg sok mindene van és sok mindene még nincs. (...) A szórakozási

lehetőség egyelőre kevés. Van egy étterem, az Aranycsille, két eszpresszó, egy-két kocsmá és egy csodaszép strand tetőtérasszal, sörözővel, hatalmas parkkal, színes szökőkúttal, akár Budapest is megirigyelhetné. És a kultúra?

Két mozi van a városban. Az egyik csak keskeny filmet vetít, a másik új, korszerű, szélesvásznú. Előcsarnokának homlokzatát Domanovszky freskója díszíti. (...) Nehéz itthagyni az épülő házakat, az állandó napsütést, és az embereket. Az épülő bányászváros nem csak lakóinak okoz örömet, hanem mindnyájunknak, akik szép életet akarunk egymásnak.”

Az elragadónak tűnő építkezés és az egymásnak akart szép élet (ahogyan már korábban is mutatta az elköltözők aránya) igazán sosem találkoztak. Nem érték utol egymást, hiszen központilag csak a terv végrehajtását tudták rendeletben gyorsítani, a további komponensek sebességét nem. Bizonyos kérdések, mint például a falusiak és a városiak (itt főként a tervben foglalt termelésben résztvevő bevándorló munkásokra és az eredeti lakókra gondolhatunk) egy településen belül produkáltak minden szimptomatikus tünetét az ötvenesévek utópiájának.

Van egy több szempontból különös könyv, ami karakteresen, a korszakra jellemzően statisztikai adatokon keresztül mutatja meg, mi történik akkor, amikor a tervek és épületek elkészülnek, majd éppen csak a felszínük karcolódik a használattól. Kicsit olyan, mint mikor először enged be az etológus az egeret a méretarányos labirintusba.

Ez a könyv – emlékeim szerint – a legtöbb helyi háztartásban a polcra nyomasztott. Pedig *Kamaszváros*⁸ a címe. Nem vészjósló. Csak kicsit aggasztó olvasni minden nap: Oroszlány, a kamaszváros, mintha állandósulna egy helyzet: marad mindig tizenéves valaki. A legrosszabb időszaka az embernek, az önazonosság teljes hiányával, meg a gondolattal, hogy még megeshet, hogy nőni fog, de mindenképpen változik. Ez a semmit-nem-látás teszi a talajt ingoványossá.

S pláne most ironizál a szerző címadása leginkább, mert tudjuk, nem lett a kötetnek folytatása, amit a *Kamaszváros* mellé

8 BERÉNYI GYÖRGY: *Kamaszváros. Történelmi pillanatfelvétel Oroszlányról*, Budapest, Kossuth Kiadó, 1965.

oda lehet tenni a polcra, talán egy másik életkort jelölő szóval a címében. Bár igaz, senki nem is ígerte a következő részt.

Ebből a könyvből mindenesetre megtudható, hogy a kényszerű iparosítás következtében feloldhatatlan problémákat okozott az alkohol túlcordulása és a kultúra hiánya. Pénzben számszerűsítve a tény: a várossá válás első 6 évében a munkásbérekből 2 millió forint ment el képzőművészetekre, míg 15 millió szeszitalra. De ugyanígy találhatunk statisztikai adatokat a műszakváltások időszakában történő kriminológiai esetekről is, ami a szerző szerint több esetben a tisztelet minden formáját nélkülöző bányász-paraszt viszony kezeletlenségéből, valamint az alapvető műveletlenségéből fakadt.

Ebben a helyzetben kezdtek a mozi felépítésébe.

PINTÉR BÉLA (később a Hilton szálló tervezésében részt vevő mérnök, a VÁTI, az Iparterv és a KÖZTI munkatársa) épülete a mára Oroszlány jelképévé vált, város mára jelképévé lett, korábban oda-nemvalónak titulált víztornya előterében, és a maga idejében valóban korszerű munkásszállójának háttérében kapott helyet. Azt nem tudnám megmondani, hogy akkoriban a terület (bár szerették volna) valóban betöltötte-e városközponti szerepét. S ez a mai napig nem egyértelmű, annak ellenére, hogy központi fekvése indokolná ezt. Tulajdonképpen egyenlő távolságra helyezkedik el az Oroszlány saját határán belül továbbra is külön kezelt két városrésztől, a „falutól” és a „várostól”. A terv ezen a ponton mintha megtévesztette volna önmagát, talán éppen azzal, hogy nem vette számításba a kamaszság átmeneti állapotát és az abból következő, az épülő város egységei között zajló vagy éppen hiányzó dialógust.

A mozi épületének kivitelezése az anyagbeszállítással összefüggő okok miatt, csúszott.

Mindeközben hezitáltak a nevet illetően: Hunyadi Mozgó vagy Vörös Csillag lehetett volna, de aztán maradt Ady. S történetek persze más, szívet melengető kezdeményezések is a városnak erre a mezsgyéjére koncentráva. Például elkészült az itt lakók munkájával, társadalmi összefogás eredményeként a gyermekvidámpark, mely félúton a haraszthegyi parkban álló felszabadulási emlékmű nőalakja felé kapott helyet.⁹

Egy olyan szimbolikus jelentéssel párosuló beruházás, mint egy mozgóképszínház létesítése, nem maradhatott vizuális hangsúly nélkül. Az épülő üres falak semmi mást nem tettek indokolttá, mint hogy jelezni kell a központi szervek felé a terület kitöltésének igényét.

Korszerű módon persze nem csak a mozi esetében merült fel, hogy „megrendelést adnak fel” a Magyar Népköztársaság Művészeti Alapjának. „Az épülő szocialista bányászvárost, Oroszlányt, az elmúlt években három jelentős képzőművészeti alkotással díszítették. Az új iskola előtti díszkútnál, a strandon, s a város legmagasabb pontján, a Haraszt-hegyen művészi szobrokat állítottak fel. Most az Ady Filmszínház 27 négyzetméteres freskója, Domanovszky Endre alkotása, amely nyolc táncoló női alakot ábrázol. Az Oroszlányi Szénbánya Vállalat kilenc lakóépület díszítésére adott megrendelést a Képzőművészeti Alapnak. A tervek szerint többretegű színes vakolatból formált képzőművészeti alkotásokkal, úgynevezett sgraffitókkal díszítik a házakat.”¹⁰

9 Az szobor UNGVÁRI LAJOS munkája.

10 *Magyar Nemzet*, Napi Kórnika, 1959. július 2.

A mozi épületének dekorálására is több pályázó volt: „Szentiványi Lajos festőművész az oroszlányi mozi előcsarnokának freskótervén dolgozik. Versenyháza a pályázaton: Bemáth Aurél, Domanovszky Endre és Iván Szilárd. A kiváló művész egyébként nemrég az Iparművészeti Főiskola tanára lett.”¹¹

A teátrális/színepi és táncos jelenetek, a vidéki és városi élet etűdjei, valamint a csille mellett élő boldog városi és földművelő lakosság képi variációi közül a pályázaton végül DOMANOVSKY ENDRE terve nyert. Viszont az épület falára nem az MNG adattárában fellelhető idea került.¹² A szöveges dokumentáció a megrendelés körülményeire vonatkozóan elveszett.

„Az Ady mozit óriási transzformátorháznak nézhetné valaki, ha nem rendelkezne homlokzati üvegfalal és szűk, alig másfél méter szélességű, alul hézagos lépcsőfeljáróval, amely túl keskeny bejáraton át szűkös előcsarnokba vezet.”¹³

Ebbe a várakozóterbe került végül Domanovszky mester táncolókból álló füzére. Furcsa módon ismert címe nincsen a képnek, éppen ezért sok helyen sokféle módon szerepel, hol a táncolók nemiségére, hol csak a táncra utalva a szókapcsolattal, mert valahogyan azért nevezni kell az ékességet. Legutóbb *Zengő életként* bukkanhattunk a nyomára, az Oroszlány város 10 éves születésnapját ünneplő fényképalbumban.¹⁴

A kép témája az öröm (vagy élet) cselekvő megélése a táncon keresztül. Mozgás és perdület. Ezen kívül a film kockái is mozognak vagy peregnek, ki hogy mondja. Ha nagyon megerőltetjük magunkat a mozi és a tánc kapcsolatának megértésében, akkor még ez az asszociáció tűnhet elsőre a legátélhetőbbnek. Ebben a verzióban egy nemek feletti általános élmény bontakozik ki a látvány által.

De ha tovább időzünk a kép elemein, erősebb lesz – Domanovszkyra igazán jellemző módon – a nők látványa által

11 Esti Hírlap, *Ma hallottuk*, 1959. november 5. – A szövegben említett sgraffitók állagmegőrzése az adott kritikus ponton megtörtént.

12 Jelenleg a Magyar Nemzeti Galéria adattára őrzi az egykori lektorátusi anyagokat.

13 K.E.: *Képzőművészet Oroszlányban. Művészet*, 1962. február – <http://retronom.hu/node/16398>

14 A képhez készült terv többször került kiállításra, így Domanovszky Endre 1959-es Múcsarnokbeli önálló kiállításán, majd a VII. Magyar Képzőművészeti Kiállításán szintén 1959-ben, valamint 1962-ben, a művész Szófiában rendezett kiállításán.

keltett élmény. Táncot látunk, a perdülő szoknyák ráutaló hangsúlyossága miatt mondhatjuk, hogy néptáncot. De nem párostáncot, ahol a nemeknek a társadalomban betöltött (hagyományos) szerepe szerint a fiú vezet, a lány követi. Másképpen a fiú az aktív, a lány pedig a reaktív, hanem egy karikázó női táncot vagy sortáncot, de az is lehet, hogy éppen egy falukerülő leánytáncot.

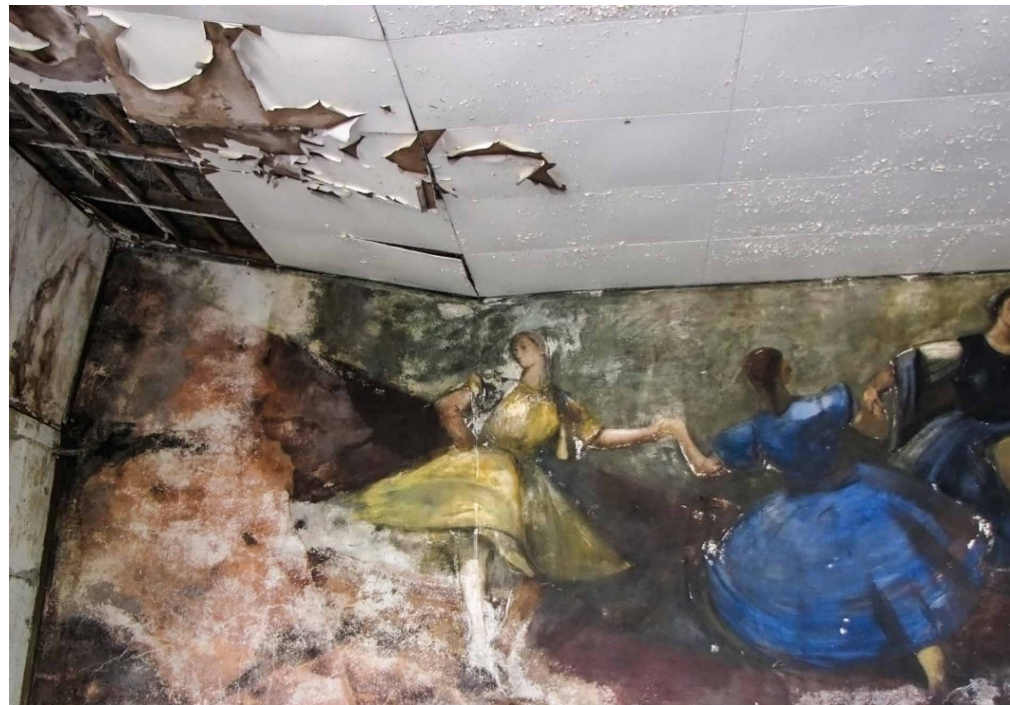
A lányokat két csoportra osztó furulyázó fiú amúgy suta figurája egy darabig mintha nem is lenne ott. Legalább is nehéz elképzelni a nőket látva, hogy ők az ücsörgő alak dallamára mozognak. Viszont, ha sokat nézzük a teljes sort, egy idő után fordul a helyzet és a lányok tűnnek el vagy lényegülnek át, mintha csak a népi hangszereken játszó figura gondolatából pattantak volna ki. Eldönthetetlen. Emlékezetes dilemma. Egyfelől furcsa, rezignált beletörődés a vagy csak nőkből, vagy csak férfiakból szerveződő társadalom víziójába. Mintha a három műszak három felé bontaná az embereket is. Reggel a férfiak látszanak, ebéd-időben a nők, s a napköziben meg a gyerekek, de ez utóbbi már tényleg csak kacér utópia az előző kettő vágy szerinti elegyítéséből, s a képen nem is szerepel a társadalom ezen rétege.

Másfelől – és talán ez az eredeti szándékhoz közelebb álló gondolat – itt sokkal inkább van szó az egymást befolyásoló, együtttható erői szociális dinamikájáról.

Annak, hogy a kép egyben sosem látszott, lehetett oka az épület átalakítása is. Ekkor a bejárat pozíciója is megváltozott. A fennmaradt fotók tanúsága szerint a betérő nézőt eredetileg a furulyázó fiú fogadta, majd két oldalt a lányok csoportja bontakozott ki. Körbenézés eredményeként: „A szűk előtérhez viszonyítva magasan elhelyezett freskó a belső térből nem élvezhető zavartalanul. A filmszínház külső üvegfalú homlokzatának kellene biztosítani azt, hogy este a kivilágított előcsarnok freskója jól látható legyen. De az üvegre redőnyök kerültek, s ezzel az épület és falkép ötletes traktálásának ilyenforma lehetősége megsemmisült, a freskót csak kényelmetlen körülmények között lehet megsemmisíteni.”¹⁵

15 K.E.: Képzőművészet Oroszlányban. *Művészet*, 1962. február = <http://retronom.hu/node/16398>

Falkép a bontás előtt, 2018. augusztus 22.
© Fotó: Lazók Zoltán | forrás: facebook/lazokzoltan



Kényelmetlenség. Talán ez a szó az, ami valóban korszerűnek hat, s a cikk írója, bár tudtán kívül, mégis rátapintott a lényegre, és sikeresen ültetett bogarat a kettővel későbbi generáció fülébe. Viszont a jelek arra mutatnak, hogy a komfort hiányára tett utalás a mozi építésének időpontjában is elhagyhatta többek száját. Vagy az építkezés elhúzódása miatt, vagy úgy amúgy a munka heve okán, Domanovszky 1959-ben már nagyon szerette volna befejezni a falképet. A *Magyar Nemzet* körkérdésére január elsején, az akkor már Munkácsy- és Kossuth-díjas művész a Képzőművészeti Főiskola rektoraként nyilatkozta, hogy ez szerepel szinte első helyen az azévi tervei között.¹⁶

Aztán végül minden elkészült, majd teltek az évek. A mozi formátuma és funkciója állandó kérdés tárgyát képezte. A korábban üvegfalal határolt épület, mely az utcáról is látni engedte a táncoló lányokat a furulyázó fiú társaságában, egyre zártabb és zárkózottabb lett.¹⁷

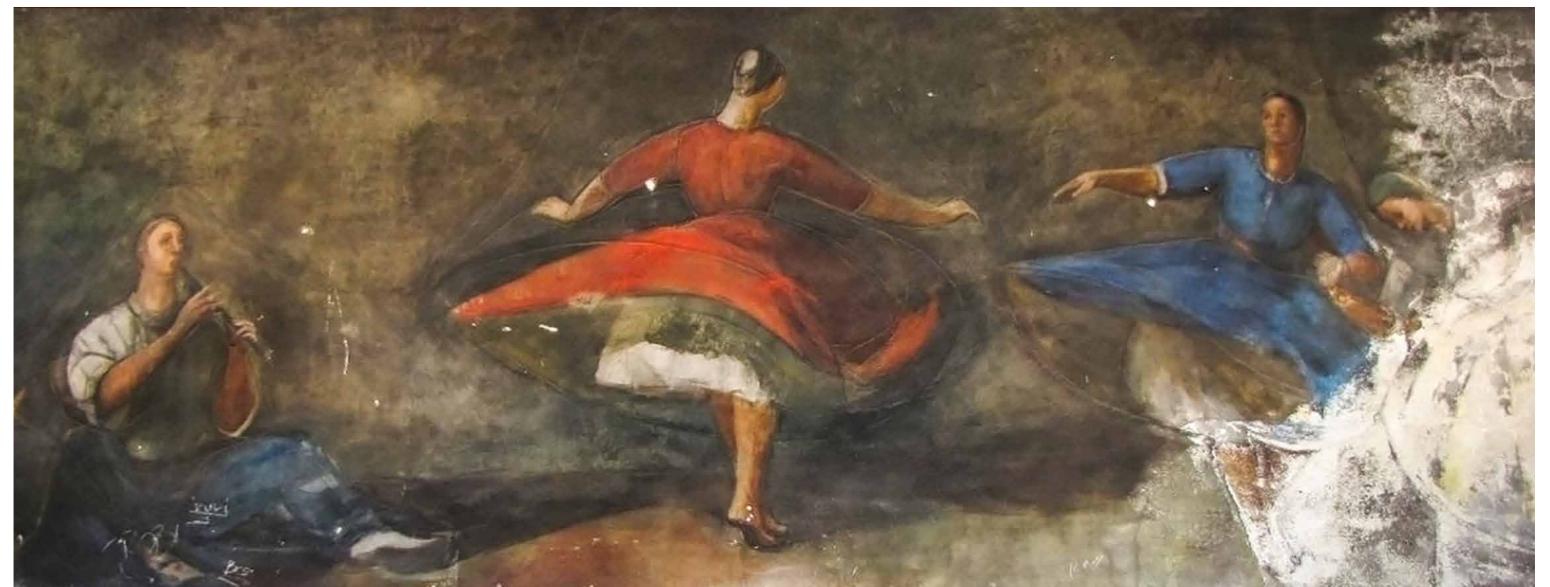
Kezdetben valószínűleg tényleg csupán a tűző naptól (a tájolás hibája) igyekeztek védeni a moziterem bejáratánál várakozó embereket és magát a képet is. Első megoldásként redőnyvel, majd részleges felfalazással. Később, amikor már végleg eldönthetetlen volt a kultúra versus preszszó dilemma, az épületben kialakítottak egy kisebb tömböt is, amiben klubot üzemeltettek.

Az 1970-es években a kép, alig tíz évvel az elkészülte után, restauráláson esett át (a körülmények ismeretlenek). Az új gazdasági mechanizmus szárba szökkenése, majd elsorvadása amúgy is többeket nehezen érintett, hát még egy falképet és egy ötvenes években lett iparvárost. Kellett a fel- és megújítás. Hogy ne vágyjon mindenki a legközelebbi, gyorsan elérhető nyugatra.

Mindennek, valamint később, a VHS-nek és a vidéki mozihálózati-térkép átraj-

16 Ki mit vár az új évtől? *Magyar Nemzet*, 1957. január 1., 5.

17 A Lektorátus képzőművészeti bizottságának 1964. május 11-i ülésén, abban a vitás kérdésben, hogy lehet-e művet üvegfalon keresztül szemlélni éppen az oroszlányi falkép szolgáltatott pozitív példát: „Baross Zoltán: Oroszlányban van Domanovszky mesternek üvegen keresztül való rálátásra freskója, s mondhatom, hogy nagyon jól látszik” – *Adatok és adalékok a hatvanas évek művészetéhez – a Művészeti Bizottság jegyzőkönyvei, 1962–1966. (I-II.)*, szerk. WEHNER TIBOR, Képző- és Iparművészeti Lektorátus, 2002.



Falkép a bontás előtt, 2018. augusztus 22.
© Fotó: Lazók Zoltán | forrás: facebook/lazokzoltan

zolásának ellenére is az Ady mozi eredeti funkciója szerint üzemelt 1993-ig. Azután (még a rendszerváltás évtizedében) Technikai Múzeummá formálták. 1 forintért került az üzemeltető Alapítványhoz az épület.¹⁸ Az egykori berendezések sorsa szintén ismeretlen. A Múzeum is csak átmeneti ideig működött. Így utólag persze jó volna utána nézni, hogy milyen kiállítási tárgyak kaptak helyet benne, de ez a kutatás egy következő fázisát képezi majd. „Fénykorában” egyszer jártam ott, egy szervezett általános iskolai csoport tagjaként, konkrét emlékem nem maradt. A hosszú évekig tartó nem-üzemelés, az épület rohamos és gyakorlatilag teljes leépülésével járt. Egy 2010-es városfejlesztési ülés jegyzőkönyvéből kiviláglik, hogy a folyamat megállítására és egyben az épület, valamint a falkép részleges megőrzésére a „Domanovszky-ház” projekt jelentette volna a megoldást.

Az eredeti kulturális funkció kiváltója – tehát itt az értékeremtő felhasználás – még jóval az ezredforduló után is a lakásépítés lehetett volna.¹⁹ Mélyen gyökerező zsigeri reflex (moziból lakást csinálni) mondhatnánk ironizálva, a munka antropológiai értelmezésének mellőzhetetlenségével. A munka olyan szabad tevékenység, ami által az ember személyisége fejlődik. Ha emberek dolgoznak, lakniuk kell. S mivel az egyén fejlődése a munka által biztosított, élete általa kitöltött, ezért az alapvetően kulturális egység el is hagyható.

Viszont a mozi nem lett társasház sem.²⁰ Ahogyan bisztró sem. És helyi tánckörök próba- vagy előadóhelye sem.

Megmenteni igyekezett több (minimum kettő) párt képviselőtestületi jelöltje is nyilvános beszéd formájában, az akkor még álló épület előtt állva.

18 Az épületet 2013-ban 800.000 forintért vásárolta vissza az önkormányzat online árverésen.

19 „(...) a tulajdonos több éve húzódó problémát szeretne megoldani, a most bemutatásra kerülő prezentációban szeretné ismertetni a jövőbeni elképzeléseit az épülettel kapcsolatosan (...) elmondta, hogy az ötletet az adta nekik, hogy az önkormányzat ezt a területet átminősítette, így alkalmassá vált lakások építésére. Az első elgondolás 2008-ban született meg, amely egy kétszintes társasház lett volna. A befektetők és a gazdasági válság lelassította a folyamatot, így abbamaradt az elgondolás. 2009-ben ismét találtak befektetőt, azonban a gazdaságosságát figyelembe véve a beruházás a 2008-as tervek szerint már nem volt megfelelő. Elmondta, hogy a most bemutatásra kerülő prezentáció a környezethez illő, magasabb épületet szemléltet. Az önkormányzat segítségét és a hozzájárulását kérte a szabályozási terv megváltoztatásához. Hozzáfűzte, hogy a lakások száma megnövekedne és gazdaságosabbá válna az építkezés. Kitért a védendő freskóra – amely az évek során megrongálódott – és a tervek szerint az épület a „Domanovszky Ház” elnevezést kapná, amely az épület külső falára is rákerülne. (Részlet az Oroszlányi Önkormányzata Városfejlesztési ülésének jegyzőkönyvéből [2010].)”

20 Annyit még érdemes megfigyelni, hogy a lakótömböt Domanovszkyról nevezték volna el és nem az alapvetően feledés homályába vesztett Pintér Béláról.

„Ahogy a csillag megy az égen...”

Az utolsó bányát 2015-ben zárták be.²¹ A VHS lejátszókat gyártását 2016-ban állították le Japánban. A mozit pedig 2019-ben bontották el. Az ajánlattételi felhívást a „volt Ady mozi” falképének restaurálás nélküli leválasztására az ezt megelőző évben írták ki.²² Az épület megőrzésére nem vonatkoztak kikötések, hiszen a helyi védettség csak a képet illette. A bontás és a leválasztás is megtörtént. A falkép egyelőre a felhívást nyerő, majd a műveletet elvégző restaurátorok budapesti műhelyében található.

A megmaradt, de háttérüket elvesztő darabolt alakok jövője kérdéses.²³ Felmerült több lehetőség, miszerint egy másik épület falát díszíti majd a tánc maradék eleme, de ezidáig közleményben nem informálták a lakosságot a tervezett további lépésekről.

Addig marad a várakozás, ahogyan eddig is. S közben a történet minden egykori és jelenlegi viselője önkéntelenül is figyeli a hurkolt, csomózott, automatizálva szőtt vagy éppen újrashasznosított kelmék apró, de felismerhető mintázatát, az ismerős séma után kutatva.

21 DRÓSZEGI-HORVÁTH NÓRA: *Beomlott fellegvár* – https://www.vasarnapihirek.hu/fokusz/beomlott_fellegvar

22 AJÁNLATTÉTELI FELHÍVÁS – Oroszlány, volt Ady mozi épületének bontására, tereprendezésre <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:UNSR9esPIk0J:www.oroszlany.hu/Content/GetFile/3881+&cd=1&hl=hu&ct=clnk&gl=hu>

23 Tizennyolc darabot választottak le, melyek öt figurához tartoztak a falkép jobboldali feléről.

Festészetrégészet

Erdélyi Gábor: Annyi minden van*

Neon Galéria, Budapest

2019. november 20 – 2020. január 10.

„Valójában minden, amit teremtettem, arról álmodik, hogy egyszer majd elmeséli saját történetét, és így vagy úgy ezt sikerül is megtennie. A hegyek geológiai rétegeikkel, a fák törzsük évgyűrűivel, leveleik vonalkázásával, az állatok az elődeiktől hordozott nyomaikkal írnak. Még egy fűszál is megírja és újraírja az élettörténetét. A világegyetem visszaemlékezések könyve, a föld egy napló.”¹

„Annyi minden van” – szólít meg a budapesti Neon Galériában bemutatott kiállítás címe. A kijelentés pontos: irtózatoss kép-, tárgy- és műtárgykupac tetején élünk, elképesztő mennyiségű álló- és mozgóképi információban igyekszünk a felszínre jutni, levegőt kapni, túlélni. Nem egyszerű feladat: a halmaz folyamatosan, egyre gyorsuló ütemben növekszik, a benne található elemek többsége pedig észrevétlen, emlékezetlen merül alá a tárgytengerben. Éppen ezért is hihetetlenül nagy felelősség az alkotás, a tárgyak létrehozásának, azok szerkesztett bemutatásának, közszemlére tételének rítusa, és nagyra tartható, ha egy művész etikai szerepének teljes tudatában, a lényegre törekedve alkot, egy galéria pedig ennek megfelelően hív meg kiállítót, válogat és állít ki műveket.

ERDÉLYI GÁBOR és a Neon Galéria esetében nem kétséges a pozíció, a hozzáállás komolysága: korábbi közös és másokkal, máshol megvalósított kiállításaiakkal ezt már bizonyították. (Érdekes együttállás, hogy Erdélyi e ciklusa és a Neon egyidősek: mindkettő története pontosan egy évtizede kezdődött.)

Erdélyi a festészetvallás liturgikusaként folyamatokban gondolkodik és alkot: számára a kronoszként értelmezett, mérhető idő jelentéktelen, alkotói munkája a kairoszban, a kitüntetett időben ölt testet. Munkáival kiállításain is vezetőszálat kínál: az előző bemutatókról már ismerős alkotásokkal segít felidézni „az előző részek tartalmát”, segít kapcsolódnunk, bele- vagy éppen visszarázódnunk alkotói világába; ugyanakkor a gondolatot tovább szöve, újabb alkotásokkal bővítve nyújt minden alkalommal meglepetést.

1 Franco Ferrucci: *The Life of God (as Told by Himself)*. University of Chicago Press, Chicago, 1996, 100.. (a szerző fordítása)

Ugyanez a helyzet a róla írt tanulmányokban és cikkekben is: szinte bármelyik írás bármelyik kiállításához kapcsolódhatna. Ha nem lenne életművének, alkotásai családi örökségének köszönhető precíz dokumentáltsága, egészen bizonyos vagyok benne, hogy komoly kihívások elé állítaná az utókor művészettörténetészeit az utólagos datálás problematikája. Számára persze ez talán szintén a lényegtelen része, hiszen, ahogyan MÉLYI JÓZSEF írta róla hét éve, Erdélyi „egyszerűen a festészetben él, minden művészi gondolata festői.”² Liturgusként Erdélyi a festészetben való létezésbe törekszik bevonni a kiállítási szituációban a képpel szembesülő befogadót is. DANIEL A. SIEDELL amerikai művészettörténész a vallás és a művészet hasonlóságáról értekezve fejti ki tíz éve írott tanulmányában, hogy mindkét esetben ugyanolyan szükséges a hiedelem: „Ahhoz, hogy az eucharisztia hathatós legyen,” – írja – „az abban részesülőnek ugyanúgy el kell hinnie (azaz hittel kell rendelkezzen abban), hogy a bor és az ostya Krisztus vére és teste, mint ahogyan a művészeti alkotás befogadójának el kell hinnie, hogy a festővászonra masztolt olajfesték jelent valamit.”³ Ugyanakkor, teszi hozzá Siedell, „a vallás nem pusztán

2 MÉLYI JÓZSEF: Színek és élek. *Élet és Irodalom*, LVII/3. 2013. január 18.

3 DANIEL A. SIEDELL: Liturgical Aesthetics and Contemporary Artistic Practice: Some Remarks on Developing a Critical Framework. In: *Beyond Belief: Theoaesthetics or Just Old-Time Religion?* Edited by RONALD R. BERNIER. Eugene: Pickwick Publications, 2010, 11-12.(a szerző fordítása)

és egyszerűen »elhitt« az azzal kapcsolatos intellektuális gondolataink summájaként, hanem *gyakorolt*.⁴ Éppen ez a gyakorlat, az alkotó részéről művészeti kutatásként is értelmezhető folyamatos és következetes cselekvéssorozat, a befogadó részéről pedig a repetíciótól sem mentes visszatérő figyelmes elmélyülés és tiszteletadás az, ami egészen sajátos eseménnyé emeli a találkozást. Erdélyi ugyanakkor egyben tér- és médiumkutató is. Térkutatói karakterével kapcsolatban Mélyi így fogalmaz: „Erdélyi vizsgálatának tárgya most már két évtizede nem is a festmény felülete, hanem a festői tér”⁵, de ezzel a megállapításával nincs egyedül, hiszen FARKAS VIOLA is Malevics szuprematista kiáltványát idézi mottóként Erdélyi képeihez: „A művész, a festő többé nem a vászon, a képsík rabja, és kompozícióit a vászonzól kiviheti a térbe.”⁶

Erdélyi azonban szerényen csupán úgy fogalmaz: „Sokakkal együtt engem is

4 SIEDELL 2010, 16.

5 MÉLYI 2013.

6 FARKAS VIOLA: *Lét és tér és idő. 2017-2018* - Erdélyi Gábor szíves közlése alapján.

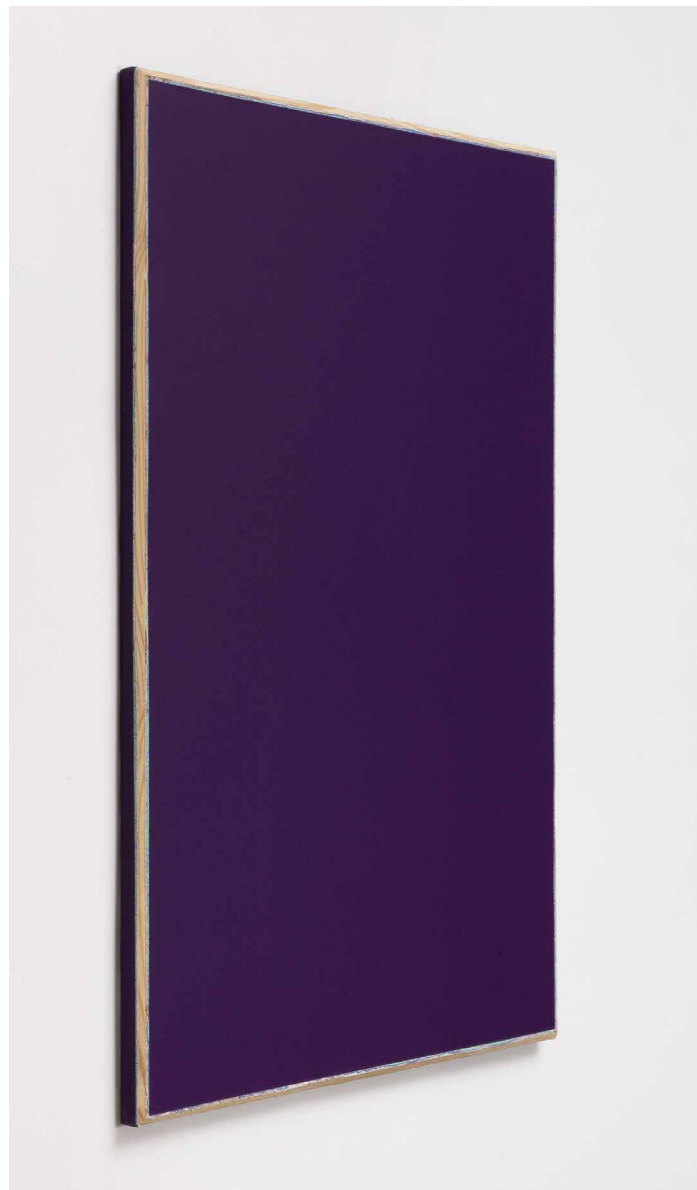


Erdélyi Gábor
Annyi minden van, Neon Galéria, 2019. november 20 – 2020. január 10., (részlet a kiállításból) © Fotó: Biró Dávid



Erdélyi Gábor
Pórusok, 2019, akril, szatén, 60 x 45 cm (részlet) © Fotók: Biró Dávid

Erdélyi Gábor
Derékszögben fedetlen, 2019, akril, vászon, 90 x 65 cm



kiemelkedő korábbi alkotására, a 2002-es Színeváltozásra, valamint a már-már spektakulum-szintű technikai bravúrral megalkotott, ugyanakkor a galéria két ablaka között harmadik, lélekablakot nyitó *Lélek tartja* (2019).

„Csendes képleletek a festészet médiumának kutatásából” – olvashatjuk a kiállítás beharangozójában. „Természetesen nem a forma és anyag pusztá egymásra halmozásáról van szó. Olyan művek születnek, amelyek a látvány részint ösztönös képzetársításai mentén a banálistól a szokatlanon át a fenségesig terjedő, többnyire illogikus kettősségek szimbiózisában válnak képekké.” Erdélyi Gábor újabb munkáival az „annyi minden van” nem csupán megnyiségben jelent többletet. Érdekes tovább kutakodni, hátha a végén egy kicsivel több tárul fel előttünk magunkról, a világról, a festészetről.

2020_1_2

Erdélyi Gábor
Pórusok, 2019, akril, selyem, 60 x 50 cm (részlet)



NÉMETH GÁBOR

Két öreg pók a homoktölcsérben

– félcédulák –

A végzet hatalmas. Révész László László és Roskó Gábor kiállítása.

Paksi Képtár, Paks

2019. november 30 – 2020. március 7.

„Életem teljesen értelmetlen. Ha különböző szakaszait vizsgálom, olyan-nak tűnik, mint a Schnur szó a szótárban, mely egyszer zsinetet, aztán pedig menyet jelent. Az hiányzott csupán, hogy a Schnur szó harmad-szor tevét, negyedszer pedig tollseprűt jelentsen.”

(SÖREN KIERKEGAARD)

„Az új kiment a divatból”

(ERDÉLY MIKLÓS szóbeli közlése)

Mégiscsak tiszta lappal volna jó kezdeni.

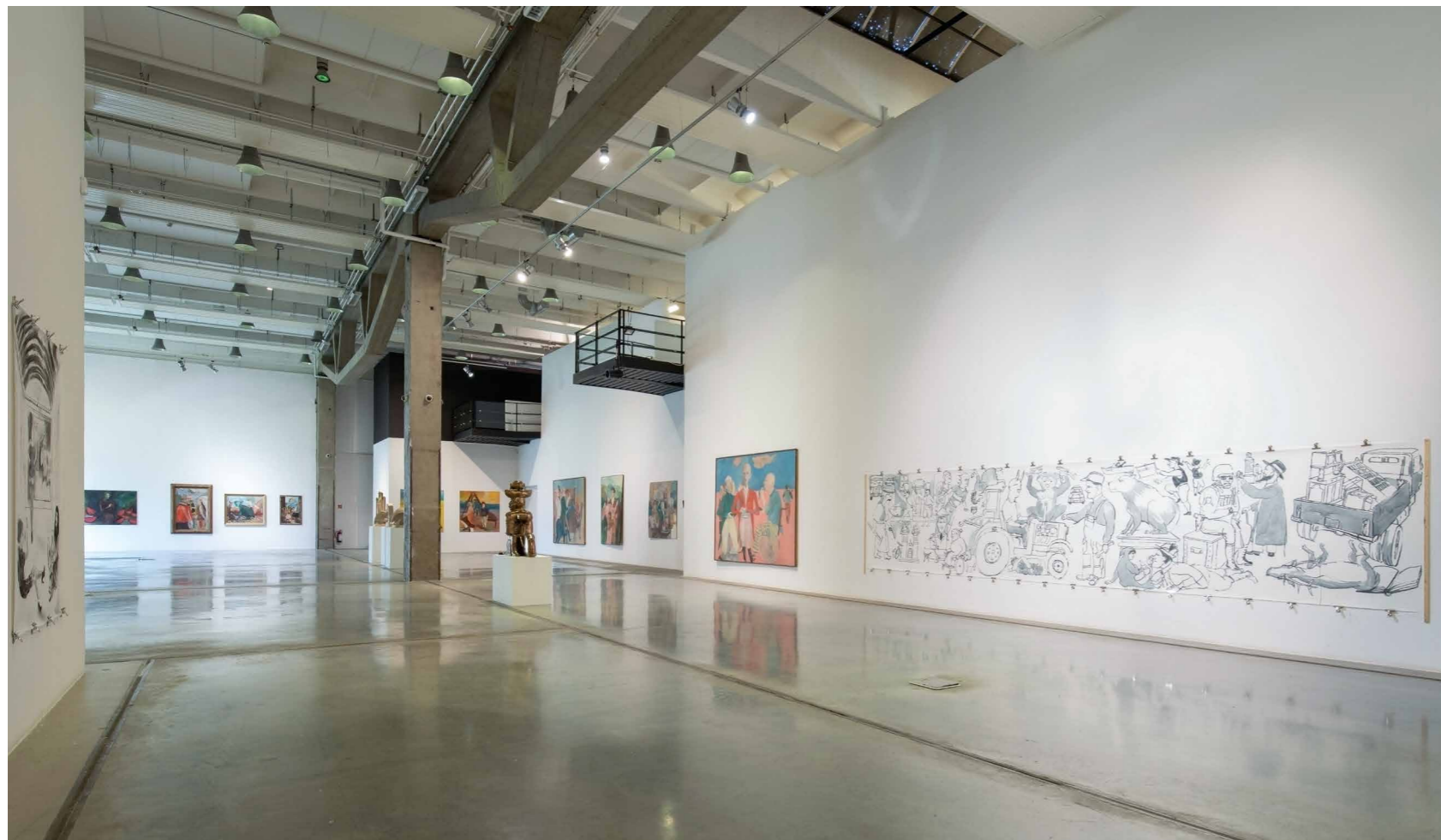
„Színesen elképzelni” (Esterházy) a „refinált kéjt” (Garaczi), hogy Pakson letelepedett, ám mindhalálig szovjetorosz *inyzsenyér* vagyok az erőmből, a magyar mag sokévtizedes hasításában (vagy miben) megfáradt egykori pionír, és most, a jól megérdemelt nyugdíjhoz közeledve, *végre* szerét ejtem a gyárlátogatásnak, irány tehát a Konzervgyár, *ahonnan* a magyar elvtársak egykor annyi örömet szereztek alig lejárt szavatosságú felezett őszi, puha zöldborsó, netán izgalmasan rücskös, hars csemegeubi formájában.

A kiérdemesült busz, amelyen, konstatáltam fájdalommal, egyszál magam vagyok, legyen a tréfa kedvéért Szaratov márkájú (ez itt egy kis matriszka, doboz a dobozban: az *arculatot* boldogan megnézném akár ROSKÓ, akár RÉVÉSZ *tolmácsolásában*), fékezzen nehézkesen a bizonytalan alaprajzú, ám a burkolat tekintetében meglepően invenciózus parkolóban, kászálód-jam le, lepődjek meg az épületet borító tömérdek rozsdán, tehát semmit ne tudjak a Mies van der Rohe-díj magyar shortlistjéről és a káprázatos tulaj-donságokkal bíró Cor-Ten-lemezekről, legott aggódjam az épület állagmeg-óvásáért felelős szakemberek sötét jövőjének (Szibéria!) hirtelen támadó

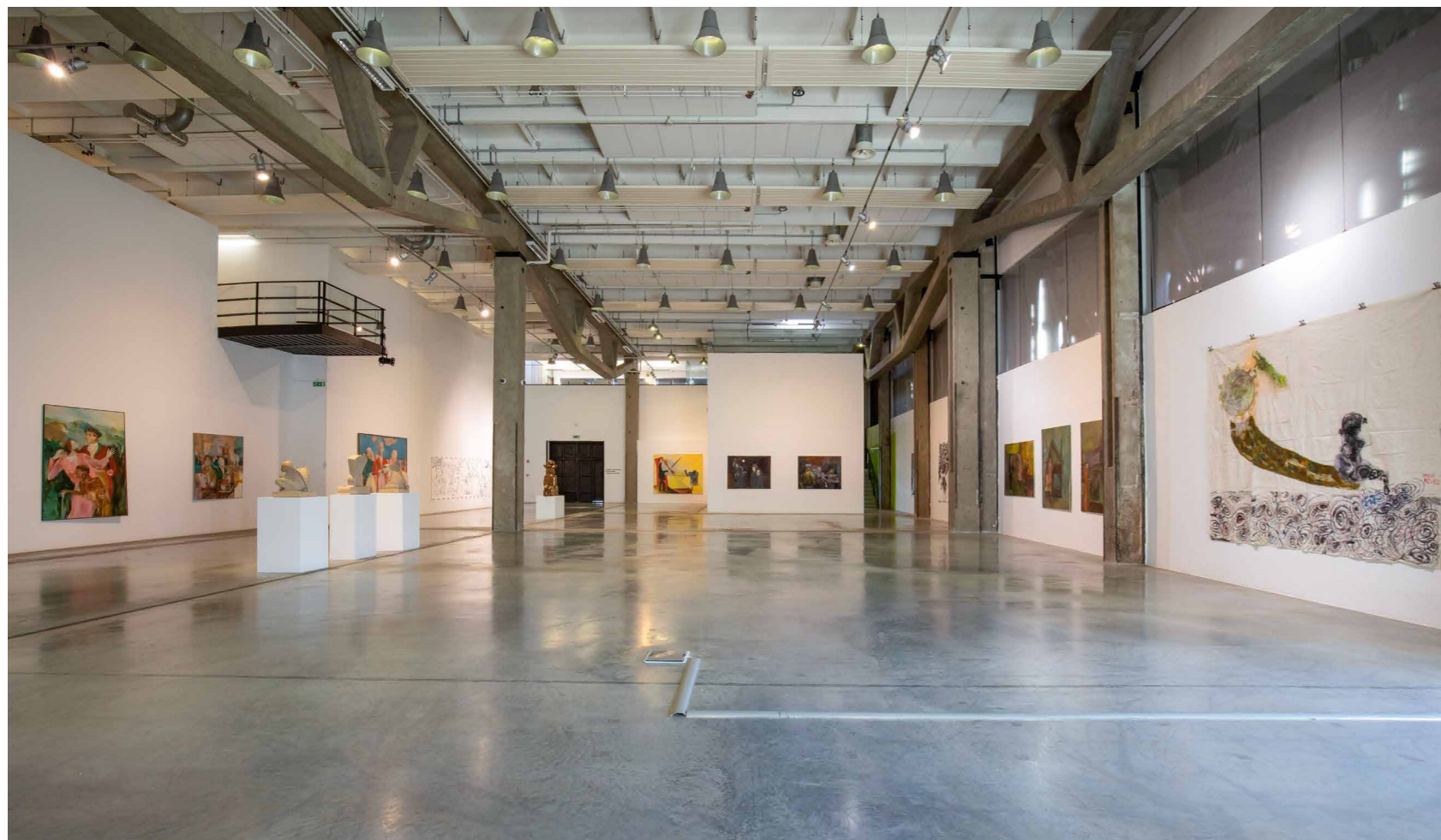
sejtelve okán, aztán ezt az aggodalmat hes-segesse el a nagyvonalú recepció látványa, szabaduljak meg korszerűnek mondható szivacsabátomtól a ruhatárban, a hibátlan teremőrnőt véljem *gyezsurnajának*, majd szelíd unszolásának engedve mégiscsak lépjek az egykori csarnokba, és essen le az *állam*. Ennyire gyanútlanul kellene a kiál-lított képeket megnézni. Másodszor nézni először, amúgy Herakleitosz-módra. Kap-csoljak gyorsan, annyira azért tudják már magyarul, hogy rájőjjenek, a címmel valami gubanc van, A VÉGZET HATALMAS, ez ugye a Verdi, csak túl sok benne a söbetű.

☒

Neked, ki itt belépsz, első pillantásra való-ban a „hatalmas” szó tűnik a legalkalma-sabbnak a térélmény leírására, és az azon-nali, ún. *megtekintés* helyett egy másik eljárásra, a *rosszalkodásra* támad kedved: a tétova, valamiképpen megrendült, ám rizomatikus mászkálásra, ami valahogyan fittyet hány a tér által sugallt, elegáns, a két művészt elkülönítő linearításra. A *lenyűgöző* belmagasság, a képek méretei, a padló onyx



Révész László László és Roskó Gábor
A végzet hatalmas, (részletek a kiállításból), Paksi Képtár, 2019. november 30 – 2020. március 7. © Fotók: Kerekes Zoltán



derengése, a monolit tér közepén Roskó archaikusan brutális plasztikai, a látszóbeton tartószerkezetek vaskos konstruktivizmusa, így, együtt, különös módon valamilyen funkcióját vesztett szakrális tér képzetét keltik. A konvencionálisan a „nagy” jelző fokozó szinonimájaként használt „hatalmas” szó gyöke a *hat*, ami *hat*, annak van *hatalma*, és valóban, a Paksi Képtár csarnokának hatalma van fölöttem, és persze mintha kissé meg is volnék *hatódva*, meghatódva a *minőség* ritkán tapasztalható evidenciájától, és ne tagadjuk, a lassan eltűnő négy évtizedtől, ami Roskó és Révész ún. művészetével való első találkozásom óta eltelt.

☒

Így aztán, egy csapásra vége is a szovjetorosz gyanútlanágnak, azonnal eszembe jut a *másik két* muskétás, Böröcz András és Sugár János, fölködlenek a *mozgalmas* nyolcvanas évek, a Fafej, az Indigó-csoport, Erdély Miklós, a számolatlan kiállítások, Fehérvár, Kovács és Kovalovszky, és persze azok is, amin hangsúlyosan *nem* voltak jelen, az Új szenzibilitás például, performanszok és koncertek, mindenütt, a Műjégen, az FMK-ban, világvégi művházakban, aztán az Örley-kör, mindenféle együtt-működések, ezt a tudást kellene most Herakleitoszmódra elfelejteni. Ráadásul a végzet szó is erősen a múlt idő képzetét kelti. Járkálás közben egyre nyilvánvalóbb, hogy Roskó és Révész közös osztója épp ez a fogalom, de úgy, mintha mindketten tagadnák a létezését. Roskó az időn kívül teremtett világot, Révész pedig ide-oda járkál múlt, jelen és jövő között. A műveken pedig semmit sem fogott az idő, legfeljebb a fizikai hordozókon, Roskó farostjai szerethetően megvetemedtek, itt-ott elállnak a faltól, a galériáról nézve, régi kedvencem, *A híd* (1985) mintha restaurálásra szorulna, Révész nagy vászna, *A csúszda* (1984) erősen ki van szolgáltatva esendő, sérülékeny anyagának.

☒

Mindkét művészet időtállóan bizonyult, mintha ennek a konzekvenciáit vonták volna le bölcsen, amikor a kiállítás rendezésekor nem törődtek a kronológiával. Roskó és Révész nem „fejlődik”, nincsenek „korszakaik”, és bár az értelmezők időnként szeretettel használják őket bizonyos tendenciák leírására, a kezdettől kívül állnak

a trendekhez alkalmazkodó diskurzuson, ezért nem is válhatnak időszerrűtlenné. Adódott volna még, néhány föltűnő analógia és a két életmű egymást metsző párhuzamossága (sic!) okán, hogy a két kurátor, HAJDU ISTVÁN és MAJSAI RÉKA valamiféle „diskurzust” erőltet, rímekeket talál, kontrapunkciót, megfeleléseket, motívumokat és kölcsönösnek mutakozó invenciókat. De nem így adódott, szerencsére.

☒

Nem: a rendezői szándék szerint föltehetően a betűrend szikár logikáját kellene követnünk, és Révész képeinek megtekintése után, Roskó főhelyre kerülő, *Ez lopta el a macskát* című képét használva bejáratként, az óramutató járása szerint folytatni utunkat a csarnokban, majd a karzaton, a szintén elkülönülő két térben előbb Révész, majd Roskó műveit megszemlélve érkezni az első (és utolsó) itt kiállított közös munkához, a másfél perces *Déliidő helyett* című videóhoz. A film egyfelől zavarba ejtő egyszerűséggel, már-már térképszerűen „magyarázza el” a kiállítás koncepcióját, másfelől a két művész és művészet egymáshoz való viszonyára is hasonló egyértelműséggel reflektál. A mozdulatlan kamera totálban mutatja egy bérház körfolyosóját, a folyosó balszárnyán Roskó, jobbszárnyán Révész tűnik föl, egyik sem tagadva a rétegzett öltözködéshez és a fejedőkhöz való, reflektáltan perverz viszonyát, majd a kamerától távolodva, a kép centrumában találkoznak a gang középső szakaszán, „ez lopta el a macskát!”, kalapot emelnek, kissé teátrálisan kezét ráznak, és haladéktalanul folytatva útjukat, távolodni kezdenek egymástól, mindketten ott lépnek ki a képből, ahol másikkuk belépett. Nem tud nem eszembe jutni a káprázatos anekdota, mely szerint Hacsek egy körfolyosós bérházban lakott Sajóval, és, mi történt, mi nem, annyira összevesztek, hogy éveken át csak a színpadon álltak szóba egymással. Egy alkalommal Hacsek (vagy Sajó) föl vitt magához egy *olyan* (Déry) nőt, majd a késői pásztoróra végén, éjjel kettőkor, midőn a fizetésre került a sor, szomorúan konstataálta, hogy momentán nincsen pénz a briftacsnyiban, mi több, sehol a lakásban. Sőhajtva házikabátot húzott, fölcammogott két emeletet, és becsöngetett. Sajó (vagy Hacsek) ajtót nyitott, és meglepődve nézett rá. „Adjon kölcsön húsz pengőt. De nem beszélünk!” - mondta Hacsek (vagy Sajó) a küszöbön.

☒

„Két öreg pók a homoktölcsérben”, dörmögi Roskó Sugár János mikrofonjába, a Tilos Rádió *Alkotás útja* című műsorának 2019. december 19-i adásában. Lehet hallani Révész röhögését. Nem párhuzamosan haladtunk, így Roskó, majdnem olyan ez most, mint egy régi katonatársal találkozni. Révész közbeszúrja, hogy azért mintha összekötne őket valami. Valami, amit a hagyományoshoz közeli, pimaszkodós festészetnek lehetne nevezni, teszi még hozzá. Sugár megkérdezi, hogyan kerültek össze, Révész elmondja, hogy egyfelől összeverekedett Böröczcel, másfelől a felvételin konstataálta, hogy Roskó utálkozva néz rá, mert a rajzfilmes múltja miatt cellen keverte a festéket. Különböző alkatok vagyunk, így Révész, de mindkettőnket vonzott az olyan képek revitalizálása, amelyek nem annyira a magas művészettel, mint inkább a firkától a képregényig, a poppal voltak összefüggésben. Mire Roskó, erre mondta a Miki (Erdély), hogy „néhánykor úgy tud festeni, hogy akármelyik hot dog árus megirigyelheti.” Sugár közbeveti, hogy narrativitás a magyar festészetnek nem igazi hagyománya, és Böröczöt is beleértve velük hármukkal jelent meg újra, igazi erővel. (Régi iskola: a konceptualista D'Artagnan, amint a narratív Athost, Porthost és Aramist provokálja.) Révész ugrik, mint akit ugratnak, sorolja Gulácsyt, Farkast, Román Györgyöt, később

Mednyánszkyt, hogy ezek nagyon erős drámaiságot jelenítettek meg. Csak most nem a figurális vonal van előtérben, mondja rezignálatlan. Roskó hozzáfűzi, hogy amiről a Nagy Művészet azt gondolta, hogy periferiális, neki sosem volt az, a fodrászrajz, az újság, a falfirka érdekelte, de nem úgy, mint amikor egy nagy ember ránéz arisztokratikusan, lefelé a közönséges dolgokra, hanem a demokrácia, a szabadság nevében. Nem a gyarmatosító, hanem a gyerek pillantásával. Ezt a kijelentést így, utólag, kulcsmondattá avatják a paksi kiállítás képei.

☒

Valóban a narrativitás problémája áll a közös kiállítás központjában. A figurális festészet előhívja a jelentéstulajdonítás ősi, erősen iskolázott, szociokulturális reflexét, de ebben az esetben csak azért, hogy aztán rögtön haza is zavarja. Nagyjából az óvoda óta a kicsomagolás logikáját veri belénk a Fennálló, minden kétség nélkül azt mantrázva, hogy az ún. művészet valójában csomagolástechnika: a művésznek van 1 db. szép gondollata, azt forsriftossan becsomozza kézügyességéből kifolyólag, nekünk pedig az a dolgunk, a nyelvünket elharapva, hogy az ollóhegygel kigyönyörített szalagot a körmünkkel valahogy kibogozzuk, aztán szakadásmintesszen eltávolítsuk a cellulxot, hogy végül óriási sóhajjal kigöngyölgessük a jelentést, és a szép gondolatot habozások nélkül befogadjuk. Jó esetben a papírt aztán még egyszer föl is lehet használni. „Az kéne, meg esső.” (EP) Ehhez képest Révész és Roskó (Hacsek és Sajó, Max und Moritz, Rosszcsontok a szó Süveczi értelmében stb.) a jelentésköltés (Erdély) dühöngőjében szocializálódott. Csak semmi történet! A Nagy

Elbeszélés lejátszott. Any fucking stories. Ezért olyan üdítően nyugtalanító a festészetük. Mindent megtesznek, hogy még azt a személyes, magánhasználatú narratívát is elrejtsek, ami valóban ott húzódik a képek mögött. Igaz, ami igaz: „A jel felvétele, megértése – a végzet akarátának el- és befogadása-kijátszása, de meg aztán megörökítése, kiábrázolása természetesen és nyilvánvalóan elsősorban nem a képzőművészet feladata, inkább a hit-remény-szeretet morálbajnokainak meghódítandó metafizikai Csomolungmája.” - így Hajdu István megnyitóbeszédében. Cyrano sem mondhatta volna szebben, nemhogy a kislovag.

Nehéz nem gondolni a nyolcvanas évek párhuzamos jelenségére, az ún. szövegirodalommal kapcsolatos áldatlan vitákra. Arra az ingerültségre, amivel a történetet kérték rajta számon. Aztán a fölszabadult örömré, annak láttán, hogy szegény kis (nagy) történetet végül a jobb belátásra tért szerzők a közönség föltételezeten nagy öröme rehabilitálták. Na, itt aztán, a Konzervgyárban, nulla rehab, háliszennek. A „hogyanról” van szó a „mit” helyett, mint mindig, jobb

2020_1_1_2

esetekben. Ahogy Kukorelly idézte a szó jó értelmébe’ torzítva Dantét: „a Forma teszi Isten képévé az egészet.”¹

☒

Az elbizonytalanítás technikájának elemien fontos része a címadás. A narratív festészet hagyományában a cím vagy a képet magyarázza (Joseph Wright of Derby: *An Experiment on a Bird in the Air Pump*, például), vagy arra a közös történeti vagy mitológiai tudásra utal, ami a jelenet forrása, mintegy fogódzóként. Roskó egyik képén például rókák kelnek át az úttesten, araszoló autók között. Mi a címe? „*A Szenteste a családe*”, natürlich. Két szárnyas, bézbólsapkás törpe guggol kerámiából, köztük egy mérleg a hatvanas évek közértjéből *eltulajdonítva*: „*Descartes és Spinoza találkozás*”. (Naná hogy. Miért, van valami probléma? Mit bámulsz, egyet fingok, elájulsz.) Bronznak látszó csávó,

¹ „A Forma teszi Isten képévé az egészet” - KERESZTURY TIBOR beszélgetése KUKORELLY ENDRÉVEL. *Ajtföld*, 40. évf. 9. sz., 1989, 55-56.

fején teáskannával, úgy tölti a bringát, mintha kukoricát darálna, ha ez nem *Mr. Stephen Hawking*, akkor mégis kicsoda. Vagy mindjárt itt van a *Déliidő helyett*. A megfajtéseket izgatottan várja a szerkesztőség.

☒

Az időtlenség és maradandóság főntebb hangsúlyozott elemi tapasztalatán túl most, 2020. január 16-án mégis a legfrissebb munkák tűnnek a legizgalmasabbnak, nulla nyugdíjbavonulás, Révész nagyon erős, 2019-es ceruza-szénrajzai, *Az új hősök tere* vagy az *Önvédelem*, például, vagy Roskó sebtében, itt helyben földobott, régi-új motívumait gazdagon lajstromozó, látomásos, címtelen tus-pannója a bejáratnál.

☒

Mit köszönhetek Révésznek és Roskónak? A normalitás, az ízlés, a műgond, a személyes tudás érvényes, hiteles képviselőtének, a hagyomány innovatív folytathatóságának, a szabadságnak és a függetlenségnek az illúzióját. („Mit köszönhetünk a rómaiaknak, az utakat, na jó, hát még?, a csatornákat, oké, igen, és még, hát a fürdőket, na jó, de azon kívül?”)

☒

„Proletár, folytatnám, de unnád.” Egyébként is lapzártá! Pedig még annyi jó ötletem volna, mondta a rabbi Kohnnak, amikor az utolsó libája is megdőglött.

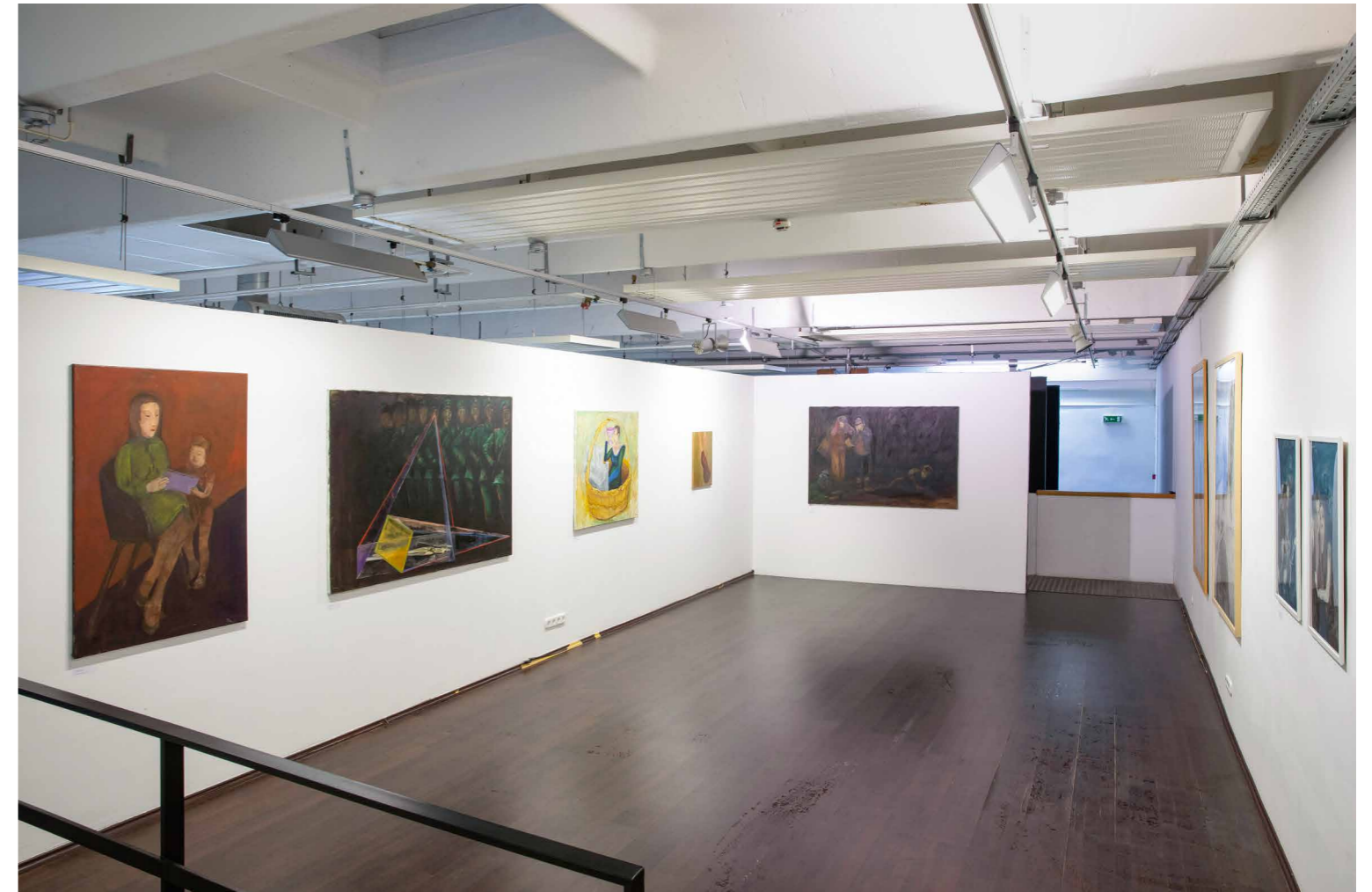
Révész László László és Roskó Gábor

A végzet hatalmas, (részlet a kiállításból), Paksi Képtár, 2019. november 30 – 2020. március 7. © Fotó: Kerekes Zoltán



Révész László László és Roskó Gábor

A végzet hatalmas, (részlet a kiállításból), Paksi Képtár, 2019. november 30 – 2020. március 7. © Fotó: Kerekes Zoltán



TOLNAY IMRE

A test: énünk és létünk fekete doboza

Maria Lassnig: *Ways of being*

Albertina, Bécs

2019. szeptember 6 – december 1.

2020_1, 2

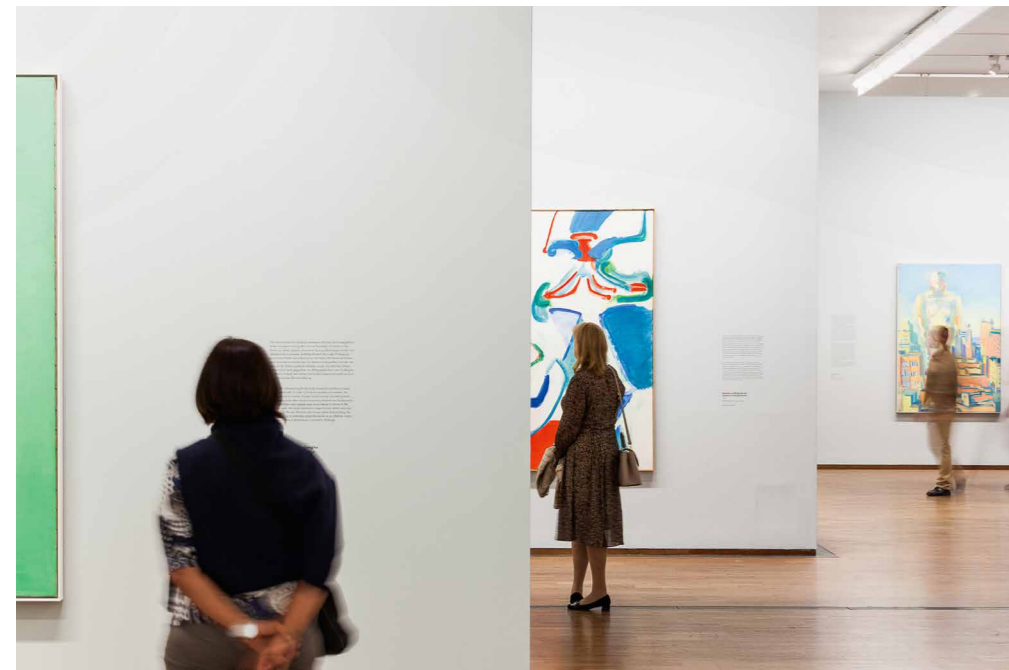


Maria Lassnig

Ways of being, Albertina, Bécs, 2019. szeptember 6 – december 1. © Fotók: Robert Bodnar

Testben létezésünk mikéntjét megragadni egyszerre nagyon tudatos és nagyon emocionális. Ugyanakkor míg a transzcendenshez való viszony, a földi lét értelmének kérdései évszázadok, évezredek óta foglalkoztatják az embert, így a művészeket is, addig a testtudat, a testben való létezés ügye a későbbi korszakok sajátja inkább. Dürer első ön-aktja, Tiziano érzéki aktjai, Caravaggio merész naturalizmusa, Rubens buja teste, Goya *Mayája*, hogy egy kicsit megálljunk a felsorolással, mind mérföldkövek, egyszermind évszázados test-tabuk döntőtetései. Azért a megtorpanás

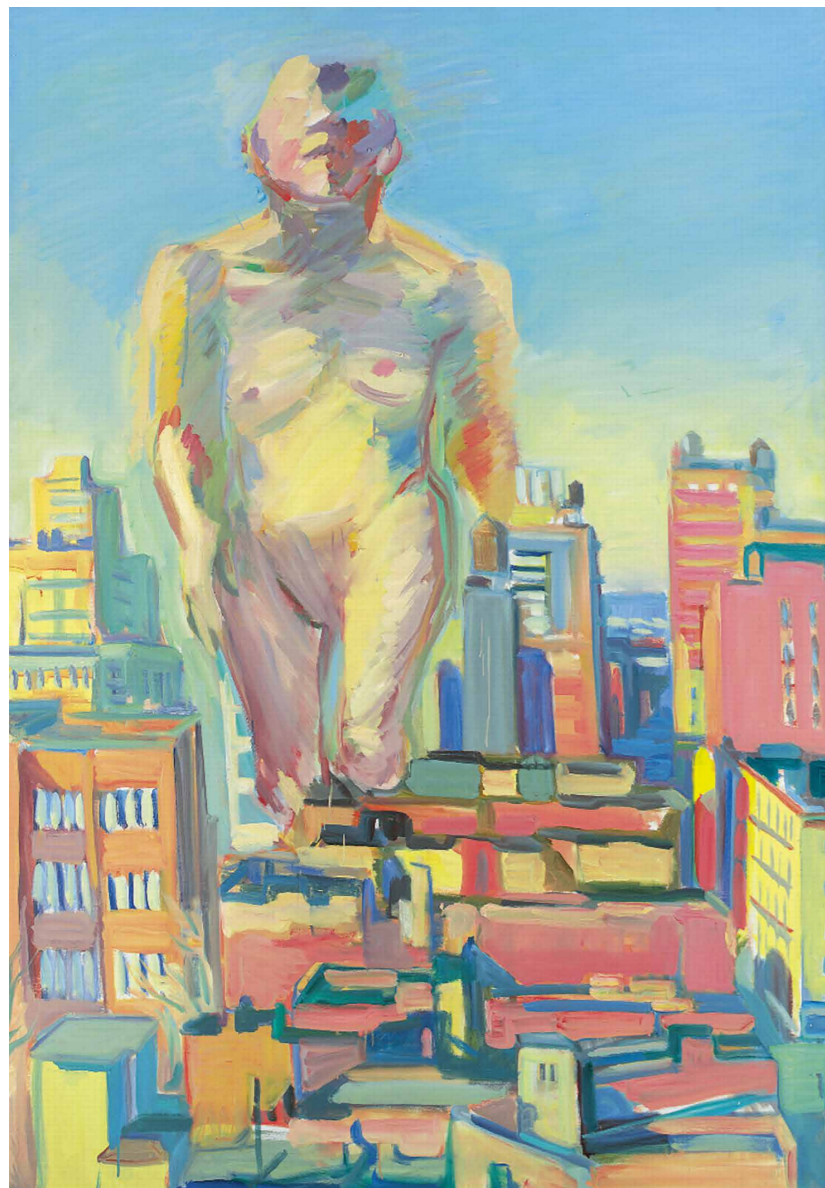
Maria Lassnig
Ways of being, Albertina, Bécs, 2019. szeptember 6 – december 1. © Fotó: Robert Bodnar



a nevek sorjázásával, mert éppen osztrák művészekkel folytattam volna, de elbizonytalanodtam: nem a testkép-meghatározó alkotók említésében, hanem a kijelentésben – ne lett volna évszázados kíváncsiság és azt felszínre hozó emóció (vagy szabadságvágy) a *testkép* tekintetében? Dehogynem, csak a ráció (vagy ideológia) béklyói gátolták, másként fogalmazva mintha testben való létezésünk boncolgatása háttérbe szorult volna a lélekelvel szemben a művészetekben. Aztán a fentebb emlegetett klasszikusok közül kilógók után jött a romantika és az avantgárd megannyi kérdésfeltevése és válasza. De leginkább jött Közép-Európa, főleg az osztrákok: SIGMUND FREUD, a meghatározó, tudattalant feltáró pszichoanalitikus, SCHIELE és KLIMT test-központú festészete, majd később az akcionisták, GÜNTER BRUS, OTTO MUEHL, HERMANN NITSCH és RUDOLF SCHWARZKOGLER erős „test-bedobásai”. És e sorok tárgya és alanya, MARIA LASSNIG, az utóbbi évszázad egyik legjelentősebb osztrák festőnője, aki most lenne száz éves: ebből az alkalomból rendezett neki kiállítást a bécsi Albertina.¹

¹ <https://www.albertina.at/en/exhibitions/maria-lassnig/> (utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2020. február. 1.)





Maria Lassnig
Woman Power, 1979, olaj, vászon, ALBERTINA Múzeum, Bécs – ESSL Gyűjtemény
© Maria Lassnig Foundation

Maria Lassnig
Kartoffelpresse, 1989, olaj, vászon, ALBERTINA Múzeum, Bécs – Batlinger Gyűjtemény
© Maria Lassnig Foundation



A test mint a dráma hordozója

Maria Lassnig 1945-ben készített magáról egy félakt-portrét, ezzel fogadja a nézőt a bécsi tárlat. Kicsi, kopott fehér farostlemezre szénrel és olajjal festett arckép, mely ugyan az *Expresszív önarckép* címet viseli, reneszánsz igényességgel analizál, kéztartása és a képkivágás is töredékessége (lásd Leonardo da Vinci-életmű) ellenére reneszánszos. Az önportré a művész egy drámai emlékű hazautja után készült: Bécsből Klagenfurtba tartott édesanyjához, amikor bombatámadás miatt a vonatút utolsó negyven kilométerét gyalog kellett megtennie. Lassnig az 1940-es évek végén kezdte testkutató alkotói munkásságát, mely a hetvenes évekre a body art egyik úttörőjévé tette őt. Az 1980-as évek közepén festett *Atlasz*-a, bár nem egyértelműen férfi vagy női karakter, mégis fontos döntés egy, a világ terheit tartó figura ábrázolása.

Testté váló spirituális szerkezetek

A 1960-as évek elején Lassnig Párizsba költözött, ahol lakásának tere alkalmas volt nagyméretű képek készítésére. Az ekkor készült szikár, absztrakt spirituális konstrukcióknak tekinthető festményeket ő „pálcika-képeknek” is nevezte és „a legszebb festményeinek” tartotta. Magabiztos formaképzést, de valamelyest önmagukat kereső, gyermeki felszabadultságot is hordozó térbeli alakzatokat, dinamikus, konstruktív térgesztusokból szerkesztett vagy önmagukat szerkesztő, a felületet és teret feszítő kép-elemeket látunk: maga a festő is grafikai jellegű festészetnek és festői grafikáknak nevezte e műveit. Értelődnek bennük azok az 1980-as, 1990-es években festett, félig biológiai, félig geometriai képződmények, Lassnig-tárgyak és -organizmusok, melyek emblematikus, súlyos képi zárványai lettek festészetének. Talányos kettősségeket hordoznak ezek a képek és későbbi utódaik is. Nagy és meggyőző objektumok, de haszontalannak, sőt ártónak tűnnek, ünnepélyes úr veszi körül őket, mely három tényező együtt is, külön-külön is azt sugallja, hogy Lassnig olvasatában a dolgok meghatározóbb tulajdonságai közé tartozik hiábavalóságuk, de legalábbis viszonylagosságuk, esendőségük. Tétovázunk, tépelődünk e magabiztos festőiség és kételyeket ébresztő meta-világok előtt.

Nemcsak szikár, bátor koloritú, ugyanakkor szűkszavú festmények születtek Lassnig párizsi tartózkodása alatt, hanem groteszk,

ironikus, életteli opusok is. Nem harmóniát árasztanak ezek a világos tónusú, gyakran kéklő éggel szegélyezett, vagy zöldes, perspektivikus háttérrel határolt képek, hanem valami keserű szétesettséget, a meg bomlott egység helyreállása iránti vágyat. Bár sok esetben felbukkan – akár formailag, akár színvilágban, akár címválasztásban – valamiféle harmóniára való utalás, mind egyiken megfakult, szétszaggatott világokat, megkopott vágyakat, nyomasztó víziókat érzünk és látunk.

A test fragmentumai, a lélek protézisei

Az Albertina termeit járva Lassnig monumentális vásznai között egy lehangoló, magabiztos, de folytonosan kereső személyiség bontakozik ki. És egy ugyanilyen ellentmondásos kor legutóbbi évszázadunk fanyar, komor mómora és enyészete. Kiragadott, emblematikus vagy töredékes tárgyak és antropomorf képződmények. Olykor a hiány, sőt, csonkítottság ittmaradt-kiragadott alakjai, máskor személyes ikonográfiai átírások a főszereplői Maria Lassnig tárgy- és arcképcsarnokának.

A Jó Pásztor ikonográfiai alakja eltorzult arcú, sőt, majdnem arctalan nőalakként, a festő önantjaként jelenik meg *A gazdag pásztor* című képén, ahol a bárány helyett kis szamarat tart vállán a pásztor. Részben egy kultúrtörténeti toposz parafrázisaként (Madonna), részben a személyes múlt mitikus feldolgozásaként fogalmazható meg az a majdnem négyzetes triptichonja, melyen elszalasztott anyaságát fogalmazza meg és gondolja tovább. A képhármas bal oldali táblája fakó türkiz háttérben nyomasztó mesei illúziót ábrázol: csecsemő-méretű felfelé tekintő zöld béka ül a sárga testű, lilás férfi-arcú, idős akt-anya ölében. A középső képen a kérdő nézésű Lassnig-félakt (önarckép) tart a combján karjaival egy koravén karakterű kis fiúgyermeket, míg a jobb szélsőn torz fejű zöld női akt-lény hoz a világra egy újszülöttet. Lassnignak sosem volt családja, gyermeke, e triptichonja címének is ezért adta *Az elszalasztott anyaság illúziója* címet.

Késői groteszk szegmensek, víziók

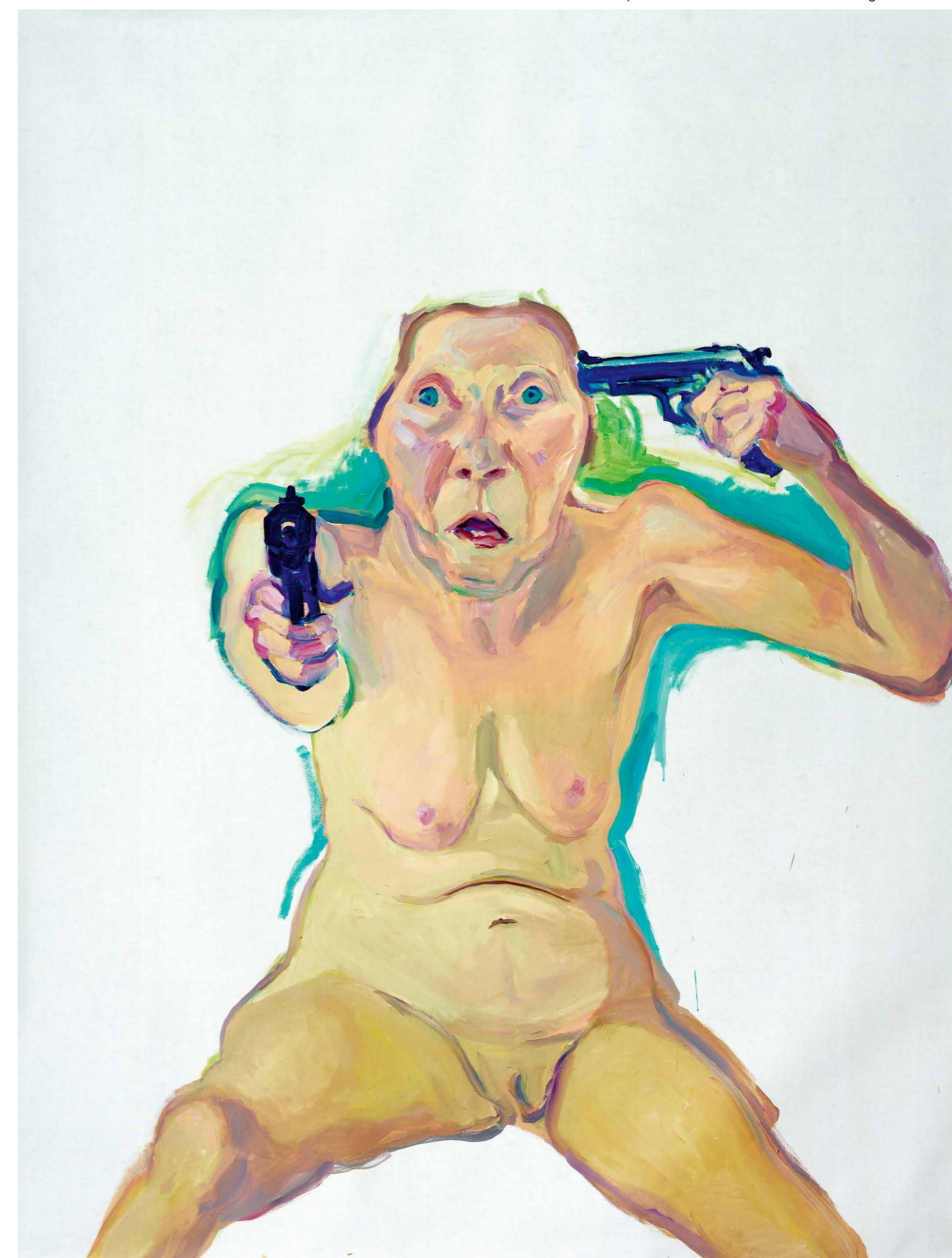
Lassnig hosszú, aktív életet élt, életműve mintegy nyolcvan alkotói évet ölel fel. „Sosem számoltam az éveket, sosem voltam fiatal és most nem vagyok öreg” – mondta kilencven éves kora körül. S míg a korábbi

évtizedek képeiben a keresés, kétely és dráma volt tetten érhető, egy szét-szabdalt vagy töredékes valóságban, addig utolsó művein a képfelületet bátran terhelő objektumokat, ironikusan vagy önironikusan előadott helyzeteket és szereplőket láttat. Korábbi képeinek szerkezeteit és lényeit nehezen leírható irracionális-emocionális erők tartották össze, késői festményein pedig egyfajta közöny és lemondás van jelen, egyszerre súlyos és könnyed organizmusokban előadva. Maria Lassnig képei érett korszakában még nem keveset hordoztak az alpesi Ausztria szegleteiben lüktető eleven húsból, némileg hasonlóan a szinte naturalista LUCIEN FREUD (Sigmund Freud unokája) atmoszférájához.² A festőnő élete végén pedig ez a sanda felülnézet az esendőséget és csúfságot végképp elfogadó, empatikus káoszban-kozmoszában és emberkertjében öltött testet, öltött nyelvet.

A cikk írásakor a szerző az EFOP-3.6.1-16-2016-00017 számú, a Széchenyi Egyetem oktatói és kutatói részére nyújtott projekt támogatásában részesült.

² MULADI BRIGITTA: A világ húsának eleven lüktetése (Lucien Freud kiállításáról). *Új Művészet*, 2014/1-II., 2014/01-02, 23-25. ld. http://www.ujmuveszetfolyoirat.hu/wp-content/uploads/2014/07/UjMuveszet_2014_jan_feb.pdf

Maria Lassnig
Du oder Ich, 2005, olaj, vászon, magánygyűjtemény,
Courtesy Hauser & Wirth © Maria Lassnig Foundation



A testről alkotott reális képünk szétfeszítése

Beszélgetés Horváth Lóczy Judittal

Horváth Lóczy Judit: *Bad Hair Years*

Faur Zsófi Galéria, Budapest

2019. november 27 – 2020. január 3.

A *Bad Hair Years* című kiállításon HORVÁTH LÓCZI JUDIT szokatlan őszinteséggel beszél az anyasággal járó nehézségekről, kötelezettségekről, amellyel célja, hogy számos, tabunak számító kérdéskörre felhívja a figyelmet, és ezzel párbeszédet kezdeményezzen: elsőként az édesanyák, majd a társadalom szélesebb rétegei között. A kiállításon szereplő képek olyan fontos témákat feszegetnek, amelyekről általában nem beszélünk, mégis folyamatosan körülleglik életünket; ilyenek például az anyasággal járó lemondások, fáradtság, alkalmazkodás, érzékenység, türelmetlenség, és a napi darológép, amikor már azt sem tudja az ember, hogy éppen mit csináljon. A lecsupaszított, absztrakt képek tehát komplex problémákat vetnek fel, legyen szó a mindennapos frusztrációról vagy egy gyermek születésével járó ezer új információról és feladatról. Horváth Lóczy a mély és masszív gondolatokat könnyen emészthető, színes, játékos képi kompozíciókba sűríti, nem terheli agyon befogadóját. Formázott vásznai, erőteljes színhasználata, a trompe-l'oeil (szemet becsapó) hatású térképzetek alkalmazása azonnal beszippantja a szemlélőt.¹

Sirbik Attila: *Egyszerre könnyű és súlytalan, ugyanakkor szakadatlan belső teherrel bíró elgondolás az, hogy nincs megértés, csak elfogadás?*

Horváth Lóczy Judit: Ezzel vitatkoznék. Hiszek a megértésben, sőt, nagyon fontos túlélési mechanizmus számomra. Édesanyám tanított meg gyerekkoromban megérteni másokat, a másik fejével gondolkodni, és nagyon hálás vagyok neki ezért. Ha gondom akad egy helyzetben, mindig megpróbálom beleképzelni magam a másik

helyzetébe, és ez az esetek 99%-ában segít. Ugyanakkor vannak szituációk, amikor nincs mit megérteni, az egyetlen megoldás, ha az ember gyakorolja az elfogadást. Nem vagyok jó benne, sok küzdelmem, feszültségem származik ebből. Először megpróbálkozom a megértéssel, aztán megpróbálom megváltoztatni a helyzetet, és végül jön az elfogadás. Ebben sokat segít a futás. Ezek a problémák sok esetben megjelennek a művészetben is. Volt már példa természetesen arra, hogy nagy nehezen elfogadtam egy helyzetet, vagy elengedtem dolgokat, és nem sokkal később kiderült, hogy milyen jó döntés volt. Sokszor azonban másoknak kell figyelmeztetniük arra, hogy ne erőlködjek, nem biztos, hogy szükségem van az áhított dologra. Nem könnyű magamat kívülről látni, és megérezni a helyzeteket, amikor elengedésre van szükség. Fontos, hogy ne maradjanak bennem gócpontok, mert azok megmérgezik az embert belülről. Folyton figyelem magam, és igyekszem előbb megnevezni, felismerni ezeket a visszatérő problémákat, démonokat, majd dolgozni velük. ANNA FREUD elhárító mechanizmusokkal foglalkozó elméletével egyetértve nem dugdosom el a nehézségeket, inkább próbálok mindig szembefordulni velük, figyelni őket. Így nem tudnak hátulról váratlanul támadni.

SA: *Annak az erőteljes, esztétikailag kódolt diskurzusnak, ami munkáidban megtalálható, köszönhető az is, hogy az értelmezés lehetősége – ami kockázattal és feszültséggel teli –, nyitottságot hordozhat magában?*

HLJ: Valóban furcsának tűnhet, hogy absztrakt munkák mögött érzelmi, vizuális tartalom, történetek bújnak meg. Nem ez az általános. Én azonban már jó pár éve – önző módon – használom arra a művészetet, hogy az életem történéseit sűrítsem bele a munkáimba, ezzel emlékezve egy-egy fontos pillanatra, vagy elősegítve annak feldolgozását. Nálam

minden szín, vonal, forma jelent valamit. Persze a megoldókulcs nálam van, az átírás olyan mértékű, hogy csak én tudom visszafejteni a kiindulási pontot, látványt, érzelmet. De ez nem baj, nem félek a másokban keletkező szabad asszociációktól. Szeretem meghallgatni a szemlélőket, hogy ők mit éreznek, milyen víziójuk támad a képeim vagy objektjeim láttán. Ezek a beszélgetések mindig nagyon tanulságosak, sokszor viccesek. Nem célom, hogy a komoly tartalommal befolyásoljam a néző közérzetét, és általában azt mondják, hogy a munkák színhasználata miatt nem érezni nehéz történeteket a háttérben. A mondanivaló kódolása nem tudatos cselekvés, ilyenkor a gondolataim középpontjában próbálok tartani az alap motívumot, amivel dolgozni szeretnék, és szabadjára engedem a megérzéseimet. Úgy választok színeket, formákat, arányokat, mint hajdanán KELEMEN MARCEL tanítványaként festészet órán, amikor nem szabadott ránézniem a palettára, miközben felvettem a következő adag festéket: így az éppen az ecsetre kerülő színt az agyam által már korábban kijelölt területre kellett helyeznem a vásznon. Ez a véletlenszerűség kikapcsolja a tanult, sokszor unalmas megfogalmazási formákat, és újszerű megoldásokat hozhat. Az eszköztár, amiből dolgozom, nagyon vegyes. Sokat nézem a hazai és nemzetközi kortársaim művészetét, de ugyanilyen fontos ihletforrás számomra a kortárs divat, design, vagy a körülöttünk megjelenő mindenemű vizuális tartalom is.

SA: *Alkotásaidban az fogalmazódik meg inkább, hogy van, ami állandó, vagy inkább az, hogy minden csak átmenet?*

HLJ: Az életemet ezen a téren abszolút ambivalencia jellemzi: mivel sok téren elég aktív életet élek, mindig vágyom a nyugalomra, az állandóságra. Ha azonban túl nagy nyugalom van körülöttem, akkor már én kezdeményezem a változást. Két kisfiú mellett pedig az ember soha nem szokhat hozzá semmihez, minden változásban van.

Ha például a *Bad Hair Years* sorozat darabjait nézem, akkor adott az életemben egy csomó fájdalmas és örömteli változás, amit a festés segít feldolgozni, és ezért készül egy-egy kép róluk. De tudom, hogy ezek a történetek más nővel, szülővel is megessnek, mióta világ a világ. Tehát a problémahalmaz állandó, csak éppen az én életemben hat változásként.

SA: *Szétfeszíted a testről alkotott reális képünket és egy fiktív valóság felé tolod el?*

HLJ: Tulajdonképpen igen. Mindent amit érzékelek, azt átengedem a szűrőimen, és absztrahálva, a saját vizuális nyelvem elemivel formálom újra. Gyakran használok perspektivikus trompe l'oeil hatásokat. Szeretem, ha van egy kis feszültség minden alkotásban, ha nem fullad unalomba, nem fejthető meg előre. Persze az elején, a tanulóévek alatt engem is nagyon izgatott a látvány másolása, a valóság papíron való megjelenítése. De miután biztonsággal tudtam lerajzolni, vagy megfesteni amit láttam, érdeklődésem gyorsan az átírás felé fordult. Ez a motiváció egyre erősebb lett, míg végül az egészen egyszerű geometrikus formák és technikailag is a letisztultság maradt. Ez az, amiben igazán önmagam tudok lenni, jól esik ilyen képeket alkotni, megnyugtató számomra, hogy meg tudom zabolázni az anyagot és le tudom csendesíteni az elmém. Kicsit izgat is, hogy meddig merek elmenni, meddig mehetek el úgy, hogy az alkotás még értékelhető, miközben egyre minimalistább eszközöket használok. Örökvényű mantrám: a kevesebb több.

SA: *Miért fontos számodra a festészet és a térbeliség egymásba oltása?*

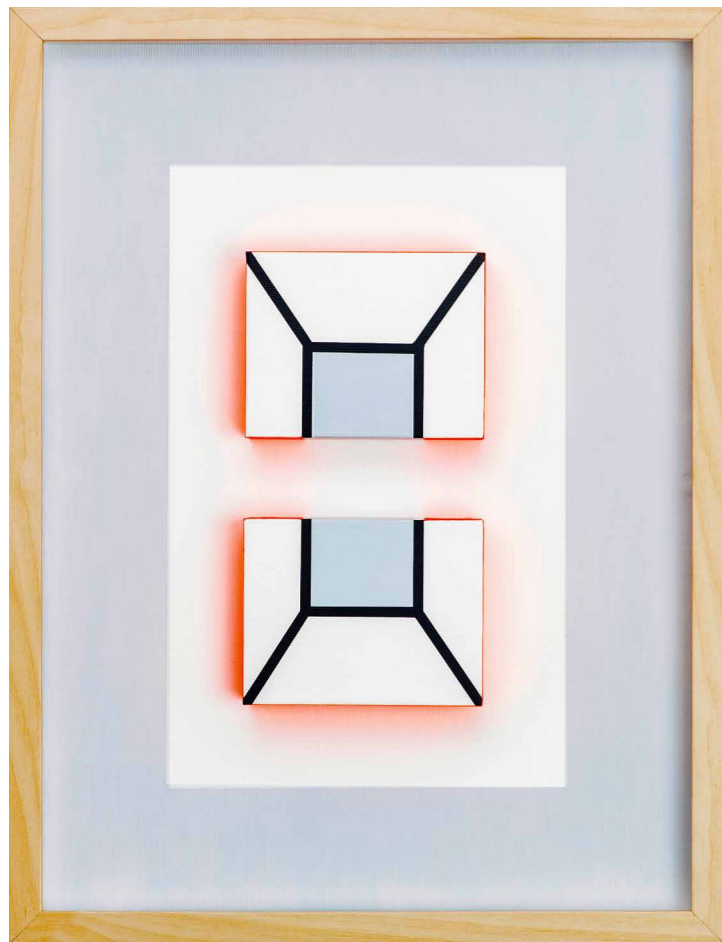
HLJ: Valószínűleg a tájépítész múltamból adódik, hogy mindig fontos a tér, és mások szerint akkor is teret teremtek, ha síkban dolgozom. Valahogy nem elégszem meg a két dimenzióval, vagy illuzórikusan, vagy fizikailag is szeretek kilépni a harmadik

Horváth Lóczy Judit

Bad Hair Years, Faur Zsófi Galéria, 2019. november 27 – 2020. január 3. © Fotó: Szóhr Anna

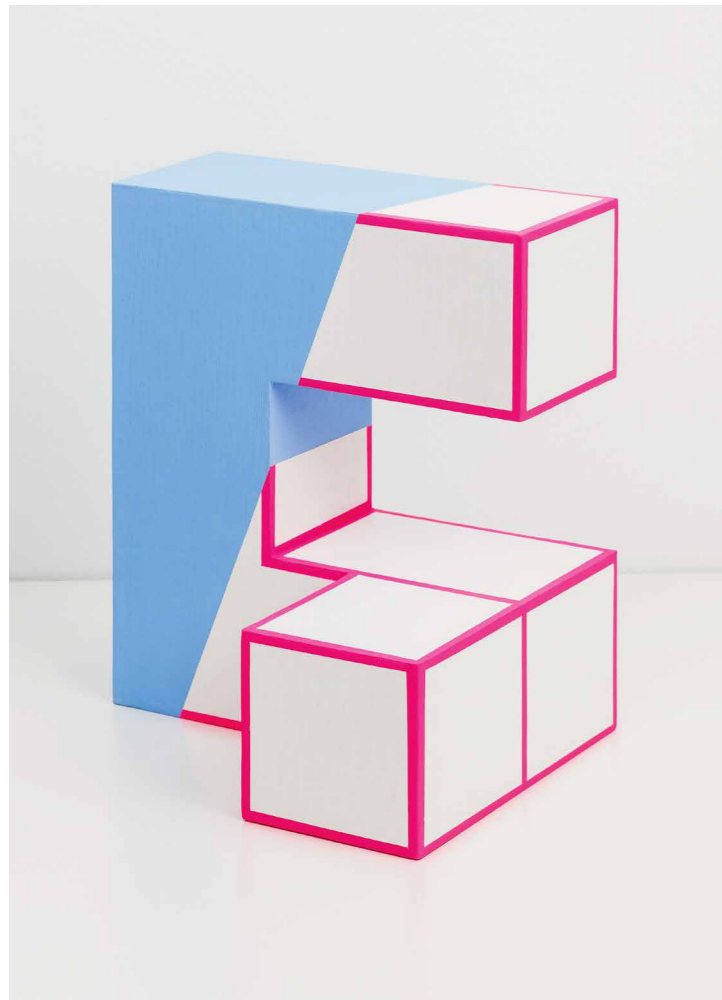


¹ <http://www.galeriafaur.hu/kiallitas/horvath-loczi-judit-bad-hair-years>



Horváth Lóczy Judit
Sketch for the SHIFT project IV. © Fotó: Rácmolnár Milán

Horváth Lóczy Judit
Hide and seek © Fotó: Rácmolnár Milán



dimenzióba. Érdekel, hogy milyen, amikor mozgás közben, körbejárva ismerjük csak meg a műtárgyat. Eközben a mi rálátásunk is változik, csakúgy, mint a háttér.

SA: Képzőművészeti értelemben esetekben az experimentális attitűd bele van kódolva a mindenkori függetlenség vágya is?

HLJ: A függetlenség iránti vágy, és a biztos háttér tudata, megszerzése egyszerre jellemző rám minden téren. Képzőművészként nagyon fontosnak tartom, hogy legyen egy stabil alap, rajzi tudás, anyagismeret, és némi tapasztalat, amire alapozva az ember kísérleteket folytathat. Szeretek új anyagokat, technikákat felfedezni, mert ezek sajátosságaiknál fogva tovább viszik a gondolataimat, új elemekkel gazdagíthatják az alkotásokat. A technikai kísérletezés eredménye sokszor hat vissza az alapkonceptióra is. Bár mostanában viszonylag letisztult, hogy milyen anyagok, méretek és technikák jellemzőek rám, de ahogy mondani szokták, a változtatás jogát fenntartom. Nem szeretnék belesüppedni, beleunni egy stílusba, ezért árgus szemekkel figyelem a körülöttem lévő világ új anyagait és felfedezéseit. Az a legfontosabb, hogy a megfogalmazni kívánt gondolathoz megtaláljam a legmegfelelőbb formát és technikát, annak árán is, hogy az elüt a tölem megszokottól, vagy ha nem művészeti technikáról van szó.

Az, hogy nem korlátozom magam a művészeti alapanyagokra és technikákra, elképesztő szabadságot ad. Persze mindig van kísérleti fázis, amikor letesztelem az adott újdonságot, és olyan helyzet is volt már, hogy utólag elvetettem valamit, többet nem dolgoztam vele a nehézségek miatt.

SA: Említetted, hogy tájépítésként is diplomáztál, ez tehát hatással van képzőművészeti gondolkodásmodorra, az alkotási folyamatra is?

HLJ: Bár legbelül mindig művésznak készültem, 18 évesen, különböző elvárások és félelmek hatására a tájépítész szakra jelentkeztem, és annak elvégzése után jó tíz évig dolgoztam mérnökként. Mindeközben végig képeztem magam, festettem és kiállítottam, de csak körülbelül 8 éve jött el az a pillanat, amikor fel mertem vállalni, hogy bizony visszatérek az „A tervhez”. A mérnöki múltat azonban most már nem tudom semmissé tenni, belém ivódott az alaprajzok kódrendszere, az, hogy az agyam pillanatok alatt tud váltani a két- és három dimenzió között, hogy fejben is le tudok játszani egy ábrázoló geometriai feladatot, hogy el tudom képzelni a megvalósult teret rajz alapján, vagy akár anélkül is. A másik nagy hatása a tájépítészetnek, hogy az ötlet megszületése után rögtön a következő gondolatmenetben megvizsgálom a megvalósíthatóságot, fenntarthatóságot, és a tárolás lehetőségeit. Egyszóval az átlag művésznél praktikusabban állok hozzá az alkotáshoz, mert ezt szoktam meg. Egy tájépítész a csodás tervek megszületése után nem sokkal szembesül a kivitelező kérdéseivel, ötleteivel, kritikáival, és ezekre tudni kell válaszolni.

SA: Alkotásaiban az absztrakt víziók abszolútságával, teljességével és utópiájával együtt, a realista, érzelmi és érzelmes egységet magában foglaló emberi létezés kaotikus oldalát is hangsúlyozottá kívánod tenni?

HLJ: Ahogy korábban már meséltem róla, érdekes párosítás, hogy olyan kifejezésformát választottam, ami általában referencia nélküli alkotásokat eredményez. Az én munkáimban azonban minden elem jelentőséggel bír. Az már a befogadó választása, hogy érdekl-e a mögöttes tartalom, vagy megelégszik a pusztán vizuális élménnyel. Ha jó képről van szó, jól sűrítettem bele a mondanivalót, akkor így is hatásos, és érzelmeket kell keltenie a befogadóban. Nem szeretnék olyan alkotásokat létrehozni, amik csak önmagukért vannak. Számomra nem tud olyan értékes lenni egy jó kompozíció vagy ügyes színtársítás akkor, ha csak és kizárólag a látvány a lényeg. Igazából nem is hiszek abban, hogy befektetett energia nélkül lehet alkotni.

Ha a művészetet hivatásként megélő alkotókat nézzük, akkor igenis nehéz munka jót alkotni. A művész beleadja a lelkét, az energiáit, amit a befogadó érez, és ezért tud kommunikálni a művel. Végző

oron ezt érzem feladatomban: olyan alkotásokat létrehozni, amik a nézőben kérdéseket vetnek fel, érzelmeket generálnak.

Ha most más oldalról szeretném értelmezni a kérdést, akkor beszélhetünk káoszt- és rendet teremtő művészekről, azaz a dionüszoszi és apollóni hozzáállásról. Én egyértelműen rendteremtő alkotó vagyok, még ha a kiindulópont valami érzelmesen kavargó gondolatfolyam is. A hónapok alatt, amíg az ötletből vázlat, a vázlatból formázott fehér vászon, a vászontól alkotás lesz, a kiindulási kép is letisztult, lecsendesedik, és egy nyugodtnak mondható, precízen megfestett kép lesz belőle. Ez a külső- és belső rendteremtés minden alkotási folyamatban tetten érhető nálam.

SA: Különböző művészeti ágak számos alkalommal nyúltak már az anyaság témájához, ami nem csoda, hiszen igen csak meghatározóak életünkben (nem mellékesen az apaság ugyanígy). A szeretet sokféle lehet: néha akár bizarr, tragikus, sőt véres is. Önző és goromba, ijesztően pókszerű, bálványimádó és horrorisztikus anyákkal is találkozhatunk múzeumokban, mozikban és színházakban. Te képzőművészként honnan közelítesz a témához? Sokkal inkább egyfajta személyes vagy társadalmi/objektív dimenzióból?

HLJ: Abszolút személyes a megközelítem, hiszen a képek és objektumok elkészítésével tulajdonképpen önterápiát folytatok. Adott egy probléma, amit nehezen emésztetek meg, ezért elkezdek róla vázlatokat rajzolni, majd szépen lassan megvalósul egy alkotás. De a lényeg az alkotás folyamata, és hogy ez idő alatt belső munka is folyik bennem, „beszélgetek” ezzel a problémával, igyekszem megérteni, elfogadni, megbarátkozni vele. Más kérdés, hogy mostanában az élethelyzetemből adódó gondok elkezdtek felszínre kerülni társadalmi szinten is, aminek nagyon örülök, és ezt igyekszem erősíteni a szokásosnál kicsit nyitottabb kommunikációval. Mivel most már értem, hogy milyen hatalmas munka anyának lenni (emellett

bármilyen magas szintű állás labdába sem rúghat), ha az ember felfogja a felelősség súlyát, szeretnék tenni azért, hogy ez a munka elnyerje a megfelelő megbecsültséget. Illetve azért, hogy ne lengjék körül tabuk a szülői létet, beszéljünk róla, mert az megkönnyíti a friss szülők dolgát. Nagyon fontos felismerés, aminek evidenciának kéne lennie, hogy egy szülő jól-léte kulcskérdés a gyermekek jól-létének szempontjából. És hosszú távon egy rossz vagy beteg anya-gyermek (apa-gyermek) viszony megmérgezheti egy egészséges gyermek felnőtt énjét is. Az anyáknak (szülőknek) óriási felelősségük van. Ezért megérdemlik a segítséget, a nyitottságot és a kellő szintű szabadságot.

SA: Mit jelent számodra az aktuális absztrakció, és mit a korszerűtlen?

HLJ: Általában a kor jellemző stílusjegyei alapján állapítható meg, hogy egy absztrakt festmény mely korszakban, vagy mely alkotókörösségben született, mert az egymás mellett alkotó művészek sokszor használnak nagyon hasonló jegeket. Ez persze a mai nemzetközi világban már más, mert minden hozzáférhető földrajzi elhelyezkedéstől függetlenül, de mégis létezik egyfajta korszellem. Ez megmutatkozik anyagválasztásban, ecsetkezelésben, formavilágban, sok mindenben. Ezeket az elemeket nézve általában be lehet sorolni az absztrakt munkákat is. Nekem az jelenti a korszerű absztrakciót, ha nem tudjuk megfeyteni, azaz a munka a korától független entitás, ugyanolyan erősen tud hatni most, mint mondjuk hetven éve, és talán a jövőben is letaglózza az előtte állókat. Ez persze nem jelenti azt, hogy egy besorolható, ma már kevésbé frissnek ható alkotás nem jó. Lehet, hogy a stílus fejlődésében nagy szerepe volt annak a lépésnek, vagy a művész nagy hatással volt a következő generációra. De alapvetően azt gondolom, hogy a sok jó munka és szükséges elem mellett, amiből a művészet épül és fejlődik, az igazi csoda akkor születik, amikor egy alkotás kortalan.

Horváth Lóczy Judit
Please give me patience © Fotó: Rácmolnár Milán



A lengyel függetlenség építésze

Örökkévalóság és egy pillanat 1918–1939 – Az építészet mint a lengyel nemzeti identitás építésének eszköze

Platán Galéria, Budapest
2019. november 12–18.

A kiállítás címét LECH NIEMOJEWSKI lengyel építész egyik beszédekből kölcsönözték, amely jól kifejezi a második lengyel köztársaság sikereit, s ugyanakkor jelzi fennállásának rövid időtartamát is (1918–1939).¹ Az 1918-ban függetlenné vált lengyel állam identitásépítésében valóban fontos szerepet töltött be az építészet: az új Lengyelország modernitását és potenciáját, s egyúttal nemzetközi tényezővé válásának igényét és ígéretét fejezte ki. 2018-ban ünnepelték a lengyel függetlenség 100 éves évfordulóját, valószínűleg éppen ezért foglalkozott ez idő tájt több program is a két világháború közötti időszak építészetével. 2018. november 8-án, pár nappal a lengyel függetlenség – a Második Lengyel Köztársaság kikiáltásának – 100. évfordulójára emlékező november 11-i nemzeti ünnep előtt nyílt meg a krakkói Nemzetközi Kulturális Központban *A függetlenség építésze Közép-Európában* című kiállítás.²

- 1 A kiállítás címének magyarázatát ld. a kiállítást bevezető tablón és a tárlat kísérő kiadványában: KATARZYNA UCHOWICZ: *Eternity and a Moment 1918–1939 – Architecture as a Tool in Constructing Polish National Identity*. Warsaw: Centrum Architektury, 2017, 9.
- 2 *Architecture of independence in Central Europe*. Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków, 2018. november 9 – 2019. február 10., ld. <https://mck.krakow.pl/exhibitions/architecture-of-independence-in-central-europe>

* A budapesti bemutatót az utazó tablókiállítás (*Eternity and a Moment 1918–1939 – Architecture as a Tool in Constructing Polish National Identity*) egyik állomásaként rendezték meg. A tárlat kurátora KATARZYNA UCHOWICZ művészettörténész 2019. november 14-én a Platán Galéria vendége volt: tárlatvezetést tartott, és résztvevője volt egy szakmai beszélgetésnek is, amelyben magyar részről KOVÁCS DÁNIEL (főszerkesztő, *Építészfórum*) és RITÓÓR PÁL (főmuzeológus, Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ) művészettörténészek voltak a beszélgetőpartnerek. Ld. <https://polinst.hu/node/12119> (Utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2020. február 1.)

A tárlat és az azt kísérő kötet³ a lengyel függetlenné válás apropójából kiindulva vizsgálta a közép-európai régió két világháború közötti építészetét és annak társadalmi, illetve politikai háttérét. Az Osztrák-Magyar Monarchia szétesését, illetve az első világháború lezárását követően létrejött új államok közül elsősorban Lengyelország, Csehszlovákia, Jugoszlávia és a Baltikum állt a tárlat fókuszában, kiegészülve magyar,⁴ román és ukrán vonatkozásokkal is.

A kiállításban természetesen kikerülhetetlen volt annak a ténynek a megállapítása, hogy a magyar és az osztrák fél – önállóságot és területet nyert szomszédjaihoz képest – nyilván gyökeresen másképp élte meg a „függetlenséget”. A trianoni veszteségeket ellensúlyozandó stabilitáskeresés és a dicsőbb múlt felidezésének igénye az építészet nyelvére lefordítva Magyarországon az 1920-as évek konzervatív irányzataiban és főként a neobarokk stílus virágzásában lehettek fel.

Ezzel párhuzamosan a lengyel építészetben is jelen volt egy hagyományosabb értelemben vett nemzeti stílus, az ún. „udvarház stílus”, amely, mindenekelőtt JÓZEF PIŁSUDSKI államfő ízlését tükrözve, az állami reprezentáció része lett. Az „udvarház stílus” historizáló formái és a meglévő épített környezetbe történő adaptálhatósága miatt volt igen népszerű: fő jellemzői közé tartozott az oszlopos portikusz és a háromszögletű oromzat alkalmazása.

Ugyanakkor Lengyelország a modern építészetben is megtalálta a nemzet és elsősorban a nemzeti progresszió manifesztációjának

- 3 PAULINA DUDA, JODI GREIG, EWELINA KOROSTYŃSKA (eds): *Architektura niepodległości w Europie Środkowej / Architecture of independence in Central Europe*. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury / International Cultural Centre, 2018.
- 4 A kiállításba a két világháború közötti modern magyar építészet illusztrálására a Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ kölcsönzött archív fotó- és tervanyagot.

a lehetőségét. Már 1930 körül találunk erre példákat, így a Platán Galéria tárlatán is bemutatott, a dél-lengyelországi hegyvidéki üdülőhelyen, Wislában épült *Köztársasági elnöki rezidenciát*, amelyet modern csőbútorokkal rendeztek be (tervező: ADOLF SZYSZKO-BOHUSZ, 1928–1931, berendezés: WŁODZIMIERZ PADLEWSKI, ANDRZEJ PRONASZKO, 1930–1931). A belsőknben a lengyel gyártmányú csőbútorok mellett ráadásul BREUER MARCELL, a csőbútor magyar feltalálójának talán legikonikusabb modelljét, a *B3-mas klubfotelt* is megtaláljuk. Az elnöki rezidencia tehát felvállalta a dessai Bauhausban született csőszék, a modern formatervezés úttörő darabjának integrálását a reprezentatív enteriőrbe ahelyett, hogy a progresszió csupán üres jelszavait hirdelve csak a csőbútor domesztikáltabb verzióihoz ragaszkodott volna. A Breuer-bútorokat inkább más eszközökkel: dekoratív keleti szőnyegekkel, igényes textilművel és dús pálmákkal szelídítették meg. Az állami reprezentációt hirdették még a kiállításban is szereplő olyan monumentális, részben mégis modern épületek, mint Varsóban a *Nemzeti Fejlesztési Bank székháza* (tervező: RUDOLF ŚWIERCZYŃSKI, 1928–1931), a *Külgügyminisztérium* (tervező: BOHDAN PNIEWSKI, 1932–1938) és a *Járásbíróság* (tervező: BOHDAN PNIEWSKI, 1935–1939). A modern építészet és az állami reprezentáció ilyen mértékű összefonódására Olaszország a másik legevidensebb európai példa, ahol Mussolini támogatásával új modern építészeti egységek (ld. a római *Sapienza Egyetem*, 1935), új városrészek (ld. a római *EUR-negyed*, 1942), sőt, komplett új városok (ld. Sabaudia, 1934) épültek fel. Magyarországon a haladó szellemű, világlátott, külföldi szaklapokat olvasó és a nemzetközi szakmai életbe beágyazott építészeink kitaró munkájának köszönhető, hogy az 1920-as évek végétől a magánépítészetben kibontakozó modern építészetet az 1930-as évek derekán már az egyház és az állam is felvállalta. A progresszió motorját azonban itthon a CIAM magyar csoportja, a LE CORBUSIER irodájában iskolázódott fiatal építészek, a BIERBAUER VIRGIL szerkesztésében megjelent *Tér és Forma* folyóirat és a velük többé-kevésbé közösséget vállaló magyar építészek jelentették.

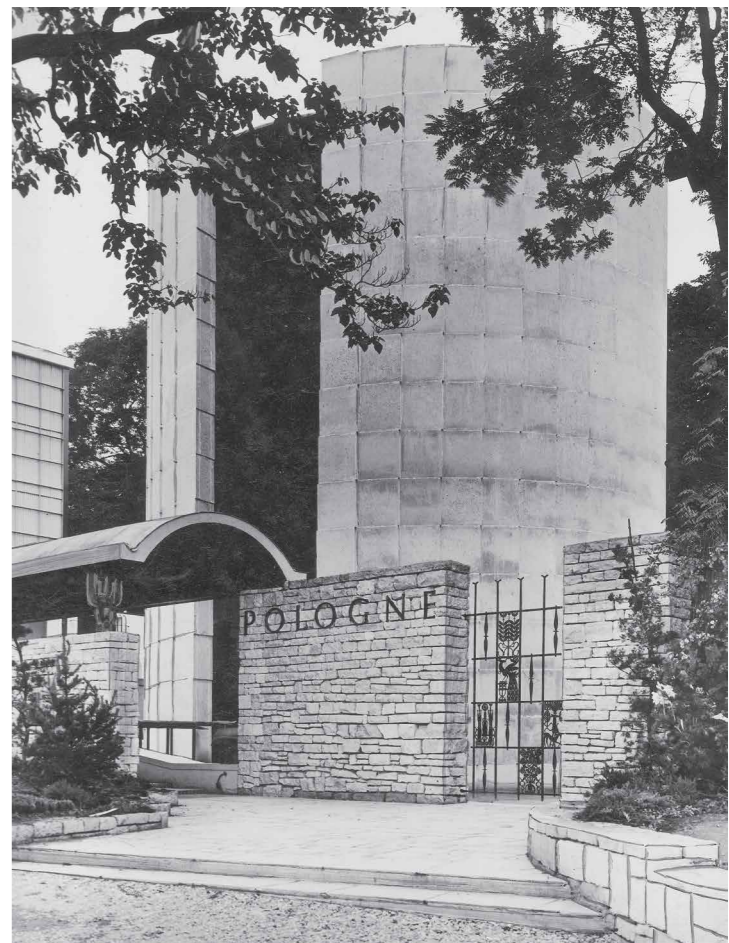
A Platán Galériában kiállított tárlatból is kiolvasható, hogy ez a folyamat a függetlenségét ünneplő Lengyelországban mennyire más politikai, gazdasági, szellemi és kulturális közegben zajlott. A tablókiállítás egyrészt tehát az építészet nemzeti identitásformáló szerepével foglalkozik, de a modern építészet fókuszba állításával együtt a modernista építészet fő témái is megjelennek vezérfonalként. Ilyen toposzok a haladás, a sport, az egészség és az utazás kultusza, valamint a média és a propaganda szerepe.⁵ A tárlat hangsúlyozza, hogy a lengyel nemzeti identitásépítés fontos részét képezte a tenger meghódítása. Az első világháború lezárásakor Lengyelország a Balti-tenger partjából egy 140 km hosszú szakaszt nyert. A kis halászfalu, Gdynia a két világháború közötti időszakban fontos kikötővé, üdülővé és modern metropolisszá nőtte ki magát: gyors fejlődése stratégiai fontosságú volt Lengyelország tengeri nagyhatalmi törekvéseiben. A hajózás vizuális világa a városképet is meghatározta: sorra emelték az áramvonalas, modernista épületeket. Gdynia építészetének a hajózással összefüggő ikonográfiája egyrészt tehát összecsengett a város konkrét tengerparti mivoltával, de ugyanakkor illeszkedett az elsősorban Le Corbusier elméleti írásából eredeztethető modern közlekedési eszközökre reflektáló narratívába, miszerint az építészet vegyen példát a pusztán célszerű modern járművekről, amelyek sallangoktól, felesleges díszítésektől mentesen csak a közlekedést és a mozgást mint funkciót szolgálják ki. A célszerűségnek mint az építészet és a közlekedés gyökerének az alapvetése

- 5 Vö. PAUL OVERY művészettörténész a modern építészetet tárgyaló átfogó könyvével, amelyben Overy a modern építészetet többek közt az egészség, a higiénia, a rekreáció, a sport és a gép mint kulcsszavak mentén elemzi. Ld.: PAUL OVERY: *Light, Air and Openness: Modern Architecture between the Wars*. London: Thames and Hudson, 2007.

természetesen innentől kezdve gyakran fordult formalizmusba, és így sok esetben konkrét formaelemeket – ld. a hajóablakot és erkélykorlátokat – is kölcsönöztek például a hajóépítészetből. Gdynia városképe így Lengyelország tengeri nagyhatalommá válásának ígéretét nyújtotta lakóinak és az oda látogatóknak. KATARZYNA UCHOWICZ ennek a narratívának a mentén Gdynia építészetén kívül az *MS Batory óceánjárót* is bevalogatta a tárlatba. A Báthory István lengyel királyról (egyben erdélyi fejedelemről) elnevezett hajó egyike volt Lengyelország két modern óceánjárójának – „ikertestvére” az *MS Piłsudskinak* (készült: Monfalcone hajógyár, Olaszország, 1934–1935). A luxushajó Gdynia és New York között közlekedett, és – ahogyan arra Uchowicz rámutat – gyakran nevezték a lengyel formatervezést és a helyi termelést dicséző igényes belső berendezésének köszönhetően „a lengyel kultúra nagykövetének” (ld. például a Čmielówban kifejezetten a hajó utasai létezésé legyártott étkészletet és a Żyrardówban készített textilneműt). Ugyancsak kiemelt szerepet játszottak a lengyel ipar és kultúra exportjának, illetve reprezentációjának szempontjából a fontos nemzetközi kiállítások, amelyekre Uchowicz több helyen is kitér a tárlat tablóján. Az 1933-as *V. Milánói Triennale* építészeti kiállítására BOHDAN LACHERT, JAN NAJMAN és ZBIGNIEW PUGET lengyel építészek egy modern épületek fényképeiből összeállított montázst készítettek. Mind a felhasznált fotók, mind a montázs médiuma Lengyelország modern építészeti törekvéseit hirdette a nemzetközi szcénára fel. Fontosnak tartom azonban hozzátenni, hogy az 1933-as *Triennale* montázsa nem kifejezetten lengyel fejlemény, hiszen a magyar építészek is hasonló, a hazai modern építészet eredményeit felvonultató montázst raktak össze a milánói építészeti szemle alkalmából.⁶

6 A korszerű magyar építészet a milánói nemzetközi építészeti kiállításon. *Tér és Forma* 6 (1933), 4-5. szám, 99. Az összeállítást BIERBAUER VIRGIL tervezte, a montázst pedig RADÓ GYÖRGY készítette.

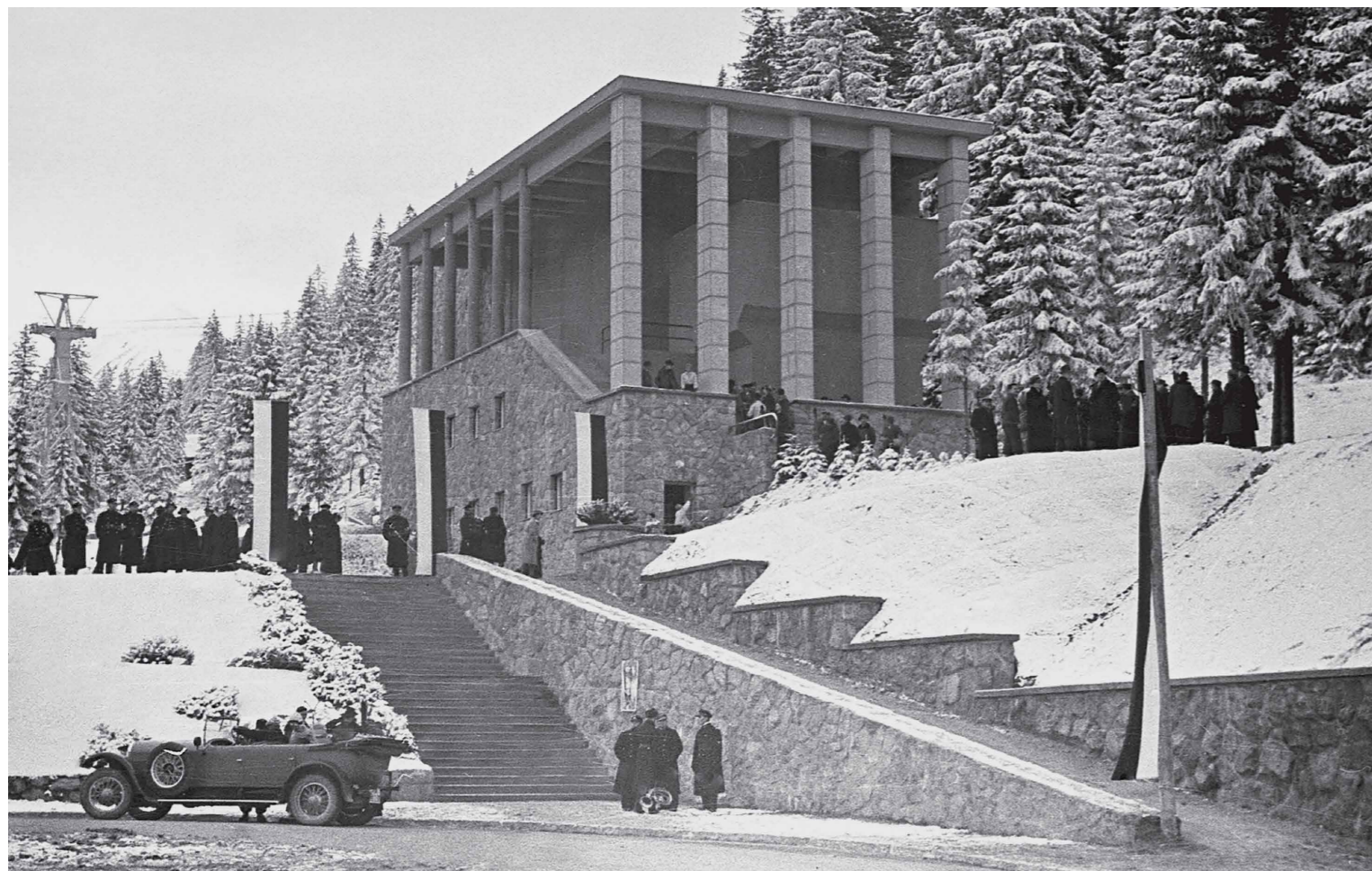
Disztrondta a „Művészet és technika a modern életben” című nemzetközi kiállításán, Párizs, tervezők: Stanisław Brukalski, Bohdan Pniewski, 1937
© Collection of the National Digital Archives





Jährsbíróság, Varsó, tervező: Bohdan Pniewski, 1935–1939 © fotó: Michał Dąbrowski

Kasprowy Wierch drótkötélpályás felvonója, Zakopane, tervezők: Anna Kodelska, Aleksander Kodelski, 1934–1936
© Collection of the National Digital Archives



1937-ben, a párizsi *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*, vagyis a *Művészet és technika a modern életben* című nemzetközi kiállításon Lengyelországot két pavilon is reprezentálta. A kiállítás kettős tematikája szerint a művészetre reflektált a lengyel tudósok, művészek és államférfiak előtt tisztelgő díszrotunda (tervezők: STANISŁAW BRUKALSKI, BOHDAN PNIEWSKI), a technológiára pedig az üvegből és acélból készült modern gazdasági pavilon, amely a lengyel repülést mutatta be (tervezők: BOHDAN LACHERT, JÓZEF SZANAJCA).

A Platán Galéria kiállításának kiemelt elemét képezik a rendkívül jó minőségű archív fotók, amelyek Katarzyna Uchowicz kurátor tudatos választása alapján kerültek a fókuszba. Uchowicz ugyanis – egyre több művészet- és építészettörténészhez hasonlóan – fontosnak tartotta az archív felvételeken keresztül rámutatni arra, hogy a fotográfia mennyire alapvető szerepet töltött be a modern építészet terjesztése és népszerűsítése során. Univerzális és vizuális nyelvként a fotó a propaganda fő eszköze volt, amely a disszemináción túl a modern építészet befogadásának módjára is nagy hatással volt. A fotós CZESŁAW OLSZEWSKI így önálló tablót kapott, de ZOFIA CHOMĘTOWSKA nevét is megismerhettük. Az ő fényképeik terjesztették a lengyel építészet eredményeit szerte a világban főként a szakmai folyóiratokban és egyéb publikációkban való megjelentetésük révén, amelyek így – az *MS Batory hajónál* is hatékonyabban – működtek „kulturális nagykövetként”.

A Platán Galéria kiállítása azt is bemutatja, hogy a nemzetközi kapcsolatokon túl a lengyelek ösztönözték az állampolgárok országon belüli mozgását és a belföldi üdülés egészséges, higiénikus módjait. Ehhez kapcsolódtak a tárlatban is szereplő közlekedési, vasúti, egészségügyi és rekreációs létesítmények: így a *tuberkulózis gyermekszanatórium* modern épülete Istebnában (tervezők: JADWIGA DOBRZYŃSKA, ZYGMUNT ŁOBODA, 1930–1936) és a helyi turizmust elősegítő *drótkötélpályás felvonó* Zakopaneban (Kasprowy Wierch lejtője, tervezők: ANNA KODELSKA, ALEKSANDER KODELSKI, 1934–1936). A helyi ipart erősítette Stalowa Wola mintavárosa (építészet és várostervezés: JAN BITNY-SZLACHTA, BRONISŁAW RUDZIŃSKI, STEFANIA SKIBNIEWSKA, 1937–1939), és modern városként fejlődött Varsó, Katowice, a ma már ukrainai Lviv (Lwów) és az akkor lengyel fennhatóság alatt álló litván főváros, Vilnius (Wilno).

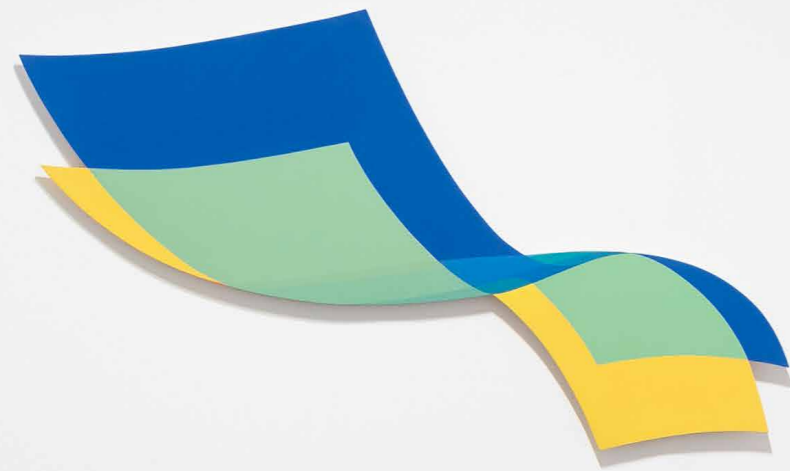
A kiállítás – a korábban említett krakkói tárlattal ellentétben – nemigen foglalkozik a régióban akkoriban meglévő geopolitikai összefüggésekkel és feszültségekkel. Az Uchowicz által összeállított tárlat ugyanakkor egy mai „kulturális nagykövet”, ami éppen a Bauhaus iskola alapításának 100 éves évfordulóján jutott el Budapestre. Magyarországon a hazai modern építészet a Bauhaus jubileumnak köszönhetően került idén a szakmai programok és a nagyközönség érdeklődésének a fókuszába. Tanulságos azonban, hogy míg Magyarországon a közbeszéd hajlamos egyenlőséglet tenni a Bauhaus, illetve ahogy mondták, a „Bauhaus-stílus” és a modern mozgalom építésze közé, úgy Uchowicz abszolút helytállóan gyakorlatilag a Bauhaus említése nélkül beszél a lengyel modern építészeiről. Hiszen csakúgy, mint a hazai modern mozgalom, a lengyel modern építészek is a helyi viszonyokhoz alkalmazkodva teremtettek meg egy sajátos ízű, lokális modernizmust. A lengyel építészeti párhuzam ismeretében is érdemes tehát rámutatni arra, hogy a „Bauhaus-stílus” homogenizáló címkeje ellenében a modern mozgalom hazánkban is sokszínű és lokális jegyekkel bíró építészeti termést hozott létre.⁷

⁷ E cikk szerzője a Bauhaus alapításának 100 éves évfordulója apropóján írta meg az Ingatlanfejlesztői Kerekasztal Egyesület kiskönyv sorozatának 2019. évi kötetét, a „Bauhaus-stílussal” kapcsolatos sztereotípiák és félreértések tisztázása nyomán elemezve a két világháború közötti modern építészet és a korszak budapesti ingatlanfejlesztésének kapcsolatát. Ld.: SEBESTYÉN ÁGNES ANNA: *Magyar Bau, magyar Haus: Ingatlanfejlesztés Budapesten a két világháború között*. Budapest: Ingatlanfejlesztői Kerekasztal Egyesület, 2019.



inside express →

MAURER DÓRA
kiállítása (részlet) | Tate Modern,
2019. augusztus 5 – 2020. július 5.
© Fotó: Tate | Matt Greenwood



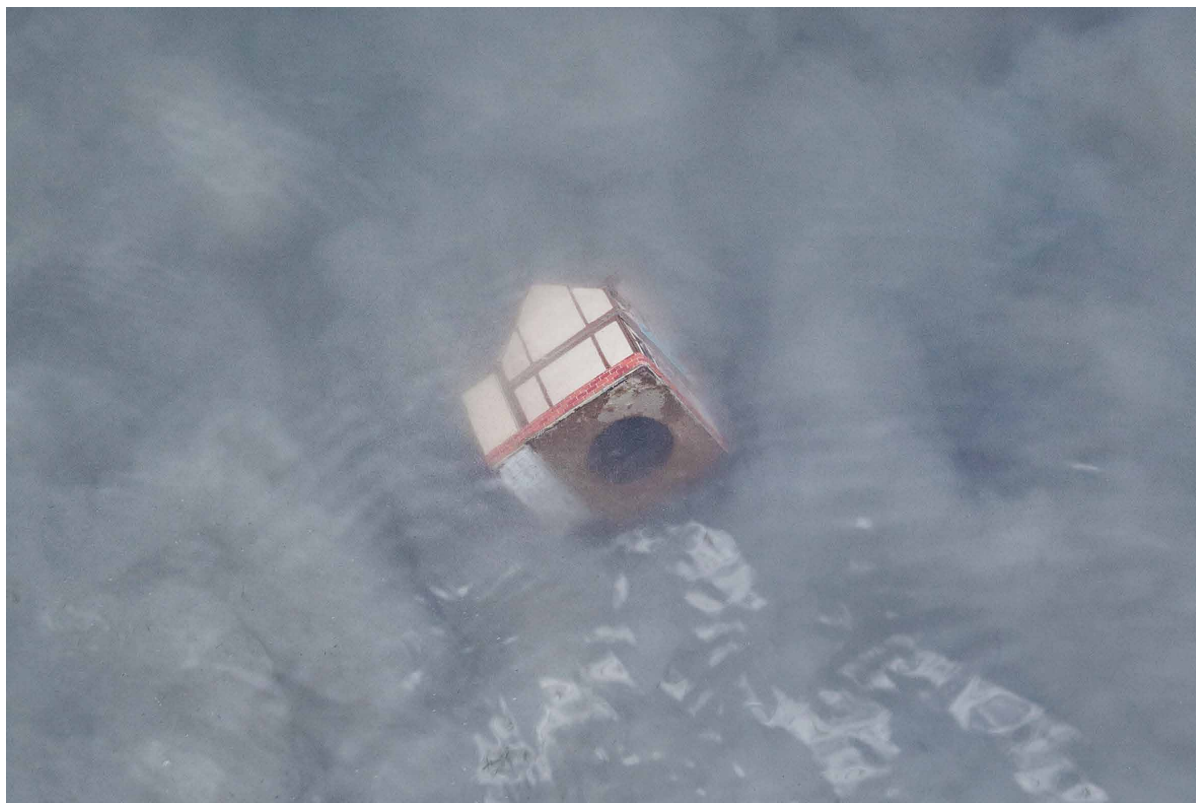
**ROOM 5
FORM GYMNASTICS**

The subject of this work is a physical balance between the
horizontal and vertical movements, the architectural
balance of the wall.

The work is a large-scale sculpture made from 2017 to
2018. It is a three-dimensional artwork, made of thick, curved
panels that are layered on top of each other, using geometric
shapes to create a sense of depth and movement. The panels
are made of a material that is both rigid and flexible, allowing
them to be moved and rearranged. The sculpture has been
designed to be a physical balance between the horizontal and
vertical movements. The panels are made of a material that
is both rigid and flexible, allowing them to be moved and
rearranged.

The work is a large-scale sculpture made from 2017 to
2018. It is a three-dimensional artwork, made of thick, curved
panels that are layered on top of each other, using geometric
shapes to create a sense of depth and movement. The panels
are made of a material that is both rigid and flexible, allowing
them to be moved and rearranged. The sculpture has been
designed to be a physical balance between the horizontal and
vertical movements. The panels are made of a material that
is both rigid and flexible, allowing them to be moved and
rearranged.





HAZAÚTTALAN | ASLAN GOISUM | FÁTYOL VIOLA |
NEOGRÁDY-KISS BARNABÁS | IULIA TOMA

Budapest Galéria | 1036 Budapest, Lajos utca 158., 2020. január 30 – március 15.



SZÁSZ LILLA | *Üdvözet új otthonomból*

Budapest Galéria | 1036 Budapest, Lajos utca 158., 2020. január 30 – március 15.

