

Széplaky Gerda

A nőművészettől a posztfeminizmusig

A magyarországi feminista képzőművészet rövid története

1. Nőművészet és emancipáció

A XIX. és XX. 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 1920-ban választójogot kaptak, 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 kifejezés mód képvisel a férfiéhoz képest. A XX. 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 férfitől 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 XIX–XX. 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 mellett hogy szuverén művészeti nyelvet hoztak létre, autentikus módon kérdeztek 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, amelyekben zömében férfiak vettek részt, hanem női egyesületi kiállításokon. Ha visszaolvassuk a korabeli reflexiókat, láthatjuk, hogy a kritikusok időről időre rácsodálkoztak arra, „újabbán milyen erőteljes a női kiállítók jelenléte”. Jóllehet a nők számára – más oldaltól – 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 e közül a sok tehetséges nő közül egyetlen egy sem kapott külföldi ösztöndíjat, míg a férfiak közül sokszor egészen gyöngé 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 II. világháború utáni, felülről vezérelt feminizmus vetett véget. Mégse indokolt ünnepelni az erőltetett női emancipációt, hiszen nem feltétlenül a valódi esztétikai értékek előtérbe kerülését jelentette, 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 munkásruhából eredeztetve. Számptalan ma is élő vívmány annak az '56 utáni „állami feminizmusnak” köszönhető, mely a társadalmi nemek egyenlőségét nemcsak 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 sulykolt 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 feminizmusnak köszönhető, hogy a posztzocialista régióban

1 Idézi: Gálig Zoltán: *A húszas-harmincas évek női művészete*. In: Keserü Katalin (szerk.): *Ma sem voltunk a strandon. Modern magyar nőművészet*. Kijárat, Budapest, 2000. 34.

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 legfőképpen 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 *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, amennyiben 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 *reprodukció* kérdéseire adott válaszokból szerveződik: a faj fennmaradásának, az életnek, halálnak, testnek, nembeliségnek a problémáiból, s ezért elsősorban nem is a gazdasági-politikai arcultattól 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 a feminista mozgalmak megjelenése nem egyszerűen átalakította, hiszen előtte nem is létezett, hanem a feminizmus hívta életre: senki más, csakis a nők kezdhették 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 szimbolikus mezővel, el kellett kezdeniük megteremtteni saját társadalmi-kulturális emlékezetüket. S bár a feminista mozgalmak az anyai reprezentációnak és a természet ciklikusságának megfelelően monumentális időt, azaz időtlenséget örököltek, 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” címkéje alatt globalizálják a különböző környezethez, különböző civilizációhoz tartozó nők problémáit.

2 Julia Kristeva: *A nők ideje*. Fordította Farkas Anikó. In: Kis Attila Atilla – Kovács Sándor s. k. – Odorics Ferenc (szerk.): *Testes könyv II*. Ictus – JATE Irodalomelméleti Csoport, Szeged, 1997. 327–356.

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, a hatvanas és nyolcvanas évek közötti időszakot mindenekelőtt a férfi és női identitás közötti különbség felmutatásának a vágya motiválja: a feministák ekkor a genderszerepeket egy olyan női identitáskonstrukció mentén próbálták meghatározni, amely a sajátos női világtapasztalatra épül. A középpontba az identitás problémája, a másfajta 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. A kilencvenes 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 együtthatása 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 identitás-politika felé. A posztfeminizmus tagadja a női tulajdonságok mögött meghúzódó eszszenciális 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

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 szüfrassettmozgalmak.

4 A különbözőségekre felépített identitáselmélet legnagyobb hatású képviselője Luce Irigaray. Műveiben a freudi fallogocentrikus (férfi)identitással, az elfojtó logikájú, központosított azonosság-tudattal szemben felépített női én konstrukciójának szükségyszerűségére mutat rá. Lásd erről, főként: Luce Irigaray: *Speculum de l'autre femme*. Paris, Minuit, 1990.

5 Lásd: Judith Butler: *Performatív aktusok és a társadalmi nem konstitúciója: fenomenológiai és feminista elméleti kísérlet*. In: Antal Éva – Kicsák Lóránt – Széplaky Gerda: *Performatív fordulatok*. Eger, Líceum, 2015. 153–172.

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 oppozíció. Ezek a művészek egyfajta *kevercsdiskurzusba*, a posztszocialista ideológia által meghatározott feminizmusba sorolhatók. Majd 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 – 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 férfivá 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: 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 *kevercsszerű posztfeminizmusában* egyaránt 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)

6 Allen álláspontját Hannah Arendt *The Human Condition*-ban szereplő szolidaritáseméletéből vezeti le. Lásd: Amy Allen: Solidarity After Identity Politics: Hannah Arendt and the Power of Feminist Theory. *Philosophy and Social Criticism*. 25/1 (1999), 97–118.

7 Lásd: Amalia Sa'ar: Postcolonial Feminism. The Politics of Identification, and the Liberal Bargain. *Gender and Society*. 19/5 (2005), 680–700.

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 poszt szocialista 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 a 80-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, a tapasztalás- és kifejezőmód sajátosságaival.

1995-ben *Vízpróba* címmel indult az első olyan kiállítássorozat (Óbudai Társaskör Galéria, kurátor: András Gábor), amely kifejezetten nőművészeket vonultatott fel – többek között Lovas Ilonát, Imre Mariannt, Deli Ágnes, Chilf Máriát. 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 részeiként értelmeződtek, itt viszont nyilvánvalóvá vált, hogy éppen azzal szemben fogalmazták meg álláspontjukat – mint Szenes Zsuzsa kötött örbódéja (1976) vagy Solti Gizella befőttje (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 kifejezőmódot (anyaghasználat, médium, techni-

8 Lásd ehhez: Fábán 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 (2002), 269–290.; valamint: Sleicher Nóra: *Feminizmus(ok) és demokráciá(k)*. <http://ntefjournal.hu/vol2/iss3/schleicher.pdf> (Utolsó letöltés ideje: 2020. 02. 14.)

ka), s az identitásformák sokféleségét illetően egyaránt.⁹ 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 szöveggyűjteménye 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 mellett nagy hatást gyakoroltak a rendszerváltás után induló nőművészek szemléletmódjára azok az idősebb generációhoz tartozó alkotók is, akik a patriarchális kifejezésmódokkal mintegy „öszönösen” szakítva tudtak egy sajátosan női művészeti nyelvet megteremteni. Mindenekelőtt Keserű Ilonát említhetjük itt, akinek absztrakt festményei – melyek kiléptek a képerkeret 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, a 80-as években pedig áttért az organikus anyagok közvetlen felhasználására. A növényi és állati eredetű anyagok (magok, fű, marhabél) révén a nőiesség 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 nőnek tekintett monumentális időformának – az emberi életbe íródó struktúráját.

3. Kritika és identitáskeresés

A rendszerváltás után jelentkező feminista művészek számára adott volt tehát egy burkolt formában már létező feminista örökség: identitáskereső programjuk a 70-es és 80-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” anyag-

⁹ A kortárs nőművészeti szcena 2016 óta „saját” reprezentációs felülettel is rendelkezik: a „FERI” névre keresztelt, nonprofit feminista galériával, melynek Olta Kata művészettörténész a tulajdonosa, illetve a vezetője.

használatot 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. Benzúr 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 parafrázeálják, 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 átmenni a férfikultúrába saját, többnyire hiábavalónak tekintett hétköznapi tevékenységeit. Az elbeszélte történet szerint a nő (mint háziaszszony) cserekereskedelemben 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 *Magánrendelő* című installációjában szintén megjelenik ez a kettősség (a mű implicit módon reflektál Drozdik klasszikussá vált, *Medikai Vénusz* című alkotására), habár sokkal kritikusabb felhanggal. Az installáció, melynek középpontjában a női test férfiaktól való 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 vizsgálószéket 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 elidegenedettségéről, és a nő kiszolgáltatottságáról tanúskodik.

Szintén a testpolitika kérdéseit érinti El-Hassan Róza emblematikussá vált véradási akcióműve, de abban erőteljesebbek a társadalmi vonatkozások. El-Hassan az *R. a túl-*

népesedésről álmodik című akcióját 2001-ben Belgrádban mutatta be, a háború miatt három évig zárva tartó Kortárs Művészeti Múzeum újból megnyitásának alkalmából. (Az akciót 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 akciót 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 vére, mely az emberért ontatott), s a nőiség testtapasztalataira (a ciklikusan jelentkező vérzésre és a szülésre).

Az újmédia 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 kilencvenes években készített, egyébként nagy jelentőségű videóművei például, melyekben a hétköznapi történéseket 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* című műve kísérleti kisjátékfilmként is értelmezhető, hiszen az elbeszélés időbeli és logikai rendjét követő narratíva jelenik meg benne; ám mint legtöbb munkájában, itt is a női lélek mélyén rejtőző belső történések és érzelmek válnak a képi események szervezőerőivé.

Kivételként említhetjük Nagy Kriszta (Tereskova x-T) számítógépes munkáit és nyomatait is. Nagy Kriszta fotográfiák 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 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) fehérneműreklámokat 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 látszatvilágokat teremtő jelek rendjét bírálja, hanem önmaga kíméletlen analizisébe kezd. Mint például az *Én és az én daliás kandúrom* (1998) című triptichonon, ahol az öregedés és a változás témáját járja körbe. Vagy legújabb helyspecifikus installációjában, a *Csipkerózsika halottban* (2019), ahol az öregedés mellett megjelenik az elmúlás gondolata is, a párválasztás kudarca mellett 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 genderszerepekre reflektálni. Az underground világból érkező Ujj Zsuzsi az elsők között (1985–1991) foglalkozott Magyarországon ezzel a médiummal mint a feminista önkifejezés eszközével: kizárólag önmagát fotózta önkieldő 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 kísértetlétről 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 körjük helyezett szimbólumokkal (például a Vénuszábrázolások attribútumát jelentő ékszerekkel vagy a mulandóságot megidéző koponyamotívummal) a női identitás kisajátíthatóságára, másoktól 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 egészen vizuális látványként, a szépség ideáljának engedelmeskedő, kisajátítható tárgyként ragadja meg. Ezzel áll szemben 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 közlőről láttatott bőr nem szép és nem egészséges testre utalnak – hanem a testi létezés kendőzetlen valóságára. A görög szépségeszménytől, s a különféle humanisztikus ideáloktól eltávolított testkép másfajta megközelítést látjuk Verebics Ágnes *Szőrös nők* című sorozatán, amely látszólag a nő állattal való megfeleltetésének sztereotípiáját veszi alapul, amikor rámutat a hajzudhatag által eltakart meztelen testek animalitására, de az azonosítást nem mint negatívumot fogalmazza meg, hanem mint az újfajta, poszthumán emberkép kinyilatkoztatását. Fajgerné Dudás Andrea festészeti alkotásain saját „hájas testéből” (*HÁJ’M*) 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 Göbolyös Luca reflektál rá *Háttér* című sorozatában. A fotók azt az 1850-es évekbeli gyermekportrétipust 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 izgó-mozgó csecsemőket az anya megtartsa. A kitakart, háttérbe simuló nő azonban ennél többet fejez ki: a gyermeknek és a családnak való teljes alárendelődést és individualitásnélküliséget.

A magyar képzőművészetben Eperjesi Ágnes volt az első, aki kifejezetten az anyasággal, a gyermekeveléssel, a házimunkákkal járó genderszerepeket 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 piktogramokkal, képregénykockákkal ábrázolja. Témáival többnyire a női tevékenységekhez kapcsolódik (*Heti étrend* [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* 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 tulajdonképeni” világ értékvesztettségére.

Szintén a gyermekevelés 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 képes újságok megfakult színvilágát idéző –

fotókat applikált, amelyekbe azonban belenyúlt: 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 visszakaparva megteremtette a hiány vizuális lenyomatait is – így állítva elének egy olyan világot, amelyet a teljes létfelejtés ural. A grafikusan elbeszél narratívák szereplői mobiltelefonjaikat nyomkodó, szelfiző lányok és nők, akik éppen bevásárolnak vagy a gyerekükre 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 önmagáság szabad és tudatos választásának.

4. A posztfeminista művészet

Láthatjuk, 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 diskurzusban 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 attitűdjük különbsége a többi feminista művészéhez képest nem abban áll, hogy a rétegzett – történelmi, politikai, társadalmi, szociológiai, filozófiai, pszichológiai stb. – értelmezési horizontot leszűkíténék, hanem inkább abban, hogy műveikben olyan identitást képeznek meg, amely genderszerepeik – reflektív – elfogadásán alapul. A továbbiakban három ilyen oeuvre-t mutatok be.

a) „*Individuális mitológia*” – Drozdik Orsolya

Az identitás kérdése 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 Budapesten indult, aztán 1978-ban Amszterdamba, majd 1980-ban New York-ba 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 rákérdeznek a hagyományos művészeti kánonra és a női szerepvállalás lehetőségeire – radikális kérdésfeltevéseit az ekkoriban jelentkező neoavantgárd égisze alatt tehetette meg.

Individuális mitológia (1975–77), valamint *Szabad tánc* (1975–76) című performance- és fotósorozatában táncosnők szerepébe bújva reflektál arra, hogy egy nőművész számára miféle identitásmodellek kínálkoznak. A táncosletben ilyen identitásmodellre bukkan, hiszen a testi létezés felszabadító aktusát foglalja magában.¹⁰ A performance-ok során táncosnők fotóit vetítette táncoló testére, így transzformálta magát a szabad test állapotának megélésébe.

A fotográfiákat már *AktModell* (1975–77) című sorozatában elkezdte gyűjteni: XIX. 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, performance-ot, 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.¹¹ A konceptuális művészet mint munkamódszer segítette abban, hogy „felforgathassa” a hagyományos művészetet, s helyet teremthessen benne a női individuális mitológiájának: „a nőművész mitológiáját csakis a normatív szabályoktól eltérően, a diskurzussal felállított dialógusban, és egyben annak kritikáján keresztül lehet megteremteni, különben művészetén kívülinek ítéli meg a már normatív képzőművészeti diskurzus”.¹² 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. Az aktmodellben a tárgyiasított nőre, az alkotóban

10 „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 nőképelem megfogalmazásához, művészetem kialakításához.” Drozdik Orsolya: *Individuális Mitológia. Jegyzetek, vallomás*. 1980. In: <http://www.mke.hu/node/35742> (Utolsó letöltés ideje: 2020. 02. 14.)

11 Lásd erről: Egy Mária Terézia (kristály)csillár. (Un Chandelier Maria Theresa). Drozdik Orsolya beszélget Nemere Réka legújabb kiállítása kapcsán. *Balkon*, 2010/1. 24–28.

12 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> (Utolsó letöltés ideje: 2020. 02. 13.)

az aktív, önmagát megélt nőre ismert rá. Ahhoz, hogy a művészettörténeti kánon „fegyelmző és kényszerítő” erejével szemben létrehozassa a nőművésznak megfelelő mitológiát, új énkoncepciót kellett alkotnia.

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 szerepmolleket (női aktokat) használta, másrészt azokat a molleket, 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 mollenként felkínálja a testét, akkor egyszerre éli át – belülről – saját teste tárgyiasítását, kiszolgáltatottságát és vágyát. Teste egyszerre válik nézése és vágya tárgyává. Hangsúlyosan jelenik meg a kettősség korai műveiben, a *Pornográfiában* (1978) és a *Kettős kép* (1980) című videóban; később alteregókat, pseudo-perszónákat használ.

A kilencvenes években – immár New Yorkban, ahol a feminista elméleteket megismerve tudatosabban képes reflektálni nőiségére és a genderszerepekre – még határozottabb programmá válik az Én megalkotása. *Az Én manufaktúrálása* című műve, a *Test-Én* (1984–1993), a *Medikai erotika* (1993), a *19. századi Én* (1993), az *Apáca Én*, (1993), *A hajjas szűz* (1994) – mind-mind az identitás elsajátításának különböző aspektusaival foglalkozik. A középpontban, amihez képest önmagát, s egyáltalán a női identitást tételezheti, a *Medikai Vénusz* által kínált testmodell áll, melynek előképe Clemente Susini XVIII. századi *Medikai Vénusza*. Az ennek mintájára elterjedt szilikonszobrot először 1977-ben a Semmelweis Tudományegyetem Múzeumában fotózta le – sokkolta a medikai nőmodell által sugallt identitásforma. A 80-as években végigfotózta az európai és amerikai orvosi múzeumok Medikai Vénusz-szobrai is (a hűvös orvosi tárgyak, eszközökről készült képek eredménye a *Végtelen disztópia* című fotósorozat). Az orvosi kiállítások rádöbentették, hogy a hagyomány a nőt alapvetően, azaz mindenféle patriarchális diskurzusban a már említett kettős viszonyulásra és átélésre kényszeríti – az erre történő reflexió nélkül nem alkotható meg semmiféle női identitás. A nőt a tudományos narratívák egyszerre készítenek objektívizáló, analízáló tekintetre, és erotikus érzésekre: a női szilikon szobor az áterotizáltság okán vágyat ébreszt. Ezeket az érzéseket fogalmazta meg az úgynevezett „szerelmes levelekben”.

Test-Én című installációjában egy életnagyságú, meztelen női figura szilikonöntvénye fekszik egy fémasztalon, mellette állnak a *Szerelmes levelek* tizenkét ezüst tányéron, a falon a Medikai Vénuszról 1984 és 93 között készített, 12 darabból álló, fekete-fehér fotósorozat. Az eltérő szerkezetű és tartalmú szövegek rávilágítanak a medicina erotikus és hatalmi viszonylataira. A fotók egy történelmi-tudományos nar-

ratíva dokumentumai; a plasztikai tárgy a kiszolgáltatott, csupán anatómiájával reprezentált nő megtestesítése; a hideg fémtárgyakra (a szervek helyére) helyezett szövegek pedig a valóságos nő vágyainak kifejezése. A három kontextusból és tárgyegyüttesből teremődik meg az az erotikus hangoltságú diskurzus, amelyben a patriarchális (nem csak a medikai) kultúra 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 nyelvezte, gondolkodásmódja, keretei mindig is foglalkoztatták Drozdikot – tulajdonképpen a test tudományos reprezentációjának tematizálása során is erről van szó. 1986-ban létrehoz egy fiktív karaktert, egy tudósnőt, Edith Simpsont, 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 elevenességgel 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 világképet.

A saját test belülről való megélésének 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 betegségrepresentáció 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. Csakhogy a kollektív trauma lenyomatai (az egypólusú nyugati kultúra megsebesülésének képei), afféle sorszerűséget sejtetve, átléptek a személyes trauma síkjára. Drozdik a traumaeseményt megszállottan fotózva sok időt töltött a terrorcselekmény helyszínén, ahol a toxikus porok szervezetében daganatos sejtek burjánzását indították el. Az életet a megszokott rendből kibillentő trauma a hibás testi működés megtapasztalásához kötődik. 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 patologizált objektum, nem „érzékileg gondolkodó anyag”, hanem a tökéletes heterogenitás, a sejtekre való szétesés manifesztuma. A testi tapasztalatokon 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 nyitottsága nélkül. Mindennek vizuális reprezentációja pedig különösen autentikus (és következetes) egy olyan nőművésztől, aki a saját test képét vizsgálta egy egész életművön keresztül. A vizuális reprezentáció során alkalmazott alkotói módszer immár eltávolodik a korai, konceptualista szemléletmódtól: Drozdik a tudatkontroll nélküli, spontán festési módot alkalmazza. Az absztrakt expresszionizmus remekeit megidéző kompozíciók szabálytalan körformák egymásba kapcsolódó hálózatából szerveződnek, többnyire a testszínek különböző árnyalataiban. A formák a művész vászon fölött köröző, kataton 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 Énnak 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: „elérték, amit elérhettek”. Az individuálissá váló női én szabadon választhatja (alkothatja meg) önmagát.

b) „Gyere keblemre” – Fajgerné Dudás Andrea

A görög szépségesszménytől, s a különféle humanisztikus ideáloktól eltávolított női test képével legradikálisabban Fajgerné Dudás Andrea helyezkedik szembe, aki festészeti alkotásaiban és performance-aiban 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 performance-ában olyan testmaszkot használ, mellyel éppen azokat a – saját – testi tüneteket (a húst, a zsírrétegeket) hangsúlyozza, amik a patriarchális kultúra szépségisménye szerint visszataszítók. Ennek demonstrálására, húsjelmezbe öltözve, állati eredetű hájat dolgoz fel egy húsdarálón, hájastésztából pedig ehető, életnagyságú női testet süt. Egy korai performance-ában meztelenül feküdt be egy teknőbe, feldarabolt, zsíros hússzeletek közé, s XXI. századi Vénuszként a feldolgozott hústermékeket ékszerek gyanánt magára aggatta, a hajjal pedig mint valami finom lepellel vonta be a testét. A hájas test konceptualista kiindulópontú felmutatásához festménysorozatot is létrehozott – ezeken a ruházzkodásra használt haj 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* című happeningje során egy olyan növényből készített dzsemet 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.” A Szabó Eszter Ágnessel évről évre megrendezett közös performance-uk során nyilvános almaszedést hirdetnek meg, melynek része a közösségi lekvárfőzés. Szabó dzsemfőzési akcióját parafrázeálva, 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* (2014) című akciójával Valie Export *Aktionshose Genitalpanik* (1969) című performanszát értelmezte újra. A magyar művész 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 előbuggyantak, a mellbimbókról cukorkafüzérek lógtak. A csokoládéfegyver idővel megolvadt a kezében, abból bevonatot készített egy zöldparadicsom-lekvárral megtöltött tortalapra. A csokibe vonatra 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 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 szándéknak: a testtartás, a kéz-, a láb-, a csípőmozdulat, az elfedett/elfordított/levágott (a kép teréből kizárt) arc hiánya, a lepellettel 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 genderszerepekre a meztelenségen keresztül történő utalás legnyilvánvalóbbá a házaseslet témájú festménysorozaton 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 öltözötten – férje ilyenkor meztelenül takarít. S fordítva, a jól öltözött férj menedzseri munkavégzése során ő az, aki a háttérben meztelenül vasal. Mindezek alapján megfogalmazhatjuk: ebben a művészeti állításban a kiszolgáltatottság mértéke a házasesletben a meztelenség mértékével azonos. Ugyanakkor a kiállítóteremben 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 hatja át és ruházza fel mély hitelességgel ezt az alig két évtizede megkezdett életművet. Fajgerné mindent megfest vagy dramatizált performance-ok során mindent felmutat, amit női identitása megélése szempontjából jelentőségtelnek tart – művészeti attitűdjét az önreflexió határozza meg. Ha tetszik, önmagát „jogosult kivételnek” tekinti, ám kivételességét éppen az adja, ami általánossá is teszi: ő történetesen nő, mégpedig egy XXI. századi, emancipált nő. *A türelem rózsát terem* című performance-a (2014) 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 (láthatóvá 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 megélésének gyűjtőpontja, hiszen olyasféle élmény, ami a társadalmi szerepeket (feleség, anyaság) a testtapasztalat felől teszi megélhetővé. Az identitás megképzése szempontjából nála a testesemények élveznek elsőbbséget: azokban válik felismerhetővé és reprezentálhatóvá az Én. Az *Angyali üdvözlét* (2014) című festménysorozaton 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 művészetiileg reflektálttá tenni és felmutatni. A magyar művész vásznain láthatjuk a megtermékenyítéshez vezető testi folyamatokat: nemcsak 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. – Galaktotropusza*-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 mű képi narratívájából a nőművész identitása bontakozik ki, mely nem az egységre, ellenkezőleg, a széttartásra, a heterogenitásra épül. A vastagon felhordott festékréteg nyersségére 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 Máriatoposzt 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 könyvhalmaz 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 genderszerepekkel való maradéktalan azonosulást állítja.

Fajgerné posztfeminista művészetében a nő immár szóhoz jut: saját hangján, azaz saját formanyelvén, a saját maga által meghatározott témavilágon keresztül beszél el azt az önmagát, melyet nem megalázottként, elnyomottként, identitásából kiforgatva 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, lószőrt, 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 férfiénál természetközelibbnek, ezzel együtt állatiasabbnak látszik. Minél kiszolgáltatottabb egy létező a testének, az ösztöneinek, a természet erőinek, annál alsóbb szintjén helyezkedik el az áldozati struktúrának – márpedig a női test kétségbevonhatatlannal 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 *œuvre*-je éppenséggel annak ékes bizonyítéka, hogy a nőművész, aki érzékenyebben és könnyebben nyílik meg a rurális környezet anyagai felé, magától értetődő módon tud behelyezkedni 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, amiben nem egyszerűen a természettel való viszony kialakításának a vágya fejeződik ki, a 80-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 „kozmpolita” 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 Ilnánál figyelhetünk meg hasonló törekvéseket, aki képzőművészeti objektjeiben és environmentjeiben szintén természetes anyagokat használt (víz, fű, kő, növényi magok); a 80-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 szalmabálákból 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 megzabolozására irányuló kísérlet vált, amelyet a művész a kiállításhoz kapcsolódó performanszban mutatott be. Önzablázóként saját vadságának a megfékezését hajtotta végre, azt artikulálva, hogy a testiességének kiszolgáltatott nő csak azon az áron tud a patriarchális társadalom rá kényszerített elvárásainak engedelmessé válni, ha ösztönkésztetéseit elfojtja. „Tedd a zablát a saját szádba és zabolázd magad!” – írta az akció kapcsán. 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 (nevének 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 elének, a megépített „istálló-templomban” mégis jelen van: dominanciára törekvő, erős akarátú nőként, akit vad kancaként be kell törni. Pontosabban a kultúrát elsajátítani akaró nő szándékozik betörni saját magát, a kultúra kényszeríti erre.

Németh ugyanakkor nem romantikus képet fest: a nőiség reprezentációja kapcsán éppenséggel természet és kultúra szembenállását fogalmazza meg. Egy 2014-es munkájában, a *Testkürtőben* 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 lehetetlenség állítása: a világra segítés gesztusának hiábavalósága. A női méh ilyen módon egy 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 nőtől az érzékiséget, felszámolja valódi erejét, termékenységét.

A nőiséget Németh más munkáiban figuratív utalásokkal, kerek-lágy formákkal is megjeleníti, mint az *Embersarsa* 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. Némethől 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 a 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 területtal, 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 férfiminőség); mint ahogy megjelenik a személyiség két ellentétes oldala is: a persona és az árnyékszemély. 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 rendelnek: a személyes és a kollektív én mindig kettősségekben, a jó és a rossz, a szép és a rút, 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, egésszé 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 kisplasztikát).

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 sorozataiban 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* 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 csillagképeknek (a Vízöntőtől a Halakig) megfeleltetett, allegorikus, alapvető emberi tulajdonságokat kifejező alakok állnak, legtöbbször ők is megkettőzve szerepelnek. A figuratív szobrok emberi testeket mintáznak – a testek mindegyike nőies idomokkal rendelkezik. A fűzfából és acél drótból font szobrok felületén gyakorta feltűnik a színes földtapasztás, miáltal 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 drótszalak a semmibe merednek. A hússzerűséget reprezentáló, érzékvivé tett testek ilyen módon a mulandóságot is kézzelfoghatóvá teszik; az emberi test bizonyos pontokon „elfogy”, semmivé válik, átlép a szellem anyagtalanságába.

Az *Eleven árnyék* szobrait a művész hegesztett króm acélvázból (és színes földvakolatból) készítette. Ám az emberalakok itt elveszítették kiterjedésüket, kétdimenziós, sík fémlapokként árnyékokká váltak. A FUGA-beli kiállításon, ahol ezek a szobrok egyetlen projekt részeként jelentek meg, a látogató a mennyezetről és a falakról lelátott 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-reprezentációinak tekinteni; ugyanazt a kettősséget hordozzák, amit a művész többi alkotása, egyszerre mutatva fel a létezés alapminőségeinek dichotómiáját és az emberi identitás Janusarcúságát.

Ha összegző állítást akarunk megfogalmazni Németh Ágnes *œuvre-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 kristeva-i 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 a kifejezése, a női nyelv jeleinek a megteremtése volt az egyik legfontosabb program. Az életművek forgácsain keresztül végigkísért 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 létrejött is 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 poszt-feminizmus* született: jelenkorunkban valóban ugyanolyan státusszal rendelkeznek a nők, mint a férfiak? Nyilvánvaló, hogy a társadalmi szintéren játszó szociopolitikai 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 megkérdőjelezve –, lehetővé téve más, ma még elnyomottnak tekintett identitásforma kifejezését és elfogadását.