

Átlátszó helyek

A láttatott láthatatlan mint női térélmény Drozdik Orsolya konceptuális művészetében

A feminizmus különféle irányzatainak egyik közös nevezője a mindenkori patriarchális rend érdekei által felállított és fenntartott, a kulturális konvenciók örvén természetesnek tettett társadalmi egyenlőtlenségek és hierarchikus hatalmi viszonyrendszerek megkérdőjelezése, felforgatása.

A felvilágosodás eszmetörténetében és a karteziánus filozófiában gyökerezethető nyugati gondolkodásra jellemző dualisztikus felfogás egyenlőtlen erőviszonyok mentén képezi le világunk, az élet számtalan mezsgyéjére kivetítve az uralkodó/alábbvaló ellentétpárt. Descartes-nál klasszikusan a test fölé rendelt szellem reláció (*res cogitans, res extensa*), a marxista kritikában is visszaköszönő, hegeli úr és szolga viszony, a freudi fallikus dominanciával szembeállított péniszirigy, vaginális seb üres jelölője, az evolúciós elméletekben a monogám gyűjtögető és a poligám vadász dichotómiák mintha még mindig ott munkálkodnának a kollektív kulturális imagináriusban. A heteronormatív, reprodukív szexussal felruházott társadalmi nemképet kettős előjellel ellátva a legkülönbébb tevékenységekre, terekre, szövegekre képezik le a férfias-nőies ellentétpárt. Az ezen a nyomvonalon berögzülő sztereotípiák kétségkívül segítik az ellentmondásos jelentésekkel teli világunkban való eligazodást, végletesen általánosító leegyszerűsítéseikkel a közterek találkozási pontot biztosítanak a legkülönbébb emberek számára, bizonyos rétegek marginalizációja árán lehetővé teszik a kölcsönös megértést. A könnyen aktiválható személyiségsémák, melyek elősegítik a mindennapi információáradatban való boldogulásunkat, azonban kétségtelenül olyan negatív előítéletet hordozhatnak, mely aztán továbberosíthatja a társadalmi esélyegyenlőtlenséget.

A sztereotípiák egyfajta esszencialista vélekedésben gyökereznek, mely mindig alapvető, elidegeníthetetlen sajátosságot tulajdonítanak a másoknak. (Konvencionálisan nőiesként kódolt pl. az érzelmesség, a kíváncsiság, a szeszélyesség, az ösztönösség, az anyáskodás.) A két nem megkülönböztetődik egymástól. SIMONE DE BEAUVOIR szavai nem vesztek aktualitásukból: „A nő relatív lény [...] A nő az, amivé a férfi ítélete teszi, szokás például 'nemiség'-nek nevezni, amiben az fejeződik ki, hogy a férfi szemében elsődlegesen nemmel bíró lény: a nő a férfi számára szexus, tehát abszolút értelemben is az. A nőt a [pozitívként tételezett] férfihoz, [a semleges Emberhez] viszonyítva szokás meghatározni és jellemezni, a férfit nem a nőhöz viszonyítva, ő a lényeges, a nő a lényegtelen. A férfi a Szubjektum és az Abszolútum, a nő a Másik.”¹

Beauvoir kérdése lesz a kiindulópontom: miért nem tekintik a nők magukat lényegesnek és a férfit lényegtelennek, miért nem fordították meg a viszonyt? Miért fogadták el, hogy ők is lényegtelennek tekintsék önmagukat, ahogy őket a férfiak látták? Miért azonosulnak láthatatlanságukkal? Miért nem jelölnek kis saját helyet maguknak? Beauvoir morál-filozófiai választát JOÓ MÁRIA a következőképp összegzi: „míg a domináns férfiakban nem tudatosulnak saját kiváltságaik, lévén hogy a privilégiumok mindig észrevétlenül maradnak az előjogokat élvezők számára, a nők elnyomottként tudatában vannak saját alárendeltségüknek, ám mégis cinkossá válhatnak az egyenlőtlen hatalmi viszonyok fenntartásában, mert alárendeltségükbe belenyugodva, másokért élve mentesülnek a saját sorsuk felett való döntés kényszerétől, a választás egzisztenciális szorongásától, a szabadság metafizikai kockázatától. Ezen logika szerint a női lét mindig kétértelmű: egyszerre működik benne az emberi szabadságvágy s a nemi béklyójába zárva a felelősségvállalás alól kibújjásra való készletesség, mint a társadalom által is a gyengébb nem számára javallott könnyebb út elfogadása. A feminista feladata tehát a függésben való függetlenség megelégedése és megvalósítása, annak biztos tudatában, hogy a nő alárendeltsége sem biológiailag, sem pszichológiailag, sem társadalmilag-történelmileg nem determinált.” Azonban a női érdekérvényesítés különösen nehéz a patriarchális társadalmi térben, ahol a hatalom férfias előjogként van számon tartva, mi több, a hatalom gyakorlásának teljes kommunikációs eszköztára maskulinizált

¹ Simone de Beauvoir, 1969

stratégiákra, férfiasként számon tartott verbális és nem-verbális beszédmódokra épít. Erre a problémára világított rá legutóbb HILLARY CLINTON a 2016-os amerikai elnökválasztási kampány tapasztalatai kapcsán. Informálisan arról vallott a *Humans of New York* blognak, hogy egy politikusnőnek sokkal nagyobb kihívást jelent a szavazók által hitelesként elfogadott hang megtalálása, a közönségével való természetes kapcsolat megteremtése, mint férfi kollégájának, hiszen míg az erélyes, határozott, olykor könnyörtelen hangnem, az erőteljes gesztikuláció, a szenvedélyességig emelt hangszín meggyőzőnek bizonyulnak egy férfi politikus előadásában, ám ugyanezen retorikai eszközöket a közvélemény visszataszítóknak, riasztóknak vagy nevetségesnek ítéli a nyilvános pódiumra álló nő esetében. A dilemma tehát: miképp tud a köztérbe lépő nő megküzdeni a szexizmus ketős mércéjével, hogyan tud autentikus hangra lelni a férfibeszédmódon kívül, egy öt ellentmondásként pozicionáló (politikus/nő, alkotó/nő), légtüres térben, ahol – mivel kevés a női előd – kevés a kapcsolódási, vonatkoztatási pont is? Lehetséges, hogy a Beauvoir által propagált szerepcseré, a hatalmi viszonyok megfordítása helyett egy másféle nyelv lenne szükséges ahhoz, hogy a patriarchátusban függő helyzetben szituált nő függetlenségre lehessen?

A következőkben a kortárs feminista konceptuális művészet művészeti megoldásait veszem ilyen szempontból szemügyre, a láthatatlanság láttatását célzó, sajátos női térélmény leképezéseire, a reprezentálhatóság határait feszegető reprezentációira koncentrálna DROZDIK ORSHI művészetében. A külföldön Orshi Drozdikként ismert Drozdik Orsolya, Munkácsy-díjas képzőművész, író, az MTA SZIMA Képző- és Iparművészeti osztályának rendes tagja, 2016-ig az MKE Festő tanszékének habilitált egyetemi tanára, számos külföldi képzőművészeti intézmény vendégelőadója. 1976 óta állít ki rendszeresen, műveit többek között a Magyar Nemzeti Galéria, a Ludwig Múzeum, a Szépművészeti Múzeum, az amszterdami Stedelijk és számos – főként amerikai – magángyűjtemény őrzi. Budapest és New York közt ingázó, kétlaki alkotó. Az 1970-es években induló munkássága rendkívül sokoldalú, grafikusként végzett festő, szobrász, performansz-művész, intenzív intermediális határátlépésekkel ötvöz táblaképet, fotót, plasztikát, installációt és szépipírást, tudatosan a posztmodern feminizmus tudományos elméleti eszköztárára támaszkodva.² Posztkonceptuálisként kategorizált

2 Lásd: Drozdik Orsolya (szerk.): *Sétáló agyak. Kortárs feminista diskurzus*. Kijárat Kiadó, Budapest, 1998; Drozdik Orsolya: *Individuális mitológia – Konceptuálistól a posztmodernig*. Gondolat Kiadó, Budapest, 2006



DROZDIK ORSHI
A négyzet lábakon, 2013, performansz

művészetében a pusztán esztétikai vonal mellett, helyett a provokatív gondolatiságot kidomborítva az elnyomó diszkurzusok és intézmények (a politikai diktatúra, a kanonizált művészettörténet, a normatív orvosi diagnosztika, a történelem mesternarratívája) maskulin hegemon rendjét megbontva kérdőjelezi meg a „nemi szerepek örökségét”,³ míg a női létből fakadó különbség művészi megfogalmazására törve annak egyenlő létjogosultságának elismeréséért küzd. A maskulin filozófiai hagyománnyal párbeszédbe álló intellektuális elődjéhez, LUCE IRIGARAY-hoz hasonlóan Drozdik képein gyakran kanonizált férfialkotók mesterműveit alkotja újra, mialatt a szimultán, háttérbe szorított női hagyományra is utal, és mindeközben saját helyet is igyekszik kijelölni magának, épp paradox, önironikus, de nagyon is markáns feminista módon önnön átlátszóságának gondolatával eljátszva, önnön láthatatlanságát téve láthatóvá. Az appropriáció, az eltulajdonítás sokat vitatott művészi stratégiájáról ír ARTHUR C. DANTO árulkodó című *Történetek a művészet végéről* című szövegében.⁴ Amellett érvel, hogy ez a paradigmátikusan posztmodern tendencia, mely során egy művész egy másik, általában már kanonizált alkotó jól ismert, elismert képeit sajátítja ki, másolja le (SHERRIE LEVINE WALKER EVANS fotóiról készít fotókat, MIKE BIDLO MORANDI- és PICASSO-képeket fest). A reprodukciót korántsem a közönség megtévesztésének szándéka vezérli, a néző feladata nem a hasonlóságok vagy a különbségek keresése az eredeti és a másolat közt, a kritikusok

3 Forián Szabó Noémi, 2002

4 Lásd: Európai füzetek, 1. szám: *A művészet vége?* (Szerk. Pernecky Géza) <http://mek.oszk.hu/01600/01654/01654.htm>

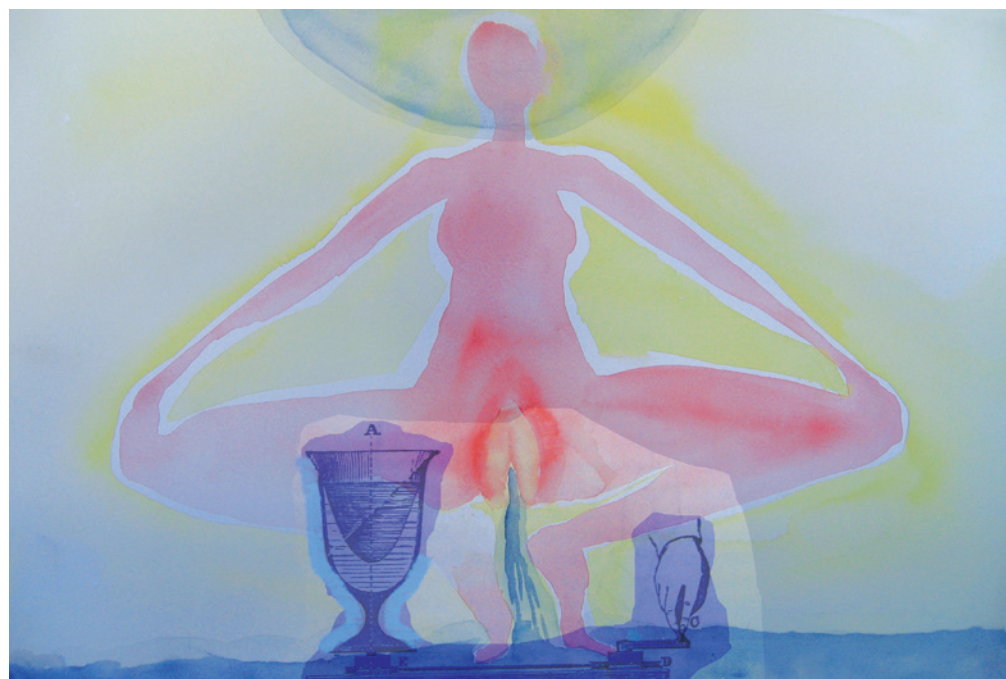
pedig feleslegesen lamentálnak a kreatív energiák elapadása, az ismétlésbe fulladó jövő vagy az „idegen eredetű második életek” hiteltelensége felett. Az appropriációhoz merőben másféle értelmezői eszköztárral kell közelítenünk. A művészet filozofikussá válása során metaszintű dilemmák kerülnek előtérbe, melyek önreflektív, a saját identitásra vonatkozó kérdéseket tesznek fel: „Mi a művészet? Ki a művész? Ki vagyok én? Ki a másik?” És nőművész esetében tegyük hozzá: „Ki vagyok én, ha én vagyok a 'másik'?”

Így a LUCIO FONTANA piquage technikáját alkalmazó Drozdik, mikor felvágja, átszúrja, kilyukasztja egyszínű, monokróm vásznait *Rúzsfestmények à La Fontana* (2003) című sorozatában, korántsem ismételt csupán, hiszen merőben más üzenetet közvetít, mint elődje; ugyanolyan, de másképpen. Fontana spacializmusa az 1940-es években a szín, hang, mozgás, idő és tér szintetizálására tört egy újfajta művészeti önkifejezési formát keresve. A háborút követő episztemológiai válság és saját forradalmi alkotói ambíciói vezették új utakra; a performansz, az installáció, a terművészet (environmental art) előfutáraként. A borotvával felszakított vászon kétdimenziós felülete térbelivé fordult. A kitüremkedés és vajat durva plasztikussága, a lyuk mögé helyezett fekete géz keltette űr, ürességérzet, az éles szél taktilitása, a lendületes vágások vehemenciájának gesztikus, kinetikus esztétikája testileg is bevonta a befogadót és alkotót a művészi jelentés létrehozásába. (A művész részéről a szúrás alkotó-romboló performatív gesztusa; a nézőről a megsebződéstől való félelem, a hasíték mögé látni vágyás tudásszomja.) Az évtizedeken át létrehozott Fontana vágások (*Tagli*) és lyukak (*Buchi*) tér-koncept (*conchetto spatiale*) általános műfaji megnevezésükkel lettek kiállítva, de minden vászon hátoldalára a remény/várakozás szó íródott (*Attesa*), ezzel Fontana a jövővel való futurisztikus kapcsolatát is ki akarta jelölni. Mint azt az 1966-os *Velencei Biennálén* hangsúlyozta – ahol egy egész csarnoknyi fehér Taglit állított ki –, projektjét elsősorban térbeli innovációnak tekintette: a „higgadt végtelent, a kozmikus pontosságot, a térbeli nyugalmat”,⁵ és – hozzátéveszem – a művészettörténeti halhatatlanságot vélte meglelni a hasítékokban.

Drozdik appropriációja során dekonstruktívan átértelmeződik az újrahasznosított technika: a satirikus feminista előadásban Fontana-epigon helyett Fontana festészeti programjának olyan kritikai értelmezésével szembesülünk, mely egyúttal a maszkulin hegemonia ideológiai működését is pellengérré állítja. Fontana ismétlődő vágásai szinte mechanikus automatizáltsággal véghezvitt,

5 (Howarth 2000)

DROZDIK ORSHI
A Venus, 1988–2006, aquarell, 80 × 100 cm

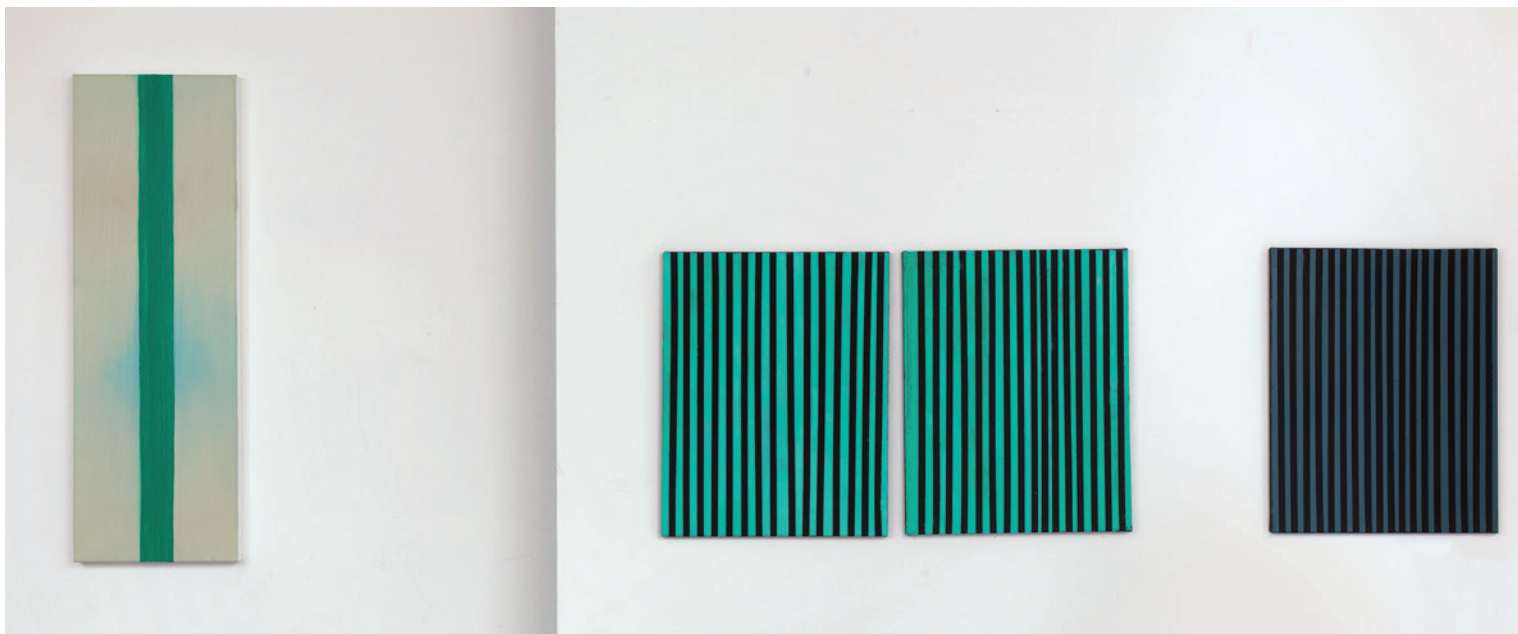


agresszív penetrációk, mellyel a férfi alkotó kijelöli helyét a művészettörténet arcképcsarnokában, de azon az áron, hogy a vaginális lyukak és vágások révén csupán metonimikusan megidézett nőt a patriarchális társadalom által kijelölt helyére, a vásznon túlra, a hasíték üres terébe, a láthatatlanság mezsgyéjébe száműzi. Drozdik fallikus ecset helyett ironikusan a nőiség megrajzolására szolgáló rúzzsal és rúzsstokkal sérti fel jelekkel felületeit, míg a képfelületre mázolt, szexi, vörös rúzs képlékeny anyaga is fragmentáltan, fetiszizáltan, nyomaiban jeleníti meg a nőt. A kirekesztés hegeit (a vágásokat) csak illuzorikusan elfedő kozmetikai kence női testté lényegíti a vásznat. Drozdik képsorozata tehát nem csak a mindenkori kreatív alkotónők művészettörténeti marginalizálására reflektál, de rámutat a szexista társadalmi gyakorlatok paradox működésére és teljesíthetetlen elvárásrendszerére is. (A nőiességet, mint tudjuk, a biztonság ideológus retorikájára apeláló közbeszédben a feltűnés elkerülésének kívánalmával, de ugyanakkor látványosan erotizáltan-esztétizálva a férfi tekintetnek való felmutatásának, megfelelésének való igényével is azonosítják.)

Ugyanakkor, mint arra SCHULLER GABRIELLA szellemesen rámutat, Drozdik vágásai Fontanán kívül egy másik fontos elődre is visszautalnak, a feminista ikon, szüfrazsett aktivista MARY RICHARDSON képromboló gesztusát megidézve.⁶ Richardson a múzeumba becsempészett hús-vágó bárdal csapott le Velázquez Vénuszfestményére, hogy felhívja annak álságosságára a figyelmet, hogy a festett nőideálon ejtett seb, a műtárgyban okozott kár mennyivel nagyobb közfelháborodást okoz és mennyivel súlyosabb jogi következményekkel jár, mint a valódi hús-vér nők megalázottsága és szenvedései, melyek felett a társadalmi többség előszeretettel huny szemet. Drozdik appropriatív konceptuális művészetében tehát az érdek nélkül tetsző „szépség mint igazság” romantikus, romantizált eszméje helyett a „gondolatiság mint igazságosság” politikai üzenete felé tolik a hangsúly. A klasszikus esztétizáló törekvéstől való elidegenedés érdekes párhuzamba állítható a feminizmus szépségmítosz kritikájával és a normatív ideálok patriarchális ideológiájának kitakarásával.

A szüfrazsett Richardson képvágó aktusának drozdiki appropriációja pedig érdekesen cseng egybe egy, az amerikai Fehér Ház politikusnői által újabban használt retorikai stratégiával, az ún. amplifikációval, mely során korábban a *mansplaining*gel gyakran félbeszakított képviselő nők úgy igyekeznek nagyobb hangsúlyt szerezni közös női álláspontjuknak, hogy

6 Id. Schuller 2007



DROZDIK ORSHI
Csíkok ala Olga Rozanova a zöld csík, 2015, Flux Galéria

egy-egy hozzászólás után megismétlik egymás mondandóját, így próbálják a kompetitív kommunikáció helyett kollaboratív módon kihangosítani egymás hangját. Drozdiak ismétlése tehát bajtársnői gesztus is Richardson felé: az elhallgatottak megszólaltatása, a lyukaknak hiány helyett jelentéssel való társítása. Annál is inkább, mivel Richardson eredeti képpromboló aktusa maga is feminista amplifikációs stratégiaként volt hivatott funkcionálni, a híres nőjogi aktivista, EMMELINE PANKHURST letartóztatására, meghurcolására és erőszakos elhallgattatására kívánta felhívni a figyelmet a szolidaritás dühödt kinyilvánításával, a látszat felszín agresszív felkarcolásával.

A vásznon ejtett vágások, melyek a képet térbelivé fordítják, a felület teljes kiterjedésében szétmázolt vérvörös, akár az üres helyekből előbugyogó női testnedv többlete mintha a tekintetek tudatosan összezavarását céloznák azzal, hogy hiányt is a jelenlét részévé teszik, hogy egybemosnak alakzatot és háttérrel, berögzült esztétikai dualizmusokat forgatnak fel, és a hagyományosan a figurának szentelt figyelmet a háttér felé fordítják.

SHERRY ORTNERnek a nőies természet vs. férfias kultúra dichotómiára vonatkozó kritikája nyomán BARBARA JOHNSON ír a nyugati művészeti ábrázolásban és bölcséleti gondolkodásban paradigmaticusnak vélt és a patriarchátus által intézményesítetten hierarchizált társadalmi nemi erőviszonyoknak megfelelően felosztott (aktív, lényeges, férfi) „figura” versus (elmosódó kontúrú, másodlagos vonatkoztatási mezőként, meghódítandó területként artikulálódó, nőies) „háttér” ellentéppárról, mint kibékíthetetlen pozitív és negatív térről, melyet a feminista művészet reprezentációs stratégiái törekednek újrendezni.⁷ A Johnson által idézett ISAAK DINESEN novella, az *Üres lap* című történetben leírt sokatmondó látvány akár posztmodern konceptuális művészeti darab is lehetne. Egy kolostorban közszemlére kifüggesztett lepedők mindegyikén vérfolt díszleg, mely a királyi hitvesek nászéjszakáján került a vászonra, mint a menyasszony szűzi érintetlenségének bizonyítéka és a frigy megpecsételésének záloga, azonban az utolsó üres, hófehéren maradt lepedő jelöletlenségével egy másféle történetet mond, a női lázadás, a patriarchális konvencióknak való alárendelődés megtagadásának történetét. Annak lehetünk szemtanúi, ahogy a negatív háttér pozitív figurává, alakká fordul, ahogy megszólal a csend, ahogy a láthatatlanság valami nagyon is lényeges mondandót enged láttatni, a semmi lesz a valami, akárcsak Drozdiak rúzsfestményein a lyukak. Azonban a nonfiguratív formalizmus korántsem a reprezentáció korlátaiba belebukó elhallgatás művészete, hanem sokkal inkább a fennálló jelölőrenddel és stratégiákkal szembeni lázadás anti-nyelvét,

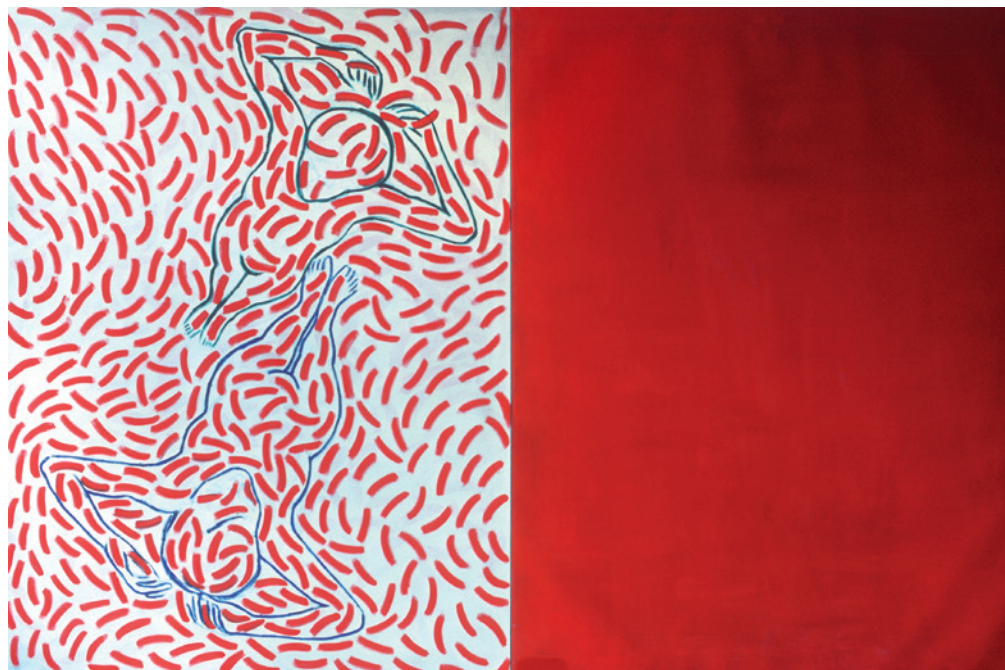
ellen-diszkurzusát, alternatív narratíváját artikulálja.

Általában elmondhatjuk, hogy az appropriációs művészet célja a többhangú intertextuális allúzió, az eredeti/másolat duális distinkció időbeliségre épülő rangsorolásának megbolygatása, míg a szuprematista alkotások tárgyi vonatkozásokat elvető geometrikus kompozíciói a figurativitást elutasítva a képi reprezentáció határainak metavizuális feszegetésére törnek, a színeket és formákat végletekig feloldva a kozmikus tér közegében – mindkét tendencia fő célja új nézőpont bevezetésével a megkövesült társadalmi struktúra kritikája.

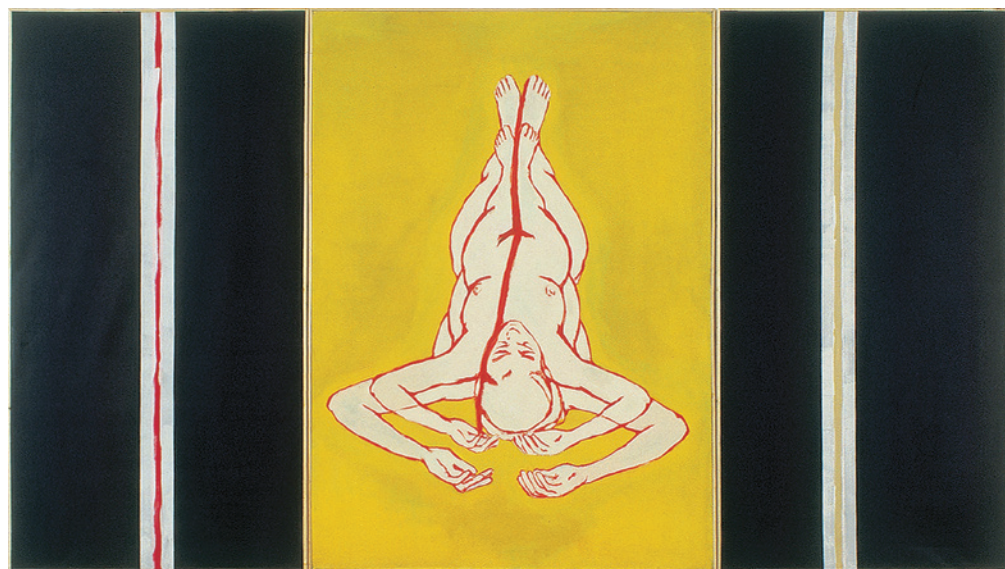
JUDITH HALBERSTAM a kortárs absztrakt festészetben egy alternatív, queer tér- és idő-felfogás képzőművészeti manifesztációit véli kiolvasni, különösen a nukleáris család és a heteronormatív reprodukció intézményesített terein kívül rekedő transznemű (*transgender*) megtestesülés leképezéseiben, melyekre a posztmodern szubjektum létélményének metaforáiként tekint.⁸ Az „ellenállás földrajzának,” a mások világainak képi megfogalmazása izgalmasan egybecseng mindazzal, amit Drozdiak a nóművész komplex tapasztalatáról közvetít. Akár Halberstamnál a transzneműség, Drozdiánál a nőneműség kockázatos kívülállás, mert „a hatalom világában, amely maga köré gyűjti az önmagához hasonlatosokat, nem biztonságos nyilvánvalóan különbözőnek lenni... A kívülálló, a másik, a meg nem írt, a ki nem fejezett (nehezen ismertetik el és) nehezen ismeri fel magát”, ám a beszéd nélküli „csend olykor borzasztó hangos” is lehet, sőt sajátos hangszínnel

7 ld. Johnson 1998

8 Halberstam 2005



DROZDIK ORSHI
Én és a művészettörténet, 1982, olaj, vászon, 183 × 300 cm



DROZDIK ORSHI
Én és a művészettörténet, 1982, triptihon, olaj, vászon, 183 × 411 cm

bírhathat, még ha csak az örökölt, férfiak által kisajátított (forma)nyelv eszköztárával is tudunk önkifejezési formát keresni.⁹

Halberstam szavai J.A. NICHOLLS „egy másik helyen” (*in another place*) című festményéről akár utalhatnának Drozdik *Rúzsfestményeire* is. „A test posztmodern felület, a reprezentációs gesztus maga, kitüremkedni tör az őt formális keretbe foglaló vászonfelületből” és a figurativitás festékbörtönéből. A széthasadozó test mintha mindig épp ellenkező irányba tartana, dinamikus entitásként soha nem találkozhat saját magával, hiszen a posztmodern reprezentáció magát a fix „önmagaság” kategóriáját kérdőjelezi meg. A figurativitás és absztrakció közti lebegés episztemológiaként funkcionál (Nichollsnál a kollázs, Drozdiknál a többdimenzionálisan alakká forduló háttér és háttérre olvadó alakzat episztemológiájáról szólhatunk). A térbe vetettség fluid, fragmentált egzisztenciát jelöl: mások szemében, multifokális perspektívából nézve, eltérő pozícionáltságok, lokációk sorozatában sokféleképpen (nem) létezőnk. Hasonló eljárásokkal játszott Drozdik legutóbb kiállított anyaga, az *It's All Over*

⁹ Drozdik in Drier 1983

Now Baby Blue / Most mindennek vége baba kék,¹⁰ melyet a SZIMA székfoglalója¹¹ kapcsán mutatott be, és ahol olyan „kritikai festményeket” állított ki, melyek „felforgatják a hagyományos művészettörténeti terminusokba zárt festészeti technikák és stílusok rendszerét”.¹² Ezek a művek appropriációs és absztrakciós konceptuális művészeti módszereket alkalmazva párbeszédben állnak a művész elődökkel, de gyakran saját, akár évtizedekkel korábbi festményinstallációkat is revideálnak.

A cím kékje többek közt YVES KLEIN 1960-70-es évekből származó antropometrikus performansz happeningjeit vette kiindulópontul, melyekben Klein meztelen női testeket használt élő ecsetként „metafizikai kék” papírfestményeihez. Bár Klein kortársai szubverzív gesztusként értékelték az ábrázolandó akt ábrázolási eszközévé való fordítását, Drozdik számára – mint arról szépirodalmi szövegeiben is beszámol – a leterített, földre tepert, vadul ráncigált modellek testével durván vászonra vitt ultramarinkék húslenyomatok mégiscsak a nőket alárendelt pozícióba kényszerítő erotikus kizsákmányolást vitték színre, a művész által *International Klein Blue* néven levédetett árnyalatban, a női testélményt metaforizálva, láthatatlanná téve. *A te kéked az én testem* (1978-2013) című fotómontázszen Drozdik alakja mintegy szellemként sejlik fel (évtizedekkel korábbi *Individuális mitológiák* című konceptuális projektjéből), hogy szemtanúja legyen Klein egyik abuzív akciójának, és bajtárs-nőiséget vállaljon a kiszolgáltatott múzsákkal, modellekkel, megemlékezve a parazitán élősködő férfikreativitás által arcuktól fosztott női „gazdatestekről”. A nőművész intim valója kísértetként járja be a művészettörténet publikus terét, hogy az esztétika patriarchális érdekeket szolgáló intellektuális diszkurzusába visszaemelje a megélt női testtapasztalatot. Drozdik egykori testi valóját a képbe emelve az „emlékek pengéjén táncolva” gondolja újra a társadalmi és művészeti közegben helyüket, hangjukat kereső alkotó nők önmeghatározási kísérleteinek lehetőségeit, az identitásformáció, a hatalom, a reprezentáció, a valóság/igazság ábrázolhatóságának bonyolult viszonyrendszerét.¹³ Míg klasszikus szabad-tánc performanszaiban táncoló testére vetítette a művészettörténet, a művészetoktatás, a politikai propaganda és a szabad tánc témakörében talált és egy *KépBankKonceptben* (1975) összefoglalt képeket, addig itt saját testét projektálta Klein akciójára, tér- és idősíkokat megbolygatva,

¹⁰ Drozdik Orsolya: *Most mindennek vége baba kék*. Flux Galéria (Gregersen Art Point), Budapest, 2015. október 1-től

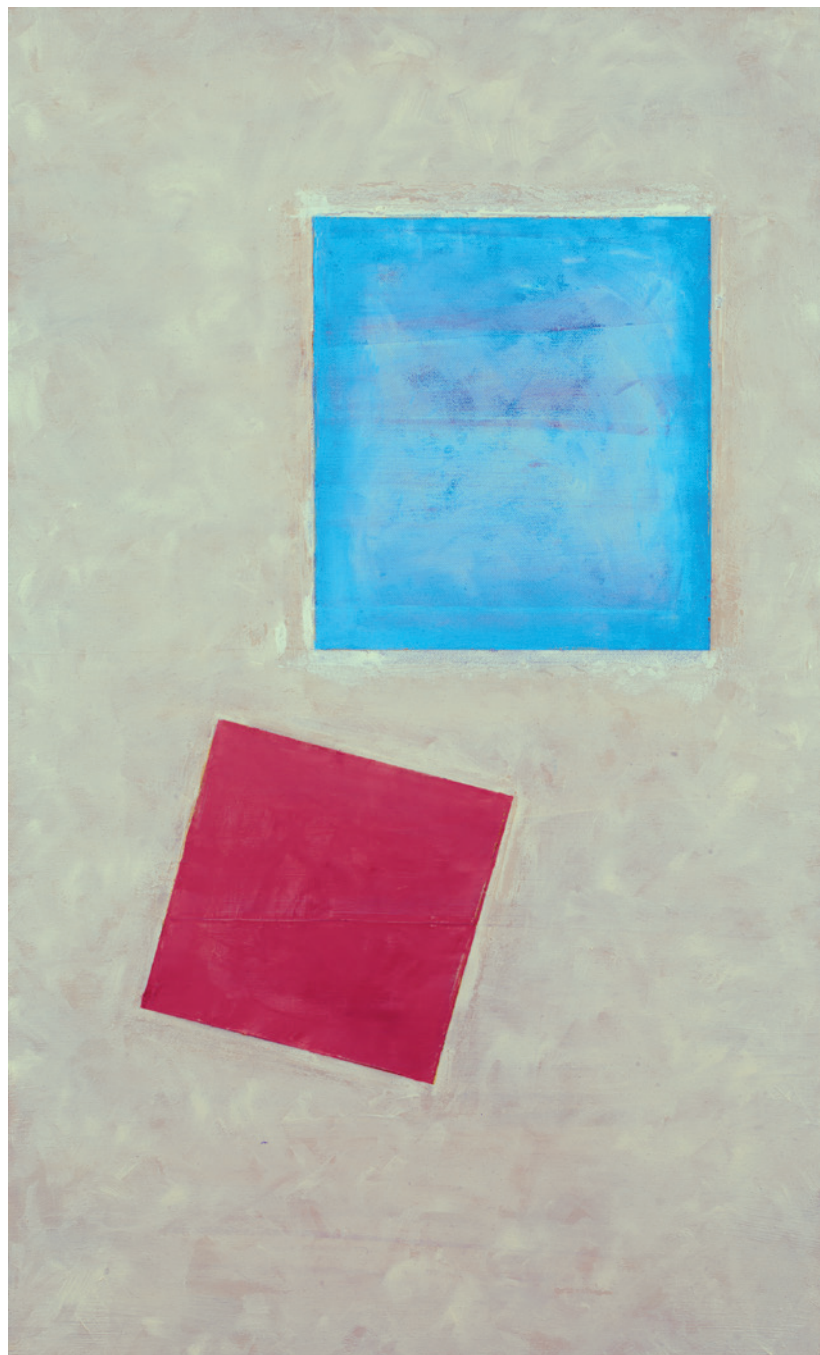
¹¹ Drozdik Orsolya *A szabad táncról a performanszig* című székfoglaló előadása; Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia, Budapest, 2015. szeptember 29.

¹² (Drozdik-Gál 2015).

¹³ (Drozdik-Gál 2015)

a hatásmechanizmusok kölcsönösségét, a néző és nézett közötti óhatatlanul is reciprok kapcsolatot, az egyéni és kollektív emlékezet fluiditását és fragmentáltságát feltárva.

Drozdik *Baba kék* tárlatának eklektikus utalásrendszerében más kanonizált művészeket is appropriál: míg számára Klein nonfiguratív kék foltjai a bántalmazott, bomló, oszladozó női testek üres helyeit jelképezik, a malevicsi szuprematizmus absztrakciója az ortodox ikonoktól kölcsönzött meditatív, spirituális jelentéssel hágja át a vizuális tárgyi reprezentáció határait. MALEVICS geometrikus formákkal (körökkel, négyzetekkel kísérletező) szuprematizmusa révén az anyagi materialitás, a közvetlen jelenlét tiszta művészi élménye, illetve érzete vetül a vászonra. Maga a leképezhetetlen (transzcendentális, túlvilági tér) képeződik le, a minden színt feloldani képes, és (ürességükben is teljes) kozmikus dimenziók felé mutató, fehér alapon fehér négyzet a dologság lényegét közvetíti egy dolgok nélküli világban. Drozdik ugyanakkor a szuprematizmus egy tudatosan femininebb verzióját körvonalazza. Malevics elhíresült szigorúan fekete-fehér (piros) formái helyett halvány babakékkal (a baby blues posztpartum melankóliájával?) és a rózsaszín lágyabb bőr-szerűségével, a vékonyan felvitt festékréteg megidézte sebezhetőséggel szembesít. A fejjel lefelé fordított piramis – mely zártsága miatt hagyományosan a megkérdőjelezhetetlen hatalom jelképe – a csúcsára állítva kerül törekeny egyensúlyba. A háromszögek feminin formái túláradoságukkal, tűnékenységükkel ragadnak magukkal. A kisebb képeken az egész közelre tartott koncept testközelsége, a sorozatokon az ismétlődő motívumok szerialitása gyakorol érzéki, hipnotikus hatást, ahogy egy művészeti hagyomány végkifejletéig gördül, míg végül a széttöredezett geometriai formák olvadékonnyan, közties halmazállapotban, hópelyhekként hullanak alá, a szilárdságból, a cseppfolyóság, majd a légneműség felé tartva, mintha magát a változékonyságot, a képlékenységet tételeznék paradox módon a női immanencia alapjául. A színek társadalmi nemek előjelével ellátott szemiotikájának besemeri tipológiájának fényében nem pusztán inverzióról van szó, mikor Malevics *Hátizsákos fiú* (1915) című képének fekete és vörös négyzeteit Drozdik babarózsaszín és babakék árnyalatban gondolja újra *Lány hátizsákkal* címen, hat különböző festményvariációban és több kapcsolódó performanszban. A képek azon előítéletes látásmódra is reflektálnak, mely az élénk, világos színek használatát (a fajsúlyos, tiszteletreméltóként kanonizált, monokróm fekete-fehér ellenében) a túlzó emocionalitás, a komolytalan giccs, a könnyed, szemet gyönyörködtető dekorativitás képze- teivel társítja, s így az alacsony tömegkultúra



DROZDIK ORSHI
Lány hátizsákkal négyzet ala Malevics, 2013, olaj, vászon, 71 × 43 cm

feminizált tartományába degradálja.¹⁴ A babakék és babarózsaszín Drozdik vállaltan feminin absztrakciójának velejárói: a „nőies, lágy, puha, gondoskodó, sápadt, körvonalazhatatlan, nem nyers,” élüket vesztett absztrakt formák színbeli megfelelői, emlékeztetnek, megnyugtatnak, hogy a „hús fala, vagy az anyag magába zár, de az ecset mozgása segítheti tompítani az ütközést”.¹⁵

Drozdik *Baba kékje* párbeszédbe áll a Malevics névvel fémjelzett, orosz szuprematizmus olyan (a szocialista eszmény jegyében egykor egyenjogú alkotói szerepet játszó, azonban azóta) méltatlanul feledésbe merült festőnőivel is, mint az avantgárd kubo-futurista OLGA ROZANOVA, akinek *Zöld csík* (1917) című alkotása ihleti Drozdik *Csíkok II.* című festmény-performanszát (2014–2015). A performansz során a közönség szeme láttára falra festett csíkok vagy a táncra perdített ruhaszegő szalagok a művész mozdulatainak meghosszabbításai, a csíkok mérik az időt és feltérképezik a teret, egyenlő hosszúak és kiterjedésűek, mégis egyformaságukban különbözőek. Az analógon sorjázó csíkok megkérdőjelezik a szerzőség mint autoritás kategóriáját. Akár az amerikai szuprematista SOL

14 (ld. Huyssens 1988)

15 (Drozdik in Drier 1983)



DROZDIK ORSHI
Megpróbálok átlátszó lenni (a művészet története), 1980, performansz, Factory 77, Toronto

LEWITT minimalista projektjeiben, a művész helyett vagy mellett bárki megvalósíthatja ezeket a végtelenségig leegyszerűsített geometriai alakzatokat, mégis minden ember kicsit másképp húzza meg a vonalat, ahogy mindenki kicsit mást ért ugyanazon szavak alatt. Drozdik a csík egyezményes jelrendszeri alapegységébe multimedialis jelentéseket sűrít: a festmény-performanszot MEGYERI KRISZTINA *Hohes Ufer II.* című kompozíciójának (2014) zenéje kíséri, miközben a vizualitást verbalitással telítve BOCSKOR BÍBORKA recitálja Drozdik *A csíkok és az idő* című versét (2015). Ahogy Drozdik írja, a *Csíkok* is igazolják konceptuális elméleti felvetését: „a test és a mű kapcsolata maga a *modus operandi* és a *terminus artisticus* is, amely egyben a művek és a művészet drámája és esztétikumja”. A női testművészet az appropriációs újraértelmezések során a jelentéseket több dimenzióba szétszórva kelti életre, egy-egy művészettörténeti diszkurzus performatív eseménnyé érlelése által.

Az *It's All Over Now Baby Blue / Most mindennek vége baba kék* kiállítás címét eredetileg egy BOB DYLAN sláger kölcsönzi, melyben a dalszerző búcsút int kedvesének, közönségének, és a politizáló művészlétnek, azonban Drozdik számára a Dylan dal MARIANNE FAITHFUL előadásában nyer valódi jelentőséget. Izgalmas játéklehetőséget kínál, ahogy a férfiszavak női szájban új tartalommal telítődnek. Az „üres-kező kósza festő örült krikosz-krakosz mintáival telirajzolt lepedő” dalsor például egy olyan teoretikusan tudatos alkotó számára, mint Drozdik, a posztstrukturalista feminista elméletek művészetfelfogására rimel, a túlárado

testi energiái motiválta és a patriarchális interpretációs kódokkal nehezen értelmezhető női alkotófolyamatot látszik metaforizálni – amely ugyanakkor egy intertextuális, transzmediális párbeszédre építve igyekszik körvonalazni egy női művészeti hagyományt. A melankolikus ballada avantgárd szóképe absztrakt vizuális motívummá fordul az appropriációs, asszociációs játék végpontján, mely a befogadóban csak a korlátlan képzettársítások kezdetét jelzi.

Ilyen asszociációs láncot indít be a *Baba kék* tárlaton bemutatott, vörös ragasztócsíkokkal sorjázott szeriális táblaképsorozat, a *Csíkok*, mintegy gyakorlatba ültetve Danto művészetfilozófiai példázatát. Danto azzal a gondolat-kísérlettel játszik el, hogy ha egy sor, látszólag egyforma vörös négyzet mind egy-egy pontosan meghatározott művészeti műfajt képvisel – történelmi panorámát, lélekelemző portrét, csendéletet, tájképet, minimalista absztrakciót, és így tovább (a Vörös-tengerbe fulladt katonákat, pszichés vívódást, gyümölcskosarat, naplementét stb.) –, a renehártya számára megkülönböztethetetlen, azonosként érzékelt képek pusztán tételezett műfaji különbözőségük révén nyerik el eltérő jelentésüket, azonban kérdéses marad, hogy valóban mások-e. Hasonlóképp kérdéses, hogyan különböződik el egy nagy művész, mondjuk GIORGIONE és egy appropriáló utód, egy dilettáns epigon vagy egy tudatlan majom, vagy akár egy szerzői intenciót nélkülöző véletlen baleset (kiborult festékes tégely) által vászonra vitt vörös festékréteg. (Vonatkozó kérdés: BARNETT NEWMANnek tulajdonítjuk-e azt az absztrakt expresszionista festményt egy vörös mezőről a szélén egy-egy kék illetve sárga csíkkal, melyet egy zavart elméjű múzeumlátogató képrongálása után a restaurátor rossz árnyalatú vörössel fest újra, úgy, hogy szakértők szerint a kép már nem is hasonlít az eredetire, holott ugyanarról a vászonnól van szó? (*Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III.*, 1967)) A művészet lényegi mibenlétének elvont dilemmáján túl Drozdik vörös (csík)négyzet sorozatának tétje a különbségtétel folyamatára való rákérdezés, a hierarchizált hatalmi viszonyrendszerek elbizonytalanításának kánonrevíziós szándékával. Drozdik a tekintetek szisztematikus összezavarására törő projektje (a halberstami *queering of the gaze*⁶ megfelelőjeként) binárisok sorát kezdi ki. Az eredetik (Dylan, Klein, Malevics, Lewitt) és a feminista appropriációk (Faithful, Rozanova, Drozdik) megsokszorozódása, a médiumok közötti folyamatos átjárás (zene, festészet, fotó, performansz, body art), az idősíkok mozgatása (a kanonizált művészettörténetre és saját régi munkáira való reflektálás) és az egydimenzionalitásra vonatkozó

16 (ld. Kérchy 2016)

festészeti dogmát megzavaró szuprematista felületkezelés „tereket megnyitó” technikája felforgatja a nézés rendszerét. Multifokális és kaleidoszkopikus nézőpontok befogadására, migráló negyedik és ötödik dimenziók tétélezésére késztet, ahogy a képek befogadása szüntelen (ön)revízióra ösztönöz, absztrakt konceptuális, kritikai elméleti, vagy épp meditatív jelentésrétegek játékterébe hív.

Izgalmas megfigyelni, hogy a fent leírt stratégiák milyen mélyen gyökereznek Drozdik művészetében, mely a kezdetektől fogva saját formanyelv kialakítására tör káprázatosan sokszínű módokon. Az évtizedekkel korábbi, *Megpróbálok átlátszó lenni (a művészet történetre)*, eredetileg a torontói Factory 77-ban 1980-ban bemutatott performansz során a galéria plafonjáról leógátott plexiüvegen fekvő művész meztelen, mozdulatlan testét a közönség csak a fölé helyett tükörből visszatükröződve, illetve egy helyszínen elhelyezett kamera felvételéről képernyőre kivetítve szemlélhette, míg a plexilapon átsejlő hús sziluettje különös kölcsönhatásba került a padlón szétszórt művészettörténeti könyvek oldalainak ikonikus nőábrázolásaival. Mivel a nőtestművészeti lételmény színről-színre való közvetlen, mediálatlan megjelenítése lehetetlennek tűnt a hagyományos reprezentációs stratégiák használatával, Drozdik átlátszóvá válva kívánt szembetűnni, saját láthatatlanságát, láttatlanságát igyekezett láthatóvá tenni. Az önreflexív konceptuális projekt lényege ismét annak felmutatása, hogy a nőművész miképp rekesztődik ki a kanonizált művészettörténet, illetve általánosságban a hegemon patriarchális vizuális ökonómia körvonalazta láthatóság, értelmezhetőség, létjogosultság mezsgyéjéből. A képmás később központi vezérmotívuma lett az *Én és a művészettörténet* című sorozatnak (1982-1983), köztük a Barnett Newmant dühösen kritizáló darabnak. A triptichonként elrendezett nagyméretű olajfestmény hármason, két Newmantól appropriált absztrakt expreszionista csíkfestmény közé helyezi önantját, a *Megpróbálok átlátszó lenni* performanszból ismerős pózban hátrahanyató, meztelen női test alakját középen brutálisan kettéhasítja a newmani csík. Az optikai csalódással megketőződött, fejre állított test a figurativitás felől az absztrakció felé sodródik, azonban nehezen eldönthető, hogy ez a fordulat felszabadító vagy fojtogató, hogy a csupasz alak lebeg vagy zuhan. A vulvát és a nyakat átszelő vörös vonal felidéri azt a sebezhetőséget, amit Drozdik DEBRA DRIERrel való (a honlapján a performansz fotói mellett közölt) beszélgetésében a nőművész meghatározó tapasztalatának nevez.¹⁷

Drozdik és Drier egyes hangokra szinte szétszalazhatatlan dialógusában a sebezhetőség egy speciális térlelményben kristályosodik ki. GASTON BACHELARD *A tér poétikája* nyomán a kagyló, a szekrényfiók, a fészek, a sarok akár az anyaméh titkos, rejtett helyei rémisztőek vagy megvetendőek a férfiak, ám otthonosak a nők számára, mint a felületes tekintet számára láthatatlan, mégis létező terek, melyek védelmet és kedvező látószöveget nyújthatnak az alkotó nőknek. Mi több, az absztrakció is védőbástyául szolgálhat a nőművész számára, hiszen az „elvont formanyelv segítségével a művész körülzárja önmagát, mint a sündisznó, hogy megvédje sebezhető hasát”,¹⁸ ám a női formáknak nincsenek élei, a nonfiguratív látványszerű ábrázolást a festőnők érzelmekkel telítik. Drozdik szavaival, „képes lehetsz képet alkotni arról, ami nem látható, újraszületni két tojás alakú formában, óvatosan odasimulni egymáshoz; [átlátszóvá tenni] a rejtőzködés szükséglet[ét], hogy megvédd magad” és a másikat.¹⁹ Ahogy a feminista esztétika és etika összeérve identitáspolitikává fordul, azonban már korántsem mondhatjuk, hogy Drozdik művészetében (pusztán csak) rejtőzködésről lenne szó: az átlátszóság felmutatása nem a környezetbe olvadó eltűnést, hanem határozott térnyerési stratégiát körvonalaz, mely saját helyet, hangot, figyelmet követel a láthatóság mezsgyéjében minden másikként definiált nőművész számára.

¹⁸ (Drier 1983)

¹⁹ (Drozdik in Drier 1983)

BIBLIOGRÁFIA:

- Bachelard, Gaston. *A tér poétikája*. Ford. Bereczki Péter. Budapest: Kijárat, 2011
- Beauvoir, Simone. *A Második Nem*. Ford. Görög Livia és Somló Vera. Budapest: Gondolat, 1969
- Besemer, Linda and Batchelor D. „Too Colorful. A Conversation.” *Linda Besemer*. Los Angeles: Angle Gallery, 2002
- Danto, Arthur C. „Történetek a művészet végéről.” *A művészet vége? Európa Füzetek*. 1. szám. 1999. Szerk. Pernecky Géza, <http://mek.oszk.hu/01600/01654/01654.htm1999>
- Drier, Debrah. „Nőnek születni sebezhetőség. Interjú Drozdik Orshival.” 1983. in Drozdik Orshi. *Az alteregók prelűdje*. 1984. Óbuda Galéria <http://www.orshi.hu/98oitryto.htm>
- Drozdik Orshi honlapja. www.orshi.hu
- Drozdik Orsolya (szerk.): *Sétáló agyak, feminista tanulmányok*. Budapest: Kijárat, 1998
- Drozdik Orsolya. *Individuális mitológia. Konceptuálistól a posztmodernig*. Budapest: Gondolat, 2006
- Drozdik Orsolya. „A te kéked az én testem,” *Octogon. Architecture and Design*. 2015 <http://www.octogon.hu/trend/a-te-keked-az-en-testem-drozdik-orsolya-kiállítás/>
- Drozdik, Orshi és Gál Georgina. *Most mindennek vége babaké! Flux Galéria*, Budapest. Megnyitó: 2015. október 1.
- Forián Szabó, Noémi. „Én voltam a modell és a modell rajzolója. Beszélgetés Drozdik Orsolyával.” *Élet és Irodalom XLVI* (2002 március): 9
- Halberstam, Judith. *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York UP, 2005
- Howarth, Sophie. „Lucio Fontana. Spatial Concept. Waiting.” *Tate Gallery Online* 2000. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/fontana-spatial-concept-waiting-too694/text-summary>
- Huyssen, Andreas. „Mass Culture as Woman: Modernism’s Other.” *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana UP, 1986
- Irigaray, Luce. „A diskurzus hatalma, a nőiség alárendeltsége.” *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Szerk. Bókay Antal et al. Budapest: Osiris, 2002. 483-490.
- Johnson, Barbara. „Is female to male as ground is to figure?” *The Feminist Difference. Literature, Psychoanalysis, Race and Gender*. Cambridge: Harvard UP, 1998
- Joó, Mária. „Emberi természet, női természet” *Szabadbölcsészet*. Budapest: ELTE, 2006 http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszett/mmi.elte.hu/szabadbolcseszett/index59a2.html?option=com_tananyag&task=showElements&id_tananyag=16
- Joó, Mária. „A feminista elmélet és a (női) test.” *Magyar Filozófiai Szemle*. 54 (2010): 64-81
- Kérchy, Anna. „(Poszt)feminizmus, (poszt)identitás és (poszt)koncept art Drozdik Orsolya művészetében.” *TNT Ef. 2* (2012): 33-45. http://tntefjournal.hu/vol2/iss2/03_kerchy.pdf
- Kérchy, Anna. „Creative Iconoclasm and Cultural Trauma.” *Et al. Terrorism and Aesthetics*, 2015
- Kérchy, Anna. „Queering the gaze in the museal space. Orshi Drozdik’s feminist (post)concept art.” *Gender, Space, and the Gaze*. Szerk. Ágnes Zsófia Kovács, László B Sári. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars, 2016 (megjelenés alatt)
- Ortner, Sherry. „Is Female to Male as Nature is to Culture?” *Feminist Studies*. 1.2. (1972): 5-31.
- Schuller Gabriella. „Archaikus Vénusz-torzó. Drozdik Orshi: Vénuszok. Testhajlatok és Drapériák című kiállításáról.” *Balkon* 2007/4.
- Werber, Cassie. „Women at the White House.” *Quartz*. 2016. szept. 14. <http://qz.com/781404/women-at-the-white-house-have-started-using-the-simple-trick-of-amplification-to-get-heard-not-interrupted/>

¹⁷ Lásd: <http://www.orshi.hu/98oitryto.htm>