

Tatai Erzsébet

Üzennek-e még a médiumok?

A címben feltett McLuhant idéző¹ kérdésre adható rövid válasz: igen. Ötven év elteltével azonban aligha elégedhetünk meg ezzel az egyszerűséggel. A képlet mára még bonyolultabbá vált, noha korábban sem volt egyszerű. A hosszabb válasz egyelőre az, hogy nem egyedül a médium az üzenet, az árnyaltabb kifejtésben pedig arról lesz szó, hogy a médium milyen módon formálja üzenetté azt, amit képtárgynak² nevezünk. Annak érdekében, hogy tárgyunkról a témák sokfélesége ne terelje el figyelmünket, egyetlen témán keresztül, nőket ábrázoló kortárs képeken keresztül figyeljük meg, hogyan működik a művészeti médium. Vagyis, hogy a különböző médiumokkal való bánásmód, a művészek által különféle anyagokkal és módszerekkel létrehozott alkotások milyen nőképeket rajzolnak ki – előrebocsátva, de több figyelmet rá nem fordítva, hogy azok a nőképek, amiket ezek a művészek létrehoznak éles ellenétben állnak a közmédia nőképeivel³ – és nem csak céljukat, kommercializmusukat, de ún. „rejtett üzenetüket” tekintve is.

Távol áll ugyan a normál tudományos felvetésektől az a kérdés, hogy vajon meg lehetne-e festeni Fátyol Viola *Nyújtás* című videóját (2013), vagy Ember Sári fotográfiáit. Vagy milyenek lennének ezek, ha megfestenék. Néhány mondat erejéig mégis idekalandozom: Természetesen meg lehetne ezeket festeni, csakhogya akkor drasztikusan megváltoznának. Lehetnének mondjuk misztikusak, tragikusak, vagy viccesek, de még könnyebben lehetnének giccsesek, épp úgy, csak ellenkező irányú átalakítással, ahogy némely festmény fotóba átírva giccsekké váltak⁴. Nem mintha elméletileg, formális alapon vagy társadalmi előítéletek nélkül meg lehetne állapítani, mi tartozik a giccsek közé, és mi nem.⁵ Ha viszont megőriznék üzenetüket, akkor bizonyára máshogya kéne kinézniük: másmilyen lenne a kompozíció,

¹ McLuhan formulájának „Medium is the message” kérdéssé alakításával röviden csak utalni akartam a probléma összetettségére. Marshall McLuhan: *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York Mentor, 1964; Marshall McLuhan: *Médiamasszázs. Egy rakás hatás*. [1967] Quentin Fiore illusztrációival. Ford.: Kiss Barnabás, Budapest, Typotex Kiadó, 2012

² Ahogya azt Erwin Panofsky értette. Erwin Panofsky: *Ikonográfia és ikonológia: bevezetés a reneszánsz művészet tanulmányozásába*. In: *uő Jelentés a vizuális művészetekben*. Szerk.: Beke László, Budapest, Gondolat, 1984, 284-307.

³ A plakátok nőképeről: Tatai Erzsébet: *Vizuális erőszak az utcán. RekláMérték*, 2004. február (II. évf. 7. sz.) www.mrsz.hu; Tatai Erzsébet: *Nőkép a reklámban. Antenna*, 2004/1, 15-17.

⁴ Gillo Dorfles: *A giccs*. (1968) Ford. Schéry András. Budapest, Gondolat, 1986. 83., 87., 88., 142.

⁵ A giccsel való foglalkozás helyett (hiszen tengernyi irodalma van) csak arra mutatnék rá, hogya mennyire nem nyilvánvaló – a róla szóló gondolatoknak széles a skálája a szigorú ízléskritériumok felállításától az avantgárdokban a giccs teljes tagadásáig, illetve abszorpciójáig az 1970-es, 80-as évek posztmodernjében. Bár adott esetben mindenki „pontosan tudja”, hogya mi a giccs, ezek az (ízlés)ítéletek nem teljesen, sőt olykor egyáltalán nem fedik egymást, mivel az iskolázottságtól függennek. Ez pedig társadalmi pozíció, anyagi helyzet függvénye (még ha mobilisabb társadalmakban nem is teljesen átjárhatatlanok a kasztok). A művészetet is és a giccsset is társadalmi konszenzus hozza létre, a különböző csoportok (időben, térben, kasztban) igen eltérően vélekedhetnek róluk. Értelmiségi göggel ítélni nem igazán elegáns dolog.

máshol és másképpen lennének a homályos és az éles, a kidolgozott és elnagyolt részletek, a szereplők kisebbek lennének vagy nagyobbak, közelebb állnának egymáshoz vagy távolabb, a tézstaglóriánál nem látszanának a tézstát tartó karok stb. Ezzel csak érzékeltetni akartam, miért kell ezeknek a képeknek fotográfiában létezniük, és hogy épp fotográfiai létük a hiteles.⁶ Ezt a hitelességet nem a fényképek képzelt objektivitása hozza létre, annál is inkább, mert az itt bemutatott fotográfiák mindegyike beállított. Mégis lényeges, hogy biztosak lehetünk „az akkor és ott” valóságában, valamint a lencse tárgyilagosságában.

A *Családrajz* megrendezett (staged) és az *In Between* snapshotoknak tűnő fotográfiai Fátyol Viola⁷ családtagjairól és családtagjaival való kapcsolatáról készültek. Sorozatok⁸, mert időbe vetett – és egyre gyorsulónak tűnő hétköznapi – életünk ma így látszik megragadhatónak – talán mert nincsenek kitüntetett pillanatai, vagy pedig túl sok ilyen pillanat van (a kettő ugyanaz). Fátyol Viola érzelmi elkötelezettsége ellenére sem idealizál: a nyilvánvalóan beállított *Mama tézstaglóriával* (2009) című fotóján az idealizálás kimerül a hófehér környezetben és az egyetlen szereplő centralizálásában, de ez nem fedi el – talán épp ki is emeli, ahogy az egyénre esik a figyelem teljes súlya – azt, hogy a test az idő múlásának alá van vetve. Hogy tézstából fiatal karok vonnak játékosan (és jól láthatóan) dicsfényt, teszi nyilvánvalóvá, hogy az alkotó szerető tisztelete avatja szentté a tiszteletre és szeretetre méltó nagymamát; ironia nélkül és anélkül, hogy heroikus vagy érzelgős lenne. Másutt az esendő élet véletlenszerű részletei fontosak: Miért vannak szépen zsákba szedve a művész nagymamájának ruhái az *In Between*-sorozatban (*Mama utolsó ruhái*)? Ezek voltak rajta életében utoljára? Ezt a szatyrot vitték az öltözetőhöz? A centrális kompozícióban felülnézetből mutatott ruhák szabályossága inkább eltávolít, a tárgyak helyett egy kristályos, megmerevített rendezettséget, a rendet látjuk. A pillanat megállítását.

A *Családrajznál* (2008–13) általában fontosabb volt a szabályos, megrendezett kompozícióba sűrítés, hogy minden ott és úgy legyen a képeken, ahogy az alkotó akarta, míg az *In Between* sorozatnál (2013–14) az amatőr képi világ, a pillanat elkapásának imitálásával a mozgás–változás dinamizmusa dominál. Ámbár tudjuk, hogy a pillanat ellesése⁹ mint olyan lehetetlen, ahogy azt is, hogy az expozíciók közül a művész válogat, s egy túlexponált kép megtartásának, bemutatásának oka van – így utólag talán épp az örök fényt hivatott a jelen időbe csempészni¹⁰.

Miért telítődnek e képek érzellemmel és maradnak mégis tárgyilagosaak – mintha csak véletlenül pillantotta volna meg így őket – és saját magát is – a fotográfus, ahogy ott élnek a

⁶ A fotográfiai hitelesség kérdését Horányi Attila akkurátusan járja körül, az egyik legszkeptikusabb álláspontot pedig Flusser képviseli. Horányi Attila: Dokumentum, snapshot, kortárs fotográfia. *Ex Symposion*. 32-33. sz. 2000, 86-92. Vilém Flusser: *A fotográfia filozófiája*. Budapest, ELTE BTK, 1990.

⁷ Valamennyi megtalálható a művész honlapján: <http://fatyolviola.com>

⁸ Mélyi József szerint kontextus-teremtés céljából készítenek ma inkább sorozatokat a fotográfusok. 2013. Mélyi József: A publikus nő hazatér. *Élet és Irodalom*. LIII. évf. 36. sz. 2009. szeptember 4.

⁹ „A fotó nem ‘ellesett pillanat!’” Szilágyi Sándor: *A fotográfia a (?) elméletei. Klasszikus és újabb megközelítések*. Budapest, Vincze, 2014. 28-29.

¹⁰ Ahogy az a 4. *Nagymama* című képen látható.

maguk otthonos közegében. Talán azok a részletek teszik, amelyek ismerőségük révén közel hoznak bennünket e jelenetekhez. Például *A nyár (In Between 1)* ismerős képi festészeti hagyományokban gyökerező kompozícióján a sok zöld komplementer piros foltja fókuszálja tekintetünket. A *Kerti mulatság (In Between 13)* esetlegesen – de nem kontár módon – vágott képpel: a háttal álló apa¹¹ köré a lugas boltíve rajzol diadalkaput. *Az összes családi jegygyűrűnél (In Between 3)* a cím adja tudtul nem csak azt, hogy mit néz a fényes mezőn álló fiatal nő (Viola az ujjára húzott gyűrűket), hanem azt is, hogy az amatőrnek tűnő beállítás megrendezett kompozíció.

Ember Sári¹² *Matriarchátus* című fotósorozatának címe ugyan nyílt állásfoglalás egy vágyott női közösség mellett, de humoros is, ahogy az csupán néhány portréfotóból áll. Valódi, nem pedig képzelt családtagok és ismerősök – egy kis kör – néznek Ember Sári kamerájába: nyugodtak, erősek és derűsek. *Divatfotóinál* Ember semmibe veszi azt az előítéletet, miszerint csak fiatalok állhatnak divat-fotómodellnek, amikor édesanyját fényképezi a legkülönfélébb ruhákban. *Mormaco* sorozatában (2013-)¹³ nők és gyümölcsök szerepelnek: 20 csendélet vagy kertrészlet és 6 portré. A művész szerint „A félig nyilvános, félig magán kertek mögötti házfalak kékre festve éggé változnak, így a kert lebegni kezd, egyfajta paradicsommá változtatta gondozója.”¹⁴ Mind a hat portréfotó – melyek szűk kontextusát a kert-képek alkotják – rendkívül keskeny sávon egyensúlyoz: érzelmileg telítettek, de nem csordulnak túl, tárgyyszerűen hitelesek. Bevonnak és meggyőznek, miközben kívülről nézünk rájuk. A szereplők láthatóan nem akarnak valami másnak – egy aktuális eszménynek – megfelelni, hanem nyíltan, félelem nélkül állnak a kamera elé. Nem tartanak, mert nem kell tartaniuk kihasználástól vagy visszaéléstől.

Fátyol Viola és Ember Sári szereplőiket mindannyiszor szeretettel, közeli nézőpontból jelenítik meg. Nem tesznek feminista nyilatkozatokat, fotográfiáik nőképe mindazonáltal egyfajta interiorizált, evidens feminizmusból fakad. Az, ahogy a maguk vidámságában, bölcsességében, esendőségében, vagy épp erejük teljében ábrázolják a nőket.

Mindketten a fotográfia nyilvánvaló eszköztárával operálnak – ezeken a sorozatokon nem kísérleteznek médiumukkal és nem is reflektálnak annak létére és episztemológiájára; arra koncentrálnak inkább, amit meg akarnak vele mutatni. Nem naivak, tudják, hogy a fotográfia nyelve sem átlátszó. A fotográfia választott médiumuk, ami általuk megformálva formálja az ő speciális üzenetüket. Képeiken a nők fiatalok és idősök, tapasztaltak és keresők, vidámak és szomorúak, bágyadtak és erősek, cselekvők és merengők – akárcsak a többi ember.

¹¹ Nem tévesztésből hivatkozom az apáról készített fényképre, vagy azért mert nem lenne több nőt ábrázoló jó példa Fátyol fotótárában (*Az In Between* sorozat is 14 képből áll), és nem csak szokatlan (háttal áll) beállítása miatt, hanem részben tartalmi ellenpontozásul (az egyetlen férfi a képsorozatban), részben pedig azért, hogy világosan lássuk: Fátyol nőképe (és férfiképe egyaránt) emberkép.

¹² Képei megtalálhatók a művész honlapján: <https://embersari.hu>

¹³ <https://embersari.hu/mormaco/>

¹⁴ Uo.

Ikonográfiai szempontból tekintve végig Szűcs Attila azon képeit, amelyeknek nők a fő vagy egyetlen szereplői¹⁵, megállapítható, hogy elsődleges képtárgyuk alapján zökkenőmentesen illeszkednek az átlagos magyar férfiak hagyományos nőképébe: Védtelen, segítségre szoruló¹⁶, megalázott¹⁷ és megalázkodó¹⁸ nőket látunk, a szépség-kultusz kiszolgáltatottjait¹⁹, és persze valamennyien szépek – a mai nyugati elvárásoknak megfelelnek. Karcsúak, fiatalok²⁰, jól öltözöttek, vagy épp alulöltözöttek²¹ (bár ez nem különösen jellemző), olykor szexik, igaz, nem kihívóak, inkább szerények és szolidak²² – ahogy az egy nőnek illendő. Előfordulnak ugyan szexikonok (Marilyn Monroe és Madonna²³) is, de főleg érzékeny²⁴, testileg²⁵, lelkiileg vagy mentálisan beteg, örült, öngyilkos nők,²⁶ és ha netán valamelyikük dolgozik, akkor azt segítő, vagy kiszolgáló szakmában teszi²⁷.

A nőknek e legszokványosabb szerepekben és helyzetekben történő megjelenítésével Szűcs mintha megismételné és felkínálná azokat a nőképeket, ahogyan és amilyenekként megjelentek a nők a 20. századi képzetekben és képeken. Szűcs nem kicsipített néhány szerepet, hanem majdnem leltárszerűen veszi őket számba (egy kör ugyan – talán mert vakfoltra esik – kimaradt²⁸). És egyúttal fel is veti mindazokat a témákat és problémákat, amelyek az utóbbi évtizedekben kerültek terítékre. Legyen szó a női test medikalizálásáról, a trauma-feldolgozásról vagy az emlékezet működéséről.

Furcsa módon azonban már első ránézésre is megbicsaklik ez a tárgyuk szerint konzervatív nőkép, mivel a képtárgy elsődleges sztereotip voltát sokféleképpen törlik meg a festő módszerei.

Az elsőt nevezzük „ikonográfiai” módszernek: A *Szertartás*²⁹ című festmény központi alakjának modellje a Salpêtrière kórház 1904-es albumának egyik képe egy dementia praecoxban szenvedő nőről.³⁰ A Salpêtrière a 19. századi Párizs legnagyobb női kórháza volt,

¹⁵ Valamennyi megtalálható a művész honlapján: <https://szucsattila.hu>.

¹⁶ Szűcs Attila: *Buster Keaton felemel egy nőt*. 2005, olaj, vászon, 140 x 200 cm. Szűcs több mint száz festménye közül a továbbiakban is csak egy-két példát említek.

¹⁷ Szűcs Attila: *Jelenlét*. 203, olaj, vászon, 140 x 100 cm.

¹⁸ Szűcs Attila: *Summons*. 2012, olaj, vászon, 190 x 240 cm.

¹⁹ Szűcs Attila: *Szépségverseny*. 2014-15, olaj, vászon, 200 x 190 cm.

²⁰ Szűcs Attila: *Nő a billiárdasztalon*. 2004, olaj, vászon, 100 x 140 cm; Szűcs Attila: *Nő fekete háttér előtt*. 1999, olaj, vászon, 70 x 100 cm.

²¹ Szűcs Attila: *Detection*. 20013, olaj, vászon fatáblán, 28 x 42 cm.

²² Szűcs Attila: *Színpadon*. 2012-16, olaj, vászon, 120 x 100 cm.

²³ Szűcs Attila: *Színfalak mögött*. 2013, olaj, vászon fatáblán, 35 x 35 cm. Hornyik Sándor: Spectres and Experiments. The Painting of Attila Szűcs. In: *Attila Szűcs*. ed.: Sándor Hornyik, Hatje Canz, 2016. 8. A festmény modellje Madonna 2012-es moszkvai koncertjén készült fotó volt.

²⁴ Szűcs Attila: *Foreknowledge*. 2015, olaj, vászon, 67 x 45 cm

²⁵ Szűcs Attila: *Detection*. 20013, olaj, vászon, 60 x 50 cm.

²⁶ Szűcs Attila: *Disintegration loop. Marilyn Monroe diptichon*. 2016, olaj, vászon, 90 x 120 cm.

²⁷ Szűcs Attila: *Műszerészlányok a telefonközpontban*. 2002, olaj, vászon, 100 x 140 cm

²⁸ A háztartási munkavégzéssel kapcsolatos ikonográfia viszont nőművészeknél igen gyakori.

²⁹ 2015, olaj, gesso, karton, 200 x 140 cm.

³⁰ Köszönöm Hornyik Sándornak, hogy erre a fotóra felhívta figyelmem.

ahol Charcot híres-hírhedt, kínzásszámba menő kísérleteit végezte, és ahol Freud is hasznos tanulóidejét töltötte. Szűcs a háttal mutatott, félalakos félmeztelen ülő nő képét kiegészítette: a nőalakot felállította, elé egy lehajtott fejű, hátratett kezű térdeplő férfit festett bocsánatkérő pózban, így az eredeti képet erősen átértelmezte. Szűcs mivel pontosan – felirattal együtt – idézi forrását, nem törli el teljesen annak mégoly homályban maradó jelentését, hanem éppen az ő új képének konstitutív elemévé teszi, így a háttal álló nőalakban egyszerre látjuk a fotón szereplő megalázott nőt és azt, akitől bocsánatot kérnek, noha azonosságuk egyáltalán nem bizonyított, ahogy az se tudhatjuk biztosan, mi a férfi szándéka, képvisel-e még magán kívül valakit, s hogy egyáltalán, milyen történés pillanatának volnánk tanúi. Máshol, a *Disintegration loop Marilyn Monroe diptichon* című képen Szűcs Attila a kiterült *Marilynt* megduplázza, akinek arcát eltakarja bozontos haja, és ha nincs a festménynek címe, a fekvő nőalakot akár alvónak is vélhetnénk, és bárkinek is gondolhatnánk. Szűcs mint filmkockákat állítja elénk a diptichont, ahol kis eltérésekkel festette meg ugyanazt a motívumot, így a médiumok átjárhatóságára és specifikumára egyszerre utalva „realista” indoklását adná a kettőzésnek. A függőleges képformátummal mégis azt igazolja, hogy nem filmkockát használt, így nem a mediális forrásra – ami fénykép és sajtóhír – kerül a hangsúly, hanem furcsaságként jelenik meg a kettőzés, és inkább előhívja a warholi ismétlést, amellyel³¹ a festő a traumát feldolgozandó a tragédia sokkoló hatását eliminálja.³² Számunkra azonban már nem traumatikus ez az esemény. Vagy azért mert túlon túl jó ismerős ez a történet, vagy azért, mert már rég elsüllyedt az időben, így a festő inkább csak felidézi az eseményt valamint a művészi és pszichológusi módszert. És így az egykori szexidol halotti képe inkább a képalkotás ikonográfiájába hív elmélyülésre – elhomályosítva, transzformálva a szexi áldozat sztereotip nőképét, amit az „eredeti” ikonográfia előhívna.

A második módszer a címadásban rejlik: *A Halál és a lányka*³³ című festményével Szűcs Attila Matthias Claudius romantikus versét ironikusan kifordítja – kétszeresen is: nem halálra vált gyenge lánykát látunk, hanem egy kíváncsi nőt, a halál pedig nem egy félelmetes, sóvárgó, temetőből szabadult férficsontváz, hanem egy kép. Az ábrázolt kiállítótermi kontextusban nemcsak a rémlátomás veszi erejét, hanem a félénk lányka mítosza is szertefoszlik – bármi legyen is a képen a képben³⁴. Ám azon nem akármi, hanem fekete

³¹ Warhol is elkészítette a maga Marilyn-diptichonját – rögtön a színésznő halála után (ahol Monroe igencsak eleven). London, Tate Gallery, 205.44 × 289.56 cm, szitanyomat.

³² A fogyasztói társadalom sokkját Hal Foster szerint Andy Warhol az ismétléssel (sokszorozással) dolgozza fel. Hal Foster: *The Return of the Real*, Cambridge, Massachusetts-London, 1997, 128-136.

³³ 2015, olaj, vászon, 190 x 140 cm.

³⁴ A festmény egyszeresmind a kép-a képben hosszú kultúrtörténeti sorába csatlakozik be. A kép motívumának a képeken sokféle jelentésük van. Szempontunkból itt az olyan alkotások a legérdekesebbek, amelyek a festők önreflexív viszonyulását tematizálják. Az újkori művészet történetében a grafika területén nyújtott áttekintést a Szépművészeti Múzeum 2005-ben rendezett kiállítása: *Kép a képben. Művész és közönség öt évszázad grafikusművészetében Burgkmairtól Picassóig. Pictures within Pictures. The Arts and the Public over Five Centuries of Graphic Art from Burgkmair to Picasso*. Kiállítási katalógus, szerk.: Gonda Zsuzsa. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2005.

alapon fekete halálfejek/koponyák dekoratív mintája kerül el – mint egy Kerry James Marshall-os módszerrel átalakított Malevics–kompozíció.³⁵

Szücs Attila leghatékonyabb módszere természetesen a festésmód: A nagyméretben megfestett konditeremnek³⁶ már az ikonográfiája sem szabályos ugyan (már, ha létezik ilyen), de annyi biztos, hogy nem sűrűn járhatunk hasonló fitnesszterembe. Mindazonáltal Szücs Attilánál az mégis rendeltetészerű: a szépségkultusz temploma. Ezt a tartalmat azonban absztrahálja a puha festésmód, a homály, a báltermi épület és a térhatárok elbizonytalanítása: A kondibicikli ugyan szilárdan áll még a másutt vattaszerűvé málló padozaton, de sötét végtelenbe olvad a mennyezet is. A bálterem és az edző nőalak kapcsolata szürreális, így a figura és a cím alapján eredetinek vélt motívum ellényegtelenedik. Ugyancsak az ismeretlenbe vezető misztikus tér dominálja a *Műtő* című képet, amelyen reálisan nem teljesen megmagyarázható fénypázmákkal hozza létre a festő a kórházi atmoszférát, amelyben a képtárgy – fehér, guruló ágyat toló asszisztens –inkább a káprázatok mintsem a reáliák világába tartozónak látszik. A fények és hiányzó árnyékok festői kék kódében sejlik fel emlék- vagy gondolatbuborékban egy *koronázási jelenet*³⁷: férfi koronáz meg széken ülő nőt. Ez a felmagasztalás a festő médiumán keresztül – ahogy az életben is – távol esik a realitásoktól. A király- és hercegnők megkoronázásának kivételével ez ironikusnak gondolható el, vagy olyan férfifantázia termékének, amely a nőt nem valóságos létezőknek, hanem valamely eszmény megvalósulásának látja, amely egy-egy férfivágyat szolgál ki – jelenjen az meg szűz istennő, szexidol, önfeláldozó anya formájában. Szücs festményén ezek természetesen nincsenek jelen, csak bizonytalan érzetük vibrál a megfestett eltávolított buborék-fantázia-képben. Mely egyszerre buborékmemória, aura és átvitt értelemben vakfolt is.³⁸

A sztereotípiák kifordításában mindazonáltal a többféle módszer együtt játszik szerepet. *A Szépségverseny*³⁹ mustrára felsorakozott versenyzők ismeretlen áldozatok. Legalábbis az Abu gharibi csuklyás média-kép elterjedése e képi toposzt az áldozat jelvényévé, de minimum jelzésévé tette⁴⁰. Ha csak az arc eltakarására szolgál a csuklya, az egyéniség eltörlésére – és ily módon nem szó szerint kell venni a lefejezést – már ez is elég a szépségverseny brutalitásának felmutatásához. Ehhez járul hozzá a festésmód, amely az egész jelenetet egy bizonytalanul abszurd helyzetbe illeszti: a lánysor épp annyira jelenés, mint csupán

³⁵ Kerry James Marshall a „tisza érzet szupremációját” visszafordítja a földre, amikor szellemesen és kritikai felhanggal festi meg fekete bőrű figuráját fekete háttér előtt. (*Single Invisible Man*. 1986, akril, vászon, 127 x 96,5 cm) Sok monokróm festményhez hasonlóan nála is csak a faktúra különbségei teszik láthatóvá a formákat – absztrakt felületeket ott, néger arcot itt. Szücs aztán ezt a fajta festői eljárás- és gondolkodásmódot – persze más céllal és tartalommal – viszi tovább, kép által keretezett kompozíciójában.

³⁶ *Fitnesz-terem*. 2000, olaj, vászon diptichon, 200 x 280 cm.

³⁷ *Koronázás*. 2007, olaj, vászon, 140 x 200 cm.

³⁸ A Szücs Attila-i buborékmemória, vakfolt és aura kifejtését l.: Hornyik Sándor: A kísérteties tekintet. In: Szücs Attila: *Still Light*. Szerk.: Hornyik Sándor. Budapest, Deák Erika Galéria, 2014. 22-201.

³⁹ 2014-15, olaj, vászon, 200 x 190 cm.

⁴⁰ A csuklyás értelmezéséhez l. Hornyik Sándor: A spektakulum foglyai. Birkás Ákos és a képek háborúja. *Ars Hungarica* XXXIX. 2013/3. 348–362, 350.

festékfoltok együttese, vagy hús-vér alakok leképezése. E legutóbbit a szokványos fotókompozíció sugallja, míg az előbbi a kontúrokon belül és kívül formákat nem részletező festésmód, mégis legerősebben a jelenésszerűség érvényesül. Ha csak a festői munkát vesszük szemügyre: a festett figurák szabta téri illúzió töri meg a sík, absztrakt felületet. Amelyben, vagy amely előtt – e tekintetben is bizonytalanságban, illetve kettős kötésben hagy bennünket a festő – lebegnek a női alakok, akik ily módon egyszerre tartoznak az absztrakciók és az ábrázolatok világába. A *Libasor*⁴¹ viszont, a kislányok menetelése merőben horrorisztikus. Ezt a tiszta festőiség nem fordítja ki, nem is tompítja, hanem épp ellenkezőleg: a részletek homályban tartása a tartalmi homályt (határozatlanságot) csak fokozza: Kik ezek a lányok, és miért is, hova is vonulnak hosszú, fegyelmezett sorban? Alakjukat a túlzott levegőperspektíva gyorsan elhomályosított tömeggé tömöríti. Az arany fényzuhatagban háttal álló gazdag (ismeretlen) úrinő a *Nő arany estélyi ruhában* című képen⁴² szinte megdicsőül. A kékek-lilák ünnepélyes estélyt volnának hivatottak egy hagyományos szinten alapján felidézni, ám ehelyett a kékek, zöldek és lilák szürreálisan vízfalat alkotnak, a festett, tükröző hullámok a csoda és mese világába vezetnek, egyúttal beleolvadással fenyegetnek.

A *Szertartás* című festményen – nemcsak ikonográfiai változtatásokat eszközölt a festő (sőt, hangsúlyozandó, hogy az előképet, a nő mozdulatát és formáját pontosan követte), a kiegészítés azonban korántsem prezentál konkrétan kézzelfogható realitást. Bizonytalan az a tér, ahol a figurák állnak. A nő fehér ruhájával szinte teljesen beolvad a háttérbe, ahogy az is kétséges, vajon kezeiben szalagot, festékcsikot vagy képi ornamenszt szorít. Vér, szerpentinszalag vagy festék folyik le a festett tér-felületen.⁴³ Sejtelmes látomás az *Afterglow* is. Egy mozi terében lebegnek a szépen sorban ülő nők, mintha a filmvászonról csúsztak volna át. Vizsgálatra várakozók vagy úszónők?⁴⁴ A cím reális keretbe helyezi a víziót (végülis az utórezgés/utóhatás – bármilyen lehet) és az üres vetítőteremmel együtt utal az azonos című filmre.

A legkülönbözőbb festészeti tradíciók és eszközök birtokában Szűcs Attila számára a festmény egy olyan festett tárgy, amelynek felületén olykor megjelenhet valamilyen konkrét ábrázolás – és az alkotó szándékától függően bárhogyan: szilárdan, cseppfolyósan, homályban tartva, illuzórikus pontossággal vagy elnagyolt utalással. A festmény nála nem tükör, nem ablak, és nem is objekt, hanem absztrakt felület, ahol akár felbukkanhat e képi metaforák bármelyikének vagy egyszerre mindegyikének megfelelő alakzat, de a művész mindig figyelmeztet is arra, hogy ez csak kép, nincs szükségszerű kapcsolata a látható valósággal, de ha van is viszonya vele, az minimum bonyolult.

⁴¹ 2013-14, olaj, vászon, 40 x 70 cm.

⁴² 2015, olaj, vászon, 240 x 190 cm.

⁴³ Hornyik Sándor több kép elemzésénél is fontosnak tartja a médium effajta használatát.: Hornyik 2016. 3-4., 10. Az *End of Gravity* c. képről (2014) írja: „megfolyt festékkel és az absztrahált térrel utalhat magára a festészeti technikára is, az oldószer képalkotó erejére, illetve a festmény lemosásának, illetve elfektetésének, vagy lefordításának gesztusára is...” i.m. 9.

⁴⁴ A kompozíció kísértetiesen megidézi Gerhard Richter *Úszónők* (1965, olaj, vászon, 200 cm x 160 cm) című festményét.

Szűcs Attilát a festői kérdésekkel és megoldásaival foglalkozik, nála a legváltozatosabb módon egymásba olvad, vagy még inkább: folytonosan egymásba áramlik kétféle képelfogás: a kép mint színes foltok együttese és mint reprezentáció.

Szűcs Attilát ténylegesen és igazán a festészet érdekli, de a sztereotip nőképek ábrázolásbeli kisiklásával a női sztereotípiákat ingatja meg, fordítja ki, ami az alkotó rejtett feminizmusára mutat. A festészet médiumán *keresztül* megváltozik az „eredeti” üzenet; vagy: ahogyan Szűcs Attila használja a festészet eszközeit, a szokványos ábrázolásokban ismert ikonográfiai motívum – épp felismerhetősége, de megváltozott (festészeti) formája által más esetleg homlokegyenest ellenkező, vagy épp a kétféle kép tudatunkban történő egymásra másolódásából árnyalt, rétegzett, mélyebb jelentésekre tesz szert.

Vállaltan feminista a Drozdik-tanítványok által alapított Lilith öröksége⁴⁵ csoport.

Legaktívabb tagjainak – Kusovszky Beának, Oláh Orsolyának és Fajgerné Dudás Andreának – kezében a festészet technikai eszköz ahhoz, hogy megalkossák önmagukat és művészetüket. Ha valamire a művészetben belül tudatosan reflektálnak, az nem a médium, hanem a művészet- és festészettörténet.

Kusovszky Bea⁴⁶ egyik képén *Macskanő*⁴⁷ként definiálja magát. Hiperralistán megfestett önarcképével festményének közepén ül, mint a nézővel farkasszemet néző főszereplő. A cím referenciái a háttérben felnagyított, megsokszorozott filmes szuperhős illetve képregényfigurák. A festő megosztja velük a képteret, azonosul is velük, ugyanakkor a háta mögé utasítja a képregény-alakokat, ő álarc nélkül úrnő a házban. Máskor képi idézetek megfestésével vizsgálja viszonyát a festészet nagy alakjainak művészetéhez: George O’Keefe és Jackson Pollock mellett Henri Rousseau és René Magritte⁴⁸ is szerepel a sorban. A műveket Kusovszky Bea más-más művészi eszközzel veszi birtokba. Rousseau és Magritte festményeire stílusutánnal, máskor saját megfestett viselkedésével reagál festményein Pollock és O’Keefe idézett képeire.

Oláh Orsolya⁴⁹ festményeit dekoratív megoldások jellemzik. Alakjait nem részletezi, élénk színeket használ, határozottak, olykor kontúrokkal is megerősítettek a formák. Azt az emblemikus hagyományt folytatja, ami jellemző volt a 90-es évek tömörségére – nincs

⁴⁵ Tatai Erzsébet: Lilith örökösei. Lilith öröksége: Tiszta kezekben, Liget Galéria; Fajgerné Dudás Andrea: Gyere keblemre!, Ericsson Galéria. *Műértő*. XIX. 4. (2016. április) 1., 3.

⁴⁶ <http://kusovszkybea.blogspot.hu>

⁴⁷ *Macskanő* *vagyok*. 2014, olaj vászon, 200 x 150 cm.

⁴⁸ *O’Keefe után szabadon*. olaj, vászon, 200 x 150 cm; *Jackson Pollock után szabadon I-IV*. olaj, vászon, 200 x 140, 150 x 110, 150 x 110, 110x 150 cm; *Henri Rousseau után szabadon*. olaj, vászon, 200 x 140 cm; *René Magritte után szabadon*. olaj, vászon, 200 x 150 cm.

⁴⁹ <http://orsolyolah.tumblr.com/archive>

mellébeszélés. A *Kérlek bocsáss meg!*⁵⁰ című képen sincs, noha a képregénykocka-szerű jeleneten a narratíva nem egyértelmű. Csak sejteni lehet egy családi erőszak esetleges bekövetkeztét, amit egy másik előzhetett meg. A fikciós jellegre a lábfejek belső részleteinek elmosódó rajzolata utal, a körömlakkal festés pedig provokatívan nyomatékosít női jelenlétet. Egy teljes ciklusa a katonaság tematikát bontja ki: egyik installációja⁵¹ veszélyes játékszerekként szétszórt sok-sok lőfegyver-imitáció a parkettán, a *Fegyvereken az áldás*⁵² című képe – ahol a karácsonyfa alól kilátszanak a fegyverek – utalás a világi és egyházi hatalmak megegyezésére a gyermeknek tekintett lakosság háta mögött. Kérchy Anna⁵³ meglátása szerint katonanőivel Oláh kikezdi a gyenge, háztartásba szorult nő toposzát. Ha így is van, legalább ennyire kikezdi a háború körüli maszkulin fontoskodást – elég a fegyverét a falnak támasztó, dolgát végző katonanőt ábrázoló *Fegyverszünet*⁵⁴ című képére utalnunk. Merőben antimilitáns a nőiesnek tartott pinkek használata is (*Veletek biztonságban vagyok*⁵⁵), mely legfeljebb buja, képzelbeli őserdőkhöz lehet rejtő szín. A női hadviselők ábrázolásával nevetségessé válik az egész katonásdi. A festő pacifizmusa nem kétséges, de a sisterhood felidézése és „a királynőért mindent”⁵⁶ mégis szól valamilyen – egész más hadseregről. Oláh Orsolyánál nem a stílus egység számít, hanem a téma: egyszer Emil Noldét, Ernst Ludwig Kirchnert idéző expresszionista, másszor absztrakt festői felületek, vagy épp újdadaista installációk kedvelője.

Fajgerné Dudás Andrea⁵⁷ évek óta következetesen és nagy szorgalommal festi explicit feminista képeit⁵⁸, akár harcot ábrázol, – a harcba vonulást persze az alkotó nők által vágyott festészetben történő térfoglalás metaforájaként értelmezve⁵⁹, akár saját életéből vesz jeleneteket. Egész életműve voltaképp egy hatalmas önéletrajzi panoráma – a női életről, saját hétköznapijairól. A *Kompromisszum* című képpár a házastárral való igazságos–kívánatos munkamegosztást ábrázolja⁶⁰, míg egyik legújabb *Önarcképén*⁶¹ százkarú Sivaként küzd: szoptat, főz, fest és mindeközben doktori dolgozatát írja a feminista alapirodalomból felépített

⁵⁰ 2012, olaj, körömlakk, vászon, 180x130 cm.

⁵¹ Barcsay –Terem, 2014. Diploma-kiállítás.

⁵² 2011, olaj, vászon, 114 x 155 cm.

⁵³ Kérchy Anna: Harcosnők, flamingók, Évák. Gender ecset III. Válogatás a Festő Tanszék munkáiból / Magyar Képzőművészeti Egyetem 2014.02.18. <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/4916/gender-ecset-iii-valogat-as-a-festo-tanszek-munkaibol-magyar-kepzu-muveszeti-egyetem/>

⁵⁴ 2014, olaj, akril, vászon, 155 x 209 cm.

⁵⁵ 2013, olaj, akril, vászon 115 x 155 cm.

⁵⁶ Oláh Orsolya: *A királynőért mindent!* 2014, olaj, akril, vászon, 155 x 209 cm.

⁵⁷ <http://www.sadudaerdna.com>

⁵⁸ Tatai Erzsébet: Feminista festészet /Feminist Painting. In: *sadudaerdna. Fajgerné Dudás Andrea Júlia 2009-2015*. Szerk., kiadó: Fajgerné Dudás Andrea Júlia, Ford.: Balázs Kata, Budapest, 2015. 5–13.

⁵⁹ Fajgerné Dudás Andrea Júlia: *Festőnőkkel a festészetért csatázom*. 2009, olaj, vászon, 250 x 150, megsemmisült.

⁶⁰ *Kompromisszum 1., 2.* 2013, olaj, vászon, 150 x 210 cm. Az egyik képen Andrea fest az előtérben, a háttérben a férje takarít, a másikon a férj telefonál, előtte laptopja, a háttérben Andrea vasal.

⁶¹ *Önarckép anyaként*. 2015, olaj, vászon, 170x190 cm.

trónusán. Olyan festett környezetben teszi mindezt, amelynek motívumai saját korábbi festményeiből kerültek át: a paradicsomi helyszín, a liliomok a vágyott teherbeesésért tett erőfeszítéseket dokumentáló és termékenységvarázsló installációról, a kép háttérében levő festmény pedig *A Bűn tartósítása*⁶² című korábbi képének ecsetrajzos átírata.

Fajgerné, mint valamire való avantgárd (miközben igen felkészült a művészet történetéből) mind a hagyományos ikonográfiát, mind a hagyományos festészeti konszenzusokat kicsavarja. Nem különösebben köti le a médium sem, a médiumok különféle kontextusa, ő azokat csak céljainak megfelelően használja⁶³, rendre megbontva a kánont. Ami őt és a Lilith Csoportot érdekli, az a képi ikonográfia – egy feminista művészeti program végrehajtása. Nem foglalkoznak sem az „esztétikai” kvalitásokkal, sem a „művészi” megformálással, sem a kánon kérdésével; nem akarnak pukkasztani, nincsenek sem kívül, sem belül; csupán azokban a – többség által nem látott – résekben⁶⁴ dolgoznak, azt a rést próbálják belakni, ami a kánonokon belül, a kánonok között van. Malevics 100 éves programja a festészet nullfokához való eljutásban vagy Lucio Fontana-é a konkrét-absztrakt űrhöz a *conchetto spaziale*-ban megvalósított tárgysebzésekkkel, és a festői felület mint varázsfelület tagadása a formázott vásznak híveinél – mind-mind egy-egy absztrakció, egy-egy esztétikai elv jegyében történt, és mindegyik feltételezi a képet; ezek a művészek mind az esztétikai szentség paradigmájában dolgoztak: a kép (egyfajta) szentségét rombolták le és (egy másfajta módját) építették újjá. Dudás Andreának komoly ikonográfiai érdeklődése közömbös a festészet mint művészi médium iránt (nem különben a kép metafizikája és a kép tárgy-mivolta iránt). Emiatt ugyan nem biztos, hogy „jó festészet” lesz az, amit művelnek, de lehet jó művészet, ahogy azt a *Bad painting-Good art* kurátorai is elgondolták.⁶⁵ Ilyen értelemben e kettős polgárpukkasztásban⁶⁶ olyan újfajta dadaista esztétika manifesztálódik, amelynek köszönhetően a feminista üzenetet nem lehet figyelmen kívül hagyni.

Összegzés

Feminista nézőpontból a női reprezentáció érdekelt, pontosabban a művészek által létrehozott nőképek. Az ikonográfiai és médiumesztétikai szempontból elemzett kortárs magyar

⁶² 2014, olaj, vászon, 170 x 250 cm.

⁶³ Dudás Andrea nemcsak fest, hanem fényképeket is készít, performanszokat hajt végre, eat art műveket alkot és akciókat szervez.

⁶⁴ Lásd: Griselda Pollock: Kánon és kultúrharc. Fordította: Orbán Katalin. In: *A gyakorlattól a diszkurzusig. Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény*. Szerkesztette Kékesi Zoltán • Lázár Eszter • Varga Tünde • Szoboszlai János, Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem Képzőművészet-elmélet Tanszék, 2012. 199-216. Pollock Teresa de Lauretis-t idézi: „Mert ez a máshol nem valami mitikus, távoli múlt vagy utópikus, történelmi jövő, hanem a diszkurzus itt és most létező másholja, reprezentációinak vakfoltjai, takarásban lévő részei. Én úgy gondolok rájuk, mint a hegemon diszkurzusok peremvidékére, az intézményes rétegek közé vésett társadalmi terekre, a hatalom-tudás apparátusok hajszálrepedéseire.” 204.

http://www.mke.hu/sites/default/files/szoveggyujtemenyTT_0406_0518.pdf.

⁶⁵ Eva Badura-Triska–Susanne neuberger (szerk.): *Bad painting-Good art*. Bécs, MUMOK– Köln, Dumont, 2008.

⁶⁶ A művészi kánon iránti közömbösség egyfelől, a feminista kritika másfelől.

művészek festményei és fotográfiái radikálisan eltérnek a *mainstream* vizuális médiumok (TV, képes magazinok) által közvetített nőképtől, amely mindmáig patriarchális normák alapján épül fel: a nőt mint szexuális szolgáltató, gyermekgondozó házicselédet és a férfiak jó közérzetét szolgáló eszköznek tekinti. A vizsgált munkák egyetlen közös vonása, hogy nőt jelenítenek meg. Ezen túl a lehető legtöbb szempontból különböznek: szűkebb témájuk, médiumuk, megjelenítés módjuk csakúgy eltér, mint alkotóik stratégiái, módszerei és (explicit vagy implicit) művészetelmélete.

Az alkotások médiumhasználati és -értelmezési módszereikkel szorosan összefüggően a feminizmus három fő csapását rajzolják ki: az egyik – a Lilith Csoport tagjai – a sztereotip nőképpel nyíltan szembenálló magatartást proponál. A másik – Szűcs Attila – feminizmusa korántsem nyilvánvaló, inkább rejtett, – mivel ikonográfiai síkon a sztereotip nőszerepeket képviselné, ha e szerepek pozitív megerősítő jellegét nem épp a médium által transzformálná ellenkező előjelűvé. A harmadik fajta – itt Ember Sári és Fátyol Viola fotográfiáit véve például – se nem harcos, se nem „rejtett”, szívesen nevezem „evidens feminizmusnak”, amely alkotóit arra készíti, hogy művészi tárgyilagossággal és női szemszögből emberi lényekként jelenítsék meg ábrázolásuk tárgyait. A médiumok tehát üzennek, de nem önmagukat, hanem saját formájukba öntve a művész üzenetét.