

# A művész művésze

A Zóna

TATAI ERZSÉBET

Inda Galéria, 2018. VI. 6. – VII. 27.

A Zóna titokzatos terület Tarkovszkij *Stalker*ében, ahol valahogy másképp történnek a dolgok, mint az ismerős világban. A kiállítás címe az ebben rejlő szokatlanságra utal. A nem köznapi tárgyak különleges zónát hoznak létre. Kiváltképp akkor, ha a műtárgyak olyan témákat vagy problémákat vetnek fel, amelyek az emberi létezés ritka határeseiteként foghatók fel.

Csáky Marianne *Lakoma (1)* (1990) és Fászkerti Zsófia *Torzó* (2008) című, androgün ábrázoló szobra nyilvánvalóan képviseli az ambivalenciát és a határon levést<sup>1</sup>. Az androgün a nők közé is tartozik, és a férfiak közé is, de egyiküknél sincs otthon. A nő és férfi közti senki földjén tartózkodik. Az antik világban még istenített hermafrodita (ha hihetünk Petroniusnak és Fellininek) nem csupán szimbolizálja a kettősségből fakadó kitaszítotttságot, hanem nagyon is a testében viseli. Ez a két eltérő szobor felidézi az antik görögséget – azt, ahogyan gondolkodni szoktunk róla. Az antikvitáshoz való kapcsolatlukban azonban kétféle csapást kell követnünk a középkor antikvitáshoz való viszonyulásához hasonlóan. Csáky Marianne szobrán a cím alapján egy kannibalisztikus lakoma maradványát is felismerhetjük akár, a megformálás nem emlékeztet az antik művészetre – ami a naturalisztikus részleteket és a kimarcangolt hús helyét illeti, viszont a *Lakoma* cím a textus fonalán Platón párbeszédéhez vezet, épp ahhoz, amelyben az androgün legendát beszél el. Fászkerti szobrának ellenben a megformáltsága: kontrapoztja, idealizált arányai és finoman megmunkált felülete idézi fel a görög-római szobrászatot. Már csaknem elhinnénk, hogy ókori torzót látunk, ha a ruhadarab nem rántana bennünket azonnal vissza a jelenbe. Mindkét szobor lényeges jellemzője a hiány: csakhogy az merőben másképp és más funkcióban jelenik meg a két esetben. Csákynál az ábrázolt emberi testet, a biológiai lényt érte romlás, ami megfosztotta



foto: Berényi Zsuzsa

**CSÁKY MARIANNE:** *Lakoma (1)*, 1990, gipsz, 50×70×60 cm

emberi méltóságától. A szobor nem torzó, hanem csont, maradék. Fászkerti torzóembere viszont méltóságteljes: itt nem az ábrázolat, hanem a szobrot, a kultúra metonimikus reprezentációját érte rombolás – mintha a történelmi idő végezte volna azt. Ezt a művészet-történeti reflexiót azonban eltéríti a testre faragott tanga: a rajta áttűnő pénisz csontkasága, noha a szobor (kvázi-) töredék voltából következik, utalhat a(z ábrázolt) test megcsonkítására is.

Arisztophanész Erősz isten hatalmáról szólva Platón *Lakomájában* (189d–193d) nemcsak azt beszél el, hogyan lettek a mai emberek egész nőkből, egész férfiakból és az androgünből, hanem azt is, hogy a gőgösségük miatt büntetésből félbe vágott emberek – ezek lennénk mi – egyike miért vonzódik az azonos és másika miért az ellenkező nemű társához.

A határon billegés, a bizonytalanság zónájában tartózkodás sokkal kevésbé explicit reprezentációja látható Szász Lilla *Make up* című fekete-fehér fotószekvenciáján (2009). Az egyszerű mozdulatsor fázisképein egy lány sminkel egy másikat. Nem tudjuk, vajon nővérek vagy barátnők, csak az látható, hogy bensőséges kapcsolat fűzi össze őket. E bizonytalan „családi státuszú” fiatal, törekeny nő sejtetett erotikus kapcsolatát a mainstream heteronormativitás szorítja margóra. A szórt ellenfény megszűri a felesleges részleteket, és fénykődbe burkolja a minimálcselekvést végző alakokat, egyszersmind metaforikusan jelez labilis helyzetet



**FÁSKERTI ZSÓFIA:** *Torzó*, 2008, márvány, 32×25×68 cm

fotó: Berényi Zsuzsa

– amelynek Szász Lilla a mestere, legyen szó a társadalom peremén élő prostituáltokról, HIV-fertőzött nőről vagy idős emberekről.

A terhesség átmeneti állapot. A mizogün tekintet marginális helyzetet jelöl ki számára. A terhes nő nem anya, de nem is lány, teste két testé, a benne növekvőt táplálja és óvja, mégis rejtélyesek a benne zajló folyamatok. Eperjesi Ágnes installációja (1992, 2015) ezt a helyzetet prezentálja úgy, hogy egyúttal a fotográfia női aspektusát is fókuszba helyezte: a fotográfia készülésének női metaforáját alkotta meg. Önmagáról készített fotogramját, ami terhes testének fénylenyomata, kiegészítette egy vörös fényvédő papírba csomagolt, exponálatlan fényérzékeny papírral. Párhuzamot vont tehát az anyaméhben történő latens biológiai és a szintén latens fotokémiai folyamatok közt.

Az ébrenlét és alvás közötti álom a társadalmi kérdésekről a lelki történésekre tereli a figyelmet. Czene Márta festménye, a *Nehéz álom* (2013) kvázi filmkockákból álló kompozíciója a maga misztikusságával közvetlenebb kapcsolatot teremt a tarkovszkiji Zónával. Vélhetőleg az álmodót és környezetét látjuk megfestve, az egyes jelenetek csendesek és titokzatosak. Az alakok elszigeteltek, és a

jelenetek közötti kapcsolatok enigmatikusak. Nincs összefüggő narratíva, a képek ugyanakkor asszociációk széles spektrumát generálják. Összekapcsolásuk az álom logikája szerint történik: szaggatottság, hiányok jellemzik. Mintha eltolás, sűrítés, szűrés, áttétel révén jöttek volna létre – akárcsak Freud szerint az álmok. Racionális összefüggések helyett a nézőre van bízva a jelenetek összefűzése – az értelemadás. Képének jellemzője – akárcsak az álmoké – a lépték- és helyszínváltás, nem homogén a tér, nincs lineárisan folyó idő.

A határkérdés megközelítésének ezek nem triviális témái, inkább különös esetei, ennél fogva egy absztraktabb viszonyulást tesznek lehetővé, a művészi stratégiák olyan sokrétűek és árnyaltak, hogy kellően tág és sűrű szövésű jelentésmezőt alkotnak. És ezt a művészek választott művészeinek alkotásai tovább tágítják és át is értelmezik.<sup>2</sup>

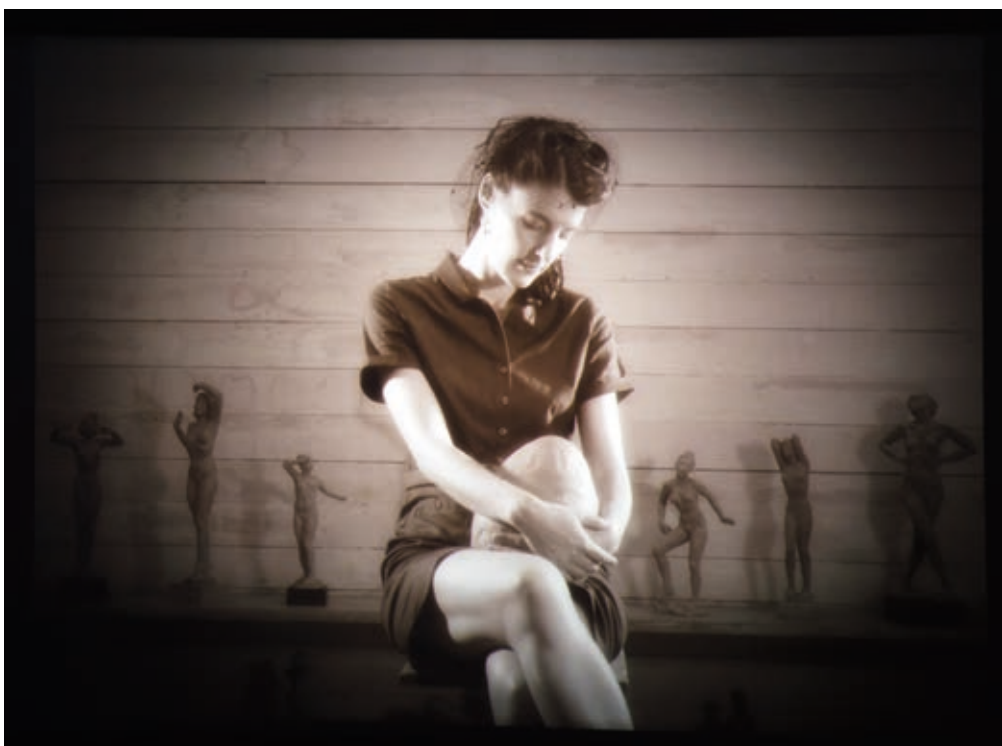
Szász Lilla választása, Puklus Péter *Negative Sculpture a The Epic Love Story of a Warrior* című fotósorozatból (2016), a nőiségkonstrukció tekintetében saját képeinek komplementere. A fényképen egy polükleitoszi szobor pozíciójában álló harcos pihen. A szobor azonban nem szobor, hanem fotó, az alak a bal lábán áll, és nem jobbkezes, hanem balkezes, a harcos nem

férfi, hanem nő, és a nő nem ruhás, hanem meztelen – mindez kifordítása annak, amit a klasszikus görög szobrászatról tudunk, a kép mégis antik szobrot idéz. Ráadásul a fotónegatív nem negatív, hanem egy fekete-fehér fotográfia negatívjának képe egy meztelen nőről. A többi testkép között ez azokra az ábrázolásokra emlékeztet, amelyek – vagy fél évezrede – a női testet szexuális objektumként reprezentálják ma is, és a szépségkultusz ígézetében az ideális női test megalkotására törekednek. Csakhogy Puklus a tekintetet a fotónegatívval megakasztja, és a többi átfordítással együtt kifordítja a sztereotip képzetet. Szendergő Vénusz helyett komoly tekintetű harcos képét állítja elénk.

A tested csatater – állítja Eperjesi Ágnes, aki kisajátította Barbara Kruger képét. Az eredeti plakátot Kruger az amerikai abortusztiltás elleni tiltakozásul készítette. A nők ambivalens társadalmi helyzetére történő figyelmeztetésként a nő arcképét félig pozitív, félig negatív fotó jeleníti meg. A női test kiszolgáltatottságát tematizáló és háborús metaforát használó kép átértelmezi Eperjesi fotogramját és az általa választott Pauer munkát. Pauer Gyula *Pseudobúcsú a terhességtől* (Pseudo-terhességmegszakítás) című testfestési akciójában a terhes női testen optikai illúziót keltve tüntette el a terhesség látványát. A pszeudót Pauer 1970-ben koncipálta: kiáltványokban megfogalmazott és szobrokban megtestesült alkotói módszer (technika), de művészetfilozófia is – az akkor mainstream marxista-lukácsista valóságtükrözés cáfolata. A 70-es évek perspektívájában a terhes nő hasa csak egy a véletlenül kiválasztott motívumok közül. A pszeudo-terhességmegszakítás



**CZENE MÁRTA:** *Nehéz álom*, 2013, akril, farost, 110×156 cm



**GERŐCS JÚLIA – GABRIEL STUDERUS:** *Hogyan juthatunk el a művészethez?*, 2017, film, 13' 20"

a pszeudo kiterjesztése, játék, amiben a nő is benne van – hogyan lett volna benne. A pszichoanalitikus tekintet számára azonban semmi sem lényegtelen vagy véletlen, hanem az egyéni vagy kollektív tudattalan által motivált. Ha tehát nem véletlen motívum a női test, akkor (egyelőre maradjunk abban): csatatér.

A Csáky Marianne választotta Chiff Mária-kép – mintegy véletlenül – kapcsolódik a terhesség, illetve az anyaság témájához. *Anyá* (2011) című szellemes – ezúttal monokróm – akvarelljén az anya hatalmas, perspektivikusan rövidülő testén, hasán lovagolnak az apró, felnőttként ábrázolt gyerekek vagy akik felnőttként is gyerekek maradtak. A családi jelenet így groteszkké válik, de anélkül, hogy a megjelenített szituáció veszítene valamit szeretetlenségéből.

Gerőcs Júlia és Gabriel Studerus filmjében (*Hogyan juthatunk el a művészethez?*, 2017) Doris Borngräber filmrendező beszélget a két világháború közt alkotó svájci szobrászzal, Hermann Hallerrel (1880–1950). Az alkotás kétféle (női és férfi) módja mellett érvelve a ma is élő

Fotó: Berényi Zsuzsa



**PUKLUS PÉTER:** *Negative Sculpture*, 2016, analóg nyomtatás színes papíron, 36×24,7 cm

sztereotípiákat sorolják: az örökkévalóságnak teremtő alkotó zseni férfias alkotását szembeesíti Borngräber a gyermeknek életet adó női teremtéssel. Műve ugyan alá van vetve a mulandóságnak, de fejlődő, eleven lény. Az elméletek ironikusan nekifeszülnek a rendre női testet ábrázoló, monumentálisnak vagy éppen erotikusnak szánt, kőből faragott szoboralakoknak és élőképes illusztrációknak. A műtermi jelenetsort a nacionalista Svájc vidám archív képsorai keretezik, így az alkotók nemcsak a történelmi időt és helyet definiálják, hanem hangsúlyozzák a precíz képek és tömör szövegek összjátékából gondosan megkomponált film tartalmának idézőjelességét.

Kerpely Adél *Levitáció* (2009) című rövid, allegorikus animációja egy kalitkába zárt madárról szól. A korlátozott, de megvívott szabadság eszméjét sugalló elbeszélés gyermeki vizuális nyelvvel szarkasztikusan értelmezi és egyúttal absztrahálja a határhelyzet kérdését. A kalitkájával együtt repülő madár humorral allegorizálja helyzetünket (a kreatív és lehetetlen megoldásokat), vonatkoztatjuk azt akár filozofikusan az „emberi” állapotra vagy az adott politikai szituációra. Kerpely Adél választása így a határhelyzet értelmezését tagította ki.

A mottóul elhelyezett szöveges Czene Márta-kép (2018) végül visszacsatol a testhez, mely ezúttal egyértelműen női test: pontosabban egy nyom, amin elindulhatunk. A kép centrumában egy folt fényképe van: anyatej nyoma egy ruhadarabon, amelyben az anyai tekintet a gyermek arcmását fedezi fel, mint ahogyan egykor Leonardo a felhőkben lovasok alakját látta. Rejtjeles üzenet a szétterülő amorf alakzat: formálódó potenciál, olyan, amelyeneket Louise Bourgeois és Linda Benglis kedvelt 1970 körül. Még bármi lehet: akár ember is, kedves, okos, szelíd, vakmerő, makrancos, kreatív, harcos, férfi vagy nő.



**EPERJESI ÁGNES:** *Cím nélkül*, 1992, vegyes technika, a fotogram Eperjesi Ágnes és Várnagy Tibor közös alkotása, 193×101,5 cm

#### Jegyzetek

- 1 Ez a többi közt erősen felveti a „határkérdést”, az itt is–ott is és az itt se–ott se létezését. Az androgünre a border thinking jellemző. A testi jelenlét igen fontos e munkáknál, és nem lehet eltekinteni attól, hogy az ember szexualitásában jelenítik meg a kettősséget (a határhelyzetet). A kiállítás többi műve kapcsolódik ehhez a felvetéshez. A téma természetesen nem az androgün, ugyanakkor nem volt cél a téma túlzott absztrahálása vagy parttalanáá tágitása. „[...] a border thinking magában foglalja a határon való tartózkodást, nem a határátlépést. Ez nem személytelen algoritmus, hanem a határon való élés megtapasztalásának megfogalmazása. A border thinkinget a határon való tartózkodásom tapasztalataiból fogalom elméletbe mint menekültek fia Argentínában, mint meteque [ógör, aki változtatja lakhelyét] Franciaországban és mint hispano/latino az Egyesült Államokban.” Sebastian Weier: *Interview with Walter D. Mignolo*. In *Critical Epistemologies of Global Politics*. Marc Woons–Sebastian Weier (eds.), Bristol, E-International Relations Publishing, 2017. 11–25: 11.
- 2 A kiállítás alcíme erre utal: saját munkájuk mellé a galéria kiállító művészei más művészekről választottak egy-egy alkotást.