

A gyík halála

Moizer Zsuzsa: *Tigrisek és más történetek*

☛ Deák Erika Galéria, Budapest

☛ 2009. november 28 – 2010. január 16

■ A *Tigrisek és más történetek* című kiállítás jelentős állomás MOIZER ZSUZSA festészetében, hiszen az itt bemutatott anyag egyszerre értelmezhető az eddig megtett út összegzéseként, de egy új képi világ megjelenéseként is. A fiatal művész korábbi munkásságát szenzibilis eszközökkel kidolgozott „én-festészet” jellemezte, mely eleinte önarckép-sorozatokból, később különböző állati, illetve mitológiai motívumokból építkezett. Ez az én-poétika azonban nem reflektálatlan vallomásszerűséget jelent, hanem egy olyasfajta törekvést, ami a privát történetek világát a személyesség peremhelyezetei felől bontja le és építi újra. A tárlat címe az angolszász elbeszélőművészet hagyományaira (and other stories...) utal, míg a központi képsorozat – az *Egy nyár tizenöt állomása* – a naplóirodalom kontextusát hívja elő. Mindez a képek felerősítő narratív dimenziójára irányítja a figyelmet, ami új jelenség, hiszen a festő korábban sokkal inkább az iteratív motívumképzést részesítette előnyben. Az iterációval kialakított sorozatokban a mutálódó testek-figurák horizont nélküli térben jelentek meg, míg az új képeket a mindent átható kék szín egységesíti. A hideg kétség egyszerre háttér és a megjelenő testeknek tartást kölcsönző szubsztancia. Olyan szervezőelem, ami „világot” épít a jeleneket fölél-köré. Ez a kiterjedés *benső világtér* – ami nem a tiszta bensőségeség alakzatait jeleníti meg, de nem is valamilyen valóságvágyat érvényesít – egy olyan fikciós mezőt hoz létre, melyben Én és Másik, szubjektum és objektum elválaszthatatlanul „összeíródik”. A kék birodalmat különböző állati (tigris, nyúl, kutya, madár), valamint emberi lények népesítik be. Az ábrázolást a művészre jellemző nyugtalanító dekoratív határozza meg. A dekorativitás ebben az összefüggésben ellentmondásos mimikri, hiszen az alakok puha megfestettsége egyfajta esztétikai otthonosságérzetet hoz létre, melyet a nézői tapasztalás gyanútlanul élvez, ugyanakkor a motívumválasztás és -kombinálás bizarr logikája mindig „megfertőzi”

MOIZER ZSUZSA
Madarak, 2009; © fotó: Rosta József



az összhatást – feszültséggel teli szépséget ajándékozva a festményeknek. Az otthonos otthonlanságot az állandó kék szín is erősíti, ami az alakformálásra korábban jellemző hússzíneket váltja fel. Így válnak a kék-fehér alakok testtelenné, de nehézzé is egyszerre – mintha egy víz alatti tenyészet gravitációjának engedelmessé válnának. Az élénkpiros szájak szinte „rávérzenek” az arcokra, elnémítva, de fel is izgatva a látványt. A piros elnémítás több képen is visszatér, legfinomabban a *Piros virág* című munkán, ahol a vörösvirág egy emberi törzsből nő ki fej gyanánt. De az alakokon többször felbukkanó régies gallér – mely a festmények művészettörténeti beágyazottságát jelzi¹ – ugyancsak értelmezhető nyaki sebet rejtő orvosi kötéstként. Ezek a finom jelek az erőszak felfüggesztett jelenlétét sugallják, miközben a kibeszélés, a megváltó gyónás művészi lehetetlenségét mutatják fel.

A személyesség újrafogalmazásának igénye felől nézve az állatmotívumok is új értelmet nyernek. Moizert már régóta foglalkoztatja a különböző létezési szférák közti ingadozás, hiszen már az *Állat ego* című 2007-es kiállítása² is a női és állati test egymásba olvadását járta körül. A kiszámíthatatlan fúziók a mitológiai metamorfózisok világát idézték meg, de a létezés nyitottsága helyett a női test elidegenedését közvetítették. A *Tigrisek és más történetek* festményein az állatok legtöbbször elkülöníthetők az emberi figuráktól, de mégis hasonló szerepet töltenek be, mint korábban, vagyis a szubjektum *mitopoétizálásáért* felelősek.³ Ezalatt azt értem, hogy az állatalakok az *Én határfogalmi*, általuk teremtetők meg a szubjektum és annak „története”. A magánmitológia félrevezető kifejezés, hiszen egy rezervátumszerűen működő bensőség képzetét kelti, mely szimbolikus úton „vetíti ki” történetét. Moizer esetében talán helyesebb úgy fogalmazni, hogy a személyesség illúziója a mű személytelen effektusaként jön létre, vagyis nincs előre adott tragikus történet, minden a képpel szemben, a képben dől el. Ennek a működésnek a legsikerültebb eredménye a kiállítás főműveként is értékelhető *Kivégzés*.

A nagyméretű festményen három – a mélység nélküli kék térben lebegő – figurát lehet megkülönböztetni. A festmény bal oldalán egy meztelen, hátratt-kötött kezű, férfi nemi szervét fedetlenül hagyó, gyíkfejű lény áll. Az állati fej elválik a törzstől és felette „úszik”, a kép jobboldalán megjelenő arctalan fantom kardjával metszi le a testről. A két fonalak mellett-alatt, a mű centrumában, egy meztelen női figurát láthatunk, amint fejét elfordítva a jelenettől, tekintetét a nézőre szegezi. A *Valaki naplója* (2009) rajzszorozatban⁴ található *A gyík kivégzése* című kép, mely a festmény előtanulmányaként fogható fel. Erről a kis rajzról még hiányzik a meztelen nő.

Moizer poétikájának egyik „ideológiai” eleme a női áldozatvállalás konstrukciója. Ez a motívum szerencsére legtöbbször nem direkt és politikai módon jelenik meg, hanem beágyazódik a festmények pseudo-személyes mitológiájába. A *Kivégzés*ben megfordulnak az erőviszonyok, és az erőszak a férfi jelölket hordozó gyíkemberre irányul. Az akció azonban kísérletien valószerűtlen, ugyanis a fejét vérvész nélkül lehet levágni, és a testrészt teljes vitalitással lebeg tovább a kék éterben. A jelenet tehát nem pusztán destrukció, hanem *leleplezés*: az állati „maszk” eltávolítása – ugyanakkor elnémítás, vagyis a valóság tagadása. Ennek az ellentmondásos mozgásnak a megtestesítője maga a gyík-motívum is, hiszen a lény egy olyan elevenség megtestesítője, amit nem lehet „kasztrálni”, hiszen mindig újranöveszti magát, akár a mitológiai hidra. A jelenet még így is túl plakátszerű lenne, de a kész képen elhelyezett nőalak (ami valójában a művész önképe) átrendezi a festmény működését.

A nőalak reflexív keretbe helyezi a lefejezést, ugyanis lehetővé teszi, hogy „álomképként” tekintsünk a kivégzésre. Az eltávolítás azonban nem teljes, mert a figura – testtartása alapján – egyszerre van kívül és belül az akción. A nézőre irányuló tekintet olyan szívóerővel bír, ami a nem engedi meg, hogy kívülről, ideológiai „csomagba” pakoljuk a látványt. Amit látunk, fikció és valóság-effektusok állandó ingadozásaként írható le. Ezt azzal is felerősíti a művész, hogy „saját” testét komponálja a festménybe, ami látszólag a valóságos szintet erősíti, de a főjelenet víziója és a közvetlenségnek ez a véglete kölcsönösen felfüggesztik egymást. Férfinezőként a női akt erotikus kisu-gárgázása a legnyugtalanítóbb. Az intimitás és tárgyiasítás radikális keveréke azonban ahelyett, hogy kiszolgálja, „megalázza” és önreflexióra kényszeríti a voyeur-teknitétet.

1 A legszorosabb kapcsolat El Greco arcképeivel áll fenn.

2 Moizer Zsuzsa: *Állat ego*. Liget Galéria, Budapest, 2007. máj. 31 – jún. 28.

3 Vö. Hans-Georg Gadamer *Mythopoietische Umkehrung in Rilkes Duineser Elegien* (1967) GW Band 9. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) Tübingen 1993. 289–305. Gadamer ebben a szövegben a teológus Rilke-recepciót kritizálja, és a *Duinói elégiák* angyalalakjait próbálja a költői szubjektum határfogalmaként megközelíteni. A rilkei kontextus Moizer esetében is releváns lehet, ahogy erre az *Angyal van* című kiállítás (2005) megnyitószövegében Radnóti Sándor is kitér.

4 A kiállításához készített vázlatok gyűjteménye vö.: <http://www.moizer.hu/hun/gallery/59/>

A kiállítás egyik legnagyobb erénye a következetesség. A festő úgy képes *conceptuálisan személyes* lenni, hogy nem esik bele sem a kontrollálatlan önkifejezés, sem az ideológiai tervezetek csapdájába. Ebben a kék birodalomban nincsenek egyszerű válaszok – minden alárendelődik annak a delejes örvénylésnek, ahogy a legsajátabb beleomlik a személytelen idegenségbe. A „privát” tragédia tehát attól válik esztétikai eseménnyé ezekben a képekben, hogy a gyónás csak önmagát felszámolva történhet meg, hiszen a gyík is épp attól válik halhatatlanná, hogy kivégzése berekeszthetetlen.

MOJZER ZSUZSA

Kívégzés, 2009; © fotó: Rosta József



Polyák Levente

Az utca felértékelődése

Né dans la rue: Graffiti

📍 Fondation Cartier, Párizs

📅 2009. július 7 – 2010. január 10.

■ Ha valaki még bizonytalan lett volna abban, hogy a graffiti művészet vagy sem, akkor az elmúlt két év végleg eloszlatta ezirányú aggályait. Miközben a graffiti már évek óta szerepel a kisebb galériák és kulturális központok tereiben, az némileg újdonság, hogy olyan meghatározó, kánonteremtő művészeti intézmények is falaikra engedik, mint a londoni Tate Modern vagy a párizsi Grand Palais és Fondation Cartier, ráadásul kizárólag a graffitinek szentelt retrospektív kiállítások formájában.

2005-ben a brit graffitiművész, BANKSY még illegálisan akasztotta fel képeit a MOMA falaira, de 2008 februárjában, a Bonhams aukciós ház első street art árverésén már 200 ezer font fölött adta el egyes képeit. Ha a Tate Modern Temzére néző homlokzatain 2008 májusa és augusztusa között „nyitva tartó” Street Art kiállítás a nagy intézményeknek a graffiti irányában történő nyitását szimbolizálta, akkor a 2009 márciusa és májusa között a párizsi Grand Palais-ban az Alain-Dominique Gallizia magánygyűjteményéből szervezett TAG kiállítás már a graffitiművek megrendelői piacának megszilárdulását jelezte.

„Mi értelme mindezek után egy újabb nagy graffitikiállítást rendezni?” – sokaknak ez volt az első reakciója a Fondation Cartier kiállításának hirdetései látán. Szerencsére a *Né dans la rue – Graffiti* nem a megszokott irányból közelít a graffiti jelenségéhez. A kiállítás abba a sorozatba illeszkedik, amelyben a Fondation nem egyes művészek, hanem társadalmi és kulturális jelenségek evolúciójának bemutatását tűzte ki céljául. A 2007-es *Rock'n'Roll 39-59* az azonos nevű zenei műfaj és mozgalom korai történetét mutatta be, összefüggésben a társadalmi változásokkal, amelyeket ez jelzett és generált. A 2008-as *Terre natale, Ailleurs commence ici* pedig Paul Virilio filozófus és Raymond Depardon fotográfus-filmes – talán a francia intellektuális skála két ellenkező végpontjának – közös produkciója, a globális migrációs tendenciákat a helyek, valamint a vándorló emberek és pénzüsszegek szemszögéből elemző kísérlet volt.

Hasonló antropológiai és kultúratudományi kíváncsiságból táplálkozik a *Graffiti* kiállítás, és ez a megközelítés menti meg a tökéletes érdektelenségtől. Ahelyett, hogy a kortárs művészet vagy design egyik irányzataként kezelnék a graffiti, a kiállítás kurátorai, LEANNE SACRAMONE és THOMAS DELAMARRE a műfaj eredetének, kialakulásának és fejlődésének bemutatására tesznek impozáns kísérletet. A Tate és a Grand Palais helyspecifikus megrendeléseivel szemben itt csak az anyagok egy része készült kifejezetten a kiállításra; az 1970-es és 80-as évekből származó dokumentumok és ereklyék az eredetiség auráját kölcsönzik a kiállításnak, és paradox módon ez a klasszikus múzeumi élmény teszi érdekesebbé ezt az összeállítást, mint a graffiti többi feldolgozását.

Mit látunk a kiállításon? Természetesen elsősorban festményeket: a falra, vászonra vagy más anyagokra készült graffitiket, továbbá vetítve rekonstruált rajztechnikákat, lézerrel a levegőbe rajzolt tageket. Látunk azonban fotókat és filmeket is, az utcai művészet mozgalmának kulcsdokumentumait. Olvasgatunk interjúkat, amelyek a műfaj korai művelőivel készültek, vagy a graffiti első tudományos megközelítéseinek részleteit, például Jack Stewart klasszikus tanulmányából.¹ De találunk tárgyakat is, hétköznapi használati tárgyakat, amelyek a hőskor graffiti hadműveletei során kerültek bevetésre, vagy egyszerűen csak tanúskodnak az illegálitás mára klasszikussá vált pillanatairól. Az imént dicséret múzeumi élmény karikatúrája a Metropolitan Transportation Authority, a New York-i közlekedési vállalat fényviszaverő egyenruhájának vitrinben kiállított példánya, amit a nevezetes SEEN viselt, amikor időnként metró-remizekbe surrant be, hogy ott nyugodtan lefesse a metrószerelvényeket. Az autentikus érzetet fokozandó, találunk még jegyzetfüzeteket – ún. *blackbook*-okat –, amelyek az utcaművészeti alkotás születésének módszereiről és pszichológiájáról árulkodnak.

A graffiti pszichológiáját jól ismerjük: számtalan tanulmány szól az utca művészetéről mint az önmegjelenítés, a területkijelölés eszközeiről, amely egyes csoportok társadalmi láthatatlanságára a szimbolikus láthatóság orvosságát kínálja. A graffiti személyes politikáját, a tiltott és éppen ezért kívánatos tevékenység elterjedését hasonló elgondolások mentén szokták tematizálni. A graffiti intézményi politikája azonban kevésbé bemutatott, ezért számtalan izgalmat rejt:

¹ Jack Stewart: *Subway graffiti – An aesthetic study of graffiti on the subway system of New York City, 1970-1978*. NYU, 1989.

New York, 1973[1], 2009 © Jon Naar

