

Augenschmaus – Vom Essen is Stilleben

Vizuális lakoma – Étel a csendéletben

📍 Bank Austria Kunstforum, Bécs

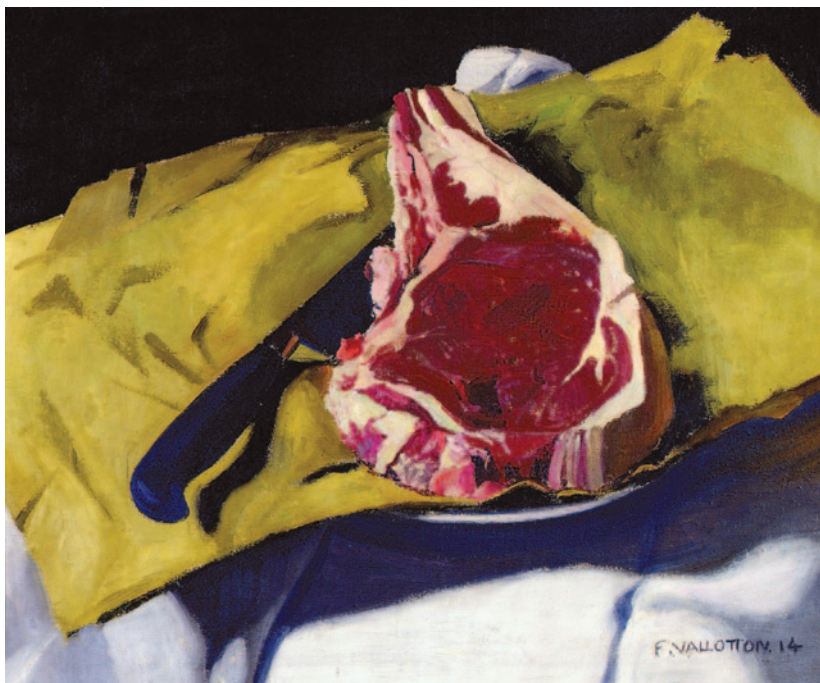
📅 2010. február 10 – május 30.

■ Csendéletekkel nem igazán lehet melléfogni. Ez a műfaj viszonylag „biztonságos” terep mind a múzeumok, mind pedig a látogatók számára. Aki csendéletkiállításra megy, általában nem számít túl nagy meglepetésre. Ételektől-italoktól roskadozó terített asztalokat, gusztusos gyümölcsöstálatokat és virágokat szeretne látni – és mindezt meg is kapja a bécsi Bank Austria Kunstforum *Augenschmaus* című, 90 munkát felvonultató tárlatától.

A 17. századra önálló műfajjá váló csendélet manierista kezdeteitől (Archimboldo) a németalföldi hiperrealista ábrázolásokon (Clara Peeters) és a formai újításokkal kísérletező Cézanne munkásságán, valamint a 19-20. századi francia irányzatokon (Van Gogh vagy éppen Picasso és Braque kubista festészetén) átívelő, a kortárs művészet számos alkotójának munkáit bevonó nagyszabású gyűjtemény az alábbi 6 tematikus csomópont köré szerveződik:

1. Az étel mint a csendélet alanya; 2. Vanitas: az élet és a halál allegóriái; 3. Az étel mint létszükséglet és mint (fogyasztási) termék – elidegenedés az étkezéskultúrában; 4. A konyha mint nők által meghatározott és a nőket meghatározó tér; 5. A hús mint étel és mint tabu; 6. A csendélet: a festői kísérletezés terepe. Voltaképpen e narratívák szolgálnak az egymástól gyakran évszázados távolságokra lévő alkotások esetlegesnek tűnő összekapcsolása miatt néhol az eklektikuság benyomását keltő kiállítás logikai vezérfonalául.

FÉLIX VALLOTTON
Hátszín, 1914, magángyűjtemény
© Foto: Reger Studios, München



Az *étel a csendéletben* alcím egyfelől a műfajhoz kapcsolódó asszociációk felkeltését célozza, másfelől a tematikus csoportosításnak köszönhetően lehetséges megközelítésmódokat kínál. Árnyalja a szó szoros értelmében vett műfajjal kapcsolatos „elvárásainkat” és térré tágítja a csendéletekről való gondolkodás síkját.

Azáltal, hogy a hat narratíva egyfajta gondolati katalizátorként funkcionál, vagyis a kiemelt szempontoknak köszönhetően lehetővé válik az ételnek és az étkezés aktusának különféle nézőpontokból történő vizsgálata, a kulináris csendélet a táplálkozási szokások és az étkezéskultúra változásainak beszédes lenyomatává lesz: a táplálkozással és az emberi testtel kapcsolatos filozófiai-művészeti-esztétikai diskurzus leképezőjévé lényegül át.

A kortárs munkák (intenzív) jelenléte nemcsak hozzájárul az amúgy is szerteágazó problematika komplexebb megértéséhez, hanem egyenesen kikényszeríti azt.

Többek között különösen igaz ez az ANDY WARHOL emblematikus *Campbell's* leveskonzervje¹ által reprezentált „az étel mint létszükséglet és mint termék” tematika, DANIEL SPOERRI 1989-es konyhai eszközökből álló csapdaképszerű objektje², vagy a konyhának és az asztalnak mint nők által meghatározott és nőket meghatározó térnek a bemutatását célzó, jellemzően 1970 és 2000 között készült, a nőekkel kapcsolatos hagyományos előítéletek leleplezését célzó videómunkák esetében.

A koncepció egyik erőssége, hogy a csendéletfestés kezdeteit (a csendélet alanyává váló ételt) bemutató narratíva kivételével valamennyi gondolatkörnél szerepelnek kortárs műalkotások.

A Vanitas-témánál így kerül egymás mellé például JUSTUS JUNCKER 1765-ös *Körte rovarokkal* című olajfestménye és SAM TAYLOR WOOD 2002-ben készült videómunkája, *A little Death*, melyben a művész rögzíti-dokumentálja, és gyorsított formában mutatja meg egy nyúltest lebomlásának naturalisztikus folyamatát. A hús étel- és tabu-mivoltának két végpontja lehet FÉLIX VALLOTTON *Hátszín*³ csendélete és MONA HATOUM 1996-os *Mély torok* című, az 1972-es elhíresült pornóklasszikust (*Deep Throat*) invokáló videóinstallációja.

1 Andy Warhol: *Big Campbell's Soup Can*, 1962 körül

2 Daniel Spoerri: *Küchenmaschine*, 1989

A művész első csapdaképei 1960-ban készültek. „Jean Tinguelyhez fűződő barátsága és egy Robert Filliouval közös élménye vezette rá Spoerri a Csapdaképek műfajának kitalálására. Filliouval Koppenhágában eltöltött utolsó vacsorájuknak a maradékát állította ki egyfajta hommageként. A talált tárgyakat, az étkezés után elhagyott tálat, ételmaradékokat, evőeszközöket, csikkeket és ott felejtett személyes dolgokat fixálta, majd 90°-kal megdöntve állította ki. Ez jelentette a Fluxus – happening vonalán a Csapdakép megvalósítását.” <http://www.lumu.hu/site.php/file/flash/inc/file/site.php?inc=kiallitas&kiallitasId=99&menuld=10>

3 Félix Vallotton: *Entrecôte*, 1914



JUSTUS JUNCKER
Körte rovarokkal, 1765
Städel Museum, Frankfurt am Main
© ARTOTHEK

Hatoum kísérlete a pornóműfaj sajátos kiterjesztésére éles ellentétben áll Vallotton hagyományos megközelítésével. Hatoum nem húsételeket helyez a háromdimenziós asztalra, hanem saját gyomrába, teste belsejébe enged betekintést egy – az asztalon álló tányérba vetített – endoszkópos felvétel segítségével. Művével azt a tényt tudatosítja, hogy a test belseje még mindig tabu: az orvosi műszerrel erőszakosan lépi át teste külső és belső határait. Munkája nemcsak a már önmagában is naturalisztikus látvány miatt sokkoló, hanem azért is, mert szándékosan túllép a Julia Kristeva által *objectek*nek nevezett test-melléktermékeken⁴ és közvetlenül a test tabu alá vont *belsejét* tárja fel. A „gyanútlan” látogató a művész által kiállított tányérba tekintve megdöbbenő, várat-

4 Kristeva *objectek*nek nevezi a test olyan visszataszító, olykor gusztustalan, sőt, esetenként groteszk elemeit, melléktermékeit, mint amilyenek például a különféle testnedvek, testváladékok. E járulékos elemek közös, nyugtalanító tulajdonsága, hogy – mivel valaha a test részeként funkcionáltak, ámde azon kívülre kerültek – pusztán létükkel elmossa a határt a test külső és belső része között. Ez azért problematikus, mert „A stabil testkép vagy imaginárius anatómia megköveteli, hogy az egyén pontos információval rendelkezék másokhoz való viszonyáról, el tudja különíteni a test külső és belső viszonyait, az aktív és passzív pozíciókat, és meg tudja határozni önmagát mint nemiséggel rendelkező szubjektumot [...] Az *object* természetesen nem a test tisztátalan részeire vonatkozik, [...] sokkal inkább olyasvalamire utal, ami nincs a helyén, ami megzavarja, aláássa a rendet. Az *object* kijelöli a potenciális veszélyt, és mindig lehetséges fenyegetésként áll előttünk. A test társadalmi és kollektív fantáziák, reprezentációk színtere lehet: nyílásai és felszínei a kulturális marginalitás határait, a társadalmi átjárhatóság ki- és bejáratait jelzik, a konfrontáció és a kompromisszum területei.” Az idézett részlet pontos helye: CSABAI Márta: *Bőrbe kötve. A test könyvei*, BUKSZ, 10. 2. 1998, 160-168. <http://www.c3.hu/scripta/buksz/98/2/06.htm>
Az *objectek*ről bővebben: Id. még Julia KRISTEVA: *Power of Horror. An Essay on Abjection*, New York, Columbia University Press, 1982

lan és felkavaró élmény részese lesz. A gyomor endoszkópos képét szemlélve akaratlanul is hasonlóvá válik a mű kiindulópontjával szolgáló film nézőjéhez: maga is voyeurzi pozícióba kerül/kényszerül.

SUZANNE LACY *Tanuld meg, honnan származik a hús* című videóperformansza⁵ a főzőshow műfaján keresztül észrevétlenül vezeti át a nézőt a hússal kapcsolatos tabuktól a nők és konyha ambivalens viszonyát tematizáló művekhez. Miközben Lacy saját *gastroreality*-jében⁶ az 1960-as évek amerikai főzőkonját, a rendkívül népszerű *The French Chef* című főzőműsort jegyző Julia Childot (annak hanghordozását, jellegzetes öltözékét, mozgását) parodizálja, a nők társadalmi és nemi szerepéhez kapcsolódó sztereotípiákra reflektál. Egy megnyúzott bárány testének és saját testének párhuzamba állítása közben eltúlozza a főzést tényleges, fizikai munkaként megélt, izzadó-kimerülő Child lelkesedését, hogy azután ő maga lényegüljön át húsevő állattá, kannibállá – s átváltozásával elmossa a határt ragadozó és áldozat, megevő és megevett között.

A főzőshow műfajának megjelenése a kortárs művészetben nem egyedülálló jelenség. Véletlen egybeesés, hogy éppen a bécsi kiállítással egyidőben látható Budapesten Göbölös Luca *Férjhez akarok menni*⁷ című, szintén a főzőműsor műfajára épülő projektje. Ebben a kontextusban Lacy művét a Göbölös Luca-projekt egy lehetséges előfutárának is tekinthetjük.⁸

Az 1960-70-es években különösen problematikusá váló (női) testtel illetve a testművészetrel kapcsolatos különféle látásmódok megteremtésére irányuló kísérletként értelmezhetjük NINA SOBELL 1978-as *Hey! Baby Chickie!* című videóperformanszát. Sobell videójában a jóízű határait feszegeti, miközben sajátos módon érvényteleníti a „Ne játssz az étellel!” tabut. Deszakralizálja az étkezés rítusát: saját, meztelen testére helyez egy döglött csirkét, majd táncol vele. Félreértelmezhető szexuális pózokat imitál, mielőtt csecsemőként dédelgetné a kibelezett tetemet.

A nő mint szakács, mint „tápláló” vagy mint szexuális tárgy sztereotípiákat MARTHA ROSLER a konyhával asszociált eszközök használatán keresztül támadja. *A konyha szemiotikája*⁹ (1975) című 6 perces filmjében az ábécé betűinek sorrendjében egyesével felmutatja a kiválasztott konyhai eszközöket, s modellezi azok működését¹⁰. A tárgyak rendeltetésszerű használatának szenttelen bemutatása közben azonban egyszersmind el is idegeníti a jól ismert tárgyakat (a főzőműsorok ironizált kellékeit): a kést védelemre használja, vészjóslóan csattogtatja a hamburgernyomót, a kimert ételt pedig – lázadásképpen – áthajítja a vállá fölé. *Martha Rosler Characters*¹¹ című írásában Silvia Eiblmaier a művész testbeszédét elemezve arra a megállapításra jut, hogy a performansz kritikai éle nemcsak a művész mozdulatainak megértéséből, a váratlan, intenzív és destruktív gesztusok, valamint a mű formális strukturálásából fakad (vagyis abból, hogy a konyhai eszközöket szigorú ábécé-sorrendben mutatja be), hanem annak a hétköznapi, lappangó „agresszivitásnak” a leleplezéséből is, amely a nő konyhai szerepét, funkcióját és feladatait kívülről és belülről egyaránt övezi.

Ez az „agresszivitás” ugyanis egyfelől nem más, mint a szerepet kényszerként megélt, azt visszautasító nő heves, lázadó (belső) tiltakozása és küzdelme, másfelől a szerepelvárásokat megfogalmazó másik, *külső fél* (a férfi, a család, a társadalom stb.) ugyanolyan agresszívan megnyilvánuló vágya, hogy a nőnek szerepéből való sejtett-félt, nem kívánt kizökkenését minden erejével megakadályozza. Eiblmaier szerint az, hogy Rosler több konyhai eszközzel a néző irányába

5 Suzanne Lacy: *Learn where the Meat comes from*, 1976

6 A televíziós – *gastroreality*, a *főzőshow* és a *főzőműsor* – elnevezések használata, csakúgy, mint az e kategóriák valamelyikébe sorolható műsorok tényleges, műfaji sajátosságok alapján történő megkülönböztetése meglehetősen kaotikus képet mutat. Kutatásaim során úgy tapasztaltam, hogy a fenti 3 elnevezést – hivatalos/érvényes műfaj-meghatározás híján – legtöbbször szinonimaként használják. Amikor tehát *gastroreality*-ről írok, ezen elnevezés alatt olyan főzőműsort vagy főzőshowt értek, amelyben a műsorvezető a főzés valós idejében (vagy azt szándékosan imitálva) ételeket készít.

7 Göbölös Luca: *Férjhez akarok menni! Hasznos tanácsok hajadonoknak* (projekt), Knoll Galéria Budapest, 2010. ápr. 8 – máj. 29.

8 Közönnettel tartozom Plinger Erzsébetnek, aki felhívta figyelmemet Suzanne Lacy és Göbölös Luca fenti műveinek összefüggéseire.

9 Martha Rosler: *Semiotics of the Kitchen*, 1975 <http://www.youtube.com/watch?v=Gsu2ujsEILw8>

10 A konyhai eszközök használata jellemző még Mona Hatoumra és Daniel Spoerri-re is.

11 A szöveget idézi: Sigrid Adorf: *Eine Frage der Geste?*, in: *Dass die Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem*, Generali Foundation, Wien, 2004, S. 29.

Az eredeti szöveg: Silvia Eiblmaier: „Martha Rosler *Characters*”, in: Sabine Breitwieser (Hg): *Martha Rosler. Positionen in der Lebenswelt*. Kat. Der Aust., Generali Foundation, Wien, 1999, S. 247–259.