

35. Hajas Tibor és Barna Róbert beszélget. In: Orpheus X. évf. 21. szám. 1999/tavaszi, elérhető: http://www.inaplo.hu/or/199921/fs_21.html

36. Ezt a látásmódot Hajas tehetségének tartom, Hajas ki nem aknázott képességének. Nem megfelelő eszközökhöz nyúlva kísérletei kísérleteknek maradtak, és nem tudtak túljutni Hajason, nem tudtak a szakrális műalkotás lét mezejére betörni és ott megmaradni.

37. Ungváry Rudolf: *Miközben én még azon tűnődöm, melyik választ várod...? Beszélgetés Hajas Tiborral 1980-ban.* In: Orpheus X. évf. 21. szám. 1999/tavaszi, elérhető: http://www.inaplo.hu/or/199921/fs_21.html

38. Szűcs Károly, i. m.

39. Szőnyi Tamás: „Nekem tetszik az élet”. *Vető János képzőművész, muzsikás.* <http://www.c3.hu/~ligal/178.html>

40. Kornis Mihály: *Civilségem a pályán.* 1973-1978. <http://beszelo.c3.hu/98/10/18civil.htm>

41. Ungváry Rudolf, i. m.

42. Hajas Tibor: *Töredékek az „új fotóról”-ról. Vető János (sz.1953) munkáinak ürügyén.* In: *Mozgó Világ.* 1977/1. 68-70., elérhető: http://www.maimano.hu/andrekereszterem/20030524_veto/toredek.html

43. Uo.

44. Kisantal Tamás: *Dandyk, guruk, punkok.* In: Kalligram, 2007/11 90-93.

BÓDI KATALIN

A második nem

DROZDIK ORSHI MODEMBELI KIÁLLÍTÁSA ÜRÜGYÉN

Egy konszolidált hölgy álldogál 1914. március 10-én a londoni National Gallery egyik kincse, Velázquez *Fekvő Vénusza* (1647-1651) előtt, ám a szemlélődésből hirtelen ugrással lép ki, a képhez rohan, betöri a védőüveget, s az előrántott késsel hét helyen hasítja fel a vásznat, majd a legenda szerint az őt feltartóztató őrnek annyit mond: igen, szüfrazsett vagyok. A cinquecento velencei festészetében alakul ki és erősödik meg a Vénusz-aktok, egészen pontosan pedig a fekvő Vénusz-aktok divatja, amely viszonylag kevés variációt integrál a következő századokban: a szerelem mezítelen istennője szépségét hol lepellel, hol kezével, hol pedig éppen mellékszereplők közreműködésével fedi el és engedi szemlélni, az alvás vagy ébrenlét különböző állapotaiban. Velázquez festménye azért különleges ebben a témaválasztásban, mert a *Rokeby Venus* a hátát és a fenekét fordítja a kép nézője felé, az ágyán, a Cupido által megtámasztott tükörben pedig arca szemlélhető, vagyis a nem látható is részben megismerhetővé válik. A dühös szüfrazsett gesztusa, illetve Velázquez sajátos ábrázolása a perspektíva különlegességére hívják fel a figyelmet, amennyiben másként láttatják az aktban megmutatható nőiséget: Mary Richardson kegyetlensége a női test kiszolgáltatottságát mutatja meg a felhasításban, a megnyitásban (természetesen az ő sajátos politikai ideológiájában), míg a festő ebben a paradox elfordulásban a meg nem ismerhetőségre, az egyértelműség hiányára, a vágykeltés körmönfont lehetőségére koncentrált.

Drozdi Orsolya kiállítása a Vénusz alakjában allegorizálódó női akt szemlélésének ezen alternatív nézőpontja köré rendeződik, amely alternatíva az ő esetében kifejezetten a női tekintet. Ez a kitüntetett perspektíva természetesen mindenek-

előtt művészi önértelmezés, hiszen világszemléletében, látásmódjában hamar reflektálttá válik a társadalmi nemi szerepek meghatározó jelenléte, annak felismerése, hogy nőként más pozícióból érzékeli a női aktokat, hiszen nem csupán szemlélődőként, hanem egy sajátos tükörpozícióban is megjelenik, vagyis egyúttal a szemlélődés tárgyává válik. A kiállítás előterében elhelyezett fotódokumentáció arra az 1977-es *Aktmodell* című performanszára koncentrálja a figyelmet, amelyben a művész először fogalmazza meg módszeresen a női tekintet hiányát az egyetemes (maszkulin) művészet történetében.

A kiállítótér struktúrája a rejtőzködésre és az intimitásra épül, a széles főfolyosóból nyíló kisebb terek vagy kis ajtónyílással szeparált termek tematikusan, illetve sorozatonként csoportosítják az alkotásokat. A *Vénuszok, drapériák, testhajlatok* címet viselő sorozat (2006–2007) számomra azért vált meghatározóvá a tárlaton, mert különös módon képes időbeliségről beszélni: egyrészt Drozdik Orsolya művészetének múltját és jelenét, másrészt pedig a nőábrázolások történetét és recepciójának változó lehetőségeit mutatja meg. A reneszánsz, a barokk és a klasszicista festészet egyik legkedveltebb témája a Vénusz alakjában megmutatható női meztelenség, amely a női test eszményi szépségét mindenekelőtt az akt művészi formájába helyezve mutatja meg. Botticelli emblematisztikus festményén, a *Vénusz születésén* az istennő teste a márványfelület simaságával, a kezek és a hajtömeg takarásában lévő nemiséggel és a klasszikus görög művészetből örökölt kontrasztos testtartással a szoborszerűséget idézi, amely távolítás és eszményítés a következő évtizedek és évszázadok festészetében fokozatosan elhalványul. A velencei aktfestészetben jelennek meg először a fekvő Vénusz-aktok a 16. század elején (Giorione *Alvó* vagy *Drezdai Vénusza*, Tiziano *Urbinoi Vénusza* válnak kánonalkotóvá), amelyek a női test látványában felerősítik a meztelenség vágykeltő szépségét, mindamellett, hogy alternatívát kínálnak a statikus testábrázolás tradicionális kompozíciója mellé. A fejet a test hierarchiájának csúcsára helyező vertikális elrendezés szükségképpen az arcra vonja a tekintetet, míg a fekvő, ülő vagy éppen a figura serpentinatában megcsavarodó alak kizökkenti a nyugalmasságot és a hagyományosan narratív-figuratív festészet interpretációs lehetőségeit gazdagítja. Történetileg azonban nem csupán a festői tekintet és a testábrázolás professzionalizálódása lehet érdekes, hanem az is, ahogyan a testábrázolásokból eltűnik a férfi akt. Az antikvitásból örökölt testeszmény csak részben válik a keresztény kultúrában applikálhatóvá: a görög és római istenek férfialakjai jelentésüket veszítik, a bibliai alakok viszont csak részben alkalmasak aktábrázolásra. A meztelenség fogalma egyáltalán nem bűnös a kereszténységben, amennyiben az ember bűnbeesés előtti tisztaságát, Jézus Krisztus esetében pedig a teljes tisztaságot és a teremtés tökéletességét fejezheti ki, ám úgy tűnik, hogy a leplezetlen test látványában sokkal fontosabb a performatív aktus (a levetkőzés és ennek szemlélése a festő és a kép nézője részéről), semmint az allegorikus jelentés. Ádám alakja lényegében érdektelemmé válik a reneszánsz festészettől, hiszen mintha Jézus Krisztus passiója helyettesítené az ember történetét. Az ő testét azonban mindig vagy majdnem mindig lepel fedi, ágyéka takarása pedig kötelező ikonográfiai elem, eszményi szépségéért csak rendkívül ritkán kísérti meg a vágykeltés a képválasztásban. De kétségtelenül van ilyen ábrázolás is, Raffaello *Pax vobiscum* (1505–1506) és Bramantino *Krisz-*

tus levétele a keresztről (1525) például egészen egyértelműen játékba hozzák ezt a lehetőséget. A Szent Sebestyén-ábrázolások is hasonlóképpen összekapcsolódnak Jézus passiójával, hiszen az ő történetében egy emberi alakban valósul meg a hit feltétel nélkülsége és a test szenvedésének megtisztító ereje. Ám míg a kora reneszánsz festők az ikonfestészet eszközeivel fogalmazzák meg a mártíromságot, addig a manierista és a barokk festők (például Guido Reni vagy Carlo Saraceni) a nyilakkal átfúrt testben a behatolásban átélt extatikus orgazmust és olyannyira túlfűtött szexualitást ábrázolnak, hogy a mártírtörténet helyett a férfitest (homo)erotikája erősödik fel. Arra lehetünk tehát figyelmesek, hogy a férfiak, és egyáltalán a férfi meztelenség láthatósága a reneszánsz festészettel kezdődően fokozatosan és radikálisan háttérbe szorul a női aktok javára, amelyeknek majdnem kizárólagosan Vénusz ad testet (persze nem feledkezhetünk meg Danaé, Zsuzsanna vagy Androméda alakjáról), hogy végül már ideológiai ürgy se kelljen a meztelenség ábrázolásának megérvelésére (lásd például Boucher *O'Murphy kisasszonyát*, 1752 körül).

Drozdik figyelme a kiállításnak ebben a történeti perspektívát megnyitó termében elsősorban a női szemérmeket takaró leplekre irányul, ahogyan közismert vagy kevésbé közismert festményekből az általa készített printeken egy-egy részletet metsz ki arra fókuszálva, hogy a nyugalomban, hovatovább passzivitásban pihenő női testet milyen kontrasztban fedi a férfitekintetet allegorizáló, mindig mozgásban lévő, az elfedésben megmutatást és finom érintést kifejező drapéria. Daniel Arasse arra hívja fel a figyelmet, hogy az ecset latin neve *penicillus*, ami etimológiailag kis péniszt jelent, vagyis a női test lefestése egyúttal birtokbavétel, amely nem függetleníthető a vágtyól. A kimetszés aktusa önmagában is izgalmas, hiszen a kép egyetlen pontjára koncentrálja a figyelmet, amellyel a kép egészének értelmezhetősége is ártrendeződhet, illetve adott festmény fel is értékelődhet a különös részlet jellegzetes transzgressziójának felnagyítása okán. Drozdik a női nemiséghez (ábrázolásához és szemléléséhez) való viszonyt szükségképpen egy Freud utáni perspektívából mutatja meg, amikor is számot kell vetnünk önmagunk (vagy szemérmesebben szólva az ember mint olyan) szexuális szocializációjával és pszichológiai defektusaival (vagy szemérmesebben szólva sajátosságaival). Lorenzo Lotto *Vénusz és Kupidó* című festményéből készített képkivágot Vénusz szemérmét mutatja, ahogy Kupidó a kezében tartott gyermeki hímvesszőjével rápisil: s hiába tudható, hogy ez a vidámnak tartott gesztus a korabeli velencei festészetben a házassági jókívánságra és a termékenységre utalt, az incesztust is játékba hozó megdöbbentés mégis erősebb, amely Vénusz testének szoborszerű simaságát is háttérbe szorítja. A kimetszés és a sokszorozás technikája az egyik Veronese-printen válik különösen izgalmassá: a *Szerелеmben egyesülő Vénusz és Mars* című festményből Drozdik Vénusz mellét és a belőle anyatejet fakasztó (fejő/fröccsentő) Vénusz kezét emeli ki és sokszorozza fel a kifejezetten kicsi, ismétlődő képrészek egymás mellé helyezésével. Az anyatejes festmények nem ritkák, közismert például Tintoretótól *A Tejút eredete* című vázson, amelyen a mitológiai történet elbeszélése történik, ami szerint a Herkulest halhatatlanná tenni kívánó Jupiter Juno anyatejével kívánná táplálni a gyermeket, s amikor az az alvó istenasszonyhoz lép, Junó melléből meglepetésében kilövell teje, az égre fröccsenő folyadékból pedig

kiformálódik a tejút, míg a földre hulló cseppek nyomán lilomok születnek. A Jézust szoptató Mária témájú festményeken és metszeteken is láthatóvá válik esetenként a kiáramló anyatej. Veronese festményén a mellbimbóból kifröccsenő tej azonban radikálisan háttérbe szorítja az anyaságot (ahogyan azért Tintorettnál sem egyértelmű az anyaságra való kizárólagos utalás), hiszen a képkivágot a kézre és a mellre fókuszál, s az anyaság helyett mindenekelőtt az ejakulációra utal. A miniaturizálás és a sokszorosítás a populáris kultúrába vonja Veronese Vénuszát, amely eltárgyasítás a női test pornografizációjával jár együtt. A *másik Vénuszban* tetten érhető másik tekintet tehát egy olyan reflexív pillantás, amely arra (is) figyelmeztet, hogy a testábrázolások allegorikus jelentései csaknem mindig háttérbe szorulnak a meztelenség ilyen vagy olyan módon eszményített ábrázolásában, pusztán a performatív aktusnak köszönhetően, még akkor is, ha a test soha nem fosztható meg kulturális referenciáitól. A Rubens-festménytanulmányokon is a ki-metszés és a sokszorosítás válik a képek szervezőjévé, ám itt mindez tengelyes tükrözéssel történik, amely egyrészt a szemlélődésben megzavarja az agyat, hiszen a tükröződésben olyan alakzatok képződnek, amelyek eltörlik az eredeti figurát, és egészen új asszociációkat hívnak elő, törölve, vagy éppen nagyon is felerősítve az eredeti festményből kibontható jelentéseket. A Vénusz lepellettel fedett csípőjéhez nyúló Adonis keze bennreked Drozdik képkivágásában, és a négy ujj a tengelyes tükrözésben pókszerű alakzatba rendeződik, a megkettőződő comb pedig, amely az eredeti festményen éppen az ágyéket takarja el, itt mintha a kitárulkozó nemi szervet fogná közre: ugyanaz a kép tehát két teljesen ellentétes jelentést integrál a különböző kontextusnak köszönhetően. A szomszéd falon elhelyezett hatalmas tábla hat kockában tükrözi Rubens Vénuszának hasát, ölét és combjait. Ez a meg-sokszorozás kaleidoszkópszerűen zárja egy körbe a kiragadott testrészeket, amelyek a tükröződésben megint elveszítik eredeti jelenésüket és új jelentéseket idéznek meg. A fedett ágyék, a comb és a lágy vonalú has kiiktatja az elfedés paradox szemérmességét, s ismételten a feltárulkozásban és az odaadásban rögzíti a női test funkcióját, miközben kiemeli a kerek formák különös, de alapvetően archetipikus jellegzetességét. Az egyik Tiziano-képkivágot a teremben éppen falak találkozásához van illesztve s a szomszédos falon egy, a printtel azonos méretű, gazdagon díszített aranykerettel övezett tükör függ: ez a direkt tükröződés koncentrálja ebbe az ötletbe ennek a térnek és ezeknek az alkotásoknak az értelmezhetőségét.

A Giampietrino *Diánája* nyomán készített képkivágot vezethet át a következő térbe, hiszen Drozdik a Leonardo-epigonként is gúnyolt festő munkájából csak a nő fedetlen és szőrtelen szemérmét emeli ki, amely így, a combok és a Vénuszdomb alkotta geometrikusságban jellé válik, Y-jellé, amely tehát nem az ipszilonbetű, s bár nélküli konkrét látványában az erotikát, azonban természetéből adódóan mindig képes felidézni a szemlélőben a pontos jelentést, vagyis ebben az esetben a női nemiséget. A szomszédos térben lyukak és vágások metszik fel a különféle színű rúzsokkal összekevert, négyzet alakban kifeszített vásznakat, amelyek az Y felől szemlélve vulgáris őszinteséggel inszenírozzák és tárgyiasítják el a női szemérmét: vérrel, metszések és lyukasztások okozta fájdalommal, erőszakkal, mesterséges szépséggel s persze a populáris kultúra felidézésével. A látvány tehát

önmagában is impresszív, a három sötétvörös falfelület a főfolyosó felől a térbe lépve alapvetően sokkol a kis vászonfelületek változó mértékű fehérségével, s a roncsolt felületek valóban jelenvalóvá teszik a sorozat címében (*Rúzsfestmények Ala Fontana*, 2002–2006) megidézett Lucio Fontanát a concetti spaziali jegyében született monokrómaival. Fontana képlyukasztásai és képfelmetszései rendkívüli energikussággal szakítják meg a képnézés tradicionális nyugalmát, amelyben a vászon médiuma gyakorlatilag feloldódik és eltűnik a hordozás feladatában. A vászon felsértése transzgresszióvá, kizökkentéssé válik, amely többek között megszünteti a kétdimenziós látványra szocializált szemlélődést. Drozdiknál a megnyitás, a behatolás és a felsértés szükségképpen a női testhez kapcsolódik, amely jelentést a sorozat véleményem szerint Fontana nélkül is kitermeli a kiállítás struktúrájában, azonban mégis kifejezetten izgalmas látni, hogy az újkor figuratív festészetének mesterei mellett a 20. századi absztrakt festészet is megmutatkozik ebből a sajátos perspektívából. Mindeközben pedig nem enged elvonatkoztatni Velázquez fent idézett *Rokeby Venus*-ától, sem a képrombolás kultúrtörténetileg sosem közömbös, ám alapvetően és meghatározóan mégis performatív aktusától.

Miközben szinte magától értetődően bontakozik ki a kiállítótér főfolyosójának legtávolabbi szegletében a *Medikai Vénusz* (*Az én manufaktúrája*-projekt, 1993) körvonala, mégis meghökkentő, akár ismeretlen, akár jól ismert a látogató (a néző? a teret bejáró?) számára. Drozdik saját testét használja modellként ennek a különös kultúrtörténeti alaknak az újrateremtésére, úgy, hogy kiválóan képes lebontani a szoborról az orvostörténeti burkot. Valószínűleg csak kevesen ismerik az úgynevezett „orvosok Vénuszát”, pedig Budapesten, a Semmelweis Orvostörténeti Múzeumban is található belőle egy példány, amelyet a bécsi Josephinum ajándékozott a pest-budai orvostanhallgatóknak. II. József a bécsi orvosképzés színvonalát támogatandó csaknem teljes másolatot készíttetett a firenzei Specola orvostani viaszgyűjteményéből, amely Clemente Susini műhelyében készült a 18. század második felében. Kivételességük abban áll, hogy nemcsak szervek, szervrendszerek, testmetszetek szemlélhetők, vizsgálhatók és tanulmányozhatók, hanem a test kompozíciója is, amely rendszerint a nő alakjában kerül megformálásra, még azokban az esetekben is, amikor nem specifikusan női testrészek megmutatása a cél (lásd pl. a „la Sventrata”, vagyis a ‘kibelezett nő’ nevű viaszszobor, amely az eszményi női test keretébe foglalja a kiomló bélrendszert). A női anatómiai viaszbaú olyan humanizált szoborként van jelen, amely egyrészt a hulla valóságát teszi szemlélhetővé, másrészt a testrészek kecses elrendezésének, a sokszor valódi hajból készített paróka frizúrába formálásának, és az arc kimunkálásának, sőt, kifestésének köszönhetően egyrészt az esztétizálás, másrészt viszont a birtokbavétel, az eltárgyasítás és a leplezetlen szemlélés valósulhat meg. A női viaszszobrok elhelyezése is sajátos: figurájuk mindig aranyzsinórral díszített gazdag selyemkelmén fekszik, fejük párnán pihen, s az őket körülvevő üvegvitrin koporsószerűsége is emberi mivoltukat erősíti. Clemente Susini viaszszobrai a Medici család birtokában volt úgynevezett Medici Venusra (*Venere de Medici* – de ismert *Venus pudica*-ként is, amely elnevezés szemérmes kéztartására utal) reflektálva *Venere dei medicine*-nek, vagyis az orvosok Vénuszának nevezik. Susini medikai Vénuszának mell- és hasürege az anatómiai gyakorlatokhoz igazodva szétszedhető, has- és

mellüregre szövetrétegenként és belső szervenként bontható darabokra. Az uterus megnyitásával láthatóvá válik a néhány hetes embrió szobra is. A legfelső, az izomszöveteket fedő réteg (amely élő ember esetében tehát a bőr) leemelésével nyílik fel a test, amely gesztus különösségét persze hosszasan lehetne elemezni – most csak elégedjünk meg annyival például, hogy a nyak alatt lévő, az összeillesztésből adódó hasítékot gyöngysor fedi a bábu szétszedésének pillanatáig. Könnyen meghatározható ennek a fedőrétegnek a körvonala, hiszen egyértelműek határai: a nyak alsó félköríve, illetve a kulcscsontok vonalai határolják felülről, a vállakat a hón alatt kerüli meg, s a test két oldalán, egészen a csípőcsontig folytatódik egyenesen, majd az ágyékot íveli körül, a hasfal izomzata alatt, a szeméremtest fölött. Éppen ott, ahol a császármetszést végzik, ahol a legkönnyebben választhatók szét és illeszthetők össze a méhet fedő szövetek. Ugyanakkor a klasszikus görög férfiaktok is szükségképpen belépnek az értelmezésbe, amelyeken éppen a nyak és a szemérem közötti felület vált rendkívül hangsúlyossá, kiemelve a kontrasztos testtartásnak köszönhetően a csípő és a derék összekapcsolódását, a hasfal és az ágyék feszülő izomzatát, illetve a mellizmok és a hasfal találkozását, vagyis a felsőtest építményszerűségét. Kenneth Clark ezt a felületet „cuirasse esthétique”-nek nevezi, vagyis esztétikai páncélzatnak, amely rendkívül idealizáltan jeleníti meg a férfi felsőtestet, hiszen az izmok feszülésében nemcsak vitalitás, hanem struktúra és áthatolhatatlanság is van. A klasszikus görögségben, valószínűleg nem függetlenül a férfiaktok kultuszától, már kifejezetten gyakori az úgynevezett „cuirasse musculaire”, vagyis a felsőtestre teljesen rásimuló, a felületén pedig a test felületét a legapróbb részletekig (izmok, bordák, sokszor még a mellbimbók is) imitáló fém mellvért, amely vagy derékig, vagy egészen az ágyékig takarja és teszi egyúttal látványossá és tekintélyt parancsolóvá a férfi felsőtestet. A hősi páncéltnak is nevezett vérteteket jellemzően a magas rangúak hordják, s kifejezetten fontos lesz a hadvezérek, a császárok, sőt egyes istenségek ábrázolásában. Botticelli *Vénusza* éppen ennek fényében válik különös alakulattá: a habokból megszülető istennő kontrasztja, bőrének színe és testének struktúrája miatt rendkívül szoborszerű, amelyet megerősít egy kifejezetten férfias „cuirasse esthétique”: a hasizom tagozódását és feszülését a mellék kereksege emeli ki vagy éppen zavarja meg. Míg a férfi „cuirasse esthétique” idealizál, hosszú, sebezhetetlen istenné tesz, addig a medikai Vénuszé megmutat és védtelenné tesz: a test látványa egyszerre teszi jelenvalóvá az erotikát és a kiszolgáltatottságot.

Az élő test színeit imitáló viasztól és a felnyitható női testtől nyilvánvalóan különbözik Drozdik gipszből öntött fehér alakja, amelynek zárt testét és simaságát csak a világosszöke paróka bontja meg. Hatása körüljárhatóságában is van, a kiterített és kelmékkel aláagyazott test a szépség mellett erősebben sugározza az alávetettséget, a tekinteteknek és a zártság ellenére is a behatolásnak való kiszolgáltatottságot. A szobor két oldalán az öntéshez használt, a test körvonalait, illetve térbeli kiterjedését előlről és hátulról negatívban megmutató szilikon formákat láthatjuk. A Susini medikai Vénuszának testtartását ismétlő rideg, fehér gipszszobor a puha, meleg tapintású, sárgásbarna színű rezgő szilikon öntőforma belsejének ki-tapintásával válik a látogató számára szomatikus tapasztalattá, sajátos határátlépéssé. Illetve valamiféleképpen jelenvalóvá teszi a szoborkészítés folyamatát, az alko-

tás folyamatának performatív aktusát, a simításnak, a csiszolásnak a kézzel végzett tevékenységét, ami tovább gazdagítja a végül létrehozott artefaktum referencialitását. A sarokban elhelyezett koporsó, amelyet a szobor aláágyazásához is használt kelméből készített párna bélel, nem csupán az európai ember testhez és szexualitáshoz, hanem a halálhoz való viszonyára is rákérdez.

A férfi orvostanhallgatók tekintetére megalkotott női anatómiai viaszszobrok és Drozdik Orsolya önábrázolása a medikai Vénuszok figurájában ismét a férfi és a női tekintet sajátosságaira, feltételezhető különbségeire figyelmeztethetnek. De természetesen nem függetleníthetők a velencei festészetből hagyományozódó fekvő Vénusz-aktoktól sem, mintha azok végpontjai lennének a test eltárgyasulásának megmutatásával, ami már nem a vágyat, hanem a hatalmat, a kiszolgáltatottságot és a birtokolhatóságot idézi fel. Ha kérdésekbe helyezzük a kiállítás címét (van-e másik Vénusz? más lesz-e Vénusz, ha nő alkotja vagy nő nézi? stb.), érdemes Artemisia Gentileschi (1593–1653) festményeit felidézni, amelyek nem azért érdekesek, mert Artemisia a Caravaggio-követő Orazio Gentileschi (1563–1639) lánya volt, hanem azért, mert témaválasztásaiban a női perspektíva kifejezetten fontos. Az *Alvó Vénusz* című festménye (1625–1630) Giorgione és Tiziano fekvő nőalakjait idézi témaválasztásban és kompozícióban: Vénusz vágykeltő meztelenségét inkább megmutatva, semmint takarva fekszik, alszik (mint Giorgionénál), a háttér pedig radikálisan, függőleges vonallal van kettéosztva a súlyos drapéria elrendezésével, amely a nő csípőjét, ölét metszi (mint Tizianónál). Hátánál Cupidó áll, pávatollból kötött csokorral a kezében, amelyet óvó mozdulattal emel az alvó alak fölé, ez pedig arra mutat, hogy Manet-t az *Olympia* megfestésében nemcsak Tiziano, hanem talán Artemisia Gentileschi is ihlette: a francia festő képén a fekete szolga virágcsokrot tartva fordul a kezét a szemérmére szorító nőalak felé, ám nála nem a féltés és a gyengédség, hanem a vágy és a leplezetlen szemlélés predominál. Artemisia Gentileschi Vénusz-festménye tehát alapvetően beleilleszkedik a fekvő aktok csoportjába, azonban festményén van néhány sajátos részlet, amelyek figyelmeztetnek nézőpontjának egyediségére. A test elrendezése csodálatosan megtervezett, éppen azért, mert nincs meg a kép nézője felé való egyértelmű oda-fordulás, a férfitekintetre szerkesztett testtartás, amelyet a szeméremhez érő kéz például erőteljesen centrál Giorgionénál és Tizianónál. Természetesen Gentileschi festménye esetében is felszámolódik a test hagyományosan hierarchikus kompozíciója, hiszen a fej a lábakkal és a csípővel kerül egy vonalba, ám ez az alapvetően passzív, odaadó és védtelen testtartás különlegesen kiegyensúlyozottá és kidolgozottan harmonikussá válik: lábai és csípője a kép nézője felé fordul, így öle a combok rejtekében és árnyékában marad, törzse enyhén megcsavarodik, így a vállak és a fej már a háttér díszítő kelméből készült párnán pihen. Az arc profilból látszik, elsimultságát a lehunytt szemek és a mosolyra húzódó ajkak erősítik, a kép nézőjével szembeforduló medence gömbölyűségével a jobb váll és a jobb mell domborulata és a derékon pihenő jobb kéz köti össze. Cupidó pávatoll-csokra a mindent látó Argoszt idézi, akinek feladata Héra féltékenységének segítése volt a görög mitológiában: az óriás pásztor dolga Ió őrzése Zeusz szerelme elől, ám Hermész énekével elaltatja s álmában leszúrja őt. Héra Argosz ezer szemét szent állata, a páva faroktollaira helyezi, így Artemisia Gentileschi festményén nemcsak

anya és fiú összetartozása, hanem a nézés allegorikus rögzítésével megfigyelés, féltés, vágy és féltékenység is megjelenik. A Tiziano-festményt ismétlő kétoszlatú háttér drapériája itt ráadásul vörös, amely viszont kelméinek radikálisan erős jelentését mutatják: hangsúlyuk hol a meztelen test szépségén (lásd pl. *Sírba helyezés*, 1602–1603, *Keresztelő Szent János*, 1610), hol az erőszakon van (lásd pl. *Salome Keresztelő Szent János fejével*, 1609 körül, *Töviskoronázás*, 1602–1603), tehát már nem olyan semleges, mint a velencei festő sötétzöldje. A baldachint és falkárpitot formáló, vörösön leomló drapéria mellett alulról alacsony oszlopsorral szegélyezett ablak nyílik, amely a helységből látható táj felé nyit kilátást: a természeti képen egy kupolás építmény látható, azonban a színek zöldes-szürkés tompasága inkább egy trompe-l'oeil-szerű tájképmetszetet idéz. A test és a szobabelső zártsága, az alvó Vénusz kiegyensúlyozott szépsége, illetve Cupidó megsokszorozódva óvó tekintete alapvetően kiiktatja a velencei aktfestészet vágykeltő meztelenségét. Artemisia Gentileschi a *Zsuzsanna és a vének* (1610) című festménye is az aktoktól szokatlan jelentést erősít: ennek a bibliai történetnek a megfestésében, amely a reneszánsz festészetben nincs is jelen, a festő a fiatal lány meztelen szépségében rejlő kiszolgáltatottságot, az ártatlan bűnösséget emeli ki. Zsuzsanna könyörgő tekintettel fordul el, a bal oldali férfialak társa fülébe sűg, aki mohón szemléli a szép test meztelenségét. A női és a férfi tekintet hagyományos pozíciói és jelentései a *Judit lefejezi Holofernést* (1611–12) című festményen fordulnak meg radikálisan: az ágyon fekvő meztelen Holofernést fölött Judit áll, s szinte pragmatikusan tekint a kiszolgáltatott férfira, egyik kezével annak hajába s fülébe markol, a másik kezében tartott hatalmas karddal pedig lemetszi a férfi kicsavarodott fejét, aki a kép nézőjére szegezi szenvedő tekintetét. Caravaggio vöröse az ágyékát fedő kelmén és a nyakból minden irányba szétfröcskölő vérben jelenik meg. Az Artemisia Gentileschi által integrált tekintetek (amelyek a festő, a kép nézője és a képen ábrázolt nő- és férfialakok perspektíváját egyaránt rögzítik) tehát kizökkentik a hagyományosan férfitekintetre szerkesztett aktokat.

Drozdik Orsolya kiállításán ennek a másfajta látásmódnak a létezése és rehabilitálási vágya tételesen is megfogalmazódik abban a belső teremben, ahol a kivetítőn részletesen végignézhető az említett *Aktmodell*-projekt (1977) fotódokumentációja az alkotó kommentárjaival. A képeken a performansz a modellt ülő meztelen nő és a művész aktot rajzoló alakja egy, az eseményre érkező, jobbra férfiakból álló közönségtől elzárt helységben zajlik, amely elzártág nemcsak a titokfejtést és az izgalmat fejezi ki, hanem az államhatalom által ez idő tájt kontrollált test szabadságának illuzórikusságát is. A bőséges, de vázlatossága miatt könnyen követhető szöveg történeti perspektívát nyit a hetvenes évek Magyarországnak és Európájának művészeti életére, illetve az egész európai civilizáció maszkulin meghatározottságára, ami természetéből adódóan nem vet számot a nő látásmódjával vagy egyáltalán pozíciójával. Az angolul és magyarul egyaránt olvasható szöveg az akt mint művészeti hagyomány női perspektívából történő interpretációját is adja, ami az egész kiállításhoz különleges segítséget nyújt, hiszen nem túlmagyaráz vagy rögzített jelentéseket ad az alkotásokhoz, hanem tekintetet formál. A nőét megerősíti, a férfiét pedig kitágítja és játékba hívja azáltal, hogy világossá teszi a nő kiszolgáltatottságát az aktmodell pozíciójában, illetve a női művész paradox

helyzetét aktmodell-rajzolás közben, ami az *Identifikáció* (1975) című szövegben mantraszerű identitásjátékká és a megértés-azonosulás-idegenség, a saját és a másik hermeneutikai pozíciójává válik: „*Nem vagyok azonos a modellel / a modell nem azonos velem. // A modell azonos velem / én nem vagyok azonos a modellel. // A modell azonos velem / én azonos vagyok a modellel. // A modell nem azonos velem / én azonos vagyok a modellel. // Azonos vagyok a modellel / A modell nem azonos velem. // Azonos vagyok a modellel / A modell azonos velem.*”

Az *Agyak túsarkakon* (1992) című installáció szűk termében a kör alakú emelvényén a sorba rendezett magassarkú cipőkből lábfej formájába préselt agyvelő türemkedik ki, ami szintén a női szerepek társadalmi rögzítettségét mutatja meg. A falon olvasható szövegben a férfire váró nő szólal meg egy intenzíven érzelmes szerelmes levél lírai formájában, ami a nő konvencionális, ám természete szerint mégiscsak idegen szerepét rögzíti a várakozásban és az önfeladásban, amelyet kikökönt a helyzet kiszolgáltatottságát világossá tévő önreflexió, a szereppel való azonosulás fájdalmas lehetetlensége. Hiszen a társadalmi és az individuális szerepek konfliktusa végeredményben nem számolható fel: „*Szerelmed akartam, / de a fallosz közénk feküdt. [...] míg te magadért vagy, / én túsarkakon / egyensúlyozom szavaimat.*”

A kiállítás főfolyosójának hátsó fala és a leghátsó terem Medúzát olvassa és teremti újra (*Medusza*, 2011) a homályos képet visszatükröző, apró téglalapokra bontott fóliafallal és a belépés pillanatában még rejtőzködő gigantikus légszoborral, amely a görög istennő borzalmat és halált reprezentáló kígyóhaját tisztasággá, fehér vászonná és levegővé szublimálja, ugyanakkor az imbolygó falloszokat is idéző hatalmas hajtincsek Medúza alakjának maszkulin meghatározottságára reflektálnak. A főfolyosó hátsó és egyik oldalsó falán ezt a légszobrot kontextualizálják a Medúza történetét elbeszélő idézetek az antikvitás irodalmából, többek között Apollodórosztól, Homérosztól, Pindarosztól és Ovidiustól. Az ismétlődő, mégis szükségképpen mindig másként megjelenő történet a kiállítás közegében világosan rögzíti Medúza szörnyűségének mibenlétét, vagyis azt, hogy szörnnyé válása büntetés csábító, ámde ártatlan szépségeért, így tehát Hélène Cixous *Medúza nevetésének* sajátos illusztrációjává válik a szobor és a szövegrészletek együttese.

Nem egyszerű azonban mit kezdeni a finoman, mégis tételesen kikristályosodó feminizmussal, hiszen hatásmechanizmusa, illetve helye a kultúratudományi és egyáltalán a hétköznapi társadalmi diskurzusban ma sem pontosan tisztázott: sokszor olyan provokációként értett, amely éppen azt a rendet erősíti meg, amely ellen lázad. Úgy vélem azonban, hogy a kiállított alkotásokat nem nyomja el az ideológiai beágyazottság, nem válnak annak kizárólagos és egyértelmű reprezentálóivá, még a konceptuális művészetet jellemző teoretikusság ellenére sem. Drozdik Orsolya kiállítása asszociációk végtelen láncát szabadítja fel az európai képzőművészet történetével folytatott gazdag párbeszéddel.