

„PILLANTOK ÉS SÓHAJTK. ÉN EGY FOTÓ VAGYOK.”

A női tekintet lehetőségei a feminista szubjektumelmélet és Drozdik Orshi művészetének tükrében

DOI: 10.14232/tnteboks.1.2023.12

Dolgozatomat hálás szívvel ajánlom Zsazsának, akitől megtanulhattam a feminista kritikai gondolkodás fortélyait. Revelatív erejű kurzusain magával ragadó személyisége, megalkuvást nem ismerő kritikai éleslátása, morális érzéke és szakértelme sokunknak szolgált emlékezetes tanulságokkal. Ma is örööm a 2001-ben meghirdetett Language & Ideology című szemináriumán készített jegyzeteim, melyek többek között a hatalom tekintetének erejére, a szemtanúság felelősségére, a visszanezés téjeire, a bajtársnői összekacsintás jelentőségére reflektálnak. Ezen témák továbbgondolásával kívánom köszönteni az ünnepet.

Tanulmányomban a feminista szubjektumelmélet néhány alapvető elméleti felvetését kísérlem meg körüljárni – a női tekintet rendszerfelforgató, ellennarratíva-képző, autonóm-alanyiságot-megalapozó lehetőségeire fókuszálva. Jelen kontextusban a női tekintet a foucault-i értelemben vett, mindenkori felügyelő-fegyelmező, hegemon hatalmi apparátus szeme – a maszkulin, a medikai, illetve a muzeális tekintet komplex kereszteződéseinek¹ összessége – ellenében elgondolt és megélt visszanezés lázadó gesztusait jelöli. Céloom a nőnézőpont lehetséges perspektíváinak feltárása, a saját jogon való lét és a valóság valid interpretációjára képes önálló tekintet elismerését biztosító láthatóság és nézőség mezsgyéjében² való térhódításra, erőnyerésre tett kísérletek katalógizálása. A teórián túl a képzőművészetek tükrében az esztétikai megfontolások politikai téttel, ideológiakritikai intencióval való töltődésére koncentrálok. A patriarchálisan determinált nézőség és a feminista visszanezés szimultán, ellentmondásos élményéből fakadó „kettős látás” tapasztalatát elsősorban Drozdik Orshi életművének példáin keresztül vizsgálom, majd Drozdik munkáit más nőművészek alkotásaival párbeszédbe állítva keresem az áthallásokat, visszhangokat, tükröződéseteket, egy esetleges feminista hagyomány artikulálódását.

¹ A medikai tekintetről lásd többek közt Michel Foucault, a muzeális tekintetről Andreas Huyssen, a maszkulin tekintetről Mary Ann Doane és Laura Mulvey írásait. Michel Foucault, *The Birth of the Clinic: An Archeology of Medical Perception*, ford. A. M. Sheridan (London: Tavistock, 1976), Andreas Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia* (New York: Routledge, 1995), Mary Ann Doane, „Film és Maszk: A női néző elmélete,” in *Vizuális kommunikáció szöveggyűjtemény*, szerk. Blaskó Ágnes és Margitházi Beja, ford. Jakab Enikő (Budapest: Typotex, 2010), 265-284, Laura Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema,” *Screen* 16, no. 3 (1975. ősz): 6-18, „A vizuális élvezet és az elbeszélő film,” *Metropolis: Feminizmus és filmelmélet* 4, no. 4 (2000): 12-23, Ann Kaplan, „Is the Gaze Male?” *Women and Film: Both Sides of the Camera* (London: Methuen, 1983), 35-47.

² *Regime of visibility and spectatorship*.

A női szubjektum létének sajátja a megkettőzöttség. A nőt a kívánatos szépséggel társító és passzív, szubmisszív vágytárgyként, elhallgattatott kellékként azonosító patriarchális művészettörténeti hagyományt keretező hegemónikus erőtér „normatív identitás szkriptjei”³ ellenében és dacára próbálja újradefiniálni önmagását, nehezen összeegyeztethető társadalmi szerepelvárások és kulturális ideálok közt egyensúlyozva. A férfiak dominálta és a mindenkori „másik” rovására hierarchikusan elrendezett – a heteronormatív, ciszgender, fallocentrikus vágyökonómia átítatta – hatalmi rendben a „második nem” szekundér státuszának meghaladása jobbra ellentmondásos: ellenmondás, visszabeszélés, visszanezés, átírás, revízió-nálás, a Nő mítoszának lerombolása révén lehetséges.

Mivel egy radikálisan új paradigma létrehozása nehezen elképzelhető, a feminista kritika a rendszeren belülről kiindulva kezdeményezi a felforgatást, többszörös nézőpontot vindikálva magának: egyszerre szemrevételezi azt, ahogy látja őt a patriarchális rend, és azt ahogy ő, a nő látni szeretné saját nő(i)ségét, és mindezen túl metaperspektivikusan még reflektál is maga a nézés/látás aktusára. Szembenéz a tekintet gyakorlás és a látványként tételeződés ideológiai mechanizmusával (a foucault-i panoptícizmus szubjektívációt és objektívációt szabályozó működésével), azok politikai, etikai tétjeivel, és ellen-narratíva képző kreatív, kritikái potenciáljával.

Ennek az összetett néző-nézetség pozíció kapcsán a művészettörténész John Berger egy 1970-es évekbeli televíziós sorozatában megfogalmazott, a nyugati vizuális kultúra sémáira vonatkozó állítása ma is meglepően aktuális: „A férfiak dolga a cselekvés, a nőké a megjelenés. A férfiak nézik a nőket, a nők pedig legfeljebb azt nézik, ahogyan nézik őket. Ez meghatározza a férfi-nő kapcsolatot, de a nők saját magukhoz való viszonyulását is.”⁴ Minden nőben van egy interiorizált, fegyelmező férfitekintet – Gilbert és Gubar feminista irodalmárok hasonlatával Hófehérke meséjében a varázstükör férfihangja, amely megszabja, hogy ki a legszebb a világon (és a kívánatosságot tételezve a boldogulás zálogaként versengő viszályt szít a nők közt).⁵ Ennek fegyelmezése nyomán kényszerül arra lánykorától minden nő, hogy látványként konstruálja meg magát, és a társadalom megszabta esztétikai kritériumoknak való megfelelése mentén értékelje énjét.⁶

³ Bollobás Enikő, *Egy képlet nyomában* (Budapest: Balassi, 2012).

⁴ „Men act and women appear. Men look at women. Women watch themselves being looked at. This determines not only most relations between men and women but also the relation of women to themselves. The surveyor of woman in herself is male: the surveyed is female. Thus she turns herself into an object of vision: a sight.” John Berger, *Ways of Seeing* (London: Penguin, 1972), 47.

⁵ Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (New Haven és London: Yale University Press, 1984), 38.

⁶ A feminista kritika többnyire a patriarchális ideológia érdekeit/hierarchikus rendjét fenntartó szépségipart és a pornográfiaipart kárhóztatja a nők tárgyiasításának fenntartásáért. MacKinnon a fogyasztói kultúrába ágyazottan gondolja el az objektívációs/szubjektívációs mechanizmus vizuális vetületeit: „A pornográfia a nőket kinézetükkel azono-

„Pillantok és sóhajtok. Én egy fotó vagyok.”

A következőkben arra vállalkozom, hogy Drozdik Orshi feminista koncept-art alkotásai, valamint kortárs nőművészeti alkotások példáin keresztül áttekintsem, mégis mik a női tekintet, a női vizuális önkifejezés lehetőségei a patriarchális társadalmi térben és művészeti szcénában. Arra az ellentmondásra hívom fel a figyelmet, hogy a férfiuralom alatt a női szubjektiváció az objektifikációval azonos, alanyiség helyett, illetve mellett tárgyasulással jár. Azaz, ahogy Judith Butler írja – a patriarchális ideológia kirekesztő, elnyomó gyakorlatait elemezve, a kristevai abjektifikáció⁷ pszichés alávetettség-élményének társadalmi kontextusba keretezett, makrodinamikai olvasatát adva – a „másik” mindig csak a rendszer külső peremén, marginalizált elemként, különbözőségében-folyton-kilökődő, negatív referenciapontként képezheti a rendszer részét, amivel szemben a hatalmon lévő, rendszer-belüli többség meghatározza önmagaságának normatív kritériumait.⁸ A társadalmi nemek duális, hierarchizált elgondolása kirekesztő identitás-politikán alapszik: a nő az, aki nem férfi, az aki más, aki kevesebb mint a férfi; ha a férfi a szubjektivitás etalonja, a kérdés, hogy „az elsődlegesen nőként konstituált emberi lény” miképp élheti meg mégis cselekvő, beszélő, politikai alanyiségát, hogyan tudja reivindicálni a maskulin privilégiumként tételezett szimbolikus rendszerhez való hozzáférését.⁹

Amellett érvelek, hogy ez a paradoxon határozza meg a kortárs nőművészet ellenállási stratégiáit, melyeket, ahogy Barbara Kruger fogalmaz – a reprodukív jogokért, a test feletti önrendelkezés szabadáságáért harcoló, 1985-ös, washington Women’s March-hoz készített plakátjának legendás szlogenjén („Your body is a battleground”) – éppen a kettős pozicionáltság, a többszörös tudat, az ellentmondásos jelentések keresztüzében „csataterként” megélt, folyamatosan újraartikulálható test jegyében körvonalazódnak. A kettősséggel való játék a bináris oppozíciók elbizonytalanítását implikálja: a néző/nézett, jelenlét/hiány, eredeti/másolat, művész/modell, alany/tárgy, szó/kép, psziché/szóma hierarchizált distinkciók stratégikus megkérdőjelezését eredményezi.

A dualista gondolkodáson túllépve a feminista szubjektumszemiotikus Teresa de Lauretis kategóriái értelmében, a nő öndefiníciója egyszerre foglalja magába a nagy betűs Nőiséghez, a nők közösségéhez, és önmagunkhoz, mint egyedi, mindig

sítja, a kinézetük pedig szexuális felhasználhatóságuk alapján határozza meg ... A pornográfia aktívan formálja a közönsége erotikus viszonyulásait: elérhető, megszerezhető szexuális tárgyat kreál, melynek birtoklása és fogyasztása a férfi szexualitás maga, a birtokoltság és elfogyaszthatóság pedig a női szexualitás lényege e (vizuálisan motivált) kettős társadalmi konstrukció nyomán.” Catharine MacKinnon, *Feminism Unmodified* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987), 173.

⁷ Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (New York: Columbia University Press, 1982).

⁸ Judith Butler, *Jelentős testek: A szexus diszkurzív korlátairól*, ford. Barát Erzsébet és Sándor Bea (Budapest: Új Mandátum Kiadó, 2005).

⁹ Séllei Nóra, „Bevezetés,” in *A nő mint szubjektum, a női szubjektum* (Debrecen: Kossuth Kiadó, 2007), 8.

másképpen más individuumbhoz, mint pusztán humán létezőhöz, létformához való viszonyulásunk újragondolását. (Az eredeti angol fogalomsor, *Woman, women, a-woman* utolsó eleme nem csak az egyes nőre utal, de az „a” fosztóképzővel azt is implikálja, hogy az emberi létünk velejét, lényegét korántsem biztos, hogy társadalmi nemi kategóriáink hivatottak meghatározni.)¹⁰

A kortárs feminista kritika kardinális, szemléletváltó felismerése, Kimberlé Crenshaw interszekcionalitás fogalma¹¹ épp a nő(i)ség létélményének képlékenységre hívja fel a figyelmet amellet érvelve, hogy az identitás egyéb tényezői mint a rassz, a társadalmi osztály, a szexuális orientáció, az életkor, az épség/fogyatékos állapot, a nemzeti hovatartozás vagy politikai-ideológiai, esetleg vallási meggyőződés mind-mind más módon formálják, keretezik újra, alakítják át a nő mivolt megélt tapasztalatát és kulturális koncepcióját – átmeneti átfedéseket s ugyanakkor radikális elkülönülődések is eredményezve. Ennek folyamányaként a szubjektíváció a tárgyiasító tekintetek egész sorának való alávetettség, az ismétlődő – és a normatív ideálok elérhetetlensége miatt eredendően kudarcra ítélt – normalizációs kísérleteknek való kiszolgáltatottság megtapasztalásával jár együtt. A „nővé válás élménye” – ahogy, a Simone De Beauvoir-i értelemben, valaki nem születik nőnek, hanem azzá válik – gúzsba kötve táncolás¹² a férfi tekintet (*male gaze*) szexualizáló, az orvosi tekintet (*medical gaze*) patológizáló, a muzeális tekintet (*museal gaze*) esztétizáló tendenciái, és a hatalom felügyelő-figyelmező szemének megannyi más manifesztációjának keresztüzében.

A feminista misszió lényege a lauretisi értelemben vett Nőiség koncepciójáról való leválás, az 1970-es évektől a posztmodern stratégiák széles tárháza kiaknázásával, például az ironikus ismétlés révén.¹³ A meghasonlott, kettős, feminista és női(es) szituáltságot viszi színre Drozdik Orshi, mikor pornográf képeket vetít a testére éppen azért, hogy hangsúlyozza eleven hús-vér valójának elkülönülődését a patriarchátus által fenntartott vizuális klisék definiálta feminitástól (a szexipar, a szépségipar normatív ideálként tételezett, valótlán, szimulált nőképétől). Mindemellet az autoerotika megsokszorozva a groteszk abszurditásig fokozza a vágyottság és vágyakozás, a másé/mássá válás és önmagunknak megmaradás vonzón-taszítón felkavaró, skizoid létélményét. A férfi tekintet destabilizálása a fókuszról való kimozdulást eredményez: a tükör által homályos önmagát szemlélve

¹⁰ Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction* (Bloomington: Indiana University Press, 1987), 20.

¹¹ Kimberlé Crenshaw, „Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color,” *Stanford Law Review* 43, no. 6 (1991): 1241–1299.

¹² A gúzsba kötve táncolás kifejezést eredetileg Kosztolányi Dezső használja a műfordítás lehetetlen feladatának kihívásaira utalva. Kosztolányi Dezső, „Ábécé a fordításról és fordításról,” *Nyelv és lélek* (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1971), 514–520.

¹³ A különböző posztmodern feminista stratégiákról magyarul is olvashatunk többek között a Séllei Nóra valamint a Drozdik Orsolya szerkesztette tanulmánykötetekben: Séllei Nóra, szerk., *A feminizmus találkozása a (poszt)modernnel* (Debrecen: Csokonai Kiadó, 2006), Drozdik Orsolya, szerk., *Sétáló Agyak: Kortárs feminista diskurzus* (Budapest: Kijárat Kiadó, 1998).

„Pillantok és sóhajtok. Én egy fotó vagyok.”

tud színről színre hiteles képet adni önmagáságáról. Az öndekonstrukció, az énelbizonytalanítás, a szubjektum nézőpont torzításából fakadó részleges perspektíva és szituáltságában korlátozott, fragmentált tudás tudatos felvállalása feminista gesztusok.

A megtöbbszöröződöttség, a kettősség jegyében az énkeresés feminista művészeti gesztusai egyrészt az emancipáció hagyományos értelmében az atyai alárendeltség külső kontrollja alóli függetlenedés kinyilvánítását épp úgy magukba foglalják, mint a felszabadulásunkat a hatalom interiorizált fegyelmező tekintetének lelkiismereti parancsként működő belső önkontrollja alól, mely a „normalizáló hatalom önismereti mintái” nyomán szabálykövetően kialakított „vélt belső énmag” illúziókusságának felismerését eredményezi. De Lauretis szerint a mindenkori feminista ön-re-definíció kiindulópontja önmagunk félreismerésének felismerése,¹⁴ és az én sokféleségének, fluiditásának, pluri-perspektivikusságának belátása. Az individuális és kollektív én, a halandóságában, sérülékenységében magányos. mégis relacionális, kapcsolatiságai révén¹⁵ létező, hálóba szőtt én, a narratív, performatív, megtestesült és világbavetett én¹⁶ együttállásának diverzitására való ráébredés a nőművész számára a kaleidoszkopikus szelf reprezentálhatatlanságának örök kihívását is jelenti.

Az 1970-es évektől a feminista kritikában és a posztstrukturalista irodalomelméletben párhuzamosan bukkan fel annak a felismerése, hogy a szubjektíváció egyszerre jelent alávetettséget és ágenciát, hogy a határok felállítása implikálja a határsértés lehetőségét, a rend megszabása a rendbontás gondolatát. A foucault-i hatalom-felfogás nyomán a szétszórt, diffúz, helyenként ellentmondásos, egymással rivalizáló fegyelmezési gyakorlatokkal való szembenézés nem csak az elnyomás sokrétűségére hívja fel a figyelmet. (A keleti blokkban az államszocializmus idején például a párt mindent megfigyelő, kontrolláló, a nem-kívánatos elemeket cenzurázó, kiiktató tekintete jól lehet még általánosabb, régió/korspecifikusabb objektifikáló szubjektívációs tapasztalatot, sérülékenység-élményt eredményez, mint a patriarchátus férfitekintete.) A szembenézés azt is leleplezi, hogy a domináns (jobbára a diszkurzus vagy a tekintet, a beszéltetés/elhallgattatás és a megfigyelés/láttatás/elrejtés gyakorlatai által működtetett) hatalmi technológiák „egymással diszharmóniában lévő elemei mentén keletkező rések, hasadások, és törések nyitják fel a rendszert, és adnak lehetőséget új alternatív és szubverzív szubjektumpozíciók létrehozására.”¹⁷

¹⁴ *recognition of our misrecognition* in De Lauretis, *Technologies*, 124.

¹⁵ Erről lásd Barát Erzsébet, *A Relational Model of Identity: Negotiating (Non-oppressive) Relations of Power in (Researching) Hungarian Women's Life Narratives*. Unpublished PhD dissertation (Lancaster, UK: University of Lancaster, 2000).

¹⁶ A feminista fenomenológia alapfogalmai az *embodied* és az *enworlded self* koncepciói.

¹⁷ Séllei Nóra, „Bevezetés,” in *A nő mint szubjektum*, 11.

Drozdik Orshi munkássága eklatáns példáját nyújtja a rendszerbomlasztó részek kitapogatásának kreatív módozatainak, és kiváló körképet ad a női ellennarratívák feminista taktikáiról. Ezeket a következőkben listaszerű számbavételük után majd néhány műalkotáson keresztül részletesebben is elemzek. A női tekintet szubverzív taktikáinak – Drozdik által is használt – néhány jellegzetessége közül először az önreflektivitást, a metaperspektivizmust emelném ki. Ennek három sarkalatos pontja: a nézés politikájára (a néző nézettségére, a nézett nézőségére) vonatkozó kritikai kommentár, a képek transzparenciájának megkérdőjelezése, valamint a tükrözés/tükröződés kettősségének fókuszba helyezése.

A nézés politikájára (a néző nézettségére, a nézett nézőségére) vonatkozó kritikai kommentár a műalkotás befogadóját szembesíti saját nézőségének, vizuális interpretációjának ideológiai meghatározottságával. Erre jó példa Drozdik Orshi 1977-ben az FMK-ban bemutatott *Aktmodell* című performansza, amiben az alkotó egyszerre töltötte be a művészet alanya és tárgya, a megfigyelő és megfigyelt szerepét. Egy gézcsikkal vagy kordonnal leválasztott műtermi térben vállalkozott egy meztelen női test megrajzolására; Szabó Piroskát, a főiskola hivatalos aktmodelljét mintázta meg. (Fontos feminista gesztus, hogy a modell nevesítve van, ezáltal elismertetik aktív kontribúciója a műalkotás létrejöttéhez!) Eközben a felkért férfi művészek és művészettörténészek a termen kívül adtak elő performanszokat, mintegy kirekesztődve az erotikusnak tételezhető (s ugyanakkor a Virginia Woolf-féle saját szoba mintájára függetlenedést biztosító) női térből. Az esemény elvitatta tőlük a férfi tekintet voyeurisztikus dominanciáját, ami a terembe tekintve egyszerre objektifikálta volna a női modellt és a női alkotót is. A gézszalag két oldalán párhuzamos történetek zajlottak: a műterem egyszerre publikus és intim térében, a *history* férfi-írta történelme/művészettörténete mögött megbúvó, elhallgatott, láttatlan nőitörténetek (*herstories*) kitakarása, leleplezése zajlott. Ez a párhuzamosság még szembeötlőbb a performansz kollázssá képezett fotódokumentációján: a modellt festő Drozdik fotója mellé illesztett appropriált fotó egy múltbeli aktmodellről a performansz jelenidejű rendszerkritikáját historikus perspektívába helyezte. (Ez a kontinuitás, a férfitekintet problematizálандóságának relevanciája visszaköszön a közvetlenül kortárs feminista művészetben is: Eperjesi Ágnes *Érezze megfeszítettségnek* című art projektjéhez készült albumának egyik első duplaoldalas képén reappropriálja Drozdik *Aktmodell* performanszfotóját, az 1980-as évek-beli magyar szépségkirálynőválasztás hatalmi visszaéléseinek kontextusához kötve. Kimondatlanul is a hazai önreflektív női tekintet ikonikus referencia-pontjaként pozicionálja a fotót.) A fotó nézőjét kukkolóként szólítja meg, tekintetünk az egyik oldalon óhatatlanul betör egy elzárt térbe, a kép másik felén pedig legeltetjük a szemünket a csupasz húson. Azonban a vizuális élvezet meghíúsul, összezavarodik, hiszen a modell(ek) hátat fordítanak nekünk, és a vászonnak is csak a hátoldalát látjuk, a festett kép, maga a műalkotás is kívül marad a látómezőnkön. A fotó kettős nézést, bifokális perspektívát invitál, azonban az elgondolkodtató szemlélődésnek felkínált látvány nem más, mint maga az alkotás folyamata, a mozdulatlanságra ítélt modell mobilitása (izgó-mozgó dinamikus testi-lelki valója), a szemiozsis, a jelentéslétrehozás során formálódó, átalakuló, elillanó

„Pillantok és sóhajtok. Én egy fotó vagyok.”

jelentések tünékenysége. Olyan „háttértörténekeknek” leszünk stratégikusan véletlenszerű szemtanúiként interpellálva, melyekre a művészet (a műtárgy) recepciójának vakfoltjában kerül sor, és így voltaképpen hagyományosan nem hivatottak a tekintet tárgyát képezni. Ez, a kulturálisan közvetített látvány „mögé” nézés a feminista visszanezés egy rebellis formájaként jelenik meg Drozdiknál.



Aktmodell, 1977, Budapest, performansz, installáció és appropriált fotó

A képek transzparenciájának megkérdőjelezése annak a preconcepciónak a destabilizálását célozza, mely szerint a fotó a valóság közvetlenebb, hitelesebb megragadására lenne képes, mint a konnotatív, metaforikus jelentésrétegei révén félreértésre alkalmas nyelvi közlés. A szándékos fókuszátlanság, a fragmentált képi narratíva, a palimpszesztikus egymásra rétegződő képrétegek jellegzetes feminista dekonstrukciós művészeti gesztusként köszönnek vissza. A *punkt.hu*-n közelmúltban megjelent villáminterjúban Drozdik Orshi pontosan a valóság leképezhetőségét elbizonytalanító vagy egyenesen eltorzító fotografiai tendenciákat nevezi meg fő ihletőiként: Muybridge szekvenciális mozdulatfotóit, a viktoriánus spiritiszta szeánszok trükkös szellemfotóit, a korai fotóműtermek kommerciális módszereit, a kihajtható ötös tükrök megtöbbszöröződései előidézte illúziókat, a cenzúrázva meghamisított történelmi (ál)dokumentarista fotográfiát vagy a divatfotó talmi glamúriját, melyek „mind megzavarták a valóság dokumentálását és annak nézőjét is. A nézőét, aki elhitte, hogy a kép, a fotó a valóságot ábrázolja.”¹⁸

¹⁸ „5 kérdés: Drozdik Orshi.” *Punkt.hu Online Fotografiai Folyóirat*, <https://punkt.hu/2022/09/17/5kerdes-drozdik-orshi/>.

A fotográfia mint illuzionizmus, mint szemfényvesztés vagy mint a reprezentáció csapdájából való menekülés eszköze érdekes olvasatát eredményezheti Drozdik szabad tánccal kísérletező performansz-fotográfiáinak. A feminista fenomenológiai orientáltságú testelméletekben is jártas táncosok (Isadora Duncan, Dienes Valéria) fotóit fényképezi újra, hogy azokat saját táncoló testére vetítve fotózza újra; bőrfelszínén mintegy elevenen pulzáló-hullámzó jelölőláncot mozgásba hozva, megtestesítve. Az appropriációs gesztus a nőművészeti hagyományba való illeszkedésre törekvés, s ugyanakkor annak kreatív demitologizálása, az öndekonstruáló individuális mitológia megalapozása. Ahogy Boros Lili írja, „a ’tükrözés’/megtettőzés az érzékelésnek és magának az alkotásnak modellje, lehetővé teszi az egyén önmagával folytatott dialógusát, s így fontos eleme a ’70-es-80as években Drozdik művészetének.”¹⁹

A tükröződés/tükörbenezés kettősségének fókuszba helyezése lehetővé teszi a valódi/reflexió, én/másik, azonosság/különbség, itt/ott (illetve a foucault-i értelemben vett heterotopikus máshol,²⁰ az „itt is és ott is,” az „itt sem és ott sem”) közties állapotának megragadását, Ugyanakkor a tükör egyszerre az erőszak, az elnyomás, valamint a felszabadulás, az ágencia-nyerés eszköze. Egyik oldalról a „nő mint látvány” trópus kerül kiforgatásra. A tükörbenezés például reflektál a tükrös-Vénusz mint a narcisztikusként tétélezett, fetiszizált, objektifikált szépségesszmény hagyományára, valamint a tükröződés fatális következményeire is. A mítosz szerint a gyilkos tekintetű szörnyet, Medúzát Perszeusz önnön tükörképével győzi le; Medúza szörnyet hal, mikor a fényes felületű pajzson szembenéz saját magával. Ezt a mitológiai narratívát eleveníti fel a lacani pszichoanalízis gondolata, mely szerint a tükrőfázis traumatikus epizódja során az autonóm individuum létrejöttének feltétele a szimbolikus rendbe, a paternális felügyelet alá való betagozódás, az anyával társított, érzéki testiség hátrahagyása, a kontrolláló és kompenzatorikus nyelviségre való felcserélése. Másrészt a tükörbenezés újfajta megismerést tesz lehetővé. Gutenbergnek, akit a könyvnyomtatás atyjaként tartunk számon, tükrökészítőműhelye is volt. A könyv és tükör közös sajátossága, hogy a világ sajátos leképezése révén mind a kettő öntudatformáló erővel bír. A tükör kultúrtörténeti mérföldkő azért is, mert a találmánya megkönnyítette az intézményes akadémiai művészeti képzésből kizárt festő nők számára a figuratív emberábrázolást; a tükörben tanulmányozott testük képét saját maguknak modellt állva vethették végre vászonra.²¹

A tükör számos formájában azóta is központi metaforája a feminista kritikának. Luce Irigaray *Speculum de l'autre femme*²² című, az 1970-es években publikált filozófiai

¹⁹ Boros Lili, „Drozdik Orshi műveinek fotografikus teste,” in Drozdik Orshi, *A fénykép és a szerelmes vers 1975-1995* (Budapest: Magyar Fotográfusok Háza és Mai Manó, 2022), 146.

²⁰ Michel Foucault, „Heterotópiák: Más terekről,” ford. Erhardt Miklós, *ExIndex*, 2004. <https://exindex.hu/nem-tema/mas-terekrol-1967/>.

²¹ Jennifer Higgin, „Women Artists and the Looking Glass,” *Frieze*, 2021. <https://www.frieze.com/article/women-artists-and-looking-glass>.

²² Luce Irigaray, *Speculum de l'autre femme* (Paris: Minuit, 1974).

„Pillantok és sóhajtok. Én egy fotó vagyok.”

műve a nőgyógyászati eszközzel, a hüvelytükréről ír, mellyel a tudomány férfitekintete szenvtelenül feltérképezi, önkényes jelentéssel tölti fel a női testet, egyszerre misztifikálva és materializálva azt. Erre Irigaray feminista válaszul görbe tükröt tart a férfi filozófiai hagyománynak, Platónról Freudig; teret ad a másik nő – aki egyszerre a patriarchátusban másikként tételezett, elnyomott fél és a második-ságát elutasító, valamint a másikságát másként megélő, eltérő entitás tekintetének. Radikálisan eltérő műfajban, ám hasonló üzenetet közvetít a prostituáltból szexguruvá és előadóművésszé lett Annie Sprinkle *Post-Porn-Modern Sbon*²³ című, önéletrajzi ihletésű monodráma performanszának egyik csúcspontja, a Nyilvános Méhnyak Kinyilatkoztatás (*Public Cervix Announcement*). Az interaktív epizód során az előadás nézői felfáradhatnak a színpadra, hogy egy tükrös, orvosi vizsgálati eszköz, a kolposzkóp segítségével belenézzenek a női test belsejébe. Olyan mélyreható, medikai tekintetet élhetnek át, ami – a művész szándéka szerint – analitikus anatomizálásra hívva vagy a nyers hús abjekt valóságával való szembesülés beleszédülésével ellehetetleníti a nő testének eltárgyasító erotizálását.

A tükröződéssel való játék visszatérő motívumként megjelenik Drozdiknál is az *Én fabrikálása*²⁴ tematikája alá rendezhető, az egész életművet meghatározó nagyívű projekt különböző állomásain. *A megpróbálók átlátszóvá válni (I try to be transparent)* című, 1980-ban előadott performansz során Drozdik egy aktképeket bemutató galéria mennyezetéről lelógatott üveglapra fekszik meztelenül, a múzeumlátogatók látóterén kívül, szokatlan perspektívából reflektál a nőművészek kanonizálatlanságából fakadó láthatatlanságára, köztes térben lebegve, mintegy a tükröt túloldalán. A 2011-es *Medusza* installáció, az individualizált mitológia egy ironikus darabja fallikusan kígyózó hajtincseivel „belülről világló pánszexuális organizmus,” „hímnős pulzálásában,” Rényi András szavaival, a férfi tekintet „akarnokságának a groteszk visszája mutatkozik meg és azé a közös vakságé, melytől csak a tükröt tartó művészet játéka menthet meg minket.”²⁵ A *Medikai Vénusz* is a tekintet meghasonlására apellál. Az anatómiailecke segédeszköze, az erotizált viasztest formájába öntött önkörül pálcákon egyensúlyozó fényes fémtányérokat szemlélve, a néző a művész vágyának komplexitását példázó, önmagához írt szerelmes leveleit betűzheti a fémfelületbe vésve. A tányérok, azaz a boncolás során eltávolítandó belső szerveknek fenntartott üres helyen, a hiányt ki/jelölő szöveg női testírásként funkcionál. Ugyanakkor a néző szerelmeslevél olvasás közben önnön tükröképével is szembesül, és ez a szembesítés, introspekcióra interpellálva, téríti el az installáció által tematizált maskulin/medikai/muzeális tekintetet.

²³ A performanszból készült könyv: Annie Sprinkle, *Post-Porn Modernist* (Jersey City, NJ: Cleist Press, 1998).

²⁴ A kapcsolódó műalkotásokról lásd a művész honlapját (1993-1997): <http://www.orshi.hu/cv.htm>.

²⁵ Rényi András, „Tie Res Agitur: Személyes szavak Drozdik Orshi kiállítása elé,” *Balkon* 11-12 (2011): 45-48.



Medikai Vénusz: Az Én Manufaktúrája (Kaland a Technikai Disztópiumban), 1993.

Lényeges, hogy Drozdik először egy művészeti albumban fedezi fel, s onnan fényképezi ki a Susini féle anatómiai Vénusz képét. A bonyolult intermedialis kapcsolódásokat felfejtve egy fotóra eredeztethetjük vissza a szobrot majd a köré épült installációs projektet, melyhez szervesen kötődnek az alkotó művészet-felfogására reflektáló szövegei, fotódokumentációi, festményei, performanszai, illetve szépirások is (egy anatómusról és az általa felboncolt női testről szóló regénytöredék, valamint a *Szomjas Oázis* című antológiában megjelent novella²⁶). Ez a sokszínűség elvezet minket a női tekintet egy másik fontos jellegzetességéhez.

A műfajok és médiumok közti átjárással való metareflexív kísérletezgetés célja a kanonikus kategóriák, értelmezési keretek, a társadalmilag előírt énhatárok, testkontúrok tabudöntőgető szétfeszítése, összezavarása, átírása. Rosi Braidotti nomád szubjektum²⁷ gondolatának szimultán elméleti és gyakorlati megvalósítását idézi a feminista politikai-esztétikai program részét képező gyakori perspektíva-váltás, a megszokott, normalizált tekintet kizökkentése, a röghöz kötöttség szimbolikus elutasítása. Forián Szabó Noémival készült interjújában Drozdik az intermedialitást és a szemiotikai, jelelméleti analízist nevezi meg feminista küldetésének fő módszertani eszközeiként, melyek segítségével a patriarchális képzőművészeti örökséget és fallogocentrikus nyelvet egyaránt ki tudja cselezni, fel tudja

²⁶ Drozdik Orsolya, „Katherina vallomásai 1562-ből, 1786-ból, 1958-ból, 1975-ből és 2006-ból,” in *Szomjas Oázis: Antológia a Női Szexualitásról*, szerk. Forgács Zsuzsa (Budapest: Jaffa, 2007), 59-69.

²⁷ Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* (New York: Columbia University Press, 2011).

„Pillantok és sóhajtok. Én egy fotó vagyok.”

forгатni, a saját „én tapasztalatait, érzékeléseit” közvetíteni képes, önálló művészi önkifejezés változatos formáinak nyomába eredve.²⁸

Az intermedialitásnak mint nőművészeti sajátosságnak megvan a maga művészet-történeti hagyománya. A feminista kritika által újra-felfedezett archaikus legenda, az idősebb Plinius *Naturalis historia* című művéből, a 19. században a *Festészet eredete* címmel híresült el. E szerint a korinthoszi Butades szobrász lánya, Sicyoni Kora, mikor szerelmese hosszú útra indult, hogy ne hiányozzon majd annyira távollétében, odaállította a fiút egy falhoz és a gyertyaláng fényében a falra vetülő árnyékát körberajzolta; így született az első portré, majd az árnyképre épülő falfestmény nyomán az első dombormű, szobor – a vágyakozástól ihletetten egész intermedialis transzformációsort generálva.

A feminista szemiológus Liliane Louvel²⁹ szerint a médiumok közti átjárás, a képek szövegszerű olvasása és a szöveg vizuális kvalitásainak szemrevételezése felszabadító gesztus, amely kiszakít a verbális vs. vizuális kommunikációt szembeállító patriarchális hagyományból, és a szöveg kontra kép társadalmi nemek szerinti hierarchizált felosztására építő kirekesztés logikájából. A nyugati kulturális imagináriusban konvencionálisan a teremtő ige, a szó, és az ércnél maradandóbb írás mint férfi privilégiumok kerülnek szembeállításra a nőiesként azonosított látvánnyal. Louvel nyelvi játékkal képzett *voyure* szóösszevonása a *lecture* és a *voyeur* szavakból ered, és a „betűleső képolvásó” hibrid alakját megidézve forгатja fel a megszokott kép/szöveg, feminin/maszkulin, (jelentés)hiány/többlet dichotómiákat.

Drozdik konceptuális művészeti *ars poetica*-jában a posztmodern feminizmus téziseit az intermedialitás eszköztára kiaknázásával képes színre vinni. Sőt valójában a transzmedialitáshoz, a transzmediális történetmondáshoz közelít, hiszen azonos nőtörténetet, feminista elveket, ellenállási stratégiákat, testírás motívumokat cizellál különböző médiaplatformokon:

A nő nézőpontja mindig a legfontosabb volt a munkáimban. Installációim posztmodern feminista stratégiákra építettek. Az írást és a vizuális tevékenységemet nem választom szét, számomra ugyanannak a dolognak különböző megfogalmazásai ezek. Amit nem írok meg verseimben, azt megrajzolom, amit nem rajzolhatok meg, elbeszéléssé alakítom, ha elkeseredem, gipszbe öntöm sebeimet, és így telik az életem.³⁰

²⁸ Forián Szabó Noémi, „Interjú Drozdik Orshival II. Ha egy nő művészt tudott faragni magából,” *Artportál*, 2018. október 21.

²⁹ Liliane Louvel, *Poetics of the Iconotext*, szerk. Karen Jacobs, ford. Laurence Petit (Farnham, Surrey: Ashgate, 2011), 109.

³⁰ „Drozdik Orshi *A fénykép és a szerelmes vers* című kiállítása a Mai Manó Házban,” *Klasszik Rádió Weboldal*, 2022. <http://klasszickradio.hu/cikk/drozdik-orshi-a-fenykep-es-a-szerelmes-vers-1975-1995-cimu-kiallitas-a-mai-mano-hazban/>.

De minden médium önmagában is lehet mű, és én is mű vagyok! A testem. A testemen belül minden, amit tudnak a sejtjeim. Nehezen vagyok leválasztható a műről. Ha egy gondolatot leírok, és a szavakat kiragasztom a falra, vagy megmintázom, az is mű. Ezért is nevezem magam sorsszerű művésznek. Műveim a művészetem egészében értékelhetők. Sorsom tapasztalatait tettem művekké. Egy univerzumot építettem fel, amelynek minden egyes tárgya egy pillanatnyi állapot vagy hosszan előkészített elemzés, gondolat lenyomata. Annak az érzelmi és intellektuális állapotnak a lenyomata, amelyben vagyok éppen akkor, amikor a mű készül. És ez médiumok között oda-vissza utazik.³¹

A gyakran idézett gondolatok néhány sora – a gipszbe öntött sebek plasztikus képe, a test mint műalkotás koncepciója – a női visszanezési stratégiák testközpontúságára, az ellen-narratívák korporeális motiváltságára hívja fel a figyelmet. A test mint kreatív szövegmotor tételezése a maskulin alkotó elme dominanciája ellenében az új francia feministák (Cixous, Irigaray, Kristeva) teoretizálta *écriture féminine* jellegzetessége.³² Ez a fajta testírás specifikusan női élettapasztalat artikulálását célozza a patriarchális elnémités ellenében. A hagyományosan kirekesztett, tabusított, egyszerre erotizált és patologizált, fetiszizált és a demonizált, abjektifikált testet (úgyis mint korporeális entitást és mint kulturális szimbólumot) fordítja kreatív energiává, ruházza fel új jelentésekkel önújradefiniálása során. A libidinális energiák, maternális impulzusok, iszonytató korporális folyamatok, a vérrel, vizelettel, anyatejjel való festés formabontó antiesztétikai gesztusai az irodalomelméletben metaforaként, a képzőművészetben valós abjekt art gyakorlatként jelentek meg. Sajátos e karnális nyomok tűnékenysége, nehezen olvashatósága. (Isak Dinesen „The Blank Page” című novellájában az üresen maradó fehér lap, az elhált királyi nász után, az ara szüzességének garanciájaként elvárt vérfolt nélkül maradó lepedő képez feminista ellennarratívát.)³³

A másfajta, feminista szemszögű befogadói attitűd és percepciók módszeres invitálása során a hierarchizáló néző/nézett distinkció helyett a tapintás, a taktilis tekintet, a haptikus vizualitás tör előtérbe. (A hipotézis szerint a látással ellentétben az érintés kölcsönösséget feltételez: ha én érintek, egyformán érintve is vagyok.) A taktilitás éltetése meghatározó metaforaként jelenik meg Luce Irigaray feminista elméletírásában, mikor a férfi hagyomány ellenében (Nietzsche, Freud, Lacan elméleteinek való visszabeszélés során) az együtt szóló női hangok replikálásának önálló térnyerése, szabadságélménye tükröződik a genitális erotikus tapasztalatban,

³¹ Drozdik in Forián-Szabó.

³² Ann Rosalind Jones, „Writing the Body: Toward an Understanding of L’Écriture Féminine,” *Feminist Studies* 7, no. 2 (1981): 247-262.

³³ Isak Dinesen, „The Blank Page,” in *Last Tales* (New York: Random House, 1975): 99-105, Susan Gubar, „The Blank Page’ and the Issues of Female Creativity,” *Critical Inquiry* 8, no. 7 (1981): 243-263.

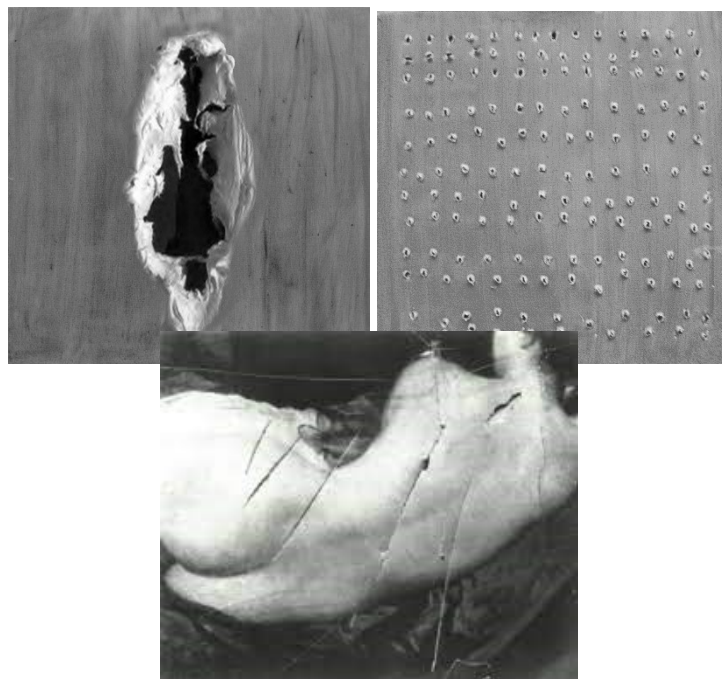
„Pillantok és sóhajtok. Én egy fotó vagyok.”

az egymást simító szeméremajkak testbeszédében.³⁴ Ez a vaginális szimbolika, a *vagina dentata* mint a rebellis női lázadás forrása, szószólója, trópusa bukkan elő Valie Export *Aktionshose: Genitalpanik* című, 1969-es performanszának híres-hírhedt képén vagy annak a Drozdik tanítvány Fajgerné Dudás Andrea általi appropriációján, valamint számos, az 1970-es években aktív avantgárd feminista művész alkotásaiban.

Ugyanez a felszabadító taktilitás tapasztalat bukkan elő közvetettebb szofisztikáltabb formában Drozdik Orshi *Rúzsfestmények a La Fontana* dedikációjú 2006-os sorozatában, ahol a kinetikus dinamika is belecsempésződik a vizuális élménybe. Az örökölt művészeti hagyomány új tartalommal való telítése, az appropriációs art során a vásznon ejtett döfések, vágások, szúrások a Fontana-féle iskola szerint más tértapasztalatot közvetítenek: a két dimenziót a harmadik felé megnyitva, a látvány mögé, a képen túlmutatnak. Azonban lényeges az is, hogy Drozdik festék helyett rúzzsal kené be a vásznat, amit aztán kilyuggat, hogy gender-vetületű női létélmény, a feminin testtapasztalat sajátosságait projektálja a felületre. A vérvörös rúzs és a vásznon ejtett vaginális seb a pornográfiát átítató erőszakcultúra konnotációit, a skarlát betű a házasságtörő nő billogát, a patriarchális normától eltérő femininitás megszegését (body shaming), a gyászolók által a ruha megszagatását idézhetik. Ugyanakkor, ahogy Schuller Gabriella írja,³⁵ a vágás aktusának performatív gesztusában animálódó műalkotás újrajátssza, megeleveníti a korai szüfrasztett Emmeline Pankhurst politikai motivációjú vandalizmusát is. Ma már a feminista emlékezetpolitika fontos momentumaként jegyzi, mikor Pankhurst 1914-ben a londoni Tate múzeumba becsempészett húsvágóbárdal megsebezte, megvagdosta Velazquez *Rokeby Venus* című festményét tiltakozásul az ellen, ahogy a festett női szépséget idealizálják, míg a valódi, hús-vér eleven nők jogait sárba tiporják. Pankhurst tárgyalása során azzal indokolta tettét, hogy nem bírta nézni, ahogy a férfiak gúvasztják a szemüket a festmény előtt a múzeumban. Vandalizmus és transzgresszív tettének Drozdik általi appropriálása a férfitekintet eltörlésére tett radikális kísérletek. A lyuk a vásznon vaginális motívum, tátongó száj, néma sikolyt idéz, sormintába rendezve pedig egyszerre hív be taktilitás-kinetikus élményt, a döfés aktusát, amely még inkább szenzoriális, zsigeri élményként tételeződik a szemkibökés képzettársításával. Gondoljunk csak a Dalí-Bunuel-féle *Andalúzjai kutya* című szurrealista rövidfilm nyitóképsoraira, amik éppen a látás/nézés révén való jelentéstulajdonítás erőszakosságával szembe-sítenek, elerőtlenítve a nézőt a felmetszett női pupilla filmkockáival.

³⁴ Luce Irigaray, „When our Lips Speak Together,” translated by Carolyn Burke, *Signs* 6, no. 1, Women: Sex and Sexuality Issue, Part 2 (1980 ősz): 69-79.

³⁵ Schuller Gabriella, „Archaikus Vénusz-torzó: Drozdik Orshi: *Vénuszok. Testhajlatok és Drupériák* című kiállításáról,” *Balkon* 4, no. 5 (2007): 19-23.



Drozdik Orshi, *Részfestmények a la Fontana*, 2000;
Velazquez Vénusza Pankhurst vágásaival

A taktilis tekintet ereje Drozdik művészetében annak komplexitásából fakad. Az Irigaray tematizálta érzéki érintés, mint a néző/nézett hierarchia megbomlására képes egalitáriánus szenzoriális tapasztalaton túl a vonzás és taszítás vehemenciája, a tapintás/tapogatás/fogdosás brutalitása is felsejlik. A Susini anatómiai modell nyomán újrarájzolt Medikai Vénusz keces, érzéki ujjtartása légiesen képzelt érintését ellensúlyozza – ahogy Széplaky Gerda írja – a női test belsejébe behatoló medikai érintés, a nőgyógyász vagy boncmester szenttelen tapintásának, a hideg, fém orvosi vizsgálati eszközök durva penetrációjának megidézett testi emléke, mint az intézményesült férfiuralom szimbolikus jelképe.³⁶

A női tekintetnek a tanulmányomban utolsóként megfontolásra kínált sajátosságát a korábbi Drozdik idézet egy másik sorához kapcsolom: „gipszbe öntöm sebeimet, s így telik az életem” írja, s ezzel a nőművészet megélt tapasztalatban (*lived experience*) eredeztethetőségére emlékeztet. Az 1960-70as évek emberjogi mozgalmainak (a diáklázadások, a rasszizmus, a szexizmus, a kapitalizmus elleni harc) szlogenje a „The personal is political” jelszó a magánügy és közügy szétválaszthatatlanságát, az intim és a publikus tér átfedéseit hangsúlyozza – olyan ügyek, mint a reprodukzív jogok szabályozása, a házasságon belüli erőszak, a fizetetlen házimunka kapcsán.

³⁶ Széplaky Gerda, „Individual Mythologies,” *Hungarian Contemporary: Contemporary Art in Hungary* 1 (2019). <http://www.hungariancontemporary.hu/en/individual-mythologies/>.

„Pillantok és sóhajtok. Én egy fotó vagyok.”

Lényeges meglátás, hogy a posztmodern által dekonstruálásra, destabilizálásra, megkérdőjelezésre ítélt, nagy történelmi mesternarratíva mellett/helyett fókuszba kerülnek az egyéni, töredezett, felvállaltan szubjektív, részrehajló, privát mikrotörténelmi elbeszélések. A múlt rekonstruálásában a félre/emlékezés, a kihagyások, az elhallgatások, a kimondhatatlanságok jelentőségének felismerése kap helyet. A „történelem, mint történet” újraszövegezhetőségének, újraképzeltetésének kerül belátásra.

Ez a de/remitológizációs törekvés a központi szervező eleme, vezérmotívuma Drozdik *Individuális mitológia* című nagyívű projektjének. Ennek változatos művészeti manifesztációi során készít dokumentarista képriport fotómanipulációt: a Lenin szobor avatás hivatalos ceremóniális eseményének háttérébe montázsolja lenggeruházatú táncoló testét, a maskulin államhatalom és a szubverzív nőművészet kétféle performatív aktusát montírozva ellentmondásos egésszé. Egy másik példa a fiktív tudós nő, a (Anne Conway Finch valós személye ihlette) Edith Simpson alakjának megalkotása, és a valódinak tettett képzel életművének mai recepciójára való reflexió örvéen a történetnélküliség írta szöveg, a hiányban létezés elgondolása: Simpson munkásságát egyetlen múzeum sem volt hajlandó bemutatni; s így, elutasításukkal tökéletesen alátámasztották Drozdik argumentumát a nőművészeti hagyomány hiányának hűsbavágó következményeire, a nők napjainkban is fennálló, patriarchális kanonizációs marginalizációjára³⁷ vonatkozóan. Sokatmondók az olyan kiállításcímek is, mint a *Játsszad újra Drozdik, táncolj az emlékdarabok pengéin!*,³⁸ mely szintén a múlthoz való traumatikus viszonyulást tematizálja. A nőművészeti hagyomány hiánya hagyta űr feletti gúzsba kötve táncolás fizikai fájdalmával azonosul az alkotói tevékenység. A ma már csak fragmentumaiban felidézhető múlt újramondásának, a tűpontos emlékezésnek lehetetlensége sejlik fel: épp az ismétlés, a nosztalgikusan kényszeres újrajátszás révén fikcionalizálódik egyre inkább a faktualitás, ahogy az ön/appropriáció során, önmagunkat újraelőhívva, egyre inkább történeté formáljuk, s szükségszerűen torzítjuk a múltunkat. Következésképp elbizonytalanodik a distinkció az eredeti és a másolat, a hiteles és hamisítvány közt. Ugyanakkor feminista sajátosság, hogy soha nem csupán szerepjátékról, stílusgyakorlatról, hanem hűsbavágó, téttel bíró aktusokról, gesztusokról van szó. Van különbség a „nőhöz hasonlóan írni” és a „nőként írni,”³⁹ illetve a „nőként cselekedni” distinkciók között.

³⁷ Erről lásd Tatai Erzsébet vonatkozó írásait, például „A művészettörténet találkozása a társadalmi nemek tudományával,” *Ars Hungarica* 39, no. 3 (2013): 279-301, vagy Linda Nochlin, *Why Have There Been No Women Artists?* (London: Thames és Hudson, 2021).

³⁸ A Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központban 2014-ben megrendezett kiállítást kísérő performansz videófelvétele a youtube-on: <https://www.youtube.com/watch?v=v9NgxN-4tSo>.

³⁹ Jonathan Culler „reading like a woman” terminusára válaszul alkotja meg Sara Mills a „writing as a woman” fogalmát feminista stilisztikáról szóló könyvében. Ehhez köthetjük a nőként cselekvés („acting as a woman”) aktivista koncepcióját. Lásd Sara Mills, *Feminist Stylistics* (London: Routledge, 1995).

A *Fénykép és a szerelmes vers* című retrospektív Drozdik-kiállítás⁴⁰ központi elemként megjelenő *Szempillantás és sóhajtás* (1976-78) című sorozat a louveli ikonotext iskolapéldája: együttesen fejt ki hatását a párbeszédbe állított kép és szöveg, mely fragmentált illetve lírai jellegével szimultán forgatja fel a verbális és vizuális narratív konvenciókat (a lineáris, prózai illetve portréfotográfiai hagyomány ellene feszülve), s eközben kiválóan összegzi a feminista tekintet szubverzív sajátosságait. Önreflektivitás, metaperspektivizmus, a kép politikájára való rákérdezés jellemzi, a dinamikus változékonyságában megélt önmaga-valóság reprezentálhatatlanságának kérdéskörét pedzegeti, egyszerre kísérletezik a médium határainak feltárásával és az önarckép zsánerének kikezdésével. A képeken a töredezett én néz velünk szembe a fotó előhívások közben használt, a fotó tónusát meghatározó tesztcsikokból, fragmentumokból összeállított, széthullásukban fixált portrékon. A felhasogatott portrékat egy „önarckép manifesztum” írás kíséri az *Én egy fénykép vagyok* (1977) című szerelmes vers formájában. A szerelmes vers műfajánál fogva dialógikus helyzetet tételez (szív küldi szívnek szívesen; valakihez/ valakinek szólva). Azonban itt, monologikus szituáltágú lírai én merül (fel) egy vallomásos introspekció során, mely egyszerre vádirat a patriarchátus kirekesztő vizuális politikájával szemben és vallomásosságában önreflexió, a kezdő nőművész tapogatózó énkeresése. Az önmagához írt vers nem narcisztikus, hanem inkább analitikus, anatomizáló gesztus – az identitás konstrukciójának, a nyelv működésének, a képek politikájának, a 'látás mint valóságértelmezés' bonyolult folyamatainak megértését célozza.

Én egy fénykép vagyok,
Természetesen fekete-fehérben,
A vegyszerben ázottan és a fotópapíron,
Saját képmásomat előhívtam.
Sóhajtok és pillantok.
A fényképezőgép csinálta a képet,
A papíron a fénykép,
Pillantok és sóhajtok.
Én nem hallak és nem nézlek,
Én sóhajtok és pillantok,
Én egy fotó vagyok.



A verssel párosított fotók „technikai és intellektuális kísérletezés” során női tekintetet léptetnek életbe, a képek transzparenciájára kérdeznek rá. Elbizonytalanítják a jelölő és jelölt egyezését. A nő, mint látvány kulturális kliséje mögötti komplex technológiai, technikai folyamatok kitarakását célozzák: szembesítenek a vegyszer, a fotópapír, a fényképezőgép instrumentumaival mint (a műalkotás végtermékének szemlélője számára jobbára láttatlanul hagyott) mesterség eszközeivel, melyek segítségével létrejön a műtárgy mint fizikai objektum. Tükrözik a tükrözés,

⁴⁰ Drozdik Orshi, *A fénykép és a szerelmes vers 1975-1995* (Budapest: Mai Manó Ház, 2022 augusztus 30 - október 9).

„Pillantok és sóhajtok. Én egy fotó vagyok.”

tükröződés folyamatát. Metaképként is értelmezhetők: a fotó széthasadtsága, töredezettsége a dekonstruktív irodalomkritika hirdette jelentés-szétszóródást jelképezheti.

Az intermedialitás mint feminista látáspolitikai gesztus alkalmazása során nem csak a kép-szöveg-test párbeszéd szökik a szemünkbe, de a vájtfülű befogadók zenei szubtextus appropriációját is kihallhatják az alkotásból. A vers forrásszövege Amanda Lear francia énekesnő „I am a photograph” című diszkóslágere. Lear dala, a szépségipar által kihasznált, önmagától elidegenített, a képpé rögzítve idealizált ikonná alakított fotómodell önvallomása, ami valami dacos öniróniával a fetisizálható, gyűjthető, lecserélhető tárgy pozíciójából szólal meg. („I am a photograph I am better than the real thing.”) A popsláger egyszerre dokumentálja ahogy a női test a fogyasztói kultúrában cirkulált piacra dobott terméké silányul, ahogy a divatfotóban eltűnik a portré hagyományosan személyes, a megismételhetetlen Ént közvetíteni hivatott szerepe, és az arc deperszonalizált üres felületté válik, amire tetszőleges jelentések vetíthetők, erőszakolhatók rá. Lear szavaival a modell csupán ruhafogas, ami felvonultatja a divatot, olyan látvány, amin keresztülnéznek, hiányában van jelen. Drozdik a képét szétszaggatva tükröt tart a patriarchális agresszióknak, magának a reprezentációnak az erőszakosságát viszi performatív módon színre. Emellett a szétszabdalt önarckép az én megfoghatatlan sokoldalúságának is lenyomata: Lear dalában pusztá tárgyként definiálta magát, miközben valójában messze meghaladta modell mivoltját, Dalí szürrealizmusának ihletője és „spirituális gyermeke” volt, az elnémított múzsa/modell szerepen túllépve zenei karriert futott be, az intellektuális diszkó megteremtőjeként tartják számon, aki transznemű előadóként számos rögzítettnek vélt határvonal elbizonytalanítását testesítette meg.⁴¹

A feminista tekintet egyszerre intellektuális és érzéki élmény. A szempillantás és a sóhajtás az élő, mozgó, változó testiséget idézi. A szempillantás az irigarayi érzéki-séggel áthatott taktilis tekintettel társítható: a szemhéjak és a szempillák érintik, súrolják, simogatják egymást. Azonban ezen látószervek megidézésével a pillantás, mint pislogás, mint szemlehungyás és mint a nézésbe ékelt nem-látás is szembeötlik; a vizuális élmény vakfoltjai, hiátusai is beékelődnek a nézés aktusába. A csíkokra szabdalt, egymás mellé rendezett képek esetében is szekvenciálisan váltogatják egymást a látás és nem-látás képei (– is – ahogy egy-egy önarckép fragmentumot követ egy-egy hiány/üres hely majd egy újabb önarckép fragmentum nyomában újabb hiátussal...) A lélegzés, a sóhajtás a testi való elengedhetetlen, ugyanakkor ábrázolhatatlan része; finomsága ellenpontozza a képek szétszaggatásának, a versbeli fotófolyadékba-merítésnek erőszakos gesztusát.

⁴¹ Angelica Frey, „Amanda Lear: The Androgynous Muse to Dalí who Made Disco Intellectual,” *The Guardian* 2022. június 1. <https://www.theguardian.com/music/2022/jun/01/amanda-lear-the-androgynous-muse-to-dali-who-made-disco-intellectual>.

A lélegzés köthető a feminista tekintet megélt valóságban eredeztethető sajátosságához is. A sóhajtás egyszerre bír erotikus konnotációkkal (a szerelmi szenvedéllyel, a szexus extázisával asszociálódik), és felidéz medikai, patológiai konnotációkat is (az orvosi vizsgálat során kell mélyet sóhajtánunk, hogy megfelelő betekintést biztosítsunk az orvosdiagnosztikai tekintet számára a testünk rejtett belsejének működésébe). Ugyanakkor a lélegezni hagyni, a levegőhöz jutni/juttatni gondolata az emberi jogok megélésének feltételrendszerét is felidézheti; a szabad levegővétel, a szabadságban való fellélegzés a cselekvő autonóm szubjektumpozíciót kínáló és egyenlőséget (vele együtt láthatóságot és hallhatóságot) biztosító társadalmi/politikai rendszer biztosítója is.

Drozdik Orshi művészete egyedien eredeti – pláne a keleti-nyugati nőiség-élmények kereszteződésének vetületében⁴² – mégis érdemes bajtársnői ekhók nyomába eredve, egy záró pillantás erejéig, összevetni nézőpontját a nemzetközi szinten megjelenő feminista „visszanézési” stratégiákkal, melyek másképpen hasonlóan igyekeznek elbizonytalanítani a patriarchális rendszer tekintetpolitikáját. Cindy Sherman fotói például kiválóan példázzák az én-affirmáció/destabilizáció metaperspektivikus leleplezésének kettősségét. Sherman nagyjából Drozdikkal egy időben indul, az 1970-es évektől készít önarcképeket; művészetének tárgya, modellje, alkotója mindig saját maga. Egymás mellé rendezett önarcképein a Drozdikéhoz hasonló dizintegráció, széthullás, a fragmentumokból az én újraösszerendezésére irányuló vágy mintázata sejlik fel. Míg az *Untitled Film Stills* című sorozata (1977-1980) újrjátssza a klasszikus hollywoody mozi férfitekintetnek felkínált nőikonjait, a *Vanity Fair* divatmagazin megrendelésére készített *Fairy Tales* sorozata (1985) mesemotívumok újrahasznosításával célozza az én fikcionalizását, remitológizálását, míg *Sex Pictures/ Disaster Series* sorozat (1987) tabusított testnedvektől túlcorduló groteszk képeken⁴³ jeleníti meg ahogy a patriarchális fantáziákban megálmodott nőiesség megvalósulásának ára magának a nőnek megsemmisítése. A 175. cím nélküli portré az önarckép ellehetetlenülésének felismerését, a reprezentáció mintegy végállomását is jegyzi azzal, hogy a szubjektum totális abjektifikációját jeleníti meg. A tengerparton szétszórt hulladék, a szemét, olvadt fagyalt és okádék között már csak hiányában/eltűnésében van jelen az én; csak egy elhanyagolt napszemüveg lencséjében tükröződve sejlik fel a nő valós vagy lehetséges, jelen, múlt vagy jövő-beli képmása, az én, mint a tükör által torzképként megkettőzött másik fantazmagóriája.

⁴² Erről lásd: Kérchy Anna, „(Poszt)feminizmus, (poszt)identitás és (poszt)koncept art Drozdik Orsolya művészetében,” *TNTeF. Társadalmi Nemek Tudománya Interdiszciplináris E-Folyóirat* 2, no. 2 (2012): 33-54.
http://epa.oszk.hu/03400/03462/00004/pdf/EPA03462_tarsadalmi_2012_02_033-045.pdf.

⁴³ Laura Mulvey, „Cosmetics and Abjection: Cindy Sherman 1977-87,” in *Cindy Sherman*, szerk. Johanna Burton (Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology, 2006), 65-82.

„Pillantok és sóhajtok. Én egy fotó vagyok.”

Affirmáció és elbizonytalanítás keresztmetszetében körvonalazza Drozdik is egyszerre nézőként és nézettként tételeződő, mindenkori női létélményét – a főiskolai fotókísérletektől, a kamerát ragadó festőnövendék másképpen látás kitapogatásaitól kezdve a szabadtáncfotó appropriációkon át az orvostudománytörténeti múzeumban kiállított anatomizált testek fotódokumentációjáig. Művészetének egyik legizgalmasabb aspektusaként sejlik fel, hogy új feminista vizuális ökonómiát konceptualizál, miközben sem nem állító, sem nem tagadó, hanem sokkal inkább kérdő módon látszik pozicionálni a női szubjektumot.

Bibliográfia

„5 kérdés: Drozdik Orshi.” *Punkt.hu Online Fotográfiai Folyóirat*.
<https://punkt.hu/2022/09/17/5kerdes-drozdik-orshi/>.

„Drozdik Orshi *A fénykép és a szerelmes vers* című kiállítása a Mai Manó Házban.” *Klasszik Rádió Weboldal*, 2022. <http://klasszikradio.hu/cikk/drozdik-orshi-a-fenykep-es-a-szerelmes-vers-1975-1995-cimu-kiallitas-a-mai-mano-hazban/>.

Barát Erzsébet. *A Relational Model of Identity: Negotiating (Non-oppressive) Relations of Power in (Researching) Hungarian Women's Life Narratives*. Unpublished PhD dissertation. Lancaster, UK: University of Lancaster, 2000.

Berger, John. *Ways of Seeing*. London: BBC és Penguin Books, 1973.

Berger, John. *Mindennapi képeink*. Budapest: Corvina Kiadó, 1990.

Bollobás Enikő. *Egy képlet nyomában*. Budapest: Balassi Kiadó, 2012.

Boros Lili. „Drozdik Orshi műveinek fotografikus teste.” In Drozdik Orshi. *A fénykép és a szerelmes vers 1975-1995*, 144-148. Budapest: Magyar Fotográfusok Háza és Mai Manó, 2022.

Boros Lili. „Folyamatos múlt: Drozdik Orshi kiállítás és performansz.” *Balkon* 4 (2014): 24-27.
https://epa.oszk.hu/03000/03057/00064/pdf/EPA03057_balkon_2014_4_24-27.pdf.

Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press, 2011.

Butler, Judith. *Jelentős testek: A szexus diszkurzív korlátairól*. Ford. Barát Erzsébet és Sándor Bea. Budapest: Új Mandátum Kiadó, 2005.

- Crenshaw, Kimberlé. „Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color.” *Stanford Law Review* 43, no.6 (1991): 1241–1299.
- De Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Dinesen, Isak. „The Blank Page.” In *Last Tales*, 99-105. New York: Random House, 1975.
- Doane, Mary Ann. „Film és Maszk: A női néző elmélete.” In *Vizuális kommunikáció szöveggyűjtemény*. Szerk. Blaskó Ágnes és Margitházi Beja, ford. Jakab Enikő, 265-284. Budapest: Typotex Kiadó, 2010.
- Drozdik Orshi honlapja. <http://www.orshi.hu/cv.htm>.
- Drozdik Orshi, *A fénykép és a szerelmes vers 1975-1995* kiállítás. Budapest: Mai Manó Ház, 2022. augusztus 30 - október 9.
- Drozdik Orshi. *Játszód újra Drozdik, táncolj az emlékdarabok pengéin!* Performansz videó, Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ, 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=v9NgxN-4tSo>.
- Drozdik Orsolya, szerk. *Sétáló Agyak: Kortárs feminista diszkurzus*. Budapest: Kijárat Kiadó, 1998.
- Drozdik, Orsolya. „Katherina vallomásai 1562-ből, 1786-ból, 1958-ból, 1975-ből és 2006-ból.” In *Szomjas Oázis: Antológia a Női Szexualitásról*. Szerk. Forgács Zsuzsa, 59-69. Budapest: Jaffa Kiadó, 2007.
- Drozdik, Orsolya. *Individuális mitológia: Konceptuálistól a posztmodernig*. Budapest: Gondolat Kiadó, 2006.
- Forián Szabó Noémi. „Interjú Drozdik Orshival II. Ha egy nő művészt tudott faragni magából.” *Artportál*, 2018. október 21. <https://artportal.hu/magazin/ha-egy-no-muveszt-tudott-magabol-faragni-mar-ketszer-olyan-jo-mint-egy-ferfi-drozdik-orshi-interju-ii/>.
- Foucault, Michel. „Heterotópiák: Más terekről.” Ford. Erhardt Miklós. *ExIndex*, 2004. <https://exindex.hu/nem-tema/mas-terekrol-1967/>
- Foucault, Michel. „The Eye of Power.” In *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings*. Szerk. Colin Gordon, 146-165. New York: Pantheon Books, 1980.
- Foucault, Michel. *The Birth of the Clinic: An Archeology of Medical Perception*. Ford. A. M. Sheridan. London: Tavistock, 1976.

„Pillantok és sóhajtok. Én egy fotó vagyok.”

- Frey, Angelica. „Amanda Lear: The Androgynous Muse to Dalí who Made Disco Intellectual.” *The Guardian*, 2022. június 1.
<https://www.theguardian.com/music/2022/jun/01/amanda-lear-the-androgynous-muse-to-dali-who-made-disco-intellectual>.
- Gilbert, Sandra M. és Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven és London: Yale University Press, 1984.
- Gubar, Susan. „The Blank Page’ and the Issues of Female Creativity,” *Critical Inquiry* 8, no.7 (1981): 243-263.
- Higgie, Jennifer. „Women Artists and the Looking Glass.” *Frieze*, 2021.
<https://www.frieze.com/article/women-artists-and-looking-glass>
- Huyssen, Andreas. *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge, 1995.
- Irigaray, Luce. „When our Lips Speak Together.” Ford. Carolyn Burke. *Signs* 6, no. 1, Women: Sex and Sexuality Issue, Part 2 (1980. Ősz): 69-79.
- Irigaray, Luce. *Speculum de l’Autre Femme*. Paris: Minuit, 1974.
- Jones, Ann Rosalind. „Writing the Body: Toward an Understanding of L’Écriture Féminine.” *Feminist Studies* 7, no. 2 (1981): 247-262.
- Kaplan, Ann. „Is the Gaze Male?” *Women and Film: Both Sides of the Camera*, 35-47. London: Methuen, 1983.
- Kérchy Anna. „(Poszt)feminizmus, (poszt)identitás és (poszt)koncept art Drozdik Orsolya művészetében.” *TNTeF. Társadalmi Nemek Tudománya Interdiszciplináris E-Folyóirat* 2, no.2 (2012): 33-54.
http://epa.oszk.hu/03400/03462/00004/pdf/EPA03462_tarsadalmi_2012_02_033-045.pdf.
- Kérchy Anna. „Queering the Gaze in the Museal Space: Orshi Drozdik’s Feminist (Post)Concept Art.” In *Space, Gender, and the Gaze in Literature and Art*. Szerk. Ágnes Zsófia Kovács és László B Sári, 63-86. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars, 2017.
- Kosztolányi Dezső. „Ábécé a fordításról és ferdítésről.” *Nyelv és lélek*, 514-520. Budapest: Szépirodalmi, 1971.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

- Louvel, Liliane. *Poetics of the Iconotext*. Szerk. Karen Jacobs, ford. Laurence Petit. Farnham, Surrey: Ashgate, 2011.
- MacKinnon, Catharine. *Feminism Unmodified*. Cambridge, MA és London: Harvard University Press, 1987.
- Mills, Sarah. *Feminist Stylistics*. London: Routledge, 1995.
- Mulvey, Laura. „Visual Pleasure and Narrative Cinema.” *Screen* 16, no. 3 (1975 őszi): 6-18.
- Mulvey, Laura. „A vizuális élvezet és az elbeszélő film.” Ford. Juhász Veronika. *Metropolis: Feminizmus és filmelmélet* 4, no. 4 (2000): 12-23.
- Mulvey, Laura. “Cosmetics and Abjection: Cindy Sherman 1977-87.” In *Cindy Sherman*. Szerk. Johanna Burton, 65-82. Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology, 2006.
- Nochlin, Linda. *Why Have There Been No Woman Artists?* London: Thames és Hudson, 2021.
- Rényi András. „Tie Res Agitur: Személyes szavak Drozdik Orshi kiállítása elé.” *Balkon* 11-12 (2011): 45-48.
http://epa.oszk.hu/03000/03057/00040/pdf/EPA03057_balkon_2011_11_12_45-48.pdf.
- Schuller, Gabriella. „Archaikus Vénusz-torzó: Drozdik Orshi: *Vénuszok. Testhajlatok és Drapériák* című kiállításáról.” *Balkon* 4, no. 5 (2007): 19-23.
http://www.balkon.hu/archiv/2007/2007_4/05venusz.html.
- Sélei Nóra, szerk. *A feminizmus találkozásai a (poszt)modernnel*. Artemisz Könyvek. Debrecen: Csokonai Kiadó, 2006.
- Sélei Nóra. „Bevezetés.” In *A nő mint szubjektum, a női szubjektum*, 7-17. Debrecen: Kossuth Kiadó, 2007.
- Sprinkle, Annie. *Post-Porn Modernist*. Jersey City, NJ: Cleist Press, 1998.
- Széplaky Gerda. „Individual Mythologies.” *Hungarian Contemporary: Contemporary Art in Hungary* 1 (2019). <http://www.hungariancontemporary.hu/en/individual-mythologies/>.
- Tatai Erzsébet. „A művészettörténet találkozása a társadalmi nemek tudományával.” *Ars Hungarica* 39, no. 3 (2013): 279-301.