

Vágyott és kötelező szerep: férjhez menni!

Kortárs művészeti stratégiák gender szempontú vizsgálata

Állítólag a nő „legboldogabb napja, amikor férjhez megy”, az- az amikor hozzáköti az életét egy férfihez, jóban-rosszban, örök hűséget fogadva. De mi van előtte, és legfőképpen mi van utána? Miért van olyan mágikus jelentősége annak az állapotnak, amikor valaki menyasszony és jegyben jár? Miért kezelik szinte fétistárgyként a menyasszonyi ruhát? És nem utolsó sorban, milyen szerepet vár el az uralkodó társadalmi értékrend egy feleségtől?

Valamennyi társadalom kidolgozza a nemi identitásról való tudás tartalmát és szabályait, hozzárendeli annak szimbólumait, és kötelezővé teszi az általa elfogadhatónak tartott normatív ideológiák elsajátítását. A monogámiára épülő nyugati (zsidó-keresztény) kultúrában a házasság rögzült kulturális reprezentációk rendszerén és az ezeket értelmező doktrínák mentén értelmeződik. A házasság, mint a társadalmi érvényesülés akár egyetlen módja, évezredek hagyománnyal bír. Ebben a rendszerben a férfi és női szerep (völegény/menyasszony, majd férj/feleség) mind a nemiséget szabályozó társadalmi intézményekre és szervezetekre, mind pedig ennek szubjektív megélésére is vonatkozik. A házasság, mint kulturális intézmény, jól körülírt és az évszázadok alatt kevésbé módosult szerepkört ruház a nőre, kijelöli helyét a magántérben, így a „karrieristának” bélyegzett életvezetési modellel szemben, a konyhában látja szívesen, és leosztja számára a háztartási tevékenységek sorát; a „jó feleség” nemcsak kitűnő háziasszony, hanem példás anya is, a női életforma tradicionális elemei, a gyerekszülés és -nevelés elvárt kötelezettsége; erénye továbbá, hogy csendes, szelíd, beosztó, passzív és bizony aszexuális, illetve a férje számára fenntartott szexualitással bír. A nő, aki nem megy férjhez, nem kell senkinek, vénkisasszony marad, s ennek negatív konnotációi szöges elentétben állnak az aglegény férfi szabados életével. Az életben tartott, kulturálisan konstruált és erősen polarizált női szerepfelosztás szerint a csábos, szadad erkölcsű, a férfiakra akár fenyegetést is jelentő, szexuális jelenség, a femme fatale¹ ellentétéként értelmeződik a „házasított” nő.

Vizsgálatom középpontjában azon munkák állnak, amelyek górcső alá veszik az átmeneti időszak² társadalmi, gazdasági vagy éppen kulturális állapotát, a nőiesség (és férfiasság) szerepmodelljeinek átalakulását annak irányát, módját vagy éppen tempóját – ezen sajátos gender szerep szempontjából. Dolgozatom problémacentrikusan közelít a témához, így nem teljes áttekintésre törekszem, sokkal inkább egy sajátos (női) gender szerep, a feleség és ennek implicit szerephozadékaik keresztül vizsgálom a közelmúlt kortárs magyar női (ön) értelmezéseit.

I. Továbbélő struktúrák

A kilencvenes évek az egykori szocialista blokk országainak politikai és kulturális szótárában gyakran mint az átmeneti évek [period of transition] jelennek meg, mely alatt a totalitáriánus, elnyomó szocialista rendszerből a kapitalista–nyugati rendszerre álltak át. „Ahogy a politikai rendszerváltás sem volt zökkenőmentes, úgy a művészeti paradigmaváltás sem ment egyik napról a másikra, és a folyamat probléma- és konfliktusmentesnek sem mondható.”³ A múlt lezárását célzó események új kihívásokkal szembesítették a társadalmat: a

privatizáció, a gazdasági stabilizáció, a szociális védőrendszerek válsága, a sajtó és a tágabb kultúra állapotának felülvizsgálata, állam és egyház viszonya, a mezőgazdaság reformja, a cigányság helyzete, a politika és a pénz összefonódásainak számonkérése egyaránt napirendre került. Továbbéltek a művészetet évtizedekig szervező struktúrák és normák, úgy mint az eredetiség elve, a „tisza (politikamentes) művészet” koncepciója, valamint a kritika részéről a formalista megközelítés és a pénz és művészet fogalmának teljes távoltartása. Igazi változás a művészeti életben csak jóval később, a kilencvenes évek második felében következett be, a fogyasztói társadalom és tömegmédiá normáinak egyértelmű térhódításával.

A kilencvenes évek identitáskereső tendenciái a művészetben felszínre hoztak és problematizáltak számos megkövetett korábban évtizedeken át be fagyasztott jelenséget és problémakört. Az egyik jelentős lemaradása a hazai művészeti – és szélesebben véve szociológia – elméletnek a nők helyzetével, lehetőségeivel, a hozzájuk mint társadalmi csoporthoz kapcsolt sztereotíp megnyilvánulási formákkal kapcsolatban jelentkezett.

A szocializmus a retorika szintjén egyenlőséget hirdetett nő és férfi között, büszkén vállalta, hogy munkát, pozíciót képes teremteni és kínálni a nőknek, hogy „felszabadítja” őket a háztartási teendők és a gyermeknevelés kizárólagos és beszűkült tevékenységi körei alól, mehetnek egyetemre, a Parlamentbe vagy éppen a traktor volánja mögé. Mindez olyan hamis képet tartott életben az egyenjogúságról és esélyegyenlőségről, mely a rendszerváltás után is tovább élt és melynek felülbírálatát, ellenőrzését nem tartották szükségesnek. Maguk az érintettek, a nők sem. A rendszerváltás előtt nemcsak a nemi identitással, illetve a nemek társadalmi szerepével kapcsolatos elméleti diskurzus és fogalmi készlet hiányzott, hanem az itthon dolgozó nőművészek körében a női identitás problematikáját tudatosan felvető, elméleti megalapozottságú (élet)művek sem születtek. A művészetben érvényesülni akaró nők elfogadták és magukénak vallották azokat az elveket, melyek szerint a művészet értékei egyetemeselek, s semmilyen szempontból nem számít, férfi vagy nő-e az alkotó. Ez a fajta „közömbös” [gender neutral] attitűd saját nemükhöz Ewa Grigar⁴ értelmezésében általános reakció volt az átmeneti kor női alkotói részéről az egész régióban, így Magyarországon is. A „semleges” pozíció azonban praktikusán a mindennapi (és művészeti) életet is szervező patriarchális rendbe való belenyugvást, belefeledkezést jelentette. A női beszédmód a festészet és szobrászat primátusára épülő magasművészetből mondhatni végig száműzve volt, megnyilvánulásaira olyan műfajokban volt csupán lehetőség, melyet marginálisnak tekintett a szcena, így mindenekelőtt az iparművészetben, melyet nőinek, femininnek tartottak.⁵

A vasfüggöny megszüntetése után a Nyugatról egyszerre és hirtelen beáramló teóriák, köztük a feminista tendenciák, valamint a szocializmusból megörökölt „nem nélküli kultúra” alapvetően meghatározta a kilencvenes évek régiós művészetének női pozícióit. A társadalmi nemre vonatkozó polémia teljes hiánya okozta többek között, hogy sok újgenerációs nő művész visszautasította a „női” vagy „feminista” kategóriát és inkább a „társadalmi állapotok semlegesnemű áldozatának”⁶ tartotta magát.

A kilencvenes években színre lépő nemzedék tagjai nem hisznek a stabil, rögzített nemi identitásban és a kollektív felépésben, így individuális stratégiákat követnek. „A hetvenes évek szlogenje, miszerint »the personal is political« azaz »a személyes a politikus«, arra változott, hogy »the personal is the only political«, azaz »csak a személyes a politikus«. Eszerint olyan mértékben vagyunk zárva manipulált szerepekbe s ki vagyunk szolgáltatva a hatalom áttekinthetetlen működésének, oly kicsi a tényleges mozgásterünk, hogy csak a személyes, az egyszeri és megismételhetetlen személyes tapasztalat”⁷⁷ az, ami a művészet hiteles tárgya lehet. Harcoság, kritikai él helyett finom irónia, a populáris, mindennapi kultúrával való kapcsolat, a test, a testi identitás, a test reprezentációjának vizsgálata, a metaforikus fogalmazás, az életrajzi elemek jellemzik gondolkodásukat.

Az ezredforduló után kialakult új társadalmi berendezkedés hátrányosan érintette a nőket, az „új vesztesek” között a nők is ott vannak. Amikor épp elkezdődött a fejekben is egy nyitás, részben a politikai konzervativizmus népszerűségének köszönhetően, részben a gazdasági nehézségek miatt, illetve a kettő összekapcsolódása révén, a házasság szemléletében is egyfajta visszalépés következett be. Egy olyan neokonzervatív szemlélet éledt fel, a férfi-női kapcsolat, annak társadalmi jelentőségét és szerepét illetően, mely a házasság megítélésének viszonylatában is fontos.

II. Szorgos kezek. A házi tündér és az anyatigris

A nők számára felajánlott, a házassággal járó társadalmi pozíció az ezredforduló után is ugyanazt kínálta: „az önfelelődozás révén... az egzisztenciális küzdelmet folytató férfi lelkének ápolását és karbantartását.”⁷⁸ A társadalmi rend érdekében a nők kulturálisan felépített és évszázadok óta életben tartott identitását a család és a házimunka primátusában hangsúlyozzák, melyhez a belépőjegyvet feleségként kapják meg. A kilencvenes évek második felétől kimutatható a hazai képzőművészetben egy olyan lappangó attitűd, mely a „háziasszony”, a négy fal közé száműzött nő hagyományos szerepmoddelljének a női identitás megkonstruálásában játszott szerepét vizsgálja, problematizálja, mely sokszor egybeesik a nemi identitás vagy saját művészidentitásuk kérdésfeltevéseivel.

1998-ban, ugyanabban az évben, amikor a Kortárs festőművész vagyok óriásplakátja a Lövölde téren volt kiállítva, Nagy Kriszta készített egy, mintegy saját magával polemizáló munkát. Kortárs háziasszony vagyok – állítja a printen, immár nem felkiáltva, csupán kijelentő módban, ponttal a mondat végén. Itt azzal a hagyományos női szereppel azonosul, mely nem kiváltság vagy tehetség, hanem egyfajta kötelezettség, a háztartásbeli nőé. A printen magát megkettőzve, a két Nagy Kriszta boldogan jön és megy, bevásárlókocsijuk tele, egyikük arcán önfeledt és bárgyún boldog tekintet. A szemlélő az örök mosópor- és konzervreklámok gondos házi tündérét ismerheti fel bennük, akik mechanikusan hordják, csinálják, pakolják, amire szüksége van a családnak. Az uniformizált alakok, akik mintha háztartási robotok lennének. Míg az előtérben álló alak felmutatja tevékenysége bizonyítékait, addig a másik alak már távolodik is tőlünk, hogy hasznossá tegye magát valahol máshol.

A print méretében sokkal kisebb (30x30 cm), mint pendentja, a billboard. Nagy Kriszta a hagyományosan nőknek tulajdonított sajátosságokat alkalmazza, s kisméretű képén a paszpartúra finom, kézimunkát imitáló csipkegrafikát illeszt. Míg az óriásplakát nagyméretű állítása a nyilvános térben, nyilvános szerepvállalásáról szól, addig a kisméretű print falra

akasztható, privát szemlélésre szánt. A két kortárs háziasszony alak fölé fenyegető fekete fellegként nehezedik a felirat és a szöveg tartalma. Míg az előtérben álló alak kedélyesen kimosolyog még alóla, addig a háttérben távolodónak a feje már nem is látszik a sötétségben. „A házimunka változatossága annyiból áll, hogy egy rózsaszín alsógatya után egy fehér alapon kék csíkos következik”⁷⁹ – rajzolta fel kalligrafikus betűkkel egy korábbi képén: a társadalmi megállapodás évszázadokon keresztül azon nyugodott, hogy kijelölte és limitálta a nők helyét a háztartásra, a háztartási munkák elvégzésére és a család ellátására.

Eperjesi Ágnes munkáiban folyamatosan tetten érhető a nőknek tulajdonított tevékenységek, elsősorban háztartás és főzés rutinszerű, csendes monotonitásának kommentálása. A Szorgos kezek (2002) című munkája a háztartásokban előforduló mindenfajta eszköz és alapanyag csomagolásán feltűntetett, a használóknak szóló, egyszerű képi, „3 lépésben” lekötött kis képecskéit gyűjti össze. A mű címében a képeken legtöbbször feltűnő kecses női kezek, valamint az ezzel összekapcsolt, a legfőbb háziasszonyi erénynek tartott, szorgosság jelenik meg, és mintegy állandó jelzőként hozzátapadva jelképezi azt a működő kulturális modellt, mely a házimunkát végző nőt leegyszerűsíti legfőbb „munkaeszközére”: szorgos kezeire. A színes képek vidám, sematikus módon „magyarázzák” az általuk hirdetett eszközök alkalmazhatóságát, mintegy azt sugallva, a legtöbb házimunka valóban pár perces rutinfeladat. Eperjesi albumszerű gyűjtésében azonban a sokkoló mennyiségű ábra, az egymásután rakott számtalan „kis feladat” nyomasztó életfeladattá minősül.

A női művészek önábrázolásaiban a háztartásbeli szerep, ahol a privát és a közösségi identitás együtt van jelen, gyakran jelenik meg úgy, mint a társadalmi elvárásoknak való megfelelés „elfogadása”. Az Interszexuális lány vagyok (1997) Nagy Krisztája látszólag csendes-rendes, otthon ülő és kötögető feleség. Azonban a mozgóképes munka éppen a virtualitással játszik, a karosszékben ülő lány kacéran és megállíthatatlanul kikacsint. A munka működésében az un. kacintós pénztárcaikat idézi emlékezetünkbe, mely tárgy éppen az erotika domesztikált, hétköznapi megjelenési helye volt a szocializmusban, annak kissé „gagyi” tárgy-kultúrájában. Nagy Kriszta kacintása éppoly mechanikus, mint a kötés maga. A computer animációban a háziasszony és a csábító sztereotípiáját ötvözi, egy harmadik típusú sztereotípiát is megjelenítve, amely az „igazi nő” képességeit különbözőképpen ítéli meg a konyhában, illetve a hálószobában. A szerepek között elvesző, azokat összekeverő vagy rosszul kombináló nő nem mindig tudja mi is a „dolga”, melyik elvárás szerint kell éppen cselekednie. Ennek az állapotnak a leírására hozza létre Nagy Kriszta az „interszexuális” szót, mely kellőképpen misztifikál, gazdag konnotációkat hordoz a „szex” tag miatt, azonban semmifajta értelmes jelentéssel nem bír.

Az angolul kimondott állítással, „I am an intersexual girl” mintha az intellektüel pózába akarná emelni magát. Megfelelésvágya azonban esetlen pontatlansággal párosul, melyet kacér flörtöléssel igyekszik tompítani. Mintha mást akart volna mondani, de rosszul fejezte ki magát, nem emlékszik jól és egy kellően bonyolult kifejezést igyekszik találni. Az interszexuális lány vagyok a háziasszonyban szunnyadó nőről, kacérságról, szexuális vágyról, agytérfogatról szól. Mégis szándékosan ügyetlenül közelít a témához. Kötés közben nem tud egyszerre vonzó és okos is lenni. A szexuális vágy csupán gesztus marad, a szöveg pedig póz.

Benczúr Emese hízméreseinek egyszerre személyes és filozófikus közlendője humoros és (ön)ironikus rákérdezés az em-

beri munka, a hétköznapi cselekvések és ugyanakkor a művészi alkotás értelmére. Az ő szembenézése „csendesebb”, a női házimunka monotonitását és egyhangúságát használja fel nemcsak eszközeiben és alapanyagaiban, hanem működésében is. A hímzés hagyományosan női tevékenység, azonban témái általában a művészetek hagyományos hierarchiájában az alacsonyabb rendű műfajokra korlátozódnak, csendéletekre, portrékra, életképekre. A magas művészeti műfajokkal szemben Benczúr Emese a pátosztól és alázattól mentes hétköznapi, „talált anyagokat” használ. Az elhasználandó nyugágyvászatra, gurtinra vagy a meghámozott citromhéjra hímzett mondatai tulajdonképpen széljegyzetek.¹⁰ A foltvarrásra alkalmas, kiselejtezett anyag vagy a kidobásra ítélt gyümölcshéj olyan „felületek”, melyeket következmények nélkül birtokba vehet. Benczúr ezen munkái a háztartási monotonitásba kényszerített női kreativitás emlékművei, ugyanakkor célba veszik a heroikus művészetfelfogás által szentesített kritériumrendszert az anyagról és hordozóról. Munkám gyümölcse (1996) című műve citromhéjakra hímzett egy-egy, megismételt állítás ahol egyszerre szól művészként az alkotásról és nőként a hétköznapi cselekvésekről. Tulajdonképpen nem is állít, hiszen a citromhéj formája stilizált kérdőjel; Benczúr hímzéseinek precíz kidolgozottsága és a közlés monoton ismétlődése bizonytalanságról és kétségekről árulkodnak. Egy másik munkájában, a Nyugalom (2000) c. videoinstallációban arra az új élethelyzetre reagál, amelyet kisgyermek születése után tapasztalt, ti. hogy mennyire nehéz összeegyeztetnie hivatását és anyaságát. Az előtérben vetített szőrmeállatkupac és a hozzá párosuló, folyamatos gyerekbőmbőlés mögül felsejlik a nagy betűkkel kiírt szó: Nyugalom. Szubverzív módon szembe megy Benczúr a hagyományosan a női lét beteljesülésének tekintett anyaszerep pátoszteli ábrázolásaival és visszajára fordítva, azt az aspektust mutatja meg belőle, melyet a lakást elborító játékhalmaz és a folyamatos figyelmet követelő gyereksírás jelképez: ami a mindenben ellentéte a nyugalomnak. Anyaként nem tud ugyanabban a tempóban, ugyanavval a lendülettel dolgozni, művészként a hétköznapi küzdelmek felőlrik. Installációjában a fogalom úgy jelenik meg, hogy szinte ki sem látszik, az ösztönös anyaszerep teljesen „befedi”, munkája mégis azt szimbolizálja, hogy ebben a situációban is képes volt felülkerekedni.

Fabricius Anna a legfiatalabb nemzedékhez tartozik, Háztartási Anyatigris (2007) című sorozatában feltűnő asszonyok, konyhájukban, fürdőszobájukban, tehát saját, hétköznapi környezetükben jelennek meg, egy-egy háztartási eszköz társaságában. Azonban nem „rendeltetésszerűen” használják ezeket a felmosókat, vasalókat, sodrófákat, hanem sokszor kontextusidegen, enervált pózba merevedve. A szűkös, zsúfolt lakásbelsőben, kisebb-nagyobb gyermekekkel körülvett fürdőköpenyes, otthonkás, sminktelen nők nem vérmes, harcos vadmacskák, ahogy a cím jelezné (mely fogalom többek között rezonál arra a sztereotípiára, mely a feleség típusa szemben az erős szexuális kisugárással bír, kezdeményező, kiszámíthatatlan és mindenképp fiatal nőt „vadmacskának” nevezi). Fabricius hétköznapi (női)hősei monoton harcolnak a napi teendőktől otthon, míg a heroikus férfiak a közügyek terheit viszik. Fabricius szerint képein szereplő modellek „első ránézésre földhözragadtabbak, mint a természetfeletti képességekkel megáldott hősök.”¹¹ Az elfogadott és uralkodó szerepfelosztás szerint napjaink maskulin hőse – Superman, Pókember vagy Aquaman – nem a négy fal között robotol, hanem az emberiség védelmének magasztos feladatát vállalja magára.



1. kép: Nagy Kriszta x-T: Csipkekrizsti szobája. Installáció, kiállítási enteriőr, WAX, Budapest, 2007. Fotó: Magyar László

III. Férjhez akarok menni! Mesebeli királynők és babonák

A média által közvetített értékrend szerint egy nőnek férjhez kell mennie, még hozzá egy bizonyos kor előtt. A társadalom ugyan már nem várja el tőle, hogy saját nevét felcserélje egy kis utótagot férje neve mögé biggyesztve, azonban sajátos kategóriákba helyezi, ha eltér az uralkodó modelltől: először „szingliként” tarja számon, majd vénkisasszonyként bélyegzi meg.

Nagy Kriszta szándékosan keveri össze az évszázadokon át a nőkhöz tapasztott pozitív és negatív címkéket, több, sokszor egymásnak ellentmondó szerepmintát vázol fel és élvez ki egyszerre. Munkái önértelmezési kísérletekként is felfoghatóak, ahol valamennyi szerepkísértet érvényesnek tart önmagára, és ezen szerepeket az adott normák citálása és ismétlése révén, ambivalens módon használja fel. 2007-es, az újpesti WAX-ban rendezett retrospektív kiállításának¹² a címadó képe és története Csipkekrizsti¹³ (1. kép). A Grimm-mesét alapul véve a művész saját maga bújt a mesehős szerepébe, aki a rózsával befutott kastélyban várja, hogy a herceg csókja felébressze százéves álmából. Csipkerózsika története a belső érés fontosságának archetipikus példája Bruno Bettelheim¹⁴ szerint. Mese-elemzéseiben kiemeli, hogy ezekben a történetekben artikulálódnak azok az elfojtott és tudattalan szorongások, félelmek, melyeket a gyermekek és adott esetben a felnőttek is megélnék. A meséknek épp az egyik legfontosabb funkciójuk, hogy megélhetővé és feldolgozhatóvá tegyék az élettapasztalatokat, ijesztő élményeket, félelmetes képzeteket. A mesekutató pszichológus szerint Csipkerózsika az a tizenöt éves kislány, akiben felébred a kíváncsiság, és egy titokzatos szobában megszürván magát vérezni kezd – Bettelheim magyarázata szerint ez a szexuális érés jelképe. De a serdülés megindulásával a gyermek még nem érett a felnőtt kapcsolatra. Még át kell esnie egy belső, érzelmi éresen és ehhez magányra, önmagába fordulásra van szükség. Ezt fejezi ki a százéves álom és az áthatolhatatlan tuskéfal. De az álom nem téltlenséget jelent. Amikor Csipkerózsika belsőleg felkészül a felnőtt kapcsolatra, a tuskéfal megnyílik, és átengedi a királyfit.¹⁵

Nagy Kriszta azonosul a mesehőssel, amikor összegyűrja a nevét vele. Saját meséjében Csipkekrizsti az a lány, aki százéves álmát megkezdte, talán le is telt a száz év, ám a királyfi még mindig nem jött el, hogy megcsókolja, felébressze és „boldogan éljenek, míg meg nem halnak.”¹⁶ Átok ül a nőn, állítása szerint, mely átok magánéleti sivárságra, társtalanságra kárhoztatja.¹⁷ A projekthez tartozó printen Csipkekrizsti jelenik meg, szoborszerű teste félmeztelen, haja rendezett fona-

tokban, hatalmas szempilláit lesütve fekszik. A tiszta, csendes, alázatos, szűzies nőtipust idézi meg, mely mindenben ellentéte a média által közvetített nőtipusnak. A természet „végtelen egyszerűségéhez és bájához” hasonlított, megszépített, tiszta nő ideálja a mai napig él. A kultúrtörténetben hatalmas irodalma van annak a szerepkliésnek, vagy akár nyelvi metaforának, mely a nőben kultiválandó kert, gondozni való virágot, akár magát Florát látta.¹⁸ A virágként ábrázolt nőhöz olyan fogalmakat kapcsolnak, mint a törékenység, fizikai szépség, passzivitás vagy az élet praktikus kihívásainak elhanyagolása. A mosolygó és csendes természeti jelenség, ártatlan és tiszta, gyenge és érzékeny, és nem utolsó sorban gondoskodásra szoruló, önmagában életképtelen teremtés, melynek szüksége van egy kertészre. Ezzel a metaforával teljesítették ki a nő társadalmi és intellektuális függését általában a férfitől, konkrétan pedig a férjtől.

Az installáció részeként megjelenik egy karton papír figura, Árpá Attila életnagyságú alakja, aki hanyag tartásban, mosolyogva áll és jobbát oly módon tartja, hogy bárki belekarolhasson. Nagy Kriszta a média által a „legígéretesebb aggregényként” számontartott valóságshow producert állítja ágya mellé, ezzel a gesztussal felmutatja saját kora konszenzusos férfiideálját¹⁹. A rózsákkal körülvett hamvas lány öszszekulcsolt kézzel, testét borító ornamentális díszel alszik, mely póz mesterkéltége és pátosza sokkal inkább hasonlít egy felravatalozott holttestéhez. Nagy Kriszta szándékosan bizonytalanítja el a szemlélőt, hogy csupán alszik vagy halott. A szimbolikus százéves magány – hacsak nem mesebeli mértékkel mérjük az időt – tulajdonképpen megfelel a „soha” kategóriájának. Így burkoltan ugyan, de a társtalálás, a férjhez menetel teljes lehetetlenségét sugallja, anélkül, hogy ki akar-ná mondani. Alszik tehát és nem halott: visszautasítja azt az ideált, lehetséges férjjeletet, melyet a média felkínál.

Nagy Kriszta ugyanakkor azzal, hogy egy meshős bőrébe búj, áttételesen vállalja a személyes érintettség terhét, hiszen nem közvetlenül saját sorsdrámájáról számol be, hanem egy ösképebe ágyazva kortalan-időtlen jelképeket használ fel. A kultúrákon átívelő motívumsor szuggesztív hatásába menekülve kiterjeszti mondanivalóját valamennyi nőre. Nem,



2. kép: Göbolyös Luca: Férjhez akarok menni! Hasznos tanácsok hajadonoknak. DLA mestermunka / trailer és fotósorozat

illetve nemcsak, Nagy Kriszta az, aki férjhez akar menni és boldogan élni, míg meg nem hal, hanem valamennyi nő erre vágyik. Ha azonban Bettelheim Csipkerózsika értelmezésénél maradunk, Nagy Kriszta többet árul el magáról, mint feltehetőleg szeretné: hiszen a nő aki nem ébred fel, azaz „örök álmában” marad, nem kész a felnőtt kapcsolatra, még nem elég érett arra. A Csipkekrizsti projekt nem helyezkedik szembe a házasság azon hagyományos értelmezésével, mely azt a női érvényesülés megkerülhetetlen elemeként kezeli. A férjhez menetel, mint társadalmi és személyes révbe érés számára vágyott és kötelező gesztus.

Míg Nagy Kriszta – szó szerint – a passzív várakozást választja, addig Göbolyös Luca varázsol. A Férjhez akarok menni²⁰ (2009) (2. kép) egy még csak részben megvalósult video munka és azt kísérő fotósorozat,²¹ azzal a tradicionális szemlélettel játszik, mely a nőket az okkultizmushoz, ezotériához, boszorkánysághoz kapcsolja. A szerelmi varázslás, átkok, babonák, jó és rossz boszorkányok azt a természetfeletti – és sokszor veszélyes – erőt jelentették, melyek felforgatják és fenyegetik a társadalmi rendet. Göbolyös Luca a mai kor információs csatornáit modellezve a televíziós főzőshow-k mintájára készített el egy öt részes „műsortervet”, mely a szerelmi babonákra és azok receptjeire tanít meg. Az öt epizód valamennyi szükségesnek vélt „erőre” megtanít: megtalálni az igazit, elbűvölni és magunkhoz láncolni, férjhez menni, ha elhagy visszaszerezni és elveszejteni, ha mégsem kell.²² A műsorvezető maga a művész, Göbolyös Luca, aki egy jól megszerkesztett, kifinomult látványtárral, a kortárs médiaipar hatásmechanizmusát imitálva vezet be az abszurd, szájhagyomány útján öröklődő receptekbe és praktikákba. Göbolyös munkája ismét szubverzív stratégiával él, látszólag magára vállalja a „boszorkányságot”, az irracionálitást, szemben a férfiaknak tulajdonított racionális gondolkodással, viselkedéssel, miközben nagyon is racionálisan és tudatosan használja korunk technikai eszköztárát, a médiát. Göbolyös munkája arra a kifordított klisére is rámutat, hogy annak ellenére, hogy tradicionálisan „a nő van otthon a konyhában”, a média olvasatában a női sáf legfeljebb ügyes háziasszony lehet, míg a konyhaprofi a férfi marad.²³

Göbolyös munkája a női test által produkált testnedveket és azok által beszenyezett ruhadarabokat használja, melyeket a társadalom konszenzusosan abjectként kezel. Az alantásnak tekintett testi funkciók vállalásával meghaladja a hagyományos művészeti diskurzus által előírt nő- és művészművészt.²⁴ A klasszikus esztétika testkánonjának premisszáival ellentétben a groteszk test „nyitott, egyenetlen, szabálytalan, titkokat rejtő, megsokszorozott és formáját változtató... maga a deviancia, amely veszélyezteti a társadalmi rendet.”²⁵ A testnedvek felmutatása már magában olyan aktus, mely szembe megy a tisztaságra, rendre, kontrollra és a tökéletes esztétikumára épülő hagyományos szemlélettel. Azzal, hogy Göbolyös szó szerint „ehetővé teszi” őket, egy lépéssel továbbmegy a társadalmilag konstruált pozíciók és szabályok ledöntésében. Leképezve az ételkészítés és -fogyasztás mechanizmusát (az alapanyagok kiválasztásától, beszerzéséig, az elkészítéstől az evésen át az ürítésig) magát a párválasztást, a házasságot és a szakítást modellezi le a receptekkel. Az evés metafora így válik nemcsak a médiafogyasztás, hanem a „férj fogyasztás” metaforájává is.

IV. A menyasszonyi ruha, mint fétistárgy

A nyugati kultúrában a fehér esküvő (white wedding) domináns kulturális toposz. Az esküvő nagysága, a meghívottak

köre és száma, a helyszínválasztás és kellékek, jellemzően társadalmi státusz jelölként működnek. Ebben a sorban első helyen áll a „fehér ruha”, azaz a menyasszonyi ruha. A viktoriánus korban kialakított koncepció szerint a fehér szín a női tisztaság, éteri jelenség és szüziesség kifejezője.²⁶ Ennek összekapcsolása a menyasszony ruhájának színével egyértelműsíti a társadalom uralkodó szemléletét és elvárásait az egyedülálló vagy hajadon lányból asszonnyá előlépő nő felé (és a folyamat minden esetben progresszióként értékelt). A fogyasztói társadalmakban a „fehér ruha” felöltése a kiváltságosok, sikeresek és elfogadottak klubjába emeli az illetőt. A férjhez menetel szertartásossága, a hozzá kapcsolt elemek és kellékek kimondottan jól példázzák a riviere-i értelemben használt maszkviselést, azaz a nőiség jól látható kellékeinek hangsúlyozását.

Joan Rivière, ma már klasszikus, 1929-es esszéjében²⁷ a nőiséget, mint egyfajta maszkviselést írja le, olyan kulturális konstrukcióként, mely felölthető (és levethető), így egyik megkülönböztető jele a (nemi) mobilitás. Míg a férfi be van zárva nemi identitásába, a nő – anélkül, hogy a közmegegyezés szerint nevetségessé válna – legalább eljátszhatja, hogy ő más. Mary Ann Doane érvelése szerint a férfiak értékrendje szerint felépített társadalom ezt érthetőnek is véli, hiszen állítása szerint a nők férfiak akarnak lenni (a női pozíciót pedig senki nem akarhatja). A nőiség hangsúlyozását, túláradását a maszk viselésének előtérbe helyezéseként értelmezik.²⁸ Vagy ahogyan annak idején Rivière fogalmazott: „A nőiség felölthető és viselhető, mint egy maszk, egyrészt, hogy elrejtse a férfiaság birtoklásának tényét, másrészt, hogy elhárítsa a várható megtorlást, ha felfedezi e birtoklást – hasonlóan a tolvajhoz, aki kifordítja a zsebeit, és azt kéri, kutassák át, hogy bebizonyosodjon, nem nála vannak az ellopott dolgok. Az olvasó jogosan kérdezheti, hogyan határozom meg a nőiséget, hol húzom meg a vonalat az igazi nőiség és a »maszkviselés« között. Én azonban úgy gondolom, hogy nincs ilyen különbség; akár radikális, akár felületes, a kettő egy és ugyanaz.”

A fogyasztói társadalom tudati manipulációira reflektálva, az identitás keresése és az ezzel való játék, valamint ennek következtében a szerepek szabad váltogatása a mi régióinkban is jelenlévő problémakör. A női alkotók, a nemzetközi tendenciákhoz hasonlóan előszeretettel élnek ebben a játékban különböző kellékekkel, eszközökkel, egyszerűen a maskarádé különböző módjaival. Ezek nemcsak az önmeghatározásra szolgálnak, hanem társadalomértelmező cselekvések is egyben és a tabuk, előítéletek leleplezésében, felforgatásában is szerepük van. A nőiség elismert kellékeinek viselését, mint a nemi szerepek performatív megélését hangsúlyozza Gőbölös Luca 1994-ben készített fotósorozata, mely a hazai homoszexuális közösség tagjait örökíti meg menyasszonyi ruhában. A jelmezválasztás magyarázza, hogy nem a szociofotó távolságtartó attitűdjével közeledett a témához. Az Esküvő²⁹ (1994) sorozathoz a nőiség „legjellemzőbb jelmezét” a fehér esküvői ruhát választotta. A megjelenésükben abszolút módon feminin, kifestett, túll- és szaténruhás szereplők azonban a sorozat több darabján férfias helyszíneken, piszoár előtt, kocsmatulthoz támaszkodva pózolnak, elbizonytalanítva ezzel biológiai nemüket. Gőbölös ezzel a választással egyrészt megidézi a camp, mint szorosan a homoszexualitáshoz kapcsolt kulturális gyakorlat jelentéskörét és összekapcsolja az esküvő túláradó szertartásosságával, mely szintén a camp elemeit használja. A camp fogalmát Susan Sontag vezette be,³⁰ magyar megfelelő híján csupán körülírni lehet: szándékos, ironikus túlzás jellemzi; groteszk és abszurd; teátrális, feltű-



3. kép: Szabó Benke Róbert: *D. Mária / Hajadonok*, 2004-2005. Lambda print, 30 x 40

nést keltő és affektál. A nyugati társadalmakban uralkodó esküvői konstrukciók valamennyi elemét használják az eredeti camp fogalomnak.

A házasság sorsfordítónak tartott, egyszeri, megismételhetetlen jellegét tagadja Szabó Benke Róbert és Alexine Chanel közös munkája, az *On and On and No and No* (2009) című kiállítás.³¹ A különféle menyasszonyi ruhába öltöztetett főhősök hétköznapi helyszíneken fotózva a házasság intézményének kritikáját fogalmazzák meg, a férjhezmenetelt mindennapi eseménnyé fokozzák le. A demisztifikáló gesztus az egyik legerősebb társadalmi mítoszt támadja és szelidíti meg, pusztán annak a kinyilvánításával, hogy demokratizálja a „fehér ruha” viselését. A kiállítás címe egyrészt a társadalmi nem, azaz a gender magyar megfelelőjével, másrészt a házasságkötés alkalmával kimondott „boldogító igen” tagadásával játszik. Az esküvői fotó, a fehér ruhában pózolás hivatalos része a házasságkötés szertartásának, az emlékképzés szakralitásának. Alexine Chanel munkája személyes érintettségét vállalja. Az egykor vágyott szerepet (feleség) válás követte és ezt a kötődést-élválást dolgozza fel fotósorozatán. Mintegy terapeutikus módon családtagjaira és ismerőseire – legyen az gyermek vagy akár férfi – adta saját, egykori menyasszonyi ruháját. A menyasszonyi ruha deheroizálását felvállalva, esetlenül, sokszor mezítláb, fátýollal vagy anélkül állnak, pózolnak – ők valóban jelmez hordanak.

Szabó Benke Róbert az ismerősei közül kért fel olyan, 25 évesnél idősebb nőket, akik még hajadonok. A hagyományos társadalmi elvárás szerint azonban már régen meg kellett volna találniuk az igazit, Szabó Benke modelljei (akik között ismert és ismeretlen szereplők is vannak³²), a *Hajadonok* (3. kép) saját környezetükben viselik ugyanazt a fehér (egyen) ruhát, tüntetőleg képviselik, hogy semmi különös jelentősége nincs, „csupán játékból öltötték magukra” az egyébként rendkívül színpadias, széles vállbetétekkel ellátott³³ ruhát. „Bár különböző egyéniségek, annyiban mégis megegyeznek, hogy öntudatosak és magabiztosan hordják a ruhát... Az egészséges, viruló nőkről készített portréival vizuálisan cáfolta azt az ősi sztereotípiát, amely szerint az egyedül élő nők szerencsétlenek volnának.”³⁴

Az ezredforduló után tendenciózan (újra) felértékelődött az esküvő, a házasság jelentése. A kortárs művészek ebben a kérdésben ambivalens módon foglalnak állást: egyrészt továbbélik a korábbi stratégiákat, az elutasítás vagy szubverzió; de ugyanúgy tetten érhető az azonosulás, közeledés a hagyományos női szerepelvárásokhoz, ahol a feleség pozíciója továbbra is kötelező és vágyott szerep marad.

Jegyzetek

- 1 ANDRÁS Edit: *Az angyalt imádod bennem?* In: *Nagy Kriszta x-T Eddig*. Szerk. BENCSIK Barnabás. Budapest, ACAX-WAX, 2007. 9.
- 2 Az angol, illetve magyar terminust az alábbi, a dolgozathoz felhasznált szakirodalom használja (a teljesség igénye nélkül): ANDRÁS Edit: *Kulturális átöltözés. Művészet a szocializmus romjain*. Budapest, Argumentum Kiadó, 2009.; *After the Wall. Art and Culture in Post-Communist Europe*. [kiállítási katalógus] Szerk. PEJIC, Bojana – ELLIOTT, David. Stockholm, Moderna Museet, 1999.; STOKIC, Jovana: *Un-Doing Monoculture. Women Artists from the „Blind Spot of Europe” – the Former Yugoslavia*. <http://www.artmargins.com>
- 3 ANDRÁS, 2009. 9.
- 4 GRIGAR, Ewa: *The Gendered Body as Raw Material for Women Artists of Central Eastern Europe after Communism*. In: JOHNSON, Janet Elise – ROBINSON, Jean C.: *Living Gender after Communism*. Indiana University Press, 2007. 87.
- 5 A magyar művészetben szinte láthatatlanul működő női alkotók közül egyedülálló a hetvenes években működő Velei Textilműhely munkája. A műfaj határait feszegető, azok átlépését, meghaladását célzó tevékenységük előzménye és hivatkozási pontja lett, illetve lehet a későbbi generációknak, a nők önreflexiójával és a nők (ön)reprezentációjának kérdéseivel foglalkozó gondolkodásnak, művészi kísérleteknek.
- 6 GRIGAR, 2007. 87.
- 7 ANDRÁS Edit: *Vízpróba a kortárs (nő)művészetben, (nő)művészekben*. In: *Vízpróba* [kiállítási katalógus] Szerk. ANDRÁS Edit – ANDRÁSI Gábor. Budapest, Óbudai Társaskör Galéria, 1995. 35.
- 8 DIJKSTRA, Bram: *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siecle Culture*. New York, Oxford, Oxford University Press, 1986. 37.
- 9 Nagy Kriszta x-T: *A házimunka változatossága* (1997) c. képén olvasható szöveg.
- 10 *Teljesítem a kötelességem* (1995), *Ma sem voltam a strandon* (1994) illetve *Munkám gyümölcse* (1996)
- 11 Részlet a projektleírásból. www.fabriciusanna.com
- 12 *Eddig*. WAX, Budapest, 2007. március 3 – április 9. Kurátor: Bencsik Barnabás.
- 13 Eredetileg a 2005-ös Velencei Biennálé magyar pavilonjához beadott projektterv volt.
- 14 BETTELHEIM, Bruno: *A mese büvölete és a bontakozó gyermeki lélek*. Budapest, Gondolat, 1988. 81.
- 15 BETTELHEIM, 1988. 81.
- 16 Egy korábbi kiállítás projektjében egyszer már „áruba bocsátotta magát” Nagy Kriszta. Az *Akcio* c. kiállításon, (2005. Godot Galéria, Budapest) ahol csupa egyméretű, egyenárú képét kínálta kritizálva a hazai műtárgypiac működési mechanizmusát, két képe lógott, külön kisteremben, *Kriszti brillgyűrűben* (2005) és *Csipkerózsika halott* (2005). Ezzel a gesztussal becsempészte saját, magánéleti társatlanságát és „piaci jelenlétét”.
- 17 András Edit, Turai Hedvig és Oltai Kata publikálatlan interjúja Nagy Krisztával, 2007. február.
- 18 DIJKSTRA, 1986. 14.
- 19 Korábban már szembe ment egyszer a média által diktált párválasztási értékrenddel, amikor bejelentették közösen házassági szándékukat Geszti Péterrel az Index internetes fórumon (2004). Nyilvánosságra hozott állásfoglalása, művészi *statement*-je, amely tulajdonképpen egy kérdés-felelet formában megfogalmazott „lánykérés”, arról árulkodik, hogy „a szándék igazi” és tőle, a nőtől származik. Társkeresése azonban csak látszólagos, hiszen nem valódi érzelmek, valódi vágy és együttélés szándéka vezérli, csupán a társadalmi berendezkedés kikerülhetetlen velejárójaként kezeli a házasságot.
- 20 A munka megtekinthető: www.mucarnok.hu/new_site/dl/2009/5.pdf
- 21 DLA mestermunkáját pályázatként adta be Göbolyös Luca és Pilinger Erzsébet a 2009-es Velencei Biennálé magyar pavilon kiállításának megvalósítására.
- 22 Részlet Pilinger Erzsébet kuratori pályázatából.
- 23 Turai Hedvig opponensi véleménye nyomán.
- 24 Az értelmezéshez Julia Kristeva *abject* fogalma ad további segítséget. Az *abject*, vagyis a visszataszító, undorító, alantas fő kategóriái az étel, a testi átváltozások, a menstruáció vagy a halál, amely fenyegetően hat a világ és az egyén viszonyában, hiszen épp a kettő közötti egyértelmű határt veszélyezteti. KRISTEVA, Julia: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York, Columbia University Press, 1982. Magyarul olvasható részlet: *Bevezetés a megalázottsághoz*. (Ford.: Kiss Ágnes). In: *Café Babel*, 1996/20. 169–185.
- 25 ANDRÁS, 2007. 11.
- 26 FRIESE, Susanne: *The Wedding Dress: From Use Value to Sacred Object*. In: *Through the Wardrobe: Women's Relationships with Their Clothes*. Szerk. GUY, A. – GREEN, E. – BANIM, M. Oxford–New York, 2001. 53.
- 27 Az esszé azóta többször újra kiadták. Pl. RIVIERE, Joan: *Womanliness as a Masquerade*. In: RUITENBEEK, Hendrik M. (Szerk.): *Psychoanalysis and Female Sexuality*. New Haven, College and University Press, 1966.
- 28 DOANE, Mary Ann: *Film és maszk. A női néző elmélete*. In: *Metropolis*, 2006/11. 57–62.
- 29 A sorozat megtekinthető a művész saját honlapján: www.lucagobolyos.hu
- 30 SONTAG, Susan: *A pusztulás képei*. Európa, Budapest, 1972.
- 31 Alexine Chanel (F) + Szabó Benke Róbert (H): *On and On and No and No*. Kurátor: Váradi Zsófia. 2B Galéria, Budapest, 2008. február 18 – március 30.
- 32 *A Hajadonok* egyik modellje a korábban tárgyalt Göbolyös Luca volt.
- 33 Mely ruha a 80-as évek *power dressing* stílusát imitálja, melynek egyik jellegzetessége volt a vadul széles válltömlés, és keskeny derékszabás. A *power dressing* filozófiája az öntudatos, szabad, autonóm, karrieristának tartott, ún. „dolgozó nőt” életszemléletét képviselte, aki megtagadja a hagyományos női szerepleosztást és a kiszolgáló pozíciót.
- 34 TATAI Erzsébet: *Nem és nem*. In: *Balkon* 2009/3, 35–37.

Desired and Expected: Get Married! An inquiry of contemporary artistic strategies from a gender aspect

Allegedly, the happiest day for a woman is when she gets married, when she ties her life to that of a man, swearing eternal fidelity “for better, for worse.” But what happened before, and more importantly, what happens after that special day? Why does it have a magical significance when somebody is a bride and engaged? Why is the wedding gown considered almost like a fetish? And finally, what kind of role does the dominant social system of values expect the wife to follow?

Each society creates a knowledge of gender identity, its content and set of rules, as well as their appropriate symbols,

and expects its member to learn the normative ideals that are acceptable in that society. In Western (Judeo-Christian) culture, which is based on the idea of monogamy, marriage is conceived along its fixed cultural representations and ideas. Marriage, as the sole means of social career, has an age-long tradition. In this system masculine and feminine (groom/bride, husband/wife) roles refer to the institutions and organisations controlling sexuality, as well as the subjective experiences of gender roles. Marriage as a cultural institution delegates well-defined and, over the centuries, hardly altered roles to women. It defines the place of the woman in the private sphere, as opposed to the life model of women stigmatized as "careerist women." The preferred place for woman is the kitchen, with household jobs. The "good wife" is not only an excellent housekeeper, but also an excellent mother. Traditional elements of female life, like child bearing, bringing up children are socially expected obligations. Furthermore, she should also be silent, forgiving, economical, passive, and even asexual, more precisely, her sexuality should be preserved

exclusively for her husband. Any woman who does not get married, and remains a spinster, with all the negative connotations of this status, is sharply opposed to the bachelor's independent life. According to the still prevailing, culturally constructed and highly polarised distribution of gender roles, the "domesticated" woman is understood in opposition to the seductive, free spirited female, whose sexuality can be threatening to men (c.f. *femme fatale*).

In my paper I focus on Hungarian contemporary works of art from the period of transition that investigate the social, economic, and cultural issues of the time, but also the transformation, trends, ways and speed of the changes of male and female role models. All these will be considered from a gender point of view. My approach to the topic is issue-based, I do not intend to provide a complete survey of relevant works of art of contemporary Hungarian women artists or those of the recent past. I rather examine the (self-)reflection of these artists through a specific gender (female) role, that of the *wife*, and the implicit benefits of the role.