

Kérchy Anna

Szegedi Tudományegyetem

(Poszt)feminizmus, (poszt)identitás és (poszt)koncept art Drozdik Orsolya művészetében

A tanulmány Drozdik Orsolya munkásságára koncentrálna vizsgálja a rendszerváltás előtti és utáni női(művész) létélményt s annak reprezentációs lehetőségeit, miközben feltárja, hogy a „Nyugat” és „Kelet” metszéspontjában artikulálódó „feminista misszió” mennyiben tekinthető posztfeministának illetve nőközpontúnak, valamint különös figyelmet szentel a női tekintet, a tapintás, és a testábrázolás kérdésköreinek.

„Feminista misszió” Kelet és Nyugat között

A nemzetközi hírnevű, magyar származású, new yorki székhelyű Drozdik Orsolya mintegy öt évtizeden átívelő, gazdag képzőművészeti, irodalmi és elméleti munkássága kiváló terepet nyújt a rendszerváltás előtti és utáni női(művész) létélmény s annak reprezentációs lehetőségeinek vizsgálatára. Drozdik koncept art életműve folytonosságokkal bíró „feminista misszió”. Az 1970-es évektől igyekszik kijelölni egy „saját helyet” a domináns diszkurzusok és intézmények (a politikai diktatúra, a patriarchális képzőművészet, a normatív orvosi diagnosztika, „a” történelem mesternarratívája) ellenében, a „nemi szerep örökségének” megkérdőjelezésére és a nőiségből fakadó különbség művészi megfogalmazására törekszik (Forián 2002). Drozdik művészetének sajátosságát sokoldalúsága adja. Sokféle műfajban, médiumban és anyaggal dolgozik. Performanszai, akciói, installációi, fotói, szobrai, festményei, rajzai, szépírási, versei, levelei közvetítik feminista üzenetét. Művészetpolitikai és társadalmi nem-politikai értekezéseit papírra, vászonra, porcelánba, gumiba, üvegbe, fémbe önti, s mindvégig saját női/es testi, anyagi valójának és női/es kritikai nézőpontjának öntőformájába is. Ahogy ő mondja:

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 elkekeredem, gipszbe öntöm sebeimet, és így telik az életem.¹

Ennek a sokoldalúságnak, többretegűségnek talán a legérdekesebb, és Drozdik munkásságát is alapjaiban meghatározó létélménye a kulturális diszlokáció tapasztalata. Drozdik emigráns, de szülőhazájával szoros kapcsolatot fenntartó, „Nyugaton” és „Keleten” is rendszeresen kiállító és előadó művész. A rendszerváltás előtti magyarságban és a hazai marginalizált nőművészségben gyökerező, mára nemzetközileg elismert, kozmopolita, a New York-Amsterdam-Róma-Budapest négyezőben ingázó posztmodern feminista művész. E lelki többlakiságot híven tükrözi kétféle névhasználata is. Míg Magyarországon Drozdik Orsolya néven ismert, addig külföldön az itthon talán komolytalan becenévként hangzó, súlytalan 'Orshi' avanszálhat művésznévvé.

Érdekes módon ötvöződik ez a kettősség a Drozdik által újragondolt nő/ön/reprezentációkban is. Kulturális diszlokációjánál fogva, a rendszeren innen és túli önmeghatározásából eredően, a művész egyszerre utasítja el a szocialista kultúra emancipációs ikonja, a „traktoroslány” és a „hollywoodi glamour” szépségmítosza által erotizált vágytárgy, „a gumινό” szerepét, mint olyan kötelezően előírt pozíciókat, melyek ellehetetlenítenék, megkeményítenék az általa a nőiességgel azonosított lágyágot, újraformálhatóságot, perspektívaváltás-készséget, melyet egyre inkább posztmodernként azonosít. Sokatmondó, ahogy *Biológiai metaforák* című (1983-85) festmény installációjának ironikus önarckép sorozatában saját belsőszervei, agya, tüdeje, veséje mellett egy kommunista párttitkár és egy amerikai üzletember önarcképpé fordított portréi is szerepelnek, míg a kiállítás-katalógusban „személyiségek és lehetőségek halmazaként” (Forián 2002) definiálja magát.

Tűsarokban Sétáló Agyak: Posztfeminizmus és/vagy nőközpontúság?

Ez a heterogén feminista identitás a központi témája annak az 1998-ban megjelent, Drozdik által szerkesztett, s a nevével Magyarországon talán leginkább társított tanulmánykötetnek, mely *Sétáló Agyak. Kortárs feminista diskurzus* címmel jelent meg. „Harmadik hullámos” feminista szövegeket, Irigaray, Haraway, Spivak, Doane, Reed írásainak fordítását adta közre, tette hozzáférhetővé a magyar(ul) olvasóknak. Bár a társadalmi nemek tudományának kérdései iránt fogékony angol/amerikai tanszékeken

¹ <http://www.artline.hu/events.php?p=174>

ekkoriban már tananyag szinten foglalkoztak ezekkel a szövegekkel, mégsem volt ez megkésett gesztus, hiszen a cél a szélesebb olvasóközönséghez való eljutás, a kanonizáció volt. A törekvés sikere azonban erősen kétséges több okból is. A könyvet évek óta nem forgalmazzák és a MOKKA országos közös könyvtári adatbázis szerint mindösszesen három példányban lelhető fel a magyar könyvtárak állományában. Ez azonban nem szükségszerűen magyarázható a kötet minőségével. Az elmúlt húsz év feminizmust stigmatizáló közbeszédét ismerve (ld. Barát et al. 2004) tekinthetnénk az elhallgatás stratégiájának is. A bemutatott feminista szemelvények azonban jobbra a posztmodern irodalomelméleti, poszt-szubjektumszemiotikai kánonba bekebelezve, a lacani pszichoanalízis, a derridai dekonstrukció, a foucaulti ideológiakritika (ld. Tarczali 1999) keretébe ágyazva, mintegy a 'mester-szöveget' kiegészítő, cizelláló 'toldalékként' kaptak helyet. Végezetül, a címlapon szereplő *Sétáló agyak* című Drozdik installáció a magyar kontextusban nem illethető a Nyugaton használatos *posztfeminista* jelzővel. Ennek a terminusnak hazai közegben nincs értelme; nem állítható, hogy a feminizmus célkitűzései beteljesültek volna, így értelemszerűen az USA-ban a 70-es, 80-as éveknek tulajdonított sikereket Budapesten lehetetlen meghaladottnak láttatni. Ugyanaz a Drozdik alkotás New Yorkban posztfeministaként, Budapesten pedig nőközpontú, posztmodern, kísérleti, dekonstruktivista darabként értelmeződik csupán. Míg az egyik olvasat (a posztfeminizmus) csapdája, hogy a női esélyeket általánosan adottnak tételezi és az egyenlőségért való küzdelmet szükségtelennek ítéli, a másik (a nőközpontúság) hátulütője lehet, hogy a női értékeket esszencialista alapokra helyezve azok sajátossága és kizárólagossága mellett érvel (ld. Young 1985 in Joó 2007). Egyik megközelítés sem bizonyul teljességgel kielégítőnek, amennyiben teljességében és sokszínűségében igyekszünk feltárni és megérteni a kortárs magyar női létélmények (vagy azok művészeti megjelenítései) mibenlétét.

Talán épp ugyanezen logika nyomán lett a kötetnek címet adó installáció angol megfelelője *Brains on High Heels*, azaz *sétáló agyak* helyett „agyak túsarokban.” A nyugati, harmadik hullámos, posztfeminista közegben gond nélkül lehet a túsarok a patriarchátus által is kívánatosnak tartott nőiesség metonimikus jelölője és ugyanakkor az (el)különböző(dő) női kreativitások védjegye. A hazai, konzervatív kontextusban azonban – a magyar cím implikálta okfejtés szerint – sokkal inkább szükséges a cselekvőképesség és nőiség összeegyeztethetőségének hangsúlyozása. Habár az, hogy nőiségről, női cselekvőkészségről van szó, csak az installáció látványa, képe fedi fel. Maga a „sétáló agyak” szóösszetétel, mint kötet cím, épp annyira utalhat az aktivizmus és teoretizálás, ill. a testi és szellemi, értelmi és érzelmi létezés összehangolásának igényére, vagy Drozdik

kulturális import/export tevékenységére is, nomád feminista álláspontjára, mely épp annyira „nyugati import” mint „hazai termék.”



Drozdik a „sétára” a következő módon reflektál: „én az indíttatást itthon kaptam, innen vittem magammal, és később a kinti tapasztalatokkal gazdagodott művészi eredményekkel tértem ismét vissza”, hogy „Magyarországon erről ír[jak] és egyértelműen értelmez[zem] a női nézőpont problematikáját” (Forián 2002). Még érdekesebb, hogy a kötetben szereplő feminista elméletek felé fordulását generációs hovatartozásával magyarázza a 2002-es Ludwig Múzeumban rendezett retrospektív kiállítása apropóján született *ÉS* interjúban (Forián 2002). Azzal, hogy ő a rendszerváltás előtti Magyarország légüres terében próbált meg beszélni egy olyan diskurzust (kidolgozva a női nézőpont összefoglaló megfogalmazásának „egyedülálló” feminista társadalom/művészetpolitikai programját), melyre akkor, ott (a szocialista Magyarországon) helyileg még nem voltak szavak, s melynek szókincsét aztán a nyugati feminista elméletek gondolataiban vélte felfedezni.

Némileg különösnek érzem azonban az interjúban Drozdik azon argumentumát, mely szerint a mostani, 21. századi új nő/művészeti generációnak már nem szüksége/létkérdése feminista „elméletekben elmélyednie”, mert eleven, élő képi párbeszédben áll „az egész nyugat-európai feminista gondolkodással, illetve az annak hatására született vizuális művészettel” (Forián 2002). Ezekre reagálva képes aztán a mai magyar nőművész megérteni önmagát. Pragmatikusnak is értékelhetnénk ezt a törekvést, amely mintha a „ne beszéljünk róla, hanem csináljuk” célját tűzné

zászlajára, ha nem lenne ott az önmagát úttörő múltjához hű, régimódi feministaként megkülönböztető kijelentés: „Az én feladatam más volt, és továbbra is megmaradt mint feladat” (Forián 2002). Drozdik tehát kitart a konkrét társadalompolitikai mondandóját közvetíteni képes, elmélettel terhelt koncept art kifejezőmódja mellett, de ugyanakkor megmarad félúton, akkor és most, itt és ott, kép és szöveg, elmélet és gyakorlat, nőközpontún egyedi testbe-vetettség és posztfeministán univerzalizált test-meghaladás között.

A művészmodell visszanez

Ennek a kettős, bifokális nézőpontnak egyik legdominánsabb visszatérő témája Drozdiknál a szimultán modell és művész mivolt. Meghatározó egy korai, jóval rendszerváltás előtti, 1975-ös, *Identitás* című kiállítása. A patriarchátus, a politikai diktatúra, az akadémiai normák ellenében, a festészeti örökség, a tekintet politikája, a nemi szerepelvárások megkérdőjelezésére vállalkozik a Képzőművészeti Főiskolán legönellentmondásosabb élményeként megélt akt műfajának problematizálásával. Modellről készített kiradírozott rajzokat állít ki, melyeket szövegekkel lát el: „Nem vagyok azonos a modellel, a modell nem azonos velem,” „A modell azonos velem, én nem vagyok azonos a modellel,” „Azonos vagyok a modellel, a modell nem azonos velem,” „Azonos vagyok a modellel, a modell azonos velem.” Azt firtatja, hogy mi történik akkor, amikor a nő nem csak nézve van (tárgyasítva, erotizálva, fetisizálva), hanem néz is, és képes önmagát is észrevenni a nézetben, és meglátni, ahogy a nézett látvány visszanez. Egyszerre látja magát látni és látva lenni. A nézés ilyen kölcsönös tevékenységként való értelmezése sajátos



feminista etikai potenciállal bír, az „egyirányú” férfiúi rámeredés (*male gaze*)² alternatívájaként. Az *Identitás* kiállítást továbbgondolva, a Fiatal Művészek Klubjában 1977-ben előadott AKT című performanszában magát az aktrajzolás folyamatát viszi színre. Az akadémia, a múzeum közegéből kiemelve demisztifikálja a folyamatot, és a nő képét hitelesítő, értelemben öntő férfi művész/kritikus megnyitó szavait is újrájátszva, a nőművész voltaképp üres helyére mutat rá.

Drozdik, ahogy a már említett 2011-es *ÉS* interjúbán fogalmaz, az AKT performansz során meg akarta érezni és érteni azokat a rezdüléseket, amelyek őt, mint olyan megfigyelőt érik, aki egyszerre nő és művész, és így alapvető konfliktushelyzetben áll a világgal, a világban. A modellség szisztematikus feltérképezése egybeesik annak feltárással, hogy mit jelent, mivel jár másnak, másiknak lenni. Azonban sokat mondó, hogy Drozdik mindvégig saját testét használja modellként, önábrázolásai állnak érdeklődése középpontjában, s így a másikat, a másságot mintegy az énben, saját maga „érzelmi-testi énjében” kívánja felfedezni. Ahogy leírja, „Úgy nézem, amit látok, mint a ’másiknak a történetét.’ És én leszek az ’egyik,’ aki reprezentálja a ’másikat’” (in Forián 201). Ám végső soron ez a másik nem más, mint önmaga, így mosódik egybe én és ő/az, egyik és másik „szolidáris”, autoerotikus egységet alkotva. Világos, hogy az ilyen módon életre hívott női nézőpont az erőszakos, dominanciára és a másik eltárgyasítására törő, szadisztikus, fetiszta férfi tekintet (*gaze*) alternatívájaként jelenik meg. Ugyanakkor, a kettős, bifokális nézőpontnak köszönhetően egyrészt mondhatjuk, hogy nem sikerül túljutnia sikeresen túljut a mazochista vagy narcisztikus „önölelésen,” (hiszen mindig) hiába keresi a nőiség, nőiesség lényegét. A normatív ideálként felállított szépség mítoszának értelmezési keretein túl csak az „individuális mitológiákat” mutatja fel. Másrészt azt is mondhatjuk, hogy ez a posztfeminista logika mentén megfogalmazódó program, ami a tekintet fókuszába az „ént, mint másikat,” mint „a saját maga vágyának tárgyát” állítja, a magyar, szélsőségesen ellenséges közegben megjelenve felvetheti a pusztá esztétizáláson túlmutató, legalábbis elképedést provokáló politikai kérdést is, azt, hogy valójában mit is akar egy nő.³

Az Én Fabrikálása. Medikai erotika

Drozdik feminista művészeti missziójának folyamatosságát kiválóan példázza ennek a problematikának évtizedeken át tartó újra és újrafeldolgozása. A művész először 1977-ben a Semmelweis Egyetem

² Ld. Doane 1997; Mulvey 1991.

³ A gondolatmenetem tisztázásában való segítségért Barát Erzsébetet illeti köszönet.

Orvostudományi Múzeumában, majd 1984-ben Bécsben, a Josephinumban találkozik Clemente Susini 1781-ben készített Medikai Vénuszával. A tökéletes, kívánatos nőiség minden jegyét megtestesítő viasz anatómiai modell által inspirált életnagyságú önakt szobor/installáció *Az Én Fabrikálása. Medikai erotika* című projektjének fő darabjaként, 1993-ban került kiállításra a new yorki Tom Cugliani galériában.



Eredetileg a Susini Vénusz orvosképzésben használatos szemléltető eszközül, illetve a (későbbi, Viktoriánus) szörnyszülött mutatványosokat (*freak show*) kísérő természettudományi vándor-kiállítások közkedvelt látványosságaként szolgált, s így érdekesen ötvözte a patalogizáló orvosi és az esztetizáló múzeumi férfi tekintetet, mely szabadon betekintést nyerhetett a megismerésre felkínált, teljesen passzív, világosan feltárható női test legrejtettebb, legmélyebb misztériumaiba is – hiszen a modell hasfalát eltávolítva szemrevételelezhetővé váltak a Vénusz belső szervei is. Drozdík saját fikcionális alteregójaként értelmezi újra a medikai Vénuszt, saját gipszbe öntött testét helyezi kiszolgáltatott, kívánatos pózban a boncasztra, avagy a múzeumi kiállítási tárgy vitrinébe. Az eredeti anatómiai modellt kísérő felirat, az „Ismerd meg önmagad!” visszásságára hívja fel ezzel a figyelmet. Hiszen a medikai Vénuszban az önmagát racionálisnak, elfogulatlanak és igaz(ságosnak) látó férfitekintet csupán saját visszaigazoló megerősítését látja. Mintegy keresztülnéz a nőn, akár az orvos, aki a betegben csak a kezelendő szimptomát látja, s akár a művész, aki a modellben csak a leendő műalkotást látja. Baglyas Erika és Lipovszky Csenge találóan fogalmazza meg a Vénusz-önakt élményalapú művészete által felvetett kérdéskört:

A bonc-ágyon a racionalitás felől megközelített és letámadott női test fekszik. Eksztázis vagy fájdalom merevítette keménnyé a mellbimbókat? A szétnyílt ajkak közül hogyan távozott a sikoly? Milyen önkívület görbítette a levegőbe az ujjakat? Ezt a nőt hanyatt kényszerítette a tudomány

érezéstelenítése, a szenvtelen megfigyelés, a szenvedélyes objektivitás. Pedig ő érezne - a kutató tekintetet is éles szikeként percipiálja, ami belevág húsba, szájba, méhbe. Az aneszteziológus nem végezte rendesen a munkáját. A nő még szerelmet is érez. Sőt, telítve van szerelemmel.

(2002)

Elszemélytelenedett, pseudo-objektív, hatalmi teret tör meg Drozdik, mikor Medikai Vénusz-önaktját tányérforma ezüstlemezekbe vésett anonim szerelmeslevelekkel veszi körül. A vallomás lehet Susinié a



viaszmodellhez, a boncnoké a holttesthez, Vénusé az anatómus-nézőhöz, a műkedvelőé a műalkotáshoz, Drozdiké a Vénuszhoz, a modellhez, a másikhoz, önmagához. A szerelmes hangnem mindenképp a fixnek vélt identitás egymásba omlásához vezet, „én”-ből és „te”-ből „mi”-be. Azonban a közszemlére tett intimitás a pálcák tetején egyensúlyozott, pörgésükbe merevedett tányérok „cirkuszi mutatványával” (Baglyas-Lipovszky 2002) társítva különös törekenység képzetét kelti. Az analitikus-erotikus-poetikus diszkurzus keveréke gyöngyszemeire feszíti szét a Vénusz ékszer-nyakörvét, szétgurulnak a nőiesség minimális alkotóelemei. Sajátos, ahogy a nemesfémbe vájt betűk és a szobor érintésre emelt kézfeje a tapintás érzékletével társítják a tekintetét, ami a kölcsönösség élményét kelti, hiszen aki érint, az érintve is van. Irigaray-féle (1974, 1977), specifikusan női testi-élmény ez, mely pontosan tisztában van az érintéssel és érintettséggel járó örömteli lehetőségekkel és felelőségekkel is. A reprodukív női test felett uralkodó férfi orvosok „érintés nélküli kukkolása,” „testetlen, tárgyiasító tekintete” helyébe lép a bábák korábbi „kikérdezés és tapintás útján” történő (Schuller 2007), testközelibb és szolidáris, ’asszonyi’ tájékozódása.⁴ Mindezt

⁴ (Schuller Gabriella a „Vénuszok. Testhajlatok és drapériák” című 2007-es kiállításról írt tanulmánya kiválóan példázza a tapintás központi jelentőségét Drozdik későbbi művészetében is.)

a *tapintható női tekintet* Drozdik igen érzékletesen fogalmazza meg a Medikai Vénuszhoz írt szerelmes levelében:

Pillantásom végigsiklott selymesen fénylő bőrdön. Zavarba ejtő volt meztelen szépség látványa, csontjaim mélyéig megrázott. Amíg a szobádban voltam, enyhe remegés vibrált a testemben. Gyöngyöző izzadságcseppek szaladtak le melleim völgyében. Tested eksztázisba feszült [...] Szépség egyre elviselhetlenebbé vált. [...] Mozdulni sem bírtam. Hirtelen rám szakadt az azonosság felismerésének mélysége. Az arcom közelébe emeltem fényképezőgépet. Ujjaimmal megérintettem rajta a gombot. Észrevettem, hogy finoman remeg. Moccanni sem bírtam. Úgy éreztem, mintha a gerincem megmerevedett volna. Ebben a félelmetes mélységben semmi másra nem voltam képes, mint téged bámulni. Felismertem magam benned. Minden üveglap az én képmásomat tükrözte. A tükrök sebezhető termében semmi mást nem tudtam látni, csak téged, és saját tükörképem. Megpróbáltam lenyomni a fényképezőgépem gombját, de megmerevedtem. Mély lélegzetet vettem, és utasítottam végtagjaim. Előre-hátra hintáztattam a testem. Pörögtem. Úgy éreztem, mintha eggyé válnék veled. [...] A vágyam, hogy az én határaitam áttörjem, az énnélküliségben való feloldódás félelme ellen hadakozott. [...] Percekre megvakultam. Semmi mást nem tudtam látni, csak a tükröződő üvegeket. (Drozdik Orshi [honlap](#))



Ha ragaszkodunk a Drozdik által némileg kényszeresen hangsúlyozott posztmodern vonalhoz, itt voltaképp - minden tétellel bíró testiség ellenére - metaforikus meta-szövegről is lehet szó, ami arra utal, hogy az esztétikai élmény, a műélvezet során a műalkotás megérint, elérzékenyít, meghat, hatással van ránk.⁵ Az érintés többet mond minden szónál, akár a kimondhatatlan helyébe is állhat, mondjuk egy vigasztaló ölelés esetében. Ugyanakkor a leggyengébb tapintás, találóan tapintat, akárcsak a legfennköltebben megkomponált látvány is értelmezhető, megélhető

⁵ Ld. az angol *touching* kifejezés mintájára.

erőszakként is, amennyiben az akaratunk ellenére lép be intim terünkbe vagy vonz be minket másokéba. Nem csak a nézettség, a Mulvey- (1975) és Doane-féle (1982) klasszikus feminista teóriák értelmében a férfi tekintettel tárgyiasított látvány-mivolt tehet kiszolgáltatottá, hanem a nézőség is, amikor valami olyannal szembesülünk, szembesítettünk, amit nem kívánnánk látni, vagy akár amikor még észre sem vesszük, hogy a domináns ideológia által önazonosulásra vagy kirekesztésre felkínált képek mennyiben manipulálják a megformázott szubjektum látásmódját. Drozdik célja mindig a másikkal, a másik nézőpontjával való szembesítés. Ahogy Schuller is rámutat, a feminista tekintet-kritika egyrészt „egy látásmódra vonatkozik, mely a nézőnek a képen ábrázolt látványhoz való azon viszonyát ragadja meg, amelyet a kép mintegy rákényszerít,” másrészt a patriarchális művészettörténeti kánon és annak intézményes kereteinek felülvizsgálatára vállalkozik (2002). Drozdik esetében egy olyan, a foucault-i ideológia-kritika inspirálta női „szellemi kalandról” van szó, melynek lényege a művész szavaival: „keresni a dolgok jelentését és rendjét. Kaland az intézményben felhalmozott tudással és az intézménnyel, amely a jelentés rendjét őrzi” (Veress 2006).

„Katherina vallomásai” avagy a túsarok már/még nem elég?

Ezt a témát gondolja újra Drozdiknak a *Szomjas Oázis. Antológia a Női Szexualitásról* kötetben, 2007-ben megjelent „Katherina vallomásai” című novellája is, melynek pusztá alcíme („Katherina vallomásai. 1562-ből, 1786-ból, 1958-ból, 1975-ből és 2006-ból”) azt sugallja, hogy a látás/látottság, művészség/modellség, objektifikáció/szubjektivitás társadalmi nemek szerint elrendezett hierarchikus struktúrájából nincs kiút. Századokon át ugyanúgy szenved Cellini, Susini, Yves Klein modellje, aki Drozdik fikciójában ugyanannak a nőnek, a kifosztottságában kívánatos Múzsának a reinkarnációja. A női test a nyugati kulturális hagyomány és imaginárius ördögi körének foglyaként, korszaktól s helyszíntől függetlenül, inherensen, a művészet nevében kizsákmányolandó áldozatként tételeződik. Szépsége a vászonra feszülve nyer halhatatlanságot, miközben elsilányul, elfelejtődik a modell valódi mivolta, megélt valósága, s a Drozdik által elsődleges élményeként megjelenített fizikai kínja. (Ld. az órákig tartó műtermi pózolás, éhezés, kiszolgáltatottság, nemi erőszak kínját, vagy a medikai Vénusz modelljének mágikus realizmusba hajló történetét, ami maga az élveboncolás).



Az önéletrajzi ihletéssel is bíró Drozdik-novella képzeletbeli modellje számára innen az egyetlen lehetséges fel/megszabadító kiút a művészté válás. 1975-ben feltápáskodik, s úgy határoz, véget vet korábbi életeinek, visszaveszi testét, saját maga modellje lesz: „Én mintázom, én festem, én fogom használni a testemet, saját művészetem kibontásához” (Drozdik 2007, 69). Azonban ekkor meg a patriarchális értelmezői keretből kilépni képtelen akadémia, kritika vet gátat kibontakozásának. Az aktot kizárólagosan férfiúi esztétikai örömforrásként és műfajként, a vaginális ikonográfiát férfiúi önkifejezési módként kanonizáló intézmény a nőművész-modellt s alkotásait pusztá epigonként marginalizálja. Így, minden logikát kifacsarva, az én-elbeszélő női test a maszkulin művészet utóérzeteként látszódik, a másolat erőszakosan elfoglalja az eredeti helyét. A

múzsamodell a műalkotásba beleíródva radírozódik ki a létezésből, a nőművész pedig kiolvashatatlanságra ítéltetett.

Drozdik hősnoje azonban nem adja fel, a novella utolsó mondataiban megfogadja, hogy folytatja a Willendorfi Vénuszra hasonlító önaktsorozatot: „kicsi fej, óriási test, és hatalmas vagina. Igen, folytatni fogom, de mostantól meg is mintázom őket, és még kereket is rakok alájuk” (2007, 69). Ez a zárás egyszerre kérdőjelezi meg ironikusan a hasonlóság, hasonlíthatóság fogalmait, az önkifejezés lehetőségeit, és sugallja egyben, hogy a túsarok talán még/már nem elég.

Felhasznált irodalom

- Baglyas Erika és Lipovszky Csenge. 2002. „Aphrodité Anatómiája. Drozdik Orshi Retrospektív Kiállítás.” *Balkon 3*.
- Barát Erzsébet, Pataki Kinga, Pócs Kata Rita. 2004. „Gyűlölködni szabad (?)” *Médiakutató* (tavasz), [41-59](#).
- Doane, Mary-Anne. (1982)1997. „Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator.” In Katie Conboy, Nadia Medina, Sarah Stanbury (szerk.) *Writing on the Body. Female Embodiment and Feminist Theory*. New York: Columbia UP, 176-195.
- Drozdik Orsolya, szerk. 1998. *Sétáló agyak, feminista tanulmányok*. Budapest: Kijárat Kiadó.
- . 2006. *Individuális mitológia. Konceptuálistól a posztmodernig*. Budapest: Gondolat Kiadó.
- . 2007. „Katherina vallomásai. 1562-ből, 1786-ból, 1958-ból, 1975-ből és 2006-ból.” In Forgács Zsuzsa (szerk.) *Szomjas Oázis. Antológia a Női Szexualitásról*. Budapest: Jaffa, 59-69.
- Drozdik Orsolya/ [Orshi Drozdik](#) honlapja.*
- „Drozdik Orsolya.” [Artline.hu](#).
- Fórián Szabó Noémi. 2002. „Én voltam a modell és a modell rajzolója. Beszélgetés Drozdik Orsolyával.” *Élet és Irodalom* [XLVI:9](#) (március).
- Irigaray, Luce. 1985. (1974) *Speculum of the Other Woman. (Speculum de l'autre femme.)* Trans. Gillian C Gill. Ithaca: Cornell UP.
- . 1985. (1977) *This Sex Which is Not One. (Ce Sexe qui n'est pas un)* Trans. Catherine Porter, Carolyn Burke. New York, Ithaca: Cornell UP.

- Joó Mária. 2007. „Beauvoir és/vagy Foucault: A humanista feminizmus esélyei.” In Séllei Nóra (szerk.) *A női szubjektum*. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 58-77.
- Mulvey, Laura. (1975) 1991. „Visual Pleasure and Narrative Cinema.” In Robyn R. Warhol, Dianne Herndl (szerk.) *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick: Rutgers University Press, 432-443.
- Tarczali Andrea. 1999. „Fátyol alatt. Drozdik Orsolyával beszélget Tarczali Andrea.” [Balkon 7-8](#).
- Schuller Gabriella. 2007. „Archaikus Vénusz-torzó. Drozdik Orshi: Vénuszok. Testhajlatok és Drapériák című kiállításáról.” (Budapest kiállítóterem, Budapest, 2007. február 22 – március 26.) [Balkon 4](#).
- Young, Iris. (1985) 1990. „Humanism, Gynocentrism and Feminist Politics.” In Al-Hibri, Simons (szerk.) *Hypatia Reborn*. Bloomington: Indiana UP, 231-249.
- Veress Ferenc. 2006. „Önmagamat megkettőzve.” *Élet és Irodalom* L:38 (szeptember 22.).