

SZÉPLAKY GERDA

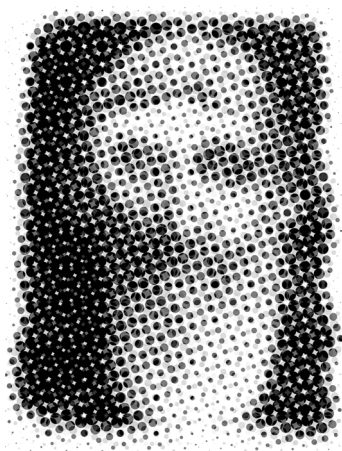
ÁLLAT-E AZ ASSZONY?

Poszthumán feminizmus a képzőművészetben

1.

■ A feminizmus megjelenése óta lappangó kérdés, hogy a férfiuralom szabályrendszerét megkérdőjelező nők vajon mikor érkeznek el oda, hogy magára az áldozati struktúrára mondjanak nemet: azaz ne csak saját jogaikért szálljanak síkra, hanem olyan létezők jogaiért is, amelyek az áldozati hierarchiában – nem emberi minőségük okán – „alattuk” foglalnak helyet. Maga a kérdés egy baloldaliként meghatározott feminizmust vizionál, jöllehet a politikai-társadalmi vetületen túl általánosabb, az emberi civilizáció alapjait érintő problémát céloz: olyan új értékrend felmutatását, amelynek hipotézisei nem a testieségből/állatiasságból való részesedés elve szerint szerveződnek, s amely szükségszerűen egy radikális etikai álláspontot tükröző poszthumanizmusban talál nyugvópontra. Nos a poszthumán feminizmus időszaka beköszöntött.

A „poszthumán feminizmus” fogalma Rosi Braidottitól származik, aki a feminista elméletben és gyakorlatban megtapasztalható jelenkori fordulatban poszthumanizmus és posztantropocentrizmus együttállását véli felfedezni.¹ Értekezésemben most nem a kérdéskör filozófiai hátterét vizsgálom, habár ennek legalább nagy vonalakban történő felvázolása elkerülhetetlen, hanem a kortárs képzőművészetben megfigyelhető jelenségekre hívom fel a figyelmet. Azon belül is egyetlen témára összpontosítok: arra, A kutatást az EFOP-3.6.1-16-2016-00001 „Kutatási kapacitások és szolgáltatások komplex fejlesztése az Eszterházy Károly Egyetemen” című projekt támogatta.



A poszthumán feminizmus szelíd támadása empátián alapul. A beleérzés során az önmagát nőként megalkotó létező saját testies-állatiasság meghatározottságait ismeri fel azokban a társadalomban uralkodó hierarchia által még mindig alacsonyabb rendűnek minősített létformákban, amelyek megértésre, elfogadásra, azonosulásra készetik.

hogy mit jelent a művészet aspektusából az áldozati hierarchia felszámolása. Egyáltalán: lehetséges-e egy ilyesfajta felszámolás? S milyen szerepet vállalhatnak ebben a posztfeminista műalkotások? A művészettörténeti-esztétikai gondolkodásban még nincs jelen az az értelmezői perspektíva, amit a feminizmus ezen újabb irányzata magával hoz. Sőt az irányzat mint olyan a művészettörténet kanonikus narratívájából hiányzik – ott továbbra is három korszakot szokás megkülönböztetni. A rövidség okán most nem törekedhetek arra, hogy ezt a negyedik, éppen csak elkezdődött korszakot kellő alapossggal körülhatároljam, pusztán arra teszek kísérletet, hogy kortárs művészeti projektekre rámutatva felkínáljak egy újfajta értelmezési mezőt. Vállalkozásomnak így inkább esztétikai, mintsem művészettörténeti tétje van. A poszthumán feminizmust eleve nem is tételezhetem önálló művészeti irányzatként, hiszen az ide sorolható művészekre és alkotásokra számos címke ragasztható a body arttól az eat arton át a performansz- és természetművészetig – persze ezt a 20. század második felének művészete kapcsán már amúgy is megszoktuk. Két közös nevezőt azért mégiscsak felmutatok: kiindulási pontként a posztfeminista alkotói attitűdöt, végpontként pedig a poszthumanista gondolkodói attitűdöt. Elsőként e két pontot rajzolom körül.

2.

■ A feminizmus hajnalán, amikor a mozgalom nevéül még inkább az emancipáció szolgált, a nők saját jogaik kivívásáért szálltak síkra.² A feminizmus történetén belül ez a szakasz képviselte az első, az azonosulás logikáját követő korszakot, melynek zászlaja alá ekkor már nőművészek – magukat művészeti iskolákban képző, alkotó nők – is felsorakozhattak. A feminizmus későbbi szakaszaiknak képviselői azonban már bizalmatlansággal fordultak minden politikai dimenzió felé: az 1968 után fellépő nőket inkább a nemi és a társadalmi szerepek kérdései izgatták. Ezt a második, a hatvanas és nyolcvanas évek közötti időszakot mindenekelőtt a férfi és a női identitás közötti különbség felmutatásának vágya motiválta: a feministák ekkor a genderszerepeket egy olyan női identitáskonstrukció mentén próbálták meghatározni, amely a sajátos női világtapasztalatra épül. A középpontba az identitás problémája, a másfajta érzékelés és valóságfelfogás, a jelek másfajta jelentéseinek feltárása, a nőiség szimbolikus megvalósulásainak lehetőségei kerültek.³ Ebben az időszakban született meg a radikális feminizmus álláspontja, amely a nők alávetettségéért a heteroszexuális kultúrát és a nemi sztereotípiákat okolta. A kilencvenes években kezdődött el az a harmadik időszak, amelyet a szakirodalom posztfeministának nevez.

A posztfeminizmus kifejezés posztmodern elméletekkel függ össze. Kristeva a feminizmus harmadik korszakáról vallott teóriája is ide sorolható, mely szerint ember mivoltunk lényegét immár nem a nemi különbözőség mentén kell meghatározni, hanem inkább a kettősség együtt-hatása mentén: az emberi identitásba egyszerre van bevezetve a női és a férfi tapasztalásmód. A ténylegesen posztmodernnek nevezett feminizmus túllép ezen az állásponton, amennyiben elmozdul a performatív identitáspolitika felé. A posztfeminizmus tagadja a női tulajdonságok mögött meghúzódó esszenciális okokat, sőt dekonstruálja a „női”-t, amennyiben a – női és férfi – tapasztalatok sokféleségét állítja. Judith Butler a nőiesség és a férfiasság performatív létrejöttét hangsúlyozza.⁴ Amy Allen a női identitás vállalását nem biológiai kérdésnek és nem is a hozzánk hasonló tulajdonságokkal rendelkező nőkkel való azonosulásnak, hanem politikai ténynek

tekinti.⁵ Ebből vezeti le Amalia Sa'ar azt az identifikációs politikát, amely a nőiséget nem determinációs vagy esszencialista meghatározottságnak tekinti, hanem „szabad döntésnek”.⁶ A posztfeminizmusnak azon túl, hogy a nők emancipációs küzdelmeit beteljesedettnek és befejezettnek látja, a szabadság szolgál az alapiál: az identitásképzés szabadsága.

De mint a bevezetésben már előrebocsátottam: a harmadik korszakkal nem ér véget a feminizmus története, itt ugyanis egy újabb kapu tárul fel, melyen átlépve az út a nem emberi létminőségekkel való azonosulás, ezzel együtt a poszthumán emberkép megalkotásához vezet. S bár a hagyományos emberkép lebontásához a kortárs képzőművészetben távolról sem csak a feminizmus felől érkező művészek jutottak el, hiszen az szerves része annak a nagy projektnek, amit a humanista világgép dekonstruálásának nevezhetünk, mégis bátran kijelenthető: a feministák részéről indított támadás nélkül, melyet az *ember* kizárólagosságra törekvő meghatározása, egyúttal az európai művészeti hagyomány patriarchális testképe ellen indítottak, poszthumán művészetről ma aligha beszélhetnénk.

3.

■ A poszthumán emberkép megalkotása nem a 21. században kezdődött el, és nem is csak a 20. századig nyúlik vissza. Az emberi minőségre vonatkozó határok felmutatásának igénye valójában mindig ott kísértett az európai művészetben, habár ezt a kísértést az eszményített görög testkép sikerrel kordában tartotta. Annál nagyobb erővel tört felszínre a középkori művészetben, ahol időnként az ábrázolásból nem is csak az emberi és az állati minőség különválasztását lehetővé tevő határok tűntek el (ez a vízió a görög mitológia szörnyalakjaiban is ott kísértett), hanem feloldódtak az immanens és a transzcendens minőségek közötti határok is (ez a fajta határátlépés aztán a keresztény művészet mozgatórugójává vált). A nyugati kultúra ma is uralkodó eszményeit tekintve a reneszánszt nevezhetjük meghatározónak: ez az a korszak és művészeti irányzat, amely a humanista értékrendnek alárendelve rögzítette az emberi minőség filozófiai és antropológiai tartalmát, s ehhez mérten szigorú szabályozásnak vetette alá a testképben megjelenő formai és stíláriis sajátosságokat. A humanista emberfogalomra épített testkép éppenséggel a test megregulázásán alapul: az uralkodó esztétikai kánon szerint csak az láttatható belőle, ami az emberiben átszellemitett, ami az ember mivolt magasabbrendűségét tükrözni képes a szépség kánonja szerint.

Az európai bölcsélet és művészet évszázadok alatt képezte meg a humanista emberképet. Ebben a képben a *humánium* az ember eredendő és megmásíthatatlan létkaraktereként határozódott meg, olyasfajta alapként, amelyre ráépülhetnek a képzés és a művelődés nagy rendszerei, s amely egyúttal a fejlődés motorjaként és végcéljaként tételeződött. Az *emberi*be foglalt meghatározottságok révén követjük eszményeinket. Ezen eszmények közül a legerőteljesebb az a hit, mely szerint mi, emberek többek vagyunk az állatnál: pontosan annyival vagyunk többek, amennyivel több van belőlünk Istenből. Az Istenhez való tartozásunk ruház fel azzal a hatalommal minket, amivel a világot uralmunk alá hajtjuk, s ami által egyenesen arra kapunk felhatalmazást, hogy az alantasabbnak minősített létformákat, mindenekelőtt a hozzánk leginkább hasonlító állatokat elpusztítsuk. A saját felsőbbrendűségében hívó ember számára az áldozati hierarchia az az alap, amelyre egyáltalán felhúzható a humanizmus építménye.

Heidegger a *Humanizmus-levélben* arról ír, hogy a görög kultúra embereszemélyéhez visszatérő humanizmus, melynek középpontjában az *emberi* minőség áll, a római korból ered, abból az időből, amikor szükségszerűvé vált a barbarizmus, az emberben rejtőző állatias ösztönökkel szembeni fellépés. E legelső humanizmus, ahogyan a későbbi, historikusan felfogott humanizmuseszemélyek is, az ember lényegét az „animal rationale” metafizikus hipotéziséből vezették le. Heidegger látszólag elutasítja azt a humanista gyakorlatot, amely az embert az állattól, a növénytől és Istentől való elhatárolásában ragadja meg; ugyanakkor ő maga is az animalitás dimenzióján való túllépést szorgalmazza, mert úgy véli, hogy az a dimenzió otthontalan az ember számára, nem teszi ugyanis lehetővé „a létre irányuló kérdés” megfogalmazását, ami pedig az *emberi* lényegét jelenti.

Michel Foucault ezzel szemben arra mutat rá, hogy nem a *homo humanus* az a nagy állandó, ami a nyugati kultúrát megkülönbözteti egyéb (keleti vagy iszlám) kultúráktól, hiszen azokban is az emberi nem egyetemességének gondolatával találkozunk.⁷ A humanizmus, állítja, eleve nem is olyan régi fogalom, amiképpen *az ember mint olyan* sem olyan régóta létezik.⁸ Igaz ugyan, hogy a 16. század volt a humanizmus nagy korszaka, amiképpen a klasszicizmus dolgozta ki az emberi természet nagy témáit, a 17. század pedig megalkotta azokat a pozitív tudományokat, amelyek eredményeként tudományos és racionális módon ismerhetjük meg az embert; valójában azonban a humanista mozgalom csak a 19. század végén indult útjára, mert csak akkortól kezdve értékelődött fel az ember szerepe. A reneszánszban hiába tekintettek a humanizmusra a fejlődés hajtóerejeként, a klasszikusok racionalizmusa hiába nyújtott kiváltságos helyet az emberi lénynek, ha ezekben a korokban nem tudták elgondolni magát az embert. Foucault szerint az embert majd csak a 19. század elején próbálják meg úgy összerakni, mint sajtószerű formát: „testének, munkájának, nyelvének nyers tényállásaként”.

Nos elég csak e két meghatározó humanizmusfelfogást felidéznünk ahhoz, hogy lássuk: az *emberi* korántsem megkérdőjelezhetetlen, eredendő, *a priorinak* tekinthető minőség! A 20. századi filozófia és művészet egyenesen arra mutatott rá, hogy az ember lényege nem határozható meg a testi mivolt feltárása nélkül. A kortárs poszthumanista bölcseleti teóriái, bár radikális heterogenitást mutatnak, abban egytől egyig megegyeznek, hogy a klasszikus humanista gondolkodás emberfogalmán túl kell lépni.⁹ A saját végéhez közeledő ember határai mindinkább elmosódottá válnak, eltűnőben vannak; az emberi minőséget mint lényegét érintő transzgresszió alapvetően kétféle irányból érkezik. Az egyik irányt az ember állatias mivolta szabja meg: annak felfogása, hogy az ember nem gondolható el a saját végességét illető megértés, a mulandóságnak és az ösztönöknek való kiszolgáltatottság elfogadása nélkül. A másik irányt a racionalizmusba vetett hit képviseli. Az ember a technológiai fejlődés okozta válság közepette kénytelen belátni, hogy nem képes a világot uralni úgy, ahogyan azt a tudomány eszméjével szövetkezett modern filozófiai paradigma állította. Az uralhatatlanság hátterében nem is annyira a freudi pszichoanalízis belátásai állnak, mint inkább a racionalitás mindenhatóságába vetett hitből következő fejlődés és intelligenciarobbanás, melynek eredményeképpen az ember – a halott Isten helyébe állítva magát – szépen-lassan Isten-szörnyé válik: kiborgokat, gépembereket hoz létre, melyek megteremtésével együtt elpusztítja, de legalábbis túllép önmagán.

A poszthumanizmus szerteágazó diskurzusa az emberinek e két irányból törő támadásait s az azokra adott válaszokat összegzi. Ám ahogyan az gyakran

megtörtént már eddig is a kultúra történetében: a művészet ezekre a folyamatokra most is nagyobb rálátást biztosít – mintha előrébb járna a bölcsletről.

4.

■ A 20. századi képzőművészet a művészetet újradefiniáló kísérletei mellett (mely a radikális redukció és absztrakció gesztusaihoz vezetett el) mindenképp előtt abban volt érdekelt, hogy a szépség eszményére alapított testképet dekonstruálja, elmozdítva azt a mulandóság, ösztönszerűség, állatiasság felmutatása felé. Ez a dekonstrukció lépésről lépésre történt meg, melyben nagy szerep hárult akár egyetlen műre is – mint például Picasso *Avignoni kisasszonyok*-jára, melyben a művész a nőt nem idealizált testtárgyakként látta, hanem az identitásukat megkérdőjelező, torz emberi létezőkként. De említhetjük Egon Schiele aktjait, melyek testek torzóin keresztül reprezentálják az ösztönöknek és halálnak való kiszolgáltatottságot; vagy éppen Frida Kahlo szenvedésképeit. Az emberábrázolásban bekövetkező igazi paradigmaváltást azonban a body art és a performanszművészet hozta el, melyek ambíciója a *valódi test* láttatása volt. Ezekkel összefonódva született meg a feminista művészet. A feminista alkotásokban a vérző, váladékozó, esendő test, amely az Ént kimozdítja a szellemi felsőbbrendűség pozíciójából önnön alantassága felé, nem pusztán „egzotikus látvány”, hanem az identitáspolitikai alapja. Innen már csak egyetlen lépésre van az az azonosulási gesztus, amelyet az áldozati szerepből kilépő női ágensnek az önmagához hasonlóknak tekintett, szintén elnyomott és áldozati szerepbe kényszerített, többnyire nem emberi létezők felé kell megtennie.

A természettel és a természeti minőségekkel való azonosulás mindig is fontos mozzanata volt a feminista művészetnek – gondoljunk akár a magyar származású Agnes Denes land artos munkáira, akár Ana Mendiétának az anyafölddel való egyesülést kifejező szoborperformanszaira (earth-body-sculptures). Az ökofeminizmus számára a legalapvetőbb problémát az ember természethez való viszonyának feltárása jelenti, ami összefügg a nőiség mibenlétének a megértésével, mindebben pedig az áldozati hierarchia lebontására irányuló törekvés is kitapogatható. A nőiség a patriarchális bölcséleti tradícióban eleve azon létformák közé sorolódik, amely a férfiénál természetközeli, ezzel együtt állatiasabbnak látszik. Minél kiszolgáltatottabb egy létező a testének, az ösztöneinek, a természet erőinek, annál alsóbb szinten helyezkedik el az áldozati struktúrában – márpedig a női test kétségbevonhatatlanul alá van rendelve a természet biológiai erejének, ciklikusságának. Így aztán a női identitást megalkotni kívánó művész számára nemcsak a nemi és a társadalmi, hanem a természeti meghatározottságokra történő reflexió is kihívást jelent. Az ökofeminista megközelítés a nőművészeket a land artos gyakorlatokon túl rurális anyagok használatához is elvezeti. Megemlíthetjük itt a magyar szcénából Lovas Ilonát, aki már egészen korán elkezdte alkalmazni objektjeiben és environmentjeiben a természetes anyagokat (víz, fű, kő, növényi magok), a nyolcvanas évek végén pedig rátalált egy még különösebb művészeti alapanyagra, a marhabélre, melyből – pergamenre átalakítva – szobrokat és installációkat épített. Szintén meghatározó alakja a kortárs magyar művészetnek Németh Ágnes, aki vesszőt, színes földet, lószórt, magokat épít be alkotásaiba. Ezeknél a nőművészeknél a természeti minőségekkel való azonosulás nem a nemi sztereotípiák elfogadását jelenti, hiszen műveikben a természetet nem alsóbbrendű minőségként mutatják fel, hanem a lét

megtapasztalásának alapvető, otthonos közegeként – ilyen módon éppen hogy kilépnek a sztereotípiák által megerősíteni óhajtott áldozati struktúrából.

Még egyértelműbbé válik az áldozati struktúrát tagadó áldozati gesztus azon művészek esetében, akik valamiképpen az állattal, az állati minőségekkel való empátiát és azonosulást állítják középpontba. Érdekes módon Peter Singer nagy hatású könyve, *Az állatok felszabadítása* nagyjából akkor jelent meg (1975-ben), amikor a feminista művészeti képzés is az intézményesülés útjára lépett: Judy Chicago 1970-ben indította el a Fresno Egyetemen az első olyan oktatási programot, amely a nők tapasztalatainak vizuális kifejezésére szerveződött, s amely a kánont uraló, patriarchális szemléletű művészet lebontását szorgalmazta.¹⁰ Nyilvánvaló, hogy az állati jogok felvetéséhez az alapot az az emancipációs folyamat nyújtotta, amely a több mint százéves küzdelem eredményeképpen ma már (többnyire) egyenlőséget biztosít a két nem képviselői számára. Mégsem beszélhetünk ugyanolyan jellegű emancipatorikus fellépésről, hiszen az állatok nem követelnek maguknak az emberi létezőkkel azonos jogokat – az ember az, aki az egyenlőséget kiterjesztő etikai elvet alkalmazni kívánja a szenvedésre és örömezésre képes nem emberi lényekre is. Singer filozófiai érvekkel alátámasztott teóriája mindazonáltal nem kérdőjelezi meg az ember státuszát, pusztán az alsóbbrendűnek minősített létezőkkel szembeni etikai attitűd tarthatatlanságára mutat rá.

A poszthumán feminizmus ennél radikálisabb álláspontra helyezkedik, jóllehet nem lép fel támadólag (mint a kezdeti hőskorban), és nem fogalmaz meg politikai követeléseket. A képek erejével láttat, és az esztétikai hatáson keresztül „követel”. A poszthumán feminizmus szelíd támadása empátián alapul. A beleérzés során az önmagát nőként megalkotó létező saját testies-állatias meghatározottságait ismeri fel azokban a társadalomban uralkodó hierarchia által még mindig alacsonyabb rendűnek minősített létformákban, amelyek megértésre, elfogadásra, azonosulásra készítenek. Az a művész, aki egy-egy alkotásában eljut erre a pontra, azonosulási gesztusát szükségszerűen áldozati gesztusként mutatja be, mégpedig azon egyszerű oknál fogva, hogy gesztusa révén az áldozati kultúra alapjával, az elpusztítható, fogyasztásra szánt, hússzerű minőségekkel kell közösséget vállalnia.

Ez az áldozati gesztus megjelenik a poszthumanista művészet azon irányzataiban is, amelyek az emberi határait az ökoszférában megjelenő más szerves létezési formák felé tolják el. Itt mindenekelőtt Matthew Barney műveire gondolhatunk, melyekben az emberi alak egysége a saját maga által okozott ökológiai katasztrófa miatt forgácsolódik szét és lép át alantas vagy akár az antropomorf szemléletet felülíró, nonhumán minőségekbe. Az emberkép átalakulása, formátlanná válása, ahogyan már megjegyeztem, a 20. századi művészetben fokozatosan, lépésről lépésre következik be, és leginkább az ember valódi mibenlétének, határainak a megismerése, megtapasztalásának vágya működteti. A poszthumanista művészet rávilágít az emberit átalakító technikák sokaságára: a mesterségesen létrehozott technológiai rendszerekre, a genetikus átváltoztatási programokra, az ökológiai krízisből adódó katasztrófákra. A poszthumán emberkép nem egyszerűen kimozdítja a testalakot a formátlanság és a rútság felé, hanem transzgressziót teremt emberi és nonhumán között. És bár az így megképzett, az antropomorfizmus kereteiből kilépő testalakok végtelen variabilitást mutatnak, egyvalamiben megegyeznek: erőteljes kritikát fogalmaznak meg kultúránk romboló téziseivel, gesztusaival, gyakorlataival szemben.

És éppen itt mutatkozik a különbség a poszthumán feminizmus és a poszthumán művészet más irányzatai között. A posztfeminista művészet az elfogadáson és az identitás vállalásának szabadságán alapul. Az átlépést a nem emberi minőségek felé ezért itt nem a tagadás vagy a kritika alapozza meg, hanem az azonosulás vágya, melyet megértés és elfogadás kísér. Magunk elé idézhetjük Louise Bourgois hatalmas pókjait, melyek emberi minőségeket hordoznak magukban, vagy fordítva, lelki szemeink előtt láthatjuk emberi testalakokat formázó szobraikat, melyek állatias sajátosságokkal rendelkeznek. Az empátia működésére ennél is jobb példát szolgáltatnak Patricia Piccinini szobrai. Piccinini „természetesen mesterséges” panoptikumában olyan bőrszínű testfelülettel ellátott, elsőre emberinek ható lényekkel találkozunk, amelyek mintha géntechnológiával kezelt, különös biológiai organizációk lennének. S bár szobrai sokszor torz és visszataszító alakot öltenek, mégis úgy képezik meg az átmenetet a humán és a nonhumán között, hogy közben fel tudják ébreszteni bennünk azt a mélyen emberi érzést, amely révén képesek vagyunk önnön esendőségünkkel szembesülni, sőt megértéssel és elfogadással viseltetünk iránta. A dél-koreai Lee Bull szobraiban és installációiban az emberi minőség jelenléte kevésbé evidens, hiszen állati testrészekből, csápokból megalkotott kompozíciókat hoz létre, s bár formái nőiesek, művészeti univerzumából mégis inkább egy idegen, töredékes, biomorf világ bontakozik ki.

A sort folytathatnánk azoknak a nőművészeknek az alkotásaival, akik nem-hogy az idealizált testképnek, de az emberi testalaknak is végképp búcsút intettek. De most más irányt veszek. Záróakkordként ugyanis arra az áldozati gesztusra szeretnék rámutatni, amely az állati minőségek felé elmozduló, poszthumán testábrázolásokat egytől egyig meghatározza, még akkor is, ha az esztétikai hatást uraló undorérzés meggátolja, hogy felismerjük.

5.

■ Az áldozati rítus az evéshez kötődő kulturális gyakorlatainkban különösen elevenen él. Nem véletlen, hogy az eat arthoz kötődő művek képesek legerőteljesebben feltárni az áldozatiság jelentését. A magyar posztfeminista képzőművészet egyik legfontosabb alakjánál, Fajgerné Dudás Andreánál is meghatározó ez a műfaj: performanszai az ételekhez, az evéshez kapcsolódnak.

Fajgerné festészeti alkotásain többnyire saját testalakját örökíti meg. Önarcképein, aktjain rendre egy „hájas testet” jelenít meg, saját hájas testét, melyhez azonban igazi posztfeminista attitűddel, azaz teljes elfogadással viszonyul. Mi több, „hájas testéből” eszményképet farag, és az eszményítéssel nem megtagadja, hanem inkább semmibe veszi kultúránk ideális testre vonatkozó elvárásait. A hár áll tehát női identitásképzése gyújtópontjában, mely mélyebb értelmet nyer eat artos műveiben.

A *HÁJM Vénusz – HÁJM GRÁCIA* című performanszaiban a művész olyan testmaszkot használt, mellyel éppen azokat a testi tüneteket (a húst, a zsírrétegeket) hangsúlyozta, amik a patriarchális kultúra szépségeszménye szerint visszataszítóak. A saját testre történő, maszk általi reflexióban nem fedezhetünk fel az elnyomó szépségkánonnal szembeni kritikát, de még csak iróniát sem, sokkal inkább az alantának beállított testies minőségekkel való azonosulás dominál bennük. Ez az azonosulás nem egyszerűen az esendő emberi test vállalását jelenti, hanem a test hússzerű mivoltával való egybeesést. Márpedig a hús-

szerű mivoltban a feláldozhatóság, az elfogyaszthatóság fejeződik ki. A hájjelmezbe öltözött művész ezekben a performanszokban valódi, állati eredetű hajat dolgozott fel egy húsdarálón, majd a szerves anyagból hájastészta gyúrt, a hájas tésztaból pedig ehető, életnagyságú női testet sütött. Egy másik performanszban meztelenül feküdt be egy teknőbe a feldarabolt, zsíros hússzeletek közé, s 21. századi Vénuszként a feldolgozott hústermékeket ékszerek gyanánt magára aggatta, a hájjal pedig mint fodrozódó, csipkés lepellet vonta be önnön, szintén hájas, szintén fodrozódó testét.

E feminista előadások eszünkbe juttathatják a bécsi akcionista hatvanas évekbeli performanszait, melyekben a véres állati hús keveredése az élő emberi testtel a krisztusi áldozathozatal megelevenítésére szolgált. Csakhogy itt nem történik meg a kultúraalapító szenvedéstörténetre való rámutatás. Itt az ember azért válik maga is azonos minőségűvé a véres vagy éppen hájas materiával, mert ő sem más, mint pusztán hús. Az ember nem a megváltás ígéretéért áldozható fel, hanem, akár az állat, a húsáért – igaz, ugyanúgy Isten nevében. Ha az önnön felsőbbrendűségében hívő ember, aki az animális létformák ellen évszázadokon át kardoskodott, a szellem máza alatt hirtelenjében nem is egyszerűen az állatias testet találja, hanem az önnön elfogyasztható húsvoltára való rámutatást, alighanem az áldozatiság kétségbeesett tagadásába kezd.

Fajgerné hájas testének felmutatásával, állatias mivoltának elfogadásával vállalja az áldozat mivoltot, eat artos performanszaiban metaforikus módon fel is kínálja fogyasztásra saját testét és annak váladékait. Egyúttal azt is elfogadja, amit a Biblia a nőt elnyomó áldozati hierarchia alaptéziseként állít: az asszony állat. Ám ha az asszony állat, akkor minden ember állat. Csakis ennek a felismerésnek a fényében lehet poszthumán világunk etikai értékrendjét újraalkotni.

■ JEGYZETEK

1. Braidotti erről szóló, *Posthuman Feminism* címet viselő könyve 2020 októberében jelenik meg, de a szerző teóriáját ismerhetjük korábbi előadásából, lásd <https://vimeo.com/157192116>; továbbá a témában írott tanulmányából: Rosi Braidotti: *Four Theses Posthuman Feminism*. In: Richard Grusin (ed.): *Anthropocene Feminism*. University of Minnesota Press, Minneapolis–London, 2017. 21–48. A poszthumanizmusról szóló könyvei pedig, mint ismeretes, a diskurzus alapműveinek számítanak. Lásd mindenképp Uő: *The Posthuman*. Cambridge, UK – Malden, MA, Polity Press, 2013.
2. Valójában már korábban, a francia forradalom idején megszületett az első, a nők jogait követelő kiáltvány: Olympe de Gouges írta *Női és polgárnői jogok nyilatkozata* (1789) címmel – az *Emberi és polgári jogok nyilatkozata* mintájára. A később kivégzett Gouges az „emberi” meghatározás alá szeretné besorolni a nőt is, nemcsak a férfit. Mellette Mary Wollstonecraftot tekintik az újkori nőjogi mozgalmak elindítójának, akinek az *A Vindication of the Rights of Woman* című, női egyenjogúságot hirdető írása nagy visszhangot keltett Londonban. De majd csak egy évszázad múlva indultak újjá az angliai szüfrazsett-mozgalmak. Az európai feminizmus genezise azonban még ennél is korábbra datálható: 1622-ben született Marie Le Jars de Gourneys *Equality Between Men and Women* című protofeminista munkája, amely a maga idejében még nem tudott közvetlen hatást kiváltani.
3. A különbözősége felépített identitáselmélet legnagyobb hatású képviselője Luce Irigaray. Műveiben a freudi fallogocentrikus (férfi)identitással, az elfojtó logikájú, központosított azonosságtudattal szemben felépített női én konstrukciójának szükségszerűségére mutat rá. Lásd erről főként Luce Irigaray: *Speculum de l'autre femme*. Minuit, Paris, 1990.
4. Lásd Judith Butler: *Performatív aktusok és a társadalmi nem konstitúciója: fenomenológiai és feminista elméleti kísérlet*. In: Antal Éva – Kicsák Lóránt – Széplaky Gerda: *Performatív fordulatok*. Líceum, Eger, 2015. 153–172.
5. Allen álláspontját Hannah Arendt *The Human Condition*-ban szereplő szolidaritáselméletéből vezeti le. Lásd Amy Allen: *Solidarity After Identity Politics: Hannah Arendt and the Power of Feminist Theory*. *Philosophy and Social Criticism* 25. 1. (1999) 97–118.
6. Lásd Amalia Sa'ar: *Postcolonial Feminism. The Politics of Identification, and the Liberal Bargain*. *Gender and Society* 19. 5. (2005) 680–700.
7. Vö. Michel Foucault: *Meghalt-e az ember? M. F.-val C. Bonnefoy beszélget*. <http://www.muut.hu/archivum/11179>
8. Vö. Uő: *A szavak és a dolgok*. Osiris, Bp., 2000. 345.
9. Lásd erről magyar nyelven Horváth Márk – Lovász Ádám – Nemes Z. Mária: *A poszthumanizmus változatai*. Prae, Bp., 2019.
10. A két emancipációs mozgalom átfedéseiről és a művészetben való reprezentációjáról lásd Elisabeth Sutton: *Art, Animals, and Experience: Relationships to Canines and the Natural World*. Taylor & Francis, New York, 2017.