



↳ Oltai Kata

A női szerepkliésék lábjegyzetei

Ujj Zsuzsi kiállított fotóihoz

Szigorúan véve ez a negyedik önálló kiállítása Ujj Zsuzsinak. Egy, a középgeneráció idősebb tagjának számító alkotótól nagyon szerénynek számítana, azonban ő elsorban előadó, dalszerző, performer, a Csókolom együttes alapító tagja, aki pusztán hat éven keresztül foglalkozott a fotográfiával mint kifejezőeszközzel. Ujj Zsuzsi fotós tevékenységének az „újralfedezését” is az hullám hozta meg – megannyi más alkotóéval egyetemben –, mely elsősorban a nemzetközi, összefoglaló csoportos kiállítások kapcsán megindult kutatási és reprodukálási tevékenységhez kapcsolódik.

Ujj Zsuzsi első önálló kiállítása a Liget Galériában (*Első kiállítás*) 1987 novemberében nyílt meg, alig két évvel az első fotó elkészülte után. Fotózással 1985 és 1991 között foglalkozott kizárólag: ő instruált és őt fotózták vagy önkkioldó segítségével fotózta saját magát. Egyszerre alanya és tárgya is állításainak. Ő is azok közé az alkotók közé tartozik, akik a mainstream művészeti közeg peremvidékén működtek, a különböző művészeti médiumok határait összesmosva, azokat átértékelve, adott esetben újra-

definiálva dolgoztak – Ujj Zsuzsi fotóval mint eszközzel hat évig foglalkozott csupán. Sturcz János találóan jellemzi majd’ tíz évvel ezelőtt készült tanulmányában, hogy ez a fajta „marginalitás, illetve művészeti ágak közötti helyzet adta számára azt a bátorságot és szabadságot, ami a belterjes hazai művészeti szcénában dolgozókból nagyrészt hiányzott.”¹ 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.

Első kiállításán hat nagy méretű, megközelítőleg 100×70 centiméteres fotót állított ki, melyek egyetlen sorozatból kerültek ki. Címeiket nem adott akkor sem, később sem, azonban a fotók elkészülte, a tematika, saját fekete-fehérre festett alakjának főszerepe egyetlen sorozattá konstruálja a képeket. Saját elmondása

¹ STURCZ JÁNOS: *Posztmodern stratégiák a kortárs képzőművészetben 1970–2002. Természethasználat, női nézőpontok és a művész teste mint metafora* (doktori disszertáció), <http://www.c3.hu/~ligal/UjjTanulmany.htm>

alapján három vagy négy napig volt befestve teste temperával és egy kölcsönkapott géppel, önkkioldó segítségével fotózta önmagát.² A fekete-fehér képeken egy tetőtől talpig fehérre festett alak jelenik meg, melynek testét vízszintes és függőleges fekete vonalak osztják. Az emberi csontváz nemi jellegektől megfosztott, azaz androgün szerepét veszi fel, a nemi szerve helyére festett pont egy gesztus, mellyel finoman célbaveszi azt a szemléletet, mely a világot biológiai nemek szerint osztja fel: a nők saját testüket, testük által értelmezett nemi szerepüket hangsúlyozzák. Ugyanakkor lábjegyzetet tesz ahhoz az évszázadokon át uralkodó szemlélethez is, mely a nőt anatómiai tulajdonságai mentén vagy valamely anatómiai tulajdonság hiányaként tételezi.³

A test mint kulturális metafora a társadalmi kontroll fő színtere és egyben a kommunikáció egyik lehetséges médiuma is. A hagyományos művészeti kánon a férfi számára tartja fenn az aktív alkotó-zseni helyét, míg a nő csupán modelljeként jelenhet meg, számára a passzív, statikus pózolás jut. A vizuális megjelenítés során az ábrázolás a női testet erotizálja, olyan pozícióba helyezi, ahol megfigyelt a férfi szubjektum szempontjából erotizált tárgy lesz. A művészeti kánon számára a nő, a női test tárgyként tételeződik, elsősorban a klasszikus aktábrázolásoknak köszönhetően, melyek az idealizált női testet statikus, monolit, tökéletesített formában rögzítették.

Ujj Zsuzsi azzal a gesztussal, hogy meztelen testét kibillenti – nem engedi, hogy egyértelműen női aktként tételeződjön –, lehetőséget teremt arra, hogy a rendkívüli módon polarizált női szimbólumok szubverzív szélsőségének hangján szólalhasson meg: mozgásba hozva a nőkre osztott felforgató szimbólumokat és szerepeket, így a boszorkányságot, a Gonosz tekintetét (*evil eye*), a menstruációs vérrel kapcsolatba hozott ártónak vélt mítoszokat vagy a férfiak kasztrációs félelméből fakadó hiedelmeket. Ujj Zsuzsi ebben a sorozatában valamennyi szubverzív archetípust megidézi. Démoni, túlvilági szkeletfiguraként egy absztrakt térben jelenik meg,⁴ időből, térből kiszakítva. Az egészalakos képek és a közeli, mell alatt elvágott portrék (*Fóliás önarckép [fekvő]*, 1986; *Fóliás önarckép*, 1986 vagy *Repülő III*, 1986) esetében is előszeretettel él azzal a gesztussal, hogy csonkolt figuraként jelenik meg, karjainak alsó hányadát kitakarva, azok a háttér sötétjében „elvesznek”. Azzal, hogy torzó figuraként, visszataszító, ijesztő mutánsként mutatja önmagát, meghaladja a hagyományos művészeti diskurzus által előírt nő- és művészimázt.⁵ A klasszikus esztétika testkánonjának premiszáival ellentétben saját testét mint groteszk testet mutatja fel, mely „nyitott, egyenetlen, szabálytalan, titkokat rejtő, megsokszorozott és formáját változtató [...] maga a deviancia, amely veszélyezteteti a társadalmi rendet.”⁶

A gender-identitás kialakításában és kritikájában fontos szerepe van a női lét és a női test kutatásának. A kritika egyik eszköze lehet a sztereotípiák látszólagos vállalása. Két képet emelnék ki a kiállítottak közül, melyeket érdemes párban, párbeszédben szemlélni és amelyek közül az egyik Ujj Zsuzsi legismertebb képe, mely a nemzetközi csoportos kiállításokon való szereplé-

sek sorát megnyitotta, a másik kép viszont teljesen ismeretlen volt eddig. A női és férfi szerepmodellek konfrontálását végzi a *Trónusos* (1986) és a *Tojásos* (1986) című képpár modellálásával. A két képen az ismert fekete-fehér testmaszkjában, de ugyanazon kellékek jelentős átváltoztatásával és a perspektíva kibillentésével él. A *Trónusos* képen a nyugodt, kiegyensúlyozott tartású figura egy letakart emelvénnyel és trónuson ül, szemmagasságból látjuk. Tekintetét előre szegezi, magabiztosan néz a képet szemlélőre, két karja nyugodtan pihen a trónus két karfáján, lábai nem emelkednek el a talajtól, szilárdan, magabiztosan, „két lábbal” a földön van előttünk. A kép pandantján alulról van fotózva az alak, így békaperspektívából látjuk, hatalmasnak tűnő lábszárai között egy nagy tojásszerű tárgy (ami valójában ugyanaz a trónszék, csak letakarva), amin ül, kotlik, tekintetét sem tudjuk kivenni, mivel feketére maszkírozott szemgödörében eltűnik, talán csukva is a szeme, mindkét kezével hajába túr, egzaltált, démoni pózban. A két kép két archetípust mutat, a „széken ülés” a „földön ülés” szemben tételeződik: a szék, a trón a kultúrát, civilizációt jelképezi, mely férfi princípium, míg a hatalmas tojásan kotló őszanya a természeti, ősi, primitív, azaz a nővel azonosított. Ezt a bináris meghatározást erősíti, hogy az egyik képen nyitott szemmel és határozott tekintettel, míg a másikon zárt szemhéjakkal ábrázolja magát. Az értelem primátusára épülő modernizmus számára a látás, éleslátás szinonímája az értelemnek, mely ugyancsak a férfiak számára fenntartott privilégium volt, a csukott szemek (de ugyanígy a lesütött szemek is másutt), a tudatlanságban ergo sötétségben megrekedt, a patriarchális berendezkedésben alárendelt szerepet játszó nőkre volt osztva. Ennek a dichotómiának értelmében a nőknek tartották fenn a reprodukív funkciókat, szemben a férfiaknak tulajdonított produktív tartományokkal.⁷ A fajfenntartást, szaporodást, „háztájiságot” jelképező tojás tételeződik a kormányzást, irányítást, hatalmat szimbolizáló trónussal szemben.

² Az *Első kiállítás* anyagaként számon tartott sorozat jóval több képet számlál, mint az a hat, mely végül ki lett állítva, a jelenleg feldolgozott negatívok és síkfilmre fordított munkák alapján közel háromszorosra születt és ennek számos „átfordított” variációja is létezik.

³ A férfit mint normát, a nőt pedig ehhez képest a másságában (hiányként) definiáló, a görögöki visszavezethető elméletet Sigmund Freud dolgozta ki. A nőt a férfiakétól eltérő anatómiai adottságai (ti. a pénisz hiánya) kárhözhatják sajátos lelki fejlődésére.

⁴ Mely saját lakásának szándékolatlanul neutralizált tere a valóságban.

⁵ 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. Julia KRISTEVA: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, Columbia University Press, New York, 1982. Magyarul olvasható részlet: *Bevezetés a megalázottsághoz*, ford.: Kiss Ágnes, Café Babel, 1996/20, 169–185.

⁶ ANDRÁS ÉDIT: *Az anyagi imádod bennem? = Nagy Kriszta x-T eddig*, szerk.: BENCsik Barnabás, ACAX-WAX, Budapest, 2007, 11.

⁷ CRAIG OWENS: *The Discours of Others. Feminism and Postmodernism = Art of the Twentieth Century. A Reader*, ed.: Jason GAIGER – Paul WOOD, Cambridge University Press, 2004, 250.