

# **Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskola**

**„Itt ragadtunk, szeretünk itt élni”**

**Személyes és társadalmi találkozás az otthon terében**

*Gazdik Péter*

DLA-értekezés

Témavezető: Dr. habil. Nemes Csaba DLA, egyetemi docens

2023

## Tartalomjegyzék

1. Bevezetés	3
1.1. Személyes motiváció	3
1.2. Kutatási téma bemutatása	4
1.3. Módszertan	9
2. Elméleti háló	10
2.1. Az otthon mint krízis	10
2.2. Az otthon mint kontextus	21
2.3. Találkozási pontok	29
2.3.1. Michael Landy – Semi Detached, Song Dong – Waste Not	30
3. A rajz mint kutatási módszer	38
3.1. A „Másikhoz” való viszony	38
3.1.1. Joe Sacco, Victoria Lomasko	42
3.1.2. Az átírhatóság kérdése, avagy úton a fikció felé	46
3.1.2.1. Grayson Perry és a „britek”	46
3.1.2.2. Marc Bauer – egy „átszűrt” történet	49
3.1.3. Walid Raad és a történelemgyártás logikája	52
3.1.4. Részösszeg	57
4. Saját projekt bemutatása	58
4.1. Interjúalanyok bemutatása	58
4.2. Kutatási eredmények	59
Projekt 1 – Szénrajzok	60
Projekt 2 – Vázlatok	64
Projekt 3 – Az alaprajz	88
5. Összefoglalás	94
Képek jegyzéke	96
Irodalomjegyzék	100
Internetes hivatkozások	103

# 1. Bevezetés

## 1.1. Személyes motiváció

Kutatásom kiindulópontja az a kérdés, hogy a rajz és a kvalitatív szociológiai kutatás módszerei, megközelítései hogyan (ha egyáltalán) kombinálhatók össze egy tematika megértése, elemzése során. Ehhez választottam egy témát, az otthon mint személyes én-reprezentáció vizsgálatát. Ennek elsősorban személyes motivációja volt. A szociológia tanulmányok befejezése után tovább akartam lépni egy olyan irányba, ami segít a képzőművészeti és a szociológus identitásom közelítésében. Képzőművészként hosszú évek óta a rajz volt a médium, amivel a legtöbbet dolgoztam, a szociológia szakos szakdolgozatom pedig az otthonnal kapcsolatos jelentések mélyinterjú vizsgálatára épült. Logikusnak tűnt a szakdolgozat során nyitva maradt kérdések megválaszolásához egy ilyen irányú továbblépés. Bár kezdetben esetleges párosításnak éreztem, ugyanakkor hamar kiderült, hogy egy annyira személyes, ugyanakkor reflektálatlan téma, mint az otthon, annak kialakítása, a hozzá kapcsolt jelentések, a tárgyak háttértörténetei, a berendezési döntések megindoklása rengeteg lehetőséget biztosít a rajz által felkínált „empatikus megértés” számára.

Mivel a két terület interdiszciplináris összepárosítása számomra is új volt, a hozzá kapcsolható referenciahálót is többnyire menet közben térképeztem fel, mind művészeti, mind szociológiai szempontból. Az interjúk rajzi feldolgozása során felmerülő problémák, kétségek nyomán kezdtem kapcsolódási pontokat keresni hasonló témákat feldolgozó alkotókkal, vagy hasonló módszerekkel dolgozó művészekkel, illetve elméleti szövegekkel. Így kötöttem össze a projektet egyfelől a két terület otthont övező diskurzusával, másfelől a rajzi problémák révén a dokumentarista műfaj alapkérdéseivel, mint az alkotás etikai vonatkozásai és a „Másik” megismerésének korlátai. A harmadik elméleti terület, amit bevontam, az a kutatási tevékenységek különböző percepciói: a társadalomtudományokban alkalmazott művészeti kutatási módszerek áttekintése és az egyetemi kutatómunka művészeti terület irányából érkező kétségei, illetve az ezekre a kétségekre adott válaszkísérletek.

Az alábbi fejezetekben át fogom tekinteni azokat a forrásokat, amiket a szociológiai és tágabban vett társadalomtudományos irodalomból a kutatásom

szempontjából relevánsnak látok, illetve az otthon különböző aspektusait, főként a II. világháború utáni képzőművészeti diskurzusban. Bemutatok néhány munkát, amik szerintem ezen két terület határán helyezkednek el, előnyt kovácsolva mindkettő megközelítéséből.

Ezután foglalkozom a rajzzal mint kutatási eszközzel – ennek kontextusba helyezéséhez áttekintem, milyen művészeti módszereket használnak a társadalomtudományokban, illetve az akadémia kutatás művészeti problémáit, majd a dokumentarista művészeti megközelítés alapkérdéseivel összekötve körülírom a rajzi megismerés kutatás szempontjából fontos aspektusait. Ezután néhány alkotót elemzek, akik gyakorlatában hangsúlyt kap a rajz, a „Másik” megismerése és a terepmunka, illetve az interjúkészítés.

Ezeket tekintem a projekt referenciahálójának. Leírásuk után a saját kutatásom eredményeit fogom ismertetni, bemutatva az interjúalanyokat, a rajz során kialakult szempontrendszert és ennek révén az egyes interjúk elemzését.

## ***1.2. Kutatási téma bemutatása***

A doktori projekt számomra sok szempontból egy módszertani probléma volt. Ennek talán az a legfőbb oka, hogy a rajzot elemzési eszközként használtam, hasonlóan, mint a statisztikát vagy a különböző interjúelemzési módszereket szokás. Lévén, hogy alkotóként, a gyakorlat felől közelítem meg a projektet, így magabiztosnak kell éreznem magam abban, hogy amit csinálok, annak van értelme. Mivel ez egyfajta „senkiföldje” két diszciplína között, kevés a nagyon konkrét előkép, akikre támaszkodni lehet. Fel kellett tennem olyan kérdéseket, hogy alkalmas elemzési eszköz-e a rajzolás egy szociológiai kutatás során? Lehet-e érvényes válaszokat kapni ahhoz képest, mintha hagyományos kvalitatív szociológiai módszereket használnék? Másfelől, a rajzi, művészeti munkát hogyan korlátozza, hogy „kutatási célra” használom? Egyfajta alkalmazott művészetté alakul-e át? Lehet-e „jó” rajzokat készíteni ilyen megközelítéssel? Az alábbiakban kifejezetten az egyetemi keretek között zajló kutatással kapcsolatos szakirodalomból válogatva fogom körüljárni egyrészt, hogy mennyiben tér el a kutatás során alkalmazott módszerem a társadalomtudományos területen zajló hasonló törekvésektől, illetve módszertanilag

milyen sajátosságok jellemzik a művészeti kutatást és ennek kapcsán milyen eredmény elvárásokat lehet támasztani vele szemben. Ezzel párhuzamosan William Kentridge hat részes Norton Lectures előadássorozatából fogok idevágó részeket idézni. Kentridge a művészi munkája mellett kiváló előadó, és nagyon precízen tud a rajzi és tágabban művészeti alkotói folyamatról, annak értelmező jellegéről beszélni. Számtalan gondolata van átfedésben a területtel foglalkozó tudományos munkákkal.

A szociológiában létezik, bár nem nevezhető dominánsnak, a vizuális szociológia területe (lásd például *Stanczak, 2007; Sztompka, 2009*). Általánosságban elmondható, hogy a felhasznált eszköz zömében fotó, illetve videó, valamint, hogy a képek inkább adatként szolgálnak a kutató számára, aki hasonló rendszerező, nyelvi központú elemzést végzi el a képeken, mintha interjúszövegeket elemezne vagy statisztikai táblákat értelmezne. Így is fontos lehet ez ugyanakkor módszertanilag, például különböző, az identitás alakulásának interjúhelyzetben nehezen kifejezhető területein egészen más információkat kaphatnak a kutatók, ha a résztvevők fotókat, videókat készíthetnek (*Nash, 2015*). A rajzot ezzel szemben elemzési eszközként használni már jóval ritkább a társadalomtudományos területen. Formai szempontból például a képregény egy olyan eszköz, ami, mivel ötvözi a nyelvi és képi elemeket, illetve alkalmas lineárisan olvasható történet elmesésére, könnyebben alkalmazható akadémiai kutatás során (például *Kuttner, Sousanis és Weaver-Hightower, 2018*). A festészetet és a rajzolás (mint képzőművészeti eszköz) személyes jellege miatt ritkábban használják, olyankor is inkább a kutató saját viszonyulását, érzéseit térképezi fel egy téma iránt (*Fischer, 2018*). Amellett, hogy a személyes viszonyulás kérdése szerintem az én esetemben is tisztázandó, és a rajzolás során folyamatos visszacsatolást igényel, fontos különbségnek éreztem, hogy nem kimondottan a saját érzéseimet próbáltam megfogalmazni a munka során, hanem mások történeteinek az értelmezéséhez használtam a rajzot. A „Másikra” való reflexió további implikációival részletesebben a 3. fejezetben foglalkozom.

Egy kis kitérőt tennék most a táncművészeti/előadóművészeti kutatás területére. Ugyanis érdekes módon itt találkoztam az egyik, számomra legrelevánsabb kutatással a forráskeresés során. Őszintén szólva nem nagyon számítottam rá, hogy táncsal fel lehet dolgozni interjúkat, még furcsábbnak tűnt, mint a rajzolás. *Donald S. Blumenfeld-Jones* az oktatáskutatás során az általa alkalmazott táncművészeti

folyamat fenomenológiai bemutatására vállalkozott (2015). Ez elsőre úgy tűnt „megöli” az alkotás folyamatáról való gondolkozást, hiszen pontokba szedi annak különböző fázisait, de valójában csak olyan problémákat ír le, amik az alkotói munka során akadályként logikusan felmerülnek. Először egy háromlépcsős kiszűrési folyamatról ír (*determining*), melynek során 1) amennyire lehet előítéletmentesen, előzetes ismereteket félretéve felméri a látványt, emberek tartását, gesztusait (*witnessing determining*) majd 2) leszűkíti, mi ebből a fontos (*determining worth*), majd 3) meghatározza („ráérez”, Blumenfeld-Jones folyamatosan „érzésekről”, „érzetekről” ír) mi szolgálhat művészeti kiindulópontként. A következő lépés a „belsővé tétel”, „elmélyülés” (*immersing*), ezzel párhuzamosan, dialektikusan van jelen egy hátralépés (*observing objectively*), amelynek során azt figyeli, hogy kapcsolatban áll-e még az eredeti tárgyával, témájával. A következő lépés a „testi emlékezés” (*bodily remembering*), mely mozgásművészetekhez sajátossága inkább, annak megfigyelése, hogy a mozdulatok ismétlése megtartja-e azt az érzelmi állapotot, amit eredetileg felfedezett. Az utolsó lépés a „kiértékelés” (*assessing rightness*), mind a koreográfia minősége, mind az érzelmi hűség tekintetében. Természetesen ezek nem követendő lépések, vagy olyasmik, amit én megpróbálok megismételni, de egy érzékeny és intelligens leírása annak a kutatásként végzett alkotói folyamatnak. *William Kentridge* a 2012-ben adott Norton Lectures előadás sorozatában jegyzi meg, hogy alkotói folyamatról azért is nagyon fontos beszélni, mert nem pusztán egy alkalmazott technikáról van szó, hanem a világ megértésének, értelemalkotásnak egy nagyon sajátos útjáról. Kentridge folyamatosan hangsúlyozza a kép elsőségét az értelemmel, jelentéssel szemben, sőt egyenesen a műteremben szükséges butaságról beszél (*Kentridge*, 2014. 14–15. o.), és a képről mint egy bizonytalan, eldöntetlen jelentéssel bíró tárgyról (*ibid.* 22. o.).<sup>1</sup> Ez a maga módján szöges ellentéte annak, amik a tudományos kutatástól elvárnánk. Van egy fontos következménye az eldöntetlenségnek, mégpedig, hogy a néző részt vesz az értelemalkotásban, jelentéskeresésben. Ez egy további nagyon fontos különbsége a művészeti és hagyományos kutatásnak. A rajz egyszerre értelmezési és prezentációs eszköz,

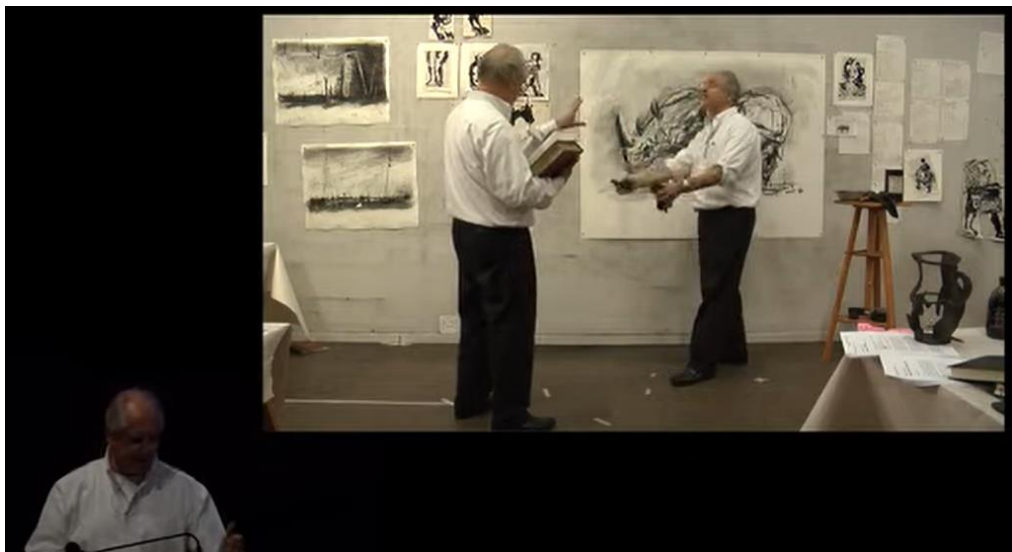
---

<sup>1</sup> Megjegyzés: Az előadások online az alábbi linken tekinthetők meg.  
[https://www.youtube.com/watch?v=cdKkmSqYTE8&list=PLtxVM47qfVNCiZGjrzGk68GpwXVCtU\\_VHo](https://www.youtube.com/watch?v=cdKkmSqYTE8&list=PLtxVM47qfVNCiZGjrzGk68GpwXVCtU_VHo) (Utoljára megnyitva: 2023.08.08.) A szövegben hivatkozni a két évvel később 2014-ben megjelent kötetet fogom.

ugyanakkor a prezentáció, a bemutatás a művészeti kutatás során az értelmezési folyamat része. Azért tartom fontosnak az eszköz, a médium folyamatos hangsúlyozását, mert nagyban befolyásolja mit is várhatunk el végeredményként a kutatástól, és persze nagyban megnehezíti az eredmény szöveges bemutatását.

Az egyik kulcsfontosságú elem, amit *Blumenfeld-Jones* említ, a folyamatos belépés-kilépés az alkotói folyamatból. Ez megtalálható minden művészeti területen, például fenti előadásában Kentridge is egyszerre beszél művészlől mint alkotóról és művészlől mint nézőről (*Kentridge*, 2014. 20. o.).

1.



William Kentridge, 'In Praise of Shadows', Six Drawing Lessons, The Charles Eliot Norton Lectures, 2012, részlet

Kentridge-nél egyértelmű a kép, a műtárgy elsősége, amivel ugyan egyetértek, és megkerülhetetlennek látom, de a művészeti kutatás során nagyon fontosnak tartom, hogy van egy külső szempont, amire mindig reflektálnunk, visszacsatolnunk kell, ez pedig a számunkra interjút adók valósága, a hozzájuk való kapcsolódás szükségessége, illetve a kutatás akadémiai keretei, annak intézményes igényeivel. *Blumenfeld-Jones* saját kutatásának leírásán keresztül mutatja be a fentieket, és röviden a leírt, megfogalmazott (tehát nem a tánc maga mint végtermék) kutatási eredménye is érdekes volt számomra. Arról ír, hogy az interjúk és a résztvevők mozdulatai hogyan fejeztek ki egyfajta kontrasztot a szabadság és kötöttség tekintetében, azzal kapcsolatban, ahogy az oktatási munkát megélik (*Blumenfeld-Jones*, 2015. 328. o.).

Ezzel kapcsolatban azt gondolom, hogy ilyen „konklúzióra”, tematizálásra sokkal inkább juthat az ember a művészeti tevékenységen keresztül végzett értelmezés nyomán, mintsem egy hagyományos jegyzetelésen/kategorizáláson alapuló értelmezési folyamat után.

Bár egy érzékeny írás, Blumenfeld-Jones leírása didaktikusnak hathat, ugyanakkor fontos, hogy a művészeti módszerek esetében is szükséges reflektálni és kritikusan megközelíteni az alkalmazott eszközünket, így elkerülhetetlen az alkotási folyamatról magáról beszélni. Megcserélve a nézőpontot, érdekesnek tartom, hogy a művészeti akadémiai oktatásban résztvevők milyen módon élik meg az intézményes egyetemi kereteket a munkájuk során. Mivel a dolgozat ugyanakkor nem oktatással foglalkozik, olyan szempontokat emelek csak ki, amik az alkotás mint kutatási folyamat szempontjából relevánsak, és én is beleütköztem a munka során. A legtöbb ezzel kapcsolatos tanulmány kiemeli, hogy itt nincs mód standardizált módszertanok alapján kiértékelni egy művész munkáját, hiszen egyedi módszerek alapján dolgoznak (*Maharaj*, 2004), ráadásul az alkotói folyamat során állandóan új irányok emelkednek ki, ezért nehezebben is tervezhető egy kutatás előzetesen (*McNiff*, 2019). Ugyanakkor elvárható egy folyamatos módszertani önreflexió és átláthatóság, ami segít eldönteni, mennyire adekvát egy metódus a téma megértése szempontjából (*Slager*, 2004; *Hannula*, 2004). Szintén folyamatosan előkerülő téma az elmélet és a gyakorlat kontrasztja. Jóval erőteljesebben vesznek el egymástól időt és tudnak gátló módon hatni egymásra, mint más területeken. *Mika Hannula* (2004) hozza példának a politikai tárgyalások során történt úgynevezett „erdei sétákat” (*walk in the forest*). Ilyenkor, a közvetítő fél, illetve az ellenségek/ellenfelek képviselői, ha elakad a tárgyalás, kisétálnak a tárgyalóteremből, és járnak egyet az „erdőben” (olykor szó szerint). Majd kijönnek és bejelentik a megállapodást. Hogy mit történt az erdőben, senki sem tudja. *Hannula* azt javasolja, oldjuk fel így az elmélet és gyakorlat szembenállást. Ez nagyjából azt jelenti, hogy tökmindegy hogyan, de valahogy összehangba kell hoznunk a kettőt. Egy másik, folyamatosan felmerő kérdés, hogy indokoltnak kell lennie, miért művészeti kutatást végzünk, és nem másmilyent (*Hannula*, 2004; *Slager*, 2004). Értelmezésem szerint ez leginkább akkor kérdés, ha a művészeti alkotómunkát ténylegesen egy kutatási, megértési módszernek tekintjük. Ez feltételezi, hogy kutatásunk nem szociológiai, nem művészetelméleti, művészettörténeti, hanem



„művészeti”, az eredményünk egy műtárgy (vagy több). Ahogy a fejezet elején részleteztem, ez a szempont nálam is folytonos visszacsatolást igényelt, hiszen bár nyilván egy több terület határán lévő kutatásról van szó, de a korlátozott idő miatt a tényleges arányok nagyon sokat számítanak. Szintén fontos, amit már *Kentridge* kapcsán is leírtam, hogy ezeknek a munkáknak a végeredménye nyitott, nem „tudásfeltárásról”, hanem jelentésadásokról, jelentések előhívásáról, inspirálásáról van szó (*Hannula, 2004*). Bár sok szempontból általánosak a fentiek, szerintem minimálisan az ezekre a kérdésekre való folyamatos reflexió nagyon sokat segít a kutatás során.

Az alábbiakban röviden írok a kutatás során alkalmazott módszertanról, majd az „Elméleti háló” részben bemutatom azokat a referenciapontokat, akikhez kapcsolódni tudtam az alkotási folyamat problémáinak értelmezése kapcsán.

### ***1.3. Módszertan***

Kiváltképp mivel nem rendelkeztem előre megalapozott módszertannal a kutatás elvégzéséhez, fontosnak látom leírni röviden a folyamatot, amit követtem. A módszer leírása mind az erősségeit, mind a korlátait segít bemutatni a kutatásnak.

Kiindulási pontként félig strukturált interjúkat készítettem a résztvevőkkel. Korábbi kutatásom során úgy tapasztaltam, hogy egy interjú elkészítése egy ilyen komplex téma esetében sok megválaszolatlan kérdést hagy hátra, ráadásul a lakással, otthonnal kapcsolatos beszélgetés könnyen átcsap egy életútinterjúba. Így két, vagy akár három interjút terveztem minden résztvevővel.

Az interjúknak nem írtam előre feszes forgatókönyvet, lévén, hogy a legfontosabb az volt, milyen témákat emelnek ki a lakásukkal kapcsolatban a résztvevők. Ezt továbbá az is indokolta, hogy tapasztalatom szerint az ember otthona sok szempontból nem egy reflektált terület – tele van jelentésekkel, de ritkán mondjuk fel magunknak, mi, miért fontos, mi, miért kerül oda, ahova, miért élünk együtt bizonyos tárgyegyüttesekkel és cserélünk le másokat. Így nagyon sok minden múlik a helyszínen adott válaszokból, és egy feszesebb interjúterv nagyon könnyen felborul, vagy épp az ahhoz való ragaszkodás kizökkenti a beszélőt.

Az interjúk hanganyagát rögzítettem, majd azokat visszahallgatva kezdtem ez rajzolni. A rajzi folyamat során felszínre kerülő megfigyelések, kiemelések, jelentések jelentették a továbblépést mindig mind az interjúk folytatásakor, mind további rajzok és így a további értelmezések kialakításakor. Ennek eredményeképp az egyes interjúk feldolgozása több éves folyamat része volt.

Az ilyen felfogású, feltáró kutatási tevékenységnek mind a szociológiában, mind a képzőművészeti munkában megvannak a gyökerei. Talán a képzőművészeti munkával kapcsolatban kevésbé kell magyarázni, hogy a váratlan elemek, a rajz során felmerülő új problémák hogyan tudják folyamatosan új irányba terelni a gondolkodást. Ugyanakkor társadalomtudományos szempontból sem előzmény nélküli ez a felfogás. A grounded theory (magyarul esetlenül fordított „lehorgonyzott elmélet”) a ’60-as évek végén épp azt tűzte ki célul, hogy az akkoriban uralkodó pozitivista, kvantitatív kutatás deduktív, elméleteket tesztelő logikája helyett a kutatott társadalmi valóságra helyezze a hangsúlyt, majd az így nyert adatok révén, átlátható folyamatban jusson el az elméletalkotás fázisába (Horváth és Mitev, 2015. 87. o.). Ugyanakkor ennek a módszernek mind a feltételezett „tabula rasa” kiindulási pontja kritizálható volt, mind az a megközelítés, hogy az előttünk álló objektív valóság a megfelelő módszerekkel pontosan feltárható. Charmaz ezzel szemben konstruktivista módon fejlesztette tovább a grounded theory-t, feltételezve, hogy a társadalmi valóság többféle lehet, illetve a tudást a megfigyelő és megfigyelt közösen hozzák létre, a kulcs az interpretatív megértés (Horváth és Mitev, 2015. 121. o.)

## **2. Elméleti háló**

### ***2.1 Az otthon mint krízis***

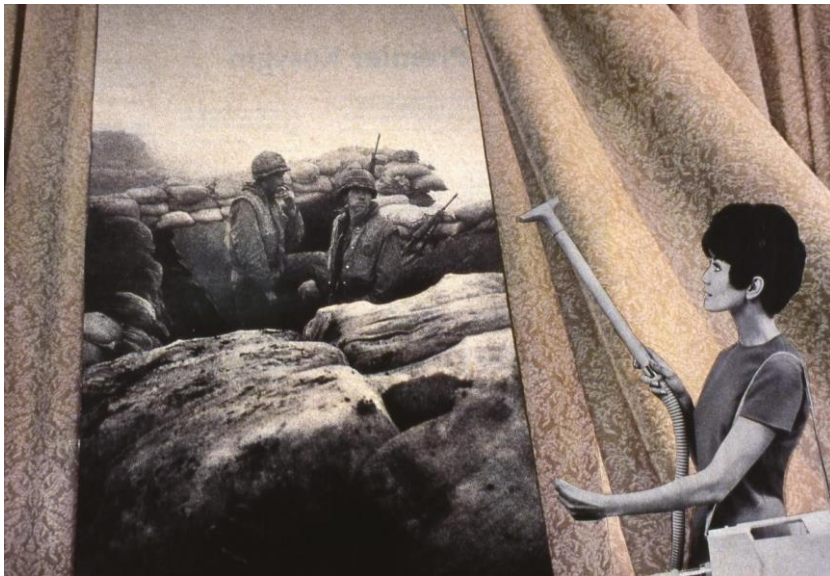
Zömében a II. világháború utáni képzőművészeti példákat használva amellet fogok érvelni, hogy az otthon fogalma, jelentései a képzőművészeti diskurzusban főleg negatív kontextusban volt jelen. Jellemzően társadalomkritika, pszichés vagy testi trauma, veszteség szimbóluma vagy színtere. Legyen szó feminista kritikáról,

fogyasztási- és politikai kritikáról, vagy a migráció és az otthontalanság témájáról.<sup>2</sup> Ezek a megközelítések vagy egy krízis helyzetben levő csoport szemszögéből, vagy társadalomkritikai szemszögből közelítenek az otthon témájához, kritizálva az ezekhez kapcsolt hagyományos fogalmakat, mint a biztonság, a nyugalom, vagy egyáltalán azt, hogy létezik ilyen. A hétköznapiakat, az „átlagos” élethelyzeteket, azoknak személyességét, mozgatórugóit, részleteit zömében reflektálatlanul hagyják. Ez számomra azért volt érdekes, mert ezzel ellentétben én célzottan – életkörülményeit, életszínvonalát tekintve – nagyon „átlagosnak” mondható emberekkel foglalkoztam a kutatás során. Korábbi művészettörténeti időszakok során az otthon tematikája, az otthon tárgyai nagyon gazdag témát szolgáltatottak, ugyanakkor ennek beemelése a disszertációba mind terjedelmileg, mind pedig koncepcióban nehézkes lett volna. A disszertáció számára úgy képzőművészeti, mint szociológiai szempontból is az alább tárgyalt diskurzus adja az elméleti kereteket, így nem láttam okát a korábbi korszakok beemelésének.

Az otthon világa, szembe állítva a nyilvánosság és az utca dinamikájával, lényegében már a XIX. század közepe óta kritika tárgya a művészeti diskurzusban, több forrás is Baudelaire 1859-es *A modern élet festője* című esszéjével kezdi ennek kifejtését (Reed, 2002; Lauzon, 2017). Griselda Pollockra hivatkozva Reed megjegyzi, hogy az impresszionizmus alatt elvéve, akkor is inkább látványosságként jelenik meg az otthon motívuma (Reed, 2002. 36. o.), és az érdeklődés a dadaistáig és szürrealistáig csekély maradt, náluk ugyan az otthon tere és annak jelentéstársításai tudatosabban megjelennek, továbbra is kritikusan szemlélik az otthonosság és a kispolgári nyugalom elképzelését (Reed, 2002. 37. o.). Ezzel kapcsolatban ugyanakkor Lauzon megjegyzi, hogy ebben a korban az értelmiség és a művészek alapélménye lehetett az otthon elhagyása, a háborús pusztítás, a politika belépése az otthon zárt terébe (Lauzon, 2017. 32. o.), így a kritikai attitűd legalábbis részben összekapcsolható ezzel is. Csak elvéve foglalkoztak az otthonnal és az otthonossággal pozitív kontextusban művészek, Európában a Nabis-csoportot és az angolszász Art and Crafts mozgalmat szokás kiemelni (Reed, 2002). Bár a pop-art már több érdeklődést mutat az otthon hétköznapi tárgyai iránt, mérföldkőként a második hullámos feministák 1972-

---

es Womenhouse kiállítását szokás kiemelni (Reed, 2002. 45. o.; Lauzon, 2017. 33. o.), és innen már jóval széttartóbb és gazdagabb a diskurzus. Ugyanakkor, ha alapvető irányvonalakat kellene felrajzolni, még mindig sokkal inkább az otthon hiányával vagy annak hagyományos, biztonságot, intimitást nyújtó képzetével szembeni kritika áll a művészeti érdeklődés középpontjában, nem pedig az otthonteremtéssel kapcsolatos, előjel nélküli, hétköznapi gyakorlatok. Érzékeltetésül Claudette Lauzon a *The Unmaking of Home in Contemporary Art* (2017) címet adta a témát áttekintő könyvének, Imogen Racz *Comfort, Alienation and the Everyday* (2015) című munkájának pedig hét fejezetéből csak kettő foglalkozik az otthon jelentéseit, tárgyait feltáró munkákkal. Lauzon elemzését olyan alkotókra építi, akik figyelmének a középpontjában az otthon elvesztése, hamis biztonsága, törekenysége, a biztonságos kötődések hiánya áll. Az áttekintést Martha Roslertől és Gordon Matta-Clarktól kezdi, az ő esetükben a hangsúlyt a társadalomkritikai attitűdre helyezi. Martha Rosler esetében a feminista és háborús kritika, a kispolgári fogyasztói magatartás visszásságai kapcsán említi Rosler *House Beautiful: Bringing the War Home* (1967–1972) sorozatát és *Semiotics of the Kitchen* (1975) című videóját.



2. Martha Rosler: *Cleaning the Drapes, House Beautiful: Bringing the War Home* (1967–1972)



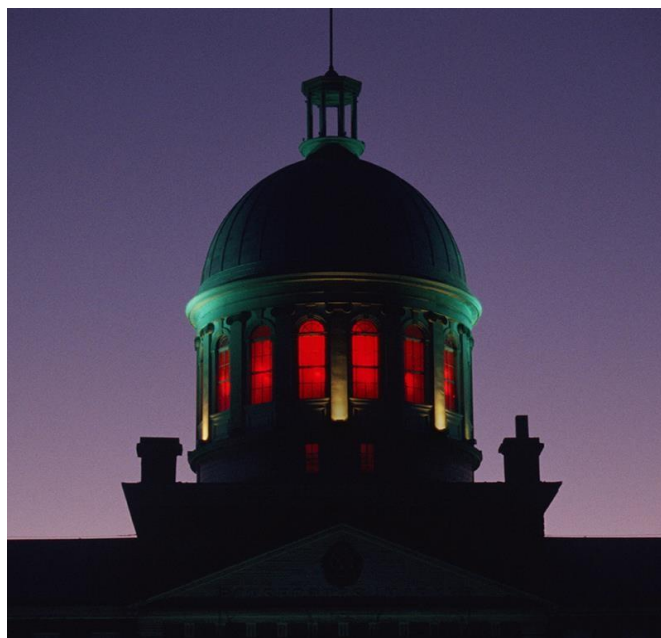
3. Martha Rosler: *Balloons, House Beautiful: Bringing the War Home* (1967–1972)

Krzystof Wodiczko, Alfredo Jaar és Santiago Sierra munkáit a kötődés, illetve annak hiányával kapcsolatban tárgyalja *Lauzon*, ennek pszichés és társadalmi vonatkozásaival, legyen szó a kapcsolatteremtés képességében támadt zavarról, illegális bevándorlásról vagy hajléktalanságról. Wodiczko és Jaar esetében is foglalkozik a projekciós munkáikkal *Lauzon*. Jaar 1999-es *Light in the City* című installációja során Montréal egyik emblematikus épületén helyezett el vörös lámpákat, míg a helyi hajléktalan szállókban gombokat, melyet, ha a hajléktalanok megnyomtak, a lámpák felgyulladtak, vörösen kivilágítva az épület kupoláját, jelt adva létezésükről a város lakóinak. Wodiczko *Homeless Projection II*. (1986–1987) Massachusetts-i polgárháborús emlékműre vetítette rá hajléktalan emberek képeit, kiemelve a kontrasztot azzal, amit ezek a köztéri emlékművek a közösségről állítani szeretnének, illetve ahogy azok a valóságban léteznek.

A projekciók kapcsán érdekes az áthallás Martha Rosler montázs sorozatával. A maga módján mindhárom egyfajta montázs, amik már meglévő, konszenzusos jelentéseket bontanak meg azok átalakításával, annak megmutatásával, amit ezek a szimbólumok elfednek.



4. Krzysztof Wodiczko, Homeless Projection II., Massachusetts, (1986–1987)



5. Alfredo Jaar, Lights in the City, Montreal, 1999

Doris Salcedo installációit az otthon törekénységével, a háborús traumák, az otthon elvesztése és az ezzel kapcsolatos emlékezetpolitikával, a szenvedő „Másikkal”



kapcsolatos azonosulás lehetőségével (lehetetlenségével) összefüggésben tárgyalja Lauzon. Salcedo gyakran használt motívuma a szék, mely egyszerre kelti fel az ember testének illúzióját és hangsúlyozza ki a jelenlét hiányát. Érdekes, hogy Salcedo konzekvensen igyekszik az azonosulást fizikailag is lehetetlenné tenni azáltal, hogy megakadályozza, hogy beleülhessük ezekben a székekbe. A 8. Isztambuli Biennáléra készült szék installációján egy parkoló terét töltötte meg 1550 darab egymásra borított fa székekkel (*Untitled*, 2003), máskor betonnal öntötte ki a szék egy részét (*Untitled*, 2008), illetve a bogotai Igazságügyi Palota falain engedett le 280 darab széket a palota ostromának és az azt követő kormányzati megtorlásnak 17. évfordulóján (*Noviembre 6 y 7*, 2002). Az áldozatok helyét nem lehet elfoglalni ezekben az installációkban, az azonosulás nem lehetséges egyszerű, könnyű feloldozást ígérő fizikai gesztusokkal. Ezekben a munkákban is hangsúlyos az otthon törekenységének a bemutatása, a politika és erőszak behatolása az otthon zárt terébe, az ember privát, személyes világába.



6. Doris Salcedo, *Untitled*, Isztambul, 2003



7. Doris Salcedo, Untitled, 1989



8. Doris Salcedo, Noviembre 6 y 7, Bogota, 2002



*Imogen Racz* Lauzonnal szemben a 2015-ben írt *Art and the Home – Comfort, Alienation and the Everyday* című könyvében nem egy elméletet akar végig vezetni és illusztrálni, sokkal inkább egy katalógust igyekszik adni az otthonnal kapcsolatos művészeti megközelítésekről. Ilyen módon sok olyan munkára és megközelítésre kitér, amik akár az otthon tereivel akár annak tárgyaival kapcsolatban a művészek személyes, intim reflexióit is tartalmazzák, mindamellett, hogy nem hagyja figyelmen kívül a fentebb röviden felvázolt veszteség és traumadiskurzusokat. *Racz* külön alfejezetben foglalkozik a '70-as években indult New British Sculpture mozgalomba bekapcsolódó szobrászokkal, illetve az őket követő, rajtuk felnövő művészgeneráció tagjaival (például Richard Deacon, Richard Wentworth, Anthony Gormley, Anish Kapoor, Alison Wilding, Tony Cragg), akiknél számtalan példát hoz a mindennapi, otthoni tárgyak szobrászati felhasználására, azok múzeumi kontextus változásaira, illetve az ember és tárgy, ember és környezet viszonyt elemző munkákra. Érdekes, hogy részben ezek a szobrászok lesznek később résztvevői Colin Painter már röviden említett *At Home with Art* projektjének. Az őket követő, rajtuk is szocializálódó szobrászgeneráció tagjai, például Rachel Whiteread vagy Michael Landy, nagyon érzékenyen reflektálnak az otthonnal kapcsolatban lekövethető társadalmi problémák (lakhatási politikák, társadalmi csoportok marginalizálódása), illetve az otthon teréhez kapcsolható személyes történetekre, képesek egységben kezelni a politikai, társadalmi és egyéni szinteket. Rachel Whiteread sok emblemikus munkát készített a témához kapcsolódva, például az 1990-es *Ghost* vagy az 1993-ban létrehozott *House*. Ezek a munkák egyszerre reflektálnak aktuális társadalmi problémákra, jellegzetes társadalomtörténeti időszakokra és személyes élettörténetekre az otthon terének betonba öntése által. Michael Landy munkáira a következő fejezetben reflektálok hosszabban.



9. Rachel Whiteread, House, London, 1993



10. Rachel Whiteread, House, London, 1993

Ehhez a művészgenerációhoz tartozik még a szintén a '70-es években művészeti képzést kapott, több médiummal dolgozó Greyson Perry. Vele 2012-ben a BBC forgatott egy három részes sorozatot, *All In The Best Possible Taste with Grayson Perry* címmel, melyben nagyméretű faliszőnyegeket készített, melyek a különböző brit társadalmi osztályokra reflektáltak. Ezzel a projektjével egy külön alfejezetben fogok foglalkozni. Perryvel Imogen Racz is foglalkozik a könyvében, itt ugyanakkor más munkái kerülnek előtérbe: Perry nagy, reprezentatív méretű vázákra fest társadalomkritikus töltetű történeteket. Ezek az óriási méretű vázák általában nagypolgári lakások díszei, erős státuszkifejező funkcióval. A tematika kontrasztja felhívja a figyelmet ezen társadalmi problémákra, átértelmezi a viszonyunkat hozzájuk. Az aprólékos megmunkálás azt is eléri, hogy közel kelljen lépni a megszemléléshez, „be kelljen lépni” az amúgy törékeny tárgyba, intim, bizonytalan nézői helyzetet létrehozva (Racz, 2015. 174–176. o.).



11. Grayson Perry, *We have found the body of your child*, glazed earthenware, 48 x 28 x 28cm, 2000

Ahogy a korábban említett Arts and Crafts mozgalom is kiemelt figyelmet fordított az otthon értékeinek, úgy később is úgy tűnik, hogy Nagy-Britanniában ez a téma sajátos figyelmet kapott, ennek okainak feltárása is érdekes kutatás lehetne.

Összességében a fenti, gyors történeti áttekintést azért láttom fontosnak, hogy érzékeltessem, hogy az otthonnal kapcsolatos művészeti érdeklődés ritkábban kapcsolódott annak személyes aspektusaihoz, illetve annak vizsgálatával, hogyan

kapcsolódik össze az egyéni életúttal az otthon tere, tárgyai. A szociológiai indíttatása a kutatásnak ugyanakkor előtérbe helyezi ezeket a szempontokat. Szintén fontos elemnek látom alkotói oldalról, hogy a személyes hangvételi reflexiók legtöbb esetben a művész saját emlékeire, élményeire hagyatkoznak, jóval ritkább, hogy mások élményeit próbálnák feldolgozni. Amikor így tesznek, általában marginalizált, sérült helyzetbe került emberek, embercsoportok helyzetére reflektálnak, azokat a helyzeteket dolgozzák fel, amikor az otthon biztonsága, állandósága, egyáltalán annak megléte sérül.

## ***2.2. Az otthon mint kontextus***

Mielőtt rátérnék két, szociológiai szempontból számomra nagyon érdekes munkára, átvezetésként Colin Painter, a Wimbledon School of Art professzorának *At Home with Art* című projektjét szeretném bemutatni, mely erősen fókuszál az otthon kontextusképző képességére, és ezzel összekapcsolódik az új anyagi kultúra és szociológiai kutatások otthonképével is. Az otthon tere (akárcsak egy galéria vagy múzeum) adott esetben teljesen átírhatja a bekerülő tárgyak jelentését (*Hurdley*, 2006. 723. o.), miközben, mint fizikai és társas tér, korlátokat támaszt a benne lakóknak, szelekcióra készíti őket, ezzel befolyásolva az identitásuk formálását. *Rachel Hurdley* brit kandallópárkányokról írt tanulmányában jegyezte meg, hogy amikor az irodájában elkezdte táblákra kitűzni a helyszínen készített fotókat, rájött, hogy az első szelekciót azért kell elvégeznie, mert nem fér annyi tábla az irodájában, amennyi képet készített (*Hurdley*, 2007. 365. o.). Azért szeretem ezt a megjegyzését, mert plasztikusan reflektál arra a nagyon egyszerű fizikai korlátra, amit a lakás mérete, az egybefüggő falszakaszok mennyisége, belmagasság stb. jelenthetnek. Ezek szinte észrevétlenül befolyásolják a tárgyválasztásainkat, ezen keresztül pedig identitásformálásunkat. Ebből a dialektikus viszonyból épít elméletet Daniel Miller antropológus. Két fontos fogalmat vezetett be: az *objektifikáció* a tárgyak és az emberek közötti kölcsönösen konstitutív hatást jelöli, míg a *keretezés* a minket körülvevő tárgyakat olyan „láthatatlan keretként” írja le, melyek meghatározzák milyen normák, szerepek, értékek szerint viselkedjünk egy adott szituációban (*Miller*, 2010). Szemben Miller antropológiai megközelítésével, *Martina Löw* szociológus a

tér és egyén közötti oda-vissza hatást szociológiai, strukturalista szemszögből vizsgálja *Sociology of Space* című könyvében (2016). A teret társadalmi rendszerként kezeli, mely meghatározza a benne végrehajtható cselekvéseket, mely ismétlődő cselekvések ezáltal reprodukálják, megerősítik az őket létrehozó társadalmi-strukturális hatásokat. Ebben két folyamatot emel ki, egyik a *spacing*, mely lényegében a téralkotó elemek elhelyezését jelenti, és az *operation of synthesis*, mely az egyén kötődésének olyan aspektusaira utal, mint az emlékezés, azonosulás, jelentéstársítások. Löw szerint ezen cselekvések során reprodukálja magát a társadalom a téri struktúrákon keresztül.

Ezek a megközelítések mind visszaköszönnek Painter projektjében. Brit szobrászokat kért fel arra, hogy tervezzenek szupermarketben megvásárolható, otthoni lakberendezési tárgyakat. A művészek számára nem voltak kötöttségek, szabadon eldönthették, hogy használati tárgyat vagy műtárgyat terveznek. A projektben résztvevő szobrászok: Angela Bulloch, Tony Cragg, Richard Deacon, Antony Gormley, Anish Kapoor, Permindar Kaur, David Mach, Richard Wentworth, Alison Wilding.

A projekt fontos eleme volt, hogy minden résztvevő művésznak el kellett látogatnia mintegy terepmunkaként egy családhoz, akik bemutatták számára az otthonukat, tárgyaikat, szokásaikat. Az itt szerzett tapasztalatok alapján alakították ki a koncepciókat a későbbi műtárgyakhoz. A tárgyakat a Homepage üzletház forgalmazta. Amennyiben beleegyeztek vásárláskor, úgy a tárgyak vásárlóit később felkeresték, megnézték, milyen helye lett az otthonukban az adott tárgynak, elbeszélgettek velük arról, miért választották az adott tárgyat, mit gondolnak róla jelenleg, milyen gondolatokat, érzéseket hív elő azóta, hogy „beköltözött” az otthonukba.

A kutatásról megjelent kötetben három résztvevő művész is reflektál arra, milyen kihívásokat jelentett a projekt, változtatott-e valamit a művészeti felfogásukon (*Painter, Deacon, Gormley, Wilding, 2002.*).

A projekttel kapcsolatban Colin Painter három fő célkitűzést fogalmazott meg. Egyfelől átgondolni, hogyan jelenthet az otthon kontextust a kortárs művészet számára, ezen keresztül áttekinteni, milyen értékek, elképzelések társulnak az otthon közegehez. Emellett egy kísérlet a kortárs művészet szélesebb közegekhez való

eljuttatásához. Harmadrészt egy lehetséges gyakorlat kortárs művészek termékeinek bevonására a tömegtermelésbe (Painter, 2002. 7. o.). Alapvetően ugyanakkor a projekt disszertációval való kapcsolatát nem ezek a pontok jelentik, hanem egyfelől annak megfigyelése, hogy a tárgyak jelentése hogyan alakul ki az otthon kontextusába történő belépéskor, másfelől az a munkafolyamat, amelynek során a résztvevő művészek megpróbálnak a munkájukkal a másik privát életére, személyes közegére rácsatlakozni.

A tárgyak utóéletét *Rebecca Leach* vizsgálta a projekttel kapcsolatban publikált tanulmányában *What Happened at Home with Art: Tracing the Experience of Consumers* (2002) című tanulmányában. A kutatás résztvevőit természetesen azok a vásárlók alkották, akik beleegyeztek az utánkövetésbe vásárláskor, így a minta nem lehetett elég nagy ahhoz, hogy reprezentatívnak lehessen tekinteni, de így is több fontos megfigyelés érdekes lehet az otthon jelentésadó/átalakító szerepével kapcsolatban.

Talán a legideálisabbnak mondhatóbb eset az, amikor a vásárló indíttatása és a tárgy készítésének motivációja egybeesik – például a Tony Cragg által tervezett kislapát esetében. Cragg a projekttel kapcsolatban a művészet szerepének a szellemi kihívással szemben azt hangsúlyozza, hogy az új tapasztalatokkal tágítja az értelmezési kereteinket, referenciáinkat, ezáltal boldogabbá és életrevalóbbá tesz (Leach, 2002. 158. o.). A konkrét munka Cragg motivációként azt említi, hogy rendre elhagyja a kertben a kerti szerszámait, ezért valami olyasmit akart, amit nyugodtan ott hagyhat, ahol használja, később is megtalálja. A tanulmányban idézett vásárló számára a férje pontosan ezért akarta megvenni a lapátot:

*Barbara: ...Mike (nevet) felkapta, és azt mondta – na ezt tuti nem fogod elhagyni a kertben (...) a kertben könnyen leteszed őket csak úgy, amikor mondjuk olvasni kezdesz, és elfelejted, nem veszed észre őket a távolban... de ez azonnal feltűnik! (nevet) (...) Néha elmegyünk három-négy órára, és hát tudod, mint egy kertben, nézelődsz, észreveszel magokat vagy dolgozatsz egy területen, aztán arrébb mész, és ahogy mondtam, mindig látom, merre vannak...*

(Leach, 2002. 158. o.)





12. Tony Cragg, Trowel (Kerti szerszámok), At Home with Art project, 1999

Egy másik esetben Alison Wilding azt emeli ki a szobraival kapcsolatban, hogy törekszik arra, hogy legyen egy preferált, állandó nézőpontja, így ebben a munkában pont azt látta kihívásnak, hogy otthon, ahol az emberek együtt élnek a tárgyakkal, folyamatosan nézik, áthelyezik, a nézőpont is folyton változik (Leach, 2002. 159. o.). A tárgyak folytonos áthelyezése egyfajta lelki-szellemi igénye is sokaknak, az identitás folyamatos alakulásának lekövetése.

*Matthew: Szoktuk mozgatni különböző szögekbe néha, hogy a lehető legjobban látszódjon a formája. Nem hiszem, hogy valaha volt teljesen*



*felfordítva – a lapos felén, mint egy kalap... a szó, ami eszembe jut róla leginkább egy szűrő..., de olyannak is látom utólag kicsit, mint a milleniumi dóm kupoláját..., de azt hiszem leginkább egy tálnak láthatja az ember. Még sohasem csináltam, de azt hiszem... vagy talán mégse... nem tudom elképzelni, hogy megtegyem, de akár pot-purrit is lehetne bele tenni. De nem igazán, nem hiszem, hogy ez tényleg egy pot-purris tárgy lenne. Úgy képezem, hogy szép lenne a falra fellógatva, mert van rajta az a lyuk, és nagyon adja magát, hogy fel legyen lógatva. Talán igen, ami aggaszt az az, hogy mire lógassuk fel, mert kellene valami, ami nem töri el vagy forgácsolja szét... például az egyik kép, ami megragadt a fejemben, amikor több van belőlük... azt hiszem volt egy ilyen kép egy otthon magazinban, amikor ez a projekt elindult... nagyon sok volt belőlük. Bármi ilyen mennyiségben nagyon inspiráló tud lenni. De persze a saját otthonodban nem tudnád ezt megtenni, hacsak nincs igazán nagy helyed... még egy – nem tudom, hova lett – még egy kis papír is volt rajta egy szivárvánnyal, amit a lányok csináltak egy helyi vásárra – egy szivárvány Noé Bárkájából, amit beletettek... azt hiszem én üresen jobban szeretem. Talán, ha elég sok van, különböző színűre is be lehetne őket festeni. (Leach, 2002. 159. o.)*

A fenti idézetben látszik, hogy mennyire csapongóan, szerteágazó módon lehet gondolkodni egy tárgyról, többek közt a nézőpontváltások révén. Egy rövid idézetben féltucat szemszögből beszélt ugyanarról a tárgyról. Itt is érdekes, mennyire találkozott Alison Wilding szándéka a vásárlóéval. Látszik az idézetben az is, hogy az otthoni jelentésbefolyásoló aspektusoknak mennyi különböző oldala jelenik meg egy tárggyal kapcsolatban – ízlés, család, véletlenek, helyszüke, megvalósítható és megvalósíthatatlan tervek stb.



13. Alison Wilding, Ceramic sculpture (Kerámia szobor), At Home with Art project, 1999

Az otthon kontextusával kapcsolatban nem lehet kihagyni a személyes kapcsolatok, családi, párkapcsolati viszonyok megemlítését, még ha túlzottan egyértelműnek is tűnik. A tárgyakhoz társított jelentésekkel kapcsolatban kiemelten foglalkozik Leach azzal, hogyan ágyazódnak be a kapcsolati dinamikába, hogyan készítetik folyamatos kompromisszumokra, újra tervezésre a résztvevőket. Anthony Gormley például szögeket tervezett, mivel érdekesnek látta, hogy pusztán az elkülönítés és kiakasztás gesztusa hogyan teszi lehetővé, hogy a legkülönbözőbb tárgyak új értelmet nyerjenek (*Leach*, 2002. 163. o.).



14. Antony Gormley, Pegs (Szögek), At Home with Art project, 1999

Az egyik Gormley-vásárló, egy építész például megtervezte, hogyan fogja egymástól 30 cm távolságba, vízszintesen kihelyezni a 3 szöget, amit vett, de mire odajutott volna, a felesége elvett kettőt és kicserélte egy kisebb asztallapot a falra, mire az építész visszament és vett két új szöget, annyira kötődött a precízen kigondolt tervéhez. Érdekes, hogy Gormley elképzelése mennyire egybeesett azzal, ahogy végül a feleség felhasználta a szögeket, dísz tárgyat csinálva egy funkcióját veszített használati tárgyból (Leach, 2002. 162. o.).

Leach három témakört jár körbe alaposabban azzal kapcsolatban, mik azok a szempontok, amik meghatározzák, hogy mi kerülhet be a házba. Az egyik egyfajta konzervatívabb, a ház jellegéhez való alkalmazkodási hajlam. Lényegében, hogy mennyiben korlátozza a lakberendezést a ház stílusa. Az Angliában elterjedt edwardiánus és György-kori épületek markáns stílusa nem enged meg akármilyen dekorációt. Ez az építészeti karakteresség egyaránt szül „ápolási” igényt és esztétikai lázadást is. Ezen túl kevés az olyan felület, amire ki lehet helyezni tárgyakat, így ez is alapvetően meghatározza a bekerülő dolgok mennyiségét, jellegét. Ez olyan megoldásokat is hozott a kutatásban résztvevők esetében, amik már szinte galéria jellegűt adtak a lakásoknak, például, hogy a padlóra helyezték a tárgyakat mint egyfajta installációt.

Egy másik attitűd, pont egyfajta galériás megközelítés, ahol a tárgyak minőségének, vizualitásának sokkal nagyobb szerepe van, mint a tér fizikai korlátainak. Az ilyen résztvevők szívesen használtak vizuális műveltséget demonstráló szókinccset a beszélgetés során, például, hogy az a tárgy „ott jól működik”, vagy milyen „anyagisággal rendelkeznek”, de a művészekről általánosságban is többet tudtak. Ide sorolta Leach azokat a résztvevőket is, akik a designra, és annak révén a funkcióra helyezték a nagyobb hangsúlyt, illetve az ehhez kapcsolt igényesség adott nekik egyfajta presztízst. Talán furcsa, de ebben a szekcióban tárgyalta a humor szerepét is, mint az egyik legfontosabb döntőbíró a tárgy lakásba jutásához, amely a funkció mellett az egyik legfontosabb tényezőnek bizonyult.

A harmadik vizsgált folyamat a tárgy jelentésének módosulása, miután hazakerül. Leach Richard Deacon tárgyával és magyarázatával illusztrálja ezt. Deacon tárgya a szuvenir jelentésével foglalkozik, amivel kapcsolatban azt mondja, hogy az számára jóval kevésbé egy reprezentációt jelent, mintsem egy emléket, vagy inkább emlékeztetőt (*Leach, 2002. 171. o.*).



15. Richard Deacon, Sculpture (Szobor), At Home with Art project, 1999

Ebben a szekcióban, amellet, hogy szó esik arról, kiben milyen személyes élményt, emléket idézett fel a hazavitt tárgy, konkrétan megfogalmazzák a résztvevők, hogy a hazaéréstől számít a tárgy valójában különlegesnek, sajátnak, amikor magunk

maradunk vele. A tárgy eredetisége sem igazán a tényleges egyediségében keresendő a válaszadók számára, hanem hogy az adott közegben, kontextusban megerősíti-e a tulajdonos identitásérzését, „különösségét”, sajátosságát, akár másokkal szemben is. Ugyanakkor nem feltétlen hoz pozitív megerősítést a tárgyak prezentálása mások számára. Egy esetben például a vásárló gyereket egy horogkeresztre emlékeztette Gormley szobrocskája, és ez annyira megzavarta az illetőt, hogy a lakása egy nyilvános pontjáról elrakta egy olyan helyre, ahol csak ő láthatja, és távol tarthatja ezt az jelentést (Leach, 2002. 173. o.).

Összességében Painter projektje és Leach elemzése számtalan nagyon fontos szempontot említ meg, amik a tárgyak lakásba kerülését és az ott történő kontextusváltást, jelentésadásokat illeti, akár a humor szerepének kihangsúlyozását, akár a folyamatos jelentésmódosulás megfigyelését, hogy hogyan nyeri vagy veszti el az értékét, legitimitását egy tárgy.

### **2.3. Találkozási pontok**

Ebben a fejezben szeretnék olyan művészeti projektekről szót ejteni, ahol az alkotás fókuszában egy másik személy áll, nem a művész, és az otthon az egyén életútjába ágyazva, mind személyes, mind társadalmi vonatkozásait figyelembe véve jelenik meg. Ezekben a projekteken szoros kapcsolatot látok a társadalomtudományos, illetve anyagi kultúra kutatások otthon- és emberszemlélete, illetve a művészeti alkotófolyamat és a létrejött műtárgy között. Mind a két alábbi munka értelmezéséhez hozzátesz, ha *Roni Brown* értelmezését beemelve, az otthon mint egy önéletrajzi elbeszélést kezeljük (2007). Hasonlóan bármilyen történethez, amin keresztül az ember a saját identitását alakítja (akár például az interjúkhoz, amiket a kutatás során készítek), az otthon is egy állandóan változó, dinamikus folyamatként kezelhető. Az ember egyszerre alkotója és szemlélője az otthonának (pont, mint a művész Kentridge előadásában), és törekszik arra, hogy mindig egy koherens életrajzot, koherens képet tudjon felmutatni (uo. 264. o., *Giddens*, 1991).

### 2.3.1. Michael Landy – Semi Detached, Song Dong – Waste Not

Michael Landy a kilencvenes évek Young British Artists generációjának a tagja. Előzményként megemlíthető, ahogy a dolgozat korábbi fejezetében is tárgyaltuk, hogy Nagy-Britanniában már a hetvenes években felfutó New British Sculpture képviselőinél (mint például Tony Cragg, Richard Wentworth), fokozott szerepet kapott az otthon tárgyainak felhasználása.



16. Micheal Landy: Semi-Detached, 2004, Tate, London, kiállításrészlet, előnézet. Forrás: Dean Gallery

Emellett Rachel Whiteread ember és tér kapcsolatát vizsgáló munkássága is kiemelkedő, tehát nem légyeres térben kezdett dolgozni. Szintén fontos előzmény saját korábbi munkája, a Breakdown (2001), ahol (szinte) az összes személyes tárgyát, emlékét megsemmisíttette, beleértve olyan emlékeket, mint elhunyt családtagokról és barátokról készült fotók, illetve apjától örökölt báránybőr kabátját.





17. Micheal Landy: Semi-Detached, 2004, Tate, London, kiállításrészlet, hátsó nézet

Ezt a kabátot meg szokás említeni mint összekötő pontot Landy következő munkájával, a *Semi-Detached* (2004) című installációval, melyben alapvetően apja életét, sorsát dolgozza fel, annak egybefonódását családi házukkal.<sup>3</sup>

John Landy, az apa bányászbaesetben megrokkant, ez teljesen meghatározta későbbi életét, hétköznapijait. A balesetig tipikusnak, ideálisnak mondható brit munkáskarrierje volt. A ház volt ambícióinak, identitásának egyik fő alkotóeleme, ahol a házkörüli, barkács, DIY-munkákkal aktívan részt vett a kor divatjának és egyfajta férfi eszményképének megfelelően az otthonteremtésben.

---

<sup>3</sup> <https://www.theguardian.com/artanddesign/2004/may/16/art.tatebritain> (utoljára megnyitva: 2023.08.07.)

Landy a Tate Britain Duveen Gallery szárnyában építette fel szülei tipikusnak mondható, londoni, középosztálybeli, külvárosi otthonának 1:1 (szinte tökéletes) másolatát. A házat kettévágta, így be lehetett sétálni a két házrész közé. A belső, vágott oldalokról nem a ház belseje volt látható, ezek az oldalak vásznakkal voltak befedve és videók futottak rajtuk Landy apjának mindennapjairól, otthoni rutinjairól. Az egyik videó *Shelf Life* címmel John Landy hálószobájának polcain lévő tárgyakat mutatja, rendkívül lassú, kameramozgással. A *No. 62* című munka szinte állóképként mutat be jeleneteket a ház körüli életből, levelet egy pókhálóban, döglött bogarat vagy Landy apját, amint a gyógyszereit rendezgeti. A harmadik videó, *Four Walls* címmel Landy apjának DIY-magazinjait mutatja be, miközben alávágta édesapja hangját, ahogy ír népdalokat füttyül (*Melhuish, 2005; Racz, 2014*).



18. Michael Landy: *Semi-Detached*, kivágott képkocka a *Four Walls* című videóból, 2004, Tate, London.

A videók bemutatják a mindennapok figyelmen kívül hagyott jeleneteit és az identitás konstrukciójának különböző rétegeit, például az ír származás, a férfi és



családapai szerep, vagy a rokkantság, ami komoly napi programmá teszi a leghétköznapibb cselekvéseket is.

Song Dong kínai művész *Waste Not* című munkája nagyon sok szempontból köthető Landy installációjához. A munka alapvetően a művész édesapja halála után depresszióba süllyedő édesanyja számára egyfajta terápiaként lett kitalálva (Hung, 2009). Song Dong anyja hosszú évtizedeken keresztül halmozott fel tárgyakat, melyek egyszerre jelentették számára az emlékezés eszközt és a megoldást az egzisztenciális fenyegetettségre. A *Waste not* mentalitás a kor Kínájának életformája volt. Semmit nem szabadott kidobni, hiszen a szegénység közepette nagyon korlátozott volt a javakhoz való hozzáférés, és sosem lehetett tudni, hogy mikor lesz hiány valamiből. Így kerültek megőrzésre kiszáritott szappanok vagy kihegyezett fa jégkrém pálcikák, amikkel repedéseket lehetett tisztítani (uo. 40. o.). Song Dong édesanyja a család anyagi helyzetének javulásakor sem tudott elszakadni ettől a felhalmozási, megőrzési szokástól. Férje halála után ez még szorongatóbbá vált, a tárgyak egyfajta biztonságérzetet jelentettek (uo. 13. o.). Song Dong projektje lényegében egy terápia az édesanyja számára. Rávette, hogy egy kiállítás keretében dolgozza fel a tárgyakat, rendszerezze és mutassa be. A kiállítás rendezés alatt a galéria már látogatható volt, az édesanya beszélt a betérőknek a tárgyakról, életéről, a családjáról mindennapjairól. Keserű folytatása a projektnek, hogy Song Dong édesanyja balesetben elhunyt, és a művész és családtagjai az iránta érzett gyász feldolgozásaként folytatták a projektet, a tárgyak katalogizálását, az installáció átdolgozását és újra bemutatását (Perry, 2013).

Ami itt nagyon fontos szerintem, hogy nemcsak a tárgyak és az ember – egyik esetben John Landy és a házuk, illetve Song Dong édesanyja, Zhao Xiangyuan esetében a tízezernyi felhalmozott tárgy – kölcsönös, egymást formáló viszonyáról van szó, hanem szinte az eggyé válásukról.

Az installáció mint végtermék mellett mindkét munka esetében nagyon fontos a készítés folyamata. Landy lényegében beköltözött a szüleihez hosszú



19. Song Dong: Waste Not, 2006, MoMa, New York

hónapokra, rajzolta, videózta, fotózta apját és az otthonukat.<sup>4</sup> Song Dong installációja esetében édesanyja archiváló munkája is külön súlyt ad a projektnek (*Hung, 2009*).

A munkák személyessége mellett mindkét műtárgy erőteljesen reflektál azokra a társadalmi viszonyokra, amikben a művészek felnőttek. Song Dong installációja felöleli a XX. második felének kínai történelmét, megjelenítve az 1959–1961 éhínség társadalmi és személyes hatásait, a kínai Kulturális Forradalom időszakát és a későbbi évtizedeket egészen a kétezres évek elejéig. A különböző életformákat, túlélési stratégiákat és az ezek formálta identitásokat teszi átélhetővé édesanyja tárgyi és narratív archívumán keresztül.

---

<sup>4</sup> Guner, Fisun (2013) *10 Questions for Artist Michael Landy*. Interjú, [theartsdesk.com](https://theartsdesk.com/visual-arts/10-questions-artist-michael-landy). Elérhető: <https://theartsdesk.com/visual-arts/10-questions-artist-michael-landy>. (Utoljára megnyitva: 2023.08.06)



20. Song Dong: Waste Not, 2006, MoMa, New York



21. Song Dong édesanyja, Zhai Xiangjuang a 2005-ös tokiói kiállításon

A megőrzés, felhalmozás egy generáció túlélési stratégiájává vált Kínában az 1959–1961-es éhínség után, és egyben az anyja saját életstratégiájává, „életművévé” is,

lényegében az otthonteremtés egyik fő gesztusa volt. Ugyanakkor az életkörülmények javulásával egy generációs konfliktus is kialakult a gyerekek és anyjuk között (uo. 17. o.). Ezáltal a gyerekek mint a következő generáció identitásának meghatározását is szolgálja a munka, amennyiben nemcsak a szüleikhez való viszonyukra, de a generációs értékzsidmek – nagyobb társadalmi változások nyomán létrejövő eltérő értékrend a generációk között (Pellandini–Simányi, 2009) – változására is reflektál.

A Landy által megjelenített külvárosi családi házhoz is évtizedes érték és képzettársítások kötődnek, a középosztályba törő brit munkásosztály ideális életterve, ahol az apa, a „családfő”, a ház körüli barkácsolással, folyamatos sajátkezű építéssel, munkával az otthonteremtés motorjává válik. Ez az idealista életterv dőlt romokba John Landy bányászbaesetével, és vált a megoldatlan házkörüli problémákkal a folyamatos leépülés során a feladatait ellátni képtelen férfi szimbólumává. Ugyanakkor rávilágít a sokszor szem elől tévesztett (sok esetben pont az otthonába zárt) rokkant emberek mindennapjaira, illetve a munkásosztály eltűnésének is lehet egy szimbóluma.



22. Michael Landy: Semi-Detached, kivágott képkocka a Four Walls című videóból, 2004, Tate, London

Mindkét munkában érdekes az otthon terének, tárgyainak ilyen realiztikus formában történő behelyezése a galéria közegébe, a személyes szféra nyilvános térbe helyezése, felkínálva ezzel azt mások számára is a kapcsolódásra. Landy esetében a szinte egy az egyben lemásolt ház, az explicit módon ábrázolt hétköznapi rutinok mint apja gyógyszerrendezgetése vagy a felhalmozott, szimbolikus jelentőségű DIY-



magazinok és személyes tárgyak, házkörűli hétköznapi apróságok, hanghatások (mint pl. a füttyülés) elevenítik meg, szinte zavarba ejtően a mindennapokat. Song Dong esetében azért is van szó egy nagyon radikális gesztusról, mert nemcsak a tárgyak, illetve édesanyja történeteszerű írásos visszaemlékezései vannak jelen a galéria térben, hanem a rendezés során maga az édesanyja is, aki beszédbe elegyedik az érdeklődőkkel. A kurátor *Wu Hung* hármass transzformációról beszél a mű, az installáció mint a mindennapok és a művészet közti határ elmosása kapcsán. Egyrészt az otthoni tárgyak műtárggyá válnak, az otthoni rendezőelvek helyett belépve a múzeumi taxonómiák és rendszerezés világába (*Perry*, 2013. 36. o.), másrészt Song Dong anyja társalkotóvá, művésszé válik, illetve harmadrészt a kollaborációjuk révén a saját kapcsolatuk is átalakul (*Hung*, 2009). Mindkét munkánál fontosnak látom, hogy kifejezetten konkrét, még élő személyekről szólnak az alkotások (John Landy-ék házához például kisebb zarándoklat kezdődött a kiállítás-megnyitó után.<sup>5</sup> Ezzel mindkét művész belelép a galériatér és az otthon, a művészet és az élet határait értelmező-feszegető nagy hagyománnyal rendelkező diskurzusába is. Mind a konkrét társadalmi helyzetek kiemelése, mind a konkrét személyek és tárgyak bemutatása azt eredményezi, ahogy *Clare Melhuish* Landy munkájával kapcsolatban megjegyzi, hogy a galériatér mindkét mű eltolja egyfajta néprajzi múzeum vagy antropológiai gyűjtemény irányába (uo. 121. o). Ugyanakkor mindkét esetben olyan tárgyakat (pl. a külvárosi ház és a szemétnek ható tárgytömeg) kell néznünk és ezáltal értelmeznünk, viszonyulnunk hozzájuk, amiket a mindennapjainkban annyira megszokhattunk, hogy általában nem nézzük meg alaposan, nem kérdőjelezzük meg jelentésüket. Érdekes különbség a két munka között, hogy Landy installációja egyszeri, az adott galéria térben, professzionális installáció építő cég bevonásával létrejövő munka, ami a kiállítás végével elpusztul, így egy lezárt történet. Hasonlóan a már említett *Breakdown* (2001) című megelőző projekthez, ez is egy hosszú esemény (hosszas tervezés, rákészülés, építés) volt, mely után teljesen megsemmisül a jelentéshordozó tárgy. Ez az egyszerisége a munkának a kapcsolódáson túl egyfajta elengedő gesztust is sugall Landy mindkét projektje esetében. Song Dong installációja ugyanakkor tovább él, újra és újra ki van állítva, újabb családtagok bevonásával, és később,

---

<sup>5</sup> Guner, Fisun (2013) *10 Questions for Artist Michael Landy*. Interjú, theartsdesk.com. Elérhető: <https://theartsdesk.com/visual-arts/10-questions-artist-michael-landy>. Utoljára megnyitva: 2023.08.06.

édesanyja halálával újabb jelentéssréteggel bővült, így lehetőséget ad a családdal való viszonyának folyamatos újraértelmezésére.

## **3. A rajz mint kutatási módszer**

### ***3.1. A „Másikhoz” való viszony***

Mint a bevezetőben jeleztem, a projekt legelején kevés dolog tűnt még egyértelműnek a rám váró többéves feladattal kapcsolatban, de ezek közül az egyik az volt, hogy a rajzot mint megismerési eljárást, kutatási módszert szeretném használni. Ennek okán a dolgozatnak érintenie kell a rajz folyamatát, a rajz adta megismerési lehetőségeket és korlátokat, illetve a rajz során felmerülő problémákat. A munka során kiderült, hogy ezek a rajzi problémák fogják részben kijelölni a kontextust, amiben a projekt mozogni tud.

A munka megkezdésétől folyamatosan gyakorlati problémaként volt jelent „A Másik”, a meginterjúvolt személy, és a felé való etikai kötelezettségekkel kapcsolatos bizonytalanság. Ábrázoljam-e az illetőt? Mennyire értene egyet a kiragadott motívumokkal, adott esetben mennyire érezné sértőnek a megközelítést, szívesen viszontlátná-e magát az elkészült képen? Ha nem ábrázolom, elmozduljak-e a fikció irányába, hogy ezáltal kreatívabban, kötetlenebbül tudjak dolgozni? Milyen felelősségem van a nekem elmondott történetekkel kapcsolatban? Mennyire alakítom, alakíthatom én a történeteket, mennyit szabad átírni, mennyire vihetem bele a saját meglátásaimat? Van-e helye humornak, iróniának?

Ezek a felvetések leginkább a dokumentarista művészet diskurzusában merülnek fel problémaként, sőt konstitutív elemként. Először néhány elméleti megközelítést ismertetnék, majd pár alkotó bemutatásán keresztül igyekezném körberajzolni a számomra fontos területet.

A dokumentarista műfajt szokás összekötni a hozzá társítható formai jegyekkel, amelyekkel a területen főként használt fotó és film dolgozik. Ezeknek a végig beszélésére talán nincs szükség, ugyanakkor nagyon érdekes abból a megközelítésből kiindulni (ami valahol szintén magától értetődik), hogy a

dokumentarizmus középpontjában a „Nem-Én” áll, pontosabban a dokumentáló és a dokumentált közötti kapcsolat (*Havrának*, 2007). A dokumentáló a „Másikról” szerzett tapasztalatait, benyomásait a saját médiumain, eszközein keresztül szűrve mutatja be (uo. 96. o.). Ez egy újabb rétege a rajzra mint folyamatra történő kritikai reflexivitás szükségességének – nemcsak kutatómódszertanilag „fontos”, „helyes”, hanem alapvetően a másik ember részvételének, élettörténetének reprezentációjának eszköze, így etikai szempontból is kritikus jelentőségű. A rajz esetében ráadásul a médium lehetőségei, erősségei és gyengéi jóval kevésbé és jóval szubjektívebben elemzettek, mint a fotó és a film ehhez kapcsolódó irodalma. *Havrának* azt mondja, hogy a dokumentarizmus esetében a forma, az esztétikum és a tárgy közötti kapcsolatot az etikai dimenzió határozza meg. Ugyanakkor tévesnek tartja azt a megközelítést, hogy a forma alárendelt szerepbe kerülne az etikai elvárásokkal szemben, sokkal inkább a köztük lévő kapcsolatot tartja vizsgálandónak (uo. 9. o.). *Okwui Enwezor* ehhez tesz hozzá egy újabb réteget, amikor azt mondja, hogy a dokumentarista munkákban az igazságot az objektivitás helyett sokkal inkább a résztvevők között létrejövő interperszonális helyzethez való hűségben kellene keresnünk (2004. 24–25. o.). Ilyen módon az „igazság” pusztán tények helyett egy folyamat, melyhez az alkotó létrehoz a mű által egy teret, ahol a néző „A Másikkal” kapcsolatba léphet (*Steyerl és Lind*, 2008). Ez a gondolat kapcsolódik az első fejezetben a kutatás eredményével kapcsolatban tett megállapításhoz, miszerint az értelmezési folyamat szerves része az alkotás befogadása. Az „igazság” diszkurzív természetét boncolgatva *Jörg Heiser* (2008) Foucault-t és Habermast állítja szembe, behozva a hatalom szempontját. Foucault az igazság vizsgálata során azokat a szabályokat tartja fontosnak, amelyek egy adott helyzetben/időben segítenek elkülöníteni az igazat és a hamisat, és ezen normák mellett azt a hatalmat, ami az igazság elismertetéséhez szükséges. Jellemzően ezzel szokás szembe helyezni Habermas kommunikatív cselekvés elméletét, mely leegyszerűsítve azt mondja, hogy az igazság a vita során létrejövő konszenzus eredménye. *Heiser* azt javasolja, hogy az igazság megismerése szempontjából leggyümölcsözőbb, ha egy dialektikus oda-vissza mozgás két végpontjaként kezeljük a két elméletet (uo. 55.o.). A reflexió az aszimmetrikus „hatalmi” helyzetre a kutatás kapcsán is nagyon fontos. Egyfelől a kérdező és válaszadó között alapvetően egyoldalú viszony áll fenn, nem egy

párbeszédéről van szó. Ráadásul a kérdező jelenléte, a helyzet mesterkélttsége hatással van a beszédhelyzetre, az elmondottakra, nyugodtan feltételezhetjük, hogy más kérdezőnek többé vagy kevésbé, de eltérő dolgokat mondanának a meginterjúvált személyek. Emiatt is nagyon fontos, amit Enwezor a személyközi helyzethez való hűséggel kapcsolatban írt – nem annyira egy objektív igazság bemutatása a fontos, hanem az interjúalany és a kutató/művész között létrejövő kapcsolathoz való érzékeny viszonyulás.

Az ilyen helyzetek hatalmi aszimmetriája, a résztvevők szelekciója és mondandójuk szűrése szervesen kapcsolódik az archívum fogalmához. Kit szólaltatunk meg, kiket és milyen típusú megnyilatkozásokat tartunk megőrzésre érdemesnek? Ahogy a dokumentumok hiteles volta, úgy az azok szelekciója és hierarchikus rendszerezése révén létrejövő archívumok objektivitása is kritika tárgya (Zulmans, 2007). A kutatásom során lényegében egy archívumépítés zajlik, ahol az otthon közegében elmondott történetek a felvétel és újrhallgatás révén kiszakadnak az eredeti kontextusukból, majd az elemzés és értelmezés során újracsoportosításra, keretezésre kerülnek. Ráadásul egy javarészt véletlen folyamatnak köszönhetően ezek a történetek nyomot hagynak, szemben számtalan ismeretlen életúttal. Jan Verwoert megkülönböztet fenséges archívumot (*sublime archive*) és személyes archívumot (*personal archive*). Előbbiek totalitásra való igényével szemben (Christian Boltanski és Hanne Derbovent hozva példának) a személyes archívum az egyedi, különleges bemutatásával próbál valamit állítani a valóságról, a korról, amiben készült, a történelemtől. Vertwoert egyik fő érve a személyes archívum mellett az, hogy ezekhez a kisebb történetekhez képesek lehetünk kapcsolódni, míg a nagy volumenű, totalitásra törekvő munkákhoz jóval nehezebben – akár a befogadhatatlan mennyiségű információ, akár az ismeretlen személyekhez való kapcsolódás lehetetlensége miatt (2008).

A fentiek leírása azért is volt fontos, mert segít tovább konkretizálni a rajz okát és szerepét a kutatásban. Arra a következtetésre juthatunk, hogy valamifajta személyes, a maga módján intim (hiszen mégiscsak a résztvevők személyes életterébe lépünk be és ismerjük meg az otthonuk kapcsán az élettörténetüket) megismerési, megértési folyamatban veszünk részt, ezt próbáljuk megragadni a rajz segítségével. Bár talán egyre szélesebb körben elfogadott, de mindmáig nem a rajz az az eszköz,



amit zsigerből a dokumentarista műfajhoz kapcsolnánk. *Susan Sontag* a fotózást egy demokratikus tevékenységnek írja le olyan szempontból, hogy mindenkiből lehet fotós a megfelelő eszköz, gép birtokában (2003). Ugyanezt boncolgatja *Hito Steyerl* és *Maria Lind*, amikor a dokumentarista termelés privatizálódásáról ír (2008). A rajz elsőre pont ennek az ellenpontjának tűnhet, hiszen speciális szakértelmet, gyakorlatot igényel. Ugyanakkor a rajzi folyamatot jobban átgondolva lehet, hogy nem ez a legfontosabb aspektusa. *Michael Taussig* antropológus a kutatásai során a terepnaplójába készített amatőr skicceinek elemzésére építve írt könyvet a rajzolásról, annak a megértésben elfoglalt különleges helyéről (2011). Nemcsak a fényképezéssel szemben favorizálja, hanem az írással szemben is, ami ritkaság egy társadalomtudóstól. John Bergert idézve azt írja, hogy a fotó *megállítja az időt*, míg a rajz folyamatjellege révén *magába foglalja* azt, illetve hogy a rajzolás egyfajta beszélgetésnek fogható fel a tárgyunkkal (uo. 21–22. o.). Taussig maga a *párbeszéd, érvelés és vita* („dialogue”, „argument”, „dispute”) szavakat használja (uo. 30. o.). *John Berger* szerint a nézés, illetve a rajzolás folyamata során a vonalak már nem a látottak körvonalait jelenítik meg a papíron, hanem amivé a rajzoló vált: „...a rajz egy önéletrajzi bejegyzés egy esetről, amit átéltünk, láttunk, visszaemlékeztünk vagy elképzeltünk” („...a drawing is an autobiographical record of one’s discovery of an event, seen, remembered, or imagined.”) (*Berger*, 2007. 3. o.). Tulajdonképpen a rajzolás kapcsán ugyanazt a viszonyrendszert boncolgatják, amit a dokumentarista alkotó és alanya kapcsán fentebb tárgyaltunk. Emellett nagyon érdekes elgondolni a korábban említett *Brown* szöveg alapján, hogy egy önéletrajzi történetre, vallomásra, aminek az otthont tekinthetjük, lényegében szintén egy önéletrajzi történettel reagálunk. Szorosan ehhez a gondolathoz kapcsolódik *Taussig* számára a tanú szerepe is. Jelentésük alapján szétválasztja *a valamit látni* és *a valaminek a szemtanúja lenni* kifejezéseket. Amikor valaminek a szemtanúi vagyunk, *Taussig* szerint jelen vagyunk abban a gyorsan elmúló pillanatban, amikor a horrorisztikus, az abnormális normálissá válik, hogy „akár csak egy pillanatra, de ne pislogjunk” (70. o.). De nem csak a „horrorisztikusnak”, az „abnormálisnak” lehetünk tanúi, ez a gondolat nyugodtan kiterjeszthető arra a helyzetre, amit az interjúalanyunkkal átélünk, amikor átadja nekünk a történeteit, személyes élményeit.

Az alábbiakban néhány olyan alkotóval fogok foglalkozni, akik a fent taglalt kérdéseket a művészeti gyakorlatuk középpontjába állítják, és a munkájuk által egy-egy lehetséges választ kínálnak a fent tárgyalt problémákra.

### 3.1.1. Joe Sacco, Victoria Lomasko

A két művészt azért gondolom, hogy egy fejezetben lehet tárgyalni, mert mindkettejük munkájában a rajz, a hosszas terepmunka, illetve kép és szöveg viszonya rendkívül fontos tényezők, ezen felül mindketten nagyon tudatosan reflektálnak a „ki beszélhet?” kérdésre, megkérdőjelezve az uralkodó narratívákat.

Joe Sacco szabadúszó „grafikus újságíróként” (*graphic journalist*, szabadfordításban) jellemzően háborús konfliktusokat dolgoz fel. Nagyon kritikusan viszonyul a hivatalos archívumokhoz, és arra törekszik, hogy olyan hangoknak adjon teret, akik kimaradtak a hivatalos történelemírás folyamatából. Bemutatásához *Hillary L. Chute Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, And Documentary Form* (2016) című könyvét használom kiindulópontnak. Képregényrajzolóként Sacco képei nyilván számos formai kötöttséggel vagy invencióval) bírnak, ami a képregényes szakma számára érdekességgel szolgál, azonban a mi témánkkal kapcsolatban inkább általánosságban a rajzhoz és az interjúhelyzethez és terepmunkához való viszonya érdekes.

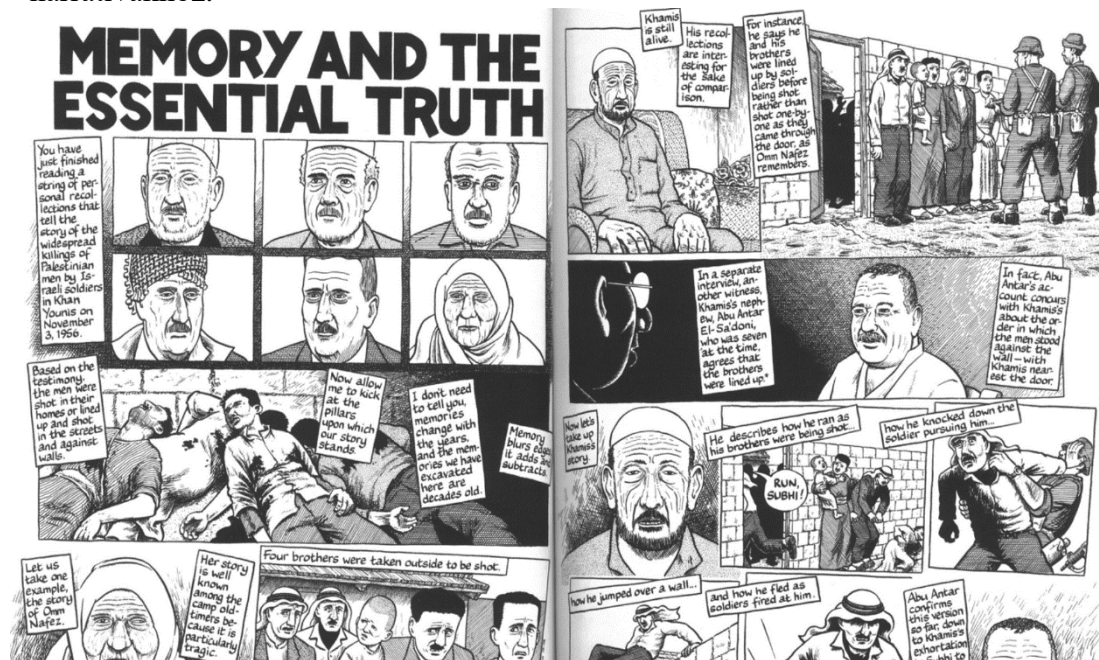
Sacco sok másik képregényrajzolóhoz képest realistább megformálásra törekszik munkáiban. Az *L. Chute* által idézett interjúrészlet szerint ez egyfajta etikai vállalás a részéről („*I'm not going to try to make it abstract. I mean, killing a kid, is killing a kid*”) (uo. 220. o.). *L. Chute* szerint szintén a személyekhez és a helyszínhez való hűség az oka a részletes, topográfiailag helyes város és térábrázolásoknak. A fentebb többször taglalt módszertani reflexióhoz és a Heiser által említett hatalmi asszimetriához kapcsolódóan, Sacco nagyon komolyan veszi, hogy folytonosan kilépjen a fő történetszáלבól, és reflektáljon a saját megfigyelő helyzetére, illetve az interjúalanyok által közölt beszámolók ellentmondásosságára.

A *Footnotes in Ghaza* c. munkájában külön fejezetet szentel annak, hogy bemutassa, hányan hányféleképpen emlékeznek ugyanarra az eseményre.

### 23. Joe Sacco: Footnotes in Ghaza

A szerb-bosnyák háborúhoz, azon belül Sarajevó ostromához köthető *The Fixer. A Story from Sarajevo* című képregénye pedig lényegében teljes egészében az emlékek mint bizonyítékok kétségességének kérdését járja körül a háborús erőszak tematizálása mellett. A történetet végig kíséri a háborúban harcoló, de addigra már leszerelt, traumatizált kísérőjéhez (Neven, a „Fixer”) való viszonya, az ő visszaemlékezéseinek hiányosságai, hitelessége és paradox módon emiatt annak mély emberisége és igazságtartalma.

Ezek a gesztusok ugyanakkor nem hatnak negatívan, nem érezzük, hogy megkérdőjeleznék vagy hitelteleníteni akarnák az elbeszélőket. Inkább az empátiát sugallja, ahogy kapcsolódik az interjúalanyaihoz, elfogadva azoknak a hibáit, esendőségüket, visszaemlékezéseik töredékességét. Egy interjúban beszél a személyes archívum kérdéséről, hangsúlyozva, hogy ezekhez a történetekhez, közelről bemutatott emberekhez könnyebb kapcsolódni, mint az átfogóbb történelmi narratívákhoz.<sup>6</sup>



<sup>6</sup> Interjú Joe Saccoval: <https://www.youtube.com/watch?v=OcdIqdcDbMQ> (utoljára megtekintve 2023.08.06.)

Saját jelenlétére egész szélsőségesen reflektál azáltal, hogy magát is mindig belerajzolja a történetbe, ezzel talán hangsúlyozva, hogy a bemutatott nézőpont is töredékes, esetleges. Gond nélkül reflektál a történetben saját elveszettségére vagy tanácstalanságára egy adott helyzetben.



24. Joe Sacco: The Fixer. A story from Sarajevo, 2003

Joe Sacco munkáival rokonítható Viktoria Lomasko orosz grafikus riportmunkája. Módszertanában nagyon hasonló, jellemzően periférián élő emberekkel (pl. kiszabadított oroszországi rabszolgák, prostituáltak) készít interjúkat. Az ő esetében is felmerül, hogy vajon miért rajzol és nem fotózik. Ez nála egyfelől

egy szükségszerűség is, mivel nem készíthet a helyszínen fotókat, az interjút adó személyek védelme érdekében. A kép és szöveg együttműködési mechanizmusa nála más, mint a képregényformát hűen követő Saccónál. A szöveg szerepe kettős. Egyfelől a képeket rövid képaláírásokkal egészíti ki, amik vagy interjúrészletek vagy kommentárok, de rövidek, és közvetlenül kapcsolódnak a képhez. Emellett például *Other Russians* című riportkönyvében hosszabb szövegeket is ír, viszonylag tárgyilagos, riportszerű hangnemben, kifejtve az adott probléma kontextusát az orosz társadalmon belül, illetve terepnapló-szerűen leírva találkozásait az interjúalanyaival.

Saccóval szemben, aki utólag rajzolja meg jeleneteit, Lomasko képei sokszor a helyszínen készülnek – gyorsak, nincs idő, lehetőség a korrigálásra, így frissek, groteszkek. Egyfelől úgy érzi az ember, hogy a hosszú, kifejtős szövegek közt mintegy megpihenni, átgondolni is engednek a rajzok, másrészt a tárgyilagos riportban haladva hirtelen valóssá teszi az amúgy depresszív, de arctalan leírásokat.



I saw photographs taken in the apartment of Istanbekova's mother. The apartment had been renovated, but wasn't incredibly luxurious. The Istanbekovs have several such apartments in Moscow and in Shymkent, where Zhansulu also owns a mansion in the city's swanky neighborhood.  
The elder Istanbekova is 101 years old. Some of the children born in slavery were sent to her to work as servants.

98



## 25. Victoria Lomasko: Other Russians

Hozzásegít, hogy kapcsolatot építsünk a személyekkel, akikről ír. Nála a rajzolás párbeszédként való interpretálása a helyszíni rajzok miatt nagyon találó, nem egy asztali, utólagos elemzés a rajz, hanem a kapcsolat, az interjú és így a közös tudás létrehozásának része.

Talán Lomaskónál érdemes megemlíteni azt a fajta felelősségvállalást, amit mások bevonása jelent. Lomasko mint társadalmi aktivista aktívan küzd ezeknek az embereknek a jogaiért, kapcsolatot tart velük a találkozások után, támogatja őket. Ez nekem is kérdés volt, megkerülhetetlen reagálni, legalább a magunk számára erre a kérdéskörre. Arra jutottam, hogy esetemben a projektnek nem célja bármiféle változást előidézni a résztvevők életében, alapvetően nem is segítségre szoruló emberekről van szó. Ugyanakkor az az önreflexió, aminek a folyamatán az interjú során végigmennek, lehet egy pozitív élmény is, amit ők kapnak ettől a beszélgetéstől, de lehet megterhelő is. Ezt tudatosan kell kezelni és figyelembe venni a projekt során.

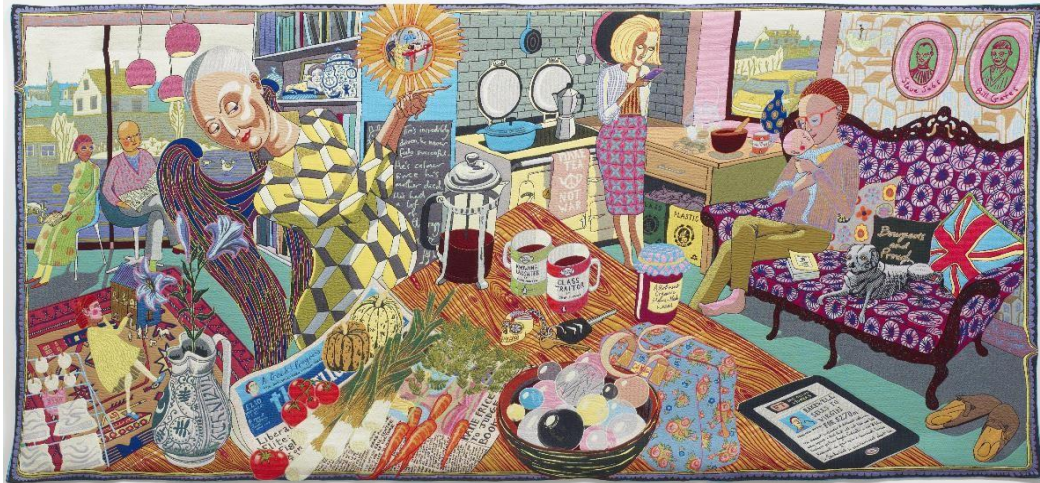
### ***3.1.2. Az átírhatóság kérdése, avagy úton a fikció felé***

Az alábbiakban két munkával fogok foglalkozni, ahol ugyan valós interjúk, helyszíni tapasztalatok adják a munka alapját, de a művészek nagyobb terepet adnak a személyes átírásnak, elmozdulva a riporttól a fikció irányába.

#### **3.1.2.1. Grayson Perry és a „britek”**

Szintén az interjú és a rajzi megformálás és átírás kapcsolata érdekelt Grayson Perry munkájában (*All in the Best Possible Taste*, 2012), aki ráadásul kifejezetten a brit otthonok témáját dolgozta fel. A projektnek külön érdekességet ad, hogy nem egy, hagyományosan szűk réteg számára készített képzőművészeti projekt volt, hanem a BBC háromrészes, országos szinten vetített sorozata számára készült. A sorozat a brit társadalom „főbb csoportjait” akarta bemutatni, egyfajta „ilyenek vagyunk” hangulatban.





26. Grayson Perry, *The Annunciation of the Virgin Deal*, 200 cm x 400 cm 2012

Perry ellátogatott munkásosztálybeli, középosztálybeli és arisztokrata környékekre (a három osztályra bontott tipologizálás természetesen erős egyszerűsítés, de ez most kevésbé fontos), interjúkat készített, szórakozni járt ottani emberekkel, és bemutatták többek otthonát is, eközben arról beszélgetett a résztvevőkkel, mit jelent ahhoz az osztályhoz tartozónak lenni mind szokásaikban, mind tárgyi kultúrájukban. Perry az élményei alapján kis vázlatokat rajzolt, majd ezek alapján minden csoportról 2–2 nagyméretű faliszőnyeget készíttetett, amiben William Hogarth *Az aranyifjú útja* című rézkarc sorozata nyomán egy fiktív fiú életét meséli el a munkásosztálybeli családból indulva, az urbánus középosztályba felemelkedve, majd idős korra a leggazdagabbak közé kerülve, és a végén a halál: egy autóbalesetben, sportkocsijában egy fiatal modellel utazó, bedrogozott, idős milliommósként éri főhősét a végzet.



27. Grayson Perry, The Upper Class at Bay. Gyapjú, pamut, akril, poliészter, selyem kárpitok, 200 cm x 400 cm, 2002

Itt több szinten is elmozdulás történik a dokumentáló szerephez képest a fikció irányába. Egyfelől a groteszk képi megformálás, ami talán Lomaskóhoz közelíti, de annál továbbmenve akár állattá is átalakít embereket. Másfelől a Hogarth-i narratíva, amibe beleszövi a képeket, szintén új értelmezést ad ezeknek az embereknek a sorsukat, viszonyaikat illetően. A Hogarth-i történeten túl minden kép egy létező bibliai témát feldolgozó klasszikus festmény kompozíciójából indul, azt írja át mintegy parafrázisként, továbblépve finoman a fikció felé. Ezekbe a képekbe sűríti aztán a különböző osztályokra jellemző helyzeteket, státuszszimbólumokat, tárgyakat. Azzal, hogy az aranyifjú történetét és a bibliai narratívákat összeköti az interjúk általa leszűrt jelentésével, sikerül egy többretegű, egyszerre groteszk és empatikus történetet felépítenie; amit nem érzek könnyűnek a saját munkámban egyesíteni például. A fiktív történetet, amibe ezáltal sok személyes interpretáció kerül, a tévésorozat tudja reflektáltabbá tenni. Egyfelől sok részt kapunk a tényleges találkozókból, beszélgetésekből, még akkor is, ha ezek is vágott anyagok. Másfelől Perry a képeket egy kis kiállítás keretében bemutatja a filmben szereplőknek, lehetőséget adva a reagálásra és álláspontja kifejtésére. A sorozatban is számtalan bejátszás során osztja meg személyes benyomásait, illetve a készítő is igyekezik hangsúlyozni a részek előtti bevezetőben Perry személyét és szerepét.

### 3.1.2.2. Marc Bauer – egy „átszűrt” történet

Sacco és Lomasko megközelítése nagyon hasonló volt, nemcsak a választott eszköz, de a módszerük iránti hosszútávú elköteleződés miatt is, ők a „grafikus riporter” munkát életforma-szerűen űzik. Marc Bauer ezzel szemben speciálisan a 2018-as Sydney Biennáléra készített projektében állított ki egy, a témánk szempontjából releváns rajzi alapú installációt.<sup>7</sup>

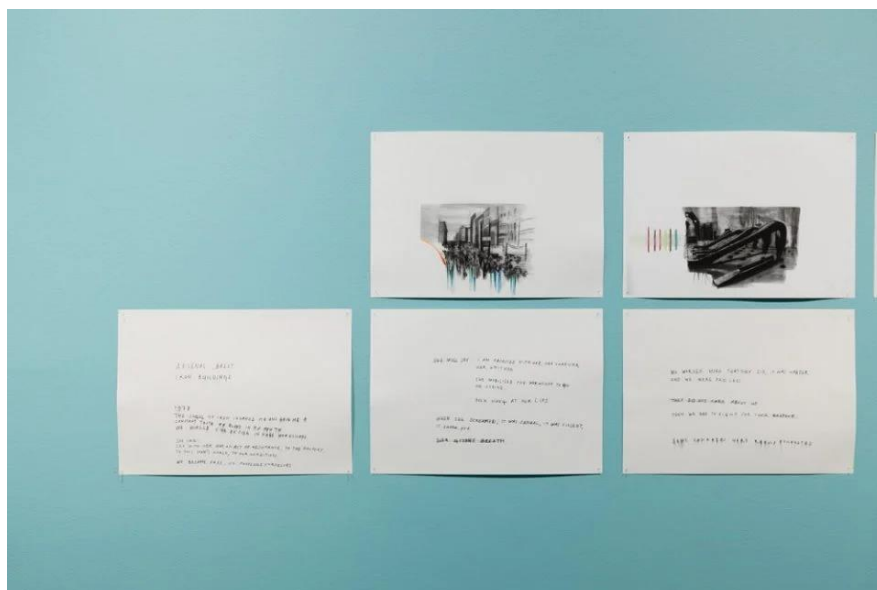


28. Marc Bauer, Installációs látkép (2018) 21. Sydney Biennálé, Museum of Contemporary Art  
Australia

A munka tudatosan szétválaszt különböző komponenseket – az installáció három részből áll. Az egyik falon egy kisméretű rajzsorozat látható. Bauer olyan munkásnőkkel készített interjúkat, akik a hatvanas és kilencvenes évek között olyan területeken dolgoztak, ahol dominánsan férfiakat foglalkoztattak – egy haditengerészeti kikötő, egy halfeldolgozó üzem és egy kerámia gyártó és porcelánfestő üzem. Az interjúk központi témája az emancipáció, a különböző megpróbáltatások, amit a női kisebbség a férfi kollégáktól elszenvedett ebben az

<sup>7</sup> A Sydney Művészeti Biennálé oldalán elérhető a munka:  
<https://www.biennaleofsydney.art/participants/marc-bauer/> (utoljára megnyitva: 2023.08.07.)

időszakban a munkahelyén. A konkrét interjúkra közvetlenül egy rajzsorozat utal, amin kicsi rajzok és alájuk ragasztva jegyzetként, cetliként rövid, kézzel írt részletek szerepelnek az interjúkból. Ez a legközvetlenebbül az interjúalanyokhoz kapcsolódó rész, és egyben a legszemélyesebb, legintimebb hangvételi is. A láthatóság és olvashatóság érdekében nagyon közel kell menni hozzájuk. Ugyanakkor érdemes figyelembe venni a narratíva teremtés szempontjából, hogy szemben például Lomaskóval és Saccóval, akik nagyfokú belátást engednek a munkafolyamatba, ezek a kiemelt sorok, mondatok, a beszédhelyzet és a szöveggörnyezet kontextusa nélkül manipulációra is lehetőséget adnak. Egy-egy kiemelt mondat ugyanis egy teljesen különálló narratívát mutathat be, ahol nagyon kevés lehetőségünk van megítélni, mennyire a szerző és mennyire az interjúalanyok álláspontját olvassuk. A megfigyelő, interjú készítő/alkotó álláspontja, szelekciója mindenképp reflexiót igényel véleményem szerint.



29. Marc Bauer, 'A Brief History of Emancipation' (2018) (részlet), digitális print papíron, ceruzával újrarajzolva, 21. Sydney Biennálé, Museum of Contemporary Art Australia



Egy másik falra egy óriási, szénrel rajzolt falkép került, egy védőkesztyűs kézpár munka közben, szimbólumszerűen, áthelyezve egy fölény magasodó „meta-narratívába”, történelmi perspektívába a témát, felidézve a szovjet grafikák hangulatát is.



30. Marc Bauer, 'Arsenal, Shipyard, Brest, Brittany, France' (2018), szén falon, 21. Sydney Biennálé, Museum of Contemporary Art Australia

Az installáció közepén – és ez a próbálkozás teszi igazán érdekessé számomra a munkát – egy megterített asztal látható, festett porcelánedényekkel. Az edényeken szereplő képek egy kitalált személy Madam F. C. mindennapjait mesélik el (az interjúalanyok között volt porcelánfestő is). Amellett, hogy az installáció egyértelmű utalás az otthoni térre és az ehhez kapcsolt női szerepekre, szerintem érdekesebb, hogy milyen lehetőségek vannak egy tudatosan és vállaltan kitalált történet elmesélésére, ahol a szereplők nem egy az egyben az interjúalanyok, hanem a különböző tulajdonságok, történetek, tanulságok összegyűrva jelennek meg a képeken, már átszűrve, átértelmezve az alkotó által. Lényegében a kérdés, hogy milyen szerepe lehet a fikciónak egy valahol dokumentarista szemléletmódú, de legalábbis valós elbeszéléseken alapuló munkában. Természetesen maga a gondolat nem új, filmes és irodalmi példák is léteznek, de a kutatás valamennyi, képzőművészeti és szociológiai kontextusában érdekes kérdésnek látom.



31. Marc Bauer, 'Madame F.C. naplója' (2017), festett kerámia, 21. Sydney Biennálé, Museum of Contemporary Art Australia

Perryvel szemben Bauernél az átírásokra, a saját személyére mint átalakító tényezőre nem láttam külön reflexiót. Ez egyfelől persze vehető természetesnek egy kiállítás kontextusában, de ezzel együtt amennyiben másokat szólaltatunk meg, szerintem fontos, hogy kísérletet tegyen az alkotó/kutató saját szerepére.

### ***3.1.3. Walid Raad és a történelemgyártás logikája***

Ha továbbmegyünk azzal a kérdéssel, hogy mennyire vonható be a fikció ezen a területen, érdekes foglalkozni Walid Raad munkáival. Ezzel egy rövid ideig ellépünk a rajz médiuma mellől. Raad fotográfiát tanult, a fotózás és fotómanipuláció nagyon fontos szerepet játszanak a munkáiban, a rajzolás sokkal mellékesebb tevékenység. Ugyanakkor munkája azért lett fontos, és kapcsolódott a fenti művészekhez, mivel a fikció révén személyes, alternatív történelemolvasatokat tud megjeleníteni. Az archívumot és a tudományos tudástermelés egyéb formáit (pl. konferencia, előadás), mint álcat használja, hogy egy fiktív, de ezáltal a valóságban létező történelmi tudás hiányosságait kimutatni képes történetet hozzon létre (*Respini, 2015*). Itt nem kifejezetten a periférián élők hangjának bemutatásáról van tehát szó, hanem



reflexiókról a létező, hivatalos történelmi tudás hiányosságaival kapcsolatban. Raad egyik fő projektje a *The Atlas Group* (1984–2004), amely egy kitalált szervezet, melynek deklarált célja a libanoni polgárháború dokumentálása. A projekt egyébként kisebb szünetekkel, de még ma is aktív (uo. 31. o.). Az Atlas Group fellépéseiben, előadásaiiban Raad kettős játékot játszik. Egyfelől mindig deklarálja, hogy a szervezet kitalált, és mindig jelzi a bemutatott dokumentumok fiktív eredetét, de mivel a „körítés”, a performance és a dokumentumok annyira igazinak hatnak, a legtöbbek érzékelését így is megzavarja (uo. 34. o.). Nemcsak a díszletekben, körítésben, de a fiktív dokumentumokban is folyamatosan megkérdőjelezi, mit is tudhatunk valójában töredékes ismereteink, információink révén valójában egy eseményről. Példának okáért az Atlas Groupot egy bizonyos tudós, történész, Dr. Fadl Fakhouri látja el dokumentumokkal. Természetesen egy kitalált személyről van szó. Fakhouri dokumentumai alapvetően kérdőjelezik meg annak okát, szerepét. Például *Notebook volume 72* című jegyzete egy lóverseny befutóját ábrázolja, de egyik kép sem mutatja, melyik ló ért be a célba először, mindegyik vagy a beérkezés előtt vagy után ábrázol lovakat. A jegyzet szerint Fakhouri tudós barátaival arra fogadott, mennyivel hibázza el a fotó az igazi befutót (uo. 35.o.). A munka valami olyasmire reflektál, mint Sacco a *Fixer*ben és más képregényében is. Mekkora lehet a hézag egy-egy esemény és az arról való tudásunk, információink, emlékeink között. Fakhouri létezésének egyetlen bizonyítéka egy fotósorozat, ahol Párizsban és Rómában turistáskodik. A fotókon Raad apja látható, keverve a privát és a nyilvános történelem szféráit (uo. 35. o.).

**Distance Between Horse and Finish Line:**  
+ 30

**Date:**  
10 August 1990

**Historians' Initials and Bets:**

1. KS	-110
2. MM	+211
3. FF	+700
4. PH	+200
5. HG	-117
6. RO	+318
7. AB	+100
8. SK	-000

**Winning Historian / Time:**  
RO + 31

**Race Distance:**  
1500 m.

**Winning Time:**  
1:52

**Average Speed:**  
48.3 km/hr.

**Description of the Winning Historian:**  
He always pointed the finger at assorted rogues, morons, neo colonialists and an imagined conspiracy of Jewish currency traders who he says are bent on keeping his country poor and servile

32. The Atlas Group/ Walid Raad: Notebook Volume 72/“My neck is thinner than a hair”, 1996–2004.



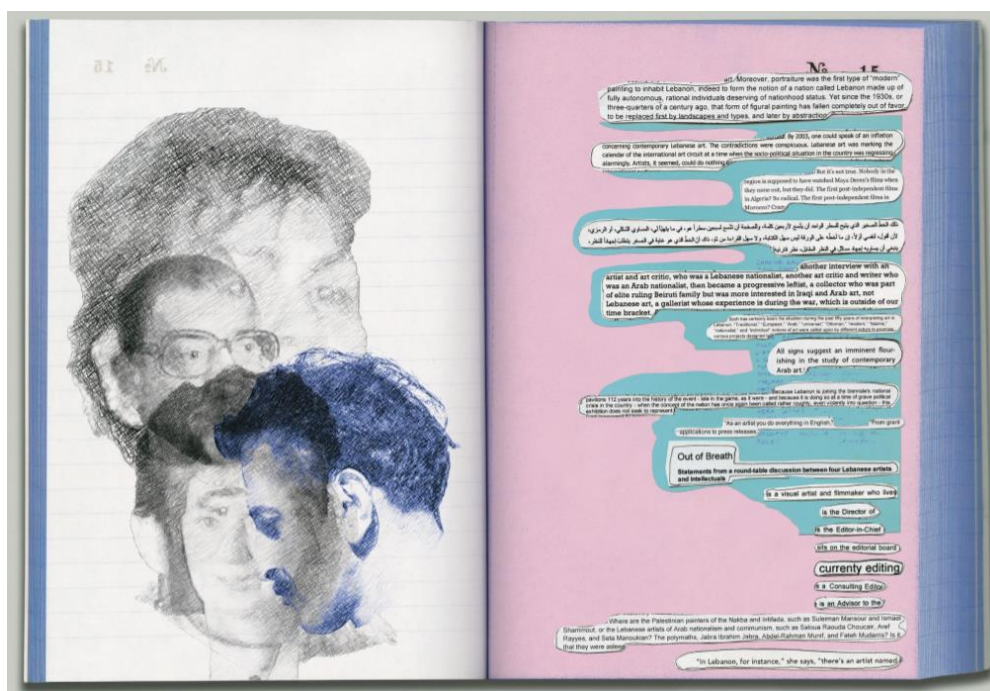
33. The Atlas Group/ Walid Raad: “Civilizationally, we do not dig holes to bury ourselves\_Plate 922”, 1958–59/2003.

Emblematikus munkája még a *Bachar Tapes*, ahol egy valós, öt amerikai fogollyal lezajlott túszerdrama történetébe montázsol bele egy libanoni férfit hatodik túszerként, interjú formában rögzíti ennek a fiktív (amúgy ismert libanoni színész által alakított) férfinak a visszaemlékezéseit. Bachar visszaemlékezései teljesen eltérnek a többi fogolyétól, például a többi fogolytárs homoerotikus közeledéseiről mesél. Itt is éppúgy alapvetően meg van kérdőjelezve hatalmi szempontból a beszélő autoritása, ahogy a visszaemlékezések tartalma, az azokra épített történelmi tudás hitelessége is. (Uo. 37. o.)



34. The Atlas Group/Walid Raad: Hostage: The Bachar Tapes, részlet

Érdekességképp Raad Respini katalógusához készített munkájával zárnam a fejezetet. *I Though I'd Escape My Fate But Apparently* címmel ismert libanoni művészek/művészetközeli emberek kijelentéseit montázsolta össze szöveggé. Raad elmondása szerint ezek olyan idézetek, amelyeket vagy nagyon szeretett volna elmondani, vagy amelyeket soha ki nem ejtett volna a száján (uo. 8. o.). Egy képet egy könyv két oldala jelenti, az egyikken az összevágott szöveg, a másikon egy rajzolt, montázshatású arc(darab). Ez a munka azt a fajta zavart és töredékességet mutatja, amit később a saját munkáim kapcsán, illetve a fenti példánál is érintettem. Mennyire lehet szelektált forrásokból összeválogatott idézetekből hiteles szöveget írni, mennyire kell hogy megzavarjon azoknak a töredékessége, számít-e, hogy töredékes, hogyan olvassuk és gondoljuk tovább ezeket? Ki az az autoritás, aki ezeket szelektálta számunka, és hogy viszonyuljunk hozzá?



35. Walid Raad, I Thought I'd Escape My Fate, But Apparently

### 3.1.4. Részösszeg

Mielőtt továbblépnénk a saját interjúk feldolgozását tartalmazó negyedik fejezetre, érdemes egy rövid összefoglalást tartani az eddigiokről. A disszertáció kontextusát jelentő szakirodalmat és művészeket, művészeti projekteket annak nyomán tekintetem át, hogy a kutatási, illetve alkotási folyamat során milyen kérdések merültek fel bennem, milyen akadályokat jelentett a választott eszköz, módszer, illetve maga a kutatás interdiszciplináris jellege.

Alapul véve a társadalomtudományos szakirodalmat, az otthonra, a lakás terére az egyén és a társadalom közötti kapcsolat, kölcsönös formálódási folyamat szempontjából tekintetem. A projekt szociológiai gyökerét tehát nem egy társadalmilag jól definiálható csoport megfigyelése, sem egy kiemelt vagy sérülékeny társadalmi helyzet, esemény dokumentálása adta. Sokkal inkább annak a nagyon hétköznapi folyamatnak a megfigyelési igénye, ahogy a tér, a tárgyak mint társadalmi

viszonyok megjelennek az egyén életében, ahogy ezek között formálódik, alakul az identitása.

A rajz mint választott eszköz, és az ehhez kapcsolódó alkotási folyamat állandó reflexiót igényelt, valamint az interjúkészítéssel, a „Másik” bevonásával járó etikai dimenziókat is értelmezni kellett. A rajz mint médium szubjektív jellege az események dokumentálása, regisztrálása helyett az interjúalanyokkal való kapcsolat, a hozzájuk való viszonyra történő reflektálás felerősödését hozta magával. Nagyon fontos megállapításnak látom a rajzra mint egy önéletrajzi bejegyzésre való hivatkozást is. Szintén a rajzi folyamat jellege miatt merült fel, hogy az etikai és társadalomtudományos dimenzió a szabad alkotói folyamatra megszorítóan tud hatni, így egy ponton túl érdemes foglalkozni azzal, hogy a fikció mennyiben vonható be az ilyen jellegű kutatásba.

## **4. Saját projekt bemutatása**

### ***4.1. Interjúalanyok bemutatása***

A kutatás során négy résztvevővel készítettem két-két interjút. A kiválasztásuk véletlenszerű volt. Röviden, pár mondatban bemutatom őket. A használt nevek mind álnevek.

Csenge egy harmincas éveiben járó anyuka, egy korábbi kutatásom résztvevője volt. Egy zuglói családi házas környéken él, férjezett és két gyereke van. Otthonukba pár évvel ezelőtt, a második gyerek érkezésével költöztek. Az interjúk idején egy alapítványnál dolgozott részmunkaidőben.

A Szabó–Bence-házaspár egy nyugdíjas értelmiségi pár, akik egy távoli családi ismeretség révén kerültek kapcsolatba velem. Mindketten történészek, Zuglóban, lakótelepen élnek, két gyermekük van, mindketten külön élnek tőlük, egyikük külföldön, míg a másik Budapesten. Ketten élnek a másfél szobás lakásukban. Korábban volt egy macskájuk, „Náci” (Ignác), aki már nem él. A hetvenes években, rögtön egyetem után, gyermekeik születése előtt költöztek jelenlegi otthonukba. Itt született és nőtt fel mindkét gyermekük. Szabó Ábel Szentgálon, református lelkész



családba született, az ottani parókián nőtt fel. Bence Liza budapesti, a belvárosban nőtt fel.

Diána egy Budapesten élő, több diplomás, amúgy pécsi nyugdíjas, akivel az egyik doktori alkalom után, a vonaton ismerkedtem meg. Budapesten él élettársával, egy óbudai lakótelepi lakásban. Özvegy, nincs saját gyermeke, élettársának két gyermeke és unokái is vannak, akiket sajátjaként kezel. Aktív társadalmi életet él, civil szervezetek munkájában vesz részt. Férjével éltek Pécsen és másfele, vidéken is, majd annak halála után költözött Budapestre.

Gábor és Léna szintén nyugdíjasok, a Vajdaságból költöztek néhány éve Budapestre, szintén Zuglóban, a szomszédomban élnek. Két fiúk és unokáik régóta Budapesten élnek, miattuk költöztek ide. Modern tetőtéri, belső kétszintes lakásban laknak, illetve udvar tartozik a lakásukhoz. Léna matematika tanár, Gábor a turizmusban dolgozott.

## **4.2. Kutatási eredmények**

A kutatási eredmények meghatározása a legnehezebb feladat volt számomra a doktori projekt során. Mivel egy interdiszciplinális kutatásról van szó, valamiféle „szociológiai” eredményt is szeretne az ember felmutatni, miközben vállaltan a rajz az elemzési, kutatási módszer, eszköz. Márpedig az mindennek nagyjából az ellentéte, amit a tudományozshoz kapcsolunk – nem nyelvi alapú, személyes, adott esetben a képi felvetések felülírják az eredeti kiindulópontot. Szóval miközben egyrészt maguk a rajzok nemcsak a gondolkodás, elemzés folyamatát jelentik, de egyben az eredményét is, mégis *írni* kell tudni róluk valamit, ami reflektál az egyéni és társadalmi kapcsolatára, illetve a rajznak a megismerésben játszott szerepére.

Az alábbiakban három csoportra fogom szétválasztani a munkákat mint jól elkülöníthető rajzi projektek, és bemutatni, hogy milyen hozadékkal jártak, mennyiben nyújtottak sajátos nézőpontokat, és mennyiben inspirálták, illetve egészítették ki egymást. Ez nem azt jelenti, hogy nem voltak kisebb kinyúlások más rajzi/képi irányokba, de ez a három projekt különíthető el önálló egységként.

## Projekt 1 – Szénrajzok

Abban, hogy elsősre a színet/vegyes technikát és a nagyjából féllíves (B2 körüli) méretet választottam a rajzokhoz, azt hiszem a legfontosabb szerepet az játszotta, hogy ebben volt a legtöbb gyakorlatom, így azt feltételeztem, hogy ebben tudok a legtermészetesebben gondolkodni az interjúkról. Az etikai kérdések itt merültek fel először. Természetes eszköz volt számomra a humor és az irónia korábban, de nem volt világos, meddig mehetek el ebben a helyzetben. Igyekeztem értelmezni, hogy az egyes interjúalanyok mire használják a humort az elbeszéléseik során, és az alapján próbáltam én is kiválasztani azokat a helyzeteket, ahol beleférhet. Szintén nem voltam biztos benne, hogy ábrázoljam-e az interjúalanyokat, és ha igen, hogyan. Hogyan kerüljenek be a szövegek a képekbe? Kellenek-e? A módszer amúgy igen egyszerű volt, hallgattam az interjúkat, és amit kápileg megfoghatónak éreztem, elkezdtem rajzolni.

Eleinte a tárgyakra fókuszáltam, arra, amit mesélnek róluk, megpróbáltam kicsit átírni őket, hogy ellépjek egy általános csendélet-ábrázolástól, jobban reflektáljak a személyes történetre, ami hozzá kapcsolódik. Szövegeket, idézeteket a címekben írtam le. Az interjúalanyok ábrázolásával kapcsolatban elkezdett foglalkoztatni a fikció kérdése – ábrázolni akartam az embereket, de nem portrészzerűen. Végül is elkezdtem átírni őket, főleg a fejeket, valami olyan motívummal, ami számomra kifejező volt az illetővel kapcsolatban. Így nem éreztem, hogy bármi olyat teszek, ami megkérdőjelezhető, mégis személyesebb viszonyulást engedett meg.

Igyekeztem figyelni, melyek azok a részletek, amelyek a képkészítésre motiválnak. Leginkább a kontrasztokra figyeltem fel, és a későbbi gondolkodás alapjául is ez szolgált. Kontrasztra az otthon és az igények között, kontrasztokra a vélt és valós helyzet között, kontrasztra az elmondottak és az általam megfigyelt helyzet között. Tulajdonképp ezt a kontrasztot, ennek a kontrasztnak a kezelését kezdtem az otthon mint folyamat kulcsmomentumaként kezelni.

Néhány példát említve: Diána esetében volt egy emblematikus elem, egy aranszínű párna, amin az *All You Need Is Love* felirat volt olvasható. A tárgy érdekességéhez fontos ismerni Diána háttérét. Nemesi, értelmiségi családból

származott, egész gyerekkorában minőségi, rokokó bútorok vették körül. Később férjével is hasonló szellemiségben alakították ki az otthonuk tárgyi világát – rengeteg könyv, nehéz, nagy, mívés, arisztokratikus bútorok vették körül őket. Bizonyos fókig ezeknek a tárgyaknak a méretét, erejét a férjéhez kapcsolta. Ebben az új, óbudai lakótelepi lakásban ennek a múltnak a megőrzésére irányuló szándék nagyon különlegesen keveredett az új párkapcsolathoz tartozó tárgyakkal, a lakótelepi lakás tereivel és az új, nagyszülői szerephez tartozó gyerekholmikkal. A nappaliban is zömében fa, koloniálbútorok voltak, ebbe a térbe került be ez az aranyszínű, *All You Need Is Love* feliratú párna, amit élettársa születésnapjára vett, és nagy szeretettel beszélt róla. Ugyanakkor egy nagyon érdekes tárgyi kontrasztot fejezett ki a múltjához köthető, régies, nehéz, nemes, fa bútorokkal, az azokhoz kapcsolt terhelt érzelmekkel ez a fajta könnyed, direkt kommunikációt jelentő párna.



36. Gazdik Péter, All You Need is Love, szén, pasztell, papír, 70 x 100 cm,

A Szabó–Bence házaspár tagjai mindketten történészek, Bence Liza muzeológus, így a tárgyi kultúrához, a tárgyakhoz kapcsolt történetekhez nagyon erős viszony fűzi őket. Ugyanakkor létrejön egy ellentét az értelmiségi pálya által anyagilag finanszírozható lakás mérete, tárgyak jellege, mennyisége, és aközött, amire a szellemiségük, tudásuk, életútjuk alapján hozzájuk társíthatnánk. Az alábbi képen

például egy kis Caracalla szoborfejre való reflexiót rajzoltam meg. A fej Olaszországból származó emlék, de szórakoztató volt az a kontroll, a magabiztosság, ahogy a csalódottságát kifejezte Bence Liza, hogy nem tudott Cézár fejet venni, csak Caracallát, akit nem szeret. Mínta a tudása, ismeretei által „kontrollálná”, „birtokolná” ezeket a nagy történelmi személyeket, személyes viszony fűzi hozzájuk, ugyanakkor a valóságban mégiscsak egy aprócska szoborfejről van szó. Az esetükben ez a fajta státuszinkonzisztencia a kulcseleme volt a történetüknek – majdnem minden kis tárgyuk valamilyen minőséget képviselt, sokat tudtak róla, a korról, amihez köthető volt, ugyanakkor valahogy ez mégis kontrasztba került a kis lakótelepi lakás installációs lehetőségeivel, amit szükségszerűen a könyvek domináltak, így nagyon kevés helyre fértek ezek ki.



37. Gazdik Péter, „Cézárt Akartam”, grafit, szén, akril, papír, 56 cm x 76 cm, 2019

A leginkább Csenge esetében éreztem, hogy minőségileg olyan helyen él, ahol élni szeretne. Férjével magasan képztettek, Zugló egy nívós, kertvárosi-társasházás részében vettek lakást. Nála ez nagy elégedettséget okozott. Ami ugyanakkor egy

érdekes elvágódást fejezett ki, hogy mennyire tudta kihasználni ezt a környezetet a saját ízlése, vágyai szerint. Mivel a gyerekek lényegében éjjel-nappal lekötötték, így még a hálósobájukban is alig aludt elmondása szerint. Ritka volt az olyan alkalom, amikor saját magára figyelhetett a térben, saját helyet alakíthatott ki maga számára, saját szokást esetleg. Amellett, hogy ez teljesen természetes az ő helyzetében két kisgyerekekkel, mégis nyugodtan kezelhetjük a társadalmi szerep és a tér viszonyára való reflexióként. Amikor a kedvenc helyéről kérdeztem, a kanapét említette, amikor esténként ki tud ülni rá meginni egy teát, amikor már mindenki alszik. Ezt a fajta elvonulást, nyugalmat kereste a lakás terében.



38. Gazdik Péter, „Az szokott jó lenni, amikor már mindenki elcsendesedik, este van, és akkor a kanapén egy kicsit itt relaxálok”, grafit, szén, grafit, pasztell, ceruza, papír, 56x76 cm, 2019.

A fentiek csak rövid példák az interjúszövegek és képek sokaságából, de fontosnak látom a bemutatásukat, mert ez a fajta kontraszt – amit kifejeztek az elbeszélések és ezek alapján a képek – lett a későbbi gondolkodásom alapja. Egyre

inkább egyfajta csiszolódási, formálódási, kompromisszumkeresési folyamatként láttam az otthon, az „otthon folyamatát”. Végül az *illeszkedés* szót éreztem a legkifejezőbbnek.

Ugyanakkor a narratív, epizódyszerű ábrázolásokból tovább akartam lépni valamifajta rendszerezés felé. Erre két út adódott. Egyfelől megpróbáltam a hagyományosabb kvalitatív szociológiai elemzési módszerekhez kapcsolódva egy szempontrendszert összerakni. Ehhez az interjúkat újrachallgatva kis vázlatokat készítettem ceruzával, és a vázlatokat csoportosítva igyekeztem közös szempontokat találni az interjúkban.

A másik megközelítés az alaprajz formájából kiindulva geometrikusabb, konceptuális képkalkotás volt. Ilyen módon elvontabban, általánosabban tudtam reflektálni mind az egyén és tér viszonyában létrejövő feszültségekre, mind magára az elemzési helyzetre, aminek a feszültségét az adta, hogy ezeket a nagyon személyes interjúkat próbáltam darabjaira szedni. Ez folyamatosan magában hordja a lényeges, emberi tartalmak kiüresítésének a veszélyét. Az alábbiakban erről a két kísérletről fogok írni.

## **Projekt 2 – Vázlatok**

Az interjúkat újrachallgatva vázlatokat készítettem, majd ezeket rendeztem csoportokba, címkéztem fel aszerint, hogy milyen közös vonásokat találtam bennük. Egy ideig a vázlatok hátára írtam idézetek, mintegy magam számára emlékeztetőnek, aztán elkezdtem a rajzba beleírni. Egy idő után volt, hogy az írással kezdtem, és utána rajzoltam bele. Igyekeztem ezt rugalmasan kezelni. Ezekből a címkékből raktam össze egy szempontrendszert, amit a már megtalált *Illeszkedés* fogalma köré szerveztem. Az *Illeszkedés* azt a kétirányú, oda-vissza ható folyamatot jelöli, ami az egyén és az otthona között végbemegy, mindkét felet kölcsönösen alakítva, bizonyos identitáselemeknek, életformának teret engedve, másokat pedig gátolva. Szintén fontos kérdés, hogy mennyiben lép fel konstitutívan a tér ebből a szempontból – kikényszerítheti-e bizonyos identitáselemek megerősödését vagy háttérbe húzódását. A tér ez esetben egy társadalmilag konstruált viszonyrendszer, amibe az egyén különböző identitásrétegeit próbálja rendszerezni, elhelyezni. Ugyanakkor az egyén esetében is fontos, hogy társadalmilag konstruált narratívákat rendeznek össze



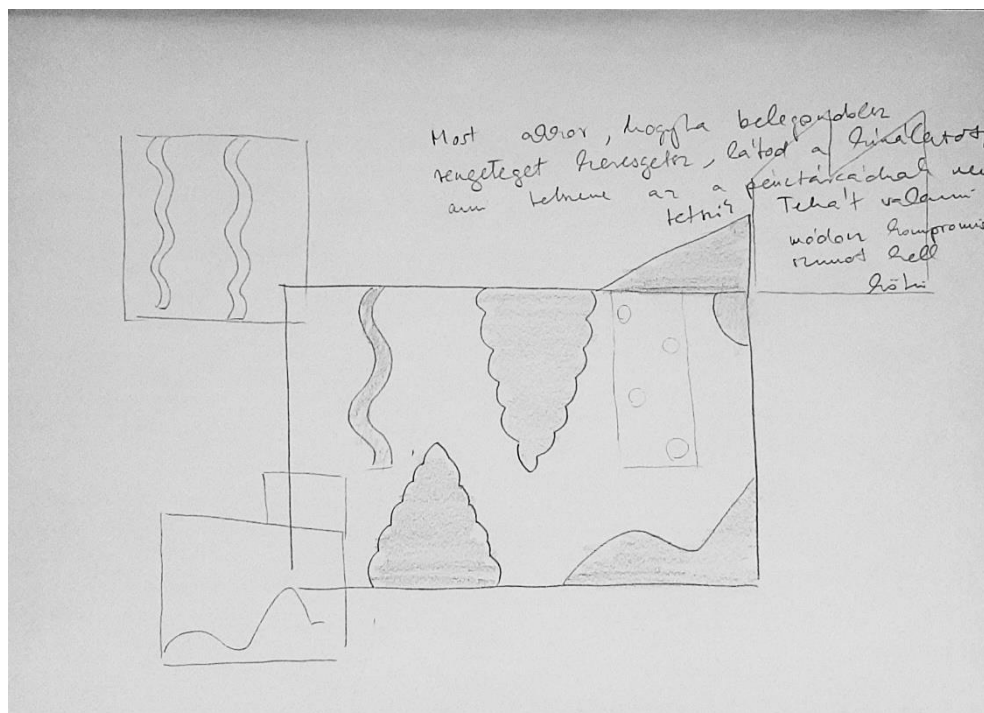
elbeszéléseik során – legyen szó a szakmai pályáról, családi szerepekről vagy értelmiségi identitásról.

A szempontokat rendszerezve először egy nagyon robusztus rendszer jött létre, három nagy csoportot alakítottam ki, majd ezeket tovább osztottam kisebb kategóriákba, összesen kilenc ilyen különítettem el, amik alá a további címkéket tudtam rendelni. A disszertációhoz azonban ezt lecsökkentettem három kategóriára<sup>8</sup>, amiket a legrelevánsabbnak éreztem, és ezek alcsoportjaira. A három felhasznált fő kategória: 1. Elfogadás, 2. Alkalmazkodás és 3. Azonosulás. Az *Elfogadás* alá kifejezetten a lakáshoz való pozitív viszonyulás megindoklását, kifejezését szolgáló reakciók tartoznak. Ide tartozó szempont a A) Lehetővé tesz és a B) Megbékélés. A *Lehetővé tesz* alá olyan kulcsmomentumokat, identitáselemeket rendeztem, amiknek megélését az otthonukban megvalósíthatónak tartanak. Ezek az aktuális életszakaszban a legfontosabb identitáselemnek tűnnek az elbeszélés alapján. Ilyen szempontból ez egy „kulcs-csoport”. Az interjúk során mindig érezhető volt a lakással való kompromisszumkeresés során egy döntő mozzanat, ami a többi, esetleges hátrányt felül tudta írni, ilyen kulcsmozzanatokot rendeztem ide. A csoport másik címkéje, a *Megbékélés*, olyan momentumokat gyűjt össze, melyek egyfajta megszokást, a korlátok elfogadását, az azokba való belenyugvást mutatják.

Gábor és Léna esetében különleges, hogy ennyire későn, nyugdíjas korban költöztek Magyarországra a Vajdaságból. Nekik például az új lakás keresés, az azzal kapcsolatos kompromisszumkötés és döntéshozás egy nagyon friss emlék.

---

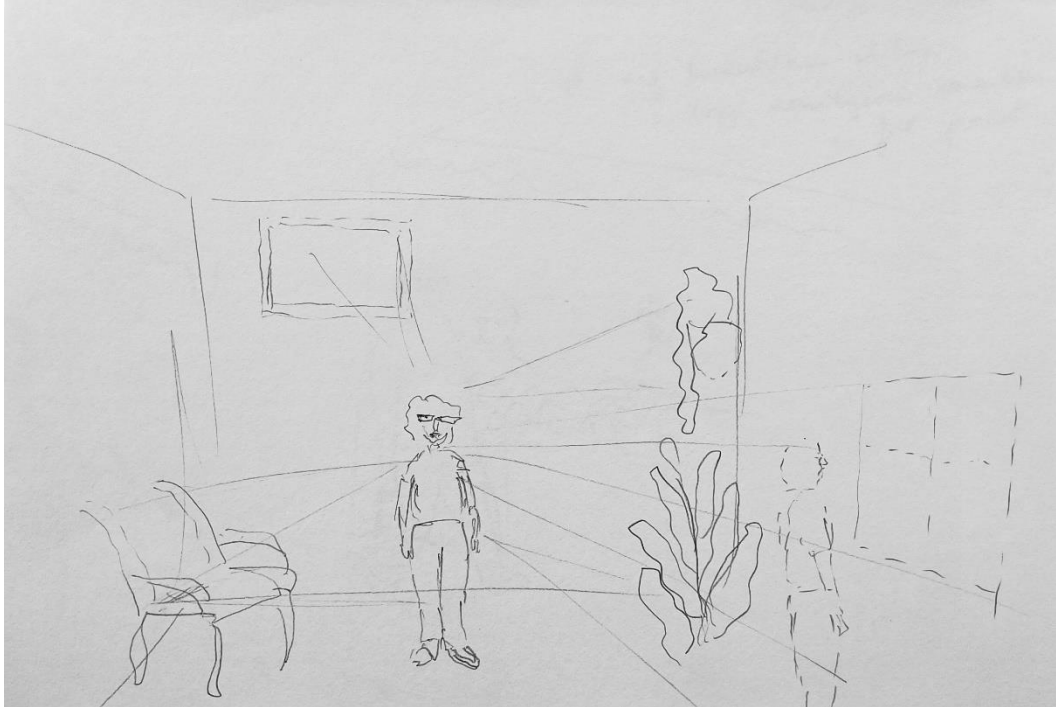
<sup>8</sup> A teljes szempontrendszer megtalálható itt: Gazdik Péter (2021): Illeszkedés – „Itt ragadtunk, szeretünk itt élni”. Molnár Dániel és Molnár Dóra (szerk.): *XXIV. Tavasz Szél Konferencia 2021 Tanulmánykötet II.*, DOSZ, Budapest, 268-290.o. ISBN:9786158199131



39. Gazdik Péter, Gábor és Léna, ceruza, papír, 21 cm x 29,7 cm, 2023

Az új lakás esetében az, hogy mi lehetséges benne, sokszor egy projekció eredménye, inkább úgy lehetne kérdezni, hogy minnek a lehetőségét látja meg benne az illető. Léna például vajdasági otthonukban nem szerette a kis konyhát és a még kisebb fürdőszobát, de a pesti lakásban ezeket adottnak látta. Ez a két tér azért is lehet kiemelten fontos, mert nagyanyaként az unokák „etetése” egy kiemelkedő eleme az identitásának, a fürdőszoba pedig valahol az „én” a kényelem és elvonulás tereként is kezelhető.

*Léna: Végül is valami módon az érzelmek, valami meg kell hogy fogjon abba a lakásba, hogy én ott jól fogom magam érezni... nem?*



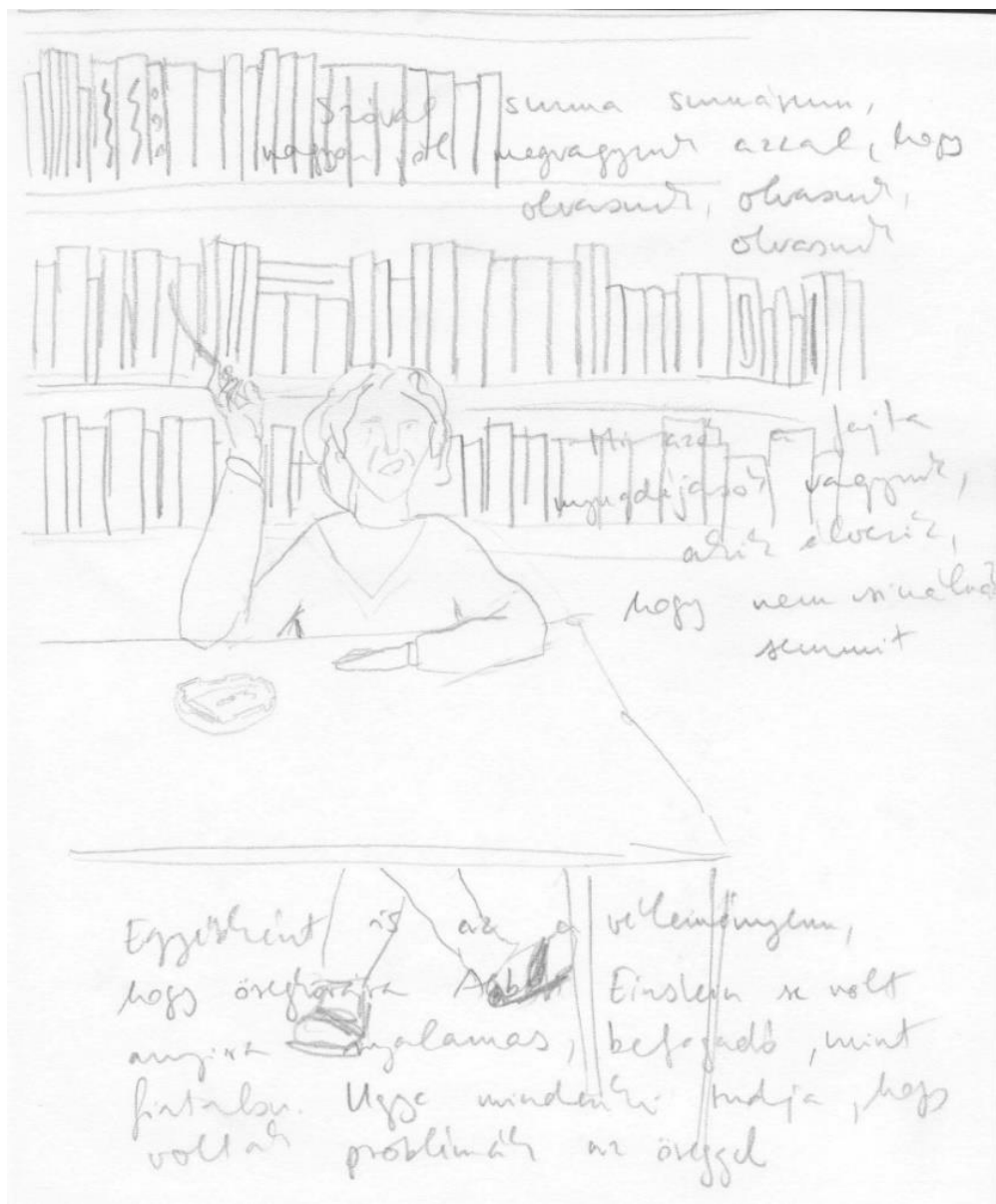
40. Gazdik Péter, Gábor és Léna, ceruza, papír, 21 cm x 29,7 cm, 202

A Szabó–Bence házaspár esetében a kulcsmomentum a többesres könyvtár, ami a lakásuk jelentős részét kitölti. Egyfelől életművüknek tekinthető ez a gyűjtemény, másrészt az értelmiségi identitásuknak az esszenciája is. A könyvek feldolgozása, újraolvasása egyben a múlt újraértékelése is, egyfajta visszpillantás az életpályájukra. Mi az, ami értékálló maradt, mi az, ami mai szemmel már nem tűnik fontosnak. Az olvasást, gondolkodást a nyugdíjjal felszabadult szabadidővel együtt szabadságnak élik meg.



41. Gazdik Péter, Szabó-Bence, ceruza, papír, 15 cm x 21 cm, 2021

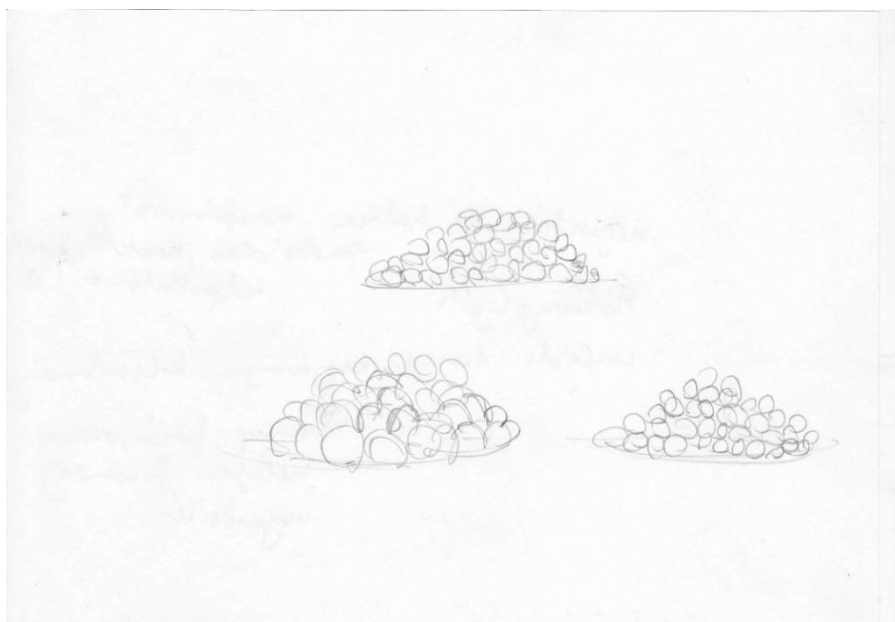
Emellett ők mondták ki talán azt a kulcsmondatot, amit a disszertáció címének is választottam – *Itt ragadtunk, szeretünk itt élni*. Ez egy nagyon szép összefoglalása szerintem annak a folyamatnak, aminek során hozzánő az emberekhez az otthonuk, legyen az bármennyire is praktikus vagy épp ellenkezőleg.



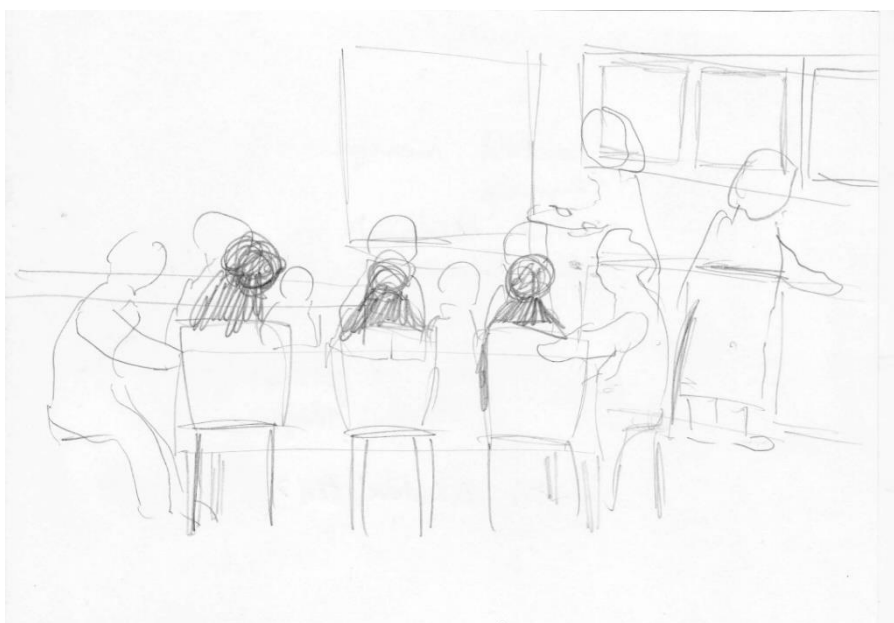
42. Gazdik Péter, Szabó-Bence, ceruza, papír, 15 cm x 21 cm, 2021

Diána esetében a leghangsúlyosabb elem a későn jött nagyszülői szerep, ami férjével nem adatott meg neki, de most, az élettársa családja révén magáévá tehetette. A lakás kialakításában a legfontosabb, hogy alkalmas legyen a sok gyerek, unoka, unokatestvér egyidejű vendéglátására. Emellett a sikeres, pozitív emlékek is jórészt ahhoz kötődnek, hogy sikeresen látta el nagymamái szerepét, vendégül tudott látni mindenkit, főzni tudott az egész családra, hogy hogyan fogyott el utolsó darabig az

által készített kókuszgolyó. Ez a szerepazonosság is segít abban, hogy mind a budapesti közeget, mind a panellakás korlátait jobban élje meg.



43. Gazdik Péter, Diána, ceruza, papír, 15 cm x 21 cm, 2021



44. Gazdik Péter, Diána, ceruza, papír, 15 cm x 21 cm, 2021

Csenge esete jelenti talán a legkevesebb kompromisszumot. Az egyik legmarkánsabb elem számára talán a társasházhoz tartozó kert, amibe közvetlenül a lakásból tud kilépni. Ez egyszerre tér a gyerekeknek, kapcsolat a szomszédos

családokkal, egyfajta közösségérzetet biztosítva ezáltal, illetve a kertészkedéshez, természethez való közvetlen hozzáférés lehetősége is. Egyszerre ad egy zugszerű otthont, ugyanakkor közel van a belvároshoz, társasélethez, biciklivel könnyen be tudnak tekerni, így a kívánt életformájukból sem kellett feladni.



45. Gazdik Péter, Csenge, ceruza, papír, 21 cm x 29,7 cm, 2021

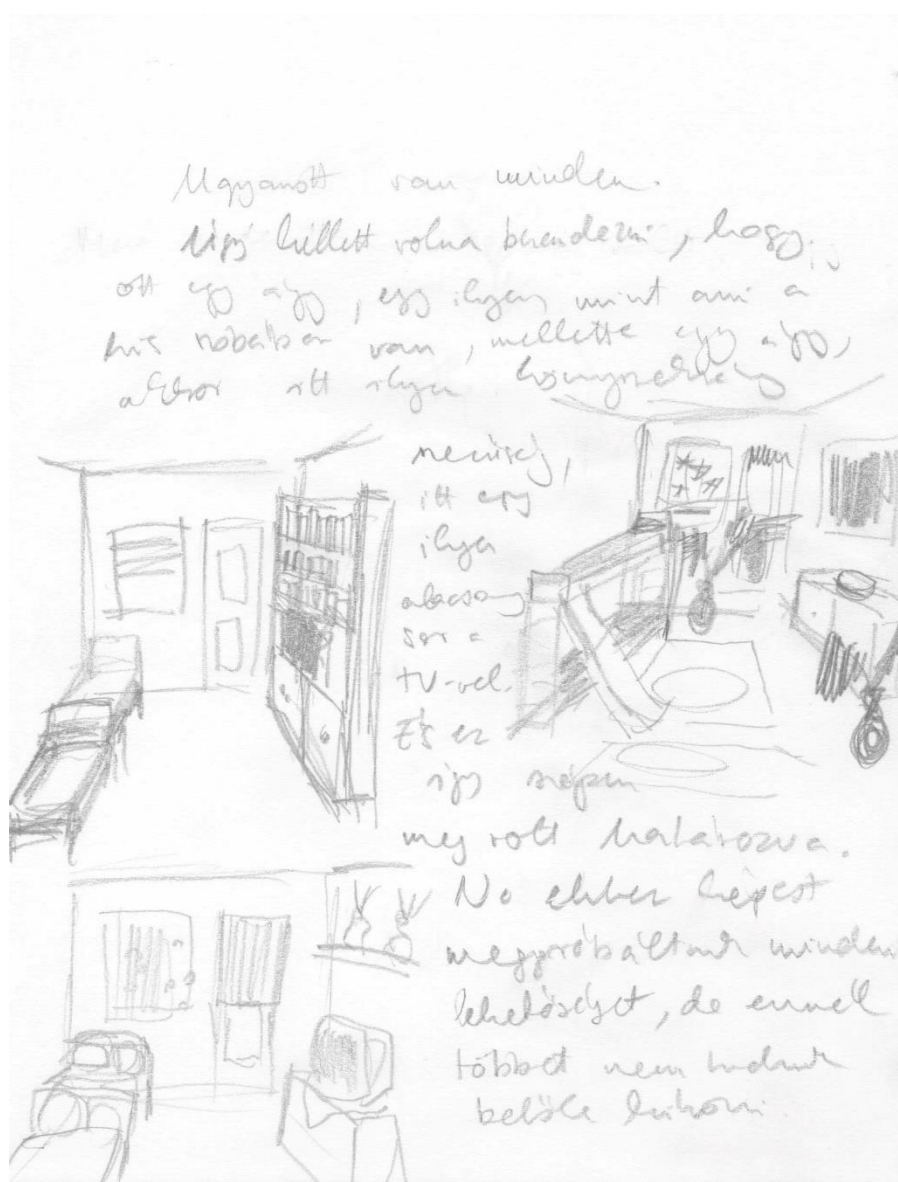




46. Gazdik Péter, Csenge, ceruza, papír, 21 cm x 29,7 cm, 2021

Az *Alkalmazkodás* kategóriába olyan konkrét epizódokat tettem, amik valamilyen nézőpontból leírják az összecsiszolódás folyamatát. Ide tartozik az A) *Átalakítások*, ami leírja, mennyiben tudják alakítani még a területet, milyen változtatásokat eszközöltek eddig, és miben látnak még lehetőséget.

A lakás méretével és nehezen alakíthatóságával való küzdelem egyfajta „tologatást” hozhat létre, ahol mindent mindenre próbál tenni az ember, mint Bencének esetében.



47. Gazdik Péter, Szabó-Bence, ceruza, papír, 15 cm x 21 cm, 2021

Átalakítások közé soroltam Diána esetében az új lakás kifestését is. Ez amúgy egy új lakásba költözés esetén szinte egy automatikus első cselekedet, de nála a fehérség, tisztaság egyfajta többletjelentést kapott.

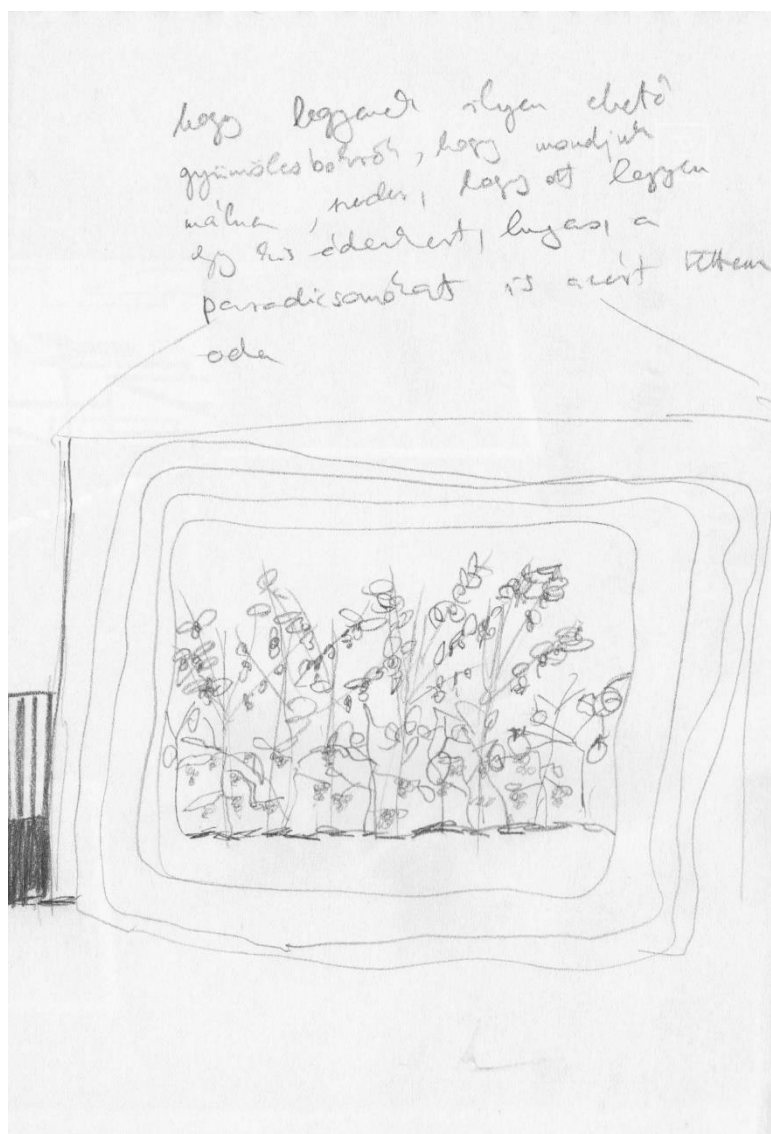
*Diána: (...) Szívem-lelkem benne van. Ilyet csináltam, hogy a konyhát kifestettem... életemben nem csináltam, de hát muszáj volt... szépet akartunk, de... úgy is fogadtuk a gyerekeket, tiszta lakásba, tiszta lélekkel...*



48. Gazdik Péter, Diána, ceruza, papír, 15 cm x 21 cm, 2021

Csenge esetében a kert otthonuk egy legfontosabb eleme volt, ennek formálását is az otthon átalakításához soroltam.

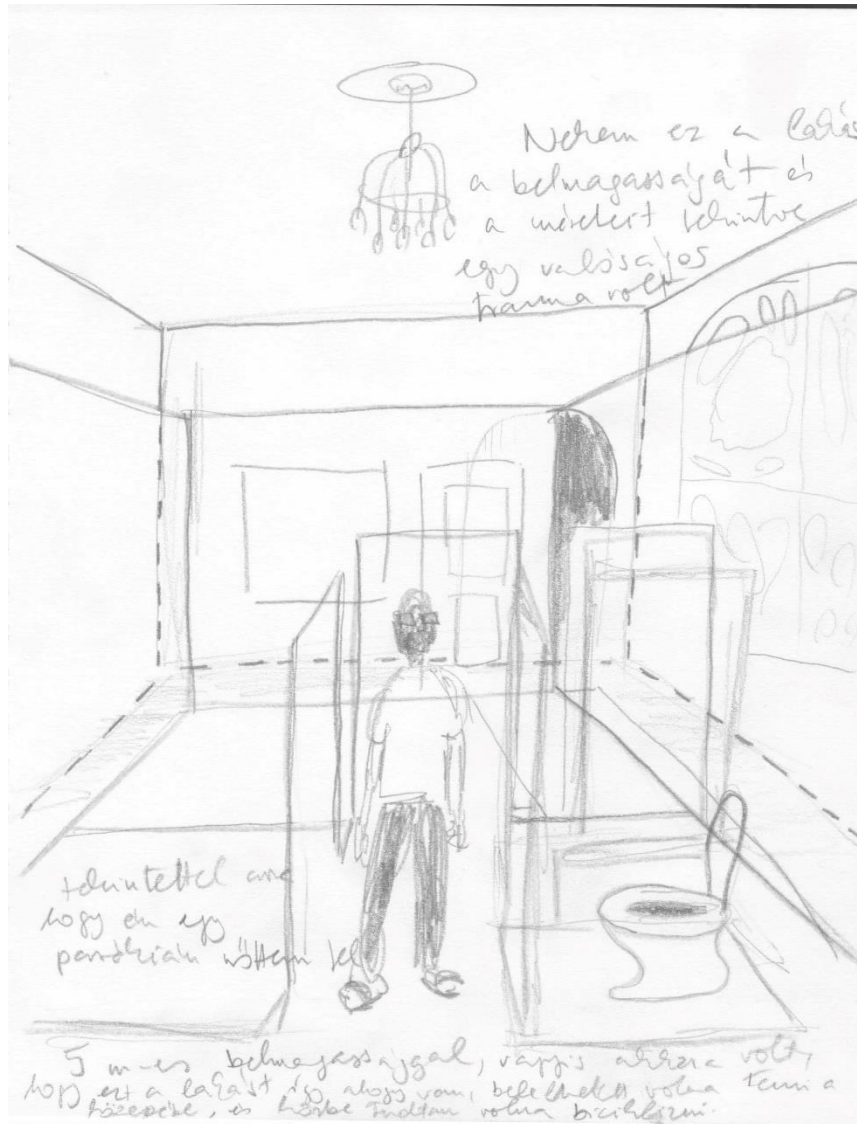
*Csenge: ...hogy legyenek ilyen ehető gyümölcs bokrok, hogy mondjuk málna, szeder, hogy ott legyen egy kis édenkert, lugas, a paradicsomokat is azért tettem oda.*



49. Gazdik Péter, Csenge, ceruza, papír, 21 cm x 29,7 cm, 2021

A B) *Megszokás*, ami konkrétan valamilyen *megnevezett* új élethelyzethez való idomulást jelent. Itt olyan adottságokkal szembesült az illető, amit nem tudott megváltoztatni, így neki kellett idomulni az adott helyzethez. Ide konkrét említéseket gyűjtöttem, nem valamiféle attitűdöt kifejező általános kijelentéseket.

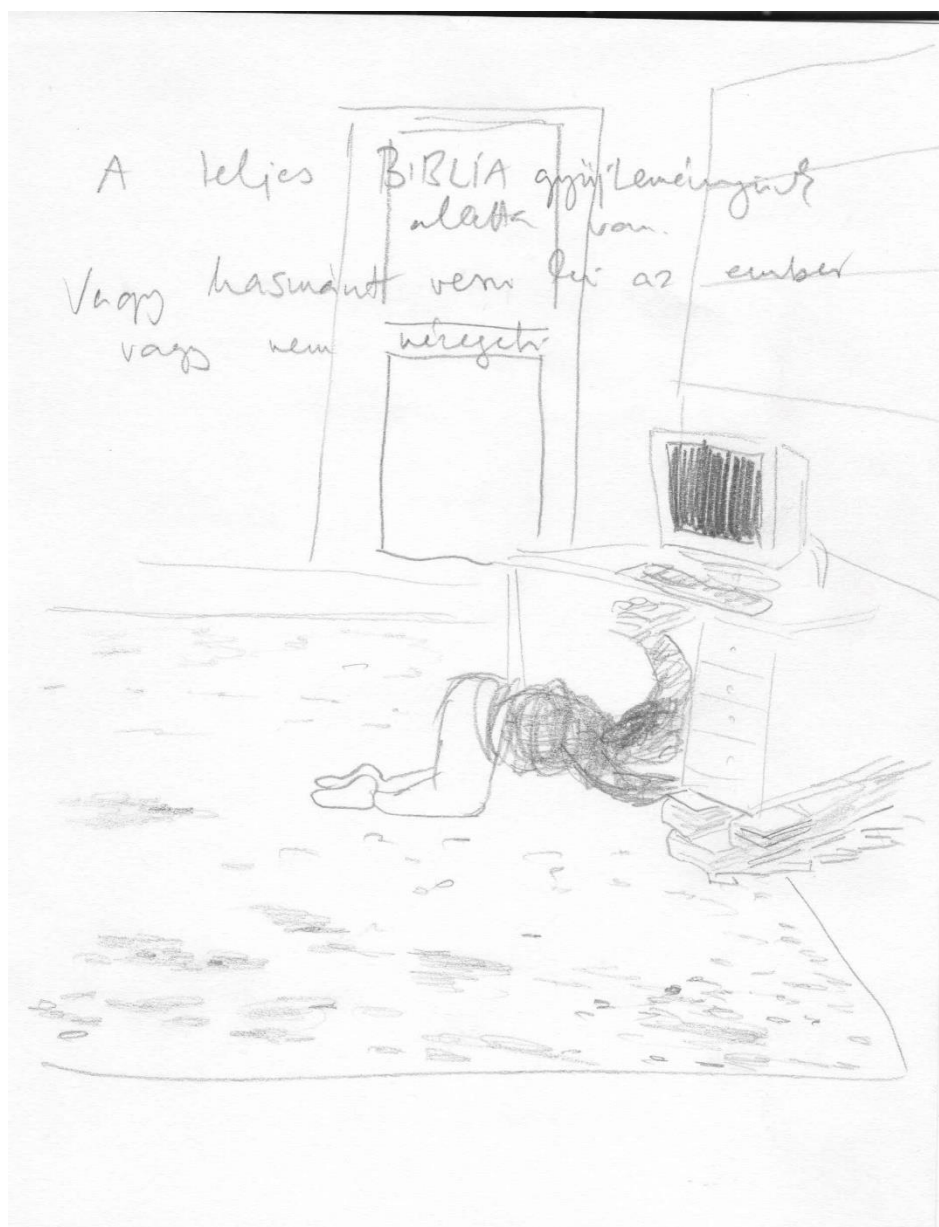
Szabó–Bence: Nekem ez a lakás belmagasságát és méretét tekintve valóságos trauma volt, tekintettel arra, hogy én egy parókián nőttem fel, 5 méteres belmagassággal, vagyis akkora volt, hogy ezt a lakást így, ahogy van, bele lehetett volna tenni a közepébe, és körbe tudtam volna biciklizni.



50. Gazdik Péter, Szabó–Bence, ceruza, papír, 15 cm x 21 cm, 2021

A C) *Csiszolódás* olyan momentumokat jelöl, ami a lakás adottságai és az életmód, napi igények kompromisszumát illusztrálja, konkrét szituációkon keresztül. Bence Lili például a zsúfolt, kis lakás és a könyvekhez való hozzáférhetőség kapcsán említi:

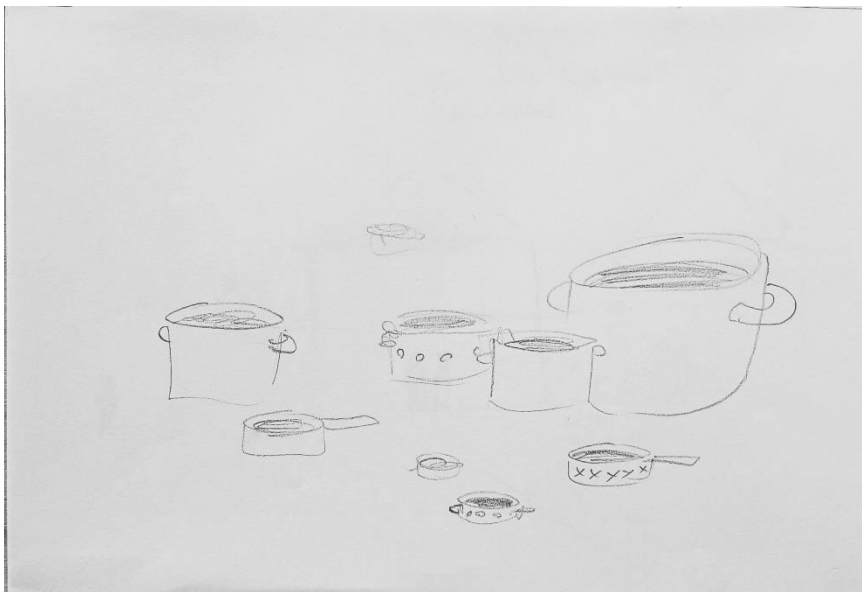
*Bence Lili: (...) A teljes Biblia-gyűjteményünk alatta van. Vagy hasmánt veszi ki az ember, vagy nem nézegeti.*



51. Gazdik Péter, Szabó-Bence, ceruza, papír, 15 cm x 21 cm, 2021

Gábor és Léna például első, szabadkai otthonukban ugyan nagyon rövid ideig laktak, egy kicsi, nem jól felszerelt lakás volt, ugyanakkor annyira boldog időszakként emlékeznek vissza azokra a hónapokra, hogy a legalapvetőbb kényelmi hiányosságok sem hatnak negatív emlékként.

*Léna: Mosni akartam... képzeld el, hogy nincs víz, nincs vízcsap, nincs semmi, van egy műanyag teknőm. És ő dolgozott a határon, ahova mindig vasalt ingekbe kellett, ilyen sok inget kellett mosni, ilyesmi. És, mikor már terhes maradtam, még kezdett a pocak nőni, hogy mossak? – mondom neki, holnap mosni akarok, ő elmegy reggel dolgozni, mi lesz a vízzel. Minden edényembe, egy literestől kezdve, két óra hosszáig hordta a vizet, minden edényt teleöntögetett vízzel... úgyhogy az vicces volt az az egy évünk, de jó volt.*

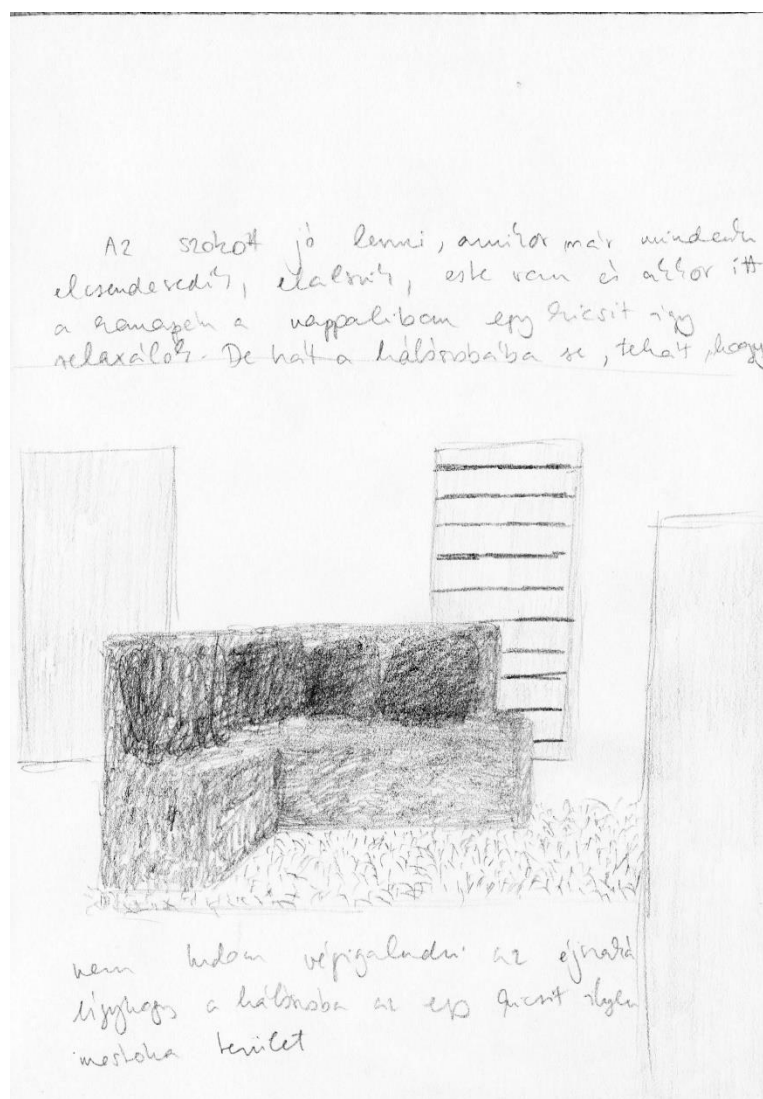


52. Gazdik Péter, Gábor és Léna, ceruza, papír, 15 cm x 21 cm, 2023

A fizikai korlátok mellett tágabban értelmezett adottságként lehet az otthonnal kapcsolatban kezelni a benne lakókat, a családot, és hogy ez mennyi alkalmazkodást,



idomulást igényel. Csenge elmondása szerint például az új otthonukban a hálószobát alig tudta használni, mivel minden éjjel a kisebbik gyereke mellett alszik.

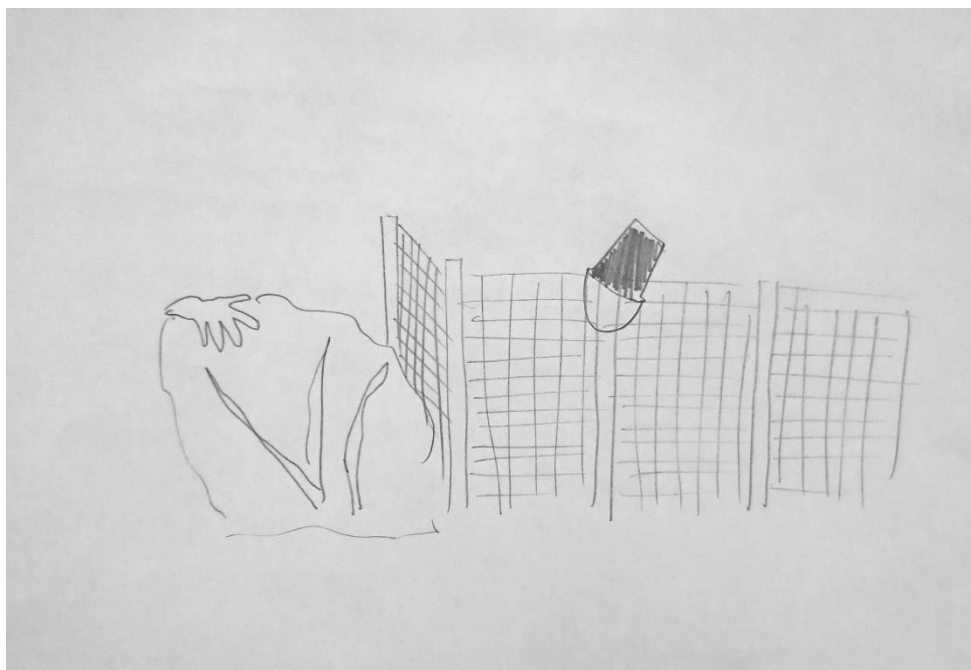


53. Gazdik Péter, Csenge, ceruza, papír, 15 cm x 21 cm, 2021

*Csenge: Az szokott jó lenni, amikor már mindenki elcsendesedik, elalszik, este van, és akkor itt, a kanapén a nappaliban egy kicsit relaxálok. De hát a hálószobában se, tehát, hogy nem tudom végig aludni az éjszakát. Úgyhogy a hálószoba az egy kicsit ilyen mostoha terület.*

A harmadik alkategória, az *Azonosulás* alá olyan megjegyzések, töredékek kerültek, amelyek során egy tárggyal, tájjal, környezettel az illető kimondottan közösséget vállalt, azt mondta, „én ilyen vagyok”, „ez kifejez engem”, esetleg a szövegből egyértelműen ilyen kapcsolat rajzolódott ki. Az A) Azonosulás a térrel címke vonatkozhat a lakás jellegére, de a környékre is, amit akár a környék természeti-fizikai jellege, akár az ottlakók meghatározhatnak.

*Diána: Itt más, itt nyugodtak az emberek... ez a környék ez olyan... elveszít valaki egy kesztyűt, akkor ugyanott felrakják egy bokorra, vagy a játszótéren a kicsinek az játékát... szóval itt olyan emberek az emberek*



54. Gazdik Péter, Diána, ceruza, papír, 15 cm x 21 cm, 2021

A környékkel való kapcsolatot mindegyik interjúban befolyásolta a környezet, ahol az illető felnőtt. A Szabó–Bence-házaspár esetén a vidéki, illetve pesti gyökerek voltak meghatározók, Csenge esetében a gyerekkorban nagyszülőknél, természet közelben töltött, és Gábor és Léna is falun, illetve kertés házakban töltötte életét a Vajdaságban, mielőtt Pestre költöztek.



55. Gazdik Péter, Szabó-Bence, ceruza, papír, 15 cm x 21 cm, 2021

Gábor volt talán az egyetlen a beszélgetőtársak közül, aki sokkal nagyobb hangsúlyt helyezett az emberekre, ismeretségekre, szomszédokra. Emiatt a Magyarországra költözést sokkal rosszabbul is élte meg, mint Léna.

Gábor: ...ott meg hozzászoktam ahhoz, hogy személyesen ismerem a fél piacot.

...

G.P.: Mit szeretsz itt a legjobban?

Gábor: A szomszédokat!



56. Gazdik Péter, Gábor és Léna, ceruza, papír, 21 cm x 29,7 cm, 2023



57. Gazdik Péter, Gábor és Léna, ceruza, papír, 21 cm x 29,7 cm, 2023

A B) *Presztízs* olyan kapcsolatteremtéseket jelent, amik az adott tárgyat, élethelyzetet magas minőségű eredettel kötik össze, párhuzammal igazolják, ezzel érzékeltetve valamifajta értékrendbeli, minőségi kapcsolatot. Csenge esetében például az autentikusság, kézművesség, népművészet mind-mind nagy fontossággal bír, de új lakásukban ennek csak kis mértékben ad teret.

*Csenge: Ez is egy kedves darab, ez egy ilyen gyékényből font csodaszarvas. Ezt a Tomák Géza készítette, aki Magyarország leghíresebb nemezkészítő mestere. Volt valami... a tavalyi múzeumok éjszakája... voltunk ott a lányokkal, és akkor ő nekem farigcsálgatott.*



58. Gazdik Péter, Csenge, ceruza, papír, 15 cm x 21 cm, 2021

Szabóék esetében gyakori minta volt az esetleg nem megoldható hiányosságokra humorral, iróniával reagálni, így tudták például a nappaliban való dohányzást és annak hatását a könyvekre feloldani:

*Szabó–Bence: És nem tesz jót a teremkönyvtárnak, hogy dohányoznak (...) bár ez egy nagy marhaság, hiszen mindenki tudja, hogy az angol parlament csodálatos könyvtárában, meg is tudom mutatni, milyen gyönyörűen néz ki, az urak bizony szivaroztak, és senki nem szólt rájuk, márpedig a XIX. sz. végén mindenki szivarozott az urak közül, jobb esetben, rosszabb esetben pipázott, és nem ártott.*



59. Gazdik Péter, Szabó–Bence, ceruza, papír, 15 cm x 21 cm, 2021

Az C) *Azonosulás tárgyakkal* kategóriába természetesen olyan tárgyak tartoznak, amik vagy kimondva vagy kimondatlanul, de szervesen összekapcsolódnak az interjúalannal az elbeszélése alapján, mintha kicsit saját magát jelentené a lakás jelentéshálójában. A Szabó–Bence-házaspár esetében már esett szó a könyvekről, de olyan, sokkal hétköznapibb példa is előjött náluk, minthogy vannak „védőállataik”, a farkas és a bagoly, ennek okán a lakásban számtalan bagolytárgy található, a magas történelmi-kulturális értékkel bíró relikviák között.

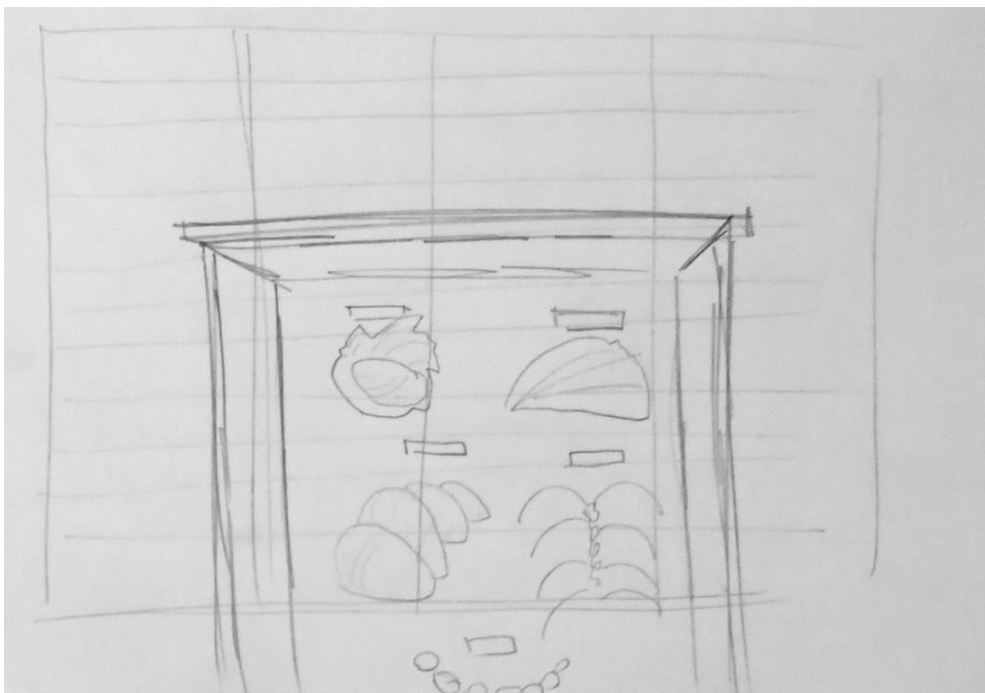


60. Gazdik Péter, Szabó–Bence, ceruza, papír, 15 cm x 21 cm, 2021



Diána, mint többdiplomás értelmiségi, szintén sokat beszélt a könyvek jelentőségéről, illetve férje hivatása kapcsán arról, mennyire tudta a lakás berendezését alárendelni a szakmai elhivatottságnak. A tisztelete azok iránt, akik magas szinten űzik a hivatásukat és ez begyűrűzik a lakásukba is, egy tudóssal átélt történetet is megosztott.

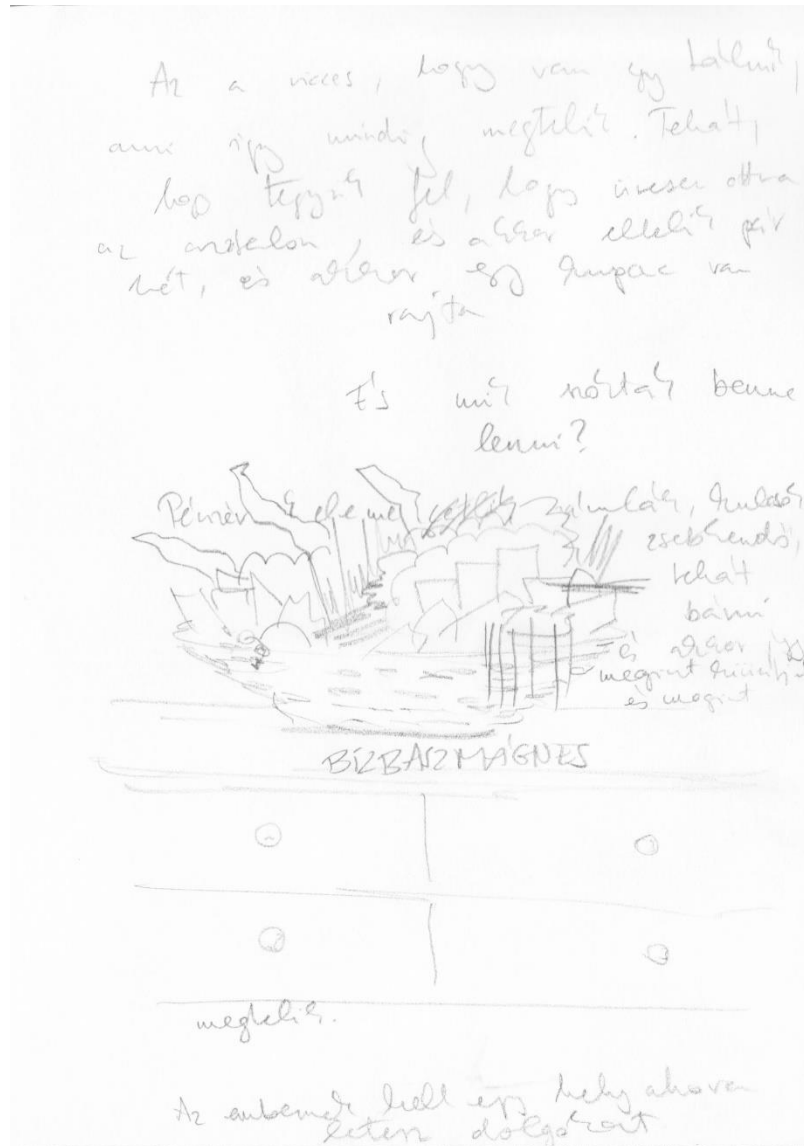
*Diána: Voltam itt Pesten, mindjárt mondom, az Oktogonnál egy lakásban, ahol az egész fal tiszta fiókokból állt. Kérdezem az úriembert, tudom, hogy világutazó. Hogy mit tartasz ezekben? És kihúzta, és teljesen katalogizált kagylók, csigák, de az ekkorától az ekkoráig, tehát minden, hihetetlen. Tehát ott volt a tenger mélye a szobájában. Ez egy csoda. Tehát, hogy valaki ennyire az életét behozza a lakásába, ez hihetetlen.*



61. Gazdik Péter, Diána, ceruza, papír, 15 cm x 21 cm, 2021

Ide kategorizáltam a Csenge által *bizbaszmágnésnek* nevezett tárgyat is. Ez nem igazán az „én”, hanem a „mi”, a családi élet dinamikájának egyfajta megtestesülése, a folyamatos véletlenszerű feltöltődésével és kiürülésével, ennek ciklikusságával.

Csenge: Az a vicces, hogy van egy tálnk, ami így mindig megtelik. Tehát, hogy tegyük fel üresen ottvan az asztalon, és akkor eltelik pár hét, és akkor egy kupac van rajta. (...) Számlák, kulcsok, zsebkendők, és akkor így megint kiürítjük, és megint megtelik. Az embernek kell egy hely, ahova letesz dolgokat.



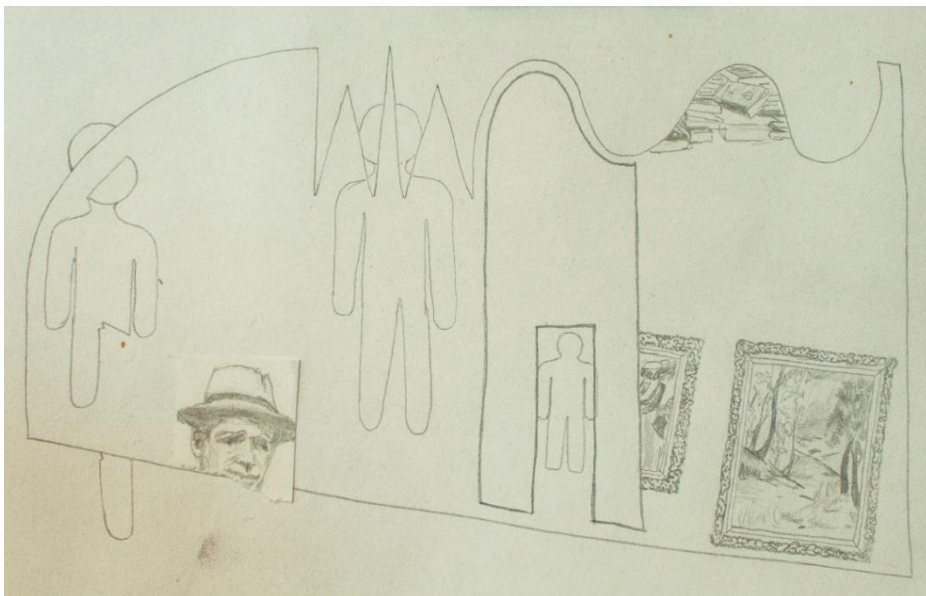
62. Gazdik Péter, Csenge, ceruza, papír, 15 cm x 21 cm, 2021

A vázlatrajzok, és azok csoportosítása, címkézése lehetőséget adott arra is, hogy egy kiállítás installálásakor összefüggéseket tudjak mutatni rajzok között, kevésbé portrészzerűvé téve a projektet.

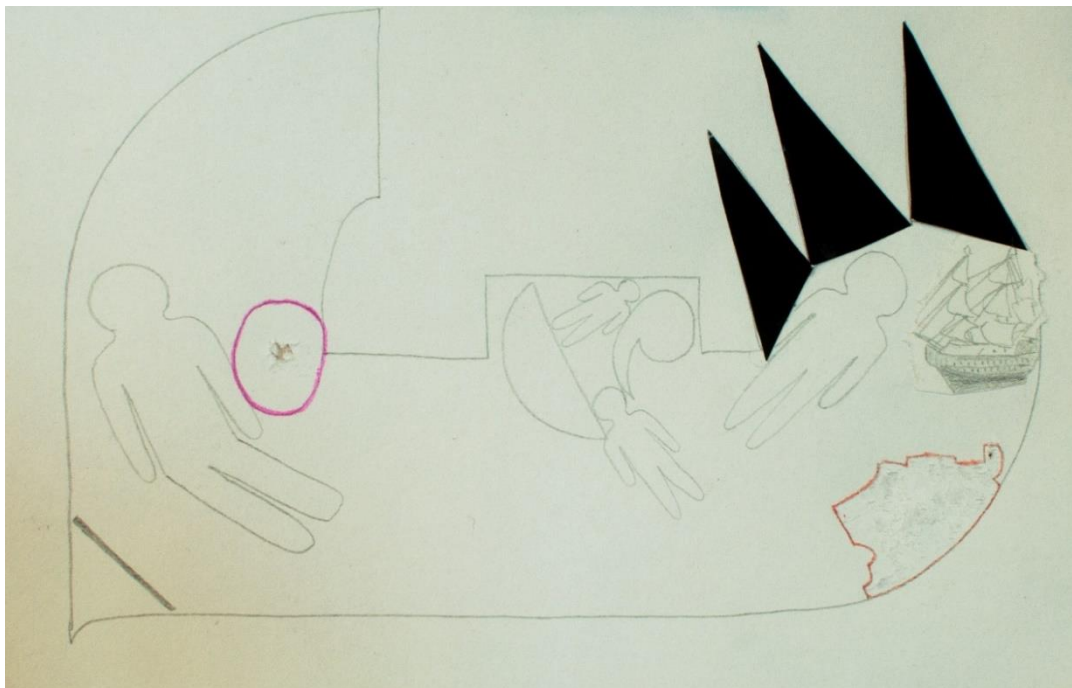
### **Projekt 3 – Az alaprajz**

Az alaprajz mint egy geometrikus szemléletű rajzi megközelítés alapja többféle irányba is engedett gondolkodni, és lehetőséget adott az egyéni történetek felől elmozdulni egy általánosabb irányba.

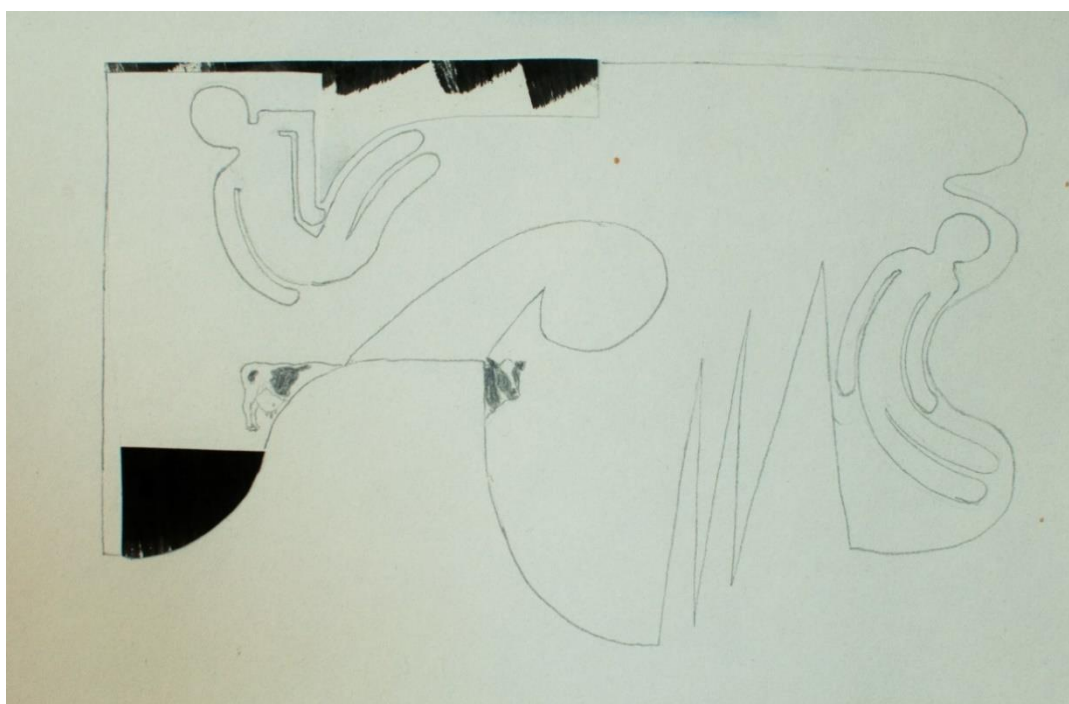
Az első képek során leginkább a tér és emberalak ütközése érdekelt. Szabadkézzel rajzoltam alaprajzra emlékeztető tereket, a formájuk ötletszerű volt, arra figyeltem, hogy ne legyen teljesen hagyományos, legyen benne valami torz, groteszk. Ezekkel a körvonalakkal ütköztettem a piktogram jellegű emberalakot, különböző méretbeli és alaki torzulásokkal, ahogy a tér kiadta. Sokszor lett a körvonal bántó, elnyomó szereplő. Ez tulajdonképp a tér és egyén egymásra hatásának képi továbbgondolását tette lehetővé számomra.



63. Gazdik Péter, Alaprajz, ceruza, papír, 15 cm x 21 cm, 2021

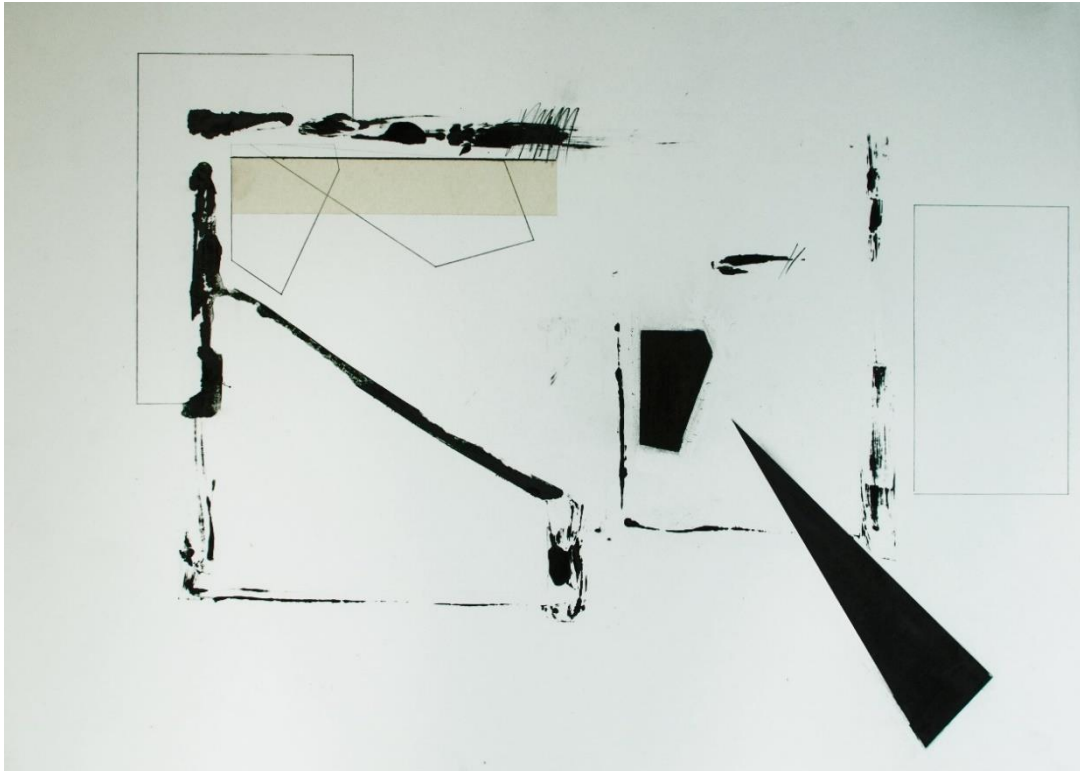


64. Gazdik Péter, Alaprajz, ceruza, papír, 15 cm x 21 cm, 2021



65. Gazdik Péter, Alaprajz, ceruza, papír, 15 cm x 21 cm, 2021

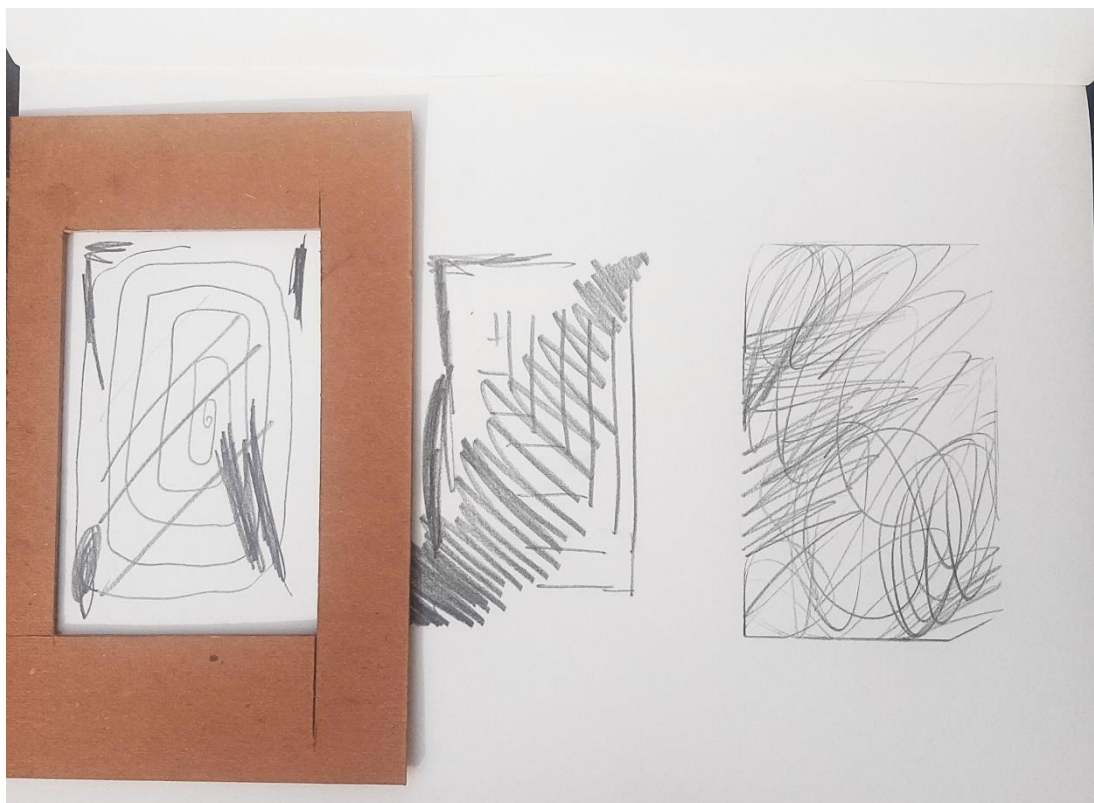
Továbblépve, érdekelt a körvonal mint egyetlen forma variáciája, ahogy egy lakótelepi házban is számtalan egyforma alaprajzú lakás van teljesen sajátos jelentésekkel felruházva. Először papírnyomatokat készítettem, ahol a körvonal formáját mindig újrifestékezve eltérő nyomatok jöttek létre, majd ezeket továbbrajzoltam/-festettem.



66. Gazdik Péter, Alaprajz, ceruza, papír, 15 cm x 21 cm, 2021

Ezt az egyenlő tér adta variációt próbáltam továbbgondolni egy másik sorozatban, ahol az alaprajz befoglaló formáját kivágtam egy kartonból, majd egy másik papírra elhelyezve, az alaprajz adta „keretben” kezdtem firkálni. Az elején élveztem, hogy hevesebb kézmozgás során a vonal beleütközik, konfrontálódik az alaprajz határával, mint egy egyén, aki ki akar törni bizonyos pontokon. Máskor igyekeztem a keretek között maradva rajzolni. Ami ebben felismerés volt, az az, hogy a keretek tényleg láthatatlanul működnek. Hiába feszegettem az első pár rajz alatt a határokat, kiszaladó, heves vonalakkal, egyre inkább hozzáidomultam az alaprajz

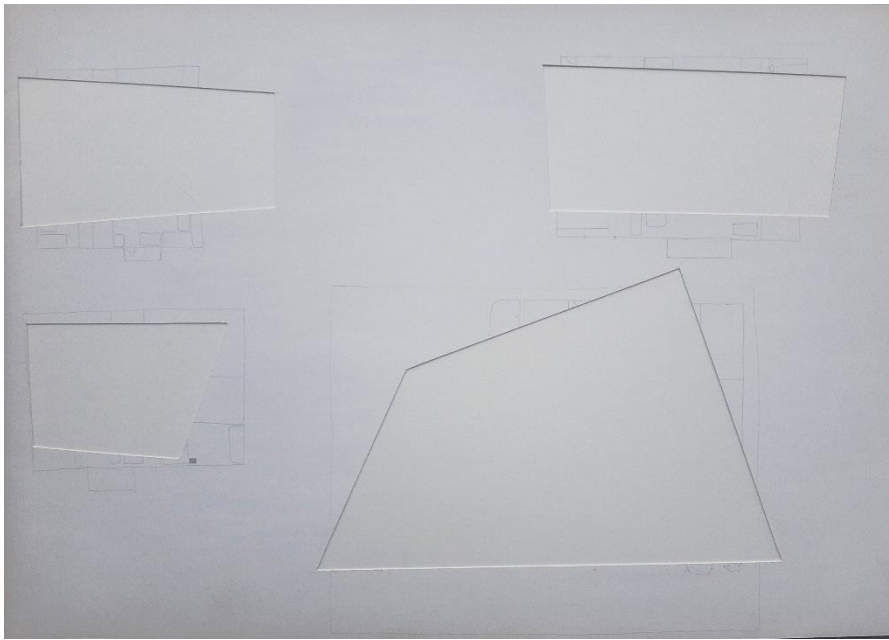
keretéhez, és azon belül kezdtem rajzolni. Ez analóg volt nekem a lakás szabta keretek kezelésével – bár elméletileg számtalan lehetőségünk lenne berendezni, átalakítani, ezek a keretek mégis meghatározzák a gondolkodásunkat, előbb-utóbb az igényeinket, mit akarhatunk, mit nem, mennyi szabadsággal élhetünk és hol vannak a korlátaink.



67. Gazdik Péter, Alaprajzok, ceruza, papír, 21 cm x 29,7 cm, 2023

Foglalkoztatott továbbá, hogy az, hogy az elemzés során mesterségesen szétszedem ezeket a történeteket, elhagyok, illetve kiemelek részeket, mennyiben befolyásolja hátrányosan őket. Ezek a nagyon személyes interjúk a maguk teljességében a legérdekesebbek, míg a rajz maga is egy közvetlen szubjektív eszköz. A rajz révén tudatosan szétszedni ezeket a szövegeket – hagyott kétségeket bennem. Okoz bizonytalanságot, hogy mennyire erőltetek rá egy külső, saját narratívát ezekre a történetekre, mekkora szerepem van a végső kép létrehozásában. Mindenképp akartam erre a megkérdőjelezhető aspektusra reflektálni a képalkotás során. Ehhez is

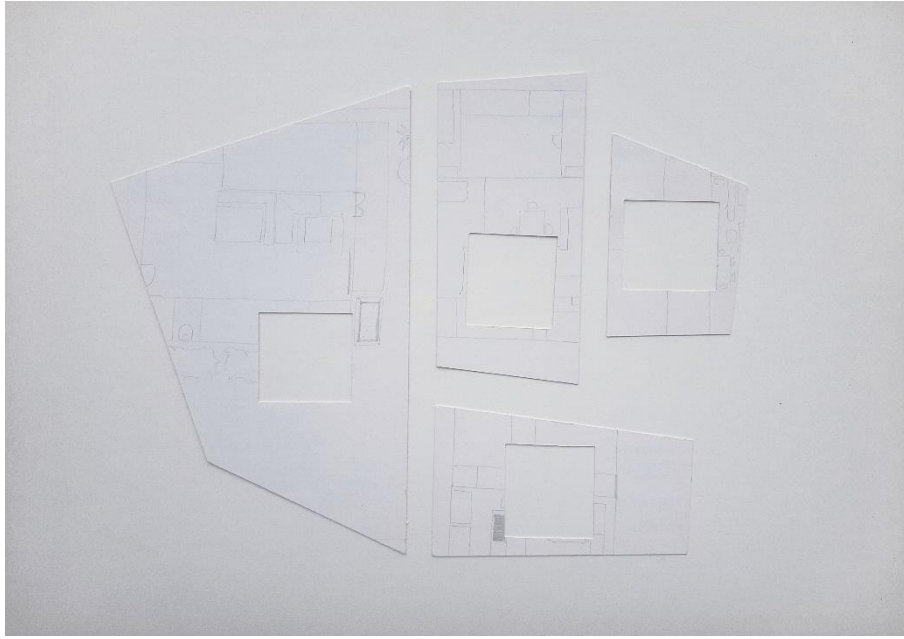




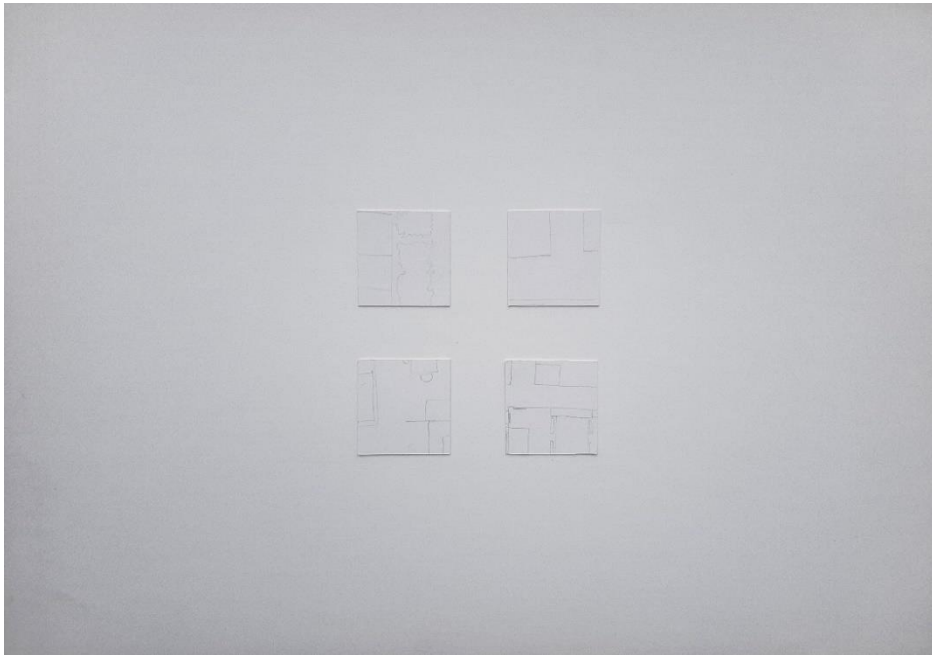
68. Gazdik Péter, Elemzés I., ceruza, papír, 25 cm x 30 cm, 2021

az alaprajzot használtam. Felrajzoltam négy különböző alaprajzot, majd kivágtam mindegyikből egy egyszerűsített, szögletes formát. Ezek a formák nem voltak egyformák, de jelképezni tudták az interjúesemény első feldolgozási fázisának információvesztését. Következő lépésben kivágtam mind a négy formából egy-egy egyforma négyzetet. A végén a lyukas alaprajzokat, a kivágott és lyukas köztes formákat és az utolsó négyzeteket is felragasztottam egy-egy papírra. Miközben teljesen véletlenszerűen vágtam ki a formákat, a kivágás, a méretbeli és formai megegyezés, illetve az egymás mellé helyezés azt az érzetet keltette, hogy van rendszer abban, ahogy egymás mellé kerültek. Természetesen nem az a célja a képnek, hogy a fenti oldalakat hazugságnak állítsa be, de fontosnak tartom láttatni ennek a személyes kapcsolódási, megismerési kísérletnek a törékenységét, hogy hiteles maradjon.





69. Gazdik Péter, Elemzés II., ceruza, papír, 25 cm x 30 cm, 2021



70. Gazdik Péter, Elemzés III., ceruza, papír, 25 cm x 30 cm, 2021

## 5. Összefoglalás

A doktori kutatásom kiindulópontja egyfelől egy módszertani érdeklődés. Kísérletet akartam tenni a művészeti (azon belül is a rajzi) és a társadalomtudományos megismerés, kutatás eszközeinek a kombinálására, megvizsgálva, hogy ezek mennyiben hatnak egymásra termékenyen vagy épp gátló módon. A kutatás tárgya másfelől az otthon témája volt. Az otthont úgy vizsgáltam, mint egy kontextust (*Hurdley, 2006*), illetve egy olyan folyamatot, amelyben a társadalmi és egyéni szintek folyamatosan összeütköznek, egymásra hatnak és kölcsönösen alakítják egymást.

A kutatásom egy része a fenti törekvések elméleti összefüggésrendszerbe helyezését szolgálták. Olyan alkotókat és kutatókat kerestem, akik szintén ezen a határterületen próbálják vizsgálni a szociológia, a képzőművészet vagy a rajz lehetőségeit.

A kutatáshoz saját interjúkat is készítettem, amiket rögzítettem, és rajzban dolgoztam fel. Ezáltal a rajzot elemzési, értelmezési folyamatként kezeltem. A rajzi tevékenység értelmezéséhez az alkotási folyamat során felmerülő problémákat kezdtem kutatni, olyan alkotók gyakorlatait vizsgáltam ezzel összefüggésben, akik szintén a terepmunkát és az interjúkat használták kiindulópontként a rajzi praxisukban. A „Másikra” történő reflexió számos kérdést vetett fel bennem. Az egyik legfontosabb, ami a teljes folyamatot végigkísérte, az etikai dimenzió volt. Egészen más a saját ötleteimet megvalósítani rajzban, mint mások személyes élettörténetére reflektálni. Ebből a szemszögből fontos gondolati alapállás, hogy a művek igazságtartalmát az adja, mennyire tudunk hűek maradni ahhoz az interszubjektív helyzethez, ami az interjúalany és köztünk létrejön (*Enwezor, 2004*). A kép mint kutatási eredmény feladata ezek után nem is egy objektív tény közvetítése, hanem egy olyan tér létrehozása, amibe a néző belépve részese lehet ennek a kapcsolatnak, szituációnak (*Steyerl, 2008*). Ehhez csatlakozva, a rajzot egyfajta kapcsolatteremtési folyamatként lehet konceptualizálni, illetve egyfajta önéletrajzi bejegyzésként lehet rá tekinteni, amivel a másikkal való kapcsolatba lépésünkre reflektálunk (*Berger, 2007*).

A doktori projekt alatt, az interjúkra és a kutatási folyamatra reflektáló rajzaimat végül három csoportra osztottam, és ezeket mint értelmezési folyamatot mutattam be. Ennek során az otthonnak mint egy illeszkedési folyamatnak a képe

alakult ki, ahol a téri korlátok, keretek folyamatosan alakítják az egyének identitáslehetőségeit. Az interjúk során főleg azokat a narratív elemeket figyeltem meg és dolgoztam fel, amik erre az illeszkedési folyamatra reflektáltak. A projekt során vázlatok csoportosítása révén kialakítottam egy szempontrendszert, ami reflektál a térrel, környezettel és tárgyakkal folytatott személyes értelemadó folyamatra, ezeken keresztül a fent kifejtett kompromisszumkeresésre. A szempontrendszer hasznos lehet későbbi szociológiai vagy hasonlóan interdiszciplináris projektek során, ahol már célzottan lehet felhasználni. A rajzi munka során reflektáltam a kutatási folyamatra magára is, megpróbálva körül járni annak korlátait is, bemutatva, hogy az enyém is csak egy megkérdőjelezhető olvasat.

A képzőművészeti diskurzus oldaláról közelítve fontosnak tartom, hogy az olyan érzékeny eszköz, mint a rajzolás össze tud kapcsolódni olyan, alapvetően empátikus tevékenységekkel, mint az interjú kutatás, és a társadalomtudományok otthon és emberszemlélete is megtermékenyítően hathat a képzőművészeti gondolkodásra.

Mint minden kutatás, ez is időben és terjedelemben korlátozott volt, és több szemszögből is átgondolható, hogyan folytatható. Egyfelől egy fontos megállapításnak tartom, hogy a művészeti kutatás során a befogadásnak sokkal nagyobb szerepe van az értelmezésben, mint a tudományos kutatás során. Valójában az értelmezési folyamat nem zárul le az alkotó munkájával, hanem folytatódik, amikor a néző a képekkel találkozik. Így a projekt logikus folytatása a létrejött anyagnak különböző módokon történő kiállítása, ami folyamatosan tovább értelmezi majd. A kiállítási installáció mellett lehetséges forma lenne egy könyv is, ami további lehetőségeket nyitna a rajzi és a szöveges értelmezés egymás mellé helyezésében.

A projekt, lévén, hogy az interjúk nagyon mélyek, személyesek, egyfajta életútinterjúvá alakulnak, kevés résztvevővel történt. Egy lehetséges folytatás a társadalmilag jobban definiált csoportok tagjaira fókuszálni, de ugyanúgy folytatható különböző térségekben vagy lakástípusokban. A disszertáció során nem foglalkoztam azzal, hogy a kollaboráción vagy kutatáson alapuló művészeti projektek viszonyrendszerében elhelyezzem a projektet, illetve az interjú kortárs képzőművészeti szerepére sem reflektáltam. További érdekes kutatási területként merült fel a brit művészeti hagyomány áttekintése, ahol több releváns megközelítéssel

is lehetett találkozni, ennek művészet- és társadalomtörténeti vonatkozásai további vizsgálódás tárgyát képezhetik. A fikció szerepe a dokumentarista munkákban és a kutatási tevékenységben csak érintőlegesen került tárgyalásra, ez szintén egy további feldolgozható terület.

## **Köszönetnyilvánítás**

Szeretném megköszönni témavezetőmnek, Nemes Csabának, hogy biztatott a doktori tanulmányok elkezdésére, és támogatott, tanácsokkal látott el ezekben az években. Mellette szeretném megköszönni Bíró Emese szociológusnak, hogy rám szánta a szabadidejét, és számtalan tanáccsal, ötlettel ellátott. Nagyon hálás vagyok továbbá az összes interjúalanyomnak, akik bizalmat szavaztak nekem, beengedtek az otthonukba, hosszú órákon át meséltek nekem magukról. Mindenek fölött pedig szeretném megköszönni családomnak, hogy az együttöltött idők rovására lehetőséget biztosítottak a kutatásra.

# Képek jegyzéke

1. William Kentridge, 'In Praise of Shadows', Six Drawing Lessons, The Charles Eliot Norton Lectures, 2012, részlet
2. Martha Rosler: Cleaning the Drapes, House Beautiful: Bringing the War Home (1967–1972)
3. Martha Rosler: Balloons, House Beautiful: Bringing the War Home (1967–1972)
4. Krzysztof Wodiczko, Homeless Projection II., Massachusetts, (1986–1987)
5. Alfredo Jaar, Lights in the City, Montreal, 1999
6. Doris Salcedo, Untitled, Isztambul, 2003
7. Doris Salcedo, Untitled, 1989
8. Doris Salcedo, Noviembre 6 y 7, Bogota, 2002
9. Rachel Whiteread, House, London, 1993
10. Rachel Whiteread, House, London, 1993
11. Grayson Perry, *We have found the body of your child*, glazed earthenware, 48 x 28 x 28cm, 2000
12. Tony Cragg, Trowel (Kerti szerszámok), At Home with Art project, 1999
13. Alison Wilding, Ceramic sculpture (Kerámia szobor), At Home with Art project, 1999
14. Antony Gormley, Pegs (Szögek), At Home with Art project, 1999
15. Richard Deacon, Sculpture (Szobor), At Home with Art project, 1999
16. Micheal Landy: Semi-Detached, 2004, Tate, London, kiállításrészlet, előnézet. Forrás: Dean Gallery
17. Micheal Landy: Semi-Detached, 2004, Tate, London, kiállításrészlet, hátsó nézet
18. Michael Landy: Semi-Detached, kivágott képkocka a Four Walls című videóból, 2004, Tate, London.
19. Song Dong: Waste Not, 2006, MoMa, New York
20. Song Dong: Waste Not, 2006, MoMa, New York
21. Song Dong édesanyja, Zhai Xiangjuang a 2005-ös tokiói kiállításon
22. Michael Landy: Semi-Detached, kivágott képkocka a Four Walls című videóból, 2004, Tate, London

23. Joe Sacco: Footnotes in Ghaza
24. Joe Sacco: The Fixer. A story from Sarajevo, 2003
25. Victoria Lomasko: Other Russians
26. Grayson Perry, The Annunciation of the Virgin Deal, 200 cm x 400 cm 2012
27. Grayson Perry, The Upper Class at Bay. Gyapjú, pamut, akril, poliészter, selyem kárpitok, 200 cm x 400 cm, 2002
28. Marc Bauer, Installációs látkép (2018) 21. Sydney Biennálé, Museum of Contemporary Art Australia
29. Marc Bauer, 'A Brief History of Emancipation' (2018) (részlet), digitális print papíron, ceruzával újrarajzolva,, Sydney Biennálé, Museum of Contemporary Art Australia
30. Marc Bauer, 'Arsenal, Shipyard, Brest, Brittany, France' (2018), szén falon, 21. Sydney Biennálé, Museum of Contemporary Art Australia
31. Marc Bauer, Madame F.C. naplója' (2017), festett kerámia, 21. Sydney Biennálé, Museum of Contemporary Art Australia
32. The Atlas Group/ Walid Raad: "Notebook Volume 72/My neck is thinner than a hair", 1996–2004.
33. The Atlas Group/ Walid Raad: "Civilizationally, we do not dig holes to bury ourselves\_Plate 922", 1958–59/2003.
34. The Atlas Group/Walid Raad: Hostage: The Bachar Tapes, részlet
35. Walid Raad, I Thought I'd Escape My Fate, But Apparently
36. Gazdik Péter, All You Need is Love, szén, pasztell, papír, 70 x 100 cm,
37. Gazdik Péter, „Cézárt Akartam”, grafit, szén, akril, papír, 56 cm x 76 cm, 2019
38. Gazdik Péter, „Az szokott jó lenni, amikor már mindenki elcsendesedik, este van, és akkor a kanapén egy kicsit itt relaxálok”, grafit, szén, grafit, pasztell, ceruza, papír, 56x76 cm, 2019.
39. Gazdik Péter, Gábor és Léna, ceruza, papír, 21 cm x 29,7 cm, 2023
40. Gazdik Péter, Gábor és Léna, ceruza, papír, 21 cm x 29,7 cm, 2023
41. Gazdik Péter, Szabó–Bence, ceruza, papír, 15 cm x 21 cm, 2021
42. Gazdik Péter, Szabó–Bence, ceruza, papír, 15 cm x 21 cm, 2021
43. Gazdik Péter, Diána, ceruza, papír, 15 cm x 21 cm, 2021

44. Gazdik Péter, Diána, ceruza, papír, 15 cm x 21 cm, 2021
45. Gazdik Péter, Csenge, ceruza, papír, 21 cm x 29,7 cm, 2021
46. Gazdik Péter, Csenge, ceruza, papír, 21 cm x 29,7 cm, 2021
47. Gazdik Péter, Szabó–Bence, ceruza, papír, 15 cm x 21 cm, 2021
48. Gazdik Péter, Diána, ceruza, papír, 15 cm x 21 cm, 2021
49. Gazdik Péter, Csenge, ceruza, papír, 21 cm x 29,7 cm, 2021
50. Gazdik Péter, Szabó–Bence, ceruza, papír, 15 cm x 21 cm, 2021
51. Gazdik Péter, Szabó–Bence, ceruza, papír, 15 cm x 21 cm, 2021
52. Gazdik Péter, Gábor és Léna, ceruza, papír, 15 cm x 21 cm, 2023
53. Gazdik Péter, Csenge, ceruza, papír, 15 cm x 21 cm, 2021
54. Gazdik Péter, Diána, ceruza, papír, 15 cm x 21 cm, 2021
55. Gazdik Péter, Szabó–Bence, ceruza, papír, 15 cm x 21 cm, 2021
56. Gazdik Péter, Gábor és Léna, ceruza, papír, 21 cm x 29,7 cm, 2023
57. Gazdik Péter, Gábor és Léna, ceruza, papír, 21 cm x 29,7 cm, 2023
58. Gazdik Péter, Csenge, ceruza, papír, 15 cm x 21 cm, 2021
59. Gazdik Péter, Szabó–Bence, ceruza, papír, 15 cm x 21 cm, 2021
60. Gazdik Péter, Szabó–Bence, ceruza, papír, 15 cm x 21 cm, 2021
61. Gazdik Péter, Szabó–Bence, ceruza, papír, 15 cm x 21 cm, 2021
62. Gazdik Péter, Csenge, ceruza, papír, 15 cm x 21 cm, 2021
63. Gazdik Péter, Alaprajz, ceruza, papír, 15 cm x 21 cm, 2021
64. Gazdik Péter, Alaprajz, ceruza, papír, 15 cm x 21 cm, 2021
65. Gazdik Péter, Alaprajz, ceruza, papír, 15 cm x 21 cm, 2021
66. Gazdik Péter, Alaprajz, ceruza, papír, 15 cm x 21 cm, 2021
67. Gazdik Péter, Alaprajzok, ceruza, papír, 21 cm x 29,7 cm, 2023
68. Gazdik Péter, Elemzés I., ceruza, papír, 25 cm x 30 cm, 2021
69. Gazdik Péter, Elemzés II., ceruza, papír, 25 cm x 30 cm, 2021
70. Gazdik Péter, Elemzés III., ceruza, papír, 25 cm x 30 cm, 2021



# Irodalomjegyzék

- Berger, John (2007): John Berger, Life Drawing. In Jim Savage (szerk): *Berger on Drawing*, Occasional Press, London
- Blumenfeld-Jones, Donald S. (2016): The Artistic Process and Arts-Based Research: A Phenomenological Account of the Practice. *Qualitative Inquiry*, 22(5) 322–333.
- Brown, Roni (2007): Identity and Narrativity in Homes Made by Amateurs. *Home Cultures*, 4(3), 261–285.
- Enwezor, Okwui (2004) Documentary/Vérité: Bio-Politics, Human Rights and the Figure of “Truth” in Contemporary Art. *Australian and New Zealand Journal of Art*, 5(1), 11–42.
- Fischer, Barbara J. (2018): Drawing and Painting Research. In Patricia Leavy (szerk): *Handbook of Arts-Based Research*, The Guilford Press, New York, London 336–355.
- Gazdik Péter (2021): Illeszkedés – „Itt ragadtunk, szeretünk itt élni”. Molnár Dániel és Molnár Dóra (szerk.): *XXIV. Tavaszi Szél Konferencia 2021 Tanulmánykötet II.*, DOSZ, Budapest, 268-290. (ISBN:9786158199131)
- Giddens, Anthony (1991) *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Polity Press, London
- Hannula, Mika (2004): River Low, Mountain High. Contextualizing Artistic Research. In Annette W. Balkema és Henk Slager (szerk): *Artistic research*, 18, Rodopi, Amsterdam/New York, 70–80.
- Havránek, Vít (2007): The Documentary method versus the Ontology of „Documentarism”. In Margriet Schavemaker, Mischa Rakier (szerk.) *Right About Now: Art And Theory Since The 1990s: The Body, Interactivity, Engagement, Documentary Strategies, Money, Curating*, Valiz, Amsterdam, 95–99.
- Heiser, Jörg (2008): Kicking the Cat On Jeroen de Rijke/Willem de Rooij and the Question of Truth. In Hito Steyerl, Maria Lind (szerk): *The Green Room*, Sternberg Press, London, 48–62.

- Horváth Dóra, Mitev Ariel (2015) *Alternatív Kvalitatív Kutatási Kézikönyv*, Alinea Kiadó, Budapest.
- Hung, Wu (2009, szerk.) *Waste Not – Zhao Xiangyuan & Song Dong*, Gallery + BTAP, Tokio.
- Hurdley, Rachel (2006) Dismantling Mantelpieces: Narrating Identities and Materializing Culture in the Home. *Sociology*, 40 (4), 717–733.
- Hurdley, Rachel (2007) Focal Points: Framing Material Culture and Visual Data. *Qualitative Research*, 7, 355–373.
- Kentridge, William (2014) *Six Drawing Lessons. The Charles Eliot Norton Lectures, 2012*. Harvard University Press, Cambridge/London
- Kuttner, Paul J., Souanis, Nick, Weaver-Hightower, Marcus B. (2018): How to Draw Comics the Scholarly Way: Creating Comics-Based Research in the Academy. In Patricia Leavy (szerk.): *Handbook of Arts-Based Research*, The Guilford Press, New York, London. 396–425.
- L. Chute, Hillary (2016) *Disaster Drawn Visual Witness, Comics, And Documentary Form*, Harvard University Press, Cambridge
- Leach, Rebecca (2002) What Happened At Home With Art: Tracing the Experience of Consumers. In Colin Painter (szerk.): *Contemporary Art and the Home*, Berg, New York/Oxford, 153–181.
- Lauzon, Claudette (2017) *The Unmaking of Home in Contemporary Art*, University of Toronto Press, Toronto
- Löw, Martina (2016) *The Sociology of Space: Materiality, Social Structures, and Action*, Springer, New York
- Maharaj, Sarat (2004): Unfinishable Sketch of ‘An Unknown Object in 4D’: scenes of artistic research. In Annette W. Balkema és Henk Slager (szerk.): *Artistic research*, 18, Rodopi, Amsterdam/New York, 39–59.
- McNiff, Shaun (2019) Philosophical and Practical Foundations of Artistic Inquiry: Creating Paradigms, Methods and Presentations Based in Art. In Patricia Leavy (szerk.) *Handbook of Arts-Based Research*, Guilford Press, 22–37.
- Miller, Daniel (2010) *Stuff*, Polity Press, Cambridge

- Nash, Meredith (2015): Shapes of motherhood: exploring postnatal body image through photographs. *Journal of Gender Studies*, 24(1) 18–37.
- Painter, Colin (1999) *At Home With Art*, Hayward Gallery Publishing, London.
- Painter, Colin, Deacon, Richard, Gormley, Anthony, Wilding Alison (2002) Mass Production, Distribution and Destination. In Colin Painter (szerk.): *Contemporary Art and the Home*, Berg, New York/Oxford, 181–195.
- Perry, Gill (2013) *Playing at Home: The House in Contemporary Art*, Reaktion Books Ltd., London
- Racz, Imogen (2015) *Art and the Home: Comfort, Alienation and the Everyday*, I. B. Tauris, London/New York
- Reed, Christopher (2002) Domestic Disturbances: Challenging the Anti-Domestic Modern. In Colin Painter (szerk.): *Contemporary Art and the Home*, Berg, New York/Oxford, 35–55.
- Respini, Eva (2015) Slippery Delays and Optical Mysteries: The Work of Walid Raad. In Eva Respini, Walid Ra'ad, Finbarr Barry Flood: *Walid Raad*, Museum of Modern Art, New York, 28–48.
- Slager, Henk (2004): Discours de la Méthode. In Annette W. Balkema és Henk Slager (szerk.): *Artistic research*, 18, Rodopi, Amsterdam/New York, 34–39.
- Sontag, Susan (2003) *Regarding The Pain Of Others*, Picador, New York
- Stanczak, Gregory C. (2007, szerk.), *Visual research methods: image, society, and representation*, Sage Publications
- Steyerl, Hito, Lind, Maria (2008): Introduction. In Hito Steyerl, Maria Lind (szerk.): *The Green Room*, Sternberg Press, London
- Sztompka, Piotr (2009), *Vizuális szociológia – A fényképezés, mint kutatási módszer*, Gondolat Kiadói Kör
- Taussig, Michael (2011). *I Swear I Saw This: Drawings In Fieldwork Notebooks, Namely My Own*, University of Chicago Press, Chicago
- Verwoert, Jan (2008): Research and Display Transformations of the Documentary Practice in Recent Art. In Hito Steyerl, Maria Lind (szerk.): *The Green Room*, Sternberg Press, London, 188–212.
- Zulmans, Kitty (2007): Documentary Evidence and/in Artistic Practices. In Margriet Schavemaker, Mischa Rakier (szerk.): *Right About Now: Art And*

*Theory Since The 1990s: The Body, Interactivity, Engagement, Documentary Strategies, Money, Curating*, Valiz, Amsterdam, 101–107.

## Internetes hivatkozások

- William Kentridge, Six Drawing Lessons, The Charles Eliot Norton Lectures  
<https://www.youtube.com/watch?v=cdKkmSqYTE8&list=PLtxVM47qfVNCiZGjrzGk68GpwXVctUVHo> (utoljára megnyitva: 2023.08.08.)
- Osian Ward (2004) *Home from Home*, újságcikk, The Guardian:  
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2004/may/16/art.tatebritain> (utoljára megnyitva: 2023.08.07.)
- Guner, Fisun (2013) *10 Questions for Artist Michael Landy*. Interjú, theartsdesk.com.  
<https://theartsdesk.com/visual-arts/10-questions-artist-michael-landy>. (utoljára megnyitva: 2023.08.06.)
- Interjú Joe Saccoval, mediamouse:  
<https://www.youtube.com/watch?v=OcdIqdcDbMQ> (utoljára megnyitva 2023.08.06.)
- A Sydney Művészeti Biennálé oldalán elérhető a munka:  
<https://www.biennaleofsydney.art/participants/marc-bauer/> (utoljára megnyitva: 2023.08.07.)