

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskola

LENKEY-TÓTH PÉTER

AZ ELBESZÉLT ÉS AZ ELBESZÉLŐ ÉN

*Az én-elbeszélés példái a kortárs képzőművészetben*

DLA értekezés

Somody Péter DLA, festőművész, egyetemi tanár

Aknai Tamás CSc, művészettörténész, egyetemi tanár

2013



Az értekezés a Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj támogatásával készült.

# TARTALOM

<b>BEVEZETÉS</b> .....	2
<b>MÁS(IK)KÉNT ELBESZÉLT ÉN</b> .....	5
<i>A Másik tükrében</i> .....	5
<i>Egy Másikká válni</i> .....	15
<i>Más bőrébe bújni</i> .....	23
<b>ÖNMAGAMKÉNT ELBESZÉLT ÉN</b> .....	32
<i>Az (ön)vallomás ereje. Egy élettörténet narratívája</i> .....	35
<i>Az eltűnés alakzatai. Autofikción innen és túl</i> .....	50
<i>Teljesség felé. Az elbeszélte Én metaforája</i> .....	58
<b>EGY KÖZÖSSÉG RÉSZEKÉNT ELBESZÉLT ÉN</b> .....	65
<i>Vérvonalban</i> .....	66
<i>Árnyékvilág</i> .....	75
<i>Foglyul ejtve</i> .....	81
<b>HELYKÉNT ELBESZÉLT ÉN</b> .....	89
<i>Az utazó otthona</i> .....	90
<i>A hiány és a jelenlét dichotómiája</i> .....	96
<i>Az otthon otthontalansága</i> .....	102
<b>SAJÁT MUNKÁK</b> .....	112
<i>12 gyilkos</i> .....	112
<i>A valami mint valami más</i> .....	114
<b>KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS</b> .....	124
<b>IRODALOMJEGYZÉK</b> .....	125
<b>KÉPJEGYZÉK</b> .....	142
<b>SZAKMAI ÉLETRAJZ</b> .....	146

## *Bevezetés*

Az utóbbi néhány évtizedben az identitás a társadalomtudományi kutatások homlokterébe került. A mindennapi diskurzusban is többször elhangzik a nemzeti, az etnikai vagy akár a nemi identitás, de annak ellenére, hogy többé-kevésbé mindenki tudja, miről van szó, az identitás terminusának pontos definíciója mégis kicsúszik a kezünk közül. Az egyre gyorsuló és globalizálódó világunkban az individuum keresi a helyét, és egyre erőteljesebben jelenik meg a vágy valamiféle kötődésre, valami olyan dologra, amivel azonosulhat. „A hagyományos nagy »identitás-narratívumok« helyét átveszik a »mikronarratívumok«, amelyek határokat és támpontokat keresnek az egyre bizonytalanabbá váló külvilágban.” (Csabai és Erős, 2000. 7. o.) Ez a változás nemcsak a társadalomtudományi diskurzusokban érhető tetten, hanem a képzőművészeti alkotásokban is. A doktori értekezésem megírására éppen e szubjektumelméletek különféle, közvetlen és közvetett megközelítései inspiráltak. Az elméletek bonyolult hálózatában az elbeszélte Én diskurzusaira irányult a figyelmem, olyan én-elbeszélések kerültek érdeklődésem középpontjába, amelyek az Én megkonstruálására, elvesztésére, feloldódására irányulnak, és ezt mimetikus, szimbolikus, allegorikus vagy metaforikus formában teszik. Értekezésemben kísérletet teszek a kortárs képzőművészeti én-elbeszélések olyan példáinak bemutatására, amelyek hatással voltak a globális elméleti és művészeti diskurzusra, illetve az Énről való gondolkodás és az identitás-teóriák változásait tükrözik. Elemzéseimet összekapcsoltam az én-elbeszélések és szubjektum-elméletek különböző filozófiai, szociálpszichológiai, szociológiai és kulturális antropológiai aspektusaival, amelyek többnyire a nyugati gondolkodás meghatározó elméletei. A hangsúlyt – saját érintettségünk miatt is – a nyugati gondolkodást interpretáló és az erre reflektáló művészeti alkotásokra helyeztem, de az identitás-értelmezések és Én-felfogások globális volta miatt szükségesnek éreztem néhány a nyugati modelltől eltérő megközelítésnek a bemutatását is. Arra törekedtem, hogy egy objektív rendszerezést és csoportosítást hozzak létre, de nem állt szándékomban egy olyan zárt rendszer felépítése, amely csak és kizárólag az elméleti konstrukciók alapján szelektált. Kutatásom tehát nem arra irányult, hogy kategorizáljam a műveket és a lehető legtöbbet összegyűjtsem, ehelyett inkább egy olyan szubjektív válogatáshoz

ragaszkodtam, amely pregnánsan példázza a különböző megközelítéseket. Írásomban a személyes identitást saját önazonosságom és időbeli folytonosságom tapasztalataként, és ennek a mások általi felismeréseként tekintem. Megvizsgálom, hogy az egyén önreflexív módon alkotott identitását hogyan határozzák meg a társadalmi kontextusok és szerepek, valamint a másokkal való interakciói. Ehhez az újabb keletű szubjektumelméletekhez fordulok. Ezek a teóriák az ént már nem egy egyszerű anyagtan szubsztanciaként feltételezik, amely a test halálát túléli, hanem a pszichés és a fizikai elemek egymással összefüggő és állandóan változó folyamataként, amelyben egy személy azonosságát az határozza meg, hogy ez az időben változó személy pszichikailag és fizikailag kapcsolatban áll önmagával, sőt ez a kapcsolat kiegészül a másik emberhez fűződő viszonyával is. Ez az elméleti megközelítés lesz a személyes identitással kapcsolatos műalkotások vizsgálatának kiindulópontja. Az értekezés második fejezetében a személyes és a narratív identitást vizsgálom olyan műveken keresztül, amelyek egy élettörténet epizódjait mesélik el. A narratív identitással összefüggésben egy valódi én-konstrukció mellett tárgyalom az autofikció lehetőségét is, és nem hagyhatom figyelmen kívül az ént eltüntető és feloldó aktusokat sem. Tehát az identitásformációkat megpróbálom kapcsolatba hozni a személyes élettörténettel. Vizsgálatom a narratíva egyes elemeire irányul, habár ezek egymástól elválaszthatatlanok, de az egyes elemek külön-külön is összefüggésbe hozhatók az identitás képi reprezentációival. Még abban az esetben is látok erre lehetőséget, amikor egy mű alapvetően nem narratív, de az alkotó többi művével együtt egy komplex gondolatsort, vagy akár egy narratívát mutat. Kutatásom azonban nem csupán a narratív képekre irányul, hanem olyan művekre is, amelyek asszociatív módon hívnak meg egy narrációt, vagy a hozzájuk kapcsolható kulturális, társadalmi vagy történelmi kontextuson keresztül megjelenítik a különféle identitásformációkat. Mivel az általam vizsgálni kívánt alkotók többsége a személyes ént metaforikusan vagy szó szerint is elbeszélőként tekintik, ezért az általuk megszerkesztett történetek az identitással való reláció felé mutatnak. A személyes identitás természetes és kulturális konstrukciónak vizsgálatát a későbbiekben összekötöm a család, a rokonság kategóriáival és a faji identitással. Mivel a világot nemcsak egyénként, hanem egy közösség tagjaként is érzékeljük, ezért egy adott kulturális kontextusban létrejövő képi elbeszélés szintén keltheti a narratív identitás képzetét. A személyes és társadalmi

identitás kapcsolatára utaló egyes alkotók módszereinek középpontjában az emlékezés áll, amely úgy hoz létre történeteket, hogy eközben hozzájárul az identitás megkonstruálásához. A csoportidentitás analíziséhez Foucault elméletét hívom segítségül, amely a modern szubjektumot a hatalom termékének tekinti. A foucaulti terminussal élve a fegyelmező és a szabályozó hatalom által létrehozott terek az individualizáció és az elidegenedés helyeivé váltak az elmúlt században. E helyek közül az otthonra fókuszáltam, amely mindennapunk meghatározó helyszíne és a személyes identitást meghatározó helyidentitás elsődleges megjelenési formája. Értekezésemet saját munkáim elemzésével zárom, felvázolva a doktori iskola három éve alatt elvégzett elméleti és gyakorlati kutatásaimat.

## *Más(ik)ként elbeszélte Én*

### **A Másik tükrében**

Az identitás fogalma az azonosság és a különbözőség nyilvánvalóan paradox elegyét rejti. Nemcsak önmagunkkal vagyunk azonosak, azaz ugyanazok születésünktől kezdve halálunkig, hanem azonosak vagyunk másokkal is, azaz vannak olyan kollektív identitásformák, amelyeken minden ember osztozik, amelyből minden ember kiveszi a részét, mint például a nemi, nemzeti vagy a faji identitás. Ugyanakkor az emberek egyediségét a másoktól való különbözőségeik adják, ez az identitásnak egy másik aspektusa. Azonban a „ki vagyok én” kérdésre adandó válasznak csak egyik része az, hogy ki nem vagyok, mivel ennek a meghatározása csak az azonosság keretét hozza létre, amelynek megtöltése a szubjektum feladata az identifikációin, azaz saját megélt élettörténetén keresztül. „Vagyis a társadalmi rendszerek, kultúrák stb. önmagukban nem képesek identitásteremtésre és -fenntartásra anélkül, hogy a társadalmat alkotó individuumok önazonosságukat személyesen is megélnék, és saját jelentéssel ruháznák fel. [...] [Azonban] az önazonosság (identitás) tárgyalásából időközben kihullani látszik a másság (alteritás) értelmezése – noha már a klasszikus csoportlélektani, társadalomtörténeti, etnológiai munkák is éppen ellenkező következtetésekre jutottak, tudniillik arra, hogy nincs értelme azonosságról beszélni anélkül, hogy az azonosság és a másság közötti dialektikus viszonyt feltárnánk. Hogyan mutathatnánk meg, hogy mik vagyunk, ha nem tapasztalnánk meg eltéréseinket és hasonlóságainkat a Másiktól - Másikkal? Hogyan lehetnénk valamik anélkül, hogy e valami határát újra és újra kijelölnénk? És itt nem pusztán a határokról van szó, hanem e határok folytonos változásáról – azaz az identitás performatív jellegéről.”<sup>1</sup> Az identitások tehát nem természettől adóttak, hanem a társas kapcsolatokban, az ember társadalmi közegében elsajátítottak, eljátszottak és előadottak. Ez az előadás folyamatos, élethosszig tartó, ismétlődő és performatív, mivel létrehozza azt, amit megnevez. Az alteritás, a határok kijelölése és változtatása, az identitás performatív jellege újabb kérdéseket vet fel. Az Én mint szubsztancia és

---

<sup>1</sup> Kovács Éva: Elbeszélés és azonosság a társadalomkutatásban, [http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszeti/index.php?option=com\\_tanelem&id\\_tanelem=832&tip=0](http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszeti/index.php?option=com_tanelem&id_tanelem=832&tip=0) (2012. október 30.)

külső megjelenése kettéválasztható-e, beszélhetünk-e a személyiség magjáról, ami adott helyzetekben mindig magában hordozza a szubjektumunkat, vagy pedig csak a reprezentáló énről? Az vagyok, amit mutatok? Ha a saját énemről gondolkodok, akkor a mások által rólam kialakított képzetekről, és ebben a folyamatban magamról kialakult énképemről beszélek-e? Tekinthesem-e önmagamat Másikként? E kérdések Lacan tükörstádium<sup>2</sup> teóriájában gyökereznek, amely nagy hatással volt a hetvenes évek feminista alkotóira. A tükörstádium elmélete „annak a módnak paradigmáját jelenti, ahogyan a szubjektum később az emberi kapcsolatok rendszerében leledzik. A stade du miroir [...] struktúrája példázza az ének a »szociális rendben« elfoglalt szerepét is, ahol is a tükör: a másik én-ek képzelt képe. Az alapséma az, hogy »én azt gondolom, hogy te azt gondolod, hogy én azt gondolom...« – és ezzel egyidejűleg ennek komplementere, hiszen monológ nem létezik. Az interakció alapstruktúrája ez a végtelen, imaginárius tükörjáték, ahol a szubjektumok tételezik és feltételezik egymást, és az önidentifikáció is alapvetően a mindenkori másikról tételezett tételezés és feltételezett feltételezés relationalitásában alakul ki.»<sup>3</sup>

A hetvenes és nyolcvanas évek művészeinek azon alkotásai, amelyekben az alkotó egy másik személyiséggé válik, egy másik – a saját személyes identitásától eltérő – identitást ölt magára, vagy egy másik szerepet játszik el, utalnak erre az interakcióra. A művészek szinte minden esetben saját testüket alkalmazták, amelyeket a smink, a maszk és a maskara eszközeivel alakítottak át. Az identitásvizsgálatok egy része alapvetően a személyes és a nemi identitás körül forgott, de az alkotók számára nemcsak a saját én de- és újrakonstruálása volt a tét, hanem (női) művészként való megjelenésük, megjelenítésük is. A külső, a látszat csak eszköz a kivetített vagy kivetült személyes identitás megjelenítésében, mivel bizonytalanná teszi, elmossa a „ki vagyok én” és a „ki nem vagyok én” közötti határt, és ugyanakkor megkérdőjelezi a külső, a látszat és a mögötte rejtőző személyiség létezését, a maszk mögötti feltételezett ént, amelyet a mindennapi életben általában valóságosabbnak, igazabbnak

---

<sup>2</sup>„Lacan szerint a gyermek fejlődésében két fontos töréspont mutatható ki, az első az elsődleges identifikáció kialakulása, a második pedig a másodlagos identifikáció kialakulása. Az elsődleges identifikációt szokás tükörstádiumnak vagy az imaginárius (képzetes) rend állapotának is nevezni. Ebben a stádiumban a gyerek képes lesz arra, hogy felismerje magát a tükörben, hogy tehát valamilyen én-tudata alakuljon ki. Ez az elsődleges identifikáció azonban mindig egyben az anya figurájával való azonosulást is jelenti. A másodlagos identifikáció ezzel szemben a gyerek-anya egység feltörését jelenti, azáltal, hogy belép a képbe az apa figurája. Az egységet ezután csak egyfajta nyelvi, szimbolikus rend segítségével tudja újra megtalálni a gyerek, de ez a másodlagos identifikáció mindig csak illuzórikus lehet.”

in: Czirják Pál (szerk.): Pszichoanalízis és filmelmélet, *Metropolis*, 1999/2. <http://emc.elte.hu/~metropolis/9902/bev.html> (2012. október 30.)

<sup>3</sup> Farkas Zsolt: A lacani szubjektumról, <http://lacanist.atw.hu/Lacanrol/Lacanrol.htm> (2012. október 30.)





I make up the image of my perfection  
March, 1974

I make up the image of my deformity

Martha S. Wilson

1. ábra Martha Wilson: I make up the image of my perfection / I make up the image of my deformity, 1974

képzünk. Fel is vetették azt a kérdést, hogy egyáltalán van-e személy a maszk mögött. Judith Butler és Joan Rivière szerint nincs, maga a maszk alkotja a személyt. Habár a közgondolkodás inkább a „külső és a belső én” közötti dichotómiához ragaszkodik. Ha elfogadjuk azt az állítást, hogy maga a maszk alkotja a személyt, akkor Martha Wilson önmagát átalakító és dokumentáló alkotásai, mint például a *Posturing* (Pózolás) vagy az *A Portfolio of Models* (Modellek portfoliója) sorozatai, pontosan azt a rést problematizálják, amely folytonosan jelen van aközött, ahogyan az ember látszani, megjelenni akar, vagy magát a Másik számára bemutatni, és ahogyan a Másik ezt a megjelenést tekinti. Az idealizált és a valóságos kép közötti eltéréssel a Másik a mindennapi életben csak ritkán szembesül, számára a nem idealizált kép többnyire láthatatlan marad. Úgy tűnik, hogy Martha Wilson inkább amellett foglal állást, hogy mindkét kép saját személyes identitásához tartozik, ahogy azt az *I make up the image of my perfection/I make up the image of my deformity* (A tökéletességem képére sminkelem magam/Csúnyaságom képére sminkelem magam) fotóin bemutatja.

A nyugati kultúrában egyébként is létezik egy olyan feltételezés, hogy a külső megjelenés és a „belső én” között kölcsönhatás van, a külső kifejezi a belsőt, ezért nyilván mindenki az idealizált képét szeretné mások számára mutatni, de előfordul, hogy a külső forma nem passzol a feltételezett, valószínűleg képelt „belső énhez”. A képen megjelenő szubjektum esetében azonban tovább bonyolódik a helyzet. Jean-Luc Nancy azonban úgy véli, hogy „a kép el- vagy kitakarja a modellt és a mű, a portré ellenáll annak a tendenciának, amivel a képet megfosztják képi minőségétől, és pusztán az ábrázolt embert akarják felismerni rajta. A mű azáltal marad mű, hogy folyamatosan megrendíti a személlyel és élethelyzettel való megfeleltetés és hasonlóság elvárásait. [...] Felfogása szerint a képből nem vonható ki a személy lényegi ismerve, a szubjektum, s annyiban van, amennyiben megjelenik a képen.

Ennek a megjelenésnek kitett, s mint ilyen van csak. A megjelenő, a portré nem hoz végső bizonyítékot arról a személyről, akit ábrázol, és nem tanúskodik róla.” (Bacsó, 2012. 13. o.) Egy másik hit szerint viszont a külső megváltoztatásával az ember önmagává válhat. Ebben az esetben paradox módon egy „maszk” használata, ami lehet egy új frizura, egy új ruha vagy valamilyen plasztikai sebészeti beavatkozás fejezi ki az ember valódi személyiségét. „Feltételezzük, hogy az álarcok hazudnak, és gyakran valóban, legalábbis a felszínen. De az álarcok gyakorta egy mélyebb igazságról szólnak, arról, hogy saját szerepeink eljátszása megerősít bennünk egy tartós, maradandó Én-t (vagy az Én-ek hálózatát), amely akkor sem változik, ha álarcaink szándékosan vagy akaratlanul másnak tűntetnek fel minket mások számára.” (Doninger, 2004. 203. o.) Wilson fent említett művében önmaga idealizált képével a női attraktivitásra és kívánatosságra reflektál. Felméri és kategorizálja az arc egyes részeinek minőségét azok vonzerejének mértéke és a női szépség normái szerint, így az idealizált, a tökéletes külső e normáknak való megfelelést jelenti, míg az elcsúfított kép e szépségideál kigúnyolása, egy nem akceptáló gesztus. Ezek a normák és ideálok nemcsak a férfi tekintet megaláztatására szolgálnak, hanem a nők nőkként szembeni elvárásait is közvetítik, amelyek közvetlenül vagy közvetve a vonzerő értékrendszerében jelennek meg. Ez a Másik tükrö. A mű szembesíti nézőjét ennek az értékrendszernek a stabil társadalmi beágyazottságával, és a külső szerinti elhamarkodott ítéletek visszáságaival. Ezek az ítéletek feltételezik az önmagunkról mutatott kép állandóságát, az „az vagyok, akit mutatok” állítás igazságát. A tökéletesedés felé a sminken, a maszkon keresztül vezet az út.

Az *A Portfolio of Models* képei azonban már túlmutatnak a külső és a belső énkép kapcsolatán, a nemi identitással, a női szerepekkel, valamint a társadalmi elvárásokkal foglalkoznak. „Ezek azok a modellek, amelyeket a társadalom nyújt nekem. Egyszer vagy másszor felpróbáltam mindegyiket, és egyik sem passzolt. Minden, ami maradt az az, hogy művész legyek, és az ujjammal rámutassak a saját helyzetemre. A művész az otthagyt ürből működik, amikor az összes többi értéket már elutasították.” – írja Wilson a képek kísérőszövegében. Ezek a „modellek” egy-egy normatív vagy éppen e normából kitörő női kategóriát prezentálnak, minden egyes típus egy kész identitást kínál. Ezek nyilvánvalóan csak követendő vagy elutasítható társadalmi minták, nem lehet csak egyszerűen magunkra öltetni. „Habár az identitás



The Goddess

Her presence is felt by both men and women, and every member of society past the age of five is aware of her. She is the fashion-model archetype, an implicit image of reference. She always looks perfect. She also smells wonderful at all times. She has "sex-appeal." However, she is asexual. We look but don't imagine. Whether she is intelligent is irrelevant.



The Housewife

This woman aspires to goddessdom, but she is compromised by some everyday realities: she can't spend all day on her face because she has to feed the kids. She can't starve herself! bed-sit thin because she has to keep her strength up. Sex is a routine part of her life, whether it be an exciting one or an unpleasant one. If she wants to be kinky, she might swap. She is intelligent, but has convinced herself that she is fulfilled.



The Earth-Mother

She claims she doesn't give a shit about the goddess. Actually, to be such a perfect mirror-reversal of her, in her workboots and braided peasant blouses, she is just as conscious of the goddess as the suburban queen. She fixates her sexuality, not out of boredom, but because it is a natural function, god-given for us to enjoy. She has shelved her intellect for the time being, deriving fulfillment from working the land with her hands.



The Working Girl

She can only approach goddessdom insofar as her budget permits. She works very hard, and is given no credit for any brains she may or may not have. She relieves the drudgery of life by having a riproaring time in bed.



The Professional

She plays down her competence to get along. Perhaps she is not beautiful, but she is extremely well-groomed, approaching goddessdom at least by the cost of her outfit. Her sexuality is a point of debate: does her job fulfill her and make her a self-loving person, or does she succeed in her job because she is frigid?



The Lesbian

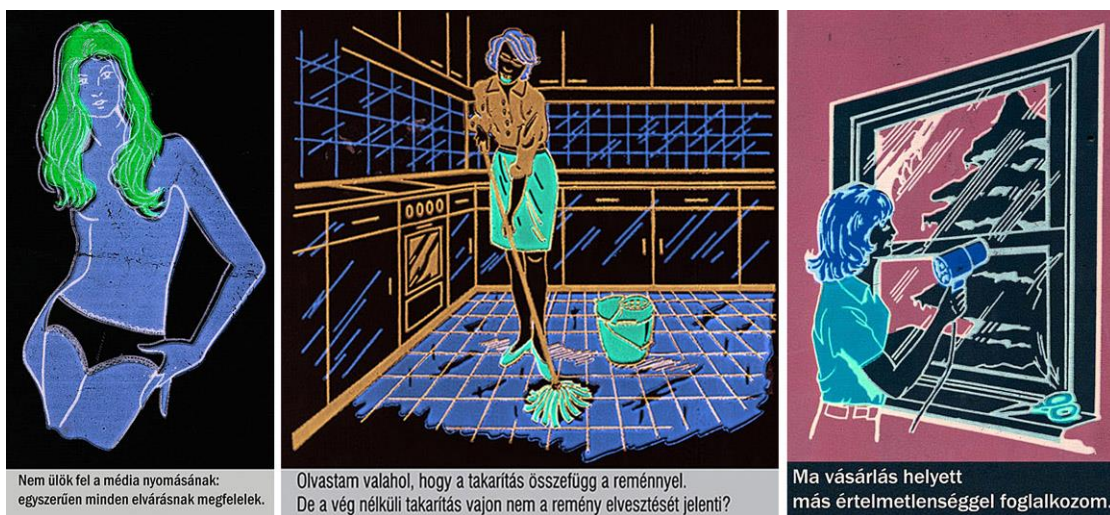
She hates the goddess, because actually the goddess was invented by the men on Madison Avenue. She alone sees through goddessdom, but unluckily, her sexuality is so misplaced that the rest of society ignores her. Her intelligence is a flyweight issue in light of her emotional problems.

## 2. ábra Martha Wilson: A Portfolio of Models, 1974

nem valami elszigetelten elért; ez egy társadalmi és kollektív törekvés része, nem egy egyéni odisszea. Továbbá nem egyéni választás kérdése: Nem tudok egyszerűen választani, hogy az egyik vagy inkább egy másik legyek (bár ellenállhatok mások pozicionálásának). A kérdés tehát nem az, hogy »valójában kik vagyunk«, hanem hogyan valósítjuk meg az identitást, milyen kényszerek alatt és milyen kontextusban.” (Lawler, 2008. 104. o.) Ezek a kényszerek és kontextusok határozzák meg a Wilson által ábrázolt mintákat – az istennő, a dolgozó lány, a háziasszony, a földanya, a profi

és a leszbikus modelljeinek valódi projekcióit is. Az előadott sztereotip női minták értelmében Wilson művét Cindy Sherman *Untitled Film Stills* sorozatának előképének tekinthetjük, sőt némiképp megelőlegezi Judith Butler elméletet a társadalmi nem performativitásáról. Butler szerint a társadalmi nem performatív, mert létrehozza azt, amit megnevez az elfogadott nemi szerepek folytonos ismétlése révén. A heteroszexualitás szabályozó normái indítják el és tartják működésben ezt a cselekvést. „A nemi szerepek szigorú szabályokat követő citálásával hozzuk létre a meghatározott nemi szerepek megfelelő identitást. A konstruktivizmus tehát nem valamiféle szabadságot jelent, amellyel élve a szubjektum tetszése szerint alakíthatja nemi identitását, hiszen a konstrukció performatív aspektusa eleve nem más, mint a normák kényszerű ismétlése.” (Gyuricza, 2006. 1261. o.) És ahogy Butler megjegyzi: „A performativitás tehát nem egyetlen »aktus«, hanem mindig egy adott norma vagy normaegyüttes ismétlődése, s amennyiben aktusszerű státusra tesz szert a jelenben, annyiban elrejti vagy tetteti magukat a konvenciókat, melyeknek ő maga az ismétlődése.” (Butler, 2005, 26. o.) Butler szerint maguk a társadalmi jelentések azok, amelyek ezeket a mintákat és ezek révén a társadalmi nem konstrukcióját is performatívan létrehozzák. Úgy gondolja, hogy nincs olyan velünk született biológiai nem, amelyhez a társadalmi nemet hozzá lehetne adni. Nem tagadja a biológiai nem létezését, csak azt állítja, hogy ez nem független a társadalomtól, nem egy társadalmon kívüli létező. A teória nyilvánvalóan a biológiai nem „magától értetődő, objektíven létező, eleve adott” entitását kívánta aláásni, mivel a feministák a biológiai nemre épített társadalmi szerepeket, viszonyokat és normákat férfi szempontúnak gondolták. Tehát ha a biológiai nemről elgondolt képzeteket sikerül más megvilágításba helyezni, akkor az erre felépített társadalmi nemek és nemi szerepek rendszerét alapjaiban rendíthetik meg. „A feminizmus minden ágának közös célja, hogy a maskulin jellegű világrendet, mely mindent a férfi perspektívájából jelöl, kibillentse azáltal, hogy rámutat: ez a jelölési mód nem magától értetődő.” (Gyuricza, 2006. 1259. o.) Ezért Butler kísérletet tesz a heteroszexuális és férfiközpontú mátrix leleplezésére, lebontására a paródia eszközével, és több identitásformáról beszél. Ez utóbbi egybeesik a posztmodern identitáskonceptiókkal, amelyek szerint „a szubjektum belső magja a »másokkal« való viszony során formálódik, s nem egyetlen, hanem több, néha ellentmondásos identitásból áll össze. A posztmodern

identitáskonceptió lényege, hogy a szubjektum nem rendelkezik rögzült, lényegi vagy folytonos identitással, hanem különböző alkalmakkor különböző identitásokat ölthet magára. Az egységes identitást pedig az „én narratívájával”, azaz a folyamatként érzékelt és elbeszélte egyéni élettörténettel pótolja.” (Gyuricza, 2006. 1260. o.) A Wilson által elutasított női szerepek és női identitásminták társadalmilag inkább elfogadottabbak, amelynek egyik oka a hétköznapi élet pragmatikusabb működése lehet. Egy-egy ilyen mintához személyes sorsok, életek kapcsolódnak. Eperjesi Ágnes *Önarckép-szeletek* című művében az ilyen női szerepekre reflektál, azonban ezeket a női mintákat egy élettörténet keretébe illeszti. A tökéletes háziasszony, az odaadó anya, a szexi és öntudatos nő szerepe nem zárja ki egymást, hanem a hétköznapi élet tükörképeként szerves egységgé olvad össze, amely első látásra még harmonikusnak



3. ábra Eperjesi Ágnes: *Önarckép-szeletek*, 2004

is tűnhet. A képek által közvetített „csillogó”, tökéletes élet felszíne alatt azonban elégedetlenség, értelmetlenség, reményvesztettség és a társadalmi elvárásoknak való megfelelés kényszere húzódik, amelyek nem összeegyeztethetetlenek, hiszen a hétköznapi élet valóságában, a folytonosan változó pillanatnyi érzések és hangulatok körforgásában jól megférnek egymás mellett. Minden igaz és semmi sem. A képeken a nő befelé fordul, önmagát vizsgálja, megfelelni akar és mégsem, kételyei vannak és mégis magabiztos. Nem a „ki vagyok én” kérdése foglalkoztatja, hanem az, hogy hogyan tudja vágyait, önmaga képét saját és mások elvárásaival összeegyeztetni, és ugyanakkor „talpon maradni”. A jó feleség, a jó anya, a jó munkaező és a gyönyörű, kívánatos nő szerepének való egyidejű megfelelés saját vágyainak projekciója. „Kép és a szöveg viszonya megfelelt a negatív-pozitív átforgatásnak; a szöveg hol cáfolta a

kép által megidézett illúziót, hol rálicitált arra, hol pedig felmutatta a külsőleg közvetített identifikációs mintákkal való azonosulás fázisait, miközben körbejárta a női lét legtriviálisabb színtereit.” (András, 2009. 60. o.) Mindehhez Eperjesi a boldog, kiegyensúlyozott, önmagával békében és harmóniában élő nők képét kínáló reklámok nyújtotta vizuális képi világ alapegységeit, a termékek csomagolásán megjelenő piktogramokat használta fel. „Az átlátszó fóliára nyomott kis ikonok percepcióját Eperjesi Ágnes úgy változtatta meg, hogy fotónegatívnak tekintve őket, nagyméretű érzéki képfelületeket nagytított róluk. Ezzel a művelettel a piktogramok elvesztették funkciójukat és új értelmező közegbe kívánkoztak.”<sup>4</sup> A képek egy része negatívban maradt, másik része pozitív képként jelent meg kiegészítve a helyenként ironikus szöveggel. A képek felszínes, de pozitív kicsengését a szöveg minden esetben árnyalta, egyértelműségét aláásta. Annak ellenére, hogy a mű címe *Önarckép-szeletek*, Eperjesiről csupán annyit sejtethünk, hogy ilyen szerepekben is lehet, de a mű alanya alapvetően nem nevesített, nem egy egyedi elbeszélő, hanem egy általános alany. A sztereotípiák alanya, egy olyan típus, amely ilyen formában nem létezik, de magába foglalja a „női tulajdonságok és vágyak” közös vonásait. A képek alanya már nemcsak a Másik tükrében mutatkozik meg, hanem önmagában is. Mivel nem egy adott személyiségről, hanem egy általános alanyról van szó, ezért önmaga lesz a sok-sok Másik.

A különféle szerepmoделlekkel való azonosulás, illetve a különböző identitások felvétele nemcsak Wilson és Eperjesi művét jellemzi, hanem számos más alkotóét is, akik a hetvenes és a nyolcvanas évek művészetének jellegzetes drag (az ellenkező nem ruháiba való öltözés) eszközével éltek. Ezzel az eszközzel élt már Marcel Duchamp is, aki női ruhába öltözve női alteregóját, Rose Sélavy-t játszotta el Man Ray fotóin. Ezek a drag művek, amelyek többnyire performanszok vagy fotómunkák voltak, Butler teóriájához hasonlóan a nemi normák átlépésével egyrészt a heteroszexuális, férfiközpontú mátrix leleplezésére irányultak, másrészt egy másik identitás lehetőségének feltárásai voltak. „A drag nem egyértelműen felforgató gyakorlat. Annyiban működik szubverzívként, hogy tükrözi a mindennapi szerepalakításokat, a heteroszexuális értelemben ideálisnak vett nemek performatív előadásának természetessé tételének eszközeit, s mivel felfedi ezt a folyamatot,

---

<sup>4</sup> Szűcs Károly: Recycling images. [http://www.balkon.hu/balkon04\\_04/06eperjesi.html](http://www.balkon.hu/balkon04_04/06eperjesi.html) (2012. november 24.)

aláássa hatalmukat. (Butler, 2005. 219. o.) Ezek sorában említhetnénk például Adrian Piper *The Mythic Being* (A mitikus lény) performanszát, amelyben egy afro parókás, Zapata-bajuszos, fekete férfiként sétálgatott New York utcáin sztereotip férfi gesztusokat imitálva, és mantraszerűen mondatokat ismételtetett tinédzserkori naplójából. Eleanor Antin önmaga határain túllépve különféle identitásokat (balerina, ápolónő, király) öltött magára többek között a *The Black Ballerina* (A fekete balerina) és a *Nurse* (Ápolónő) műveiben, valamint egy fiktív király



4. ábra Eleanor Antin: Portrait of the King, 1972

bőrbe bújva (*The King*) megalkotta saját férfi alteregóját, amelyet politikai énjének tekintett. Érdemes egy pillantást vetni arra hogyan beszélt az általa felvett különféle személyiségekről: „A szerepjáték arról az érzésről szólt, hogy nincs saját énem. És nem is hiányzott. Ez nem olyan, mintha hirtelen egy szóvalmas én nélküli ember lennénk; csak jó volt. Csak más embereket vettem kölcsön, vagy vettem fel. És ez a valami folytatódott, amikor elkezdtem dolgozni a személyiségekkel, mert ez egy nagyon jó módja volt annak, hogy sok politikai és a társadalmi kérdéssel foglalkozzak, amelyek érdekesek voltak számomra. És volt egy bizonyos intellektuális érdeklődésem is a színház és az önreprezentáció iránt.”<sup>5</sup> A kitalált karakterekkel való azonosulás úgy tűnt, mintha az én időleges elvesztésével járna – a reprezentációban azzal is járt –, de az újabb identitások felvételét már inkább az én kiterjesztésének lehetőségeként tekintették, és a sztereotípiák megsemmisítésének eszközét vélték benne felfedezni. (Lippard, 1999) Lynda Benglis különféle nemi szerepekben jelenik meg, macsó férfiként és engedelmes nőként egyaránt. Egyik legprovokatívabb művében (*Untitled*, 1974), amelyet oly sokszor a gender performativitás egyik fontos példájaként említenek, egy hatalmas dildóval jelenik meg, agresszívan, kihívóan pózol

<sup>5</sup> <http://bodytracks.org/category/1970s/page/4/> (2012. október 31.)

egy szál napszemüvegben kigúnyolva a macsó férfi szexualitást. A drag-performanszokból a férfi művészek is kivették a részüket, azonban „amikor a férfiak nőként jelennek meg, öltözködésben, viselkedésben, hanghordozásban végtelenségig eltúlozva a nőiség jegyeit, akkor valójában a nem destabilizációját hajtják végre, leleplezik annak állítólagos természetességét, és megkérdőjelezzik a heteroszexuális normákra vonatkozó állításokat. (Gyuricza, 2006. 1262. o.) Éppen úgy, ahogy Urs Lüthi a hetvenes években tette. A kilencvenes években Hunter Reynolds már mindezt a



5. ábra Hunter Reynolds: Patina du Prey's Memorial Dress: 1993 to 2007, 2007

betegség és a halál kontextusába helyezte. Egy meleg, HIV vírussal fertőzött művészként Patina du Prey női alteregóján keresztül tárja fel identitását, terjeszti ki annak határait, osztja meg tapasztalatait, valamint terjeszti a túlélés és a remény üzenetét. Reynolds alakításában már nincs személy a maszk mögött, maga a maszk, az előadás alkotja a személyt. Például a *Patina du Prey's Memorial Dress: 1993 to 2007* (*Patina du Prey emlékmű ruhája*) munkájában egy olyan fekete gyászruhát visel, amelyre huszonegyezer AIDS-ben meghalt ember neve van rányomtatva. A műben már nem az egyedi, a sajátos és a másoktól megkülönböztető válik hangsúlyossá, hanem az, ami összeköt. Ez ebben a műben éppen a halandóság, a veszteség és a gyász. Még az olyan jellegű drag művek is, amelyek a (hetero)szexualitás intézményesített rendjén kívülre pozicionálják magukat, mint például Eva & Adele androgün, nemeket egy nemmé egyesítő művészeti aktusa sem tud kibújni az alól, hogy rávilágítson a heteroszexuális normák és kategóriák imitatív lényegére. Még akkor sem, ha egy teljesen meghatározhatatlan, új (nemi) identitásra törekszenek. Ez a szexuális önmeghatározás a művészetük tárgya, eszköze pedig saját testük, amelynek felhasználásával válnak saját műalkotásukká, sőt élő műalkotásként megpróbálnak kibújni, felszabadulni a szabályozott nemi minták kötöttsége alól. Habár eközben



egykori identitásukat saját alteregójuk felemészti. Az identitás lecserélése, vagy elvesztése egy újabb lehetőség a művészek számára az önreprezentációra.

### **Egy Másikká válni**

Talán nem erős állítás az, hogy egy kitalált személy megszemélyesítésében a legmesszebbre Lynn Hershman Leeson jutott *The Roberta Breitmore Series (A Roberta Breitmore sorozat)* című művében, amelyben részletekbe menően kigondolt, felépített és megszemélyesített egy új personát. Ez az új személyiség Roberta Breitmore volt, aki elvált nőként, harmincévesen, 1974-ben érkezett San Franciscóba 1800 dollárral a zsebében, hogy „életre keljen”. Egy szállodai szobába költözött be és megkezdte életét, valódi jogosítványt, hitelkártyát, sőt a későbbiekben lakást és ismerősöket szerzett. Hirdetéseken keresett párt és lakótársat magának. Járt pszichoterápiára, részt vett az önismeret-fejlesztő Erhard Seminars Training-en, súlyproblémái miatt látogatta a Weight Watchers-t, sőt még egy rövid ideig dolgozott is. „Roberta Breitmore létrehozása nemcsak egy fizikai önátváltoztatásból állt a smink, a ruházat és a parókák révén, amelyek egy alkalmi szerepjátszást tettek lehetővé, hanem egy teljes körű, „teljes” személyiséget jelentett, aki hosszabb időn keresztül létezett, és akinek létezése a világban fizikai bizonyítékok révén igazolható volt: a jogosítványától és a hitelkártyájától a pszichiáterétől kapott levelekig.”<sup>6</sup> Felvetődik a kérdés, hogy valójában mi is történik itt. Hershman Leeson fizikailag megváltoztatja külsejét és megpróbál egy másik személyként élni, de tekinthető-e ez identitásának megváltozásaként. Elveszítette-e saját korábbi önazonosságát, amelynek helyébe egy másik lépett? Roberta Breitmore azonos-e Hershman Leesonnal? Milyen személyiségjegyeket vett át Roberta Lynntől, illetve mennyire voltak hatással egymásra? Tehát két problémával állunk szemben, az egyik a „belső én” azonosságának, a másik az alkotó és a szereplő, illetve az alkotó és az alkotás kapcsolatának kérdése. Azonban nem szabad arról sem megfeledkeznünk, hogy ezek a kérdések szigorúan elméletiek, hiszen mégiscsak egy fiktív, eljátszott cselekvéssorról van szó, és nem valódi például amnéziás tudatvesztésről, amely következtében Hershman Leeson eddigi életét elfeledve egy új személyiségként új

---

<sup>6</sup> Gregos, Katrina: The Importance of Being Roberta. <http://www.arts.manchester.ac.uk/cidra/postgraduate/Katerina-Gregos-on-Roberta-Breitmore.pdf> (2012. november 6.)



6. ábra Lynn Hershman Leeson: The Roberta Breitmore Series, 1974-78

személyazonossággal élt volna tovább. Nem tudhatjuk, hogy vajon este Lynn Hershman Leesonként vagy Roberta Breitmoreként feküdt-e le, de hajlunk rá, hogy az előbbit feltételezzük. Persze kétségtelen, hogy a mű alkotója nem azonos a mű szerzőjével és a mű szereplőjével. „Roland Barthes és Foucault óta közhelyszámba megy, hogy ők hárman csak a név szintjén azonosíthatóak. Ugyanakkor »hármójuk« viszonya korántsem egyértelmű és tisztázott.” (Földényi F., 2002. 10. o.) Hershman Leeson művében az alkotó és a szereplő egyszerre elkülönül és összeolvad. Azt javaslom, hogy Robertát tekintsük Lynn Hershman Leeson metaforikus énjének, mivel rajta keresztül részben önmagáról beszél. „Sok ember azt feltételezte, hogy én vagyok Roberta. Bár akkor tagadtam ezt és ragaszkodtam ahhoz, hogy ő »önmaga megtestesítője« meghatározott szükségletekkel, ambíciókkal és ösztönökkel, visszatekintve azt mondhatom, össze voltunk kapcsolódva.”<sup>7</sup> – mondja Hershman Leeson. A köztük lévő kapcsolat nem egyszerűen csak olyan, mint a színész és a színpadon megformált karakterének a viszonya. Sőt nem feledkezhetünk meg arról a fontos körülményről, hogy Roberta minden cselekedete dokumentált, mintha egy harmadik személynek, a Másiktól különböző Másiknak a tekintete lenne létezésének

<sup>7</sup> <http://www.kemperartmuseum.wustl.edu/files/blondeeducationguide.pdf> (2012. november 10.)

feltétele, a fényképek és a Másikban kialakult észleletek pedig annak bizonyítékai. Ez a Másik átvitt értelemben nem más, mint Lynn Hershman Leeson maga – még azon fényképek esetében is, amelyek a Robertát eljátszó Hershman Leesont mutatják. Ezek szerint Hershman Leeson megpróbálkozik önmagára, mint egy másik személyre tekinteni egy harmadik szemszögéből. Lehetséges ez? A választ Ricoeur „önmagunk mint másik” formulájában kereshetjük. Ricoeur „különbséget tesz önmagunk *saját* mássága és mások *idegen* mássága között” (Tengelyi, 1998. 111. o.) Azt állítja, hogy „az önazonosság magába foglal egy ’saját’ másságot [...], melynek alapja a test. Ettől a saját másságtól megkülönbözteti a ’másság’ szónak egy másik értelmét, amelynek jellemzésekképpen »önmagunknak az idegenhez való viszonyát« emeli ki”. (Tengelyi, 1998. 111. o.) Továbbá azt mondja, hogy önmagamra mint másikként tekinteni az összes többi másik között csak akkor lehetséges, ha kívülről, egy külső nézőpontból tudom magamat megfigyelni. A külső nézőpontra való helyezkedés pedig önreflexív. Ennek a nézőpontváltásnak azonban feltételei vannak. Az egyik az, hogy magamat a többiekkel egyetemben és egyenrangúan egy átfogó rendbe kell elhelyeznem, ahol az önreflexivitásnak egy sajátos módja jelenik meg, „amely engem magamat másokkal egy sorba állít, s önazonosságomat összehasonlító azonosítással tárgyi azonosságként rögzíti. [...] Ha ily módon egy olyan eleve adott rendből kiindulva ragadom meg magamat, amely mindenki mással együtt egyszerismind engem magamat is átfog, akkor én magam úgy tekintek önmagamra, mint ahogyan egy másik tekint rám.” (Tengelyi, 1998. 112. o.) Ebben az értelemben Roberta Breitmöre Lynn Hershman Leeson saját másságaként értelmezhető abban az esetben, ha sikerül e fiktív, de valóságosnak tűnő alak, Roberta kitervelt, de mégis valóságos léte és Hershman Leeson valódi önmaga közötti megfelelést azonosságként értelmezni. Ezzel azonban visszajutunk az alkotó és a szereplő azonosságának a kérdéséhez, de ez mégis valahogy messzebbre mutat, és többféle megközelítést implikál. Az első az, hogy feltételezzük: Hershman Leeson egyik lehetséges identitása Roberta Breitmöre. Ebben az esetben egyrészt a két kvázi eltérő személyt azonosnak tekinthetem a tárgyi azonosság, a *mêmeté* értelmében, hiszen egy és ugyanazon személyről beszélünk, azonban ezt gyengíti a „fizikai átalakuláson” túl a jellem, a személyiség feltételezett megváltozása, aminek következménye – legalábbis az előadás idejében – az én elvesztése. Azonban ha a *Roberta Breitmöre Series*-t egy (élet)történetként kezeljük,

STATE OF CALIFORNIA  
DEPARTMENT OF MOTOR VEHICLES

**INTERIM DRIVERS LICENSE (TEMPORARY)**  
DIVISION OF DRIVERS LICENSES

VALID FOR 60 DAYS FROM \_\_\_\_\_ DATE \_\_\_\_\_

Roberta Breitmore  
3007 Jackson  
San Francisco, CA 94115

SEX HAIR EYES HEIGHT WEIGHT PRE LIC EXP  
F BRN BRN 5-9 155 None

DATE OF BIRTH 3-19-45 SOC. SEC. NO. \_\_\_\_\_

CLASS 3 2 AXLE MOTOR CAR AND ALL 2 AXLE VEH. EXCEPT BUS OR 2 WHEEL MOTORCYCLE, MAY TOW TRAILER 6000 LBS. GROSS

SHE OVRDR FOR ANY OTHER CONDITIONS  MUST WEAR CORRECTIVE LENSES

1-20-76 OnP 1r FEE \$3.25

CRANKER \_\_\_\_\_ BADGE NO. \_\_\_\_\_

DL22 \_\_\_\_\_ Date \_\_\_\_\_

Office \_\_\_\_\_

APP. No. DF 219767

BREITMORE ACCOUNT 208  
3007 JACKSON STREET  
SAN FRANCISCO, CALIF. 94115

PAY TO THE ORDER OF \_\_\_\_\_ 19 80-48 1211

\$ \_\_\_\_\_ DOLLARS

BANK OF AMERICA  
TELETYPE UNIT OFFICE  
270 SHATTUCK AVENUE  
BERKELEY, CALIF. 94704

MEMO

⑆ 1 2 1 1 0 0 4 8 ⑆ 2 0 8 ⑆ 0 1 7 5 4 ⑆ 0 6 4 3 0 ⑆

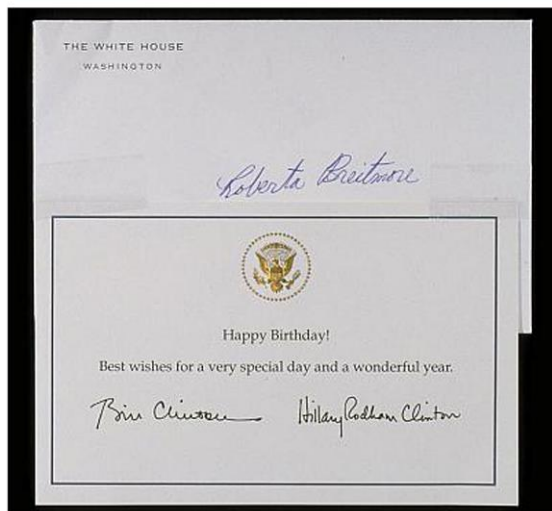
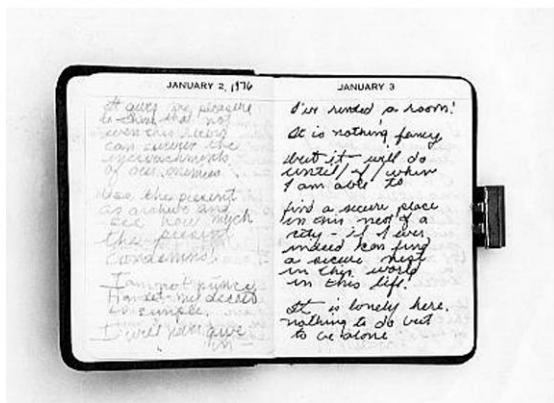
**THE SAN DIEGO UNION & EVENING TRIBUNE**  
San Diego's Big Classified Ad Newspapers

Thank you for your order for classified advertising. Attached is a clipping of your ad as it appeared, according to your instructions.

Beginning Tuesday 12/29

FOR 3 times

Classified Advertising Dept.  
THE SAN DIEGO UNION and EVENING TRIBUNE



<p>2 furnished</p> <p>Victorian. Renov. Sts. New stove &amp; fr. All conveniences. Good cond. Rent 6-3778</p> <p>\$230. 2 bdrms carpets, drapes. St. 285-9478</p> <p>\$135 up. 4 rms. tv &amp; porch. Mid 431-3857</p> <p>nelor. 5 rms. 10th Newly dec. Stove / heat. Adults, no</p> <p>Victorian Flat, 1 rd. No pets. Eves. 4084.</p>	<p><b>616—Share Rentals</b></p> <p>WOMAN 25-35 share house w/2 same. 3 BR. 2 BA. Modern, furn. \$120/mo. 585-7232 eves.</p> <p>PVT. BEDROOM, share Kit &amp; Bath. \$80 single. \$110 double. 587-9755 or 585-1373. IngleSide</p> <p>\$125. 6 rm. Nat. Sunset Dist. 101. incl. Congenial, resp. male. 23 yrs. +. 647-1864. 661-0139 eves.</p> <p>WOMAN, Cauc. seeks bright companion to share rent &amp; interests. Write c/o Progress, Box 18, 651 Howard St., S.F.</p> <p>FEM. 20-26 empl. to share 2 bdrm. apt. 17 &amp; Fulton. Nr. traps. 766-7122 ext. 0</p> <p><b>GET CASH FAST!</b> With a Progress Classified Ad <b>CALL 495-8000</b></p>	<p>758 Geary St. 441-3289</p> <p><b>Mature Women Need</b> Companion - hsekeepers. derly. 5 - day. Live in. \$4 mo. Live out. \$3.50 up / h. Ang's Agency, 760 Marke</p> <p><b>ACCOUNTANTS &amp; Bookke</b> Temporary Assignmen Accountants Temporary: 681 Market St. Suite 6. Call 495-TEMP</p> <p><b>Earn Extra Incon</b> Part or Full Time. Eve. &amp; S \$10 per wk; mgmt. pr open. Call for interview. 664-3369 bet 2-4 onh</p> <p><b>COUPLE, Maint/Lt. Mgmt.</b> 41 Nob Hill. Exchange 3 room salary. Ret'd pref. Sober. 673-2644</p> <p><b>SR. CLERK STENO.</b> for S.F. ing Tenants Assoc. \$73 C.E.T.A. Pos. 922-3717</p>
--	--	---

7. ábra Lynn Hershman Leeson: The Roberta Breitmore Series (Roberta's Documents), 1974-78

akkor ebben az elbeszélésben Hershman Leeson egyrészt megkettőzi saját alakját, mivel nemcsak a történet létrehozója, hanem szereplője is egyben, tehát ebben az esetben inkább az én kiterjesztéséről van szó. Másrészt Lynn Hershman Leeson élettörténete egy új élettörténettel színeződik, a Roberta személyében eltöltött életének a történetével. „Ez a megkettőződés nyilvánvaló módon az azonosság komplex játékát

idézi elő. Az elbeszélő saját magáról beszél, de sajátmagában egy másikról, aki még nem rendelkezik az ő tapasztalatával, és aki hősként mást képvisel, mint ami önmaga.” (Kelemen, 2007. 29. o.) Ez pedig a Ricoeur-i ipseitásra reflektál, hiszen ebben az esetben „önmaga” marad annak ellenére is, hogy nem marad „ugyanaz”, vagyis megváltoznak a pszichofizikai tulajdonságai (például ha megváltozik jelleme, vagy tudata egy másik testbe költözik). Így van ez képletesen Roberta Breitmore esetében is. Azonban Robertaként élni Hershman Leeson számára nem volt egy ártatlan játék, mivel valódi emberekkel találkozott, ami nemcsak Roberta, hanem Lynn személyiségének alakulására is hatással volt. Egy esetben konkrétan veszélybe is került, miután Roberta társkereső hirdetésekkel adott fel a helyi újságokba, amelyekre érdeklődő férfiak válaszoltak, és a későbbiekben találkoztak egymással. Az egyik ilyen megbeszélte randevúra egy férfi öt másik barátjával érkezett, és megpróbálták Robertát rávenni arra, hogy egy prostitúciós hálózathoz csatlakozzon. Szerencsére sikerült elmenekülnie, de a történetek után Roberta depressziós lett, és pszichiáterhez fordult. Lynn és Roberta élettörténete ebben a kis epizódban teljesen összefonódott, hiszen a történetek „mindkettőjüket” megviselték, sőt a továbbiakban kibogozhatatlanul összegubancolódtak. Hiszen a depressziós Hershman Leeson ahelyett, hogy abbahagyná a művet, és kilépne Roberta alakjából, éppen Roberta Breitmore alakjában kezelte magát, amit azután újabb dokumentumokkal igazol, tovább erősítve ezzel Roberta létezésének valóságosságát. Hershman Leeson szinte teljesen megszünteti az élet és művészet közötti határt, két állapota szervesen egybeolvad. Roberta már nemcsak egy látszat, hanem egy lélekkel bíró entitás, aki pszichoterápiára és önismeret-fejlesztő tréningre jár. Azonban Hershman Leeson az eddig sem egyszerű történetet még tovább bonyolította azzal, hogy felbérelt három, különböző testalkatú és karakterű színészt Roberta megszemélyesítésére és ezzel szinte egyidejűleg ő maga megszűnt Robertaként működni. A klónok ugyanolyan ruhát és parókát viseltek, folytatták az „eredeti” Roberta levelezését és újabb randevúkra mentek el. A személyiségnek ez a további törése, megosztása azokat az agyhasításos műtéteket idézi fel, amelyeket a hatvanas évektől kezdve Roger Sperry már embereken végzett. Az agyhasítás a két agyféltekét összekötő idegrost-köteg, a kérgestest (corpus callosum) átvágása, amelyet súlyos epilepsziás betegeknél végeztek el. Ennek következményeként a két agyfélteke egymástól függetlenül, egymásról nem



8. ábra Lynn Hershman Leeson: Roberta Multiples, 1978

tudva működött. Éppen úgy, ahogy Roberta klónjai is, ugyanazokként, azonos időben és mégis egymástól elkülönítve. Erre a teóriára reflektál Derek Parfit oxfordi filozófus, aki a személyek időbeli azonosságát és a személyes identitást vizsgálja a tökéletes hasonmások elképzelésével. „Parfit szerint »énünk« lényege nem más, mint mentális állapotok (emlékeink, meggyőződéseink, szándékaink, céljaink) egymással összekapcsolódó komplexuma. Az »én« tehát mentális állapotokra redukálható, nem egyszerű és nem szubsztancia. Másfelől időbeli azonosságunk csupán ennek a mentális komplexumnak az időbeli megmaradásán áll vagy bukik.” (Ambrus, 2001. 78. o.) Ez nagyon egybecseng azzal, ahogy Lynn Hershman Leeson különféle mentális állapotok révén felépíti Robertát, akinek – ahogy említette – határozott szükségleteket, ambíciókat és az ösztönöket tulajdonított. De Hershman Leeson egy újabb problémát vet fel: ha teljesen ugyanolyan mentális állapotokat tulajdonítunk mindhárom Roberta hasonmásnak, akkor tekinthetjük-e bármelyiket is azonosnak az eredeti Robertával. Az azonosság egy-az-egyhez tulajdonsága nem tenné lehetővé a különbségtételt az egyik vagy másik Roberta között. Parfit a személyes azonosság tárgyalásának apropóján a teletranszporter eszközt használja, amely tökéletes hasonmásokat képes létrehozni a világegyetem bármelyik részén. A Parfit által feltett kérdéseket fogalmazhatnánk meg a Roberta hasonmások ürügyén is. „A replikátorból

kilépő személy vajon feltámadt énem, avagy egy hozzám rendkívül hasonlító, mindazonáltal teljesen más személy, akinek életre kelése nemigen kárpótol halálomért. Parfit szerint ez a kérdés nem értelmes, ugyanis nincs olyan tény, ami különbséget tenne a két verzió között. Magyarán nem dönthető el, pontosabban önkényes, konvencionális döntéseken múlik, hogy replikánkat magunkkal azonos személynek tekintjük-e vagy sem.” (Ambrus, 2001. 79. o.) Tehát nem az azonosság, hanem a túlélés, a folytonosság fontos, amely akkor lép fel, ha a mentális állapotok között egy erős, kauzális kapcsolódás jön létre. A Roberta hasonmások esetében is ez a szempont a lényeges, hiszen a „játék” keretében maradva a klónok rendelkeznek minden szükséges információval „előző életükről”, azaz az „eredeti” Roberta minden mentális állapotával, például emlékeivel és szándékaival.

Egy másik megközelítésben külön kell választanunk Lynn Hershman Leeson-t Roberta Breitmöre-től, és Robertát Hershman Leeson szimulákrumaként kellene tekintenünk. Ebben az esetben Roberta énjének megkonstruálása együtt járna Lynn énjének elvesztésével; Roberta, a szimulákrum felőrölné az eredetit. A létrejövő szimulákrum létrehoz egy másik, az eredetihez hasonló realitást, aminek létét bizonyítani kell. Ezek a bizonyítékok Roberta Breitmöre létezésének a már említett dokumentumai és fényképei. „Nincs már szó sem utánságról, sem kettőzéstről, sem paródiáról. A reálisnak a reális jeleivel való felváltásáról van szó, azaz az elnyomásáról minden reális folyamatnak önnön műveleti képmása által, olyan kartoték-berendezés által, ami feltételes, programszerű, tévedhetetlen, ami a valóság valamennyi jelét élénk tálalja, s rövidre zár minden bonyodalmat. A valóság soha többé nem jöhet létre: ez a modell vitális funkciója a halálnak, vagy inkább a megelőlegezett feltámadásnak e rendszerében, amely még a halál eljövételének sem ad esélyt. A hiperreális, immár a képzeletbelitől és a valóságos és képzeletbeli közti megkülönböztetéstől védetten, csupán a modellek globális körforgásának s a különbségek szimulált generálásának ad helyet.” (Baudrillard,



9. ábra Lynn Hershman Leeson: CybeRoberta, 1995-1998

1996. 161. o.) Hershman Leeson viszont nemcsak szimulákrumként jelenik meg Roberta személyében, hanem testi valójában is. Így a szimulákrum nem képes alkotója énjének az eltörlésére, hogy sajátját állítsa a helyébe, hanem kapcsolatuk inkább olyanná válik, mint egy Möbius-szalag egymással összefüggő oldalai.<sup>8</sup> Másfél évtizeddel később már Roberta szimulákruma is megszületik, mintegy létezésének újabb bizonyítékaként, *CybeRoberta*, a robot



10. ábra Lynn Hershman Leeson: Roberta in Second Life, 2007

baba, aki ugyanazt a frizurát, szemüveget és ruhát viseli, mint az eredeti, valamint klónja *Tillie*. Lynn Hershman Leeson *The Dollie Clones (A baba klónok)* művében. A babák, melyek egyébként a galéria terében mozdulatlanul ültek, úgynevezett telerobotok, mivel az internetfelhasználók irányíthatták az egyik szemükbe szerelt videokamerát és a másikba épített webkamerát. A felhasználók a kamera képén keresztül láthatták a galériát, illetve a másik babát. Így az eredeti Roberta énje elveszett, virtuális testébe a szemeit irányító felhasználó költözött, aki voyeurként megleshetette a galériában történeteket. A robot babák azonban egymással is kapcsolatban álltak, mivel képesek voltak adataikat megosztani egymással. Lynn Hershman Leeson 2005-ben néhány régebbi művét a Second Life<sup>9</sup> virtuális világába költöztette, itt született újjá Roberta Breitmore alakja is elveszítve személyes azonosságát, azonban virtuális identitásként beteljesítette szimulákrummá válásának folyamatát. Hershman Leeson Roberta egész történetét virtuális hotelszobájában mutatja be, amelyet a világ bármely pontján élő felhasználó felkereshet a Second Life oldalán keresztül, és sétálhat, beszélgethet Robertával. Sőt Hershman Leeson egy valósidejű performanszában, a *24-Hour Roberta (24 órás Roberta)* munkájában, lehetőséget adott a San Francisco-i Camerawork galériába látogatóknak, hogy

<sup>8</sup> Jones, Amelia (2008): This Life. [http://www.frieze.com/issue/article/this\\_life/](http://www.frieze.com/issue/article/this_life/) (2012. november 18.)

<sup>9</sup> „A letölthető kliensprogram, a Second Life Viewer lehetővé teszi a felhasználóinak avagy „lakóknak”, hogy mozgó avatárokon keresztül egymással kapcsolatba lépjenek, kialakítva ezzel egy magasabb szintű szociális hálózatot a metaverzumban. A felhasználók szinte hasonlóan élhetik mindennapjaikat, mintha a való világban tennék azt. Számos lehetőséget vehetnek igénybe, felfedezhetik a játékban szereplő földeket, új ismeretségeket köthetnek más szereplőkkel, felépíthetik saját karakterüket, közösségi programokban vehetnek részt.” In: Wikipédia. [http://hu.wikipedia.org/wiki/Second\\_Life](http://hu.wikipedia.org/wiki/Second_Life) (2012. november 18.)



irányítsák Roberta avatárját. Roberta valóságát már a felhasználók szándékai és tevékenységei határozzák meg, és biztosítják szimulákrum létének feltételeit és alibijét. A Second Life új dimenziót nyitott művének, és ahogy írja: „Azáltal, hogy munkám archívumát a Second Life-ba helyeztem, képes voltam egy új, hibrid, interaktív és részvételen alapuló struktúrában a mű eredeti lényegének a határain túllépni.”<sup>10</sup>

### **Más bőrre bújni**

„A nyolcvanas évek dekonstruktív tendenciájának örökségébe a felhasznált nyelv kisajátítása mellett a történetileg kialakuló kulturális normák és hagyományos ábrázolási toposzok megvizsgálása, újrafelhasználása és más összefüggésrendszerbe való helyezése is beletartozik. Cindy Sherman ikonikus művészettörténeti nőfigurákat életre keltő »önarcképei« foglalkoznak leginkább a női ősök (a »japán Sherman«, Morimura parafrázisai pedig az ázsiai férfi) megidézésével és a velük való identifikáció kérdésével. Sherman sokkal inkább a reprezentációs klisékre koncentrálna, semmint a feltétel nélküli azonosulásra, ami a korábbi generáció attitűdjét jellemezte.” (András, 2009. 63-64. o.) Azonban még a késő hetvenes évek ikonikus műve a fiatal Cindy Sherman 69 kisméretű fekete-fehér fotóból álló sorozata, az *Untitled Film Stills* (*Cím nélküli film állóképek*), amelyben különböző női karaktereket személyesített meg a női szerepek és sztereotípiák gazdag tárházának felvonultatásával. Vizsgálatának tárgya kettős, célja a sztereotip női karakterek képi reprezentációja mellett e szerepek mesterkeltségének és kétértelműségének feltárása. „A fekete-fehér Film Still-ekkel Cindy Sherman – egyre bizonyosabb, hogy a nagy művészek intuíciójával – tévedhetetlenül ismerte fel a korszak művészetének egzisztenciális problémáit: a közelmúlthoz, az ötvenes évekhez való nosztalgikus viszonyt, a nemi szerepek kérdéskörét, a biopolitika jelentőségét, a test fetisizálásának következményeit, az identitásválság jelentését, illetve az individuális, egyedi műalkotás sorsának kérdését, a tudat és az álom összefüggéseit, a kép és a szöveg viszonyát, s végül, de nem utolsósorban a média mint metafora megkerülhetetlenségét. (György, 1994. 7. o.) A

---

<sup>10</sup> Linden, Robin: Stories From Second Life: Hotwire Island and Lynn Hershman Leeson. <http://community.secondlife.com/t5/Features/Stories-From-Second-Life-Hotwire-Island-and-Lynn-Hershman-Leeson/ba-p/639809> (2012. november 18.)

hangsúly valóban az intuíción van, hiszen a fiatal, mindössze huszonhárom éves Sherman az *Untitled Film Stills* sorozat készítésének kezdetekor – elmondása szerint – nem rendelkezett még korának meghatározó művészetelméleti ismereteivel, és nem gondolt művének feminista interpretációjára sem. Az *Untitled Film Stills* a populáris tömegkultúra által kitermelt klisék átírata, ami már maga a „film still”, azaz a film állóképek, az úgy nevezett standfotók műfajából is következnek. Ezeket a képeket általában a filmforgatások szünetében készítik, és egy olyan egyébként a filmben nem feltétlenül megjelenő érdekes, különleges jelenetet ábrázolnak, amelyek alkalmasak a film népszerűsítésére és bevonzzák a nézőt a moziba. Éppen ezért olyan vizuális elemeket használnak, amelyek gyorsan felfoghatók és egyértelmű üzenetük van, ezek elősegítésére többnyire erős érzelmeket fejeznek ki. Sherman, kortársaihoz hasonlóan maga is a televízió előtt „szocializálódott”, így az ötvenes és a hatvanas évek hollywoodi filmjeiben feltűnő karakterek vizuális reprezentációi természetes evidenciává váltak számára. Azonban az *Untitled Film Stills* lefotografált jeleneteinek csupán olyan értelemben vannak konkrét filmes előzményei, hogy csak rekonstruálják ezt a reprezentációt, de a sorozat egyik darabja sem egy konkrét film valamely jelenetének másolata. Ilyen értelemben valódi szimulákrumok, eredeti nélküli másolatok. A rekonstrukció a beállításokra, a fényekre és a jelenetek típusára terjedt ki, de Sherman az erős érzelmek helyett – néhány kivételtől eltekintve, mint például az *Untitled Film Still #27* síró lánya – az érdektelenre, a kifejezéstelen, az érzelemmentes kifejezésére törekedett. Ez a mise-en-scène azonban egyaránt emlékeztet minket az ötvenes és hatvanas évek európai és hollywoodi filmjeire, habár Sherman mintáit főleg az európai filmekből kölcsönözte. Kelléktára a film noir, az új hullám, az új realizmus, Hitchcock filmjei és a B-mozik, innen erednek eljátszott karakterei: a femme fatale, a háziasszony, a fiatal sztár, a városi és a falusi lány, a szökevény, az áldozat és a ribanc. Arthur C. Danto egyszerűen csak Lánynak nevezi őket. „E variánsokra saját névváltozatokat nyújt: a bajban lévő lány, a detektív lány, a lány, akit elhagytunk, apuci bátor lánya, valaki gépírója, a pénteki lány, a szomszéd lány, a szajha arany szívvel... De a lényeg az, hogy a Lány valami mélyebb és sötétebb allegóriája mindenki mitikus tudattalanjában nemtől függetlenül.”<sup>11</sup> Sherman a sorozatot azzal a koncepcióval kezdte, hogy egy és ugyanazon színésznő elképzelt

---

<sup>11</sup>Krauss, Rosalind: From „Cindy Sherman Untitled”.  
<http://www.mariabuszek.com/kcai/PoMoSeminar/Readings/KraussSherman.pdf> (2012. november 24.)



11-12. ábra Cindy Sherman: Untitled Film Still #2 & #6, 1978

filmjeleneteit készíti el, így az első hat képen ugyanannak a szőke nőnek különféle megjelenésére koncentrált. Miután a sorozat folytatása mellett döntött, feladta az eredeti koncepcióját, és az azonos szereplő helyett a különböző karakterek, típusok ábrázolására fókuszált, megakadályozva egy többjelenetes narratíva kifejlődését, amelyet az azonos szereplő más-más helyszínen és időben való megjelenése mindenképp elősegített volna. Tehát megpróbálta kizárni a folytonosság bármilyen érzetét, és a hasonló beállításokat, kliséket magukon viselő képeket a sorozat bemutatásakor egymástól minél távolabb helyezte el; az egész sorozatot csak az általa meghatározott rendben lehet kiállítani. Ezzel elkerülte azt, hogy az egész sorozatot egyetlen narratívaként olvashassuk, nem tekinthetjük élettörténetnek, vagy egy epizódnak, de nem kell lemondanunk az egyes képek által előhívott filmes emlékeinkről, a jelenetek nyújtotta elbeszéléstről, mivel Sherman karaktereit mindig valamilyen cselekvés közben személyesíti meg, habár ezek narrativitása gyenge, és csak a lessingi centrális pillanat fogalmában értelmezhetők. Az egyes jelenetekben benne rejlő narratíva csírák tehát nem állnak össze egy kerek történetté, hanem a filmek által definiált nő általános, tipizált és szimbolikus képét hozzák létre. Nem „egy valamilyen irányba mozgó cselekményre utalnak, mivel nem tudjuk, hogy szereplőjük honnan és hová tart. Csak egyféle narráció jön létre, amely a főszereplővé

lett nő élethelyzetére, depressziójára, a környezet, a tárgyak, a tetszés vágyainak értelmetlen, fojtogató terébe, mintegy a belső, kultikus térbe és kultikus magányba vezet.” (Szűcs, 1998. 28. o.) Mivel „a képek sorozata nem követi a hagyományos történetmesélés lineáris struktúráját, a képi elbeszélés adott kulturális kontextusban mégis »a narratív azonosság« képzetét kelti. Ennek oka az, hogy a világot nemcsak individuumokként, hanem közösségek tagjaiként is érzékeljük. [...] Sherman önmagáról úgy készít felvételeket, mint »aki – Rimbaud szavaival – mindig valaki más«. A saját test nála csupán egy funkció, mely üres, és kitölthető társadalmi »identitáshelyeket«, üres ruhaként felölthető szerepeket jelenít meg egy bizonyos társadalmi kontextusban. Sherman gondolatrendszerében az a meglepő, hogy a Test a személyes identitás kirekesztésével jelenik meg. Úgy tűnik, mintha a képeken látható személy nem volna jelen a saját testében. Mintha csak a bőrét, mint valamifajta fel- és levehető ruhát vinné a vásárra. A személyes identitást tehát mintegy közösségi identitással helyettesítve kapcsolja a társadalmi kontextushoz. A társadalmi tér itt nem más, mint a századvég Amerikájának »vizuális kulturális narratívája«. A közösségi identitás pedig női identitást jelent, vagyis az adott társadalmon belüli női szerepek összességét.” (Házás, 2008, 26. o.) Így tehát nem lehet megkerülni azt a kérdést sem, hogy ezekben a képekben hol van Cindy Sherman maga. A sok-sok arc és típus között van-e olyan, amely önmagára reflektál, amelyikkel azonosulni tud? Peter Schjeldahl úgy gondolja, hogy Sherman az egyes szerepekkel azonosul, mintegy feloldódik bennük, önmagát képzei el egy adott szerepben. Sherman azonban azt állítja, hogy egyik kép sem áll kapcsolatban a saját életében történt dolgokkal és aktuális érzelmi, hangulati állapotával. „Schjeldahl a néző voyeurisztikus pillantása elől menekülő rejtőzködő magatartást lát Sherman művészetében. Ezzel szemben a feminista értelmezések inkább a női test társadalmi kontrolljának, a patriarchális társadalom által a nőknek előírt, hirdetésekben és filmekben sugallt sztereotip szerepeknek ironikus dekonstrukcióját látják.” (Sturcz, 2000. 83. o.) Ezeket a feminista értelmezéseket három csoportba lehet sorolni. Az első szerint Sherman maskarái a férfi (erotikus) tekintet előhívását, megidézését jelentik, amelyben a nő a férfi vágyak tárgyává redukálódik. Margaret Iversen és Mira Schor szerint Sherman sorozata a női szerepek sztereotípiáival ezt a tárgyiasítást erősíti. A nő mindig a férfi tekintet tárgyaként pózol egy passzív szerepbe kényszerítve. Mások, mint például Laura

Mulvey, Abigail Solomon-Godeau és Jackie Stacey, pedig ezzel ellentétben úgy vélik, hogy Sherman a populáris filmek teremtette női sztereotípiákat parodizálja az *Untitled Film Stills* képein. „Ezek a kritikusok hangsúlyozzák, hogy Sherman nem azért ölt jelmezt, hogy a hollywoodi filmek hősnőihez hasonlítson, akik a férfi néző voyeur és fetisizta vágyainak vannak alávetve. Ehelyett Sherman ironikus parádéja a női sztereotípiákkal rövidre zárja a férfi néző képzelte uralmát a női test felett.” (Liu, 2010. 79. o.) A harmadik megközelítés a férfi néző reakcióinak tágabb értelmezését ajánlja. Amelia Jones úgy véli, hogy az első két megközelítés egyszerre igaz, a férfi tekintet Sherman képei egyszerre megerősítik és destabilizálják is. Kaja Silverman pedig a férfi tekintet a kamera tekintetével kapcsolja össze. Azonban, ami mindhárom feminista megközelítésben közös, az az, hogy a férfi tekintetre és a férfi nézőre fókuszálnak. (Liu, 2010.) Érdekes módon egyáltalán nem számolnak a női nézőkkel, a női tekintettel, pedig maguknak a képeknek a létrejötte is elsősorban a női tekintetből ered, hiszen képeinek többségében Sherman önmagát fényképezi le. Sőt a világot és benne önmagát is nőként figyeli meg, állítja is, hogy ez nem történhetne másként, hiszen minden saját női megfigyeléséből ered, és nem gondolja, hogy ennek bármilyen köze lenne a férfiakhoz. Elismeri, hogy művei női irányultságúak, de nem tekinti magát feministának. Tehát a megidézett, mindenki által ismert filmek női sztereotípiáit is női szemmel nézi és értelmezi, sőt mi több meg is személyesíti ezeket. Gondoljunk csak Barthes és Foucault a szerzőről és a műről írott gondolataira, de egy különös csavar is van abban a nem éppen egyértelmű viszonyban, ami Sherman művében a mű, a szereplő és az alkotó között feszül. A mű alkotója itt fizikailag azonos a mű szereplőjével, de valahogy mégis mást érzünk. Ez a megszemélyesített szerepekkel való teljes azonosulás hiányából ered. Nem mintha nem lenne hiteles a szerepben, de valahogy



13. ábra Cindy Sherman: *Untitled Film Still #14*, 1978

mindig kikukucskál belőle. Sherman nemcsak arra reflektál, hogy ezek a nők milyenek a másik – lehet ez férfi vagy nő – tekintetében, hanem arra is, hogy önmaguk tükrében képletesen (és konkrétan is, mint például az *Untitled Film Still #2*-ben és az *Untitled Film Still #56*-ban) mit látnak, vagy legalábbis mi sejlik fel. Sherman önmagát fotózó aktusa közvetve a testtapasztalat kettősségéről is szól. Husserl úgy gondolja, hogy „e kettősség lényege: saját testünket képesek vagyunk belülről is és kívülről is átélni: eleven, átélt, szubjektív testként (Leib) és tárgyi, fizikai testként is (Körper). [...] Testiségünk épp e kettő eleven váltakozásában, összefüggésében működik (Leibkörper).” (Vermes, 2006. 29. o.) Sherman esetében saját testének külső, fizikai és virtuális megtapasztalása kettős. Ez a tapasztalat elsőként egy közvetlen észlelés során jön létre a tükör által, amelyben önmagát nézi az exponálásakor. Másodszor pedig az „önmaga mint másik” élménye áttételesen, az elkészült fotográfián keresztül. Képei feltételeznek és utalnak egy külső tekintetre, amely nemcsak a másik, hanem saját tekintete is, de fizikailag, konkrétan csak az övé. Az önmaga észlelése igazolja saját személyének létezését. Ebben ragadható meg az ego, amely Merleau-Ponty szerint „eredendően nem önmaga gondolata, hanem észlelés, mások észlelése és önészlelés.” (Vermes, 2006. 4. o.) Azonban a képek közvetlenül mégsem adnak lehetőséget egy partikuláris személyes identitás megragadására, nem azonosíthatjuk Shermant, mint ahogy ő sem azonosítja magát a megszemélyesített alanyaival, de a szereplőit övező kultúra közvetítésével létrehoz egy jól definiálható, tipizált identitásformát, a nő filmes konstrukcióját, amelyekkel egyes nők könnyen azonosulhatnak. „Gyermekkora mitikus alakjait fogalmazta újra, amelyek alapvetően határozták meg a háború utáni generáció nőtagjainak identitását, vágyait, ideáljait.” (Sturcz, 2000. 85. o.) Ezek a vágyak és ideálok a női tekintet egy másik rétegét jelentik, hiszen a mozivásznon megjelenő elbűvölő, nőies, erotikus filmszereplők a velük való azonosulás vágyát gerjeszthetik női nézőikben. Sherman reprezentációs kliséi akár ironikusak, akár nem, de végső soron e sztereotípiák kritikájára, és a tárgyiasított nő megjelenítésének elutasítására biztatnak. Ez a tárgyiasítás azonban nem egyedül a férfi, hanem a női tekintet terméke is. A nők a filmekben megjelenő, sokszor irreális, női típusokkal való azonosulásukban elveszíthetik önmagukat, mivel saját identifikációs tárgyukként tekintenek ezekre a szereplőkre. Mary Ann Doane szerint „az egyedüli módja annak, hogy a női nézők

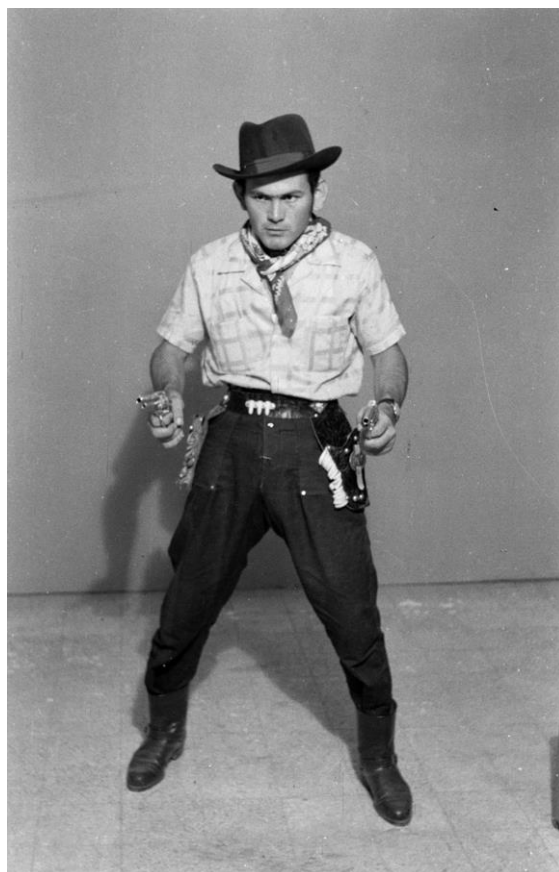


14. ábra Cindy Sherman: Untitled Film Still #56, 1980

elkerüljék önmaguk elvesztését ebben a túlzott azonosulásban az, hogy távolságot tartsanak a képektől. Ezeket a női sztereotípiákat úgy kellene venniük, mint a nőiesség álarcait, amelyek eltúlozzák a nőiesség jellemző vonásait, hogy ironikus távolságot gyártsanak maguk és a nőiesség ilyen erotikus látványai között.” (Liu, 2010. 83. o.) A távolságtartásra való utalás megfigyelhető Sherman munkamódszerében is. Azt a szándékát, hogy képei filléres fotográfiáknak tűnjenek, azzal érte el, hogy melegebb vegyszereket használt az előhívásnál, amely a filmet recézetté tette, ez pedig egy szemcsés felületalakítást eredményezett. A fényképek elkészítésénél vakut nem használt, csak néhány egyszerű villanykörtét. Ez a távolságtartás saját azonosságának tapasztalata helyett saját idegenségével, az önmagában lévő másikkal való szembesülést kínálja. „Sherman – mintegy elkötelezett feminista attitűddel – képeivel azt állítja, hogy Ő mint individuum, mint szabad ember, nem azonos a társadalom színpadán megjelenő női testtel. Az csak egy közösség által meghatározott nemi szerep.” (Házás, 2008, 27. o.) Így Sherman személyes identitása képein keresztül nem definiálható, de szerepjátszása olyan társadalmi narratívákat eredményez, amelyek meghatározzák egy feltételezett vagy egy lehetséges személyes identitás keretét. Sherman a különféle szerepek magára öltésével egy jól beazonosítható maszkot kölcsönöz magának, amely a társadalmi identitás kifejezésének szolgálatában áll.

Képei egytől-egyig beállítottak, megtervezettek és a művész fikcióit, szándékát reprezentálják, de valóságos mintákban gyökereznek.

Ezek a valóságos minták, amelyek Sherman képeivel bizonyos tekintetben hasonlóságot mutatnak, az Akram Zaatari libanon archiváló művész, fotográfus és kurátor által összeválogatott és összerendezett fotók, amelyek ma a londoni Tate Modern gyűjteményében találhatóak. A fényképek egy dél-libanoni fényképész, Hashem El Madani műterméből származnak, és nem valamilyen művészi koncepció vezérelte elkészítésüket, hanem a megrendelők óhaja. Hashem El Madani az ötvenes évek elején indította el fényképész vállalkozását Saidában, és leginkább portré- és esküvői fotókat, valamint igazolványképeket készített a betérő vendégek kívánságainak megfelelően. Madani mindegyik fotó negatívját megőrizte, így az elmúlt évtizedek alatt körülbelül 500000 darab negatívja halmozódott fel archívumában. Ezekre a képekre Madani nem műalkotásokként gondolt, egyetlen vágya csak az volt, hogy e kis dél-libanoni város minden lakóját lefotografálja. Akram Zaatari volt az, aki a képekben rejlő személyes történelem-narratívákat egymás megvilágításba helyezte, összekapcsolva ezeket a nagy, közös történelmi narratívákkal. Madani működésének ötven éve elég hosszú idő arra, hogy a portrékon keresztül a libanoni társadalom egy széles keresztmetszetéről valóságos képet alkot-hassunk. A fényképészműteremben készült fotográfiák a kulturális, gazdasági és politikai változások hű tükörképei, mivel ezek a változások nyomot hagynak a műterembe betérő emberek arcán, akik életük jelentősebb pillanatait szeretnék megörökíteni, vagy saját identitásukat eljátszani, megmutatni. „Azokon a pózokon keresztül,



15. ábra Hashem el Madani: Anonymous, 1960., Akram Zaatari által archiválva, 2007





16-17. ábra Hashem El Madani: Tarho és El Masri, 1958. / Hashem El Madani: Bashasha és barátja, 1958., Akram Zaatari által archiválva, 2007.

amit felvesznek, és az olyan identitások révén, amelyeket előadnak, sokkal többet kiolvashatunk a politikailag és szociálisan determinált vágyakból és tabukból, amelyek történelmi háttérüket jelentik. Látjuk őket uniformisban és fürdőruhában, gyárakban, garázsokban, hajóépítő telepeken és nappalikban; fűszereseket a boltjukban, kovácsokat a műhelyükben, alvilági figurákat bokszoló pózban, cowboyokat és ellenálló harcosokat Madani műtermében.” (Wright, 2005. 6. o.) Ezek az emberek saját identitásuk esszenciális magját adják elő, gondolok itt elsősorban a kereszténységet előadó keresztényekre, vagy a patriotizmust előadó patriótákra. Ez a személyiségmag csak habitus, ami a képeken egy magára öltött szerepként tűnik fel, habár a lefotografált emberek mélyen azonosulnak szerepükkel. Egy másik képcsoport hasonlóan a Sherman által létrehozott világhoz, a korabeli filmes hősökkel való identifikáció lehetőségeit tárja fel. Például egy westernhőssel való azonosulás vágyát, amely nem elrejtőzés, nem egy álarc, hanem inkább a vágyak projekciója, a férfiaság eljátszása. Ezekben a képekben a leglenyűgözőbb és a legvarázslatosabb az, hogy az emberek a lehető legkomolyabban adják elő vágyott szerepeiket egy olyan társadalom színpadán, amely szigorú normákat és tabukat állít polgáraival szemben. Az a vágy, hogy legalább egy pillanatig olyanok legyenek, mint egy más valaki, és egy ideállal azonosuljanak annyira erős, hogy képesek feszegetni a társadalmi tabuk határait, bár át csak a ritkán lépik azt. Madani emlékei szerint: „A filmek sokakat inspiráltak. Bejöttek, hogy a kamera előtt eljátszák a csókolózást. Egy olyan konzervatív társadalomban, mint a saida-i, az emberek a csókolózást csak azonos nemű társukkal voltak hajlandóak eljátszani, csak nagyon ritkán fordult elő, hogy egy férfi és egy nő adta elő. Úgy emlékszem, hogy csak egyetlen olyan pár volt, akik a kamera előtt úgy csókolóztak meg egymást, hogy nem voltak házasságok. A többiek azonos neműek voltak.

Az egyik eljátszotta a nőt, míg a másik a férfit.”<sup>12</sup> Madani kuncsaftjai ezekben az előadásokban saját idegenségüket, az önmagukban lévő másikat vetítik ki. Ebben a projekcióban valósítják meg önmagukat. Sherman és Madani képeinek alanyai az én és a másik viszonyában ellentétes irányultságúak, míg Sherman az én „megmásítására”, a másikkal való azonosításra tesz kísérletet, amelyben az én könnyen feloldódhat és elveszhet, addig Madani szubjektumainak szándéka a másik „énesítése”, az énekkel való azonosítás.

### ***Önmagamként elbeszélt Én***

„A poszt- vagy késő modernitásban a társadalom a nemzeti történelem, a nemzeti kultúra és a nemzeti identitás kategóriával már nem írható le kielégítően. Azok a társadalmi-gazdasági változások, amelyekről a késő modernitás, a radikális modernitás vagy a posztmodernitás teoretikusai – például Stuart Hall, Ulrich Beck, Anthony Giddens, Jean-François Lyotard – beszélnek, az identitás felfogását is módosították. A felvilágosodás statikus identitáskonceptiója szerint az egyén szilárdan rögzített, változatlan identitással rendelkező individuum. A szociológiai szubjektum interaktív koncepcióját az egyre összetettebbé váló modern világ hívta életre.” (Gyuricza, 2006. 1260. o.) A lélek mint szubsztancia és a karteziánus szubjektum megkérdőjelezése már a freudi szubjektumban beteljesült a tudat és tudattalan elgondolásával, később Lacan és a posztstrukturalista teoretikusok, különösen Foucault műveiben újabb értelmezéseket nyert. A nyolcvanas években a fragmentált, dinamikus változó identitás reprezentációiban a „szimulakrum-Én, a szubjektum pusztá imázként való felfogása kerül előtérbe.” (Sturcz, 2006. 17. o.) A maszkokat, a rejtőzködést és a szerepcserét eljátszó ábrázolások mellett viszont a kilencvenes években egyre nagyobb jelentőségre tesz szert az élettörténetek, a naplószerű biográfiák képzőművészeti alkalmazása. A személyes megszólalás a női művészek munkáiban különösen felértékelődik, hiszen a kimondhatatlan vagy a társadalmi normák által elhallgatásra ítélt élményekkel kapcsolatban megjelenő női hang a feminista művészet olvasatában az egyik legnagyobb prioritással bír. „A női

---

<sup>12</sup> <http://www.tate.org.uk/art/artworks/zaatari-bashasha-left-and-a-friend-studio-shehrazade-saida-lebanon-late-1950s-hashem-el-p79493> (2012. december 11.)

művészek önreprezentációi általában közvetlenül azokkal a módszerekkel foglalkoznak, amelyekben a nő jelként jelenik meg a vizuális kultúrában, illetve, amelyekben a nők mindenütt jelenlévő reprezentációi strukturálják és kontrollálják társadalmunkban a nő valódi meghatározásait. Ezek a munkák nemcsak részt vesznek a szexualitás, a társadalmi nem, az anyaság és a szépség fogalmainak a nők számára fontos meghatározásában és újradefiniálásában, hanem megerősítik a vizuális reprezentáció alapvető szerepét a női identitás megszerzésében és annak felforgatására, megváltoztatására irányuló bármilyen kísérletben.” (Meskimmon, 1996. 102. o.) A sajátos női hang megjelenése azt a célt szolgálta, hogy felszabadítsák a nőt a férfi tekintet és a dominánsan patriarchális reprezentációk tárgyiasítása, az olyan sztereotip, populáris és tradicionális minták alól, mint például a klasszikus szépséget hordozó akt, amely századokon keresztül a férfi vágyak explicit tárgya lehetett. Ehelyett már a hatvanas évektől kezdve a feminista művészek személyes tapasztalataik és élményeik ábrázolása révén saját szubjektumukra fókuszálhattak megkísérelve ledönteni a nő, valamint a nő reprezentációja körül kialakult tabukat. Ennek eszközévé saját testük vált, amely már nem a műalkotás tárgya, hanem inkább témája és egyre több esetben az anyaga. Nyilvánvaló vált, hogy személyes történetük és saját testük felhasználásával megszabadulhatnak annak évszázados tárgyiasításától, de egyben felül kellett vizsgálniuk a szexuális, a társadalmi nemi és az anyai testet övező képzeteket és sztereotípiákat is. Az ezzel való szembenézést, a nők saját magukról, saját testükről és érzéseikről való megnyilatkozásaikat nemcsak a test szemléletében történt változások segítették elő, hanem a médiában egyre inkább divatosá váló kibeszélő show-k, amelyek a nőket és a férfiakat egyaránt vallomásokra buzdították. A huszadik században a radikálisan megváltozott társadalmi, politikai és kulturális közeg, beleértve a modernitás és a posztmodernitás kultúráját, erodálja a hagyományos keresztény erkölcsösséget, felszabadítja a testet. Ezt erősíti a megváltozott gazdasági struktúra is, amelyben a termelésről a szolgáltatásra és a fogyasztásra helyeződött a hangsúly. A fogyasztói kultúrában a test egészségi állapotának, fiatalságának megőrzése, a testkarbantartás és ennek következményeként a külső megjelenés válik társadalmilag is fontossá és politikailag támogatottá. (Featherstone, 1997) Ezért a hatalmi struktúrák, a modern intézmények a test közvetett ellenőrzésére, fegyelmezésére törekcszenek. Így lesz Foucault

értelmezésében a test a hatalom eszköze, amelyben már a test nem kizárólag egy természeti entitás, hanem inkább egy konstrukció. „A biohatalom által véghezvitt mikro-szabályozás a társadalom szövetébe, rejtett hálózataiba beépülve hoz létre új testeket és szubjektumokat. Hiszterizálja a női testeket, pedagógiai eszközökkel szabályozza a gyerekek szexualitását, szocializálja a fajfenntartó viselkedést, patologizálja és gyógyítani próbálja a deviáns, »perverz« szexualitást.” (Csabai és Erős, 2000. 40. o.) A test jelentőségének megnövekedése a nyugati társadalmak demográfiai problémájával is összefüggésben áll, mivel az orvostudomány fejlődésének, a higiénés körülmények javulásának és a prevencióknak köszönhetően az átlagéletkor megnőtt, viszont a születések száma inkább csökkenést, jobb esetben stagnálást mutat. Ez egy előregedő társadalom képét vetíti előre, és olyan aggodalmakat ébreszt, amely a testi, mentális és lelki betegségekkel, sőt a gyógyítás és a halál etikájával kapcsolatban merülnek fel. A harmadik tényező, amely hozzájárult a test megváltozott szemléletéhez az a nemi különbségek, a megváltozott női szerepek feminista kritika általi problematizálása. (Turner, 1997) A test szemléletének ilyen jellegű változásai többek közt azt eredményezték, hogy a nők olyan, eddig tabunak számító témákról szólalhattak meg, mint a női szexualitás, a nemi erőszak, a terhesség vagy az abortusz. Természetesen ez csak egy olyan szexuálpolitikai támogatással történhetett meg, amely férfiakéhoz hasonló kifejezési és reprezentációs formákat engedélyezett a nőknek is. Nyilvánvalóan a test szemléletének ilyen jellegű változásai csak egy gazdaságilag megerősödött társadalomban volt lehetséges. „A társadalmi egyenlőtlenségek nem szűntek meg, valószínűleg nem is csökkentek, de az általános jólét növekedésével minden társadalmi csoport helyzete javult. Az élethelyzetek és életpályák olyan mértékű szóródása következett be, amely megkérdőjelezi a társadalmi osztályok és rétegek hierarchiájára épülő szociológiai elméletek magyarázó erejét. A társadalom legjelentősebb változását az élethelyzetek és életutak individualizációja jelenti.”<sup>13</sup> Az individualizáció következményeként az egyén egyre inkább elidegenedetté vált, a különféle csoportkohéziók meglazultak, felbomlottak, illetve új formái alakultak ki, valamint a hagyományos családtól eltérő együttélési formák mellett megjelentek a

---

<sup>13</sup> Markó Péter: Újabb irányzatok a szociológiaelméletben - A reflexív modernizáció. <http://www.vasiszemle.t-online.hu/2008/06/marko.htm> (2012. július 18.)

különböző alternatív kultúrák. Mindezzel az embernek egyes egyedül, elszigetelten kell szembenéznie, amire a művészek egyre nyitottabban és érzékenyen reflektáltak.

### **Az (ön)vallomás ereje. Egy élettörténet narratívája**

Az individualizáció a férfi és a női életút megváltozását, önállóságát eredményezte, amelynek következménye, hogy némely esetben az egyén inkább egy saját, független életet szeretne élni. Egy ilyen élet az, amit Tracey Emin is választott, és művészetének témájául tett. „A női írásról {écriture féminine} fogok beszélni; arról, amit tenni fog. A nőnek kell megírnia magát. A nőnek kell a nőről írnia és a nőket kell beavatnia az írásba, amelytől éppoly erőszakosan el lettek szakítva, mint saját testüktől, ugyanazon oknál fogva, ugyanazon törvény szerint, ugyanazon végzetes cél érdekében. A nőnek a saját lendületétől vezérelve kell belépnie a szövegbe éppúgy, mint a világba és a történelembe is.” – Hélène Cixous ezekkel a sorokkal kezdi *A medúza nevetése* (Cixous, 1997. 357. o.) című írását egy olyan sajátos női hang megteremtése érdekében, amelyen keresztül képes saját szubjektumának ábrázolására. Nagy a kísértés, hogy párhuzamot vonjunk Cixous ideája és Tracey Emin saját életének, többnyire traumatikus eseményeinek szinte kiáradó, vallomásos reprezentációival. Habár kétségtelen, hogy Emin hangja valóban unikális, mintha – a cixousi fogalomra utalva – „saját énjének szövege” lenne, de nem a társadalmi normák, a patriarchális ideológiák felforgatására irányul, hanem őszinte, szinte mindent nyíltan kimondó megnyilatkozások. Tracey Emin műveiben a kép és a szöveg elválaszthatatlan. Nemcsak az az írott szöveg, amely struktúrájában, felhasználásának módjában rokonságot mutat a beszélt nyelvvel, hanem a műveket kísérő művészi kommentár – az, ahogyan Emin beszél ezekről az alkotásokról. A szavai azok, amelyek valójában egyedivé teszik a művészetét, azonban hitelességét, őszinteségének valódiságát, igazságtartalmát számos kritikus megkérdőjelezte, akik szerint Emin traumatikus múltja egy jól megszerkesztett konstrukció, ami nemcsak a médiában, hanem a műtárgy piacon is jól eladható. Hiszen a személyes élettörténetek képi megjelenítése nemcsak kizárólag valamilyen személyes és valós történet révén valósulhat meg, hanem bármilyen elképzelt, kitalált vagy rekonstruált narratíva is lehet. A fikció és az arra irányuló felidézés, vagy akár az emlékezés kölcsönös

relációba kerül egymással, így megteremti azt az asszociatív keretet, amelybe a néző behelyezkedhet, amelyen keresztül feltárul egy narratíva. Így tehát nemcsak maga a narratíva konstrukció, hanem az általa előhívott képek, esetleg emlékek is azok, mivel olyan tudatos, intellektuális cselekvések sora, amelyekben többféle kognitív transzformációt alkalmazunk, mint például a tükrözést, az utánzást és a rekonstruálást. Az emlékezés nem csupán „egy intellektuális reflexió az »én« megkonstruálásában” (Bán, 2000. 9. o), hanem annál több, jelenvalóságunk igazolása, viszont „az emlékezet elvesztése önmagunk elvesztése.” (Bán, 2000. 9. o.) Azonban Tracey Emin művészete nem egy fiktív élettörténet. Annak ellenére, hogy egy rendezett, strukturált és jól átgondolt rendszer, mégis teljesen spontánnak tűnik. Művészetének magja az, hogy saját maga a művészete, azaz saját énjének megkonstruálása az ismételten elbeszélte történetei révén. Hihetetlennek tűnik az a nyíltság, amellyel életének legintimebb részleteit is feltárja, azonban ez a feltárás soha sem öncélú. Emin így nyilatkozik erről: „... úgy érzem magam, mint egy szemtanú, aki a munkája révén kénytelen az egyénekhez tartozó érzéseket és gondolatokat valami objektívvá és egyetemessé átalakítania.”<sup>14</sup> Tehát saját – olykor traumatikus – emlékeiben mindig olyan általános, emberi témákat érint, amely mindnyájunkban közös. Ezek a művészet és a „hétköznapi élet filozófiájának” nagy témái, mint a szerelem, a szexualitás, az önmegismerés, vagy a halál. Az, hogy Emin művészete saját maga, az a fentebb tárgyaltakon túl egy olyan folyamatot is jelent, amely saját identitásának a megkonstruálására irányul a különféle emlékek, élmények és életpizódok egy narratívába való összegyűjtése és összegzése révén. Azaz az identitást úgy is tekinthetjük, mintha megélt életünkéből, az átélt, megtapasztalt eseményekből, tevékenységekből, emberi kapcsolatainkból, és a mindehhez kapcsolódó érzéseinkből, emlékeinkből, valamint ezek értelmezéseiből különféle történeteket hoznánk létre, és egy élettörténetté gyúrnák össze. Emin művészete is egy ilyen történet elmesélése. „Aligha élhetünk anélkül, hogy történeteket mesélnék másoknak és magunknak. Álomtörténetek töredékeire ébredünk, és az után térünk nyugovóra, hogy a nap nagy részét újrameséltük magunknak, napközben pedig azzal vagyunk elfoglalva, hogy magunknak és másoknak mondjuk és meséljük el azt, ami történt, és ami reményeink

---

<sup>14</sup>Vendrame, Simona (2000): Tracey Emin, Interview with Simona Vendrame, *Tema Celeste*, July <http://www.lehmannmaupin.com/#/press-artists/tracey-emin/57/> (2012. július 18.)

szerint történni fog. Véget nem érően meséljük a történeteket magunknak és másoknak is; és az ilyen történeteken keresztül értjük meg a világot, kapcsolatunkat a világgal, illetve a saját magunk és a mások közötti kapcsolatot.” (Lawler, 2008. 12. o.) Ezek a történetek azok, amelyek létrehozzák saját élettörténetünket, ezekkel a világ megértésére irányuló narratívákkal kell naponta frissítenünk saját biográfiánkat. Az identitás e folyamat közben alakul, amelynek csak egy része kapcsolódik az egyénhez, míg a másik a közös kulturális narratívákkal áll szoros összefüggésben, hiszen az ember nem a világtól elzártan él, hanem annak elválaszthatatlan szerves része. A közösségi történetek is narratíváink elemeivé válhatnak, mivel a személyes identitás szétválaszthatatlanul összekapcsolódik a szociális identitással. Emin élettörténete is egyszerre utal saját korára, egykori és jelenlegi társadalmi helyzetére, illetve saját magára. Az élettörténet fogalma azonban kétértelmű: jelentheti a „megélt, eleven életvalóságot, de érthetjük rajta életünk elmondott – avagy elmondható – történetét is.” (Tengelyi, 1998. 15. o.) Az első megközelítésben elbeszélhető történetről nem beszélhetünk, annál inkább a második értelmezés kapcsán, amely a narratív identitás elméletében ölt testet. „A narratív identitás elmélete két fő állítás köré rendeződik. Az első így hangzik: Személyes azonosságunk – helyesebben: önazonosságunk – élettörténetünk egységében áll. A második fő állítás ehhez azt teszi hozzá, hogy élettörténetünk egysége ugyanolyan jellegű, mint elbeszélte történetünk egysége.” (Tengelyi, 1998. 16. o.) Az élettörténet és az önazonosság összekapcsolása révén Ricoeur két fontos megállapítást tesz: egyrészt az önazonosságot és a dologi azonosságot különválasztja, másrészt az önazonosságot és a másságot összekapcsolja. Következésképpen jár el: „Szembeállítja egymással az idem és ipse értelmében vett azonosságot. A szembeállítás értelme így rögzíthető: önmagunk maradhatunk anélkül is, hogy ugyanazok maradnánk, mint akik voltunk; az önazonosság (ipseité) nem kívánja meg azt, amit a franciában a *mêmeté* kifejezéssel jelölhetünk meg, nem igényli tehát, hogy lényünknek legyen valamiféle magva, amely minden változás közepette megőrződik; nem vonásaink állandósága, jellemünk szilárdsága, és nem is meggyőződéseink változatlansága teszi, hogy önmagunk maradunk, hanem hogy minden átalakulás, amelyen életünk során keresztülme gyünk, egyetlen egységes történet keretei között elbeszélhető. Ezt jelenti az a kijelentés, hogy az ipszeitás nem más, mint narratív identitás.” (Tengelyi, 1998. 17-18. o.) Nyilván az, hogy Emin

személyes történetét minden ember a magáénak érezheti, az nemcsak empatikus készségén, hanem esendőségének és végeességének a tudatán is múlik.

Tracey Emin saját élettörténetét művészete segítségével alkotja újra, mintha ismétlési kényszer hajtaná, hogy újra és újra elmesélje gyermek- és kamaszkorának eltitkolt, elhallgatott, majd fiatal felnőtt éveinek kimondhatatlan, traumatikus részleteit – apja hétéves korában elhagyja, tizenhárom évesen megerőszkolják, tinédzserkorában szexuálisan hiperaktív, emiatt a fiúk céltáblájává válik, később a két abortusz, a balul sikerült szerelmi ügyek. A hallgatás helyett „inkább feltépi bánatainak sebeit, felnyitja azokat, ápolja a régi haragot, mint sem megbocsátaná és elfelejtené, mert amíg az igazságot nem szolgáltatták ki (bármilyen is legyen az) az ügyet nem lehet lezárni.” (Barber, 2002. 26. o.) Ennek kifejezéséhez olyan, hagyományosan a női házimunkához tartozó kézműves technikákhoz nyúl, mint a hímzés, a varrás és a foltvarrás, vagy a saját kézzel írt napló és önéletrajz, amelyek a feminista vizuális reprezentáció kedvelt kellékei. Emin szinte mindig saját kézírását használja és nem gépirást, még az applikált takaróinak kivágott betűin is érezhető ez a személyesség. A munkák elkészítéséhez többnyire személyes tárgyakat – saját, családja vagy barátai régi ruháit –, vagy háztartási textil hulladék anyagokat használ fel. A különböző színek, méretek, a stílus és a betűk a századelő szüfrassetjeinek politikai felvonulásain használt transzparenszeit, vagy a hímzést, a varrást és az anyaghasználatot tekintve a vallásos körmenetek zászlóit is megidézik. Sőt az applikált takaró és az újság címlap között is felfedezhetünk némi analógiát, abban, ahogyan egy-egy fontosabb, hangsúlyos hír kiemelésé mellett megjelenik a többi. A gyermekkori emlékek feldolgozásának egyik eszköze Emin művészetében az „emléktárgyak” (memorabilia) használata. Minden ilyen jellegű műve kézzel írott szövegeket, fényképeket és tárgyakat tartalmaz. A *May Dodge, My Nan, 1963-93* (*May Dodge, a dadusom, 1963-93*) című művében nagymamájára emlékezik. Egy, a hatvanas években készült fekete-fehér fényképen, a gyermek Emint és nagymamáját a kertjükben, míg a későbbi színes képen Emint már fiatal nőként idős nagymamájával együtt a konyhában látjuk. Emin egy fehér kiscicát tart a kezében és a kamerába mosolyog, miközben May Dodge, a nagymamája, az asztalnál ül. A képek a felnőtté válás időszakának kezdetét és végét jelölik. Ez az a kor, amelyben a nagymamáknak kitüntetett szerepük van. A fényképek mellett a harmadik keretezett alkotás egy





18. ábra Tracey Emin: May Dodge, My Nan, 1963-93, 1993

kollázs, amin három, újságból kivágott kismacska képe látható egy papírszalvétára felragasztva. A következő kis tárgy egy házi készítésű, baba formájú illatosító, amit Emin nagymamája készített fehér kötött pamutból és csipkéből. Ezek fedik be az illatosítót, aminek a tetejére egy műanyag babafejet ragasztott. Mindezeket egy kézzel írt szöveg kíséri, amelyben a művész a szeretetteljes kapcsolatra utal. A szöveg így hangzik: „May Dodge, a nagymamám. Kilencvenkét éves. Szilvának hívom őt, ő pedig Pudingnak. Ő készítette a legszebb bébiruhákat nekem fehér horgolt csipkéből. Néhány évvel ezelőtt nekem készítette ezeket a ruhákat. Ezt mondta nekem ekkor: »Most csináltam meg, mert mire kisbabád lesz, már az angyaloknak fogok ruhákat készíteni.« Kedves Nagyi, többé már nem félek. Az élet fantasztikus – ki gondolta volna, hogy angyalokat tudok csinálni neked. Ők várnak.”<sup>15</sup> A műben a személyes tárgyak és a fényképek kissé édeskés szentimentalizmusával szemben Emin utolsó sorainak a drámája áll. Első pillantásra olyan érzése van az embernek, mintha egy családi fényképalbumot lapozgatna és közben kerültek volna elő a gyermekkori

<sup>15</sup><http://www.tate.org.uk/art/artworks/emin-may-dodge-my-nan-t11886/text-summary> (2012. július 23.)

relikviák. „Egy családi fényképalbum mindig féltve őrzött kincs, hiszen a múltat őrzi, a család történetét, mely az identitásnak rendkívül fontos konstituáló eleme. [...] A pszichológia sémaelméletei az emlékezet rekonstruktív jellegére hívják fel a figyelmet: az újraélt események sosem azonosak önmagukkal, az emlékezés során nem reprodukció történik, hanem az élmények újraalkotása. Így történhet, hogy az emberek történetei jól érzékelhetően konvergálnak.”<sup>16</sup> Ez azonban nemcsak azt jelenti, hogy az emlékezés során nem vagyunk képesek az események és a személyek pontos felidezésére, hanem azt is, hogy az emlékek társadalmi termékek. A társadalmi kontextustól függ, hogy mire emlékszünk. A narratívák előhívása és újramesélése egyben értelmezésük is, így az emlékek maguk is interpretációkká válnak, amelyek mindig az azt előhívó, újramesélő és értelmező szubjektum aktuális helyzetétől függenek. Emin *May Dodge, My Nan* művében felidézett kerti, otthoni és kismacskás emlékei mindannyiunk közös emlékei, hiszen gyermekkori éveink meghatározó élménye a nagyszülőkkel töltött idő, a közös helyszínek, tevékenységek és történések. Ezt az idillikus képet csak a „fehér horgolt ruhás” történet töri meg, ez az, ahol igazán személyesre vált a mű, mivel Emin saját aktuális pozíciójából közelít a múlt felé. Saját emlékeit a jelen, pontosabban fogalmazva, a közelmúlt tragikus eseménye, abortusza színezi át. A lényeg a múlt jelen idejű interpretációja, amelyben saját jelenlegi helyzetéről beszél. Az emlékek előhívása célzott, sőt magunk konstruáljuk. Saját identitás-narratívánkban így lesznek folyamatosan változó hangsúlyok, alá- és fölérendelt, fontosabb és elhanyagolható történetek. Emin az archiváló emlékezést a trauma narratíva finom becsempészésével fűszerezi, és így az újramesélő aktust vallomásos irányba tereli, azonban fogalmazásának hangszíne nem fájdalmas, hanem inkább melankolikus és lírai.

Míg a *May Dodge, My Nan* művében a traumatikus szál megjelenése mellett is inkább az emlékezés hangsúlyos, addig Tracey Emin másik „emléktárgyú” munkájában, az *Uncle Colin, 1963-93 (Colin nagybácsi, 1963-93)* címűben, ez megfordul. Egy konkrét tragédiát, Colin nagybátyjának halálos kimenetelű autóbalesetét dolgozza fel. Ez Emin tisztelgése a nagybátyja előtt. A mű hat részből áll. Az első, egy oldal a helyi újságból, ami közli a halálos közúti balesetet. A következő egy csomag aranyszínű Benson & Hedges cigaretta, amely a nagybácsi

---

<sup>16</sup>Stepanovic Tijana (2004): Énképzőkör. <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=265> (2012. július 23.)

kezében volt az ütközéskor, és összepréselődött keze szorításában. A cigaretta mellett a másik kis dobozban egy kis mészró posztamens tetején egy szárnyát kitaró sirály ül, amit a nagybácsi és Emin édesanyja a tengerparton talált korábban. Az alsó üvegdobozkában pedig egy ezüstsínű türelemjáték található, amit az autója műszerfalán tartott. A relikviákat két fénykép egészíti ki. Az egyik a nagybátyja az első autójával látható, és úgy néz ki, ahogy Emin a kézzel írott kísérő szövegében írja, mint Peter Sellers; a másik húsz évvel későbbi fotón pedig a tengert bámulja. „A hatás a paradoxonok egységében rejlik: egyidejűleg abszurd és szívbe markoló, édeskés szentimentalizmusát és érzelgősségét egy száraz ellenpont adja a konceptuális művészet ábrázolási eszközei és az erőszakos halál megidézése.” (Brown, 2006. 60. o.) A fehér madár nemcsak a szabadságra és a tengerpartra utal, hanem a mennybemenetelre, vagy a Szentlélekre. Művének van egyfajta spirituális olvasata is, hiszen az üvegdobozkákba helyezett relikviák és az ereklyetartók között hasonló reprezentációs szándék bújjik meg. Többek között ez is hozzájárul ahhoz, hogy a mű emlékművé váljon, amely segíti a halállal való szembenézést, a gyászmunkát. Emin egy levéllel búcsúzik el nagybátyjától, amely megteremti az egész mű érzelmi alapjait, és magyarázatot ad a bemutatott tárgyakra is. Ez a személyes hangvételi írás is egy vallomás, a nagybátyjához fűződő erős, érzelmi kötődéséről és a halálával való szembesüléséről. „És amikor azt mondták nekem, hogy meghaltál, nem voltam meglepődve. Csendesesen felmentem az emeletre és vettem egy fürdőt. Nem sírtam, de amikor elmondták nekem hogyan haltál meg, akkor minden részem borzalommal telt meg. De még mindig nem sírtam, mert mélyen a szívemben mindig is tudtam, hogy a Lelkek el tudnak menni.” – írja Emin a műben. A gyász és a traumatikus élmények feldolgozása azonban túlnyomórészt két, a kilencvenes évek elején végrehajtott abortuszával összefüggésben jelenik meg a művészetében. A művész ahelyett, hogy a hallgatást vagy az elfojtást választaná nyíltan beszél fájdalmáról, veszteségeiről és gyászáról. „Azt hiszem, hogy minden tapasztalat építi a személyiséget, de jól boldogultam volna az életemben előfordult traumák nélkül. Amit tettem, az az, hogy a tapasztalataimat az előnyömre használtam fel, negatívról pozitívrá fordítottam. Ez az egyik legnagyobb dolog, amire a trauma megtaníthatott.” – mondja Emin. Ennek egyik eszköze a téma ismétlése, állandó újramesélése. Ez a kényszeres ismétlés, a téma megsokszorozása már a pop artban megjelenik, gondoljunk csak például Warhol



19. ábra Tracey Emin: Uncle Colin, 1963-93, 1993

autóbaleset-sorozataira. Az ismétlés a borzalmas esemény kiüresedésével jár, de egyben védekező mechanizmus a felkavaró hatás ellen. Nem működik ez másként a kortárs média híreivel szemben sem, hiszen a magunk bőrén érezzük, hogy a tragikus, katasztrofális képsorok már kevésbé hatnak ránk a híradók mindennapos rossz híreinek köszönhetően. „Természetesen ez az ismétlés egyik funkciója, legalábbis, ahogy Freud érti: megismételni egy traumatikus eseményt (cselekvésekben, álmokban, képekben), hogy integráljuk azt egy pszichés gazdaságba, egy szimbolikus rendbe.” (Foster, 1996. 131. o.) Freud szerint az ismétlés inkább a traumatikus tudattalan emlékek dramatizálása, és nem az emlékezés általi felidézése, tehát inkább cselekvés és nem egy kognitív művelet. Emin sem válik traumatikus emlékei felidezésének passzív elszenvedőjévé, hanem aktív cselekvő. Emlékeinek dramatizálása az alkotómunkája. Hasonló ez ahhoz, ahogy, Freud szerint, a gyermek a traumatikus eseményt újrajátssza, amelyben már az aktív fél és nem a traumát elszenvedő alany szerepét alakítja. „Freud szerint az ismétlési kényszernek az a magyarázata, hogy ilyenkor a lélek egy fájdalmas, gyakran traumatikus eseményt próbál hatalmába keríteni. Amikor az adott trauma megtörtént az organizmussal, az nem volt

felkészülve a veszélyre, így lelkileg nem tudott megbirkózni a váratlan eseménnyel. [...] Az élőlény tehát arra törekszik, hogy az esemény ismétlésével aktívvá válva hatalmába kerítse, feldolgozza azt, és ilyen módon levezesse az ingerület energiáját, önmagát feszültségmentes állapotba hozza.”<sup>17</sup> Freud tehát azt gondolja, hogy a traumatikus emlék elfojtódik, amelynek feloldása az esemény újrajátszásában történik meg. Ez egy vertikális tudatot, illetve a tudattalant feltételezi. Freuddal ellentétben Pierre Janet egy horizontális tudatot képzel el, amelyben a traumatikus emlékek nem elfojtódnak, hanem ezeket az emlékeket az egyén képtelen meglévő emlérendszerébe beilleszteni a hozzájuk kapcsolódó túlzott érzelmi töltés miatt. Janet ezt nevezi disszociációnak, tehát egy folyamatot, amelyben a traumatikus emlékek nem válnak tudattalanná, de nem is integrálódnak, hanem „paralel tudatosak” maradnak, a személy nem emlékszik rá, de bármilyen olyan inger, amely akár részletében hasonló az eredeti traumatikus eseményhez előhívhatja. (Békés, 2008) Abortuszai után a szégyen, a megalázottság és a szociális alkalmatlanság érzete jelentkezett Eminnél. Ez abban a disszociális és diszfunkcionális magatartásban nyilvánult meg, amelyet „érzelmi öngyilkosságnak” nevezett, azaz elpusztította műveit, több mint két évig egyáltalán nem alkotott semmit és egy jó ideig nem ment emberek közé. Valószínű, hogy egy poszttraumás stressz-zavart élt át, amely rövid lefolyású és egy egyszeri trauma hatásaként jelentkezik. Ez a trauma azonban visszatérő témája lesz a személyes narratív élettörténetének, és több művének, mint például a *CV Cunt Vernacular* című videójának is, amelyben két abortuszának élményeiből egy fajta valóságos és fiktív ötvözetet ad. Itt arról beszél, hogy néhány évvel az események után is zaklatottságot érez, és nem hiszi, hogy valaha is túl lesz ezen. „A traumák hatására a létezés folytonosságának élménye is törik. A múlt, jelen, jövő összekapcsolódása kérdőjeleződik meg. Azaz, az időtengely sérül.” (Csuha, 2003. 20. o.) Emin ezt a törést gyógyítja be alkotásaival, amelyek a narratív, azaz a normál, hétköznapi, és a traumatikus emlékezés sajátos elegyét adják. „A narratív emlékezet nem csupán pusztán tényekre való emlékezést, hanem társas funkciót is ellát: lehetővé teszi az emlék elbeszélését, másokkal való megosztását – emiatt rugalmas jellegű, hiszen a beszámoló a társas környezethez igazodva alakul. (Békés, 2008. 31-32. o) Ezzel szemben a traumatikus emlékezet nem társas jellegű, elsősorban nem a másokkal való

---

<sup>17</sup>[http://hu.wikipedia.org/wiki/A\\_halálöszön\\_és\\_az\\_életöszönök](http://hu.wikipedia.org/wiki/A_halálöszön_és_az_életöszönök) (2012. július 26.)

megosztás vezérli, inkább egy magányos, magába forduló tevékenység. Emin munkájában paradox módon mindkettő megjelenik, hiszen az alkotás magányos tevékenység, amely nem merül ki a sérülés hagyta hegek piszkálásával, hanem a traumatikus élmények felől közelítve az újrajátszás révén a feszültség levezetésére szolgál, ugyanakkor egy nyílt, őszinte, a közönségnek szóló beszéd, amelyet akár egy művészeti stratégiának is tekinthetünk, ami jó megélhetést biztosít számára. Csak ez a stratégia lehet az, amelyen keresztül felépíti, megerősíti magát, és csak így tudja a negatív előjelet pozitívvá fordítani. Emin képes a traumát tudatosan felidézni és kezelni, egy hozzá kapcsolódó, de mégiscsak tőle különálló, külsődleges eseménynek tekinteni. Ez hozzásegítette ahhoz, hogy művészetét megváltoztassa, még mélyebbre nyúljon mindennapos élményeinek reprezentációjában. A *How It Feels* videójában, amelyben szinte naplószerűen számol be abortusza körüli eseményekről, fogalmazza meg, hogy művészete „nem szólhatott valami vizuálisról. Arról kellett szólnia, amiből tényleg eredt, és jobban megértettem az abortusz és a teherbe esés miatt, hogy a dolgok valójában honnan jönnek.” (*Freedman és Luard*, 2006. 67. o.) Valójában Emin első abortusza volt nagyon mélyen megrázó, mert méhe megfertőződött, sőt alapvetően a műtét is sikertelen volt, mivel a megsérült magzat csak napokkal később hagyta el a testét. A *My Abortion (Abortusom)* művéhez csatolt írásában a következőképpen fogalmazza meg ezt a traumatikus eseményt. „1990. május. Amikor körbejártam a kórtermeket, sírtam és fájdalmaim voltak. Nem tudom elhinni, hogy ez történt. Megöltem azt a dolgot, amit a legjobban szerettem volna. Bocsáss meg nekem kicsi, picit Dolog. A Te Lelked Szabad. Bocsáss meg nekem, hagyj el engem. A szavak folyton körbe jártak a fejemben. Ahogy a napok teltek nem lettem jobban. A fájdalom egyre rosszabb lett. Eszelőssé váltam és a testem elkezdett feldagadni. Telefonáltam az orvosnak, aki keresztény volt és ellenezte az abortuszt. Csak annyit mondott: »Mit vár, vegyen be fájdalomcsillapítót.« Megkérdeztem tőle, hogy úgy gondolja-e, Isten büntet engem, és mielőtt ideje lett volna válaszolnia lecsaptam a kagylót. Valami egyfolytában tépett belülről. Elhatároztam, hogy visszamegyek a kórházba. A barátom, Gail hívott egy taxit. Felvettem a virágos rövidnadrágomat és egy felsőt. Nem tudtam rendesen járni. Elkezdtem fecsegni – egy kicsit őrülnék éreztem magam. Remegtem. Ahogy beültem a taxiba éreztem, hogy valami kicsúszik belőlem, le a combomon. Megfogtam a kezemmel, és ott tartottam. És a londoni

forgalomban, a város nyári forróságában közvetlenül a tenyerem és a combom között ringattam egy magzatot. Tudtam azt, hogy soha sem akart elhagyni engem.” A szöveg mellbevágó nyíltságát és őszinteségét a három, egyszerű, vonalas papírra készített akvarelljének expresszivitása fokozza, de ezt a kórházi tárgyakkal és a gyógyszeres üveggel teli



20. ábra Tracey Emin: My Abortion, 1990-93.

rakott üvegdobozának archiváló, száraz objektivitása ellenpontozza. A második abortusza után elkészíti az *A Week of the Hell* (1995) sorozatát, a *How It Feels* (1996), a *The first time I was pregnant I started to crochet the baby a shawl* (1998-2000) és a *Homage of Edvard Munch and all my Dead Children* (1998) műveit. Emin az abortuszt nemcsak egy rutinjellegű orvosi eljárásnak tartja, hanem tisztában van annak súlyával, azzal, hogy egy emberi élet kioltásához járult hozzá. Természetesen az abortusz téma megjelenése művészetében összecseng a fogantatás és a terhesség feministák számára oly fontos képeivel. Hangsúlyozzák, hogy az abortuszpolitikákban nem lehet figyelmen kívül hagyni a nőt, mint önálló, önrendelkező szubjektumot, és a terhes nők tapasztalatait sem. „Emin nem hajlandó az abortuszhoz rendelt láthatatlanságot vagy az abortusz által létrehozott én és a másik közötti határt elfogadni.”<sup>18</sup> E határ elhomályosítása a „zsigeri tudattalan”, ami a freudi testi ego mellett az abjekció forrása. (Sturcz, 2006) Kristeva szerint csak az abjektől való megszabadulás árán érheti el az ember a saját énjét. „Az abjekció mozgás. Vonzás és taszítás feszültségéből töltekező mozgás, amelynek mélyéről egy sem nem szubjektum, sem nem objektum, valami túrhetetlen egyszerre rémiszt és hívogat. Ez a szubjektum számára felfoghatatlan, radikális kívüllét magát a szubjektumot is önmagán kívülre löki, ún. narcisztikus krízist provokál. Ekkor az én és a másik, a kint és a bent megkülönböztethetetlenül összevegyül, konfrontálva bennünket az elsődleges elfojtás határával, ahol és amikor az anyai testtől való elszakadás, vagyis a létezés feltétele, még nem jött létre. Az abjekció a szent megtapasztalása, s mint ilyen, alapvetően kapcsolódik a szenny és a mocsok tabujához.” (Köpeczi, 1995. 155.o.) Az

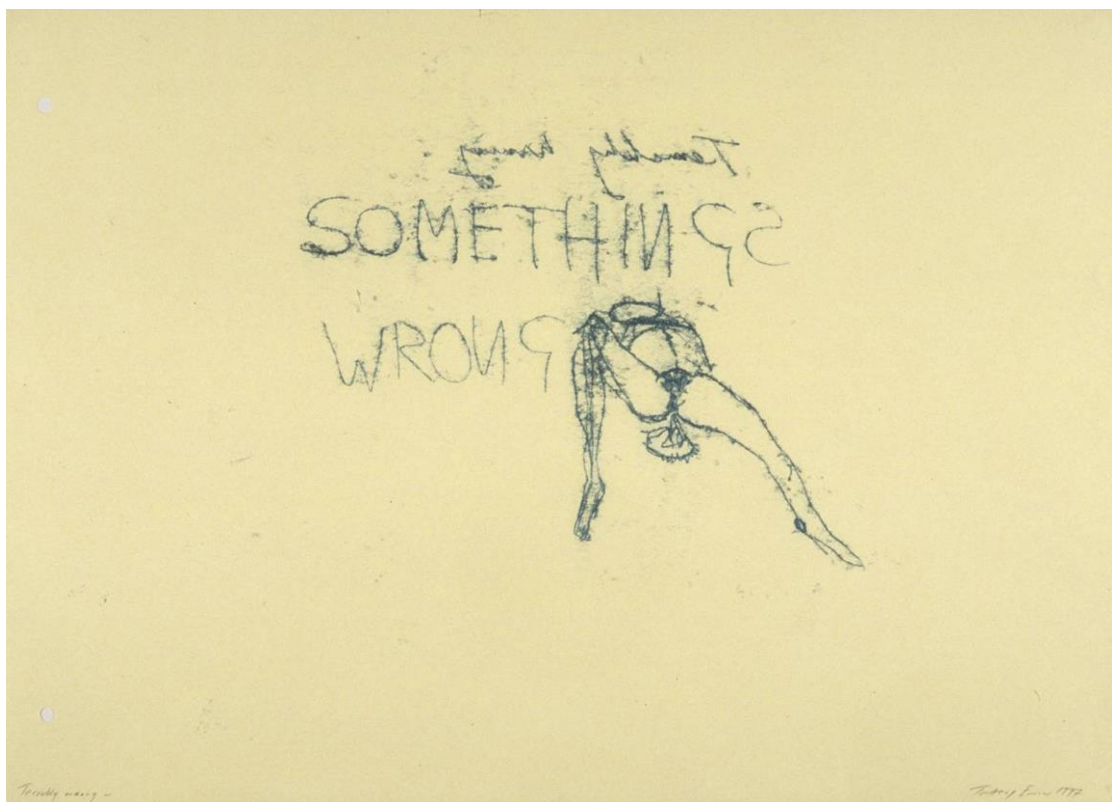
<sup>18</sup>Baillie, Rebecca (2011): Tracey Emin: Ideas of Melancholy and Maternity  
[http://www.mamsie.bbk.ac.uk/back\\_issues/3\\_1/documents/Baillie\\_Emin\\_SiM\\_3%281%292011.pdf](http://www.mamsie.bbk.ac.uk/back_issues/3_1/documents/Baillie_Emin_SiM_3%281%292011.pdf) (2012. július 27.)

abjekció a létezés és a nemlétezés közötti határ, valami, „ami megzavarja az identitást, a rendszert, s végső soron a rendet. Ami nem tarja be a határokat, a helyeket, és a szabályokat. A köztes, a kettő-közötti, a kevert.” (Gyimesi, 1995. 141. o.) Kristeva szerint az abjekt alapvetően egy traumatikus tapasztalat, amelyben mindig a veszteség és a gyász ereje jelenik meg. Emin művészetében a fizikai és az érzelmi fájdalom, valamint a nyomorúságos női test megfogalmazásának egyik kulcsfontosságú műve a *Terribly Wrong (Borzasztóan rossz)*. Az abjekt nemcsak a témaválasztásban van jelen, egy éppen elvetélő nő megjelenítésében, hanem az olyan undort vagy viszolygást keltő anyagok megidézésében is, mint az emberi testnedvek és a vér. Míg a terhességben az én és a másik határa az anya és a magzat között nem válik élesen ketté, addig a vetélés ezt a kapcsolatot fizikailag megszünteti, de az érzelmi elengedés nem azonnali, mivel a gyászmunka még sokáig összeköti őket. Emin műve a pusztulás és a halál képe, amelyben a tiszta és higiénikus test helyett egy kifordított test jelenik meg a maga nyomorúságos, tisztátalan voltában. Olyan, mintha nemcsak a magzat élete szűnne meg, hanem Eminé is, legalábbis csak fizikailag van jelen. A feje csak egy ellipszis, amely testétől különválva csuklik le vállára. Azonban „a tiszta és szociálisan megfelelő test létrejöttének ára az abjekció, azaz a tisztátalan nemkívánatos tulajdonságok, jelenségek elutasítása, az »abjekt« létrehozása. Ez azt jelenti, hogy az egyénnek a társadalom testtel kapcsolatos kulturális normáival kompatibilis, »normakövető saját test« megalkotásához a normával ellentétes testi vonatkozásokat, tulajdonságokat, zónákat mintegy le kell választania testképéről, testi identitásáról, »test-szelfjéről«. Ezek a tisztátalanság és abnormalitás képzetével összemosott testtájak, tulajdonságok az abjekt fogalmába sűrűsödnek össze és benne tárgyiasulnak.”<sup>19</sup> A monotípiá technikája gyorsasága és közvetlensége révén a legmegfelelőbb eszköz arra, hogy Emin kifejezze zaklatottságát, és alkalmas az általa oly annyira kedvelt naplószerű bejegyzések elkészítésére. A technika azonban a rajzolástól eltérően a gesztus azonnaliságát megszünteti, mert az ábrázolás nem közvetlenül jelenik meg, hanem csak a papír megfordításával látható a konkrét, a nem szándékolt nyomokban is gazdag kép. Ugyanakkor a vonalak kétszeresen, a papír elülső és hátsó oldalán egyaránt megjelennek, sőt maga a nyomat valójában tükörképe az eredeti rajznak. A tükrözés leginkább a monotípiáit kísérő szövegeken látszik,

---

<sup>19</sup>Nemes Z. Mária: Hajas Tibor és a szakrális test. <http://exindex.hu/print.php?page=3&id=451> (2012. július 31.)





21. ábra Tracey Emin: *Terribly Wrong*, 1997

amelyek ritkán, de Emin unikális védjegyeként mégiscsak megjelennek nyomatain. Ezek a feliratok többnyire hibásak, hiszen a művész a gyors rajzolásban nem képes a tükörírás jelentette kihívásokra pontosan reagálni, amiről általában a megfordított N és S betűk tanúskodnak. A *Terribly Wrong* egy olyan önreprezentáció, amely a tükrözést nem hagyományos értelemben használja, nem úgy, ahogy az önarckép-ábrázolásokról megszoktuk. Emin nem akkori önmagát rajzolja le tükörből, hanem önmaga traumatikus emlékének sűrítményét. Az ábrázolt test nem azonosítható be Emmel, azonban ismerve munkáit és önéletrajzi írásait kétség sem fér hozzá, hogy ő maga az. Saját, egyedi önreprezentációján keresztül egy általános emberi érzésről beszél. Ellentétben a tradicionális önarcképpel, ami „azt fejezi ki, hogy »ki vagyok én« (vagy legalábbis ki az, akinek képzelem magamat), Emin önreprezentációi az én konstrukciójával foglalkoznak.” (Townsend, 2002. 92. o.) Ez inkább saját történetének a mesélésén keresztül történik meg, és nem egy mimetikus ábrázolás által. A képen megjelenő két felirat is a belső és a külső világ látszólagos ellentmondását emeli ki. A külvilág felé prezentált gyász és veszteségérzés tompított, lefojtott kifejezése, a nyomaton normál írásmóddal megjelenő *something's wrong* (valami rossz) kijelentése majdhogynem semleges töltetű. Ezzel szemben a tükörírással és kisebb betűkkel leírt

*terribly wrong* (borzasztóan rossz) szavak Emin elfojtott fájdalmának mélyről jövő kifejezése. Nem értek egyet Lynn Barberrel, aki szerint Emin azért tépi fel újra és újra bánatának sebeit, mert soha nem lesz képes megbocsátani magának, illetve másoknak az őt ért traumákért. Inkább arról van szó, hogy Tracey Emin traumatikus élményeinek feldolgozására nem a hallgatást és az elfojtást választotta, hanem a beszédet, ami az érzelemmel teli emlékezést segítette. Úgy, ahogy Heller Ágnes is tanácsolja. „Nem tagadni a traumát, s főleg nem szégyellni, hanem dolgozni rajta, gyakorolni az emlékezést, minél keservesebb emlék, annál inkább. Áttörni a belső ellenállást, a psziché védőállásait, újraélni a kiszolgáltatottságot, nem elfordulni a fájdalomtól, nem keresni a könnyebbséget. Ami a legfőbb: nem szabad normálisnak lenni, nem szabad erre törekedni sem!” (Heller, 2006. 36. o.) Emin pontosan így jár el, mert egy pillanatig sem osztozik a társadalmi normáknak megfelelő hallgatásban. Azonban a zaklatottságát, a *Homage of Edvard Munch and all my Dead Children* videójában hallható üvöltését a letargia, majd a saját bűnével való rezignált szembenézés váltja fel. Ez utóbbi jelenik meg az *I do not expect to be a mother but I do expect to die alone* applikált takaróján. Az *I do not expect to be a mother but I do expect to die alone* (Nem számítok arra, hogy anya leszek, de arra igen, hogy egyedül halok meg.) kijelentése saját belső hangjának, lelkiismeretének az ítélete. Kívülállóként természetesen nem lehet egyértelműen eldönteni, hogy Emin szégyelli-e a traumáját, de úgy tűnik, hogy valamilyen szinten bűnösnek érzi magát, mert abortuszának nemcsak elszenvető, passzív alanya volt, hanem döntése révén elkövetője is. Így talán kijelenthetjük, hogy Emin traumatikus személyes történeteiben a lelkiismereti munkán és a büntudatán keresztül saját énjének felépítése történik. Az én és a másik viszonya így morális szinten is feltárul, mivel a mások tekintete és a lelkiismeret jelenti azt az erkölcsi tekintélyt, amely szocializálja az embert, és ami miatt szégyenérzete lehet, ha nem felel meg a közösség elvárásainak. Azonban a szégyen az, ami megnehezíti a sebek begyógyulását. Ezt csak egy folytonos újrameséléssel lehet csillapítani és megszüntetni. Az emlékezés és a beszéd viszont mindig felidézi a traumatikus eseményt, paradox módon úgy hegeszti be a sebeket, hogy állandóan feltépi, vagy legalábbis megpiszkálja azokat. Ez az az ördögi kör, amiből Emin a munkáin keresztül kitör. Felvállalja, hogy egy olyan autonóm, szuverén személyiség, aki nem feltétlenül felel meg a társadalmi normáknak és mások

tekintetének, de saját belső hangjának igen, amikor kétszer is ugyanolyan döntést hozott saját testéről, saját további életéről. Ez a döntés azonban végigkíséri életét, sőt talán kísérti is. Következésményeit ismeri, amit az *I do not expect to be a mother but I do expect to die alone* applikált takaróján fejez ki. Ez nemcsak annak a tudata, hogy az ember létezésének két kulcsfontosságú folyamatában, a születésben és a halálban nem képes osztozni mással, hanem a magányról beszél, mivel tudatában van annak – habár nem kell így lennie (*it doesn't have to be like this*), ahogy a következő sorban írja –, hogy talán nem



22. ábra Tracey Emin: I do not expect to be a mother but I do expect to die alone, 2002

lesz mellette senki halála pillanatában. A szöveg súlyosságát, Eminre jellemző módon, a vidám színek, a betűk oldottsága és a textilanyagok mintái oldják és ellenpontoszák. Gen Doy összefüggést lát Emin applikált takarói, amelyeken általában gyermektelen állapotára reflektál, és a pszichoanalitikus D. W. Winnicot által definiált olyan „átmeneti tárgyak” között, mint a kiságyak takarói. „Winnicot számára az átmeneti tárgy áthidalja a gyermek énje és a környező világ közti szakadékot az egyiknek a másiktól való szétválasztásának a folyamatában, valamint a független személyiség kialakulásában. Ez a szétválasztás, amely magába foglalja az anyától való leválást, fájdalmas lehet. Winnicot, Lacannak a másik vagy l’objet à fogalmától eltérően, ragaszkodik az átmeneti tárgy anyagi természetéhez, amely éppen olyan fontos, mint annak szimbolikus értéke.” (Doy, 2004, 74. o.) Ez nyilván feltételezi, hogy Emin az anya-gyermek kapcsolat problematikáját járja körbe, de elég merész lenne azt feltételezni, hogy Emin számára az applikált takarók hasonlóan, átmeneti tárgyakként, funkcionálnának, mint a kisgyermeknek. Ha ez így lenne, akkor nyilvánvalóan egy szimmetrikus relációt kellene elképzelnünk a gyermek takarója, ami az édesanyját helyettesíti és Tracey Emin applikált takarói között, amelyeknek meg nem született

gyermekait kellene pótolnia. E teóriának látszólag lenne helye Emin trauma-narratíváiban, de nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy az applikált takarók nem kizárólag az abortusz témájára reflektálnak.

Emin egész életműve élettörténetének töredékeiből épül fel egy az önéletrajzt meghazudtoló nem lineáris kronológia segítségével. Az egyes eseményekhez kapcsolódó érzelmek, emlékek és traumák őszinte feltárása teszi valóban megkapóan valóságossá, étellel telivé műveit.

### **Az eltűnés alakzatai. Autofikción innen és túl**

Tracey Emin önvallomáson alapuló valóságos történetei mellett az énelbeszélés egy másik lehetősége az autofikció, amely az önéletrajz és a fikció keveréke. Első hangzásra talán különösnek is tűnhet együtt említésük, hiszen az önéletrajzt és a fikciót alapvetően két, egymást kizáró dolognak gondolnánk. Az előbbit valós, megtörtént események sorának, egy valóságos élet summájának tartjuk, míg az utóbbi lényege éppen nem valóságos, elképzelt voltában rejlik. Az autofikció tehát a valóságos és a nem valóságos, a valódi és a nem valódi, az igaz és a hamis elegye. Az autofikció szót Serge Doubrovsky használta először *Fils* című regénye műfajának a meghatározására. Doubrovsky művében „a szerző, a főszereplő és az elbeszélő egy identitáson osztozik.”<sup>20</sup> Míg Vincent Colonna az autofikciót a valós és az elbeszélte világ közötti transzgresszióként gondolja el, addig Philippe Gasparini a „dokumentációs bizonyítékot” tartja az autofikció egyik legfontosabb alapelemeként. Ez a két megközelítés az irodalmi és a vizuális autofikció sajátja is. „Az auto- a vizuális autofikcióban nem kizárólag egy szükségszerűen az „Én”-vel azonosíthatóra vagy a művész életrajzára utal; a hagyományos önarckép ábrázolás és az önreprezentáció pedig egyáltalán nem lényeges eleme. Inkább azt mutatja, hogy mennyire nem választható szét a „privát” és a művészi én, és az előbbi milyen mértékben van alávétve az utóbbinak. Így a művész énje lehet egy jel, egy utalás a

---

<sup>20</sup> Pitcher McDonough, Sarah: How to Read Autofiction  
[http://wescholar.wesleyan.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1695&context=etd\\_hon\\_theses](http://wescholar.wesleyan.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1695&context=etd_hon_theses) (2013. január 29.)

művész funkciójára a kortárs művészet szélesebb társadalmpolitikai mezejében, de tekinthetjük a privát és a fikcionalizációra alkalmas énként is.”<sup>21</sup>

Ez utóbbi jellemzi Christian Boltanski korai műveit, amelyeknek „jelentős része az önéletrajz körül forog a szó szélesebb értelmében, amelyben a fotók, a személyes tárgyak, és kellékek összeolvadnak a szóbeli vallomással egy folyamatosan megtevesztő én-reprezentáció folyamatában.”<sup>22</sup> Boltanski műveiben az autofikció sajátos formában jelenik meg, önmaga megkonstruálására irányul tárgyi emlékeinek és ezek fotódokumentációinak felhasználásával. Korai műveinek egyike a *10 Portraits photographiques de Christian Boltanski, 1946-1964* (*Christian Boltanski 10 fotóportréja, 1946-1964*), élettörténetének kronologikus elbeszélése, ami általában az önéletrajzok egyik tipikus jellegzetessége. Ennek ellenére a mű nem önéletrajz, sőt egyáltalán nem a történetre, hanem az egyes pillanatok rögzítésén keresztül az idő múlására, illetve Boltanski létezésének igazolására fókuszál. Tíz különböző korú gyerekről és tinédzserről készült fényképet látunk, amelyek a melléjük rakott képaláírások szerint mind Christian Boltanskit ábrázolja két éves korától húsz éves koráig. Az összes fénykép szinte ugyanabból a nézőpontból, ugyanabban a párizsi



23. ábra Christian Boltanski: 10 Portraits photographiques de Christian Boltanski, 1946-1964, 1972

<sup>21</sup> de Bloois, Joost: Introduction. The artists formerly known as... or, the loose end of conceptual art and the possibilities of 'visual autofiction'. <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/autofiction/debloois.htm> (2013. január 29.)

<sup>22</sup> Ruchel-Stockmans, Katarzyna: Impossible self-representation. [http://www.imageandnarrative.be/inarchive/painting/kasia\\_ruchel.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/painting/kasia_ruchel.htm) (2013. január 31.)

parkban és az év ugyanazon napján készült. Mintha egy családi fényképalbumot lapozgatnánk, de a képek nem tűnnek spontánnak vagy esetlegesnek, és nehezen hihető, hogy létezik olyan szülő, akinek eszébe jutna ilyen hűvös, kiszámított módon, programszerűen dokumentálni gyermekének felcseperedését. A nézőben feltámadó kétség még tovább erősödik az arcok mélyebb vizsgálata után. Míg a kisgyermekről készült fényképek hihető tűnnek, addig a nagyobb fiúk karakterében már egyértelműen más-más személy fedezhető fel. A szőke fiúról készült kép pedig végleg leleplezi a művész megtévesztésre irányuló szándékát. Csupán az utolsó képet azonosíthatjuk Boltanski valódi portréjaként, de még az is hamis, mivel ezen a képen nem húsz éves, ahogy a képaláírásban állítja, hanem hét évvel idősebb. „A képaláírások segítségével kisajátítja mások arcát azért, hogy saját önarcképét felépítse. Mivel mások fotóival ábrázolja magát, nem önmaga válik egy másikká, hanem éppen fordítva.”<sup>23</sup> Boltanski nemcsak a képek által létrejövő fotografikus identitást kérdőjelezi meg, hanem azt állítja, hogy a fénykép nem képes múltunk hiteles bizonyítékául szolgálni. Művészetének egyik alapvető elve, hogy az ént reprezentáló életrajz hamis legyen, vagy hamisként legyen beállítva, vagy mindenféle hamis dokumentációs bizonyítékot alkalmazzon. Az autofikció nem kizárólag a hamis bizonyítékokból, hanem a fénykép hiteles dokumentációs értékébe vetett hitből is ered, amely így igaznak vélt életrajzi eseményeket hív be a műbe. A szándékosan hamis fényképek használata saját életrajzát is a fikció birodalmába helyezi, megnehezítve a valós, a fiktív elemek beazonosítását. Műveinek nagyszerűsége azonban pontosan abban rejlik, hogy Boltanski mesteri módon képes elfedni a fényképes bizonyítékok hamisságát, és mindezt úgy teszi, hogy önmaga leleplezésére szolgáló nyomokat hagy a műben, vagy egy mellékelt leírásban vall erről. Tehát egy olyan életet konstruál meg, ami a saját életére nagyon hasonlít, de mégsem pontosan az övé. Az azonban mégiscsak mellékes, hogy a mű igaz vagy hamis tárgyi bizonyítékokra épül, mert Boltanski célja saját múltjának megőrzése és rekonstruálása, amely nem a konkrét tárgyak által történik, hanem inkább a mű megkonstruálásának módjában rejlik, vagyis e tárgyak felhalmozásából, rendszerezéséből és osztályozásából ered. Ezek a módszerek az első, 1969-ben megjelent *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1950*

---

<sup>23</sup> Ruchel-Stockmans, Katarzyna: Impossible self-representation.  
[http://www.imageandnarrative.be/inarchive/painting/kasia\\_ruchel.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/painting/kasia_ruchel.htm) (2013. január 31.)

(*Mindannak a kutatása és bemutatása, ami a gyerekkoromból megmarad, 1944-1950*) című kilenc oldalas művészkönyvében már jelen voltak. A mű gyermekkori tárgyainak archívuma, hétköznapi objektumokról és családi eseményekről készült fotók gyűjteménye. Így például mások mellett megtalálhatjuk benne gyermekkori pólójáról, régi ágyáról és hajdani osztályáról készült fényképeket is, amelyeket „kikeményítve”, tónusoktól mentesen, fekete-fehérben jelenít meg. A fényképek Boltanski élettörténetének egyes, többnyire jelentéktelennek tűnő eseményeiről számolnak be. Például az egyik képen a kétéves Boltanskit látjuk amint kockákkal játszik, egy másikon pedig ugyanazokat a játékkockákat, amelyekre 1969-ben újrarábukkant. Tehát a művész élettörténetének egyes részeit nem az erre irányuló közvetlen utalás, hanem a képek és a tárgyak közötti összefüggés, valamint a hozzájuk kapcsolt és felidézett emlékek alkotják. Az ilyen fizikai tárgyak egy személy életének legkézenfekvőbb nyomai, és deiktikusak, magára az emberi létezésre utalnak. A már említett hamisítást azonban a *Recherche et présentation* sem nélkülözi, mivel Boltanski bevallja, hogy valójában szinte semmit sem talált saját gyerekkorából, így saját életének rekonstruálásához unokaöccsének tárgyait használta fel. „Ezek hasonlóak azokhoz a dolgokhoz, amelyek neki is voltak, de nem az eredetiek. Boltanski saját művészi állásfoglalásának megbízhatatlanságát mutatja be, és ugyanakkor a nézőben tudatosítja archivált gyűjteményének bizonytalan értékét.”<sup>24</sup> Ezáltal nemcsak saját hitelességét kérdőjelezi meg, hanem a múlt megőrzésére irányuló archiválás lehetetlenségére is felhívja a figyelmet, amely azonban mindig is nagyon lenyűgözte. Boltanski mindkét műben gyerekként láttatja magát, de nem konkrétan magáról mesél, hanem a gyerekkor sztereotípiájáról. Így valójában szinte semmit sem tudunk meg róla, mintha a múlt egymással összefüggő kicsiny darabkáiból szőtt autofikciói nem az én-konstruálást segítenék, hanem éppen ellenkezőleg az én elrejtésére, vagy megsemmisítésére irányulnának. „Boltanski őszintén bevallja, hogy nem sikerült bemutatnia saját múltjának valóságát. Ellenkezőleg, elhomályosította saját emlékeit és eltűntette az élettelen tárgyakat bemutató művek mögé. Egy gyakorta ismételt metaforában úgy ír munkájáról, mint egy olyan tükörről, amit a néző elé tesz, és így saját magukat láthatják benne. De a

---

<sup>24</sup> Ruchel-Stockmans, Katarzyna: Impossible self-representation.  
[http://www.imageandnarrative.be/inarchive/painting/kasia\\_ruchel.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/painting/kasia_ruchel.htm) (2013. január 31.)

művész e láthatatlan, tükröződő felületté válik, amely azt jelenti, hogy megszűnt létezni.”<sup>25</sup>

Az önmagát felszámoló aktus mellett Gábor Imre munkája, a *Gábor Imre egy napja* az autofikció határán mozog. A hatvan nyomatból álló képciklus kísérletet tesz egy személyes, de mégis személytelen, egy megismerhető, de mégis megismerhetetlen individuum bemutatására. Habár munkájában nem keveredik a fikció az önéletrajzi elbeszélés elemeivel, de bizonyos értelemben mégis beszélhetünk róla. A műben, hasonlóan Doubrovsky regényéhez, a szerző, a főszereplő és az elbeszélő egy és ugyanaz, maga Gábor Imre, akinek végig kísérhetjük egy teljes napját, láthatjuk reggel



24. ábra Gábor Imre: Gábor Imre egy napja (részlet), 2004

borotválkozás közben, napközben a munkahelyén és este a televízió előtt. Egy nap a sok monoton egymást követő napok közül. A narratíva valóságos eseményeket tár fel, és úgy tűnik alkalmas arra, hogy egy életrajzot konstruáljunk belőle. Gyakorlatilag olyan, mint egy mise en abyme. Ez a fogalom „tág értelemben az önreprezentációs technikák gyűjtőneveként használatos. [...] Szűk értelemben a szöveg önidézésének sajátos esetét jelöli vele, olyan szövegdarab/szekvencia/szegmentum megnevezésére alkalmazzák irodalomban, filmben vagy akár festészetben, amely [...] tükörként

<sup>25</sup> u. o.



reprodukálja valamiképpen az egész valamely lényeges jellemzőjét.”<sup>26</sup> Itt sincs másról szó, még annak ellenére sem, hogy saját tapasztalatunkból kiindulva kétségeink lehetnek arról, hogy ez a nap valóban egy egész élet tükre, de mindenképpen lényeges karaktere. Mivel voltaképpen csak a megszokott mindennapos cselekvések sorozatát látjuk, napi rutinjain kívül semmit nem tudunk meg róla, annak ellenére sem, hogy a művész mint szereplő egyértelműen beazonosítható. A mű szereplője itt különül el az alkotó énjétől, és annak csak egy kiüresedett jelölőjévé válik. Azáltal, hogy valójában megszűnik magáról beszélni és a történetben csak a cselekvés ágense alkalmassá válik arra, hogy ne önmaga, hanem a hasonló, mindennapi rutinokkal rendelkező emberek metaforája legyen. Így egy olyan paradox helyzet jön létre, amely egyszerre igaz és hamis olyan értelemben, hogy ez az élet valóban Gábor Imréé, amit hitelesnek tűnő bizonyítékokkal igazol, de a mű szereplőjeként csak részben a saját életére utal. Nincsenek fiktív elemek, de a mű egy egész részeként, az élet egy napjaként mégis egy fiktív életet konstituál. Az autobiografikus elemek ilyen módon hívják elő egymást, nem keverednek össze. A fikció az önéletrajzi elemekből következik. Gábor Imre úgy mutatja be egy napját, mintha önmaga, a mű szereplője idegen lenne. Ez az idegenség megfosztja a művet a személyesség minimumától is, és utat nyit egy fiktív élet felé. Még a személyes nyomoknak szánt tárgyak is olyan személytelenek, csupán termékek, márkák, amelyek a vágyott jólétet testesítik meg. A reklámok keltette hamis szükségletek, az anyagi felhalmozás azonban inkább fásulttá, megcsömörlötté teszi az embert. „Éjjel-nappal dolgoztam, és teljesen fölöslegesnek éreztem az egészet. A mű valami olyasmit akar sugallani, hogy mindaz, amiért hajtasz, nemcsak hogy birtoklod, hanem az is birtokol téged. A tárgyak, amelyek a cselekvéshez kapcsolódóan megjelennek azok a tulajdonaim, de egyben azért dolgozom, hogy ezeket a tárgyakat a magaménak tudjam. Az egyik képen egyébként maga a pénz szerepel, mint tárgy. Nemcsak a dolgok láthatók a képeken, hanem egy óra is, amely mindig aktuálisan azt az idő mutatja, amikor használom a tárgyat. A történet máskülönben nem fontos: annyiban személyes, amennyiben akárkinek az egy napja. Bárki behelyettesíthető a történetbe.”<sup>27</sup> – mondja Gábor Imre. Így tűnik el élete a személytelen személyes tárgyai mögött, amelyek szinte elnyelik és felemésztik őt magát. Saját életét csupán a

---

<sup>26</sup> Pethő Ágnes: Önreflexivitas a filmben. <http://film.sapientia.ro/uploads/oktatas/segedanyagok/Reflexivitas-vazlat1.pdf> (2013. január 29.)

<sup>27</sup> Elhangzottak a Gábor Imrével folytatott interjúmban.

mások életére való utalás bizonyítja. Más szóval az ember önmeghatározásának paradox módon szüksége van arra, hogy a másik visszaigazolja.

Révész László László *My Sky, My Sixties* sorozata az emlékezés, az utóemlékezés, a személyes biografikus elemek és egy fiktív narratíva egyesítésével teremti meg az autofikciót. Saját gyermekkori emlékei itatják át egy olyan levelezés feldolgozását, amelyet egy férfi és felesége a hatvanas években folytatott. E levelezés került a művészhez, amelybe beleszövi „a hatvanas évek tárgyi világát, vagyis a művész saját gyermekkoráról konstruált vizuális emlékezetét vizsgálja. De a hatvanas évek volt egyben a fogyasztói társadalom és az úrkutatás nagy korszaka is. Ha azt is tudjuk, hogy Révész egyik gyerekkori szenvedélye éppen az úrkutatás volt, könnyen érthetővé válik az a megduplázott gyermeki perspektíva, amely a művész [...] nagyméretű rajzaira, olajfestményeire és videóira olyannyira jellemző. A szó szerinti értelemben vett egyetemes így válik (magán)mitologikussá, így kerülnek egymás mellé az űrsétáló űrhajósok a művész családi archívumának leveleivel.”<sup>28</sup> Révész László László rajzain az alakok valamilyen sokszor beazonosíthatatlan feladatok végrehajtásába feledkeznek; cselekvésben ragadja meg szereplőit. A konkrét idő és tér azonban definiálhatatlan. Ez a kontextuális bizonytalanság idézi elő a misztikusság szféráját, amely saját múltverziójának háttéréül szolgál. Azzal a módszerrel, hogy gyermekkorának tárgyaiból mintegy „leltárt” készít, kizárja a narratív időbeliséget, ugyanakkor a tárgyak egymás mellé rendezésével vagy egy képen szerepeltetésével, illetve a képeken nem megjelenő, de mégis konstansan jelenlévő szubjektumával mégis megteremti a narratíva kereteit. Ennek ellenére mégsem tudjuk meghatározni, hogy ezek egyetlen pillanatot ragadnak-e meg, vagy a pillanatok egymásutániságát. A képi narrativitás sajátos jegyei, mint például a „tekintetek iránya által létrehozott oksági viszonyok, a térbeli elrendezés időbeli vonatkozásai, a mozdulatok és pózok iránya”<sup>29</sup> viszont világosan felfedezhetők nagyméretű, moziváson arányú rajzain. E narratívában konstituálódik meg szubjektuma és előhívott emlékképei, ezáltal jön létre az egyéni és a kollektív emlékezet. Számomra olyan kézzelfoghatóan jelenítette meg a hatvanas évek világát, mintha személyes élményeim lettek volna, pedig akkor még nem is éltem. Ez a

---

<sup>28</sup> Révész László László: *My Sky, My Sixties* kiállítási ajánló szövegéből

<sup>29</sup> Steiner, Wendy: Narrativitás a festészetben.

<http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mediatar/vir/szovegyujtemeny/steiner/index.html> (2012. december 11.)



25-26. ábra Révész László László: My Sky, My Sixties - Archives Pictures 1. & 3., 2009

bennünk működő utóemlékezet, a megtanult, megismert történelem lenyomata. „A múltbeli eseményhez fűződő viszonyunk reflektált: emlékeink nem közvetlenek, hanem szüleink, hozzátartozóink szemüvegén keresztül látjuk azokat. Ezért nem pusztán emlékezünk, hiszen saját személyes élményeink nincsenek – hanem egy képzelt teret hozunk létre, amelyet dominálnak a megalkotott elbeszélések. A postmemory sajátos vonása éppen ezekre a domináns történetekre való reflexió – azaz saját történetek alkotása.”<sup>30</sup> Ezekhez nyilvánvalóan hozzájárul rengeteg vizuális és írott információ, amit eddigi életünk során láttunk, hallottunk, olvastunk. A régi filmek ismétlése, a nagyszüleink padlásán porosodó, megsárgult lapú képes újságok mind-mind olyan adathordozók, amely az utóemlékezet mechanizmusát erősítik. Azt mondják, hogy egy adott kor legmegfelelőbb jellemzője az, ahogyan a kor emberei a jövőt elképzelik, de ennél talán még meghatározóbb karaktere az, ahogyan a múltat megélik. Révész László László nem szervezi újjá a múltat, „nem egy letűnt korról készít fogalmazványt, hanem arról, ahogyan letűnnek a korok – egyik a másik után,

<sup>30</sup> Dömötör Ágnes: Pigniczky Réka: Hazatérés. [www.magyar.film.hu/object.23394d8f-3e4f-4d8d-9167-ffaaba86c262.ivy](http://www.magyar.film.hu/object.23394d8f-3e4f-4d8d-9167-ffaaba86c262.ivy). (2009. december 12.)

anélkül, hogy rendesen megfogalmazódnának.”<sup>31</sup> Műveiben nemcsak az emlékképek asszociatív előhívása keveredik az álomképekkel, hanem a múlt és a jelen is elegyedik egymással. Így a hagyományos önéletrajzi történetek helyett egy lineárisan nem elmesélhető, nem leírható autobiográfia jön létre a valóságos elemek, a gyermekkori képzelet és az emlékezet egyesülése révén.

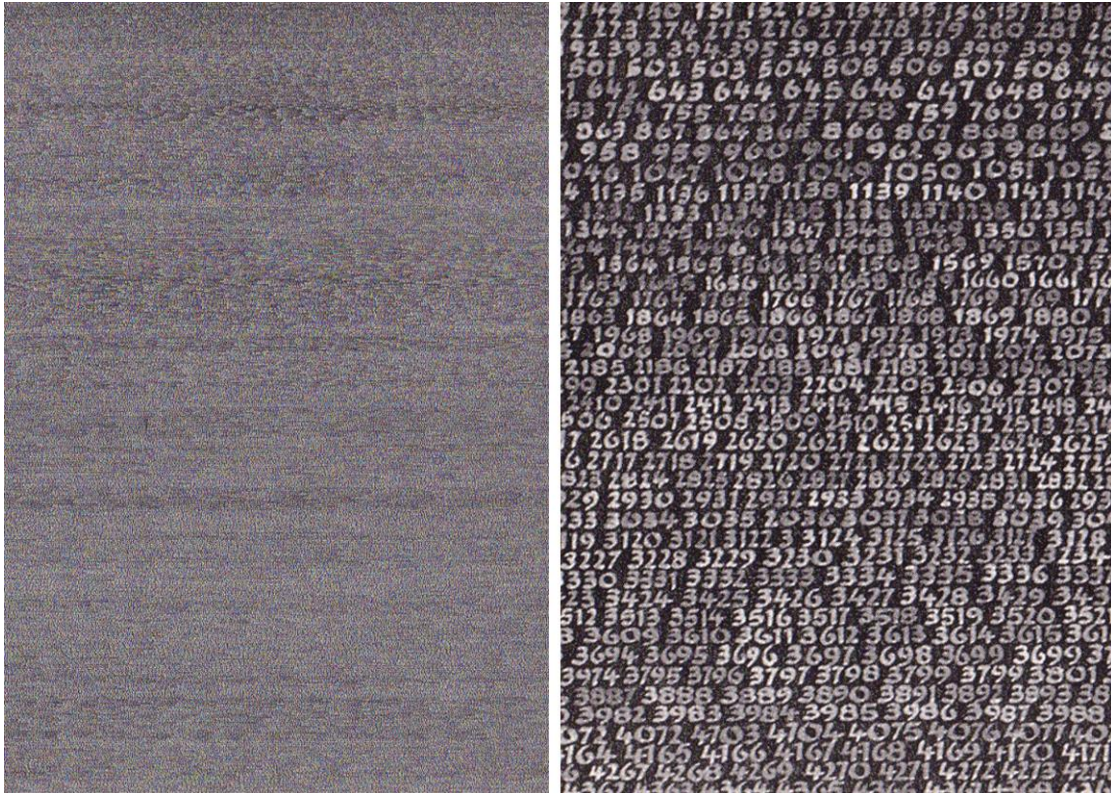
### **Teljesség felé. Az elbeszélte Én metaforája**

Míg Emin életét saját történeteinek révén konstruálja meg újra és újra, addig Roman Opalka saját életét feláldozza egy a teljesség és az egység felé mutató nagy mű érdekében, és teljesen azonosul spirituális programjával. Alázattal veszi tudomásul, hogy emberi élete csak egy kis porszem a világ és a természet nagy körforgásában. Ebben a magára kirótt, szigorú projektben saját életét programozta előre egészen halála napjáig. Roman Opalka 1965-ben kezdte el festeni az *OPALKA 1965/1-∞* című művét, amely 233 festményből áll, és szó szoros értelemben egy befejezett életmű. Minden egyes darabja az egyes számjegytől kezdődő növekvő számsorozat egy-egy részletét ábrázolja, amelyet Opalka egyszerűen csak *Részleteknek (Détails)* nevezett. 2011-ben bekövetkezett halála tette teljessé a művét, ezt a mintegy 46 éven át tartó, „halálos visszszámolást”. Az utolsó leírt száma az 5607249 volt, ez a végtelen felé konvergáló sorozatának utolsó eleme, saját végességének jele a végtelenben. „A művész a kezdeti években, egészen az 1000000 eléréséig, a fehér számokat fekete alapra festette, 1972-től azonban minden új *Részlet* alapjának feketéjéhez 1%-kal több fehéret kevert, vagyis a fekete alapból fokozatosan kivilágosodó szürke, majd végül fehér”<sup>32</sup> lett. Így életének utolsó három évében már fehérrel festett fehér alapra, tehát a kezdetben jól kivehető számok egyre inkább olvashatatlanokká váltak, míg végül teljesen beleolvadtak a háttérbe. Ez a blanc mérité, azaz a megérdemelt fehér, ahogy Opalka nevezte. A számok olvashatósága, a háttér kifakulása és egyre világosabbá válása szimbolizálja Opalka életének múlását és folyamatos fizikai változását, erejének csökkenését. A blanc mérité egy következetesen, állhatatosan végig-dolgozott élet megérdemelt gyümölcse, egy szakrális aktus, amelyben Opalka egyesül

<sup>31</sup> Pilot Pirx: Ember a Holdon. [http://cspv.hu/kult/k0908/revesz\\_mysixties?print=1](http://cspv.hu/kult/k0908/revesz_mysixties?print=1) (2012. december 7.)

<sup>32</sup> Cserba Júlia: Roman Opalka és Molnár Vera Párizsban.

[http://artportal.hu/aktualis/hirek/cserba\\_julia\\_roman\\_opalka\\_es\\_molnar\\_vera\\_parizsban](http://artportal.hu/aktualis/hirek/cserba_julia_roman_opalka_es_molnar_vera_parizsban) (2012. december 16.)



27-28. ábra Roman Opalka: OPALKA 1965/1-∞, Détail 1-35327, 1965 / Détail 1-35327 részlete

a mindenséggel, Istennel. Ez az elmúlásig tartó „visszaszámlálás”, ez az elkötelezettség nemcsak elnyelte, hanem be is töltötte az egész életét. A napi tizenhat-tizennyolc órás munka során a képek a festő egy-egy pillanatának hű tükrévé váltak. „Mindegyiken ott a festő pillanatnyi, aznapi fáradtságának vagy koncentrált állapotának nyoma, és az évek múltával talán egyre inkább észrevehető fáradása, de közeledése is a bölcsesség állapota felé.” (Szegő, 1995. 24. o.) Ezt az érzetet tovább erősíti a festmények felületi megmunkálása, amit az ecsetből fokozatosan kifogyó festék nyoma jelez az egyre halványabb számok képében. Az elhalványuló számoknak ez a lüktető ciklusa – a sötét háttérű képeken erősebb és kontrasztosabb – hullámzása az idő múlására és az emberi vitalitás megújulására reflektál. Opalka minden képét a bal felső sarokba leírt számjeggyel kezdte sorról sorra haladva egészen a jobb alsó sarokig, mindehhez nagyon kevés eszközt használt: csak egy nullás ecsetet, minden egyes képnél egy újat, és fehér akrilfestéket. Festés közben anyanyelvén, lengyelül, jól érthetően, érzelemtől mentes, monoton hangon ki is ejtette a leírt számokat, sőt dokumentálva ezt az aktust, magnetofonjával felvételt is készített erről. Ebből a hanganyagból azután készítettett egy mixet, amit a képek kiállításakor játszottak le. Az egész projektet Opalka önarckép fotói teszik teljessé, amely az idő múlásának egy

lényegében nagyon személyes prezentációja, saját öregedésének dokumentációja. Minden műtermi munkanap után lefotografálta saját magát, mindig ugyanabból a nézőpontból, szemből, ugyanabban a fehér ingben, fehér háttér előtt. „Amit az önarcképeknek nevezek, az munkanapok ezreiből készült. Mindegyik annak az egy számnak és annak az adott pillanatnak felel meg, amikor abbahagytam a festést.”<sup>33</sup> – mondja Opalka. Az önarcképek a festmények kivilágosodásával egyidejűleg egy egyre inkább sápadtabb és öszülő ember képét tárják a művész és nézők felé. „Az arc megszületésének lehetősége, az ön-arc-képként megjelenő festő nem a tükör folytán szembesül önmagával, hanem a képen, amely nem visszaadja a személyt a maga kinézetében, hanem megmutatja azt a szélső pontot, ahol eltávolodik tudatos önmagától és felismeri magát mint mást.” (Bacsó, 2012. 253. o.) A festmények, a számokat kimondó hang és az önarcképek együtt jelentik az OPALKA 1965/1-∞ művet. A „Művet”, az egyetlent, amelyben saját életét manifesztálja.

„A művész az idő audiovizuális megjelenítésének ezt a kombinációját választotta, mert ez egyidejűleg két különböző időt fejez ki: a festmény lineáris idejét és a nemlineáris időt, ami előre-hátra ugrál.”<sup>34</sup> Az idő életművének a lényege, de Opalkának nem célja metaforikusan, szimbolikusan vagy allegóriaként megjeleníteni az általa megélt időt, életműve inkább az idő kibontásáról, megtapasztalásáról és megjelenítésének liturgiájáról szól. Tehát szándéka nem az idő elbeszélése, hanem inkább annak megmutatása. A számok növekvő rendbe történő írása azonban – még ha úgy is tűnik – nem az időintervallumok egymás utáni megjelenítése, mert az időt nem egymást követő részek összegeként képzelel el, hanem egészében. Az idő megjelenítésének vágyához a létezés és a jelenvalólét feltárásának szándéka köthető. Ugyanis az idő és a jelenvalólét szerkezete ezen a ponton hasonlatos. „A jelenvalólét nem egymás után következő és továtűnő élmények pillanatnyi valóságainak összegeként egzisztál. [...] A jelenvalólét nemcsak hogy nem tölti ki pillanatnyi valóságainak fázisaival „az élet” valamiképpen kéznéllevő pályáját és szakaszát, hanem maga oly módon terjed ki, hogy saját léte eleve mint kiterjedés konstituálódik.” (Heidegger, 2001, 430-431. o.) Opalka létezésének megjelenített ideje egyedi, saját gesztusain, fizikai jelenlétén keresztül nyilvánul meg, és mégis általános érvényű,

---

<sup>33</sup> <http://opalka1965.com/en/selfportraits.php> (2012. december 16.)

<sup>34</sup> De Jong, Karlyn: Time in the Art of Roman Opalka, Tatsuo Miyajima and Rene Rietmayer. <http://www.personalstructures.org/index.php?page=404&lang=en&item=452&n=1> (2012. december 16.)



29. ábra Roman Opalka: OPALKA 1965/1-∞, (Önarcképek), 1965-2011

mivel saját életidejéhez, eltérően az élettörténet narratív idejétől, nem kapcsolódik semmilyen személyes partikularitás. A következőképpen beszél erről: „Énközpontú emócióimból univerzális példát csinálok. Nevezhetjük ezt festői áldozatnak is. Személyes egzisztenciám a művön keresztül univerzális példává válik. Mindannyian saját egocentrizmusunk eufóriájában élünk. Ez nem nárcizmus. Inkább bizonyos bölcsesség. Benne van annak tudata is, hogy a léthez a halál is reális dimenzióként tartozik. A halálom lesz a logikai és emocionális bizonyítéka annak, hogy a művem elkészült.” (P. Szabó, 1995, 34. o.) Opalka saját létezését áldozza fel a lét oltárán, létezése teszi láthatóvá a létet. Azonosul, sőt mi több, azonos a művével. Minden *Részlete* életének egy darabját hordozza, mivel minden egyes képben már benne van a mű, amely halálával befejeződött és beteljesült. Egy olyan időbeli létet tár fel, amely a jelenvalólét jellegzetessége, azaz a jövő felé irányul, de olyan módon, hogy megőrzi a múltat és így mutatkozik meg a jelenben. Mindegyik kép ezt a teljességet hordozza magában. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy már az első megfestett számjegy magába foglalta az egész programot. Opalka azonban megjegyzi, hogy „ez csak a fogalom értelmében volt így. Annak érdekében, hogy egy művé váljon, meg kellett tennem ezt az áldozatot, máskülönben ennek csak egy logikai alapja lett volna, de nem vált volna

művé.”<sup>35</sup> Ez a hosszú-hosszú évekig tartó kitartó, heroikus munka, életidejének feláldozása már szinte szakrális szintre emelte alkotását. Ugyanis Opalka műve – Heidegger fogalmával élve – a halálhoz-való-lét útja. Heidegger szerint „a létező embert a halál nem elválasztja valamitől, hanem az elmúlás az emberlét egészének szerves alkotója, s ezt már nem metafizikai, hanem fenomenológiai megközelítésben gondolja el, s ennek érdekében az élet lezárulása már nem egy természeti folyamat megnyilvánulása, hanem az emberi megértés koherens része. A halálhoz-való-lét így már egzisztenciális eseménnyé válik.”<sup>36</sup> A halálhoz-való-lét egy olyan életet jelent, amelyet a halál tudata határoz meg. Ez egybecseng Szent Ágoston szavaival: „Amint e halálra szánt testben létezni kezdünk, attól kezdve mindig él bennünk a nyugtalanság amiatt, hogy közeledik a halálunk. Ugyanis a mulandóság az emberi élet egész ideje alatt (ha ugyan mégis csak életnek lehet nevezni) azon fáradozik, hogy az ember meghaljon. Mert hiszen senki sincs, aki ne lenne közelebb a halálhoz egy év múlva, mint egy évvel ezelőtt, holnap, mint ma, vagy ma, mint tegnap, vagy kevéssel később, mint most, vagy most, mint kevéssel ezelőtt. Mert amennyi időt leél az ember, annyival rövidebb az életideje, s napról-napra kevesebb van hátra. Úgyhogy a jelen élet időtartama egyáltalán nem egyéb, mint a halál felé való futás, amely futásban senkinek sincs megengedve, hogy egy kissé megálljon, vagy csak valamivel lassabban menjen, hanem mindenkit ugyanaz a hajtóerő visz előre, és nem különböző úton kell járniuk.” (Szent Ágoston, 2006. 159. o.) Heidegger szerint ez a halálhoz való „előrefutás”, amely a jelenvalólét időbeli meghatározásának egyik alapeleme, nemcsak beteljesíti a jelenvalólét egzisztenciáját, hanem fel is számolja azt. Tehát a halál alapvetően meghatározza az embert, és az emberi létezés értelme. A halál a jelenvalóléttel van összefüggésben, annak létmódja. Heidegger esetében a lét nem a platóni értelemben vett dolog-lét, hanem egy olyan intencionális lét, amelyhez nem a megismerés által jutunk el, „hanem eredendően az időben létezés, az időbeliség vezet el és a halál e lét időbeli feltárultságához ad segítséget.” (Csejtei, 2001. 136. o.) Ennek az időben létezésnek egyik alapformáját jeleníti meg Opalka. Azonban Lévinas a heideggeri thanatológiával ellentétben „azt állítja, hogy az igazi transzcendencia – az önmagamtól megfosztó traumatikus idegenség – nem a halál, hanem a Másik. Hisz a

---

<sup>35</sup> De Jong, Karlyn: Time in the Art of Roman Opalka, Tatsuo Miyajima and Rene Rietmayer. <http://www.personalstructures.org/index.php?page=404&lang=en&item=452&n=1> (2012. december 16.)

<sup>36</sup> Garaczi Imre: Időlet és halálpillanat. <http://www.c3.hu/~prophil/profi064/garaczi.html> (2012. december 20.)

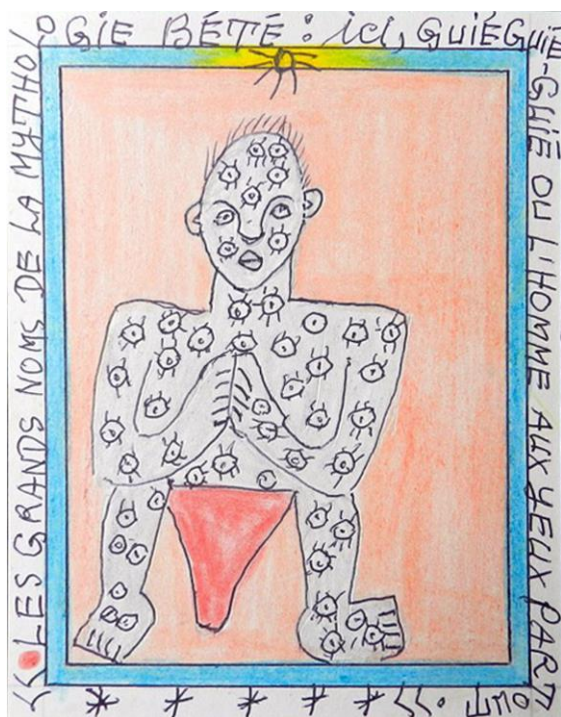


halállal való heideggeri szembesülés saját jelenvalólétemhez, önmagamhoz vet vissza. A valódi transzcendencia azonban önmagamon túlra helyezi a középpontot, a Másba. [...] A középpont elmozdulása önmagamtól a Más felé nem azt jelenti, hogy feladva a haláltól való szorongást inautentikus háritásba menekülök. Fordítva: a Másikkal szembenézve leszek önmagam. A Másikkal szembenézni nehezebb, visszafordíthatatlanabb esemény, mint a saját halállal szembenézni.” (Vermes, 2006. 123. o.) Úgy tűnik, hogy ebben az értelemben Opalka a „könnyebb” utat választotta, mivel önmagába zárt, már-már szolipszista életműve saját halálával való folytonos szembesülését, illetve saját létezésének megtestesülését jelenti. Hiszen „Plotinosz értelmében a szobrászként végzett munka önmagunkon a végső pillanatig zajlik, halálunk pillanatáig, amikor az anyag teljességgel visszaveszi az embert mint létezőt. Ez a testi én tekint magára az ön-arc-képen, felismerve azt, hogy önmaga képe nem rögzíthető a maga szoborszerűségében. (Bacsó, 2012. 253. o.)

A bété törzsből származó, elefántcsonparti művész, Frédéric Bruly Bouabré viszont egy egészen más utat választott. Enciklopédikus életműve több ezer kis képeslap méretű, szöveggel körülölelt rajzot tartalmaz, amelyek elkészítéséhez egyszerű eszközöket – színes ceruzát, golyóstollat és krétát – használ. Rajzain keresztül dokumentálja a világot, közvetlen környezetére és a nagyvilág eseményeire egyaránt reflektál, megjeleníti álmait és látomásait, megörökíti népe történeteit. A mindennapok archívumát hozza létre, megjelenítve komplex tudását a világról. „Bouabré minden témát egyformán kezel, még az ismerős tárgyak legkisebb részletei is felkeltik a figyelmét. Így egy híres ember portréja vagy egy bété legenda megörökítése is ugyanolyan fontos, mint a parányi mintázat egy narancson vagy egy kóladión, vagy éppen a felhők gyorsan tovaszálló alakzatai az égen. Ezek így együtt összegyűjtve egy ember látomásának meghitt megjelenítései, amely naplószerű jellegzetességet mutat. A világról egy mély és változatos tudást tükröznek, mindegyik kis rajzzal az enciklopédikus világ-testhez hozzájárulva.”<sup>37</sup> Bouabré megfigyeléseit és a világról szerzett ismereteit megörökítő rajzok naplószerű jellegzetességet mutatnak. Azt állítja, hogy művészetének kezdetét egy 1948. március 11-én látott látomás jelenti. „Az egek megnyíltak szemeim előtt, és hét színpompás nap egy fenséges kört

---

<sup>37</sup> <http://www.tate.org.uk/servlet/CollectionDisplays?venueid=2&roomid=6241> (2011. május 21.)



30. ábra Frédéric Bruly Bouabré: Les Grands Noms de la Mythologie Bété, 2000

írt le az Anya-Napjuk körül. Cheik Nadro lettem. Az, aki nem felejt.”<sup>38</sup> – meséli Bouabré. Azóta életét annak szenteli, hogy prófétaként terjessze tudását. Az ökumenizmus elvét hirdeti, amely a kereszténység, az iszlám és a tradicionális bété vallás elemeit ötvözi. Bouabré prófétaként az univerzum médiumává, közvetítőjévé vált, átengedve magán a világ minden részét. A világ szemlélésében a rész és az egész viszonyának értelmezése hasonlít a gyermeki szemlélethez, akik észlelése szinkretikus. Ez azt jelenti, hogy a rész és az egész értelmezését egyszerre

jellemzi a globalitás, vagyis amikor az egész válik fontossá és a pointillizmus, azaz amikor a részletek az egészet jelentik. A gyerek önálló egésznek látja, amit a felnőtt ember részletnek tekint, és egy-két számára érdekes vonását emeli ki a tárgynak, de azokat is szétszórja a papíron, s az arányokat teljesen figyelmen kívül hagyja. Bouabré a részleteket az egy egészet konstituáló elemek halmazának tekinti. A nyugati világ individualista, magába zárkózó attitűdje helyett egy a világra teljesen nyitott szemlélet jellemzi. Egy bété legenda szerint minden ember a Föld egy-egy szeme. Az embernek így mindenhol szemeket kell látnia. Ez azt jelenti, hogy Bouabré nemcsak látja ezeket a szemeket, hanem a „Föld egy szemeként” a fizikai és a metafizikai világot egyaránt észleli és alkotásaiban reflektál rá. Azonosul a természettel és feloldódik az univerzumban, így minden apró részlet saját énjének metaforájává válik.

<sup>38</sup> <http://www.exb.fr/en/authors?id=72> (2012. december 24.)

## *Egy közösség részeként elbeszélt Én*

Az individualizáció kitermelte a személyes identitás „barkácsolását”, azaz az egyénnek nemcsak elő kell adnia, hanem saját élettörténetét össze is kell állítania a másik ember számára. Az én elbeszélése azonban nem lehet kizárólag a személyes identitás reprezentációja, hiszen „a személyes azonosság és a személyes lét folytonosságának az élménye, tapasztalása a szociális identitás kidolgozottságán nyugszik.” (Pataki, 2001. 119. o.) A társadalmi identitás megközelítésére napjaink szociálpszichológiája két utat kínál: a szimbolikus interakcionizmust és a csoportidentitást. Az előbbi a belsővé tett társadalmi szerepeket hangsúlyozza az identitás lényeges elemeként, azaz egyfajta szerepidentitásról beszél, míg a másik a csoportra és a csoporttal való azonosulásra fókuszál. Bizonyos értelemben ilyen csoportnak tekinthető a család, a rokonság, a nemzetség, a faj, vagy bármilyen közös cél érdekében szerveződő csoport is. A társadalmi identitás természetesen számos ellentmondást vet fel az egyén és a csoport, valamint a természet és a kultúra között. Általában azt mondhatjuk, hogy az identitás egyik összetevője az örökölt, a genetikus, a testi szubsztancia, a „vér” kötelék, ami a természetre utal, és úgy tűnik nem áll kapcsolatban a társadalmival. A „vér” kötelék nyilván meghatározza a „vérrokonok” csoportján keresztül a családot és a rokonságot. Az utóbbiak pedig a kapcsolatok hálózatát is jelentik. Identitásunkat alapvetően örökölt identitásként értjük, ez az alapja az egyéniség kialakulásának. A rokonság nyugati típusú szemléletében „az embereket egyedinek, az egyénektől elhatároltnak tekintik, de ugyanakkor a rokoni kötelékek rendszerében értelmezettként is. Nyilvánvalóan ellentmondást látunk az én két modellje közt: egyrészt az én egy autonóm entitás, egyéni és egyedi, másrészt az én a kapcsolatok megtestesítője is.” (Lawler, 2008, 39. o.) A nyugati szemlélet szerint az egyén eredendően nem társadalmi, hanem egy egyedi személyiség, aki társadalmi kapcsolatok rendszerét építi ki, míg a keleti gondolkodásban ennek éppen a fordítottját látjuk, ahol az ember eredendően társadalmi és a társadalmi kapcsolataiba beágyazott lény, a különféle kapcsolatok megtestesülése. (Strathern, 1996)

## Vérvonalban

A rokonságot alapvetően két tényező határozza meg: a vér és a törvény rendszere. A vér szerinti rokonságon a szülő és gyermek, valamint a testvéri kapcsolatokat, míg a törvényen keresztüli rokonságon alapvetően a házasságot értjük. „A vérkapcsolat egy identitás kapcsolat. A vérrokonok úgy hiszik, hogy egy közös identitáson osztoznak. Ezt fejezi ki »az egy vérből és húsból vagyunk« frazeológiája. Ez egy hit a közös biológiai összetételben, és az olyan jellegzetességeket, mint a temperamentum, a testfelépítés, az arcvonás és a viselkedés a közös biológiai alkotóelemek jeleiként tekintik, ez az egymással rokonságban állók különleges identitása. A gyerekekről azt mondják, hogy olyanok, mint a szüleik, vagy hasonlítanak az egyik vagy a másik szülőre, nagyszülőre; ezek a közös biológiai identitás megerősítő jelei.” (Schneider, 1968. 25. o.) Tehát a „vérvonalnak”, a genetikai köteléknek fontos szerepe van a rokonság kialakításában. Ezt tekintik az úgynevezett természeti kapcsolatnak. A „természet” és a „kultúra” azonban nem választható szét a rokonság megkonstruálásában, mivel a rokoni kötelékek kialakításában kulturális munkát végzünk. A „természetet” ebben az esetben adottnak gondoljuk, míg a „kultúrát” az ember által létrehozottként tekintjük. „Ez a megfogalmazás lehetővé teszi számunkra, hogy felülvizsgáljuk a »természetes« kötelékek hagyományos értelmezéseit, mint olyan valamit, ami a testi szubsztanciákhoz tartozik (vér, gének, DNS), miközben a „kulturális” kötelékek az erőfeszítésben rejlenek (a gondozás és a kötelezettségvállalás munkájában), és ez lehetővé teszi számunkra, hogy megkerüljük a »biológiai« és a »társadalmi« közötti hagyományos választóvonalat.” (Lawler, 2008, 49. o.) William Wegman *Family Combinations (Családi kombinációk)* műve egy közvetlen válasz „a vér és a törvény szerinti” rokonság kifejezésére. A hat képből álló mű felső sora egy portrészorozat, amely azonos méretben, érzelemmentes arckifejezéssel, ugyanolyan fekete pólóban mutatja be a művészt, az édesanyját és az édesapját, míg az alsó sorban a családtagok összes lehetséges kombinációit láthatjuk, tehát a művésznak és az apjának, a művésznak és az anyjának, valamint a szülők fényképeinek egyesített, összemontírozott képeit. Kire ütött ez a gyerek? A hasonlóság Wegman és szülei között szembetűnő, az arcformáját, a szemét, szemöldökét és a homlokát inkább az



31. ábra William Wegman: Family Combinations, 1972

apjától, az arc belső arányait, az orrát, a szemét és a száját pedig az édesanyjától örökölte. Wegman műve a hasonlóság és az öröklött fizikai jellegzetességek humoros megközelítése révén beszél saját identitásáról, származásáról és biológiai gyökereiről. Mindamelllett a portréfotók rezzenéstelen arcai erős hasonlóságot mutatnak az olyan tudományos jellegű illusztrációkkal, amelyek az egyes rasszok jellegzetes arcvonásait mutatják be. A humor is pontosan ebből a „tudományos” attitűdből ered, mintha egy laboratóriumban a külső formai jegyek fizikai analízisét végezné el a matematikai kombináció formuláját felhasználva. Ez a fajta „tudományos” megközelítés az egyértelmű fizikai hasonlóságok feltárása mellett megkérdőjelezi a biológiai identitás felsőbbrendűségét, mert ez az egyén személyes és szociális identitásának csak az alapját jelenti. Így a biológiai identitás „természetből eredő” vonásához az összehasonlítás és a kombináció műveletével a „kulturális” faktort is hozzárendeli. Ez azt jelenti, hogy az ember eredendően nemcsak örökölt génjeivel azonos, hanem társadalmi kapcsolatrendszerének kiépítésével válik önmagává. Wegman

személyiségéről, társadalmi identitásáról a mű nem árul el semmit, a tudományosság álcája alatt csupán a „vérről” beszél. Érdekes azonban az a tény, hogy a kombinációk sorában az apa és az anya elegyének a képe hasonlít legkevésbé a fiúra, és talán nem is véletlen, hogy a legtávolabb került tőle, jelezve, hogy a szülőktől kapott identitás nem pusztán a fizikai megjelenés fele-fele arányú keveréke.

Wegman munkájával mutat rokonságot Gillian Wearing önarckép sorozata, a *Self Portrait as (Önarckép mint)* is, amelyben szüleit, nagyszüleit, testvéreit, valamint tinédzser- és gyermekkori önmagát játssza el. Szó szerint megtestesíti őket, mivel szilikon protézisekbe és maszkokba bújít, hogy régi családi fényképeiket rekonstruálja. A portrékban azonban van valami nyugtalanító, a porcelán babára emlékeztető arcuk és a túlon túl sima bőrük az élet és a halál határán jelöli ki a helyüket. A maszk központi helyet foglal el Wearing művészetében, hiszen korábbi műveiben, mint például a *Confess all on Video* és a *Trauma*, a szereplőket maszkok mögé rejti azért, hogy könnyebben megnyíljanak és feltárják legbensőbb titkaikat. A *Self Portrait as* sorozatának képei két különböző módon beszélnek az identitásról. Először is, Wegman művéhez hasonlóan Wearing sorozatát is olvashatjuk egy kombinációként, mivel gyakorlatilag önmaga és valamelyik családtagja elegyeként jelenik meg. Az



32-33. ábra Gillian Wearing: *Self Portrait as my Father Brian Wearing & Self Portrait as my Mother Jean Gregory*, 2003

összes képben közös a maszk alatt rejtőző művész, aminek egyetlen jele a nézőre tekintő szemek jól felismerhető azonossága. Családtagjainak testébe bújva nyilvánvaló az utalás a „vér és a hús” kötelékére, és ez a magától értetődő kapcsolat emeli a művet az értelmezés egy másik szintjére. Hiszen Wearing szó szoros értelemben, anyagi valóságában, génjeiben hordozza felmenőinek egy-egy részét, ami a család közös identitásának alapeleme. A személyes identitás biografikus vagy pszichobiografikus megközelítése Wearing egész életművében hangsúlyos. Műveiben a tükör vagy a gyógyító szerepét vállalja fel, így általában a történet elbeszélője a mű befogadója is egyben. Tehát Wearing személye nemcsak az elbeszélő szerepével azonosul, hanem többnyire szereplőként is feltűnik úgy, mint a *Self Portrait* asorozatban is, amelyben az elbeszélő és az elbeszélte én alapvetően azonos, de más szerepben, sőt más testként jelenik meg. Bár műveiben az esetek többségében csak akkor jelenik meg, „ha már kisajátított egy másik személyiséget, az ember csak úgy mellékesen megpillantja, így eleve kizár bármilyen valódi bizalmasságot. [...] Wearing felismeri az identitás önkényes és társadalmilag konstruált természetét, ugyanakkor beismeri azt az állandóan jelenlevő vágyat, hogy elkerüljük azt a kétségtelenül korlátozott és természeténél fogva hamis személyiséget, amelyben felöltözöttnek találjuk magunkat.” (Ferguson, 1999, 36. o.) A család életének egy-egy pillanatait megörökítő képei révén megszerkeszti személyes élettörténetét. A külső megjelenésen túl azonban rejtve marad, hogy Wearing mennyire tud – ha egyáltalán szándékába volt – azonosulni fiatal szüleivel, testvéreivel vagy nagyszüleivel. A családi album idealizált képét konstruálja meg, egy olyan önmagába zárt, szeretettel teli csoportot, ahol biztonságban van. Az emlékezet materializálódása teszi Wearing művét olyan elbűvölővé és mégis olyan nyugtalanítóvá, hiszen „a régi családi fényképek között böngészve, melyikünk számára ne lett volna sokkoló saját ránc tekintő arcunkat meglátni?”<sup>39</sup> Ez az ember saját hasonmása, aki úgy néz ki, mint ő, de mégsem ő. Ez az érzés pedig elviselhetetlenné válik, ha arra lennénk kényszerítve, hogy összes emlékünkel és tapasztalatunkkal együtt jóval régebbi ön-magunkkal azonosuljunk, éppen úgy, ahogy Wearing teszi azt a *Self Portrait at Three Years Old* (Önarckép három évesen) művében. Azonban a trompe l’oeil hatás nem teljes, a

---

39 Zuckerman, Margaret: Gillian Wearing Wearing a Mask of Gillian Wearing. <http://dailyserving.com/2012/04/gillian-wearing-wearing-a-mask-of-gillian-wearing/> (2013. január 24.)

rezzenéstelen arc, a porcelánbabaszerű bőr és a szemek alatti perem Wearing szándékának megfelelően feltárja a mű valódi természetét, és egy maszk használatára utal. Saját gyermekkori énjével való azonosulás visszatérő motívuma, hiszen a *Family History (Családi történet)* című művében a tízéves Gillian Wearinget játszatja el egy hozzá hasonló kislánnyal. A mű az első brit televíziós reality műsorra, az 1974-ben sugárzott *The Family*-re reflektál, amely akkor nagy hatással volt rá. A kis Wearing teljesen azonosult a műsorban szereplő vele egykorú kislánnyal, Heather Wilkinssel. A *Family History*



34. ábra Gillian Wearing: Self Portrait at Three Years Old, 2003

műve „Heather Wilkins életének életrajzi vizsgálatának álcája alatt magának Gillian Wearingnek egy részleges önéletrajzi portréját nyújtja.” (Bode, 2007, 17. o.) A mű két színpadképből áll. Az egyik egy jellegzetesen angol szoba a hetvenes évekből, ahol a kislány Wearing gyermekkori ruhájának hű másolatában a televíziót nézi. A másik egy modern stúdió, ahol egy riporter beszélget Heatherrel akkori életéről, illetve arról, hogyan befolyásolta a műsor az életét. A kis Wearing a *The Family* műsorát nézi, de a kamera felé fordulva azt mondja, hogy nem mindig érti azt, amit lát. A mű túlmutat a család hagyományos fogalmán, mivel a televízió által bemutatott valós, és mégis virtuális család a kis Wearing és sok millió ember mindennapi életének részévé vált, így egy fiktív, „adoptált” rokonság jött létre. Ez már nem a „vér köteléken” alapul, hanem egy olyan kulturális aktus, amely egy társadalmi jelenséget domesztikál, és egy „természeti” kategória, a család virtuális részévé teszi ezt a kulturális produktumot. Mindazonáltal a *Family History* „egy nagyon személyes mű. Egy portré a televíziózás gyermekéről, valamint egy olyan nőről, aki jelentős mértékben a televízión nőtt fel, és akit szeretetteljesen és áthatóan egy olyan művész mutat be, aki szintén a televízióval nőtt fel. Ez a mű az életrajz és az önéletrajz keveréke, amely a televízió nyelvét



használja, nem a kisajátítás szellemében, vagy a rekonstrukció és a dekonstrukció szolgálatában, hanem egy közös anyanyelvként, amit a művész és a mű szereplője is ismer; egy nyelv, amely most még inkább valóságosabb számunkra, mint az 1970-es években – ez napjaink nyelve.” (Bode, 2007, 31. o.)

A nyugati individualizációtól és nukleáris családtól eltérően a kínai Zhang Xiaogang a család egy teljesen más értelmezését kínálja. A család egyszerre sajátja és egy kiterjesztett nagy „család”, azaz a nemzet metaforája, ahol uniformizált emberek, önmaguk replikáiként jelennek meg. Mindenki hasonló, mintha azt a nyugati sztereotípiát erősítené, hogy az ázsiai emberek mind ugyanúgy néznek ki. Az egyén és a közösség a kollektívizmus eszméjében eggyé válik. Ezt jól példázzák Xiaogang festményeinek rezenéstelen arcú figurái, mivel ezeket „a szabványosított arckifejezéseket tartották az elmúlt korszak szimbólumának.”<sup>40</sup> Minden ember e nagy „család” része, ha vér szerint nem, de rájuk kényszerített vagy önként vállalt nézeteikben rokonok. Mindenki elvtárs. A hangsúly eltolódik az egyénről a családra, majd a közösségre, így a képeken megjelenő alakokat tekinthetjük egyfajta *pars pro toto*-nak is. Nyilván ez feltételezi a többség által jól ismert közeget, amit nevezhetnék kulturális vagy nemzeti identitásnak. A pillanatot az állapot váltja fel, az egyedit pedig a típus, így a képek által generált kollektív „élettörténet” jól olvasható. Xiaogang *Xue yuan – da jia ting (Vérvonal – Nagy Család)* című ciklusa az objektív és a szubjektív idő, a történelem és az élettörténet feldolgozása, de nem a történelmi festészet eszközeivel. Alakjai mintha egy mély álomból derengenek elő, ezt erősíti a képek szinte homogén szürkésége, ami a régi fényképeket idézi. „A szürke egy a valósághoz nem kapcsolódó létezés érzetét adja az embereknek, a múlt érzetét. – mondja Zhang Xiaogang. A szürke kifejezi a személyes érzelmeimet, és saját temperamentumomhoz kapcsolódik. Szeretem a szürke érzést.”<sup>41</sup> Ezt a szürkéséget csak a képeken megjelenő furcsa színfoltok törik meg, amelyek anyajegyként vagy különös stigmaként mintegy idézőjelbe helyezik az alakokat. A *Xue yuan – da jia ting (Vérvonal – Nagy Család)* sorozat első képeit azok a családi fotográfiák inspirálták, amelyekre Xiaogang véletlenül akadt szülei otthonában. A fénykép legrégebbi és legelterjedtebb funkciója a család megörökítése. A nagycsalád felbomlását követően a fénykép az, ami

---

<sup>40</sup> Peng, Lu: The Spiritual History of Depression and Sentiment. The Art of Zhang Xiaogang. [http://zhangxiaogang.org/enArtText\\_XQ.aspx?TblCollegeCnum=66](http://zhangxiaogang.org/enArtText_XQ.aspx?TblCollegeCnum=66) (2013. január 26.)

<sup>41</sup> Fineberg, Jonathan: Memory and Desire. [http://zhangxiaogang.org/enArtText\\_XQ.aspx?TblCollegeCnum=71](http://zhangxiaogang.org/enArtText_XQ.aspx?TblCollegeCnum=71) (2013. január 26.)

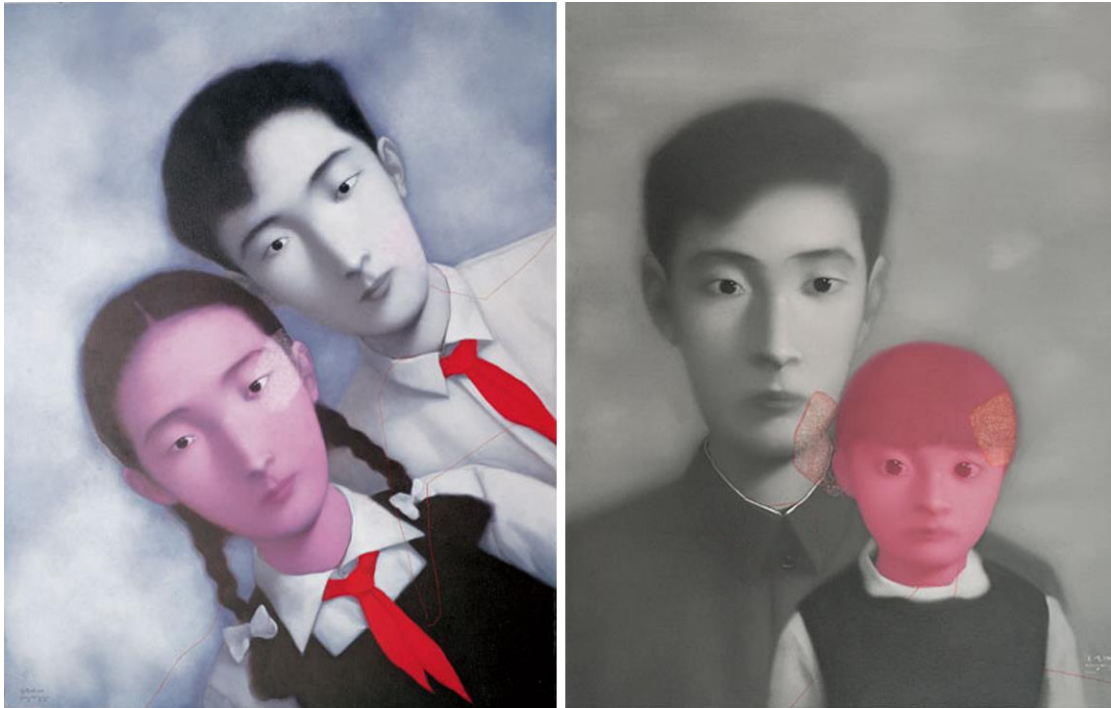


35. ábra Zhang Xiaogang: Xue yuan – da jia ting 11. (Vérvonal – Nagy Család 11.), 1995

megpróbálja helyreállítani a folytonosságot. (Sontag, 1999.) A megsárgult fényképeken édesanyja még fiatal nőként tűnt fel, és ez a régmúlttal való szembesülés „nyitotta ki a befelé forduló képzelet kapuját. A régi fotókon keresztül képzeletben formálta újra a történelmet.”<sup>42</sup> A sorozat így válik egy olyan személyes narrációvá, amely a történelmi közegre utal. Egy olyan fikció, amelyben egy személy vagy személyek életének pillanatait sűríti össze a történelmi és a biografikus elemek elegyeként. A személyes identitás szétválaszthatatlanul összekapcsolódik a szociális identitással, így a képek szereplői egyszerre utalnak saját korukra, társadalmi helyzetükre és saját magukra. Ebből következik, hogy egy kornak és egy életszakasznak is a jelölői, így egyéniségük másodlagossá válik. Ez a korszak a Kulturális Forradalom (1966-76), amikor a történelmet a haladás kerékkötőjének tartották. El kellett felejtetni a régi szokásokat, a régi kultúrát, a régi hagyományokat és a régi gondolatokat egyaránt, ez „vezetett a történelmi templomok és könyvek tömeges elpusztításához, sőt néhány ember családi fotóalbumát is elpusztította félelemből. [...] Kína egész városi ifjúságát vidékre »küldték« átnevelésre.

---

<sup>42</sup> u. o.



36-37. ábra Zhang Xiaogang: Xue yuan – da jia ting 3. (Vérvonal – Nagy Család 3.), 1996 & Fu yü nü yi hao (Apa és lánya 1.), 1998

Kénytelenek voltak lemondani szüleikről és megszakítani minden kapcsolatot velük, hogy a Párt gyermekeivé váljanak.”<sup>43</sup> A Vörös Gárdisták így váltak egy „Nagy Családdá”, ahol mindenki mindenkinek a testvére. „Zhang Xiaogang egy interjúban azt mondja: »Számomra a Kulturális Forradalom egy pszichológiai állapot, nem egy történelmi tény. Ez nagyon szoros kapcsolatban van a gyermekkorommal, és úgy gondolom, hogy sok dolog van, ami összeköti a mai kínai emberek pszichológiáját az akkoriakéval.« [...] Amennyiben Zhang Xiaogang festményei az emlékezetről és a történelemről beszélnek, akkor ezek lényegében politikaiak is.”<sup>44</sup> Az emlékezés révén, ami áthatja az egész sorozatot Xiaogang úgy tereli nézőit a személyes narráció felé, hogy a kollektív emlékezetet sem ignorálja. Azt a kollektív emlékezetet, amely „három réteget foglal magába: a személyes emlékezést, a hagyományt, valamint a történelmi, a történészek által teremtett tudást, a modern történelmi tudatot.” (Gyáni, 2010. 85. o.) Mivel az ábrázolt személyek inkább típusok, mintsem individuumok, egy „színházi darab” szereplői, akik inkább egy adott kort testesítenek meg, ezáltal utalva a személyes emlékezés általános, egyetemes aktusára. Mintha egy ismeretlen, de mégis valahogyan nagyon is ismerős család fotóalbumát lapozgatnánk, ahol a

<sup>43</sup> Fineberg, Jonathan: Memory and Desire. [http://zhangxiaogang.org/enArtText\\_XQ.aspx?Tb1CollegeCnum=71](http://zhangxiaogang.org/enArtText_XQ.aspx?Tb1CollegeCnum=71) (2013. január 26.)

<sup>44</sup> u. o.

családtagok, rokonok változnak, öregednek, de ezzel egyidejűleg a kor nem változik. Ezek az alakok tipikusan kínai karakterek, de nem egyértelműen, nem egzakt módon utalnak saját történetükre és történelmükre. Megidéznek egy történelmi kort, de mégsem mondhatjuk, hogy a művek a múltnak egy tényszerű, valóságos, objektív képére reflektálnának. A személyes emlékezésben összefonódik a saját, a családi és a közösségi múlt, egy egyszerű családi történet összekapcsolódhat a történelem bármely jelentősebb eseményével. Így válhat az emlékező a történelem tanújává. „Hiszen az immár történelemmé érett múlt valamikori cselekvő és szenvedő alanyai, primér ágensei tapasztalatokat (tudást) szereztek a hajdan volt eseményekről, amit most megosztanak az utánuk jövő generációkkal. [...] A sokféle egyéni múlt (utólagos) elbeszélése sem lát el bennünket a múltnak mint tényszerűen megalapozott valóságnak a képzetével.” (Gyáni, 2010. 85. o.) Talán csak a történészek számára fontos ez a tényszerű, objektívan olvasható múlt, ami folyton csak elillan, kicsúszik kezünk közül. A képek által kínált történelmi valóság nem valóságos, csupán csak fikció. Éppen úgy, ahogy a fotográfia is teszi. Susan Sontag megjegyzi: „A fénykép nem a valóságot teszi közvetlenül hozzáférhetővé, hanem a valóság képét.” (Sontag, 1999. 205. o.) Így nem véletlen az sem, hogy a sorozat megkérdőjelezi a történelmi valóság rekonstruálhatóságát, illetve rákérdez arra, hogy ha ez a rekonstrukció mégis lehetséges, akkor egyáltalán objektív-e. A válasz nyilvánvalóan nemleges. Egy másik megközelítésben Xiaogang munkái egy olyan történelmet jelenítenek meg, amelyben magunk vagyunk saját ősünk és utódunk. Tekinthejtük az egész sorozatot egy szubjektív családtörténetnek is a fiktív fiúkkal, lányokkal, szülőkkel és nagyszülőkkel. A téma tehát mondhatni hasonló, mint Esterházy Péter *Harmonia Caelestis* regényében. „Az apáról szól [...], de persze nemcsak az író édesapjáról, hanem annak legendáriumáról is, és persze a család minden apjáról, vagyis felmenőjéről [...], a nagy Esterházyak fényes (és kevésbé fényes) férfialakjaiig, akiket az író rendre apának nevez és persze alakjaikat össze-összemossa, kedves, örömmel bogozható-bogozódó gubancokat teremtve. Az apa és az apák hosszú sora persze egyúttal a magyar történelmet is jelenti, a családtörténet átmegy nemzettörténetbe, hogy azután visszaválthasson és egész a mű végéig oszcilláljon a kettő között.”<sup>45</sup> Valahogy ehhez hasonlóan működik Zhang Xiaogang festészete is. A történelmi valóság

---

<sup>45</sup> Legaza Ibolya: Esterházy Péter: *Harmonia Caelestis*. <http://legeza.oszk.hu/sendpage.php?rec=li0513> (2013. január 24.)

rekonstruálása helyett az egyéni sors történetét ajánlja. Ebben az olvasatban csupán az idő(múlása) az objektív valóság.

Xiaogang műveihez hasonlóan a kiterjesztett „Nagy Család” metaforája jelenik meg Ai Weiwei *Napraforgómagok* installációjában is, aminek százmilliónál is több kézzel készített porcelán napraforgómagja az egyén és a tömeg kapcsolatát, az egyén szerepét és helyét a mai, modern társadalomban vizsgálja. A mű arra a szimbólumrendszerre épít, ami a Kulturális Forradalom idején széles körben elterjedt volt; a napraforgót jelképes jelentéssel ruházták fel. „Míg az egyéneket megfosztották személyes szabadságuktól, addig a propaganda képek Mao elnököt Napként és az emberek tömegeit az elnök felé forduló napraforgóként ábrázolták.”<sup>46</sup> A napraforgómag azonban táplálékul szolgált az ínségesebb időkben. A napraforgók milliói nemcsak az őket készítőket szimbolizálják, hanem azt a szándékot is, ami Ai Weiwei szerint Kínának egy kiemelkedő jelentőségű céljának kellene lennie, hogy megmutassa egyéb értékes dolgot is képes nyújtani a világnak, mint az olcsó munkaerő vagy az olcsón tömeggyártott árucikkek.

## Árnyékvilág

Ha a rokonság fogalmán haladunk tovább, akkor a kategória szélesítésével újabb öröklött és véren alapuló identitásokhoz jutunk, mint amilyen a nemzeti vagy a faji identitás. Ezek bár természetesen alapuló identitásoknak tűnnek, de mégsem azok, mivel társadalmi, kulturális és politikai konstrukciók. „A rassz valami olyan, amit a rasszizmus hozott létre, és a rasszizmus az, amely meghatározza, hogy »rasszként« mi jöhet számításba.” (Lawler, 2008. 51. o.) A rasszista gondolkodás arra törekszik, hogy a rasszt egy „természeti” kategóriaként állítsa be, és az olyan szólamokkal, mint a „vér tisztasága” a természeti köteléket erősítse, miközben a társadalmi, kulturális és politikai konstrukcióként való megközelítéséről nem akar tudomást venni.

E gondolkodás feltárása és indirekt destrukciója jelenik meg Kara Walker munkáiban. A faji sztereotípiák megjelenítésével a hatalom szerepét, a történelem és az emberi viselkedés sötét oldalát mutatja be, eközben saját gyökereire reflektál és a faji identitás kérdéseit boncolgatja. „Tudtam, hogy ha olyan műveket készítek,

---

<sup>46</sup> <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-ai-weiwei/interpretation-text> (2013. január 26.)

amelyek faji kérdésekkel foglalkoznak, akkor azok teli lesznek ellentmondással. Mindig úgy éreztem, hogy amit ebben az országban folytatunk, az valójában egy szerelmi ügy, egy szerelmi viszony a faji kérdés gondolatával, a súlyos konfliktusok fogalmával, amelyeket le kell győznünk és annak a félelemével, hogy mi történik azután, ha legyőztük ezt a dolgot. És természetesen ezek nagyon személyessé válnak abban a kérdésben, hogy: Ki vagyok a saját bőrömön túl?”<sup>47</sup> – mondja Walker. A hetvenes évektől kezdve a faji kérdések, az egyenlőség és az emberi jogok érvényesítésének témái hatották át Betye Saar, Michael Ray Charles vagy Howardena Pindell műveit, akik a rasszista sztereotípiák ellen szálltak síkra, és az afroamerikai identitás pozitív képét kínálták. Kara Walker azonban letért az elődei által járt útról, és a negatív sztereotípiák megjelenítésének alternatív módszeréhez folyamodott, amiért a korábbi generáció művészeitől rengeteg kritikát kapott. Nehezményezték, hogy Walker akceptálja a rabszolgaság képeit, valamint, hogy alakjait megalázott és kiszolgáltatott helyzetekben ábrázolja. Ennek következményeként a feketékről kialakított sztereotípiák felélesztését és ismételt megerősítését látták, így műveit negatív képekként bélyegezték meg. Pedig miről is van szó valójában? Az igaz, hogy művei negatív képek, de nem a fentebb említett értelemben. Történetei a polgárháború előtti Délen játszódnak, amely az uraknak kiszolgáltatott rabszolgák erőszakos és pornografikus jeleneteinek színpada. Alakjait, a narratíva fő- és mellékszereplőit és a háttérrel egyaránt fekete papírból vágja ki és ragasztja fel a galéria falaira, ennek következtében installációiban általában minden figura fekete, csak a ruhák és a rasszra utaló eltúlzott jegyek alapján azonosíthatjuk be a történetek szereplőit. Úgy tűnhetne, hogy ebben a közös, fekete „bőrszínben” értelmét veszti bármilyen rasszista megkülönböztetés, de az egyenlőség korántsem igaz, mert a szexuális erőszak és a megalázás csak a valóban fekete testekre korlátozódik. „Finom, bár negatív formájukkal Walker sziluettjei az ürességet fejezik ki: egy megismerhetetlen fekete lyukat, egyfajta üres sötétséget, amelyet a külső körvonal jelez. Amikor ezek a sziluettek az Egyesült Államok történelmének kétségtelenül legtraumatikusabb és legbüntudatosabb epizódjait, az afrikai rabszolgaság amerikai tapasztalatát jelenítik meg, akkor ez az ábrázolás megteremti a pszichológiai projekció rendkívüli helyét.” (Dubois Shaw, 2004. 39. o.) Ez a projekció azonban fizikai jellegű is, mivel

---

<sup>47</sup> Conversations with Contemporary Artists. Kara Walker. Walker's Influences. [http://www.moma.org/onlineprojects/conversations/kw\\_f.html](http://www.moma.org/onlineprojects/conversations/kw_f.html). (2013. február 5.)

életnagyságú figurái a sziluett sajátosságából adódóan olyanok, mint a vetett árnyékok a falon, sőt ez nemcsak a képzelet kivetülése, hanem Walker újabb installációiban a galéria terében sétáló nézőké is. A sziluett és a tárgya közötti kapcsolat a hasonlatosságon alapul, mivel az előbbi az utóbbi projekciójának eredménye, de Walker sziluettjei nem „élő testek portréi, hanem a kollektív fantázia és fóbia figurái: így bizonyos értelemben a nézők saját árnyékai.” (Berry, 2003. 117. o.) A sziluett meghatározására eredetileg a profil árnyék és a schwarze kunst, azaz a fekete művészet terminusait használták. Az első terminus kifejezi az ábrázolás folyamatát. A megjeleníteni kívánt alakot oldalról kellett ábrázolni, mivel csak így lehetett a karakteres megkülönböztető jegyeket a vetett árnyékban megragadni és felismerni. Az árnyékhoz hasonlóan a sziluettet fekete papírból készítették, innen ered a schwarze kunst kifejezés. Ez utóbbi Walker műveiben több mint a papír fekete színe, inkább a sztereotípiák sziluettjeit, más szóval a negatív képek negatív képeit jelenti. „Ha a képi reprezentáció egy matematikai egyenlet vagy egy nyelvi konstrukció lenne, akkor Walker dupla negatívjai kioltanák egymást, pozitívvá, más szóval egy igenléssé válnának. [...] Walker munkájában a negatív forma negatív tartalommal párosult, inkább egy megerősítés, mint sem a másik tagadása, inkább megkettőzés, mint sem erejük hatástalanítása, a negativitás egyszerre be nem váltott és helyrehozhatatlan.” (Saltzman, 2006. 59. o.) Ez a negativitás szorongássá és hátborzongatóvá válik abban, ahogy Walker a történelmet és az obszcén fantáziákat összemossa. A határok feloldásával figurái nemcsak szexuális, alantas és erőszakos tevékenységekbe keverednek és minden korlátot áthágva garázdálkodnak, hanem szanaszét hagyják testnedvüket, ürüléküket, mint például a *World's Exposition* munkájában, sőt néha még egyes testrészeiket is. A szennyben és mocsokban rejlik az abjekció, amely traumatikus, de leküzdése felszabadítja az Ént. Saját gyökereinek keresése a polgárháború



38. ábra Kara Walker: World's Exposition, 1997 (részlet)

előtti rabszolgaság történeteire irányította. Olyan mintha a rabszolgaság, a megalázottság és a kiszolgáltatottság traumatikus élménye valahol mélyen a zsigeri tudattalanban lenne eltemetve. Ez az afroamerikaiak közös gyökere, a közös sors, a közösségi alapélmény, és Walker pontosan ezt a traumatikus élményt fokozza fel és erősíti meg az abjekt bevonásával. A rabszolgaság identitásuk alapköve, és nem akarja, hogy erről megfeledkezzünk, így az elnyomott, elfojtott érzések megjelenítése a kísérteties a freudi szóhasználat értelmében. Freud „a Kísérteties című írásában azzal érvel, hogy az elfojtás váratlan legyőzése a kísérteties élményének szükséges és elégséges feltétele: kísértetieset nem abban találunk, ami »új vagy idegen«, hanem inkább »valami olyanban, ami ismerős és rég betelepedett a fejünkbe, és az elfojtás révén elidegenedetté vált attól« – azaz a »valami elfojtott, amely visszatér«. Ebben az elbeszélésben a kísérteties tapasztalatok »ijesztő« jellege nem a személyek, a helyek vagy a felmerült dolgok belső tulajdonságaiban rejlik, hanem abban a tényben, hogy egy elfojtott »érzelmi impulzus« [...] szorongássá alakul át.” (Berry, 2003. 116. o.) Ezt az impulzust váltják ki Walker munkái, amelyek felszínre hozzák a szorongást, és rákényszerítik a nézőt arra, hogy szembesüljön vele. A kísérteties mindig a jól ismertben, az otthonosban bukkan elő, ami Walker installációiban a történetek helyszíne: a polgárháború előtti Dél. Ez a korszak jelenti az amerikai történelem első közös otthonát, amely az afroamerikai és a nemzeti identitás meghatározó jellegzetessége, a feketék és fehérek közös gyökere, bár más-más kontextusban és értelemben. Ez a közös otthon Walker munkáinak éltető közege, az amerikai múlt sokszereplős obszcén előadásának háttere, amelyet az irodalom, a film, a képzőművészet és a tudományos kutatás is már olyan mélyen és sokrétűen feldolgozott. „Miközben a mai társadalomban ennek a korszaknak a borzalmaikat gyakran elfojtják, Walker olyan álomszerű tájakban idézi meg ezt a kort, amelyekben az atrocitásokat és obszcenitásokat szürrealisztikusan egymás mellé helyezi. Lenyűgöző, nyugtalanító és lidérces jelenetei szembenézésre készítetnek a nemzeti pszichében félig eltemetett emlékekkel.” (Dixon, 2002. 9. o.) A művészek többsége ezekről a félig eltemetett emlékekről vagy nem vett tudomást, vagy szentimentális rekonstrukciókkal válaszolt, mint például Margaret Mitchell *Elfújta a szél* című könyvében és az abból készült roppant népszerű filmben. Walker azonban mindkét utat visszautasítja, nem tudja elfogadni a hallgatást, a magyarázkodást és a felmentést





39. ábra Kara Walker: *Gone: An Historical Romance of a Civil War as It Occurred b'tween the Dusky Thighs of One Young Negress and Her Heart*. 1994 (részlet)

sem, mert a rasszista sztereotípiák hol látenszen, hol expliciten még ma is megjelennek a társadalmi diskurzusban. A paródia, a karikatúra és a szatíra eszközét használja fel arra, hogy a polgárháború előtti rabszolgaság történeteinek szentimentális feldolgozásai mögé pillantson és felszínre hozza az elfojtott, traumatikus emlékeket. Például az *Elfújta a szél* című film nyitóképének egyfajta parafrázisát láthatjuk a *Gone: An Historical Romance of a Civil War as It Occurred b'tween the Dusky Thighs of One Young Negress and Her Heart* művében. A történet első jelenete egy holdfényes éjszakán kezdődik egy nagy fa alatt, ahol egy abroncsszoknyás déli szépség csókra nyújtja a száját egy fess úriembernek, de a románc nem teljesedik be, mert az idillikus jelentben zavaró elemek bukkannak fel. Az egyik a hölgy szoknyája alól kikandikáló másik pár láb, mintha egy ifjú rejtőzne alatta, a másik pedig az úr kardja, amely nem a hölgy felé mutat, szimbolikusan beteljesítve a románcot, hanem egyenesen a mögötte megjelenő ördögszarvú, meztelen, néger kisfiúcska hátsója felé, aki éppen egy hattyú nyakát szorongatja. A jelenet tanúja egy fiatal néger nő, aki csónakszerűen lebeg a vízen és ujjával az ominózus jelenetre mutat. A jelenet kétértelműségét, félreérthetőségét fokozza a sziluett mindent és mindenkit egy sematikus formára redukáló jellege, amely Walker történetének összes alakját feketévé teszi. „A különbségeknek ez a kiegyenlítése, feketeségnek a létrehozása

nyilvánvalóvá teszi annak a lehetőségét, hogy ha nem asszimilálódtunk oly nagyon a faji jelölők felismerésébe, akkor a déli szépséget akár egy »fekete bőrű« néger nőként is olvashatjuk a sziluettben. [...] A sziluett fekete kivágása viszont belekeveri a nézőt a faji különbségek olvasásának és (újra) teremtésének társadalmi szemiotikájába.” (Saltzman, 2006. 59. o.) A sok-sok fekete figura közül a főszereplő a címben is megemlített fiatal néger nő, akinek „fekete bőrű combjai és szíve között” bújik elő ez a traumatikus történet, a történelmi hagyatéék, és ez nem más, mint az elfojtott visszatérése, egy szellem, amely még most is itt kísért. Az azonban egy nyitott kérdés, hogy a *Gone*-ban szereplő fiatal néger nőt azonosíthatjuk-e magával az alkotóval. Kara Walker az erre irányuló kérdések előtt mindig kitér, habár hangsúlyozza, hogy művei saját lelki folyamatainak projekciói. „Néha elborzadok attól a gondolattól, amelyek a fejemben felmerülnek és alkalmanként elvakítanak ezek.”<sup>48</sup> – mondja Walker. A kritikusok azonban hajlanak arra, hogy az életművében folyton-folyvást feltűnő néger nő karakterét alteregójaként definiálják, amelynek segítségével saját fekete múltjához nyújt hozzáférést. Walker munkája elsősorban nem a rabszolgaság történelmével foglalkozik, hanem „megpróbál hozzáférni ahhoz a történelmi korszakhoz, amelyből a rasszista képek erednek, [...] hogy elbeszélje annak meg nem gyászolható jellegét, és feltárja azt, hogy hogyan használják fel a fekete identitással foglalkozó képeket a művészetben.”<sup>49</sup> A fekete identitás személyes önazonosságaként jelenik meg Walker *Cut (Vágás)* című munkájában, amelyet önarc képként értelmezhetünk. A *Cut* életnagyságú sziluettje egy a levegőben vitorlázó nőt jelenít meg, aki egyik kezében egy borotvát tart, amellyel mindkét csuklóját



40. ábra Kara Walker: Cut, 1998

<sup>48</sup> Rounthwaite, Adair: *Making Mourning from Melancholia: The Art of Kara Walker*. <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/autofiction/rounthwaite.htm> (2013. február 8.)

<sup>49</sup> u. o.

felvágta. A sebekből erőteljes sugárban tör fel a vér, és két nagy tócsában gyűlik össze alatta. A figura beazonosítása azonban nem olyan egyszerű, mert a jól ismert karakterjegyek nem teszik egyértelművé a faji hovatartozást. Az egyetlen árulkodó jel a két vékony fonatú copf, amely nagyon hasonló ahhoz, ahogyan az afroamerikai kislányok hordják a hajukat, sőt ahogyan Walker is viseli Noe DeWitt fotográfiáján. Valószínűleg ez a fénykép inspirálta művének létrehozására. Mindemellett a kép nagyon nyugtalanító, mivel az elragadtatott, önkívületi állapotot nehezen tudjuk összeegyeztetni ezzel a végzetes, önpusztító aktussal. Az egyetlen magyarázat, hogy Walker a szoknyája alatt rejtőző, kezében kést vagy szikét tartó kis figura hipnotikus befolyása alatt áll. A női figura kezében lévő borotva és a szoknyájából kitüremkedő lidérces alak pengéje nemcsak a kép címére utal, hanem a sziluett kivágására is, azaz magára az alkotói eljárásra. Ki lehet ez a szoknyája alatti beazonosíthatatlan alak? A benne lévő Másik, az ösztön-én reprezentációja, vagy egy külső, de interiorizált elnyomó erő szimbóluma, amelynek mindig engedelmességgel tartozik? Talán mindegyik, amelyek végső soron saját személyes és közösségi gyökerének megértéséhez, feltárásához és prezentálásához vezet. Tehát művei olyan „negatív képek, amelyek végül is emlékeztető eszközök. Walker sziluettjei nem csupán a történelmi emlékezetet aktiválja, hanem annak nyomát is, azt a nyomot, ami az amerikai nemzetet kísérti, nevezetesen a sztereotípiát, amely [...] teljesen értelmetlen, de mégis makacsul, konokul megmarad.” (Saltzman, 2006. 71. o.)

### **Foglyul ejtve**

A társadalmi trauma mellett a csoportidentitásra, illetve az egyén és a csoport viszonyára reflektál Gerhard Richter *October 18, 1977* sorozata, amely a Baader-Meinhof terroristacsoport történetét dolgozza fel. A sorozat címét adó dátum, az 1977. október 18., az az elhíresült nap, amikor a stuttgart-stammheim-i fogház celláiban holtan találták a nyugat-német radikális baloldali szervezet, a Vörös Hadsereg Frakció (németül: Rote-Armee-Fraktion; RAF) életfogytiglanra ítélt három tagját: Andreas Baadert, Gudrun Ensslint és Jan-Carl Raspét. A negyedik elítélt, Irmgard Möller életét sikerült megmenteni. A német hatóságok szerint a terroristák öngyilkosságot követtek el, miután értesültek a kiszabadításukra indult túszejtő akció kudarcáról. Ha csak a

sorozat címét tekintenénk, akkor párhuzamot is vonhatnánk On Kawara dátumaival, de Richter műve több mint az 1977. október 18-ai nap története. Ez a dátum ugyanis a Német Ősz szimbólumává vált. Ugyanakkor kevesebb is, mint ahogy Richter nyilatkozatából kitűnik: „Hogy mit is festettem? Háromszor a lelőtt Baadert. Háromszor a felakasztott Ensslint. Háromszor a halott Meinhof fejét, miután levágtak a zsinórról. Egyszer a halott Meinst. Háromszor Ensslint neutrálisan (majdnem, mint egy popsztárt). Aztán egy nagy, nem különleges temetést; egy könyvespolc által uralt cellát; egy néma, szürke lemezjátszót; Meinhof polgári módon szentimentális fiatalkori portréját, kétszer Meins elfogását, akit arra kényszerítettek, hogy megadja magát a rászegeződő állami hatalomnak. Mindegyik festmény fakó, szürke, többnyire rendkívül homályos és diffúz. Jelenlétük a válasz, a magyarázat és a vélemény alig elviselhető vissza-utasításának rettenetét testesíti meg. Nem vagyok benne biztos, hogy ezek a képek bármit is kérdeznének: reménytelenségükkel, elhagyatottságukkal és részrehajlás nélküliségükkel inkább ellentmondásokat keltenek.” (Richter, 1995. 175. o.) Annak ellenére, hogy a képeknek nincs egy a Richter által előre rögzített installációs rendje, a New York-i Modern Museum of Art-ban rendezett 2002-es kiállításon a sorozatot mégis egy olyan kronológiai rendben mutatták be, amely a mű egészének narrációját erősítette. Az első képnek Ulrike Meinhof fiatalkori portréja (*Jugendbildnis*) tekinthető, amelynek fénykép-eredetije 1977 novemberében jelent meg a *Der Spiegel*-ben. Ez a kép valamikor a hatvanas évek elején készülhetett, és Ulrikét bájos, kedves lányként mutatja – ezzel is utalva az élettörténet kezdő pontjára – a többi kép politikai, történelmi kontextusától eltérően. Az ezt követő két festmény a *Festnahme 1.*; *Festnahme 2.* (*Letartóztatás 1-2.*) Holger Meins, Andreas Baader és Jan-Carl Raspe 1972-es elfogásának pillanatait idézi, ám a frankfurti helyszínt csak az eredeti fényképfelvételek ismeretében azonosíthatja a néző. Majd a Gudrun Ensslinről készült három kép a *Gegenüberstellung 1-*



41. ábra Gerhard Richter: *Jugendbildnis*, 1988

3. (*Szembesítés 1-3.*) következik, mintha Ensslint mozgásban ragadná meg, fokozatosan felénk fordul, majd elfordul tőlünk. „Az eredeti, 1972-ben készült egész alakos fényképekből Richter következetesen torzókat formált, így a nőalakokból leginkább a tekintet válik hangsúlyossá.”<sup>50</sup>A következő festményen az *Erhängte (Akasztott)* címűn ismét Gudrun Ensslint látjuk stammheimi



42. ábra Gerhard Richter: Tote 1.; 1988

cellájában az ablak kilincsére felakasztva. A négy kép mintha egy kisebb történetként ágyazódna be az egész sorozat narratívájába. Ez utóbbi pedig már az 1977. október 18-ai események egyikét ábrázolja éppen úgy, ahogy a *Zelle (Cella)* és a *Plattenspieler (Lemezjátészó)* című képek is, amelyen Richter Andreas Baader könyvekkel telezsúfolt celláját és azt a bizonyos lemezjátészóját is megfestette, amelyben a pisztolyt csempészték be. Ezeket két Baader holttestét ábrázoló festmény az *Erschossener 1-2. (Lelőtt férfi 1-2.)* követi. Majd a valós történeti kronológiát felülírva a Meinhof holttestéről készült három festmény a *Tote 1-3. (Halott 1-3.)* következik. 1976. május 9-én a stammheimi börtön 719-es cellában az ablakrácsra felakasztva találták meg Ulrike Meinhofot. A hatósági vizsgálat szerint Meinhof felakasztotta magát, idegenkezűsége utaló nyomot nem találtak a cellában. A három festményen egyre kisebb méretben, egyre homályosabban látjuk Meinhof holttestét, nyakán a kötél által ejtett sebbel. A sorozat utolsó festménye a *Beerdigung (Temetés)*, „amelyhez Richter modellfelvételnél a Baader-, Ensslin- és Raspe-temetésről készült fényképeket alkalmazta, azaz olyan teret jelenített meg, amelyben az aktivisták emléke fokozott jelentőséget kap, ám az emlékezés gesztusa már törvényszerűen kilép a hétköznapi világukból.”<sup>51</sup> A képek korabeli újságokból és rendőrségi fotókból származnak. A fényképek dokumentum lényegét Richter átírja, ezáltal „objektivitásukat” és a valóságértékébe vetett hitet fellazítja. Így a dokumentált személy egyénisége, története is valamiképpen olvashatóvá válik. A dokumentáció megfestésével minden egyén egy-egy „esetté” válik, így emelve ki a karakterek, az

<sup>50</sup> Sonnevend Júlia: A terrorista arcvonásai. <http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=968> (2013. február 8.)

<sup>51</sup> u. o.

egyének egyediségét. Viszont fordítva ez nem igaz, hiszen az „eset” nem magára az egyénre, hanem inkább az egész csoportra utal, és ily módon tipizál. A köznapi ember a képi és az írásos prezentáció számára sokáig érdektelen volt, és csak valamilyen kitüntetett szerepben kerülhetett az ábrázolás középpontjába. Később ez a helyzet megváltozott, ahogy a heroikus pozíciók egyre hétköznapiabbá váltak. Azonban Richternek nem állt szándékában sem heroikusnak, sem hétköznapiinak beállítani a képein szereplő egyéneket. Természetes távolságtartással szemléli őket, hűvösen, de nem minden érzelemtől mentesen. Az eredeti képek rideg objektivitását átírta, kompozícióit fellazította, a sejtelmes, de némely képen kontrasztos megfestéssel egy sajátos hangulat került megjelenítésre. „Az arcvonások, a tárgyi kontúrok, az összetettebb formák sohasem élesek, és sokszor szinte teljesen kivehetetlenek.”<sup>52</sup> Ez a szürkésfekete homály nemcsak összefogja a sorozat egyes elemeit, hanem kiemeli a megjelenő arcokat, azonos keretbe rendezi, hangsúlyozva ezzel összetartozásukat, hasonló sorsukat. A múlt és a jelen egyszerre idéződik meg. Az ábrázolt személyek nemléte és a képen megjelenő jelenvalóságuk egy kérdést mindenképpen feltételez. Lehetne akár valami közünk hozzájuk? A narráció nyilvánvalóan jelen van a sorozatban. Az egyes képeké azonban kicsi, sőt a sorozat némely képe egyáltalán nem az. Ezek többnyire olyan képek, amelyek önmagukban nem narratívák, de sorozatba rendezve meghatározhatják annak kereteit, mintha egy regény deixisei lennének. Olyan képek, amelyeknek narratív valóságából hiányzik a történet, de megvan bennük a rá utaló szerkezet. Ez közvetve nem mutat be semmilyen eseményt vagy eseménysort, de a narratíva lokális és temporális deixiseivel mindenképpen utal a történetre vagy egy lehetséges cselekvésre. Ez azt feltételezi, hogy a kép nézője az ábrázolt eseményt gondolatban kiegészíti azzal, ami előtte történt, illetve azzal, ami utána fog következni. Lessing szerint ez a folyamat csak akkor következhet be, ha a kép alkotója egy úgynevezett pregnáns, centrális pillanatot választ műve tárgyául. Gombrich szerint „a valóságban nincs reprezentatív centrális pillanat, amely helyettesíthetne egy folyamatot vagy fejlődést. A punctum temporis-elmélet szabályszerűen Zenon-paradoxonhoz vezet. Valójában a pillantok sohasem izolálhatók, mindig egy hosszabban tartó mentális percepció részei.” (*Kibédi Varga*, 1993. 165. o.) Ez a pillanat azonban Richter képciklusának csak egyes képein

---

<sup>52</sup> Sonnevend Júlia: A terrorista arcvonásai. <http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=968> (2013. február 8.)



43. ábra Gerhard Richter: *Beerdigung*, 1988

figyelhető meg, de azokon is a képek olvashatóságát – így a narrációt is – a képfelület elhomályosításával gyengíti. Ez nem véletlen. Annak ellenére, hogy a képek stilisztikailag egyneműek, méretükben és az elhomályosítás fokát tekintve nagymértékű szórást mutatnak, és pontosan azok a képek a legnehezebben olvashatók, amelyek szerkezetükben és témájukat illetően a leginkább narratívák. Amíg a *Jugendbildnis (Fiatalkori portré)* és a *Plattenspieler (Lemezjátész)* szinte teljesen kivehető, addig a *Beerdigung (Temetés)* vagy a *Festnahme (Letartóztatás)* mindkét képe majdhogynem a felismerhetetlenségig homályos. Ennek ellenére a képek által generált történet mégis olvasható. Lessing azt feltételezi, hogy a néző aktívan részt vesz a képi reprezentáció folyamatában, és a néző azon képességét, hogy az ábrázoláson túl is képes olvasni a műalkotás minőségének és a művész nagyságának tulajdonítja. Habár példáinak mindegyike mitológiai tárgyú festmény, amelyeknek a témáját a néző már ismerhette a kép megtekintése előtt. Richter képeinek narrativitását bizonyos mértékben az is befolyásolja, hogy a nézőnek van-e előzetes ismerete a reprezentált témáról. Azonban, ha eltekintünk a képek eredeti kontextusától, a narráció akkor is felfedezhető. Ennek két oka van: az egyik a műalkotás sorozat jellegéből következik, a másik a képcikluson belüli idő kezeléséből adódik. Ugyanis az egyetlen, a centrális pillanatot megjelenítő képek valójában kizárják a narratíva időbeliségének ábrázolási lehetőségét, csak a lessingi értelemben tekinthetők azoknak.

Ezek olyan gyenge narratívák, amelyekben egy adott eseményt látunk felismerhető szereplőkkel. „Narratológiai szempontból a jellegzetes szcénákat és a hétköznapi cselekvéseket ábrázoló képeket, melyeket Sitwel »narratív festményeknek« nevez, különösen gyenge narratíváknak tartanánk.”<sup>53</sup> A ciklus egyes képeinek narrativitásával hasztalan foglalkoznunk, hiszen a sorozat a történet elbeszélése szempontjából teljesen különbözik az egyedülálló képektől. Wendy Steiner szerint a narratív festészet három alapvető jellegzetességgel bír: egynél több időbeli pillanatot mutat be; van olyan képi szereplő, aki a különböző időpontokban is megjelenik; felismerhető, realiztikus környezetben játszódjék a történet. Richter *October 18., 1977.* sorozata ezen ismertetőjegyek mindegyikét magán viseli, a sorozat természetéből fakadóan minden nehézség nélkül meg tudni felelni ennek az elvárásnak. Egy olyan eseménysorozatot tár elénk, amelyet monoszcenikus képsornak is tekinthetünk. Ezek könnyen olvashatók, narrativitási fokuk igen erős. Kibédi Varga szerint az ilyen jellegű képsoroknak „közös vonásuk a biografikus szerkezet. A történet, amit elmesélnek, lényegében élettörténet, nem hasonlít egy regény vagy egy novella történetéhez. [...] Nincs szó centrális bonyodalomról (intrigue), a cselekmény nem irányul célra, hanem kronológiát követ.” (Kibédi Varga, 1993. 172. o.) Richter képciklusában ez a kronológia azonban nem egyenes vonalú, nem egyenletesen kibomló, hanem az idő ritmusa a megszokott képsoroktól eltérően változó. Bizonyos szempontból a téma maga az idő és az a mód, ahogyan az alkotó az idővel bánik. A lassút a gyors, az egy szálon futót a más-más helyen, de egy időpontban történő cselekmény váltja fel. Ez az idővel való manipulálás a szubjektív idő érzékelésére utal, ami az egész sorozatot egy személyes narráció felé tereli. Az egymást követő időpillanatokhoz nem egy meghosszabbított időtartamot kapcsolunk, hanem az idő megtöréseként éljük meg. A képciklus egy történelmi téma feldolgozása, de nem a történelmi festészet eszközeivel. Inkább egy olyan személyes narráció, amely nemcsak egy történelmi eseményre reflektál, hanem egy személyes élettörténet pregnáns eseményeit, pillanatait sűríti össze. Egy olyan személyes identitás tárul fel a képeken, amelynek szereplőit a kontextus ismeretében minden nehézség nélkül be tudjuk azonosítani. Ez az azonosítás azonban bizonyos szempontból teljesen neutrális. Egyrészt, mert a narratíva szereplőinek személyes identitása szinte eggyé vált

---

<sup>53</sup> Steiner, Wendy: Narrativitás a festészetben. <http://szabadbolcseszlet.elte.hu/mediatar/vir/szovegyujtemeny/steiner/index.html> (2012. február 2.)



szociális szerepükkel, a terrorista, vagy saját nézőpontjukból a „mártír forradalmár” szerepével. Mivel tisztázatlanok maradtak „öngyilkosságuk”<sup>54</sup> körülményei, az idea érdekében feláldozható emberi életet a történelem manipulálásának is tekinthetjük. Másrészt, mert az egész ciklus inkább a csoporttal azonosult egyénről szól, az egyén haláláról, aki saját ideológiájának az áldozatává válik. Tehát ilyen értelemben hiába a felismerhető, beazonosítható arc, a ruha, a mozdulat, a helyszín, ezek mégis csak általános jelölökké válnak, a halott ember jelévé. Egy jellé, az elmúlás jelévé, ami a képeken már nem más, mint egy halvány emlék. És mivel jellé váltak, ilyen értelemben – nyilván történetileg nem – a szereplők behelyettesíthetők is lehetnének egy tetszőleges emberi lényvel, én is lehetnék, vagy bárki más. Ebből a szempontból, és csak ebből, a történet akkor sem mondana se többet, se kevesebbet, ha csak egyszereplős lenne. Így, vagy akár ettől eltekintve, a képciklusra egy élettörténet reprezentációjaként is gondolhatunk, ezt erősíti a Meinhofról festett *Jugendbildnis (Fiatalkori portré)* és a történet végén a holttestéről festett három kép. Ez a portré a sorozat kulcsképe, hiszen ha csak arról lenne szó, hogy Richter egy történelmi eseményt dokumentál, akkor ez a kép kilógna a sorból. Természetesen a dokumentálás folyamatának része lehet az is, hogy Richter a korabeli újságok ilyen jellegű értelmezéseit átvette, de már maga ez a gesztus is hangsúlyeltolódást mutat egy személyes narráció, és az élettörténet értelmezés felé. Tehát nem csupán a reflexió reflexiójáról van szó. Richter ciklusa lehetőséget teremt az önreflexióra. Így a sorozat kevésbé szól az ábrázolt konkrét személyekről, mint önmagunkról. Önmagunk esendőségéről és végességéről. Az így létrejövő identitást egy másik olvasatban az egyén és a hatalom viszonyát bemutató példaként is értelmezhetjük. Mivel úgy tűnik, hogy Richter szisztematikusan kétségbe vonja a belső tulajdonságokkal ellátott én hagyományos nézetét, ehelyett egy olyan identitást ajánl, amely a hatalom kapcsolatában konstituálódik. Ez egybecseng Foucault szubjektumfelfogásával, miszerint a hatalom az emberek kategorizálása révén működik, akik e kategóriákon

---

<sup>54</sup> „Baader, Ensslin és Raspe 1977. október 18-án bekövetkezett halálát a hatóságok öngyilkosságnak minősítették, bár a hivatalos verziót kezdettől fogva kétség övezte. Ugyanígy kételkedett a közvélemény, amikor egy évvel korábban a hatóságok bejelentették, hogy Ulrike Meinhofot felakasztva találták stammheimi cellájában.” (Sonnevend, 2006.) A Vörös Hadsereg Frakció szabadlábban maradt tagjai úgy gondolták, hogy Baadert és társait a kormány gyilkoltatta meg, hogy a további terrorakcióknak elejét vegye. „A halálesetek egyúttal a RAF vezetőinek kiszabadítására szervezett túsdrámákat is „megoldották”. A RAF vezetőinek szabadon engedését követelő palesztin terroristákat megölték, az elrabolt Lufthansa-járat utasait pedig sikeresen kiszabadították a német kommandósok. A RAF szabadon levő tagjai által cseretúszként elrabolt magas rangú német politikus tetemét is megtalálták még aznap, mivel Baaderék halála után okafogyottá vált a túszsere.” (Homnyik, 2008. 4. o.) Később kiderült, hogy az öngyilkossághoz használt pisztolyokat Baader ügyvédje csempészte be a börtönbe a Richter által is megfestett lemezjátszó belsejében.

keresztül értik meg magukat. „A szubjektum szónak két jelentése van az egyikben az egyén irányításon és függőségen keresztül másnak van alávetve, a másikban pedig egyfajta lelkiismeret vagy önismeret saját identitásához köti. Mindkét jelentés egy hatalmi formára enged következtetni, amely az egyént valaminek aláveti, alárendeli.” (Foucault, 1994. 182. o.) Ez a hatalom eredményezi azt, hogy az ember folyamatosan egy bizonyos szubjektummá alakítja önmagát. „Foucault nem arra kíváncsi, hogy »mi történt a múltban?«, ami pusztán történettudományos kérdésfeltevés, s nem is csupán arra, hogy »mi történik most?«, ami inkább szociológiai vagy politikaelméleti megközelítést feltételez, akkor elkerülhetetlen, hogy történeti terepmunkába ágyazott filozófiai erőfeszítései minden esetben saját szubjektivitásunkra irányuló kérdésfeltevésekhez vezessenek: miként történhetett, hogy olyanná alakultunk, amilyenek most vagyunk? Ez magyarázza, hogy a »jelen történetének« filozófiai programját Foucault minden további nélkül az »önmagunk történeti ontológiája« nevével illetheti. S innen nézve teljesen jogos, ha valamennyi, a tudás, a hatalom, a szubjektivitás jelenségeire irányuló történeti kutatását a szubjektivitás filozófiai problémája felől határozza meg, azaz: »Hogyan alakultunk ki mint saját tudásunk szubjektumai? Hogyan jöttünk létre mint szubjektumok, akik hatalmat gyakorolnak, vagy hatalmi viszonyoknak vannak alávetve? Hogyan alakultunk ki mint saját cselekvéseink morális szubjektumai?«<sup>55</sup> Ezek azok a kérdések, amelyek megfogalmazódnak Richter művében is. A válaszokat Foucaulthoz hasonlóan nem általánosan a történelem egészére reflektálva vizsgálja, hanem egy konkrét, modellértékű történelmi esemény ábrázolásában keresi. Egy modellt jelenít meg, amelyben önreflexív módon saját létezésünket, saját szubjektumunkat tárja fel. Richter *October 18., 1977.* ciklusa kitűnő példája a perszonális narráció képi megjelenítésére, ami esetében egy rekonstruált történelmi narratíva is egyben. Ebben a múlt és az emlékezés válik az identitás alapelemévé. „Az egyéni és társadalmi identitáshoz szervesen hozzátartozik a múlthoz való viszonyulás, ezért a történelemmel való foglalkozás összefügg saját identitásunk keresésével. Csak az merül igazán feledésbe, aminek az adott jelenben nincsenek meg a vonatkozási keretei. A kollektív emlékezet – csakúgy, mint az egyéni – nem a múltat, mint olyat őrzi meg, hanem az idővel változó vonatkozási keretekkel egyben maga a múlt is folyamatosan

---

<sup>55</sup> Takács Ádám: Szubjektivitás és szubjektíváció: Foucault egzisztenciális modelljei. <http://www.c3.hu/~prophil/profi034/takacs.html> (2013. február 13.)

újjászerveződik.”<sup>56</sup> Viszonyunk a múlthoz egyben azt a kapcsolatot is jelenti, ami a jelenhez fűz. Egy megjelenített narratívában az előhívott emlékek egész sora konstruálható meg, mégpedig úgy, hogy ezekben tisztán olvasható mind az alkotó, mind a néző személyes énré utaló attitűdje.

### ***Helyként elbeszélte Én***

Az identitás modern megjelenési formáiban, mint ahogy Erős (1995) állítja, a szimbólumoknak óriási szerepe van, ilyen szimbólum lehet maga a tér is, mivel a környezet, pontosabban azok a helyek és terek, ahol az ember leéli az életét, alapvetően befolyásolják önazonosságát. A személyes terek meghatározhatják annak a narratívának a kereteit, amely az ember identitását jellemzi. Ezen terek kitüntetett helyszíne az otthon, ami nemcsak mindennapi életünk legfontosabb tere, hanem személyes identitásunk kiterjesztése is. Elválaszthatatlan kapcsolatban áll az emlékezés önreprezentáló funkciójával, hiszen az önazonosság élettörténetünk egységében áll. „A szelf és az önéletrajzi emlékezet egyik lehetséges kapcsolata épp az, hogy az önéletrajzi emlékezet szelfszabályozó és énmeghatározó szerepű. A múltbeli események, amelyeket a személy emlékeiben őriz, segítenek hozzájárulni a szelf fenntartásához.[...] Az eseményekről őrzött emlék egyik komponense – a szereplők, az idő, a cselekvés és a gondolatok mellett – a helyszín és a tárgyak.” (Düll, 2009. 217. o.) Az önazonosság tehát nemcsak egy időben zajló folyamat, hanem közvetlen kapcsolata van a térrel, azzal a fizikai környezettel, amely a benne foglalt tárgyak segítségével folyamatosan alakítja és reprezentálja azt. A reprezentáció elsődleges formája maga a ház, amely az én szimbóluma és tükröje. Berendezése, kialakítása és a benne lévő tárgyak intimizálása (Hernádi, 1982) révén az ember és környezete egymáshoz csiszolódik. Tehát egy olyan interaktív folyamat, amelyben nemcsak saját életterünk részévé tesszük a tárgyakat, hanem azok is nyomot hagynak rajtunk. Ez alapján beszélhetünk a tér önkifejezési és önreprezentációs módjáról. Ezen kívül a ház nemcsak az önazonosság és a helyidentitás forrása, hanem egy társadalmi intézmény is, mint ahogyan Lévi-Strauss állítja. Egy kísérlet arra, hogy a társadalom

---

<sup>56</sup> Blénesi Éva: Az emlékezés terei.

<http://www.magellanpr.hu/index.php?inc=inc.hajonaplo.anyag.php&title=Haj%F3napl%F3%20-%20Az%20eml%E9kez%E9s%20tereit&azon=481> (2012. február 2.)

egy bizonyos típusát felvázolja, amelyben a házak nemcsak társadalmilag jelentősek, hanem egy adott társadalmi formát is megmutatnak. A ház a stabilitás szinonimája, a családtagok egymás közötti relációs rendszerének, a közös tevékenységek, élmények és nem utolsósorban a közös emlékezés terepe, ami azonban nem egy önmagába zárt forma, mivel a külső, társadalmi és politikai hatások jelentősen befolyásolják. Ezek befogadása, majd visszatükrözése a házon belüli történések bensőségességén és mindennaposságán túlra mutat. Így stabilitásuk révén nemcsak menedékek lehetnek szó szerinti és metaforikus értelemben is, hanem szélesebb gazdasági és politikai kapcsolataik miatt törékenyek és sebezhetőek is. Hierarchikus rendszerük a foucault-i fegyelmű hatalom felfogását közvetíti (Carsten, 2004). Tehát a ház végső soron az emlékezés és az intimizálás tere, a stabilitás és a biztonság helye, egyfajta menedék és társadalmi forma, de a politikai hatalom felügyeleti rendszere is.

### **Az utazó otthona**

Amikor Richard Hamilton 1956-ban elkészítette a *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* című kollázsát, eléggé ironikusan fogalmazta meg azt, hogy valójában mit is gondol az otthonról, a kultúráról és a társadalomról. A mű a maga idejében sokkolónak hatott, mivel ellentmondott annak a képnek, amit az ötvenes években a nyugati világ médiumai az ideális otthonról és az ideális családról sugalltak. Ez a jómódú, középosztálybeli, kétgyermekes, rendezett kertvárosi környezetben élő család modellje, amelyben mindenki elégedett és boldog, ahol a családi szerepek és feladatok a hagyományos módon felosztottak. Annak ellenére, hogy a társadalom alapvetően heterogén, a média a homogenitást hangsúlyozta, így nyilvánvalóan ez az általuk bemutatott kép nem kerülhetett szinkronba a valósággal. Hamilton „ideális otthona” tehát nemcsak a technológiai fejlődés szimbólumait karikírozza ki, hanem arra is utal, hogy az ember nem sokkal több annál, mint amit prezentál magáról, éppen azzal, amit megvásárol és birtokol. És hogy mi is teszi olyan mássá és vonzóvá ezeket az otthonokat, nem más, mint a modern bútorok, háztartási és szórakoztató elektronikai eszközök: a legújabb, a legmodernebb porszívó, televízió és magnetofon. Ezek a tárgyak beszédesek, egy változó világról szólnak és ebben az ember helyéről. „A technikának és a mennyiségi

számoknak ez a hangsúlyozása összefüggésben állt azzal, hogy a családi életet a racionalitáson és az értelmén alapuló ének egyre jobban eluralkodó modernista nézeteként tekintették. Ez a szemlélet már a századelőn megjelent, és ellentétben állt az én romantikus szemléletével, amelyben még megvolt az az alapvető emberi mag, amelynek mélysége, erkölcsi jellege, lelke volt és képes volt az elmélyülésre és a szenvedélyre.” (Hoffman, 1996. 146. o.) Hamilton képe valamelyest leltárt ad erről az új világról, tárgyai olyanok, mintha egy komédia kellékei lennének. „Az identitás jelentősége, ahogy erre Christopher Lasch rámutatott, egyaránt vonatkozik személyekre és tárgyakra. A modern társadalomban ez is, az is elvesztette szilárdságát, egyértelműségét és folytonosságát. Az egykor tartós tárgyakkal alakult világ eldobható termékekkel lett telerakva, amelyek arra valók, hogy mielőbb elavuljanak. Egy ilyen világban úgy lehet felölni és levetni az identitást, mint egy kosztümöt.”<sup>57</sup> Ennek következménye az, hogy Hamilton kérdése az utóbbi fél évszázadban sem vesztett aktualitásából, sőt az által bemutatott „ideális otthont” is csak a legújabb technikai vívmányokkal kell felfrissítenünk. Azonban a mindinkább globalizálódó világ és az egyre inkább fogyasztóvá váló társadalom következménye a magába zárkózó, individualista személy, akinek már nincsenek hosszú távú tervei, hanem megpróbál alkalmazkodni a folyton változó körülményekhez és az állandóan erodáló értékekhez. A mai világhoz leginkább alkalmazkodó ember identitására Bauman a turista metaforáját használja, vele ellentétbe a zarándokot állítja, aki még hitt a haladásban, és aki még stabil idő- és térképpel rendelkezett. Azonban e folyton változó világban az egyén szinte csak a jelenben él, nem tervezhet hosszú játszmat. Ezt „rövidre fogni annyi, mint nem bocsátkozni hosszú távú kötelezettségekbe; óvakodni minden szilárd megállapodottságtól; nem kötődni egy helyhez, bármilyen kellemes legyen is az átmeneti ott-tartózkodás; nem szentelni az életünket egyetlen hivatásnak; senkinek nem esküdni állhatatosságot és hűséget...”<sup>58</sup> A turista a folyamatos jelenben él és igyekszik elkerülni minden hosszabb távú elköteleződést. A mobilitás jellemzi leginkább; célja nem az, hogy valahova elérjen, hanem maga az úton levés. Ezt az életformát saját szabad akaratából választja, míg a csavargó – Bauman egy másik metaforája – saját akarata ellenére van folyton-folyvást

---

<sup>57</sup>Bauman, Zygmunt (1999): Turisták és vagabundok. A posztmodern kor hősei és áldozatai. <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre35/01bauman.htm>, (2012. március 8.)

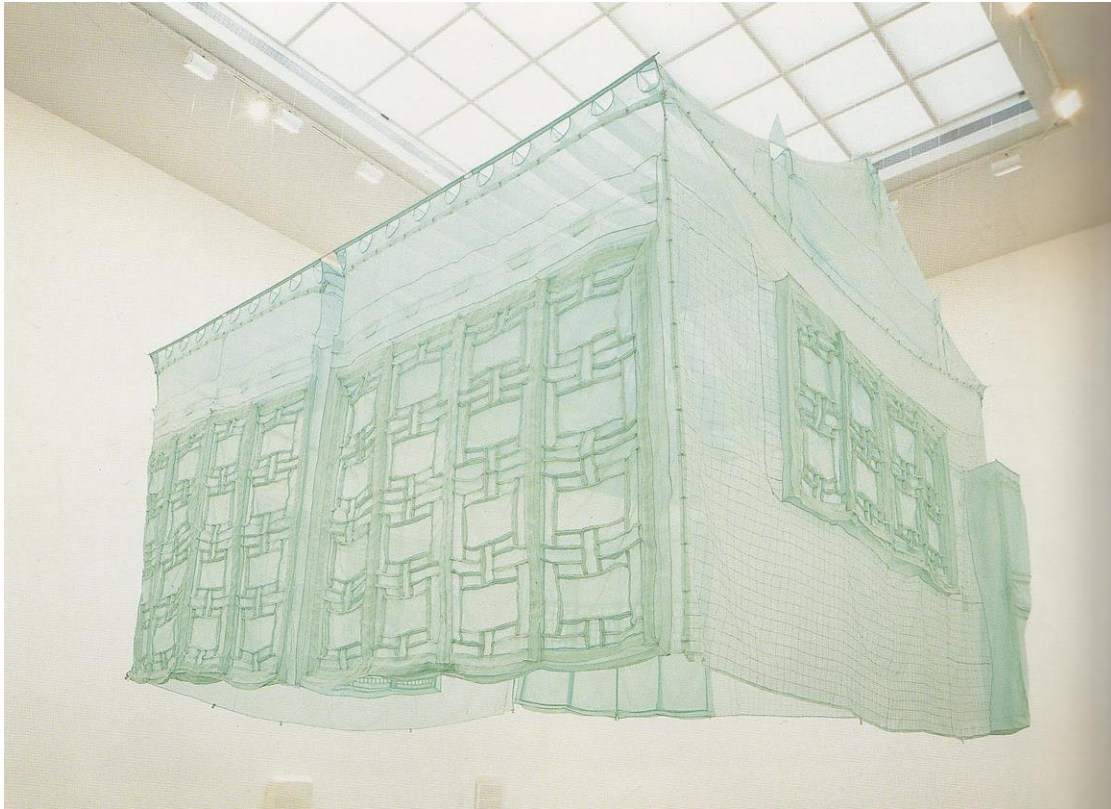
<sup>58</sup>u. o.

úton, és így válik gyökértelessé. Bauman szerint „posztmodern társadalmunkban valamennyien úton vagyunk – különböző mértékben, testben vagy lélekben, itt és most vagy az elképzelt jövőben, önként vagy sem; egyikünk sem lehet biztos abban, hogy egyszer s mindenkorra jogot szerzett egy adott helyhez, és senki se gondolja komolyan, hogy mindig ugyanazon a helyen fog maradni; bárhol tartózkodjunk is, legalább részben displaced vagyunk – nem a megfelelő helyen, vagy nem a helyünkön.”<sup>59</sup> A globalizációban az elszigeteltség válik az individuális én jellemzőjévé, és az otthon bizonyos értelemben már csak menedék számára, de ugyanakkor egy terminál, amelynek révén hozzáférhetünk a különböző közlekedési és számítógépes hálózatokhoz. Így az otthon megteremti a fizikai és a virtuális utazás lehetőségét és elérhetőségét, amely valóban egy folytonos elmozdítottságot eredményez. Ez jelenik meg a koreai Do Ho Suh *Seoul Home/L. A. Home/New York Home/Baltimore Home/London Home/Seattle Home/L. A. Home* című művében is. Az utazás mindig azzal a tudattal jár, hogy van egy otthonunk, ahová haza lehet térni, ahol az ember menedékre lel a világ zajától. „Az »otthon« nem valódi épület téglából és habarcsból, fából vagy kőből. Abban a pillanatban, amikor az ember kívülről csukja be az ajtót, az otthon álommá változik; ha belülről csukja be, börtönné.”<sup>60</sup> Ez az álom válik egy áttetsző valósággá Do Ho Suh művében. A halványzöld selyemből varrt mű egy életnagyságú, egyszobás, tradicionális koreai házat jelenít meg. A másolat másolata, mivel Suh apja egy 18. századi királyi lakóházat épített fel újra, ez volt az a ház, amiben Suh a gyermekkorát töltötte. A varrás lehetővé tette számára, hogy olyan részleteket is kidolgozzon, mint a falak fából készült rácsai, a cserepek, az ajtó- és ablakkeretek. A „ház” minden egyes kiállításakor a galéria mennyezetére van felfüggesztve, így az alulról nyitott selyemanyag egyfajta élő organizmusként a levegő mozgásának függvényében mindig mozgásban van, könnyű, finom leple az alatta lévő teret kijelöli és magába szívja a belepillantó nézőt. Olyan, mintha az elenyésztés határán állna; nyilván arra az eltűnő félben lévő otthonra utal, amelyben az ember még gyökeret eresztethetett. Ez pontosan az az álomszerű, vágyott otthon, ami már csak az emlékeiben él, és amihez már soha sem térhet vissza. Do Ho Suh azonban úgy alakítja át a házat, hogy szerkezetében is jelezze azt a folyton mozgásban lévő, utazó életmódot, ami őt magát is jellemzi, mivel számára az otthon már nem egy állandó,

---

<sup>59</sup>u.o.

<sup>60</sup>u.o.



44. ábra Do Ho Suh: Seoul Home/L. A. Home/New York Home/Baltimore Home/London Home/Seattle Home/L. A. Home, 1999

rögzített hely, hanem egy olyan tér, amely körbeveszi, és vele együtt mozog mind fizikailag, mind mentálisan. Így az a vágya, hogy a teret korlátlanul mozgathatóvá tegye, ebben a műben megvalósult. A *Seoul Home* 1999-ben Szöulban készült és címe mindig azokkal a városokkal bővült, ahol ki lett állítva, ily módon is az otthon stabilitását kérdőjelezte meg. Az otthon egyszerűen egy bárhol felállítható és könnyen szállítható sátorrá redukálódik. A ház „hordozhatóvá és áthelyezhetővé válik, amely képes arra, hogy legyőzze a vágyakozás, az elszigetelődés és a nosztalgia érzését.”<sup>61</sup> Ez a hordozhatóság azonban megváltoztatja azt az otthonról kialakult képet, amelyhez mindig a biztonság és a stabilitás érzése társul. Suh és otthona olyan, mint a csiga és a háza. A folyamatos mozgás az otthon is egy tranzithellyé fokozza le. Annak ellenére, hogy a forma változatlan, a hely ideiglenessé, az otthont körbevevő tér egy folyton változó környezetté válik, ebben a világban csak egyetlen biztos pont marad, a családi és a kulturális gyökerek. Egy új helyen, teljesen más kulturális közegben az első élmények sokkolják az embert, egy ilyen helyzetben a gyökereihez való ragaszkodás

<sup>61</sup>Barragán, Paco (2004): I am the space where I am, Galería Soledad Lorenzo Catalog Text. <http://www.lehmannmaupin.com/#/press-artists/do-ho-suh/51/> (2012. március 8.)



45. ábra Do Ho Suh: Perfect Home II., 2003

saját identitásának a megőrzése. Suh így beszél erről: „Amikor először az Egyesült Államokba jöttem valójában úgy éreztem, hogy az égből pottyantottak ide. Mint az olyan ember, aki egyszer csak egy másik ember testébe kerül, így például nem tudja, hogy milyen hosszú a karja. Egy új kapcsolatot kell kialakítania a környezetével, az épületekkel, mert az út, ami épületekkel van beépítve kulturálisan teljesen meghatározott.”<sup>62</sup> Ez az út számára azonban mindig ideiglenes, egy tranzit hely, ahol az ember nincs sem itt, sem ott. Mintha mindig csak valami közben lenne, két pillanat közt lebegve. Az otthon, amely többnyire valamilyen bérlakás, nem válik igazi otthonná, hisz a „turista” csak beköltözik, de nem telepedik le, nem teszi személyessé a teret, mivel hamarosan újra odébb áll. Ilyen otthont jelenít meg Do Ho Suh a *Perfect Home II.* című munkája is, amely három korábbi önálló művének egyesítése során nyerte el végleges formáját. Az alapmű New York-i albérletének életnagyságú másolata a *348 West 22nd St., Apt A, New York, NY 10011* volt, amihez később egy folyosót (*Corridor*) és a lépcsőházat (*Staircase*) kapcsolta. Mindegyik hasonlóan áttetsző, mint a *Seoul Home*, de nem selyemből, hanem ipari nejlomból készült. Az anyag légysága és transzparenciája utal Suh gyökereire, arra a tradicionális ázsiai

<sup>62</sup>Carr, C.: World of Interiors. <http://www.lehmanmaupin.com/#/press-artists/do-ho-suh/60/> (2012. április 3.)



építészetre, amelyben nem használnak üveget és vastag falakat. Így azt a képzetet kelti, hogy a ház nem kívülről befelé szerveződik, így nem a tömeg, hanem a tér válik hangsúlyossá. A belső és a külső tér szinte csak jelzésszerűen különül el, majd hogyan átjárhatóvá válik. Suh is utal erre egy interjúban: „Nyáron Koreában az ember feltesz egy szúnyoghálót a szobájába, ami olyan, mint egy sátor, és kinyitja az összes ablakot és ajtót. Mivel ez átlátszó olyan, mintha a tér egy másik térben lenne. A tradicionális építészet is nagyon porózus, sok réteget használ. Minden shoji fal rizspapírból készül, így az ember hallja a környezetében lévő hangokat. Úgy érzi magát, mintha kempingezne.”<sup>63</sup> Egy másik lényeges különbség, hogy a *Perfect Home II.* a galéria padlóján helyezkedik el, lehetőséget teremt arra, hogy a nézők fizikailag is bejárják. Így megfigyelhetik a tér aprólékosan kidolgozott részleteit, például az aljzatokat, a kapcsolókat, a csöveket, a lámpákat, a radiátorokat, a polcokat, az ajtókat, sőt még a zsanérokat és a fogantyúkat is. Ebben a lakásban nincs semmi személyes tárgy, teljesen üres. Nem történik meg a hely és a tárgyak intimizálása, és így nem igazán válik saját életterünkké, nem alakul ki a helyidentitás érzése. Az „otthon” csupán csak egy tranzit hely, amelyhez nem kötődünk és nem kötődnek hozzá sem identitások, sem kapcsolatok, sem történetek. Marc Augé az olyan helyeket, amelyek az említett jellegzetességeket magukon viselik, nem-helyeknek nevezi. „A hipotézis az, hogy a szupermodernitás nem-helyeket hoz létre, ez azokat a tereket jelenti, amelyek nem antropológiai helyek, és amelyek a baudelaire-i modernitástól eltérően nem integrálják a korábbi helyeket...” (Augé, 1995. 78. o.) Augé szerint bármilyen tér válhat helyé és nem-hellyé is, sőt vannak olyan terek, amelyek egyesek számára helyé válnak, míg mások számára nem-hellyé. Nyilván ebben az értelemben egy bérlakás is válhat helyé, amelynek karaktere van és nem mentes a szimbolikus tartalmaktól. Tehát nem definiálhatjuk még a tranzit jellegű otthonokat sem általánosan nem-helyként. Do Ho Suh *Perfect Home II.* művében megjelenő lakás azonban annyira kiüresedett, annyira jellegtelen, hogy ez a steril, semleges tér valóban egy nem-hely érzetét kelti. Ezt az érzést még tovább erősíti a folyosó, ami valójában is egy tranzit hely, egy a külvilágot és a magánszférát, a külső és a belső teret összekötő tér, ahol az ember mindig útközben van. Suh ezt még szélesebb értelemben használja, amikor azt mondja, hogy egy ilyen térben van – a keleti és a teljesen más jellegű

---

<sup>63</sup>Carr, C.: World of Interiors. <http://www.lehmannmaupin.com/#/press-artists/do-ho-suh/60/> (2012. április 3.)

nyugati kultúra között. Szöuli és New York-i otthona együttesen határozza meg számára az otthon fogalmát, amely ebben a kettősségben egyszerre jelenti az ittlévőt és a távollevőt is.

### **A hiány és a jelenlét dichotómiája**

A kilencvenes évek elején Londonban a munkásnegyedek számos viktoriánus sorházát bontásra ítélték, a házak lerombolásából Rachel Whiteread sajátos módon vette ki a részét. 1992-ben, amikor elkezdte *House (Ház)* című művének elkészítését, az East End-i Grove Road-on már csak Sidney Gale egykori dokkmunkás háza állt. Habár Whiteread célja nem a ház megmentése és ennek a háztípusnak múzeumi tárgyként való megőrzése volt, mégis – ha csak néhány hónapig – emlékművé avatta azt. A ház belső terét tárja felénk, a falak által lehatárolt ürességet teszi tömeggé. A hiányból jelenlét lesz, a jelenlétből hiány, mivel a beton feltölti az üres belső teret, de általa eltűnik az otthon, az egykor itt élt család magánszférája. Ez a tér mindannyiunk általános, egyetemes „személyes terévé” válik, azáltal, hogy paradox módon megfosztja a teret minden egyediségtől, személyességtől. Személytelenné teszi azt. Elzárja szemünk elől a helyszínt, a valaha volt cselekvések, történések helyszínét, és azáltal válik emlékművé, hogy ezt az ismerős, régen volt személyességet, egyediséget típusá teszi, a családi életér egy típusává, amin a történelem rajta hagyta a nyomát. „Az emlékezés alakzatai megkívánják, hogy egy bizonyos térbeli hely kapcsán öltsenek alakot és meghatározott időponthoz kötődjenek a felidézésük...” (Assmann, 2004. 39. o.) A narratíva tere így csak egy imaginárius tér lesz. Nem tudunk semmi konkrétat az itt lakók életéről. A házban a belső és a külső tér binaritása a test és a lélek karteziánus kettéválasztására utal. Rachel Whiteread azáltal, hogy a belső teret teszi láthatóvá, materializálja, olyan, mintha a házat az elfojtott, eltitkolt, elrejtett érzések, gondolatok szimbolikus manifesztációjává tenné. Ugyanakkor jelzi a test és a lélek elválaszthatatlanságát, egységét is. Hiszen a belsőnek ilyen jellegű feltárása paradox módon a lélek megtestesülését jelenti. A lélek megtestesülése, test nélküli testet öltése, mivel a test, a burok eltűnik, elpusztul, a külső elválik a belsőtől, viszont az öntés eljárása által a belső, a semmi, az üres tér tömeggé válik. És mi marad azon belül? Van-e valami benne? Folytatható-e az eljárás tovább? Vagy visszafordítható-e?

Nyilvánvalóan nem. Az, ami maradt, a test hiánya és a testiség, az anyagiség jelenléte a hiányban. A karteziánus önazonosságról való gondolkodás megkérdőjelezése. Lefebvre számára a test és a lélek kettéválasztásának hibái a társadalmi élet egyre növekvő technokratizálódásában és bürokratizálódásában jelennek meg. Úgy gondolja, hogy a ház egy reprezentációs tér, amelyben közvetlenül megéljük a teret, azaz mindennapi tapasztalataink tere. Inkább valóságos, és nem egy fikciós, elképzelt tér. „Egy érzelmi maggal vagy központtal rendelkezik: Ego, ágy, hálószoba, lakás, ház; vagy tér, templom, temető. Magába foglalja a szenvedély, a cselekvés és a megélt szituációk helyét, és így azonnal maga után vonja az időt is. Következésképpen többféle módon lehet minősíteni: lehet irányt jelző, szituációs vagy relációs, mert alapvetően minőségi, folyékony és dinamikus.” (Lefebvre, 1991. 42. o.) Ez a tér, a ház maga azonban megtagadja nézőjétől a legalapvetőbb, leghétköznapibb téri gyakorlatokat is, így a zavarodottság érzetét kelti. Whiteread háza nem válhat az otthon bensőséges terévé, mivel még a belépés is lehetetlen. És ez a zavar egyik oka, hiszen ahogy Susan Best (1998) írja *The Trace and the Body* című tanulmányában, a ház életnagyságú belső terének ábrázolása egy élhető és megtapasztalható tér képzetét kelti, ami a nézőt a belépésre, a ház belső terének a bejárására ösztönözné, de zárt tömege megakadályozza ezt és így a frusztráció érzését váltja ki. Ez párosul a ház



46. ábra Rachel Whiteread: House, 1993

inverziójának észlelésével és megértésével. A megszokott térbeli mozgások ellehetetlenülése végső soron a zavar legfőbb oka. A néző kirekesztetté válik, aminek következménye, hogy a ház tőle független önálló entitássá alakul, ami otthontalanságát és elidegenedését jelzi. El tudjuk fogadni a külső és a belső megkülönböztetését a test és a lélek analógiája alapján, de itt a belső megtestesülése a külső hiányát vonja maga után. Egy furcsa szituáció áll fenn, mivel a ház kifordítása megváltoztatja a megszokott téri orientációnkat és a térrel való kapcsolatunkat, a helyidentitásunkban zavar támad, megbomlik az otthon közvetlen tapasztalásából eredő mély kötődésünk. Az ismeretlen idegenné válik. „Proshansky szerint az ismerős, biztonságos helyek autonómiaérzést és kompetenciaélményt keltenek az egyénben vagy csoportokban, akik emiatt pozitívan értékelik ezeket a helyeket – ezért alakul ki az érzés, hogy ezek a helyek »hozzám/hozzánk tartoznak«, »jellemeznek engem/bennünket« stb. – tehát részei az identitásunknak.” (Düll, 2009. 160. o.) Nem saját otthonunk ismerősségét veszítjük el, csak annak egyik jelölője válik ismeretlenné, zavarba ejtővé. A *House* nemcsak abban az értelemben szünteti meg az otthonosság jól ismert terét, hogy eltünteti falait és belső terét behatolhatatlanná teszi, hanem egy tőlem különböző Másikká teszi azt. Egy idegen hellyé, amely csak emlékeztet az otthonra, de az otthonosság érzetét közvetlenül már nem kelti fel bennem. Az idegenség jelenléte teszi még jobban kínzóvá az otthonosság hiányát. Az én hiányát a Másik jelenlétével állítja szembe. Ki vagyok rekesztve, csak szemlélője vagyok zárt tömegének. Nincs metszéspont, nincs közös felület, mert nem ismerem fel magamat a Másikban. Képtelen vagyok saját otthonomat azonosítani benne, de ugyanakkor azt érzem, hogy akár az én otthonom is lehetne.

Egy másik aspektusból tekintve lehetséges az én és a másik közötti megkülönböztetés feloldása is. Ahogy Steph Lawler (2008) megjegyzi: „A narratívára irányuló fókusz kétségbe vonja az atomizált egyén fogalmát és felcseréli azt a társadalmi kapcsolatok hálójába font – és azon belül létrehozott – személy koncepciójával.” A *House* által jelölt otthon interiorizálására tett kísérletünk a saját tapasztalataink, élményeink, emlékképeink előhívása és összekapcsolása egy előzőleg már megismert vagy elképzelt képpel. Ez elég egyszerűen történik, mivel a dolgok magukon kívül valami mást, valami többletjelentést is hordoznak. Ez nem feltétlenül csak magából a dologból adódik, hanem inkább az azokhoz kapcsolt meglévő

ismeretek előhívásából. Az ábrázolt dolog egy jel vagy egy nyom, amelyhez tanult, megismert jelentések tartoznak, vagy akár történetek is. E történetek ábrázolása szükségtelen – a *House* meg sem kísérli ezt –, hiszen a jel vagy a nyom jellegéből adódóan hívhatja meg az ismert narratívát, és annak a jelentését, vagy a közismert jelentésen túl egy személyes többletjelentést. A dologhoz kapcsolódó egyetemes, de teljességgel szubjektív narrációk csak szándékoltak lehetnek. A megismerő alany tudatában nem csak az észlelet konstituálódik meg a maga jelenvalóságában, hanem saját szubjektumának a dologhoz kapcsolódó tartalmai is. A reprezentált dolog ilyen formán nem csak annak képe vagy „ideája” lehet, hanem a hozzá kapcsolódó személyes élményeit is jelentheti. A reprezentált dologhoz kapcsolt narráció viszont a befogadó által csak akkor olvasható, ha számára is ismert történetet hív elő, vagy ha a néző valamilyen saját személyes történetével tudja azonosítani. Ez azonban két okból sem jelenthet problémát. Elsősorban azért, mert „az élettörténeteknek (identitás-narratíváknak) mindig össze kell olvadniuk mások élettörténeteivel. Ezek nem egyeznek meg pontosan; csak egy részleges változók lesznek, de ennek ellenére mások történeteinek mindig saját történeteink egy részének kell lenniük. [...] Továbbá, mások történetei néha saját történeteink alapjául szolgálnak, mint ahogy az intimítások az elfeledett történetek részeit vagy (például a korai gyermekkorban) magukat a történeteket adják. Még az emlékezést magát is – amit hagyományosan az egyén által birtokolt létezőként fogunk fel – úgy tekinthetjük, mint egy olyan létezőt, ami egy bonyolult, egyének közötti kapcsolatban jött létre.” (Lawler, 2008. 20. o.) Másrészt a társadalom gondoskodik egy olyan alapról, egy olyan háttérrel, amelyet fel tudunk használni, be tudunk építeni saját történeteinkbe. Tehát a *House* ilyen formán lehetőséget nyújt arra, hogy megtaláljuk az általa fizikailag elzárt, de olvashatóságra kínált narratíváját; egy a ház tereiben valaha élt család tipizált történetét, amelynek számos ponton van kapcsolata az általunk megélt családi történetekkel, és forrása mindig a mindennapi élet. Saját élettörténetünk ezen a ponton fonódik össze a másik történetével, személyes identitásunk így válik a társadalom részévé. A *House* narratíváinak felismerésén keresztül létrehozuk saját narratíváinkat. Mint ahogy Carolyn Steedman állítja, „a másik emberrel, más eseményekkel és más időkkel való azonosulás megtanulásában elsajátítjuk a saját magunkra való reflektálásnak és saját magunk megértésének egyéni módszereit. [...] Összegyűjtjük az »epizódokat«, hogy

egy folyamatban lévő történetet készítsünk és e történeten belül képesek legyünk azt mondani, hogy »ez vagyok én«, »olyan vagyok, mint ez«.” (Lawler, 2008. 21. o.)

Whiteread szobrászati beavatkozása a ház terébe, nevezetesen a belső tér betonnal való kiöntése a hiány tapinthatóvá tétele. Az öntés során felcserélődtek a kiemelkedő és besüllyedő építészeti elemek, amelyek így a mindennapi logikának és észlelésnek ellentmondva, zavarba ejtővé váltak. Az ablakok, az ajtónyílások és a kandallók kiemelkednek, jelenlétükkel egykori hiányukat hangsúlyozzák, míg az ajtófogantyúk, kilincsek és zárok, minden, ami egykor kiemelkedett, most lyukká és üreggé vált. Emberi nyomokat fedezünk fel a különböző felületeken, „a lehámló tapéta és a gipszstukkók textúrái is felcserélődtek a *House*-ban, mintájuk, ha színük nem is, kitörölhetetlenül beleívódott a beton felszínébe a nikotin és a korom nyomai mellett.”(Saltzman, 2006. 89. o.) A családi élet színhelyeinek magára öltésében nemcsak a negatív teret – a hiányt –, hanem a történelmet, a mindennapi élet tereit jeleníti meg. Whiteread műve azoknak a hiányzó testeknek a jelzése, amelyek valaha ezekben a terekben éltek, akik saját nyomaikat rajta hagyták. Korábbi munkái is, amelyekben az otthon mindannyiunk számára ismerős tárgyait és terét öntötte ki, gyakran magukon hordozzák egykori tulajdonosaik nyomát. Azonban nem a tárgy múltja foglalkoztatja, és nem is a tárgy múltját tárja fel, hanem inkább azokra az emberekre utal, akik valaha ezeket a tárgyakat használták, de hajdani tulajdonosaik személyes története már nem válnak művei részévé. Mivel a Whiteread által használt öntési technika megsemmisíti az eredeti tárgyat, hiszen öntőmintaként használja azt, ezért jelenlétükkel éppen azok hiányára utal. Mintha elhagytuk volna otthonunkat, mintha személyes, érzelmileg telített tárgyaink nélkül költöznénk el, amelyek saját emberi létünkhöz tartoznak, és amelyek kapcsolatban állnak a saját identitásunkkal. Ezek a hozzánk tartozó, személyes tárgyak saját idő- és térbeli



47. ábra Rachel Whiteread: Closet, 1988

folytonosságunkat jelzik. Néhány korábbi műve is ezt a személyességet hordozza magában. Például a *Closet (Szekrény)*, amely nemcsak időtlenné teszi ezt a hétköznapi, megszokott tárgyat, hanem fekete színével a gyermekkor félelmeit, a szobát beborító titokzatos sötétséget, de ugyanakkor a szekrény belső terének feketeségét is felidézi, azt a helyet, ahová Whiteread gyermekkorában oly sokszor elbújt. Ugyanis ezek a helyek otthonosak és érdekesek, és „az ember bezárhatja az ajtót, és sötét van, és láthat egy résnyi fényt, és privát és titkos. [...] Gipszből lett kiöntve és azután fekete filccel lett beborítva, és az emberek rögtön azt gondolták, hogy ez hihetetlenül morbid, amely szerintem nem volt az, és azt gondolom, hogy nagyon ünnepélyes volt.”<sup>64</sup> A fekete filc egy holt anyag, de könnyen felveszi és feltárja a felszín minden egyes apró részletét, tapinthatóvá teszi a csendet. A személyesség, a személyes nyomok megőrzése, a részletek szinte eltúlzott gazdagsága a művek felszínén mindig tudatos döntésének eredménye. Olyan tárgyakat választ, amelyeknek a felszíne telis tele van nyomokkal, törmelékekkel, amelyek jelzik kopottságukat, elhasználtságukat. A felületek tudatos manipulálása jellemzi ezeket az alkotásokat. Whiteread maga is megemlíti ennek egy módját: „Például a *Yellow Leaf (Sárga asztallap)* műnél, egy olyan bútordarabot öntöttem ki, ami nagyon hasonlított a nagymamám konyhasztalára. A mű feleletének minden színezése valójában az asztal aljától ered. És azért, hogy intenzívebbé tegyem a színt és elválasszam az öntvényt a tárgytól étolajat használtam. Ettől olyan kissé sárgás a szobor felülete. De mindenféle szörnyű apróság is van, amit az asztalok alatt találsz, és ez a mindenféle dolog ott van a mű felületén. Sikerült kivennem ezeket a dolgokat az öntvényből, amelyek-



48. ábra Rachel Whiteread: *Shallow Breath*, 1988

<sup>64</sup>John Tusa Interview with Rachel Whiteread. [http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/whiteread\\_transcript.shtml](http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/whiteread_transcript.shtml) (2012. február 2.)

nek nyomai történetük rétegeire utalnak.”<sup>65</sup> Jelzik azt, hogy valakinek a tulajdonában voltak, és azt, hogy saját narratívával bírnak. Ez teheti az öntvényeket antropomorffá és személyes élményeinek a közvetítőjévé is. A *Shallow Breath* kapcsán Mullins (2004) megjegyzi, hogy az ágy lécei úgy utalnak a bordákra, mint ahogyan az öntvény sárgás, okkeres árnyalata a tüdőre, a dohányzásra és az öregkorra. Ez utal a mű keletkezésének körülményeire – Whiteread édesapjának a halálára –, és a művésznak az erre adott válaszára. A bútorok az „emberek metaforájaként” működnek, így az összes „bútorműve”, de különösen az ágyak, a hiányt és a veszteséget idézik meg.<sup>66</sup> Ezek az utóbbi példák is valójában arra utalnak, hogy a hiány és a jelenlét dichotómiája nemcsak fizikailag, a tér és a tömeg inverziójában, hanem a narratívában is megjelenik.

### **Az otthon otthontalansága**

Ahogy Anthony Vidler egy interjúban<sup>67</sup> megjegyzi, a tér az 1870-es évek előtt nem volt része az építészeti terminológiának; egy matematikai, filozófiai konstrukció volt, egy egyetemes fogalom, és csak miután a pszichológia feltárta azt, hogy az „én terem” nem azonos a „te tereddél” vált a mai fogalommá. Így a tér nemcsak egy egyetemes, geometriai entitás, hanem az én kivetülése is. A személyes, a pszichologizált tér többek között Freud munkásságának köszönhetően különösen fontossá vált, sőt a modern tér általánosabb pszichológiai értelmezése lehetővé tette, hogy a pszichés betegségeket, a különféle fóbiákat és neurózisokat a térrel hozzák összefüggésbe. A szorongást pedig lassan a nagyvárosi élet elsődleges tünetével az elidegenedéssel azonosították. Simmel az elidegenedés marxi teóriáját a nagyvárosi térhez kötötte, a közelség és a távolság térbeli viszonyai által meghatározta az egyén szerepét és helyét a társadalomban. A tér már a társadalmi viszonyok kifejezésévé, a társadalmi folyamatoknak és az emberek közötti interakciónak a helyszínévé vált. (Vidler, 2000) Az elidegenedéshez hamarosan a kísérteties fogalma kapcsolódott. A társadalmi és téri változások következményeként az, ami valaha meghittnek,

---

<sup>65</sup>Houser, Craig: *If Walls Could Talk: An Interview with Rachel Whiteread*.  
<http://pastexhibitions.guggenheim.org/whiteread/interview2.html> (2012. február 2.)

<sup>66</sup>u. o.

<sup>67</sup>Wagner, Alexandra: *A Territory of Uncanny, Interview with Anthony Vidler*.  
<http://citylink.newschool.edu/files/publications/VIDLER-WAGNER-INTERVIEW07.pdf> (2012. február 7.)



otthonosnak tűnt elvesztette meghittségét, ismeretlenné vált. Míg a 18. század végén a kísérteties a kísértetjárta ház regényes és közhelyes történeteiben, addig száz évvel később már sok modern betegség okaként, mint például az agora- és a klausztofóbia, jelent meg. Úgy „mint a valóság által kikényszerített távolságtartás a valóságtól. A kísérteties tere még mindig a belső tér volt, de most már az elme belső tere, amely nem ismert határokat a projekcióban és a befelé fordulásban.” (Vidler, 1992) Ahhoz, hogy a kísérteties érzését átéljük, valaminek, ami ismerős volt eddig gyökeresen idegenné kell válnia a környezetünkben. Ahogy Freud (2001. 248. o.) definiálja: „a »kísérteties« az ijesztőnek az a fajtája, ami valami régóta ismert, bensőséges dologra vezethető vissza.” A kísérteties alakzatai a hasonmás, az azonos helyzetek, dolgok és események ismétlődése, valamint az, ami a halállal és a szellemekkel függ össze. A halállal összefüggésben a halálösztön az, amihez a kísérteties kapcsolódhat. Az elfojtott halálösztön az ismétlési kényszer mechanizmusán keresztül jelenik meg. Az ismétlés kényszere egy visszatérés a traumatikus eseményhez, annak újra megélése, eljátszása, a kísérteties ennek a folyamatnak egy része. Freud továbbá azt mondja, hogy a szorongásoknak van egy olyan csoportja, „amelynél a szorongást keltő elfojtott jelenség visszatérő jellegű. A szorongásnak ez a formája lenne éppen a kísérteties, [...] mivel ez a kísérteties nem új, vagy idegen, hanem egy, a lelki élet számára ismert jelenség, amely csak az elfojtás folyamatában távolodott el. Az elfojtással összefüggő kapcsolat világítja meg számunkra Schelling definícióját, nevezetesen azt, hogy a kísérteties olyasvalami, aminek rejtve kellett volna maradnia, de mégis előtérbe nyomult.” (Freud, 2001. 268. o.) A kísérteties egy nyugtalanító érzés, amelyet az ember egy ismerős környezetben él át, aminek a legfőbb tere továbbra is a ház. Ez testesíti meg az otthonra, a biztonságra irányuló vágyat, és állítja szembe annak ellentétével, a szellemi és a valódi otthontalansággal. Azonban a kísérteties fogalmát nem lehet konkrétan egy épített térhez kapcsolni, hiszen a terek önmagukban nem lehetnek kísértetiesek, és ahogy Vidler állítja: „A kísértetieset nem lehet létrehozni, mint a félelmet, vagy mint egy színpadi produkciót [...] de mégis ez egy olyan érzés, amivel az emberek foglalkoztak, és amelyet úgy tekintettek, hogy hatással van az életükre. Nem egy tudatos félelem, nem az okkal való félelem, nem az a rettegésfajta, ami a közvetlen veszélyből vagy a pusztulásból ered.”<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup>Wagner, Alexandra: *A Territory of Uncanny, Interview with Anthony Vidler.*

Térjünk vissza a kísérteties kapcsán még néhány szóra Whiteread *Closet* című művéhez. A belső tér sötétségének plasztikai megteremtésével megidézi az elmúlás által kiváltott belső szorongást, mivel a fekete filccel beborított négyszögletes szekrény akár a koporsó képzetét is keltheti. A *Closet* a gyermekkori emlékek elfojtására, illetve magára az emlékezésre is utal – Whiteread saját gyermekkori félelmeire és érzelmeire. Ebben az értelemben kísértetjárta hely. A kísérteties úgy jelenik meg, mint egy újra felidézett emlék, egy olyan dolog, amely egyszerre ismerős és ismeretlen, mivel egy hétköznapi ruhásszekrényt látunk, de nem a megszokott formájában, hanem egy idegen tárgyként, egy fekete filccel beborított gipszöntvény formájában. (Bradley, 1997) Hasonlóképpen kísértetjárta helyeknek tűnnek Gregor Schneider művei, különösen a *Totes Haus ur (Halott ház)* és a *Die Familie Schneider (A Schneider család)*. Az előbbi saját kétszintes házában a belső helyiségek folytonos átépítése és újjáépítése volt 1985 és 1997 között. Schneider nem tett semmi többet, csak más formában építette meg azt, ami addig is ott volt. Erről Gregor Schneider a



49. ábra Gregor Schneider: *Totes Haus ur*, 1985-1997

következőket mondja: „Teljes szobákat építettem padlóval, falakkal, plafonnal, amelyeket nem lehetett felismerni, mert a szoba a szobában volt vagy a szoba körül. A szobáknak, amelyek különféle anyagokból készültek, volt egy állandó folyamuk. Az egyik alig észrevehetően felemelkedik és visszasüllyed, egy másik teljesen körbe fordul.” (Przywara, Szymczyk és Kölle, 1997. 24. o.) Fókuszában azonban nemcsak az észlelés problematikája áll, hanem ezen keresztül a néző térbe való vetettsége, a néző testének térbeli projekciója is. A *Totes Haus ur* problematizálja az érzékelés objektivitását és rögzítettségét. Schneider reflektál Crary a megfigyelőt és a megfigyelést elemző teóriájára, elutasítja a megfigyelést a camera obscurával jellemző karteziánus modelljét. A mozgó falak, a tér megismerhetetlensége és feltárhatatlansága révén megkérdőjelezi az individualizációt, a világot külsőre és belsőre történő felosztást. Nincs egy a camera obscurához hasonlatos modell, amely biztosítana egy rögzített nézőpontot és garantálná a megismerés tárgyilagosságát. Egy figyelmes szemlélő számára a szoba elmozdulásának érzékelése átélhető, élményszerű marad, annak eredményeként, hogy az érzékelés szubjektív. Azonban ez nyilvánvalóan azzal a következménnyel jár, hogy a karteziánus modellel szemben „a szubjektív látás fogalma kerül előtérbe, melyet a test, a megfigyelő fiziológiai alkata szab meg, kiszorítva a látás klasszikus vagy karteziánus modelljét.”<sup>69</sup> Schneider *Totes Haus ur* műve igényli, hogy nézője ne csak a mű megfigyelője legyen, hanem a részévé is váljon, aktív szereplője legyen a megismerésnek, minden érzékszervével tapasztalatot gyűjtsön. Azonban az objektív megismerés teljességgel lehetetlen, amelynek oka a mű folyton változó minősége, többrétegű olvasata és a befogadó látásának manipulálása. „A látható és a láthatatlan fogalmai nem olyan fontosak, mint a tudatos vagy a tudatalatti észlelés, a felismerés vagy a nem felismerés. Az épített fal látható, de nem felismerhető. Egy vörös kő vagy egy fal a fal mögött láthatatlan művek. A megfigyelés érdekel [...] és ez nem más, mint a tapasztalat. Az egész világ mindenféle nem felismerhető dolgokkal van tele, amelyek hatással vannak arra, hogy hogyan érzünk, gondolkodunk és cselekszünk, hogyan éljük a mindennapi életünket.” (Przywara, Szymczyk és Kölle, 1997. 24. o.) Ezek a nem felismerhető és tudattalanul érzékelt minőségek keltik a kísérteties érzését a házban. A fények mesterkéltége, a szobák puritán, szinte sivár berendezése ellenére is ismerősnek találjuk a házat, de

---

<sup>69</sup>Crary, Jonathan: *Az érzékelés modernizálása*. <http://www.caesar.elte.hu/gondolat-jel/95/crary.html> (2012. február 7.)

mégis teljesen idegennek, mert az az érzésünk, hogy a ház elhagyatott, a bútorokat, a tárgyakat már senki sem használja. A nyomok csak az egykori lakóra utalnak, aki itt élte le élete egy periódusát. Mintha az élet elhagyta volna a házat, de mégsem teljesen, hiszen Schneider működésre bírhatja. Ez pedig azt az érzetet kelti, mintha valami itt kísértene. A *Totes Haus ur* nevével ellentétben egy élő organizmus, a totes, halott jelzőt csak az után kapta, hogy Schneider befejezte a házon való munkát, gondolataiban elhagyta azt. De a ház tovább él, mozgó szobái, falai, mintha lélegeznének, a mögéjük rejtett járatok és az ott elhelyezett dolgok, mintha a ház erei és belső szervei lennének. „Ez a labirintus környezet olyan, mintha a léleknek egy építészeti reprezentációja lenne, oly annyira önmagába fordult, hogy az utazás benne zsákutcákhoz, akadályokhoz és olyan talányokhoz vezet, mint azok az ablakok, amelyek más ablakokra és fényben fürdő szobákba nyílnak, amelyek természetesnek tűnnek, de valójában mesterségesek.” (Auslander, 2001. 86. o.) A *Totes Haus ur* bizonyos értelemben frankensteini teremtmény. Azonban ebben a mozgó, élőnek látszó kreatúrában a néző felismeri az élettelen, ami újabb forrása lehet a kísértetiesnek. Ha viszont kísértetjárta háznak gondoljuk, akkor a kísértet maga Schneider és az általa beinvitált nézők, akiknek néha-néha még túrát is szervezett a ház nem látható, a falak mögé elzárt szűk folyosóiba. A házat azonban az elfojtott érzelmek, a szorongás helyeként is értelmezhetjük, párhuzamot állítva Schneider fentebb említett meggyőződésével, hogy maguk a terek is hatással vannak az emberre. Így válik az én egyszerre alannya és tárggyá; a tér akár a tudatos megfigyelés révén, akár tudattalanul hatással van a befogadójára, az énré, és e hatások visszacsatolódnak a szubjektum téri gyakorlataiba, hatást fejtve ki az őt körülvevő térre. A ház olyan, mintha csak hipnózis alatt lenne képes feltárni az elzárt, az elrejtett, a tudatalattijában megbújó rétegeit. Ennél a pontnál természetesen újra Freud kísérteties fogalmához kanyarodunk vissza. „Freud tézisének váza az, hogy amitől rettegünk, és amit rejtegetünk, vagy rejtegetni szeretnénk, mert elborzaszt, az összefügg a biztonságot nyújtó otthonosság érzetével. Az otthon (az őstthon persze Freudnál maga az anyaméh) elrejt és megvéd, ugyanakkor titkokat őrző természete menekülésre, de legalábbis takargatásra és titkolózásra, vagy éppen elfojtásra készlet.”<sup>70</sup>A rheydti ház valójában a saját otthona, de majdhogynem üres terével mégsem az otthon

---

<sup>70</sup> Perényi Mónika (2007): „Harmadik típusú találkozások”. [http://balkon.c3.hu/2007/2007\\_1/3harmadik.html](http://balkon.c3.hu/2007/2007_1/3harmadik.html) (2012. február 9.)

otthonosságát idézi meg, hanem inkább magányát, a külvilágtól való elhúzódását és az elidegenedést. A szobák érintetlensége, a saját magukban való megkétszerezése létrehoz egy teljesen új minőséget, amely ugyancsak a kísérteties érzésének a forrása. Azonban Schneider azt feltételezi, hogy ezek a rejtett minőségek hatással vannak a helyekre, magára a szobára és ezen keresztül az emberre. A ház folytonos átépítése pedig olyan következménnyel jár, hogy már lehetetlen megkülönböztetni az eredeti megépített architektúrát az újonnan létrehozott konstrukcióktól. Tehát, hogy mi minnek a hasonmása, az még a művész számára is rejtély marad, így egyszerre alkotója és befogadója is saját művének, annak ellenére, hogy a beépített szerkezetek és az elzárt helyek között át tud járni; közvetítő a két tér között. Schneider ebben a téri gyakorlatában nyomokat hagy maga után, amelyek azonban nemcsak konkrét, anyagi nyomok – mint például a foltok a szőnyegen, az eldobált ruhadarabok vagy a fényképek –, hanem saját magának a hiánya is. Az ember ebben a környezetben dezorientálttá és elszigeteltté válik, a csendet csak a ventilátorok zúgása töri meg, ami viszont csak ezt a süket tompaságot erősíti; az otthonosság érzete helyett a kísérteties kínálja fel. Schneider műve tehát a felismerés és a tudattalan érzékelés révén fókuszál az ismerőst az ismeretlentől, a stabilt az instabiltól, valamint az otthonost a nem otthonostól elhatároló terekre, téri gyakorlatokra és helyzetekre.

A kísérteties Gregor Schneider *Die Familie Schneider* művében egészen más eszközökkel éri el, mint rheydti házában. A *Die Familie Schneider* a londoni East End Whitechapel kerületében a Walden Street 14. és 16. szám két háza, amit csak előzetes egyeztetés után lehetett megtekinteni. Minden egyes megbeszélte időpontra két látogató érkezett. Az egyik az egyik házba, a másik ugyanakkor a másikba léphetett be egyes egyedül. Legfeljebb tíz perc bent tartózkodás után a látogatók kulcsot cseréltek és bementek a másik házba. Kívülről mindkét ház teljesen ugyanolyannak tűnt. Miután a látogató a kopott szőnyegű előszobába lépett, a konyhából kiszűrődő mosogatás zajára figyelhetett fel, elindulhatott a konyha felé, vagy folytathatta az útját a lépcsőn fel az emeletre vagy le a sötét alagsorba. A konyhában egy középkorú hölgy mosogatott, aki ügyet sem vetett a belépőre, válasz nélkül hagyott minden esetleges megszólítást. A látogató ezen a ponton tudatára ébredt saját láthatatlanságának, az illendőséget félretéve megtehetette, hogy benéz a szekrénybe vagy benyúl a hűtőbe és kiveszi az uborkásüveget. Úgy sétálhatott keresztül az egész házon, hogy a „lakókból”, a

Schneider család tagjaiból semmilyen reakciót nem váltott ki. A kísértetjárta házban maga a látogató vált kísértetté. A konyhából a piszkos, áporodott levegőjű nappaliba lehetett jutni. A nappaliban nem volt senki, csak egy ülőgarnitúra, egy üvegasztal, rajta két fehér csipketerítővel és egy hamutartóval, egy falnak fordított kép, egy telefonos asztalka egy régi készülékkel, egy sarokszekrény teli poharakkal és két nejlon szatyor hevert a földön a televízió mellett. Az emeleten a nyirkos, párás fürdőszobában a zuhany alatt egy előre görnyedt, maszturbáló férfi, háttal a látogatónak. A néző arra kényszerül, hogy átlépjen minden határt, betolakodjon a Schneider család magánszférájába, és legintimebb pillanatainak szemtanújává váljon. Így éppen annyira passzív cselekvője a történetnek, mint amennyire aktív elszenvédője is. Hasonlóképpen, mint a *Totes Haus ur* művében, az én egyszerre alany és tárgy. De a néző szándéka nem mások titkainak kifürkészésére vagy mások meglesésére irányul, nem egy voyeur, mert a kukkolás feltétele a távolság és az elkülönülés annak tárgyától. Ez a tér és ez a szituáció azonban a darab részesévé teszi őt, a kísértet szerepében maga is előadóvá válik. Betekintést nyer a család nem túl boldognak tűnő életébe, a mosogató nő cselekvésének hétköznapi monotoníája ismétli magát a férfi magányos aktusában. Mintha minden csendben, elfojtottan haladna az egyhangúság szürke felszíne alatt. Schneider tükröt tart művének látogatója elé, amelyben saját szorongásait, neurózisait és félelmeit látja, valamit, ami nagyon ismerős, de aminek rejtve kellett volna maradnia. Ez a valami a kísérteties. Ez a tükörkép azonban széttöri a látogató kísértet létét, láthatatlan szellemteste újra emberi alakot ölt. Az egyetlen valóban létező lény a házban maga a néző, aki elidegenedve ismeri fel magát a mű szereplőiben, bennük, a „Másokban”. A szobákat járva maga válik mássá a szó mindkét értelmében: a másikkal való azonosulás és a megváltozás értelmében. E felismerés után a saját magába való visszatérés – a benne lévő másik felismerése, valamint az Én és a Másik közötti határ eltűnése – az önreflexió. Ez a mozzanat, „az elidegenedés-visszatérés” kettőse, az öntudatos létezés elengedhetlen feltétele. A Schneider ház narratívája azonban további meglepetésekkel szolgál. A hálószoa ugyanazt a hetvenes évekre jellemző designt tükrözi, mint a ház többi része. A szoba beépített szekrénye tükrös, a fehér franciaágy nincs bevetve, és a fehér, puha szőnyegen a sarokban egy kis ember, valószínűleg egy gyerek ül a fekete szemeteszsák alatt. Úgy ül ott, mint akit odatettek. Lélegzik. De szerepe szerint halott?

Ez nem lehet játék, nem lehet bújócska, bár kétségtelen, hogy lenne oka az elrejtőzésre ebben a barátságtalan, elhidegült családi légkörben. A narratívába belopakodik a horror. A mosogatás szinte kényszeresen ismétlődő aktusa, a ki nem elégitett vágyak kielégítése és a halál teszi ezt az ismerős helyet olyan kísértetiesé. Schneider felhasználja a freudi kísérteties összes alakzatát, és a szobák szimbolikus tartalmaival a freudi emberképre reflektál. Mintha az egész ház az elfojtott lelki tartalmak raktára lenne, a tudattalan materializálása. Erósz és Thanatosz birodalma az emelet, a földszint a neurózis tere a folytonos, szinte kényszeres mosogatás hétköznapi cselekvése révén, az alagsor pedig ablaktalan sötét tereivel és a fekete teli tömött szemeteszsákjaival a félelem és az irracionális forrása. Bachelard Jungnak a pincéről és a padlásról kialakított kettős képét ajánlja a házban lakozó félelmek elemzésére. Azt állítja, hogy minden ember átéli a padláson és a pincében megtapasztalt félelmet, de természetétől fogva nem szívesen néz szembe a tudattalannal, a pincével, hanem a padláson keresi félelmeinek okát. „A padláson a félelmek könnyedén racionalizálhatók. A pincében a »racionalizálás« [...] lassabban és nehezebben megy; soha nem végleges. A padláson a nappali élmények mindig eltörölhetik az éjszaka félelmeit. A pincében éjjel-nappal megmaradnak az árnyak. A pincében még gyertyatartóval a kezünkben is úgy látjuk, hogy árnyak táncolnak a fekete falon.” (Bachelard, 2011. 38. o.) Azonban a kísértés itt még nem ért véget, mivel a másik ház a *Die Familie Schneider* dopplegänger, azaz az előző ház hasonmása. A mű tulajdonképpeni legfőbb ereje éppen ennek a felismerésben rejlik. A két ház természetesen nem pontosan ugyanaz, de ez semmit sem von le a néző déjá vu érzéséből. Minden megkettőzött. Ugyanazt a nőt látjuk a konyhában és ugyanazt a férfit a fürdőben, természetesen ugyanabba a tevékenységbe belefeledkezve. A gyereket ugyanúgy, a fekete szemeteszsákkal a fején találjuk a hálósobában, sőt minden ugyanolyan módon elrendezett, mint az előző házban. Ahogy már Freud is megjegyezte, az azonos helyzetek, dolgok és események ismétlődése „bizonyos feltételek között [...] kísérteties érzést idéz elő, olyasmit, ami egyes álom-állapotokban tapasztalt tehetetlenség-érzésre hasonlít.” (Freud, 2001. 263. o.) Az



50. ábra Gregor Schneider: Die Familie Schneider, 2004



emberek és a tárgyak megkettőzöttségét tehát a hasonmás motívumában lehet definiálni. Két megjelenési módjából az első az, amikor egy testben két lélek lakozik. Ez mindig valamilyen pszichés betegség formájában vagy egyszerűen csak a képzelet szüleményeként jelenik meg. Ez utalhat az emberben egyszerre jelen lévő rossz és jó képzetére vagy a realitás és irrealitás keveredésére. A második csoportba azok a megjelenési formák tartoznak, amelyben a szereplőnek egy hasonmása jelenik meg. Azaz maga a test, és nem a lélek jelenik meg ugyanabban a formában megduplázódva. (Kocsis, 2006) Ez lehet a két test egy lélek problematikája is. Ha a *Die Familie Schneider* házait nemcsak egy dolognak, egy materiális testnek gondoljuk, hanem a fentebb értelmezett formában a lélek szimbólumának, akkor a mű a hasonmás motívum mindkét formájára megfelelő példa lehet. „A »hasonmás« motívumát Otto Rank azonos címet viselő munkájában részletesen megvizsgálta. Elemzésében a hasonmás jelenséget a tükör- és árnyképhez, a védőszellemekhez, a lélek-hithez és a halálfélelemhez köti, de megvilágítja a motívum meglepő fejlődéstörténetét is. Ugyanis a hasonmás eredetileg az én pusztulása elleni bizonyíték volt, »a halál hatalmának erőteljes tagadása« (Rank) és valószínűleg a »halhatatlan« lélek volt a test első »hasonmása.«” (Freud, 2001. 260. o.) A *Die Familie Schneider* bizonyos értelemben Gregor Schneider hasonmása, saját énjének projekciója. A házak megkésztetése révén a halál legyőzésének illuzionisztikus eszköze. A mű nemcsak a család és a családi élet működésképtelenségének, az otthon otthontalanságának reprezentációja, hanem a háznak a lélekkel való azonosítása révén az én-identitás egy pszichoanalitikus értelmezése.

## *Saját munkák*

### **12 gyilkos**

A gyilkosságról és a gyilkosról kialakult képzetek már-már archetípusosak. A bűn és a bűnöző gondolata mindenkiben felidéz bizonyos képeket. Ezeket próbáltam felidézni a sorozat megfestésével. Ez egyfajta emlékképeket hív elő. Visszaemlékezünk valami olyasmire, amivel általában még nem is volt dolgunk, meghatározva a gyilkos kategóriáját. Ebbe szocializálódtunk bele, így neveltek, nemcsak kategóriák alakultak ki bennünk, hanem ehhez szinte azonnal képeket csatolunk, és ítéletet hozunk. A képek sztereotípiákat, azaz olyan „ítéleteket” hívnak elő a nézőből, amelyeket már előre meghozott. Ehhez a szocializációhoz nagymértékben hozzájárulnak a valóságról látottak, hiszen gyilkosokkal az emberek többsége nem találkozott, viszont fényképeket minden biztonnyal látott már róluk. Ezek hozzásegítenek minket a kategorizáláshoz vagy a sztereotípiák kialakításához. A kép és a valóság viszonya ilyen értelemben kiegészítik egymást. Tizenkét gyilkost mutatok be, így a néző a meglévő előítéleteit minden lelkiismeret-furdalás nélkül a képekhez társíthatja. Igazolva látja az előzetesen kialakított képének igazságát. Megerősítést nyer ítéleteiben. A dokumentum bizonyít, igazolást ad. A dokumentumból kiinduló megfestett kép a befogadó által előhívott előkép dokumentuma lesz. Jobb esetben történeteket társít a személyekhez. Ítéleteit indokolja, felmentést ad magának. A dokumentálás a nézőben teljesíti ki a művet. Tárgyasultsága a nézőből előhívott sztereotip képpel együtt létezik. Feltételezi és kívánja a befogadó ezen aktusát. Dokumentációk, amelyek belőlem is képeket hívtak elő, nyilvánvalóan már régen megszületett előképeket. Talált képként használok az elítéltekről készített üvegdiákat, dokumentum lényegüket átírom, objektivitásukat és a valóságértékükbe vetett hitet fellazítom, megkérdőjelezem. Fontos momentum, hogy ezek az üvegdiák rendőrségi archívumból kerültek elő, oktatási célra használták. A képek annak ellenére, hogy különböző egyéniségeket ábrázolnak, mégis kategorizálnak, tipizálnak, sztereotípiákat gyártanak. Meghagyom a kategóriát, mivel egy „tablóként” kezelem ezt a tizenkét arcot, de a helyenként erős, máshol minimális tónus-különbségekkel, a fény-árnyék sötét-világos kontrasztjával és a megfestés



51. ábra Lenkey-Tóth Péter: Gyilkosok 1-6., 2008

különböző módjaival megpróbálom a személyiségüket is megragadni, illetve azokat a képzetek, amelyek előképei bennem vannak. „A fénykép objektivitásának illúziója, a feltételek nélküli valóságértékébe vetett hit az egyik legállandósultabb jelzőjévé vált a fotográfiának. A valóságűség lehetőségét kínáló médiumot a rendőrség hamar felfedezte.” (Bogdán, 2005, 143. o.) A talált képeim hasonlóságot mutatnak a rabosító fényképekkel. A rabosító fénykép már maga is egy „cella”. Egy olyan dokumentum, amelyben már megfogalmazódik a gyanú. Ez a nyomozás egyik eleme és már maga a bűnösség töredéke, tehát igazolja létét, annak szükségszerűségét. „A „portrait parlé”-k komor tekintetűek, hiszen az elkészülő fényképek deklaráció hatásúak, általuk a bűnözők csoportjához tartozik a lefényképezett, szimbolikusan a fényképezés aktusa alatt válik bűnözővé.” (Bogdán, 2005, 143. o.) „Míg a természet rendszertana egy olyan tengelyen nyugszik, amely a karaktertől a kategória felé megy, a fegyelmező taktika azon tengelyen található, amely az egyedit köti össze a többszörőssel.

Lehetővé teszi az egyén jellemzését egyénként, egyszersmind egy adott sokaság rendjébe helyezi.” (Foucault, 1990. 202. o.) Lombroso büntettes arcai még most is itt kísértenek a sztereotip képekben és ideákban. Sorozatomban megkíséreltem ezt a tipizálást olyan módon erősíteni, hogy a dokumentált személy egyénisége, története is valamiképpen olvashatóvá váljék. A dokumentáció megfestésével minden egyén egy-egy „esetté” válik, így emelve ki a karakterek, az egyének egyediségét. Az ábrázolt személyek nemléte és a képen való jelenvalóságuk szorongást kelt. A képek nem adnak egy egzakt leírást. Nem teszik láthatóvá ezen emberek belső világát, csak sejtetik. Nincs semmiféle ok-okozati utalás, így nem teszik a nézőket a titokzatos életük csendes szemtanúivá. Sorsokat találnak ki, felmentést adnak vagy elítélnék. Magukra vannak hagyva saját múltjukkal, tapasztalataikkal és emlékeikkel.

### **A valami mint valami más**

Mindenkinek vannak személyes, megélt, megtapasztalt történetei. Ezek saját múltunk történetei, emlékek, vagy másoktól hallottak, olvasottak, amelyek akár már személyessé is válhattak, olyanok, mintha velünk történtek volna meg. Ezek a képek nem zárják ki magukat a külső világból sajátos belső világuk ellenére sem. Egy zárt rendszert alkotnak, de a köztük lévő kapcsolatból eredő hiány miatt számos rendszeren kívüli elágazást generálnak. Kelhetnek szorongást, vagy lehetnek melankolikusak, de mégis van bennük valamiféle meghittség, ami talán a képekből fakadó mély csendből ered. Ez nemcsak az ábrázolt terek vagy tárgyak saját csendjéből, hanem az őket körülvevő semmi csendjéből ered. A feketeség mindent magába szívó, mégis üres semmijéből. A nemlétezés csendjéből, amely mellett a képek jelenléte csak egy idézet a múltból, csak egy elhomályosult emlékkép. Ez az a csend, amely alapot adhat az elmélyülésre, az elmélkedésre és az önreflexióra. Képeim két kulcsszava a fekete és a csend lett.

Az *Otthon* című ciklus képei között csak laza kötelék van, szándékom szerint éppúgy működhetnek önállóan is, mint sorozatban. A képeket két csoportra lehet osztani az ábrázolt téma szerint. Elsőként azokat a képeket említeném, amelyek alapvetően perszonális deixiseket ábrázolnak, létükkel a „narratíva” definiálatlan szereplőjére utalnak. A második csoportba azok a művek kerülnek, amelyek lokális és

temporális deixisekként meghatározzák a be nem mutatott, ki nem mondott, sőt mi több, a ki nem talált esemény vagy cselekvés helyét és idejét. A két csoportnak metszete is van. A megközelítésre több lehetőség is kínálkozik. Ha sorozatként tekintem a képeket, akkor a többféle értelmezés egyike az időbeliség lehet. Ezt nem lehet megkerülni, hiszen „semmi sem olyan lényegi a narratívában, mint az időbeliség, ezért igazságának felül kell kerekednie az időn.” (Riffaterre, 1998. 90. o.) Az időbeliség ebben az esetben rendezési elv, hiszen a képek egymásutánisága, olvashatósága általam előre meghatározott. Felvethetnénk természetesen a variálhatóság lehetőségét is, de meglátásom szerint ez nem erősítené a mű, a sorozat egészét. Felvetődhet a kérdés, hogy egyáltalán értelmezhetőek-e ezek a művek egy képi elbeszélés részeként? Tekinthesem-e úgy őket, mint egy film kockáit, amelyek a jelenetek keretét egy-egy képbe sűrítik, hiszen történet nincsen? Ábrázolt történet semmilyen szinten sincs, így „csupán” a fikció marad, és ez sem kevés, pont annyi és az, amit szerettem volna elérni. A képek olyan értelemben interaktívak, hogy a néző az, aki az összefüggéseket feltárja, aki beleolvassa saját történetét. A néző hozza létre a narratívát. Ez az a pont, ahol a perszonális narráció kézzel foghatóvá válik és a néző ezen aktusa hozza létre azt a helyzetet, amelyben az önreflexió megmutatkozhat. A sorozat a néző által beleolvasott, elbeszélte történet kerete. Az egyes képek hívják elő a befogadó történeteit, emlékeit. A nézőre bízott, hogyan értelmezi azokat, mit hív elő tudatából, bár az értelmezési lehetőségeknek, asszociációknak szándékoltan nincs nagy tere. Ellenkező esetben az általam tudatosan felépített keretet feszítené szét, „megsemmisítve magát a művet” vagy egyszerűen csak megakadályozná a gondolat, a narratíva megszületését. Tehát nincs minden a nézőre bízva, inkább kevesebb, mint több. Az egyes képek konkrétsága kevés teret hagy arra, hogy a néző valóban csak a saját képzeletéből alkossa meg a történetet. Valójában az általam meghatározott képi deixisek és a hangulat erősen meghatározzák az asszociációs keretet, ugyanis nekem már előzetesen létre kellett hoznom a saját, személyes történetemet. Ez a narratíva, ha nem is egyenlő magával a személyiséggel, az egyénnel, de egy közvetlen, erős kapcsolat feltétlenül létezik köztük. Alapvetően a saját narratívám és a néző narratívája közötti összefüggéseket, kapcsolatot is problematizálom, és feltételezem, hogy a kettőnk narratívájának van metszete. A metszetben az Én, a holdudvarában a személyes, a kollektív, a kulturális emlékezet, valamint a fikció található.

Alapkonceptióm ennek az emlékezeti munkának a megkönnyítése volt, mivel a nézői narratíva megszületésének két fontos eleme a fikció és az emlékezet. A fekete háttér neutrális, üres térében a tárgy jelenvalósága emlékképpé, „múzeumi tárgygyá” változása még jobban hangsúlyozza a mulandóságot és a hiányt. Az emberek hiányát. Ez a hiány tapinthatóvá válik az összes képen, de leginkább az *Ágy* című képemet jellemzi. „Az ágy mint a szó szoros és szigorú értelmében vett lakhely a világ közepe. Megszámlálhatatlanul sok világ közepe.” (Flusser, 1996. 57. o.) A képzelet világa. Az ágy a dolgok egyetemessége, az alvás és az álom világa, ami mintha kapcsolatban lenne, vagy lehetne az emlékezéssel. Kinek az ágya? Valamilyen hiányt akartam megjeleníteni. A szoba üres, csak az ágy az egyedüli bútordarab. A jelen, a most válik egy kimerevített emléktöredékké. Nem bizonytalanságot, hanem valami „elnemdönthetőséget” akartam megfogalmazni, amit a fekete háttér teret megszüntető léte csak fokozott. Levitáció? Lebeg, de mégsem válik súlytalanná. Azt hiszem, hogy ez a téri „elnemdönthetőség” az, ami egyre jobban érdekel. A *Kanapé* című képem is valami hasonló indítatásból született. Igyekeztem a személyességet megtartani ebben a markánsan megjelenő „geometrikus” világban is. Úgy tűnik, hogy a megjelenített



52. ábra Lenkey-Tóth Péter: *Ágy*, 2009

tárgyak a múlt időben mintha már változhatnának is, állandósult jelenlétüket az idő megváltoztathatná, már nem egy saját keretébe fagyott, hibernálódott világot mutatnak. A sorozat emblematikus képe az *Ágy* kifejezi mindazt, aminek „a középpontját az ágy képezi: születés, olvasás, alvás, szerelem, álmatlanság, betegség és halál.” (Flusser, 1996. 57. o.) A tárgyak markáns, karakteres jelenléte az időtlenséget sugallja, amihez paradox módon nem a létezés, hanem éppen ellenkezőleg a nemlétezés kapcsolható. A képeken nem az idő megállásáról, megállításáról, nem egy pillanat megörökítéséről van szó, a megjelenített tárgy a múlt időben nem változik, állandósult a jelenléte – saját keretébe fagyott, hibernálódott. A tárgy lényege, létezésének szubsztanciája sűrűsödik össze a kép felületén. Ezen nem a tárgy ideáját értem, hanem a tárgy látványát. Ez az, ami egy adott időpontba sűrűsödve önmaga lényegét mutatja be. A tárgy jelenvalósága éppen az élet mulandóságát hangsúlyozza. Változatlan örökkévalósága a nemléttel, a nem evilági léttel azonos. Hibernált objektumok, amelyek a jelenvaló és az elmúlt között lebegnek, nem múlt és nem jelen. A *Lámpa a nappaliban*, amely saját pillanatába belemeredve folyamatosan világít, de mégsem telíti meg fénnel a szobát, már nem lehet a valóság jelölője, de ugyanakkor nem is jelenség. Egy jel, ami a nemlétezt jelöli. A szinte tapintható csend, ami a képeket telíti, az emlékezés, a fikció megszületését segíti elő. Az emlékezés mindig a jelenlétre, a jelenvalóságra utal, mint ahogy a halott test az élőre. Andreas Huyssen is úgy látja, hogy „az emlékezet kutatásának felvirágozása egy potenciálisan egészséges jel.”<sup>71</sup> A kiválasztott tárgyak mindegyike személyes terem tárgyai. Környezetüket, azt a helyet, ahol éppen jelen vannak és a kép terét egyszerre jellemezik, de nem szükségszerűen mindkettőt. Nincs szoba. Nincs otthon. A képeimen megjelenő tárgyak kirekesztik területet, nem adnak semmiféle útmutatót, jellemzést az őket körülvevő szobáról. Mégis van egy olyan érzésünk, hogy kell lennie valaminek, ami körbeveszi őket, ahol léteznek. A képek tere nem nyugtalanító, a feketék és sötétszürkék egyre mélyülő és intenzívebb megjelenése a terek kimértséget és ürességet hangsúlyozzák. Mivel a láthatóságra, az érzékelhetőségre és a tárgyak önazonosságának kérdésére tettem a hangsúlyt, ezért a feketére, a szürkékre és ezek árnyalataira, színeire a tárgyak, formák leírásában,

---

<sup>71</sup> Caines, Rebecca: *Christian Boltanski: representation and the performance of memory*.

<http://www.docstoc.com/docs/55402012/Christian-Boltanski-representation-and-the-performance-of-memory%28Feature%29>  
(2013. február 16.)

megfogalmazásában volt szükségem. A képeimen megjelenő tárgyak szinte mindegyike koromfekete háttérből bontakozik ki, vagy éppen abba simul bele.

Azt gondolom, hogy az általam megjelenített tárgyak, dolgok sok esetben az „objektív”, empirikus és a természetes beállítódásnak megfelelő képeikkel mutatkoznak, de nem minden transzcendencia nélkül. A festői szándék minden esetben felülírja a megjelenítendő dolog immanenciáját. Néhány képemen próbáltam úgy ábrázolni a tárgyakat, olyan szűkszavúan, olyannyira redukáltan, hogy szinte zavarba ejtően maguktól értetődők legyenek, mintha nagyon is magukba zártak lennének. Így tudok létrehozni egy olyan, a képből eredő, belső feszültséget, amely a dolog kvázi immanenciájából ered, hiszen a dolog maga mégsem az ami, és nem vonatkoztathatunk el attól, hogy szándékomnak megfelelően, olyan formában „manipulált”, hogy képes legyen a tiszta észleleten túl meglévő ismereteinket, tudásunkat, sőt meghatározott narratívákat is előhívni. Habermas szerint a modern kor emberének élete már nem transzcendentális, hanem immanens. Így a premodern irányzatok kísérletet tesznek az immanens lét reális, tényleges megragadására, de „valahol a végső ponton mindig visszacsempészik a régi transzcendens narrativa elemeit.” (Máté, 1994. 143. o.) „A modernizmus megalapozó létélménye az, hogy „az individuum abszolút módon magára maradt, nincs biztonságos erkölcsi rend, eltűnt világából Isten, megfoghatatlanná vált a történelem vezérlő eszméje.” (Bókay, 1992. 38. o.) Véleményem szerint a mai „posztmodern világunkra” is érvényes az, amit Lukács György a modern társadalomról gondolt, hogy minden csak „az individuum szintjén érvényes”. Úgy látom, hogy a modernizmus azon kérdése, hogy a dolgoknak van-e objektív lényege, létezik-e az abszolút bizonyos, vagy csak az irracionális, szubjektív, intuitív, relatív van, már nem kérdés. Olyan értelemben nem az, hogy szerintem a kérdés már elvesztette aktualitását; a racionalitás és az irracionalitás, a szubjektív és az objektív, az intuitív és a konceptuális már nem összeegyeztethetetlenek egymással. A műalkotás üzenete mint személyiségközpontú, önismereti, létismereti üzenet reflektálódik, és nyilvánvalóan mind a mai napig születnek olyan művek, amelyek tételeznek „egy transzcendens értelemadást, egy objektív, bár nem tényszerű – abszolút bizonyosságot.” (Máté, 1994. 143. o.) Fel kellett ismernem, hogy a transzcendens értelemadás szándéka az, ami engem is vezérel. Annak ellenére, hogy intuitívan közelítek a festés aktusához, hiányérzetem



támadna, ha képeimnek csak egy olvasható, értelmezhető „rétege” lenne, és ez nem a tartalom felől, a koncepciótlanságból eredeztethető. A transzcendens értelemadás nélkül üresnek érzem a képet. Ez a transzcendencia olykor csak intuitív módon jelenik meg, máskor viszont nagyon is tudatos koncepció eredményeként, illetve e kettőt sokszor egyáltalán nem lehet különválasztani. „Történetet, miként azt a klasszikus művészet hagyományából is jól ismerjük, képek, események sorozatával is el lehet mondani. A nyelvi elbeszélő logikát szimuláló képsorozatok minden különösebb gond nélkül képesek élni ezzel a lehetőséggel. A változót, vagyis az ipszeitást lehetővé tévő identitást elbeszélni képi eszközökkel ugyanakkor úgy is lehet – ez a képi elbeszélés egyik hiánya és többlete a nyelvi elbeszéléshez képest –, hogy a képek sorozata nem követi a hagyományos történetmesélés lineáris struktúráját, a képi elbeszélés adott kulturális kontextusban mégis »a narratív azonosság« képzetét kelti. Ennek oka az, hogy a világot nemcsak individuumokként, hanem közösségek tagjaiként is érzékeljük.”<sup>72</sup> Ezzel kapcsolatban természetesen felmerült bennem néhány megválaszolendő kérdés. Az észlelt tárgyon és az ehhez csatolt narráción keresztül bemutatható-e az én? Vannak-e olyan közös pontok a kulturális emlékezetben, ami kizárja annak lehetőségét, hogy a dolgok narratív közegbe helyezése csak kizárólag egy önkényes aktus, vagy szolipszizmus legyen? Ha észlelünk egy dolgot, akkor ez a dolog csak saját magát, saját jelenvalóságát jelenti-e, vagy attól többet, és mennyiben függ ez a megismerő alanytól? Természetesen tisztában vagyunk a dolog formai, tartalmi és ebből következően funkcionális mivoltával, de képeim megalkotása során olyan szándék vezérel, amely szerint a dolgok magukon kívül valami mást is, valami többletet is jelentsenek. Ez nem feltétlenül a dologból adódó transzcendencia, hanem inkább a dologhoz kapcsolt meglévő ismeretek előhívása. Az ábrázolt dolog egy jel, amelyhez tanult, megismert jelentések tartoznak, vagy akár történetek is. E történetek ábrázolása szükségtelen, hiszen a jel jellegéből adódóan hívhatja meg az ismert narratívát, és annak a jelentését, vagy a közismert jelentésen túl egy személyes többletjelentést. A dologhoz kapcsolódó transzcendens, egyetemes, de teljességgel szubjektív narrációk csak szándékoltak lehetnek. A megismerő alany tudatában nem csak az észlelt dolog konstituálódik meg a maga jelenvalóságában, hanem saját szubjektumának a

---

<sup>72</sup> Házas Nikoletta: *Közről távolra és közelre*. <http://epa.oszk.hu/00000/00012/00053/hazas.htm> (2013. január 24.)

dologhoz kapcsolódó tartalma is. A reprezentált dolog ilyen formán nem csak a dolog képe vagy „ideája” lehet, hanem a hozzá kapcsolódó személyes élményeimet is jelentheti. A reprezentált dologhoz kapcsolt narráció viszont a befogadó által csak akkor olvasható, ha számára is ismert történetet hív elő, vagy ha a néző valamilyen saját személyes történetével tudja azonosítani. „Az emlékezet vagy fantázia semmiképpen sem a közvetlen reflexióból születik, hanem az érthetőség fogalmi megformálásának termékeiből, az élménytípusokból.”<sup>73</sup> A konkrét művek alapján tekintsük át, hogy a „transzcendens értelemadást”, a dolgok lényegének a megragadását és narratív közegbe helyezését hogyan, milyen formában próbáltam megvalósítani.

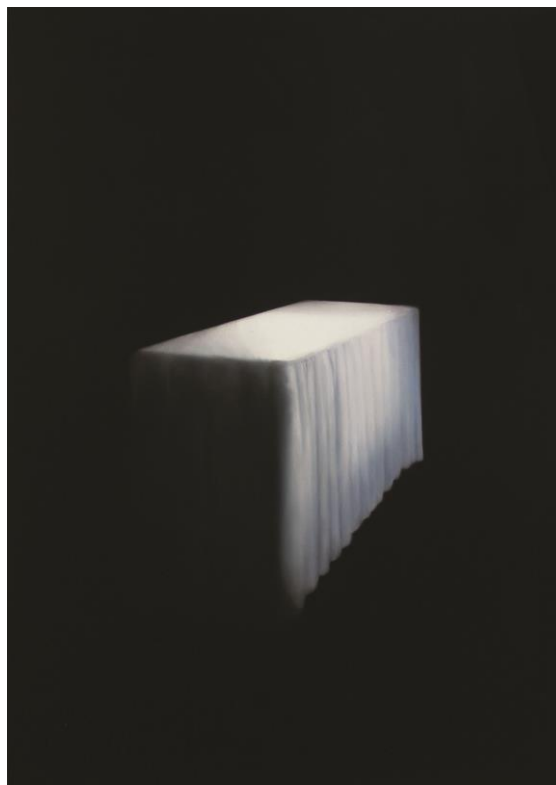
A *Videoroom* című sorozatomban a látható és a láthatatlan problémája, a még érzékelhető fény és a falról visszaverődő fényben megmutatkozó forma megjelenítése érdekelt. Nemcsak a misztikusság szférájának megteremtése, nemcsak az egyszerű, hétköznapi látványelemek metafizikussá tétele, hanem a szinte láthatatlan, majdhogynem semmitmondó, üres terek egy redukált megjelenítése volt a célom. A *Videoroom* sorozatom ülkéihez és padjaihoz csak nagyon közvetve kapcsolhatunk valamilyen narrációt, hiszen semmi sem történik. (Vagy éppen a semmi történik?) A „transzcendens értelemadás” a fény megjelenítésén keresztül és az észlelt dolgok redukációjában valósul meg. A tér szinte üres, az egyetlen, ami látható, az egy pad, vagy egy ülőke, ami a térben való jelenlét állandóságát hangsúlyozza. A sorozat képein a fény felülről érkezik, viszont a megjelenő tárgy maga is részévé válik a fény forrásának, vagy a fény szinte egy áttetsző téglatestként burkolja be azt. Két képen (*Videoroom 1.*, *Videoroom 3.*) az erőteljesen, szinte keményen megjelenő milliméter vékony féncsíkok hangsúlyozzák a padok geometrikus, redukált struktúráját. A formában szerettem volna a tér lényegét megragadni, úgy gondoltam, hogy ezekben a sötétből kirajzolódó, szinte geometrikusan absztrakt tárgyokban sűrűsödik össze mindaz, amit e terek jelentenek. A falon megjelenő testetlen fény ezekben a formákban materializálódik.

A *Vacsora* című sorozatom egy erős művészettörténeti és kultúrtörténeti utalásrendszerrel bír. A fehér asztalterítő már egy korábbi munkám során is felbukkant, de az utalásokkal teli és jól ismert narratív közegbe való helyezés már

---

<sup>73</sup>Garaczi Imre: Idő és képtudat. <http://www.c3.hu/~prophil/profi042/garaczi.html> (2013. január 24.)

más jelentést hívott elő. Míg a sorozat első két képén (*Vacsora előtt, Vacsora után*) még magából a jelenségből, az általam észlelt tárgyból indultam ki, addig a másik két képemhez már egy-egy festményt választottam. Mint ahogy írásom elején is említettem, olyan szűkszavúan, olyannyira redukáltan próbáltam ábrázolni a tárgyat, hogy az mégsem csak az legyen, ami. A két képhez egy-egy festményből kiválasztott asztal egyik felét a másikra tükröztem. Az így létrejött szabályosság többszörösen is zárójelbe teszi az észlelt tárgyat, hiszen az egészen reálisnak tűnik, de mégis ellentmond mindennapi

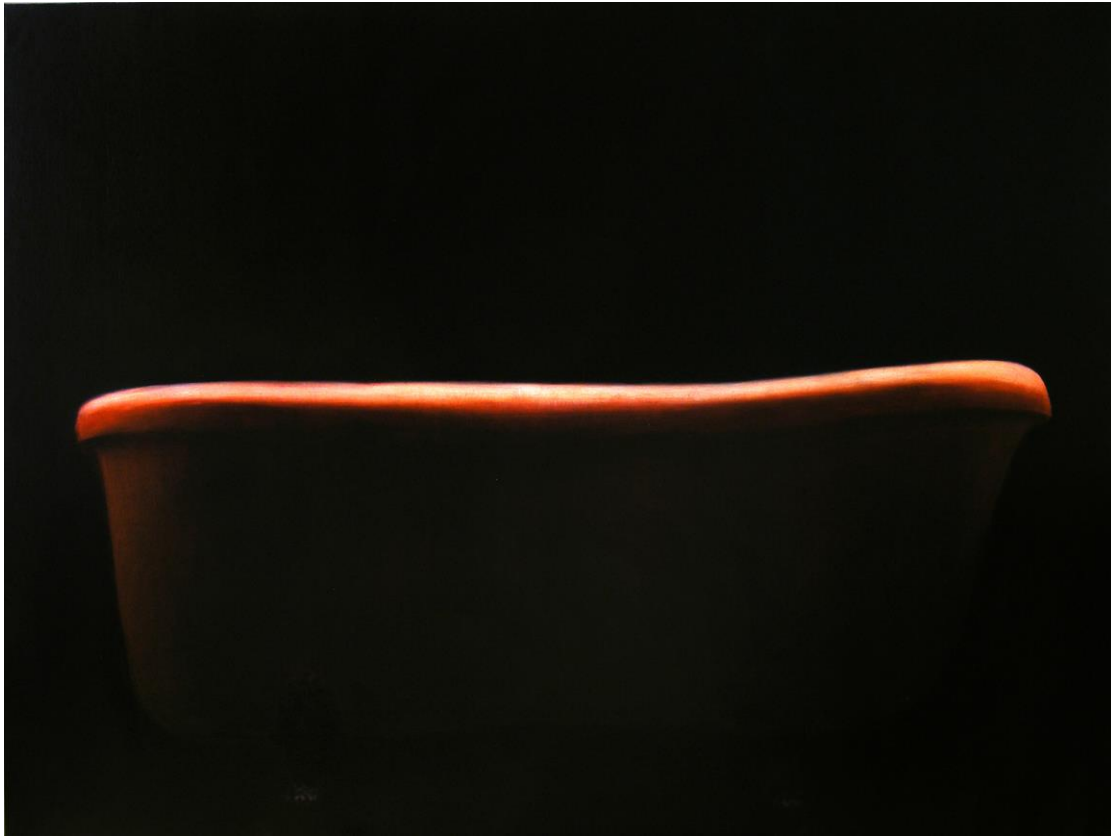


53. ábra Lenkey-Tóth Péter: *Vacsora előtt*, 2010

tapasztalatunknak. A tükrözéstől valami lényegit vártam, talán azt, hogy a geometriai transzformáció, a matematikai rend majd meg fogja szabadítani a formát mindenféle esetlegességtől. Úgy gondolom, hogy a forma ilyen jellegű absztrakciója közelít annak tiszta szubsztanciájához, ami végül is annak egy jelévé, egy többszörös jelentéssel teli jelévé vált. A képek narratív utalásrendszere erős és nyilván egy transzcendens olvasat is lehetséges. Az az élmény, ahogy a dolgokat kezelem az észlelésüktől a megjelenítésükig sohasem egy neutrális folyamat, még egy-egy epizódjában sem. Az ábrázolt dolgok ismereteinket, tudásunkat előhívják, azaz utalnak az általunk átélt tapasztalatokra, meghatározott narratívákat is felidézhetnek, mindezek igazolására William James gondolatait hívom segítségül. „James szerint azt, amit a tapasztalatainkban közvetlenül megjelenik, kétféleképpen lehet értelmezni, [...] vagy úgy, mint ami egy tárgyat tár elénk, vagy úgy, mint ami pusztán tudatunkhoz tartozik, és valamilyen értelemben privát.” (Komorjai, 2008. 102. o.) James azonban úgy gondolja, hogy maga az élmény sem nem objektív, sem nem szubjektív, hanem van egy neutrális értelme is, amely csak egyszerűen van. Viszont a különféle élmények mindig egy szubjektív tudatfolyam alkotóelemei, és

szubjektivitása vagy objektivitása mindig kontextustól függ. Nyilvánvaló, hogy a képeimen megjelenített dolgok mindig valamilyen kontextus részeként vannak jelen, de ennek az értelmezése már a befogadó meglévő tudásától, köznapi értelemben vett tapasztalatától, múltjától függ. Az alkotói szándék mindig tetten érhető, de a dolgok által meghívott narratívák nem minden esetben. A narratívákat esetenként csak asszociációkkal lehet megfeleltetni. Tehát míg a fenomenológia igyekszik neutrális elemekkel dolgozni, addig ez a festészetben sokszor lehetetlen. Ami viszont engem a fenomenológiából érdekel, az pontosan a „nem-fenomenológia”, a pszichologizmus, és az, hogy a szubjektív elemek hogyan kerülhetnek ki a rendszerből, vagy hogyan lehet áthidalni a szubjektív elemek jelenlétét, mivel ezzel szemben tudom a festményeimet definiálni bizonyítva kapcsolatukat az én-reprezentációval.

A *Kád I-II.* képekben igyekeztem valami személyességet megfogalmazni a személytelenben. A tárgy továbbra is lényeges és nélkülözhetetlen eleme maradt a képeimnek. Csak egy bizonyos határig állt szándékomban a látható, beazonosítható tárgyakat geometrizálni, és csakis addig redukáltam ezeket, míg az absztrakció határára nem sodródtak. A képeimen megjelenő kádakat körülvevő térről semmilyen értelemben sem kapunk információt. Néhol a fény úgy járja körül, úgy súrolja felületüket, mintha ténylegesen valamilyen lélegző, levegővel telített térben állnának, de ez a tér nem egy fürdőszoba tere, sőt teljeséggel definiálhatatlan. Annyira minimális, annyira szűkös, hogy aligha beszélhetünk egyáltalán egy bejárható térről. A térből kiszakított, kivágott tárgyak mintha valami színpadi kellékek lennének; nézőpont, lelkiállapot kérdése, hogy egy dráma vagy egy tragikomédia tartozékai. A kép keretébe vannak belefesztve, de mégsem egészen a széléig nyúlnak, így a színmezők csak erősen tagolják, de nem vágják ketté annak síkját. A *Kád I.* vörös-fehér-fekete rendszere erős intenzitása ellenére sem harsány, nem tolakodó, de nem sugallja azt a kissé melankolikus meghittséget sem, amit eddigi képeim. Ennek oka minden bizonnyal a színben, a vörös és a fekete erős, markáns együtthangzásában rejlik. A melankólia, a dráma annál inkább megjelenik a *Kád II.* képen, a tárgy elmosódott körvonalai, a sötétszürkék szinte fémese, ezüstös hidegsége és mélysége is ezt erősítik. Az idő megmerevedett, a tér beszűkül, így mintha csak álmokképek múlt derengései lennének. Ilyen álomszerű látomás jelenik meg az *Ajtó* című képeimen is. A nyugtalanság, a szorongás érzetét erősíti a tartalom és a forma közti feszültség, ami



54. ábra Lenkey-Tóth Péter: Kád I., 2011

a kép nyugodt, hűvös geometriája és a zárt ajtó résein kisugárzó fény, valamint azon eldönthetlenség közt húzódik, hogy ki vagy mi is van az ajtó mögött. A téma az, ami nem látható, ami nincs is a képre festve. Várunk és semmi sem történik, nyilván mi is történhetne. A kép misztikuma ebben az elképzelt világban nyilvánul meg, amit a fénycsík, valamint a fény nem látható forrása keretez. Minden a képzeletünkre van bízva, mivel az „ajtó”, ami előtt állunk, csak a narratíva egy kiragadott pillanata, a punctum temporis. Ennek a természetes következménye, hogy nincs is egyértelmű, mindenki által olvasható történet, hanem csak emóció van, ami annál erősebb, minél kisebb a történet beazonosíthatósága.

## ***Köszönetnyilvánítás***

Köszönettel tartozom témavezetőimnek, Somody Péternek és Aknai Tamásnak, hogy egy olyan nyitott, együttműködő közeget teremtettek, amelyben mindenkor bizalommal fordulhattam hozzájuk. Köszönetet szeretnék mondani nekik, hogy tanácsaikkal, építő jellegű kritikáikkal támogatták szakmai programom megvalósítását, elméleti kutatásaim elmélyítését és a doktori értekezésem megírását.

Írásom ilyen formában nem jöhetett volna létre a Balassi Intézet Magyar Állami Eötvös Ösztöndíja nélkül, amely lehetővé tette számomra, hogy az értekezésemhez felhasznált angol nyelvű szakirodalomhoz hozzáférjek és feldolgozhassam, valamint a disszertációmban elemzett művek jelentős részét eredetiben láthassam. Külön köszönettel tartozom Andrew Potternek, a londoni Royal Academy of Arts kutatási asszisztensének, illetve a National Art Library munkatársainak, akik mindig készségesen álltak a segítségemre.

Hálával tartozom Vass Tibornak a szöveggondozásért, és köszönöm a sok-sok türelmet, biztatást és támogatást páromnak és családomnak.

## *Irodalomjegyzék*

### **Könyvek**

- Alphen, Ernst van (1998): *Francis Bacon and the loss of the self*. Reaktion Books, London
- András Edit (2009): *Kulturális átöltözés – Művészet a szocializmus romjain*. Argumentum, Budapest
- Assman, Aleida (2005): Személyes visszaemlékezés és kollektív emlékezet Németországban 1945 után. In: Kovács Mónika (szerk.): *Holokausz: történelem és emlékezet*. HAE–Jaffa Kiadó, Budapest. 355–365.
- Assmann, Jan (2003): *A kulturális emlékezet: írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Atlantisz, Budapest
- Augé, Marc (1995): *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Verso Books, London
- Bachelard, Gaston (2011): *A tér poétikája*. Kijárat Kiadó, Budapest
- Bacsó Béla (1997. szerk.): *Kép, fenomén, valóság*. Kijárat Kiadó, Budapest
- Bacsó Béla (2012): *Őn-arc-kép. Szempontok a portréhoz*. Kijárat Kiadó, Budapest
- Bán András (2000): Bevezető néhány elégikus műhöz. In: Bán András (szerk.): *Az emlékezésről..., Kiállítás és szimpózium katalógus*, Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete, Budapest
- Berry, Ian (2003. szerk.): *Kara Walker: narratives of a negress*. MIT Press, London
- Baudrillard, Jean (1996): A szimulákrum elsőbbsége. In.: Kis Attila Attila (szerk.): *Testes Könyv I. Ictus*, Szeged, 161–193.
- Bauman, Zygmunt (2010): *Identity*. Polity Press, Cambridge
- Beck, Ulrich (2003): *A kockázat-társadalom. Út egy másik modernitásba*. Századvég Kiadó, Budapest

- Beil, Ralf (2006. szerk.): *Boltanski: time*. Hatje Cantz. Ostfildern
- Belting, Hans (2007): *Kép-Antropológia*. Kijárat Kiadó, Budapest
- Berry, Ian (2003. szerk.): *Kara Walker: narratives of a negress*. MIT Press, London
- Best, Susan (1998): The trace and the Body. In: Bond, Anthony (szerk.): *Trace: Ist Liverpool Biennial of International Contemporary Art*. Tate Gallery, Liverpool 172-177.
- Békés Vera A. (2008): *A trauma reprezentációjának változásai a holokausztnarratívákban*. PhD disszertáció, Pécsi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Pszichológiai Doktori Iskola, Pécs
- Bode, Steven – Morley, Paul – Comer, Stuart (2007): *Gillian Wearing: Family History*. Film & Video Umbrella, Birmingham
- Bókay Antal (1992): *Az irodalomtudomány alapjai. Irányzatok*. BDTF Magyar Irodalom Tanszék, Szombathely
- Bouabré, Frédéric Bruly (1998): *Knowledge of the world*. Nexus Press, Atlanta
- Bradley, Fiona (1997): Introduction. In : *Rachel Whiteread: Shedding Life*. Thames and Hudson, London, 12.
- Breitwiesser, Sabine (2001): *Double life: Identität und Transformation in der zeitgenössischen Kunst = Identity and transformation in contemporary arts*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln
- Bronfen, Elisabeth (2001): Chryptotopias. Secret Sites / Transmittable Traces. In: *Gregor Schneider. Totes Haus ur, ex. cat.*, La Biennale di Venezia, 57.
- Brown, Neil – Kent, Sarah – Collings, Matthew (1997): *Tracey Emin*. Jay Jopling, London
- Brown, Neil (2006): *Tate Modern Artists: Tracey Emin*. Tate, London
- Buchloh, Benjamin H.D. – Germer, Stefan – Storck, Gerhard (1989): *Gerhard Richter: 18. Oktober 1977*. Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln
- Buchloh, Benjamin H. D. (2009, szerk.): *Gerhard Richter (October Files)*. The MIT Press, Cambridge



- Butler, Judith (2005): *Jelentős testek*. Új Mandátum Kiadó, Budapest
- Carsten, Janet (2004): *After Kinship*. Cambridge University Press, Cambridge
- Cixous, Hélène (1997): A medúza nevetése. In: Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor – Odorics Ferenc (szerk.): *Testes Könyv II..* Ictus és JATE Irodalomelméleti Csoport, Szeged
- Clarkson, Jonathan – Kenny, Jessica (2000): *Through the looking glass: Artists investigating family life*. University of Essex, Colchester
- Crang, Mike – Thrift, Nigel (2000, szerk.): *Thinking Space*. Routledge, London
- Csabai Márta – Erős Ferenc (2000): *Testhatárok és énhatárok. Az identitás változó keretei*. József Műhely Kiadó, Budapest
- Csejtei Dezső (2001): *A halál hermeneutikája. A korai Heidegger filozófiai thanatológiája*. Veszprémi Humán Tudományokért Alapítvány, Veszprém
- Desprats-Péquignot, Catherine (1998): *Roman Opalka: une vie en peinture ; suivi de, Création et trauma*. L'Harmattan, Paris
- Dixon, Annette (2002, szerk.): *Kara Walker: Pictures From Another Time*. University of Michigan Museum of Art, Ann Arbor
- Doninger, Wendy (2004): *The Woman Who Pretended to Be Who She Was: Myths of Self-Imitation*. Oxford University Press, New York
- Doy, Gen (2004): *Picturing the Self: Changing Views of the Subject in Visual Culture*. I. B. Tauris, London
- Düll Andrea (2009): *A környezetpszichológia alapkérdései: helyek, tárgyak, viselkedés*. L'Harmattan, Budapest
- Eccher, Danilo (1997): *Christian Boltanski*. Charta, Milano
- Erikson, Erik H. (1991): *A fiatal Luther és más írások*. Gondolat, Budapest
- Erős Ferenc (1995): Identitás és modernizáció. In: Kapitány Ágnes – Kapitány Gábor (szerk.): „*Jelbeszéd az életünk*”: a szimbolizáció története és kutatásának módszerei. Osiris-Századvég, Budapest, 423–431.

- Erős Ferenc (2010): *Pszichoanalízis és kulturális emlékezet*. Józseveg Műhely, Budapest
- Featherstone, Mike (1997): A test a fogyasztói kultúrában. In: Featherstone, Mike – Hepworth, Mike – Turner, Bryan S.: *A test. Társadalmi fejlődés, kulturális teória*. Józseveg Műhely Kiadó, Budapest
- Ferguson, Russell (1999): Show You Emotions. In: Ferguson, Russell (szerk.): *Gillian Wearing*, Phaidon, London
- Flusser, Vilém (1996): *Az ágy*. Kijárat Kiadó, Budapest
- Foster, Hal (1996): *The Return of the Real. The Avante-Garde at the End of the Century*. The MIT Press, Cambridge
- Foucault, Michel (1990): *Felügyelet és büntetés*. Gondolat, Budapest
- Foucault, Michel (1999): Eltérő terek. In: Sutyák Tibor (szerk.): *Nyelv a végtelenhez – Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Latin Betűk, Debrecen, 147-157.
- Foucault, Michel (1996-97): *A szexualitás története I-III*. Atlantisz, Budapest
- Földényi F. László (2002): *Légy az árnyékom! Sophie Call*. Enciklopédia Kiadó, Budapest
- Freedman, Carl – Luard, Honey (2006): *Tracey Emin*. Rizzoli. New York
- Freud, Sigmund (1917/2001): Gyász és melankólia. In: Erős Ferenc (szerk.): *Sigmund Freud művei. Ösztönök és ösztönsorsok*. Filum Kiadó, Budapest, 129-143.
- Freud, Sigmund (1917/2001): A kísérteties. In: Erős Ferenc (szerk.): *Sigmund Freud művei. Művészeti írások*. Filum Kiadó, Budapest, 245-281.
- Fulbrook, Mary (2001): *A német nemzeti identitás a holokauszt után*. Helikon, Budapest
- Gantner B. Eszter – Réti Péter (2009, szerk.): *Az eltűnt hiány nyomában*. Nyitott Könyvműhely, Budapest
- Gergen, Kenneth J. – Gergen, Mary M. (1992): A narratívumok és az Én mint viszonyrendszer. In: László János (szerk.): *Válogatás a szociális megismerés szakirodalmából II*. Tankönyvkiadó, Budapest, 127-172.

- Gili, Marta – Aliaga, Juan Vincente (2001): *Gillian Wearing*. Fundacion La Caixa de Pensiones, Santiago de Compostela
- Godfrey, Tony (2009): *Painting Today*. Phaidon, London
- Gumpert, Lynn (1994): Christian Boltanski. Flammarion, Paris
- Gyáni Gábor (2010): *Az elveszített múlt*. Nyitott Könyvműhely, Budapest
- Heidegger, Martin (1998): *A műalkotás eredete*. Európa, Budapest
- Heller Ágnes (2006): *Trauma*. Múlt és Jövő Kiadó, Budapest
- Henatsch, Martin (1998): *Gerhard Richter, 18. Oktober 1977 : das verwischte Bild der Geschichte*. Fischer Taschenbuch, Frankfurt
- Hernádi Miklós (1982): *Tárgyak a társadalomban: bevezetés a tárgyak rendszerébe*. Kozmosz Könyvek, Budapest
- Hoffman, Katherine (1996): *Concepts of identity : historical and contemporary images and portraits of self and family*. Icon Editions, New York
- Johung, Jennifer (2012): *Replacing Home*. University of Minnesota Press, Minneapolis
- Kappel, Stefanie (2007): *Gender, subjectivity and feminist art: the work of Tracey Emin, Sam Taylor-Wood and Gillian Wearing*. PhD disszertáció, University of Westminster, School of Media, Arts and Design, London
- Keserü Katalin (1988): *Emlékezés a kortárs művészetben*. Noran, Budapest
- Koenig, Wendy K.(2004): *The Art of Interruption: A Comparison of Works by Daniel Libeskind, Gerhard Richter, Ilya Kabakov*. The Ohio State University, Columbus
- Komorjai László (2008): Egy radikális fenomenológia vázlata(i). In: Kenéz László – Rónai András (szerk.): *A dolgok (és a szavak). A fenomenológiai kutatás kortárs problémái*. L'Harmattan – Magyar Fenomenológiai Egyesület, Budapest

- Kovács Mónika (2010): A német műltfeldolgozás és tanulságai. In: Lőrinc László (szerk.): *Egyezzünk ki a múlttal! Műhelybeszélgetések történelmi mítoszainkról, tévhiteinkről*. Történelemtanárok Egylete, Budapest, 142-151.
- Krauss, Rosalind (2006): Cindy Sherman: Untitled. In: Burton, Johanna (szerk.): *Cindy Sherman (October Files)*. The MIT Press, Cambridge, 97-142.
- Landau, Suzanne (1989): *Christian Boltanski: lessons of darkness*. Israel Museum, Jerusalem
- Langmuir, Erika (2003): *Narrative*. National Gallery Company, London
- Lasch, Christopher (1984): *Az önimádat társadalma*. Európa, Budapest
- Lawler, Steph (2008): *Identity – Sociological Perspectives*. Polity Press, Cambridge
- Lefebvre, Henri (1991): *The Production of Space*. Blackwell, Oxford
- Lévinas, Emmanuel (1999): *Teljesség és végtelen*. Jelenkor, Pécs
- Lingwood, James (1995. szerk.): *House/Rachel Whiteread*. Phaidon, London
- Lippard, Lucy R. (1999): Scattered Selves. In: Rice, Shelley (szerk.): *Inverted Odysseys: Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*. The MIT Press, Cambridge, 27-42.
- Luckett, Helen (2011): *Tracey Emin. Love is what you want. Exhibition Guide*. Hayward Gallery, Southban Centre, London
- Máté Zsuzsanna (1994): *Abszolútum a művészetfilozófiában századunk első felében*. JGYTF Kiadó, Szeged
- Merck, Mandy – Townsend, Chris (2002. szerk.): *The Art of Tracey Emin*. Thames & Hudson. London
- Meskimmon, Marsha (1996): *The Art of Reflection*. Columbia University Press, New York
- Moi, Toril (1995): Feminista irodalomkritika. In: Jefferson, Ann és Robey, David (szerk.): *Bevezetés a modern irodalomelméletbe*. Osiris Kiadó, Budapest
- Molon, Dominic – Schwabsky, Barry (2002): *Gillian Wearing: Mass Observation*. Merrell Publishers, London

- Mullins, Charlotte (2004): *Rachel Whiteread*. Tate Publishing, London
- Nancy, Jean-Luc (2010): *A portré tekintete*. Műcsarnok Nonprofit Kft., Budapest
- O'Hagan, Andrew – Toib'n, Colm – Lingwood, James (2008): *Die Familie Schneider*. Steidl, London
- Pataki Ferenc (2001): *Élettörténet és identitás*. Osiris, Budapest
- Pataki Ferenc (1982): *Az én és a társadalmi azonosságtudat*. Kossuth, Budapest
- Rákai Orsolya – Z. Szabó Zoltán (2003, szerk.): *A narratív identitás kérdései a társadalomtudományokban*. Gondolat – Pompeji, Budapest – Szeged
- Richter, Gerhard (1995): *Daily practice of painting. Writings 1962-1993*. The MIT Press, Boston,
- Ricoeur, Paul (1999): *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. Osiris, Budapest
- Riffaterre, Michael (1998): A fikció tudattalanja. In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 2. Történet és fikció*. Kijárat, Budapest
- Przywara, Andrzej – Szymczyk, Adam – Kölle, Brigitte (1997): *Gregor Schneider : totes Haus ur = dead house ur = martwy dom ur 1985-1997*. Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach
- Saltzman, Lisa (2006): *Making memory matter*. The University of Chicago Press, Chicago
- Savinel, Christine – Roubaud, Jacques – Noël, Bernard (1996): *Roman Opalka*. Editions Dis Voir, Paris
- Schneider, David M. (1968): *American Kinship: A Cultural Account*. Prentice Hall, New Jersey
- Schoch, Rainer (1995): *Christian Boltanski: Gymnasium Chases: 7.9.-22.10.1995, Germanisches Nationalmuseum*. Verlag des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg
- Semin, Didier - Garb, Tamar – Kuspit, Donald (1997): *Christian Boltanski*. Phaidon, London

- Sherman, Cindy (2003): *The Complete Untitled Film Stills*. The Museum of Modern Art, New York
- Stephan, Kyle (2005): *The Art and Films of Lynn Hershman Leeson: Secret Agents, Private I*. University of California Press, Berkeley
- Storr, Robert (2002): *Gerhard Richter October 18, 1977*. The Museum of Modern Art, New York
- Strathern, Marilyn (1996): Enabling identity? Biology, choice and the new reproductive technologies. In: Hall, Stuart – du Gay, Paul (szerk.): *Questions of Cultural Identity*. Sage, London
- Sturcz János (2006): *A heroikus ego lebontása*. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest
- Sontag, Susan (1999): *A fényképezésről*. Európa, Budapest
- Szent Ágoston (2006): *Isten városáról*. III. kötet. Kairosz Kiadó, Budapest
- Tengelyi László (1998): *Élettörténet és sorseseemény*. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest
- Thomka Beáta (1998, szerk.): *Narratívák 1. Képleírás, képi elbeszélés*. Kijárat, Budapest
- Thomka Beáta (1998, szerk.): *Narratívák 2. Történet és fikció*. Kijárat, Budapest
- Townsend, Chris (2002): Heart of Glass. In: Merck, Mandy – Townsend, Chris (szerk.): *The Art of Tracey Emin*. Thames & Hudson, London
- Turner, Bryan S. (1997): A test elméletének újabb fejlődése. In: Featherstone, Mike – Hepworth, Mike – Turner, Bryan S.: *A test. Társadalmi fejlődés, kulturális teória*. József Műhely Kiadó, Budapest
- Vermes Katalin (2006): *A test éthosza*. L'Harmattan, Budapest
- Vidler, Anthony (1992): *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. The MIT Press, Cambridge, MA
- Vidler, Anthony (2000): *Wrapped Space*. The MIT Press, Cambridge, MA
- Woodward, Kathryn (1997, szerk.): *Identity and difference*. Thousand Oaks, London

Wright, Stephen (2005): *Hashem El Madani: Studio Practices*. Mind the Gap/Arab Image Foundation, London/Beirut

Young, T. R. (1996): *New Sources of self*. Franklin Book Co., New York

## **Folyóiratok**

Alphen, Ernst van (2003): Szerepjátékok és játékszerek. *Enigma*, 37-38. 39-58.

Alphen, Ernst van (2004): A vizuális archívumok és a holokauszt. *Enigma*, 42. 7-21.

Amy, Michaël (2003): Do-Ho Suh. *Tema Celeste*, XX/99. September-October , 87.

Auslander, Philip (2003): Behind the Scenes: Gregor Schneider's „Totes Hause ur”.  
*PAJ. A Journal of Performance and Art*, 75. 86-90.

Barber, Lynn (2002): „Just Be Yourself - and Wear a Low Top”. Tracey Emin.  
*Parkett*, 63. 24-29.

Bán Zsófia (2004): Családi fényképek a privát és közösségi emlékezetben – A hiány negatívja. *Enigma*, 42. 43-51.

Boda Mihály (2008): A személy fogalma. *Világosság*, 1., 23-56.

Bogdán Melinda (2005): A rabosító fénykép. A rendőrségi fényképezés kialakulása.  
*Budapesti Negyed*, 47–48.

Brittain, David (1991): Cindy Sherman Interviewed; True Confessions. *Creative Camera*, 308., 36.

Bryson, Norman (2004): A tekintet a kiterjesztett mezőben. *Enigma*, 41., 48-60.

Buchloh, Benjamin H. D. (1989): A Note on Gerhard Richter's October 18, 1977.  
*October*, 48. 88-109.

Csuhai Cs. Klára (2003): Trauma és ismétlés. *Pszichoterápia*, 12. 17-27.

Cvoro, Uros (2002): The Present Body, the Absent Body, and the Formless. *Art Journal*, 61. 54-63.

Doane, Mary Ann (2004): Film és maszk. *Metropolis*, 4., 24-36.

- Foucault, Michel (1994): A szubjektum és a hatalom. *Pompeji*, 1-2. 177-187.
- Geha, Katie (2009): Still Life: Detailing the German Autumn through Gerhard Richter's Tote (Dead). *Montage*, 3. 60-68.
- Goldsworthy, Rupert (2006): Revolt into Style: Images of West German „Terrorism” from 1968 to 1977. *Aftershock Magazine*, 11.
- Gyimesi Tímea (1995): Az abjekt Julia Kristeva szubjektum-felfogásában. *Helikon*, 1995/1-2, 140-142.
- György Péter (1994): Sztereotípiák és individualitás 1. *Kritika*, 12., 6-9.
- György Péter (1995): Sztereotípiák és individualitás 2. *Kritika*, 1., 6-10.
- Gyuricza Eszter (2006): A nemiség performativitása (Judith Butler: Jelentős testek). *Holmi*, 13/9. 1257-1264.
- Hirsch, Marianne (2003): Kivetített emlékezet – holokauszt-fényképek a magán- és közösségi emlékezetben. *Enigma*, 37-38. 113-132.
- Hornyik Sándor (2007): Elmosódó realitás: Gerhard Richter, a „blur-effekt” és a technorealizmus. *Új Művészet*, 2.
- Hornyik Sándor (2008): Terrorelhárítás: Gerhard Richter és Luc Tuymans „történelem utáni” történeti festményei. *Balkon*, 2.
- Huyssen, Andreas (2010): German Painting in the Cold War. *New German Critique*, 37. 209-227.
- Kapitány Balázs (2002): A rizikótársadalom másfél évtizede. *Szociológiai Szemle*, 1. 123-133.
- Kibédi Varga Áron (1993): Vizuális argumentáció és vizuális narrativitás. *Athenaeum*, I. 4. 166-179.
- Kmeczkó Szilárd (2000): A végén minden a helyére kerül? Polányi Mihály optikája. *Polanyiana*, 9. 35-53.
- Kocsis Katalin (2006): A horror klasszikusai. A doppelgänger-motívum Hoffmann, Poe és Stevenson műveiben. *Iskolakultúra*, 2006/9. 122-130.



- Köpeczi Béla (1995. szerk.): Posztsemiotikai terminustár. *Helikon*, 1995/1-2, 155-158.
- Kristeva, Julia (1996): Bevezetés a megalázottsághoz. *Café Babel*, 20, 169-184.
- L. Molnár Mária (1998): A titokzatos nő. Cindy Sherman kiállítása. *Új Művészet*, 9., 14-15.
- Liu, Jui-Ch'i (2010): Female Spectatorship and the Masquerade: Cindy Sherman's Untitled Film Stills. *History of Photography*, 34. 1., 79-89.
- Loock, Ulrich (2002): The Dead House ur. *Parkett*, 63. 138-149.
- Loock, Ulrich (2011): Gregor Schneider. Ten Years After. *Cura*, 08.
- Martin, Emily (1997): A test vége? *Replika*, 28. 109-131.
- Mulvey, Laura (1991): A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman. *New Left Review*, I/188. July/August, 137-150.
- Mulvey, Laura (2004): A vizuális élvezet és az elbeszélő film. *Metropolis*, 4., 12-23.
- Nora, Pierre (2003): Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája. *Múlt és Jövő*, 14.
- Osborne, Peter (1992): Painting negation. Gerhard Richter's Negatives. *October*, 62.
- P. Szabó Ernő (1995): A visszafordíthatatlan idő képei. Találkozás Roman Opalkával. *Új Művészet*, 7-8. 32-35.
- Rapaport, Herman (2004): Gerhard Richter and the Death of Poignancy. *Parallax*, 10. 3. 99-112.
- Saltzman, Lisa (2003): Lilith fiai. Gyász és melankólia – trauma és festészet. *Enigma*, 37-38. 157-170.
- Schjeldahl, Peter (1990): Death and The Painter. *Art in America*, April. 249-257.
- Sebők Zoltán (1998): Fiktív állóképek. Cindy Sherman fotósorozata. *Balkon*, 7-8., 29-31.
- Silverman, Kaja (1999): A tekintet. Kamera és szem. *Metropolis*, 2.
- Silverman, Kaja (1999): A tekintet. A tekintet és a kamera. *Metropolis*, 2.

- Silverman, Kaja (2004): Fassbinder és Lacan. A tekintet, a nézés és a képmás újragondolása. *Enigma*, 41., 61-85.
- Sonnevend Júlia (2006): A terrorista arcvonásai, Gondolatok Gerhard Richter "18. October, 1977" című műalkotásához. *Jelenkor*, 3.
- Sturcz János (2000): Ezredvégi álarcosbál. Cindy Sherman útja szerepek és maskarák között. *Fotóművészet*, 43. 5-6., 81-88.
- Szegő György (1995): 0=1965=1(EGY). Roman Opalka a Szépművészeti Múzeumban. *Balkon*, 4. 24-26.
- Szűcs Károly (1998): Állóképek/filmképek – Cindy Sherman: The Complete Untitled Film Stills. *Balkon*, 7-8., 28-29.
- Ullmann Tamás (2007): Lévinas, az alteritás filozófusa. *Helikon*, 1-2. 204-216.
- Usselman, Rainer (2002): 18. Oktober 1977: Gerhard Richter's Work of Mourning and its New Audience. *Art Journal*, 61. 1. Spring
- Wark, Jane (2000): Martha Wilson: Not taking it at face value. *Camera Obscura*, 15.3, 1-33.
- Young, James E. (2003): Az emlékezet szövete. *Enigma*, 37-38. 171-197.

### **Internetes források**

- Almási Miklós: *Az önarckép antropológiája*. <http://mozgovilag.com/?p=5623> (2013. március 3.)
- Baillie, Rebecca (2011): *Tracey Emin: Ideas of Melancholy and Maternity*. [http://www.mamsie.bbk.ac.uk/back\\_issues/3\\_1/documents/Baillie\\_Emin\\_SiM\\_3%281%292011.pdf](http://www.mamsie.bbk.ac.uk/back_issues/3_1/documents/Baillie_Emin_SiM_3%281%292011.pdf) (2012. július 27.)
- Barragán, Paco (2004): *I am the space where I am*. Gallería Soledad Lorenzo Catalog Text <http://www.lehmannmaupin.com/#/press-artists/do-ho-suh/51/> (2012. március 8.)

- Bauman, Zygmunt (1999): *Turisták és vagabundok. A posztmodern kor hősei és áldozatai.* <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre35/01bauman.htm>, (2012. március 8.)
- de Bloois, Joost: *Introduction. The artists formerly known as... or, the loose end of conceptual art and the possibilities of 'visual autofiction'.* <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/autofiction/debloois.htm> (2013. január 29.)
- Caines, Rebecca: *Christian Boltanski: representation and the performance of memory.* <http://www.docstoc.com/docs/55402012/Christian-Boltanski-representation-and-the-performance-of-memory%28Feature%29> (2013. február 16.)
- Carr, C. (2003): *World of Interiors.* <http://www.lehmanmaupin.com/#/press-artists/do-ho-suh/60/> (2012. április 3.)
- Czirják Pál (szerk.): *Pszichoanalízis és filmelmélet.* <http://emc.elte.hu/~metropolis/9902/bev.html> (2012. október 30.)
- Conversations with Contemporary Artists. Kara Walker. Walker's Influences.* [http://www.moma.org/onlineprojects/conversations/kw\\_f.html](http://www.moma.org/onlineprojects/conversations/kw_f.html). (2013. február 5.)
- Cora, Bruno: *Roman Opalka: Standing before Time.* <http://www.palazzobembo.org/index.php?page=104&lang=en> (2012. december 21.)
- Crary, Jonathan: *Az érzékelés modernizálása.* <http://www.caesar.elte.hu/gondolatjel/95/crary.html> (2012. február 7.)
- Emin, Tracey: *May Dodge, My Nan.* <http://www.tate.org.uk/art/artworks/emin-may-dodge-my-nan-t11886/text-summary> (2012. július 23.)
- Farkas Zsolt: *A lacani szubjektumról.* <http://lacanist.atw.hu/Lacanrol/Lacanrol.htm> (2012. október 30.)
- Fineberg, Jonathan: *Memory and Desire.* [http://zhangxiaogang.org/enArtText\\_XQ.aspx?TblCollegeClnum=71](http://zhangxiaogang.org/enArtText_XQ.aspx?TblCollegeClnum=71) (2013. január 26.)

- Fox, Dan (2005): *Die Familie Schneider*.  
[http://www.frieze.com/issue/article/die\\_familie\\_schneider/](http://www.frieze.com/issue/article/die_familie_schneider/) (2012. február 9.)
- Gregos, Katrina: *The Importance of Being Roberta*.  
<http://www.arts.manchester.ac.uk/cidra/postgraduate/Katerina-Gregos-on-Roberta-Breitmore.pdf> (2012. november 6.)
- Házás Nikoletta: *Közről távolra és közelre*.  
<http://epa.oszk.hu/00000/00012/00053/hazas.htm> (2013. január 24.)
- Houser, Craig: *If Walls Could Talk: An Interview with Rachel Whiteread*.  
<http://pastexhibitions.guggenheim.org/whiteread/interview2.html> (2012. február 2.)
- Jones, Amelia (2008): *This Life*. [http://www.frieze.com/issue/article/this\\_life/](http://www.frieze.com/issue/article/this_life/) (2012. november 18.)
- Kovács Éva: *Elbeszélés és azonosság a társadalomkutatásban*.  
[http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszet/index.php?option=com\\_tanelem&id\\_tanelem=832&tip=0](http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszet/index.php?option=com_tanelem&id_tanelem=832&tip=0) (2012. október 30.)
- Krauss, Rosalind: *From „Cindy Sherman Untitled”*.  
<http://www.mariabuszek.com/kcai/PoMoSeminar/Readings/KraussSherman.pdf> (2012. november 24.)
- Legaza Ibolya: *Esterházy Péter: Harmonia Caelestis*.  
<http://legeza.oszk.hu/sendpage.php?rec=li0513> (2013. január 24.)
- Linden, Robin: *Stories From Second Life: Hotwire Island and Lynn Hershman Leeson*. <http://community.secondlife.com/t5/Features/Stories-From-Second-Life-Hotwire-Island-and-Lynn-Hershman-Leeson/ba-p/639809> (2012. november 18.)
- Markó Péter (2008): *Újabb irányzatok a szociológiaelméletben – A reflexív modernizáció*. <http://www.vasiszemle.t-online.hu/2008/06/marko.htm> (2012. július 18.)
- Nemes Z. Márió (2007): *Hajas Tibor és a szakrális test*.  
<http://exindex.hu/print.php?page=3&id=451> (2012. július 31.)

- Peng, Lu: *The Spiritual History of Depression and Sentiment. The Art of Zhang Xiaogang*.  
[http://zhangxiaogang.org/enArtText\\_XQ.aspx?TblCollegeClnum=66](http://zhangxiaogang.org/enArtText_XQ.aspx?TblCollegeClnum=66) (2013. január 26.)
- Perényi Mónika (2007): *Harmadik típusú találkozások*.  
[http://balkon.c3.hu/2007/2007\\_1/3harmadik.html](http://balkon.c3.hu/2007/2007_1/3harmadik.html) (2012. február 9.)
- Pethő Ágnes: *Önreflexivitas a filmben*.  
<http://film.sapientia.ro/uploads/oktatas/segedanyagok/Reflexivitas-vazlat1.pdf>  
(2013. január 29.)
- Pitcher McDonough, Sarah: *How to Read Autofiction*.  
[http://wescholar.wesleyan.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1695&context=etd\\_hon\\_theses](http://wescholar.wesleyan.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1695&context=etd_hon_theses) (2013. január 29.)
- Rényi András: *A képbe vesző tekintet. Caravaggio: Nárcisz*.  
[http://www.renyiandras.hu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=99:a-kepbe-vesz-tekintet&catid=35:caravaggio&Itemid=83](http://www.renyiandras.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=99:a-kepbe-vesz-tekintet&catid=35:caravaggio&Itemid=83) (2013. március 3.)
- Rounthwaite, Adair: *Making Mourning from Melancholia: The Art of Kara Walker*.  
<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/autofiction/rounthwaite.htm> (2013. február 8.)
- Steiner, Wendy (2006): *Narrativitás a festészetben*.  
<http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mediatar/vir/szoveggyujtemeny/steiner/index.html> (2012. december 11.)
- Stepanovic Tijana (2004): *Énképzőkör*. <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=265>  
(2012. július 23.)
- Szűcs Károly: *Recycling images*. [http://www.balkon.hu/balkon04\\_04/06eperjesi.html](http://www.balkon.hu/balkon04_04/06eperjesi.html)  
(2012. november 24.)
- Takács Ádám: *Szubjektivitás és szubjektíváció: Foucault egzisztenciális modelljei*.  
<http://www.c3.hu/~prophil/profi034/takacs.html> (2013. február 13.)
- Thomka Beáta: *Életrajzi fikció, biotext, a szerző mint metalepszis*.  
<http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=1053> (2013. január 29.)

- Tranberg, Dan: *Hallucination and Reality*. <http://writings.dantranberg.com/?p=49>  
(2013. január 24.)
- Tsong-zung, Chang: *Between Reality and Illusion*.  
[http://zhangxiaogang.org/enArtText\\_XQ.aspx?TblCollegeClnum=65](http://zhangxiaogang.org/enArtText_XQ.aspx?TblCollegeClnum=65) (2013.  
január 26.)
- Tusa, John: *Interview with Rachel Whiteread*,  
[http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/whiteread\\_transcript.shtml](http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/whiteread_transcript.shtml)  
(2012. február 2.)
- Vendrame, Simona (2000): *Tracey Emin, Interview with Simona Vendrame*.  
<http://www.lehmannmaupin.com/#/press-artists/tracey-emin/57/> (2012. július  
18.)
- Wagner, Alexandra: *A Territory of Uncanny, Interview with Anthony Vidler*.  
<http://citylink.newschool.edu/files/publications/VIDLER-WAGNER-INTERVIEW07.pdf> (2012. február 7.)
- Wagner, Frank (1996): *Making a Difference. Hunter Reynolds and Patina du Prey's Memorial Dress*.  
[http://hunterwreynolds.com/section/42991\\_The\\_Memorial\\_Dress.html](http://hunterwreynolds.com/section/42991_The_Memorial_Dress.html) (2012.  
november 3.)
- Wall, David: *Transgression, Excess, and the Violence of Looking into the Art of Kara Walker*. <http://oaj.oxfordjournals.org/content/33/3/277.short> (2013. február  
11.)
- Whitson, Catherine: *Haunted Spaces: Architecture and The Uncanny in the Work of Rachel Whiteread, Thomas Demand, and Gregory Crewdson*.  
<http://etd.ohiolink.edu/send-pdf.cgi/Whitson%20Catherine.pdf?ucin1306498840> (2012. február 9.)
- Zuckerman, Margaret: *Gillian Wearing Wearing a Mask of Gillian Wearing*.  
<http://dailyserving.com/2012/04/gillian-wearing-wearing-a-mask-of-gillian-wearing/> (2013. január 24.)
- <http://www.kemperartmuseum.wustl.edu/files/blondeeducationguide.pdf> (2012.  
november 10.)

<http://bodytracks.org/category/1970s/page/4/> (2012. október 31.)

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/zaatari-bashasha-left-and-a-friend-studio-shehrazade-saida-lebanon-late-1950s-hashem-el-p79493> (2012. december 11.)

<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-ai-weiwei/interpretation-text> (2013. január 26.)

## *Képjegyzék*

1. ábra Martha Wilson: I make up the image of my perfection / I make up the image of my deformity, 1974, fotográfia, papír, 48,3×63,5 cm
2. ábra Martha Wilson: A Portfolio of Models, 1974, fotográfia, papír, egyenként 50,8×35,6 cm
3. ábra Eperjesi Ágnes: Önarckép-szeletek, 2004, c-print, alumínium, egyenként 130 cm hosszúsággal és eltérő szélességgel
4. ábra Eleanor Antin: Portrait of the King, 1972, ezüst zselatin fotográfia, papír, 35×24,7 cm
5. ábra Hunter Reynolds: Patina du Prey's Memorial Dress: 1993 to 2007, 2007, performansz
6. ábra Lynn Hershman Leeson: The Roberta Breitmore Series, 1974-78, performansz, fotográfia, papír, változó méretekben
7. ábra Lynn Hershman Leeson: The Roberta Breitmore Series (Roberta's Documents), 1974-78, fotográfia, dokumentumok, papír, változó méretekben
8. ábra Lynn Hershman Leeson: Roberta Multiples, 1978, performansz
9. ábra Lynn Hershman Leeson: CybeRoberta, 1995-1998, interaktív hálózati installáció
10. ábra Lynn Hershman Leeson: Roberta in Second Life, 2007, számítógépes alkalmazás
11. ábra Cindy Sherman: Untitled Film Still #2, 1978, fotográfia, papír, 24,1×19,2 cm
12. ábra Cindy Sherman: Untitled Film Still #6, 1978, fotográfia, papír, 24,1×19,2 cm
13. ábra Cindy Sherman: Untitled Film Still #14, 1978, fotográfia, papír, 24,1×19,2 cm
14. ábra Cindy Sherman: Untitled Film Still #56, 1980, fotográfia, papír, 24,1×19,2 cm



15. ábra Hashem el Madani: Anonymous, 1960, Akram Zaatari által archiválva, 2007.,  
fotográfia, papír, 290×190 mm
16. ábra Hashem El Madani: Tarho és El Masri, 1958, Akram Zaatari által archiválva,  
2007, fotográfia, papír, 190× 289 mm
17. ábra Hashem El Madani: Bashasha és barátnője, 1958, Akram Zaatari által  
archiválva, 2007, fotográfia, papír, 191× 289 mm
18. ábra Tracey Emin: May Dodge, My Nan, 1963-93, 1993, memorabilia, változó  
méret
19. ábra Tracey Emin: Uncle Colin, 1963-93, 1993, memorabilia, változó méret
20. ábra Tracey Emin: My Abortion, 1990-93, memorabilia, változó méret
21. ábra Tracey Emin: Terribly Wrong, 1997, monotípiá, papír, 582×811 mm
22. ábra Tracey Emin: I do not expect to be a mother but I do expect to die alone,  
2002, applikált takaró, 250×200 cm
23. ábra Christian Boltanski: 10 Portraits photographiques de Christian Boltanski,  
1946-1964, 1972, művészkönyv, 20 oldal, 10 fekete-fehér fotográfia
24. ábra Gábor Imre: Gábor Imre egy napja (részlet), 2004, computer print, 106×50  
cm egyenként
25. ábra Révész László László: My Sky, My Sixties – Archives Pictures 1., 2009,  
ceruza, szén, papír, 150×400 cm
26. ábra Révész László László: My Sky, My Sixties – Archives Pictures 3., 2009,  
ceruza, szén, papír, 150×400 cm
27. ábra Roman Opalka: OPALKA 1965/1-∞, Détail 1-35327, 1965, akril, vászon,  
196×135 cm
28. ábra Roman Opalka: OPALKA 1965/1-∞, Détail 1-35327 (részlet), 1965, akril,  
vászon, 196×135 cm
29. ábra Roman Opalka: OPALKA 1965/1-∞, Önarcképek, 1965-2011, fotográfia,  
papír, 30,5×24 cm

30. ábra Frédéric Bruly Bouabré: Les Grands Noms de la Mythologie Bété, 2000, színes ceruza, karton, 20×15 cm
31. ábra William Wegman: Family Combinations, 1972, fotográfia, egyenként 31,6×25,9 cm
32. ábra Gillian Wearing: Self Portrait as my Father Brian Wearing, 2003, ezüst zselatin nyomat, papír, 167,6×129,5 cm
33. ábra Gillian Wearing: Self Portrait as my Mother Jean Gregory, 2003, ezüst zselatin nyomat, papír, 137,2×116,9 cm
34. ábra Gillian Wearing: Self Portrait at Three Years Old, 2003, ezüst zselatin nyomat, papír, 182×125 cm
35. ábra Zhang Xiaogang: Xue yuan – da jia ting 11. (Vérvonal – Nagy Család 11.), 1995, olaj, vászon, 180×230 cm
36. ábra Zhang Xiaogang: Xue yuan – da jia ting 3. (Vérvonal – Nagy Család 3.), 1996, olaj, vászon, 130×100 cm
37. ábra Zhang Xiaogang: Fu yü nü yi hao (Apa és lánya 1.), 1999, olaj, vászon, 100×80 cm
38. ábra Kara Walker: World's Exposition, 1997 (részlet), papír kivágás, fekete papír, 300×490 cm
39. ábra Kara Walker: Gone: An Historical Romance of a Civil War as It Occurred b'tween the Dusky Thighs of One Young Negress and Her Heart. 1994 (részlet), papír kivágás, fekete papír, 396,2× 1524 cm
40. ábra Kara Walker: Cut, 1998, papír kivágás, fekete papír, 223,5×137,2 cm
41. ábra Gerhard Richter: Jugendbildnis, 1988, olaj, vászon, 67×62 cm
42. ábra Gerhard Richter: Tote 1.; 1988, olaj, vászon, 62×67 cm
43. ábra Gerhard Richter: Beerdigung, 1988, olaj, vászon, 200×320 cm
44. ábra Do Ho Suh: Seoul Home/L. A. Home/New York Home/Baltimore Home/London Home/Seattle Home/L. A. Home, 1999, selyem, 378,5×609,6×609,6 cm

45. ábra Do Ho Suh: Perfect Home II., 2003, nejlon, 279,4×609,6×1310,6 cm
46. ábra Rachel Whiteread: House, 1993, beton, ismeretlen méret
47. ábra Rachel Whiteread: Closet, 1988, gipsz, fa, filc, 160×88×37 cm
48. ábra Rachel Whiteread: Shallow Breath, 1988, gipsz, polisztirol, 191×93×18 cm
49. ábra Gregor Schneider: Totes Haus ur, 1985-1997, installáció
50. ábra Gregor Schneider: Die Familie Schneider, 2004, performansz
51. ábra Lenkey-Tóth Péter: Gyilkosok 1-6., 2008, olaj, vászon, 70×50 cm egyenként
52. ábra Lenkey-Tóth Péter: Ágy, 2009, olaj, vászon, 120×160 cm
53. ábra Lenkey-Tóth Péter: Vacsora előtt, 2010, olaj, vászon, 140×100 cm
54. ábra Lenkey-Tóth Péter: Kád I., 201., olaj, vászon, 120×160 cm

## ***Szakmai életrajz***

Lenkey-Tóth Péter (Miskolc, 1972. 08. 10.)

www.lenkeytoth.hu

lenkeytoth@gmail.com

### **Tanulmányok**

Bessenyei György Tanárképző Főiskola, Nyíregyháza, matematika-rajz szak, 1991-1996

Pécsi Tudományegyetem, Művészeti Kar, Pécs, vizuális nevelőtanár, 2002-2004

Pécsi Tudományegyetem, Művészeti Kar, Doktori Iskola, Pécs, DLA Festészet, 2008-2011

### **Tagságok**

Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete

Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége

Magyar Festők Társasága

Miskolci Kortárs Képzőművészek Egyesülete

### **Díjak, ösztöndíjak**

XXI. Miskolci Téli Tárlat, *Miskolc Megyei Jogú Város Önkormányzatának díja*, 2012

*Budapest Galéria ösztöndíja*, Artist in Residence, Krems, 2012

*Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj*, Royal Academy of Arts, London, 2011

XX. Miskolci Téli Tárlat, *Miskolci Galéria Városi Művészeti Múzeum díja*, 2009

*Honorable Distinction of Triennale Jury*, Ezüst Négyszög, Kárpátok Régió Nemzetközi Festészeti Triennálé, Przemysl, Lengyelország, 2009

*Miskolc Megyei Jogú Város alkotói ösztöndíja*, Miskolc, 2008

XVIII. Miskolci Téli Tárlat, *Nógrád Megye Önkormányzatának díja*, 2005

*Miskolc Megyei Jogú Város pályakezdő művészeti ösztöndíja*, Miskolc, 1999

### **Művek közgyűjteményben**

KaposArt Groteszk Művészeti Gyűjteménye, Kaposvár

Artpool Művészetkutató Központ, Budapest

Gutenberg Múzeum, Mainz, Németország

Planet Dada Gallery, Derby, Anglia

Castel S. Pietro Terme Nemzetközi Művészkönyv Gyűjteménye, Olaszország

Miskolci Galéria Városi Művészeti Múzeum, Miskolc

Artcolle Kollázs Gyűjtemény, Párizs (Sergine), Franciaország

Kortárs Magyar Galéria, Dunaszerdahely, Szlovákia

Kortárs Művészeti Múzeum, Pavia, Olaszország

### **Bibliográfia**

Beke Zsófia: *Két perspektíva – kétféle szemszögből: Csáky Donát Márk és Lenkey-Tóth Péter tájképei*, Új Művészet, 2003. október, 30-31. o.

Vámosi Katalin: *Tárlatról tárlatra*, Új Holnap, 2006/2.

Vass Tibor: *Kamaszkorom legszebb vara*, Spanyolnátha, 2008/tavaszi

Somogyi Zsófia: *Az ember felette áll a semminek*, Új Művészet, 2010. február, 41. o.

Debreceni Boglárka: *Ágyak, kádak, asztalok*, Műértő, 2012. november

## **Önálló kiállítások**

----- 2012

Galerie Kuko, Dresden, Németország

Miskolci Galéria

----- 2010

Löffler Múzeum, Kassa, Szlovákia

Fáy-kastély, Fáy

----- 2008

Művészetek Háza, Miskolc

----- 2003

Miskolci Galéria, Miskolc

----- 2001

Duna Galéria, Budapest

----- 1997

Miskolci Galéria, Petró-ház, Miskolc

## **Csoportos kiállítások**

----- 2013

*In memoriam Lenkey Zoltán*, Miskolci Galéria Városi Művészeti Múzeum, Feledy-ház, Miskolc

*Salgótarjáni Tavaszi Tárlat*, Nógrád Megyei Történeti Múzeum

----- 2012

*XX. Miskolci Téli Tárlat*, Miskolci Galéria Városi Művészeti Múzeum, Miskolc

Mikor Csoport Kiállítása, Herman Otto Múzeum, Miskolc

----- 2011

*Salgótarjáni Tavaszi Tárlat*, Nógrád Megyei Történeti Múzeum

*DLA kiállítás*, Hattyúház Galéria, Pécs

----- 2010

*Ezüst Négyszög, Kárpátok Régió Nemzetközi Festészeti Triennálé*, Medgyessy Ferenc Emlékmúzeum Kortárs Művészeti Galéria, Debrecen

*DLA kiállítás*, Hattyúház Galéria, Pécs

*DLA kiállítás*, Római Magyar Akadémia, Róma, Olaszország

*A dunaszerdahelyi Kortárs Magyar Galéria gyűjteményes kiállítása*, Kortárs Magyar Galéria, Dunaszerdahely

----- 2009

*Salgótarjáni Tavaszi Tárlat*, Nógrád Megyei Történeti Múzeum

*Ezüst Négyszög, Kárpátok Régió Nemzetközi Festészeti Triennálé*, Przemysl, Lengyelország

*Ezüst Négyszög, Kárpátok Régió Nemzetközi Festészeti Triennálé*, Rzeszow, Lengyelország

*Ezüst Négyszög, Kárpátok Régió Nemzetközi Festészeti Triennálé*, Oradea, Románia

*DLA kiállítás*, Pécsi Galéria, Pécs

*XX. Miskolci Téli Tárlat*, Miskolci Galéria Városi Művészeti Múzeum, Miskolc

----- 2008

*Mikor Csoport Kiállítása*, Városi Galéria, Kalocsa

*Miskolci Művészek Kiállítása*, Szönyi István Terem, Miskolc

*V. Képzőművészeti Aukció*, Miskolci Galéria

*Mikor Csoport Kiállítása*, Városi Galéria, Przemysl, Lengyelország

*XIX. Debreceni Országos Nyári Tárlat*, Kölcsey Központ, Debrecen

----- 2007

Mikor Csoport Kiállítása, Miskolci Galéria

Mikor Csoport Kiállítása, Városi Galéria, Bistrita, Románia

*Ezüst Négyszög, Kárpátok Eurorégió Nemzetközi Festészeti Triennálé, Debrecen*

*Miskolci Téli Tárlat, Miskolci Galéria*

----- 2006

Mikor Csoport Kiállítása, Sárospataki Képtár

Mikor Csoport Kiállítása, Duna Galéria, Budapest

*Ezüst Négyszög, Kárpátok Eurorégió Nemzetközi Festészeti Triennálé, Kortárs Művészeti Galéria, Przemysl, Lengyelország*

*Művek, Művészek, Műgyűjtők IV., Miskolci Galéria*

XIX. Debreceni Országos Nyári Tárlat, Kölcsey Központ, Debrecen

----- 2005

Galeria Schafranko, Eperjes, Szlovákia

Mikor Csoport Kiállítása, Galeria Cinefil, Kassa, Szlovákia

Kortárs Magyar Galéria Gyűjteményének Kiállítása, Kortárs Magyar Galéria, Dunaszerdahely, Szlovákia

*3rd International Award „Pavia - Young European Art”, Sala Scuderie del Castello Visconteo, Pavia, Olaszország*

*Miskolci Téli Tárlat, Miskolci Galéria*

----- 2004

*BAE Friss, Szentendre, Művészet Malom*

*KMG V. Nemzetközi Művésztelepének Kiállítása, Kortárs Magyar Galéria, Dunaszerdahely*

*Művek, Művészek, Műgyűjtők III., Miskolci Galéria*

*Itthon a hazában, otthon Európában, Nyíregyházi Főiskola*



----- 2003

*Digitalis II: the Spiritual in Digital Art*, Evergreen Cultural Center, Coquitlam, Kanada

*Europastel*, Szentpétervári Állami Történeti Múzeum, Szentpétervár, Oroszország

*Ezüst Négyesög, Kárpátok Eurorégió Nemzetközi Festészeti Triennálé*, Kortárs Művészeti Galéria, Przemysl, Lengyelország

*IV. Egyptian International Print Triennale*, Palace of Arts El Gezeira, Kairo, Egyiptom

*Művek, Művészek, Műgyűjtők II.*, Miskolci Galéria

*Miskolci Téli Tárlat*, Miskolci Galéria

----- 2002

*IX. Salon International du Collage Contemporain*, Espace St. Martin, Paris, Franciaország

*Tendenciák, a Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetségének kiállítása*, Művészetek Háza, Szekszárd

*Europastel*, Alba, Bra, Cuneo, Fossano, Mondoví és Magliano Alfieri, Olaszország

*Matricák 2002, Nemzetközi Elektrográfiai Kiállítás*, Újpesti Gyermekgaléria, Budapest

*XI. Salgótarjáni Országos Rajzbiennále*, Nógrád Megyei Történeti Múzeum, Salgótarján

*Hajó*, Vigadó Galéria, Budapest

*Művek, Művészek, Műgyűjtők I.*, Miskolci Galéria

----- 2001

*Miskolci Téli Tárlat*, Miskolci Galéria

*Fény és árnyék, Kontrasztok a festészetben*, Kecskeméti Képtár

II. Rákóczi Ferenc Megyei Könyvtár, Miskolc (Barczy Pállal)

----- 2000

Újlipótvárosi Galéria, Budapest

*XX. Országos Grafikai Biennále*, Miskolci Galéria

*Akkor és most*, Csepeli Galéria, Budapest

----- 1999

*Miskolci Téli Tárlat*, Miskolci Galéria

*Salgótarjáni Tavaszi Tárlat*, Nógrád Megyei Történeti Múzeum

*Groteszk Gyűjtemény*, Újpesti Galéria, Budapest

Gallery Cosmopolitan, Göteborg, Svédország

*III. Egyptian International Print Triennale*, Palace of Arts El Gezeira, Kairo, Egyiptom

----- 1998

*Kollázs '98*, Vigadó Galéria, Budapest

*Kortárs Művészeti Biennále*, Tatabánya

*Debreceni Nyári Tárlat*, Aranybika Szálló

*Libri d'Artisti e Poesi Visiva*, Castel S. Pietro Terme, Olaszország

*Perszonáliák, papírral/papírra*, Kortárs Magyar Galéria, Dunaszerdahely, Szlovákia

Fundamenta Székház, Budapest

*1848-1998*, Veszprémi Egyetem

*Ecce Homo*, Vigadó Galéria, Budapest

*Heroikus terek*, Erdős Rennée Ház, Budapest

*Adam Mickiewicz*, Muzeum Okręgowego Ziemi Kaliskiej, Kalisz, Lengyelország

----- 1997

*Salgótarjáni Tavaszi Tárlat*, Nógrád Megyei Történeti Múzeum

*Szegedi Nyári Tárlat*, Móra Ferenc Múzeum

*I. Nemzetközi Livres-Objets Biennále, Győr*

*Hommage á Marcel Duchamp, Artpool Galéria, Budapest*

*III. Pasztell Biennále, Esztergom*

*Közép-Kelet-Európai Képeslap 3, Vaszary Képtár, Kaposvár*

*Gutenberg Exhibition, Echternach, Luxemburg*

*Artists's Book Mail Art Gallery, Derby, Anglia*

----- 1996

*Nyíregyházi Városi Galéria*

*Zempléni Nyári Tárlat, Tokaj*

*Agora, Hajógyári Sziget, Budapest*

----- 1995

*Salgótarjáni Tavaszi Tárlat, Nógrád Megyei Történeti Múzeum*

*Nyíregyházi Városi Galéria*

*III. Nemzetközi Grotoszki Kiállítás, Vaszary Képtár, Kaposvár*

----- 1994

*Miskolci Téli Tárlat, Miskolci Galéria*

----- 1992

*Miskolci Téli Tárlat, Miskolci Galéria*