

**Magyar Képzőművészeti Egyetem
Doktori Iskola**

**„Erről nem beszélünk!”
Trauma az alkotómunkában**

DLA-értekezés

**Chilf Mária
2018**

**Témavezető: Prof. Emerita Maurer Dóra
Konzulens: PhD. Ragó Anett**

Köszönetnyilvánítás

Elmondhatatlanul hálás vagyok Maurer Dórának, hogy életem legnehezebb időszakában mellém állt, sokat jelentett nekem, hogy maga mellé hívott tanársegédnek. Köszönöm konzulensemnek, Ragó Anettnek és külső konzulensemnek, Részeg Imolának a szakmai gondoskodást. Köszönöm továbbá barátaimnak azt a sokrétű segítséget, amit elméleti, gyakorlati, emberi vonatkozásban nyújtottak: Ágoston Gabriellának és Ágoston Vilmosnak, Balázs Katának, Borbély-Bartis Katalinnak, Dánél Mónikának, Madácsy Istvánnak, Nagy Imolának, Szokács Kingának és Szűcs Terinek.

Tartalom

1. Bevezető	4
2. A trauma fogalma és működés módja	8
3. Trauma és emlékezet	14
4. Trauma és alkotás viszonya	18
4.1 A művészet mint a traumára adott válasz	20
4.2 A reprezentáció problémája	21
4.3 Affektusok és a művészeti megjelenítés dilemmái	23
4.4 Artworking	29
4.5 Attitűdök, módozatok	32
5. A traumák hálójában – önanalízis	39
5.1 Materialitás, transzformáció, mulandóság (Cím nélkül, 1991–1994)	39
5.2 (Fiktív) autobiográfia? (Brumival bármi megtörténhet, 2004–2005)	41
5.3 Performatív traumák (Láthatatlan alaprajz, 2013)	43
6. Mestermunka: Privát történelem(feldolgozás) – megszemélyesítés, megtestesítés (Átmeneti tárgyak, 2014–2018)	47
7. Összegzés, záró gondolatok	51
8. Képek	55
9. Képjegyzék	69
10. Mellékletek	73
11. Bibliográfia	76
12. Szakmai életrajz	82

1. Bevezető

„Mindig mindenki azért írt, festett, faragott vagy mintázott szobrokat, épített épületeket vagy talált fel valami korszakalkotó dolgot, hogy sikerüljön valahogy kievickélnie a pokolból.” Antonin Artaud¹

2003-ban kezdtem el DLA-tanulmányaimat a *belső kert (zárt kert/hortus conclusus)* témáról, de alig félévre rá ezt a „kertet” hirtelen lebetonozták. Ebbe a lebetonozott kertbe záródtam évekre, hosszú zarándokutak lépésszámával koptatva a cementet, remélve, hogy az egyszer elporlik, s a termékeny talajhoz hozzáférhetek. Ennek a megtett útnak néhány állomásáról szól ez a dolgozat, és – továbbra is a lebetonozott kert metaforánál maradva – abban bízom, hogy amint az egyre szaporodó hajszáltrepedéseken keresztül feltörő természet lassan visszahódítja területeit, úgy erősödnek tapasztalatokká a megélt élmények.

A traumatapasztalatról nehéz beszélni. Legfőbb kérdésem, hogy *alkotóként* lehet(séges)-e erről egyáltalán beszélni, s ha igen, akkor hogyan, (és mit) lehet (el)mondani. Egyáltalán szükséges-e?

Nem szeretném, ha önmeghatározásom alapja a trauma-identitás volna, és feladatomban sem tekintem az erről való beszédet. Mégis be kell látnom, hogy a témával való foglalkozás megkerülhetetlen volt. Ugyanis férjem, szakmai társam 2004 tavaszán történt tragikus halálával nemcsak egy párbeszéd szakadt meg, hanem számomra egy új időszámítás vette kezdetét. A bénító sokkállapot tehetetlensége után a hosszan tartó gyász- és feldolgozó munka központi része lett életemnek, illetve művészeti és kutatói tevékenységemnek.

A tragikus esemény óta eltelt 14 év feszített belső munkában telt/telik, amelynek (affektív, kognitív) élményei, tapasztalata szubjektív és individuális, mint maga a radikális veszteségből, hiányból fakadó fájdalom. Nem elmondható, nem megosztható, közvetíthető, reprezentálható. Mindenki egyéni, sajátos módon tapasztalja meg

¹ Minois, Georges: *Az életfájdalom története*. Corvina, Bp., 2006, 310. o.

legmélyebb szenvedésélményeit, veszteségét, traumáit, gyászát, mégis tudunk valamit kommunikálni ezekről a megéléseinkről.

A mélyen megrázó léteseményeket nagyon nehéz lezárni, ha egyáltalán lehetséges. A lezáratlan pedig újra és újra előbukkan, performálódik, mindaddig, míg egy egységes elmesélésbe/narrációba nem szerveződik. Gyógyulni (etimológiai jelentése szerint) azt jelenti, egésznek lenni.² A trauma pszichés erőszakosságával fragmentál, épp az egységérzetünket szakítja szét. Kísért, nem lehet elfelejteni. Alkotóként sajátos viszonyom van az átélt traumával. Egyrészt megélője (elszenvedője) vagyok a történeteknek, másrészt reflektáló, kívülre helyezkedő, megfigyelői szemszögből, távolságból kísérlem meg megragadni mindazt, ami történt, szóra bírni a hallgatást.

Ludwig Wittgenstein azon elhíresült mondatára, hogy „Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell.”,³ egy képem címével reagálok: „*amiről beszélni nem lehet, de hallgatni nem szabad*”. Parafrázisom a traumára utal, véleményem szerint a traumával valamit kezdeni kell, valahogyan tematizálni kell, hogy fel lehessen dolgozni. Ezt viszont csak úgy lehet, ha újra és újra intenzíven foglalkozunk vele, mindaddig, amíg valami átalakul és valahogyan átíródik.

DLA-dolgozatomban a trauma és a traumafeldolgozás témáját a művészet és az alkotó perspektívájából elemzem, elméleti, azaz pszichológiai, esztétikai, filozófiai kérdések bevonásával. Azokat a fogalmakat, gondolatokat szeretném konkretizálni, amelyek a művészeti traumamunka, az *artworking* (Bracha L. Ettinger terminusa) során vetődnek fel, és olyan alkotói kérdéseket, folyamatokat, műveket vizsgálok, amelyek traumatikus tapasztalatokkal dolgoznak. Olyan alkotókat vizsgálok, akiknél a traumamunka a művészet eszköze, háttere, mozgatórugója, inspirációja és témája. A különféle formákban, képekben megjelenő „*work on trauma*” műveknél a fájdalomtól való megszabadulás, a múlttá változtatás vágya munkál, amelyhez kommunikációra törekvés társul, mintegy lehetőségként az alkotó és a befogadó önmeghatározására és önértelmezésére. Szándékom, hogy – az alkotói mint reflektáló „én” szemszögből – a tehetetlen (szemlélő), kontrollvesztett (áldozat)szerep helyett tevékeny (alakító), a helyzetre befolyással bíró hozzáállással adjak értelmet a megváltozott élethelyzetnek.

² A „heal” szó jelentése angolul: „make whole”. A magyar etimológiai szótárban a gyógyul szó eredeti jelentése a javul, javít szűkülése eredményeként korlátozódik az egészségi állapot javulásának kifejezésére.

³ Wittgenstein, Ludwig: *Logikai-filozófiai értekezés*. Atlantisz, Bp., 2004, 89. o.

Azaz a trauma művészet által történő átírásáról/transzformálásáról szeretnék írni, s ezáltal voltaképpen az önmagamhoz való, alkotáson keresztüli hozzáférésre reflektálni.

Értekezésem ugyanakkor a trauma nyelvének kutatása is egyben, amelyben a trauma reprezentációjának problémáit vizsgálom a kreatív produkció viszonylatában, négy női alkotó munkássága mentén, illetve néhány saját mű bemutatásán keresztül.

A kérdéseim a következők: Hogyan kap(hat) képet és nyelvet a trauma? Milyen módon fogalmazódik meg a törés élménye, s e tapasztalat milyen kérdések elé állítja az alkotót? Hogyan dolgozik a művész mindezekkel a tapasztalatokkal, hogyan jelennek meg a műveiben, illetve a művészet révén milyen módon lehetséges meg-, át- és feldolgozni ezt az élményt?

Általában a művészek nem tudományosan, inkább intuitíven kutatnak saját munkájukkal kapcsolatban, illetve alkotói tevékenységük önreflexív árnyalása érdekében. Felmerül a kérdés, hogy vajon mennyire segíti vagy akadályozza az alkotói munkát az a társadalmi elvárás, hogy a művész a saját művészi nyelve mellett az elméleti/fogalmi nyelvet is tudományos szinten bírja?

Módszerem a gyakorlaton alapuló kutatás, gondolkodás, amely főként intuitív, többféle forrásból táplálkozó ismeretekre, művekre, illetve át- és megdolgozott személyes tapasztalatokra épít, és így nem teljesen esik egybe a tudományos világban használt kutatással, az ott használt módszerekkel.

A dolgozat első részében a trauma fogalmát, működés módját vázolom fel különféle megközelítésekben, majd az alkotómunkával összefüggésben felmerülő következő fogalmakat tárgyalom: reprezentáció, affektusok, *artworking*. Azt követően négy női alkotó attitűdjét vizsgálom (az autobiografikusság és személyesség kérdésének érintésével). Végezetül néhány saját, traumához köthető alkotást mutatok be az alkotói folyamatra való reflexióimmal együtt.

E dolgozatban a művészetterápia témáját pszichológiai vonatkozásai miatt ugyan érintem, de nem szándékom részletesen foglalkozni vele, hiszen az alkotás létrejöttében, illetve a végeredmény értelmezésében a pszichológia és a művészet területén különböző szempontok, célok és módszerek érvényesülnek.

Összegezve elmondható, hogy a traumát és tapasztalatát a kreatív munka viszonyában vizsgálom, alkotói szemszögből, vagyis egy folytonos változásban lévő, nem lezárt

folyamat perspektívájából artikulálok a témával kapcsolatos szerteágazó gondolataimnak – a nem kevés alkalommal lehetetlennek látszó – rendszerezési kísérletével. Azt gondolom, hogy ez a megközelítés módot ad arra, hogy ismeretet szerezzünk tudati működéseinkről, magunkról és a világról, hiszen a művészet lehetséges lényegét az emberi tudatosság alakításában, tágításában, kiterjesztésében látom.

Megkerülhetetlen annak a kérdése, hogy van-e értelme, relevanciája, hozadéka mások számára a trauma kérdésével foglalkozó, nagyon személyes, belső referenciákon alapuló művészetnek. Erre a kérdésre ki fogok térni a dolgozatomban. Itt csupán idézem Bracha L. Ettinger egy hasonló kérdésre adott nagyon egyszerű és számomra lényeges válaszát: „Mert érint téged és a barátaidat.”⁴ Ha már engem komolyan érdekel valami, az egy emberi kíváncsiság, ami más ember kíváncsiságára is igényt tarthat. Ahogy engem más ember kíváncsisága érdekel. Az már nem privát ügy.

⁴ Ettinger, Bracha L.: *Wit(h)nessing Trauma and the Gaze*.
<https://www.youtube.com/watch?v=c71W2QGrph0> [2018. 04. 14.]

2. A trauma fogalma és működés módja

A *trauma* a görög eredeti értelmében sebet, átfúrást jelent, és a fizikai sérülések leírására használták⁵. A traumaesemény pedig olyan sérülést okozó életeseemény, amely megváltoztatja az élet addigi menetét. Olyan radikálisan ront be és dob ki addigi megszokott világunkból, hogy nem menekülhetünk az új helyzettel való szembenézéstől. S ez az új helyzet lesz a realitás, a maga elviselhetetlen pőreségében.

A személyes trauma egy olyan előreláthatatlan esemény, mely szétrobbantja az élettörténet koherenciáját, átszínezi a valóságészlelést és az énképet. A trauma során – legyen fizikai vagy pszichikai természetű – valamely védőréteg olyan mérvű sérülése történik, hogy az már nem kezelhető azokkal a mechanizmusokkal, amelyekkel a fájdalmat és a veszteséget általában kezelni szoktuk.⁶

Traumáról – noha nincs rá egy mindent lefedő, átfogó meghatározás – akkor beszélünk, „amikor olyan aktuális külső helyzetet érzékelünk, amellyel borzalmas (testi vagy lelki) fájdalmak járnak együtt, vagy életveszélyt jelentenek, és amelyekből egyáltalán nincs menekvés”.⁷ A szubjektum valami számára teljesen idegennel, váratlannal, fenyegetővel, sőt megrendítővel kerül kapcsolatba, mely idegenség (a traumatikus esemény idegensége) a szubjektumot létezésének centrumában érinti.⁸ Az egyén nem tehet semmit a helyzet befolyásolása érdekében, nem tudja uralni azt, nem tud abban a pillanatban cselekedni, éppen ezért élete veszélyben lehet. „A trauma következtében elvész a biztonság illúziója, az élet kontrollálhatóságába vetett naiv bizalom, az a takaró, amely a latens, tudattalan módon egyébként is jelen levő halálszorongást a normál élet során fedi.”⁹ Az egyén kiszakad az időből, „saját életének folytonos idejéből, másrészt pedig a nyelvből, a

⁵ „Hirtelen bekövetkező, testi-lelki sérülés, súlyos lelki megrázkódtatás.” (Bakos Ferenc: *Idegen szavak és kifejezések szótára*. Akadémiai, Bp., 2004)

⁶ Mitchell, Juliet: Trauma, felismerés és a nyelv helye. *Thalassa*, 1999, 2-3., 61. o.

[http://www.mtapi.hu/thalassa/a_folyoirat/e_szovegek/pdf/\(10\)1999_2-3/061-81_J-Mitchell.pdf](http://www.mtapi.hu/thalassa/a_folyoirat/e_szovegek/pdf/(10)1999_2-3/061-81_J-Mitchell.pdf) [2015. 10. 20.]

⁷ Bauer, Joachim: *A testünk nem felejt. Kapcsolataink és életmódunk hatásai génjeink és idegrendszerünk működésére*. Ursus Libris, Bp., 2011, 176. o.

⁸ Ullmann Tamás: A narratív, a traumatikus és az affektív szubjektivitás. In Bujalos István et al. (szerk.): *Az identitás alakzatai*. Pesti Kalligram, Bp., 2013, 30–31. o.

⁹ Menyhért Anna: *Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és irodalom*. Anonymus–Ráció, Bp., 2008, 6. o.

nyelvben-létből, hiszen [a trauma] fő jellemvonása, hogy nem elmondható. Gyógyulása pedig alapvetően nyelvi jellegű, hiszen elmondása révén valósul meg.”¹⁰

A fizikailag zsibbadt állapotként érzékelt trauma, csak hasonlatokkal ragadható meg, olyan mintha egy fekete lyukba, vákuumba kerülne az ember, vagy vastag üvegfal venné körül – ahol az időérzékelés, és egyáltalán az érzékelés megváltozik –, mindent lát, hall, de egyedül van, és onnan nem lehet beszélni.

A fent leírtak a szűkebb értelemben vett traumatikus szubjektum fogalmát érintik, amikor valaki passzívan elszenved valamilyen atrocitást.¹¹ Míg ilyen módon nem minden szubjektum traumatikus, addig tágabb értelemben véve – Otto Rank már magát a születést, vagy a pszichoanalízis a kora gyermekkori szeparációt is annak tartja – „mindnyájan traumatikus szubjektumok vagyunk, életünk ugyanis passzívan elszenvedett események láncolata”.¹²

Véleményem szerint sokunkat érint a trauma élménye akár elszenvedőként,¹³ akár családtagjaink vagy barátaink révén. Olyan kritikus események, amelyek próbára teszik küzdőképességünket, ám mindezekről nem illik beszélni. Úgy is mondható, hogy traumaközösségben élünk, mindenkinek van hasonló szerkezetű élménye, és ez akár egy szolidáris társadalom alapja is lehetne, de mivel a traumához szégyen és tabu társul, nehezen történik áttörés. Kulturálisan hátrítjuk ezeket a tapasztalatokat. A pszichés trauma fogalmát, jelenségét már a 18. századtól kezdődően vizsgálják, de általánosan a 20. században vált elfogadottá. Ehhez a pszichoanalízist megteremtő Sigmund Freud és Josef Breuer, majd Ferenczi Sándor kutatásai is jelentősen hozzájárultak. Az 1970-es években a század nagy kollektív traumáinak (holokauszt, atombombázás, vietnámi háború, AIDS-járvány stb.) lélektani következményeivel kapcsolatban pszichiátriai vizsgálatok zajlottak. Ennek a folyamatnak köszönhetjük az Amerikai Pszichiátriai Társaság (APA 1980) által megalkotott PTSD – *post-traumatic stress disorder* – kategóriájának megalkotását is, vagyis a poszttraumás stressz zavar leírását, amely a „szokásos emberi

¹⁰ Menyhért: i. m. 6. o.

¹¹ Ullmann: i. m. 32. o.

¹² Uo.

¹³ „...a járványügyi felmérések tanúsága szerint a nőknek kicsivel több mint a fele, míg a férfiaknak 60 százaléka él át legalább egy traumatikus eseményt az élete során” – állítja Daniel L. Schacter *Az emlékezet hét bűne* c. könyvében. HVG Könyvek, Bp., 2002, 222. o.

élmények arányát” meghaladó életesemények hatására igen nagy százalékban kiváltott stresszreakciókat jelöli.¹⁴

A fogalom megszilárdulásáig sok ellenállásba ütközött. Kezdetben a „női hisztéria” tünetegyüttes a háborút elszenvedett (férfi) katonákra való alkalmazása elképzelhetetlennek tűnt, a későbbiekben a feminista pszichiáterek a nemi erőszak és gyermekmoleesztálás irányába is tágították a jelentését, mára az irodalom- és kultúratudományoknak, illetve az idegtudományok eredményeinek köszönhetően egyre több kontextusban használják, és a mindennapi nyelvhasználatban is általánossá vált. A trauma témája nemcsak a pszichológiát foglalkoztatja, hanem a filozófia, a társadalomtudományok, a történelem-, az irodalomtudomány számára is fontos kutatási területté vált.

„A pszichés trauma tanulmányozása során szembesülnünk kell az ember természeti világgal szembeni sérülékenységével és az emberi természetben rejlő gonoszság képességével. A pszichés trauma kutatása során iszonyatos események tanúivá kell lennünk.”¹⁵ Itt elég csak felidézni a 20. század tragikus eseményeit és máig tartó hatásukat, illetve a 21. század katasztrófáit, pl. 2001. szeptember 11-ét. A trauma lélektani törvényszerűsége, azaz működése kapcsán Róheim Géza szerint a halálra, a katasztrófára a lélek kétféleképpen reagálhat, vagy tagadja, vagy hangsúlyozza azt.¹⁶

A pszichés megrázkódtatás lelki egyensúlyunkat olykor alaposan megzavarja, máskor igyekszünk tartani magunkat, uralni a helyzetet, esetleg racionálisan kezelni anélkül, hogy érzelmeinket szabadjára engednénk. Bakó Tihamér szerint a meg nem élt érzések épp válságmegoldó repertoárunkat bénítják.¹⁷ „Minden traumával foglalkozó elmélet megegyezik abban, hogy az egyének különböznek a traumatizáló esemény átélésében, feldolgozásának hosszúságában, módjaiban, a „megküzdés” formáiban.”¹⁸

¹⁴ A jelenleg érvényes DSM-5-ben a stresszor leírása a következő: a személy közvetlenül vagy közvetetten halálos veszélyt, komoly sérülésveszélyt vagy szexuális erőszakot élt át, illetve ezek lehetőségét élte meg (akár szenvedőként, akár szemtanúként), és ennek hatására betolakodó képzetei (a trauma újra átélése) alakultak ki, elkerülő viselkedést mutatott a traumával kapcsolatos ingerekre, negatív érzelmi állapotba és hangulatba került, továbbá felfokozott érzelmi állapotba. A tünetek több mint egy hónapig fennálltak és hatással voltak az életvezetésére. <http://www.brainline.org/article/dsm-5-criteria-ptsd>

¹⁵ Herman, Judith: *Trauma és gyógyulás. Az erőszak hatása a családon belüli bántalmazástól a politikai terrorig.* Háttér-Kávé-NANE Egyesület, Bp., 2003, 19. o.

¹⁶ Róheim Géza: *Magyar néphit és népszokások.* Universum, Szeged, 1990

¹⁷ Bakó Tihamér: *Utak és ösvények.* Psycho Art, Bp., 2004, 110. o.

¹⁸ Uo. 18. o.

Egy megrázkódtatást követő lehetséges krízisállapot, válságos időszak annál fájdalmasabb, minél kevésbé vagyunk felkészülve a változásra. Ismételten Bakó Tihamér megfogalmazásában: „A krízis az én kétségbeesett sikolya az integráció elvesztésekor.”¹⁹ Ezt az – átmeneti, négy-hat hétre behatárolható – állapotot olyan sajátos lélektani tér kialakulása jellemzi, amikor is a személy észlelése, gondolkodása, érzelmi megélése, valamint viszonyulásai megváltoznak/másképpen működnek/átalakulnak. Jellemző rá a beszűkültség, sérült realitáskontroll, az önbizalom megrendülése, energiavesztés, a kreativitás, spontaneitás eltűnése, az egész személyiség élmény általi elárasztódása, reménytelenség, kudarcélmény, logikai zavar. A múlt, jelen és jövő folytonossága megszakad, az idő elveszti vonatkoztatási pontjait, viszonyítási szerepét. A tér beszűkül, a történések felnagyítódnak, kizárólagossá válnak. A korábbi referenciapontok megváltoznak, az érzelmi zaklatottság, a veszélyérzet és szorongás folyamatossá válik. A megterhelő, megváltozott következményektől az egész személyiség, az én veszélybe kerül.²⁰

A krízisben lévő személy biztonságra, tehermentesítésre, védelemre szorul és arra vágyik. Mivel a veszélyeztetettségérzetet immár a belső világ gerjeszti, tulajdonképpen a személy önmaga ellen is védelemre szorulhat. A korábban működő problémamegoldó módszerek válsághelyzetben nem biztos, hogy működnek. Az alanyban megnő a feszültség, az aggodalom, a tehetetlenségérzet, és képtelen arra, hogy megbirkózzon problémájával.

„A válságélmény igazi mélypontja egyfajta káosz, amikor énünk darabokra esik szét. Ennek megélése, kiélése, sokszor alapfeltétele a válság hatékony rendeződésének. A krízisben megélt éniintegritási zavar, a káoszban kialakult én-diffúzió a hatékony válságkezelés alapja lehet az én új integrációs folyamatában. Így a krízis nem veszteségként szerepel a személy életében, hanem mint lehetőség a változásra, a változtatásra, a fejlődésre.”²¹ A krízis szerves része az életünknek – mondja Bakó, és az élmény átélésének fontosságát hangsúlyozza a javulás érdekében.²² A trauma tehát alapjában határozza meg, rendezi át életünket, sorsunkat, mely sosem lesz többé olyan érintetlen, sebezhetetlen, mint azelőtt volt, és mindezt a lelki földrengést mélyen, zsigeri

¹⁹ Bakó: *Utak...* 93. o.

²⁰ Uo. 93–96. o.

²¹ Uo. 170. o.

²² Uo.

szinten tároljuk, hordozzuk magunkban.²³ Ugyanakkor egy esemény nem önmagában lesz traumatikus, hanem az határozza meg, hogyan képes az élménnyel megbirkózni az érintett személy. Bakó Tihamér szavaival: „A trauma az én számára gyakran feldolgozhatatlan, reprezentálhatatlan, integrálhatatlan. Az egyén nem képes túljutni rajra, s ezáltal válik a trauma folyamatos veszélyforrássá, elmúlhatatlanul jelenlevővé. (...) Bár a sorstörés alapján határozza meg életünket, a traumára adott válaszok gyakran nagyon szerteágazók. Van, akit azonnal letaglóz, míg más dacra, küzdésre, túlélésre ösztönöz; mások egy sajátos lelki folyamat révén mintegy kapszulába zárják az elviselhetetlen élményt, így átmenetileg megvédik magukat az akut veszélyeztetettségétől.”²⁴

A traumatikus események veszteséggel járnak; akik érintettek, azok elvesztettek valakit, valamit, „de ami talán ezeknél is nehezebben feldolgozható, elvesztették önbecsülésüket, álmaikat és a hitet abban, hogy ha kitartanak céljaik mellett, elérik azokat”.²⁵

A traumatikus élmények különféle tüneteket okozva vezetnek el a poszttraumás stresszavarhoz. Ezek a tünetek többek között a következők: érzelmi labilitás, szorongások, depressziós tünetek, hirtelen felbukkanó rémképek (ún. *flashback*ek vagy betolakodó képek), rémálmok, figyelemösszpontosítási és emlékezeti problémák, visszahúzódság és elkerülő viselkedés, irritábilis, dühkitörések, sok esetben hirtelen fellépő destruktív, esetleg szuicid készletések.²⁶ Bessel van der Kolknek, a terület egyik legnagyobb szaktekintélyének állítása szerint a poszttraumás stresszavar – ami hónapokkal, sőt akár évekkkel a trauma után is felléphet²⁷ – jellemzői a következők: A legfontosabb a sajátos élmény szülte valóság feldolgozásának képtelensége, amit a

²³ Bakó Tihamér: *Sorstörés. A trauma lélektana egy pszichoterapeuta szemzőgéből*. Psycho Art, Bp., 2009, 11. o.

²⁴ Bakó: *Sorstörés*. 11. o.

²⁵ Fehér Boróka: *Hajléktalan emberek traumás élményei és azok feldolgozása narratív eszközökkel* http://tatk.elte.hu/file/dissz_2010_FeherBoroka.pdf, 24. o.

²⁶ A DSM-5 (2014) alapján

²⁷ Bauer: *A testiünk...* 182. o. Bauer az utóbbi évek neurobiológiai vizsgálatainak köszönhetően igazoltnak tekinti William James 1890-ben megfogalmazott állítását, miszerint: „Egy benyomás olyan izgalmas lehet érzelmileg, mintha heget hagyna hátra az agy szövetében.” (171. o.) Ennek a beégésnek, a vészjelző idegsejtek „érzékenyült” válaszkészségének köszönhetően az amygdala (a psziché és az érzelmi emlékezet tárolója) aktivitása, reakciója fokozottabb. A lelki élmények a génjeinkre is hatva különféle (a szívet, a vérkeringést, a figyelemösszpontosítást és az alvást érintő). testi panaszokat okoznak. (178–181. o.) „A kezeletlen PTSD esetén agyi károsodások következnek be (...) azokban az agyi struktúrákban, amelyek meghatározó szerepet játszanak az emlékezeti funkcióban.” (181. o.)

trauma utólagos, rituálisan ismétlődő képekben, magatartásban, érzelmekben, fiziológiai állapotokban és személyes viszonyokban megjelenő felidézései okoznak.²⁸

Az önvédelmi rendszer állandó készenléti állapotra kapcsol: akár ébrenlétben, akár alvás közben a személy könnyen és szélsőségesen megriad, mintha új, veszélyes helyzet lepné meg. Az utóbbi évek neurobiológiai vizsgálatai egyértelműen bizonyítják, hogy a traumatikus események átalakítják az emberi idegrendszert. Már egy gondolattól is aktivizálódik a stresszállapot; a kémia az idegrendszerben egy kitartott lélegzetvétel alatt lefutja köreit, s az egész test készenléti állapotba feszül. Öntudatlan mechanizmus, amelyet a tudat amikor „nyakon csíp”, már többnyire késő, mert akkorra lecsapódott a testben is.

Dominick LaCapra – idézi Fehér Boróka²⁹ – a veszteségre adott kétféle válaszreakciót különböztet meg: az *acting-out*-ot és az átdolgozást. Az *acting-out* Freud szerint melankóliához, az átdolgozás gyászfolyamathoz vezet. Ez utóbbi a konstruktívabb, amennyiben a végén jobb megértés és a múlttól való szabadulás lehetséges.

²⁸ Kolk, Bessel van der: *The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma*. Penguin Books, London, 2015.

²⁹ Fehér Boróka: *A narratív segítség lehetőségei a hajléktalan emberek traumás élményeinek feldolgozásában*. https://bmszki.hu/sites/default/files/fajlok/node-28/a_megertes_utjai.pdf [2018. 10. 10.]

3. Trauma és emlékezet

A trauma sajátos időszámítást nyit meg: a „hétköznapi” emlékezéstől eltérően a múltat nem múltként, hanem inkább jelenként tartja életben. A múlt felülírja, átszínezi a jelen idejét és helyét, azaz a jelen egész valóságát.³⁰ A traumatikus esemény történésekor az időérzékelés sajátosan működik: kifeszül, kinyúlik, kitágul, lelassul, kimerevedik. De az eseményt követően is jellegzetesen működik: a trauma átélői jóval a veszély elmúltával is úgy élik újra az eseményt, mintha a jelenben ismételten megtörténne velük. Képtelenek elszakadni az emléktől, mintha a trauma pillanatában beakadt volna, megállt volna az idő. A traumatikus pillanat nem a folytonos élettörténetbe illeszkedő narratívaként, hanem abnormális emlékezeti formában kódolódik, amely időről időre spontán módon betör a tudatba (gyakran teljes részletességgel és érzelmi töltéssel), éber állapotban emléketörésként vagy emlékebevillanásként (*flashback*), az alvás idején pedig ismétlődő „traumás rémálom” formájában. Gyakran egy apró, jelentéktelennek tűnő jel hatására, akár hosszú évek múltán is aktiválódhat az eredeti esemény, teljes részletességével, érzelmi töltetével.

Daniel L. Schacter az emlékezet zavarairól írt könyvében megjegyzi, hogy „az emocionálisan telített eseményekre később jobban emlékszünk, mint azokra, amelyek kevésbé korbácsolják fel érzelmeinket”.³¹ Minél intenzívebb az eredeti érzélem, annál gyakrabban jelennek meg betolakodó emlékek, de az, hogy a krónikusan visszatérő makacs emlék gyötrő jelenléte meddig tart, az attól is függ, mi történik a kellemetlen élményt követően. A fájdalmas emlékek átélőinél lassabban megy végbe a felejtés normális folyamata, a szüntelen visszaidézés a fájdalmas részletek emlékeit felerősítheti, amely tényellenes gondolkodáshoz vezethet, azaz a pszichológusok meghatározása szerint egy alternatív forgatókönyv kidolgozásához azt illetően, hogy mi történhetett volna, vagy minek kellett volna történnie.

Öngyilkosságok esetén a hozzátartozók gyakran szenvednek makacsul visszatérő tényellentétes gondolatoktól, tépelődnek azon, hogy mit lehetett vagy kellett volna

³⁰ Pintér Judit Nóra: *A nem múltó jelen. Trauma és Nostalgia*. L'Harmattan, Bp., 2014, 11. o.

³¹ Schacter, Daniel L.: *Az emlékezet hét bűne*. HVG Könyvek, Bp., 2002, 208–212. o.

tenniük. S ilyen „bárcsak” típusú gondolkodást a negatív élmények magasabb számban okoznak, mint a pozitívak. A csalódásra és kudarcra adott legtöbb válaszuk – legalábbis részben – azoktól a korábbi tapasztalatainktól függ, amelyek önképünket formálták.

Schacter hangsúlyozza, hogy a traumatikus élmények szinte elkerülhetetlenül a szörnyű eseménnyel kapcsolatos makacs és betolakodó emlékek megjelenéséhez vezetnek. Az ilyen események következtében előálló betolakodó emlékek „általában élénk perceptuális képek formáját öltik, néha a traumának épp azt a vonását őrizve meg részletesen, amit a túlélők legszívesebben elfelejtenének”.³² Bár a betolakodó felidézések előfordulása bármilyen formát ölthet, a vizuális emlékek messze a leggyakoribbak.

Míg a múltra való fókuszálás egy makacs emlékezés jelentette destruktív, önmegerősítő kört okoz, a szörnyű, bántó élményekhez kötődő gondolatok elkerülésére, elfojtására irányuló törekvés viszont nagy valószínűséggel a makacs emlékekkel kapcsolatos későbbi problémákat nem csökkenti, hanem felerősíti. Az élmények állandó ismételtetése, ingerlése a *habituációnak* nevezett jelenséghez vezet, mely a sorozatos ingerlések hatására történő – eleinte fokozódó, majd fokozatos lecsökkenéshez vezető – fiziológiai reakció. Vagyis valamiféle megszokás, adaptálódás történik, „egy traumatikus emlék ismételt átélése biztonságos környezetben tompíthatja a traumával kapcsolatos kezdeti fiziológiai reakcióinkat”.³³ Tehát az emlékezeti makacsság, ami a nehezen megemészthető emlékeknek rövid távon elkerülhetetlen velejárója, következménye, hosszú távon a konfrontálódás, az integrálódás, és a traumák másokkal való megosztása révén hatékonyan oldható.³⁴

Az egyén megküzdő erejével olyannyira összemérhetetlen eseményre a védekező rendszere azzal reagál, hogy csak részben, apránként, utólag szembesíti az ént az élménnyel.³⁵

A traumatikus élmények integrálása a gyógyulás feltétele, ám ezt az erős érzelmi reakciókat kiváltó újraélést az ember igyekszik elkerülni, mivel az – akár betörő emlékek, akár álmok vagy cselekedetek formájában játszódik le – az eredeti esemény érzelmi intenzitásával jár. Az újraélés elkerülése viszont tovább súlyosbítja a poszttraumás

³² Schacter: i. m. 222. o.

³³ Uo. 226. o.

³⁴ Uo. 214–227. o.

³⁵ Pintér: i. m. 40–41. o.

tünetegyüttest, gyakran a tudat beszűküléséhez vezet, holott a trauma feletti uralom megszerzésére is felhasználható volna.³⁶ „Ám a traumát átélt emberből épp az egyensúly hiányzik, a végletek csapdájában vergődik: vagy amnéziában szenved, vagy állandóan újraéli a traumát; vagy egyáltalán nincsenek érzései, vagy intenzív, túlradó érzések töltik el; cselekvése vagy ingerült és impulzív, vagy teljes egészében legátlódik. Ez a periodikus váltakozások következtében kialakuló kiegyensúlyozatlanság még inkább elmélyíti a traumatuléló bejósolhatatlanság- és tehetetlenségérzését. Így a trauma dialektikája jó eséllyel állandósítja önmagát.”³⁷

A trauma és traumafolyamat során tehát az önazonosság rendül meg, és jó esetben kerül újjáépítésre. Az emberi élet egyik legfőbb értéke és célja – ami mégis a legtöbb ember számára csak ígéret marad – a külső és belső harmóniát biztosító, maradéktalan önazonosság megteremtése; s ahogy Erős Ferenc írja, ezen állapotnak az elérésére kötelességünk törekedni, mert a megtalált identitás a kegyelem állapota.³⁸ Erős felidézi, hogy Erik H. Erikson identitáskutató a „sziklás meder” metaforát használja Luther Márton identitásválságáról és új identitásának megtalálásáról szóló elbeszélésében.³⁹ Eszerint az identitásválságban szenvedő egyén egyre mélyebbre süllyed, de ahhoz, hogy megmenekülhessen és kivívhatta önazonosságát, még mélyebbre kell süllyednie, hogy elérhesse a mocsár kemény alapzatát, ahonnan ellökheti magát fölfelé. Luthernek tulajdonított megfogalmazásban: „Igen, az ember azonos kell, hogy legyen önmagával – másképpen nem megy.”⁴⁰ Ahogyan Erős írja: „Csak szenvedés, küzdelem, »pokoljárás« révén lehetséges megtalálni az identitást”⁴¹ ahhoz, hogy teljes értékű emberek lehessünk. Az identitást, az identitásra való törekvést pszichológiai szükségletnek, univerzális emberi sajátosságnak tekinti Erikson, melynek hiánya vagy állandó válsága morális deficitet okoz.⁴²

Az identitás koherenciája nem feltétlenül azonos az uralt belső (és külső) renddel. Az ember élményeinek rendje és rendetlensége ugyanis interaktív folyamat. Van, aki

³⁶ Herman: *Trauma és gyógyulás*, 60–64. o.

³⁷ Uo. 66. o.

³⁸ Erős Ferenc: *Az identitás labirintusai*. Janus–Osiris, Bp., 2001, 13. o.

³⁹ Uo.

⁴⁰ Uo.

⁴¹ Uo. 14. o.

⁴² Uo. 55. o.

rendetlenséget tart fenn, ami által kiszolgáltatottnak érzi magát, de ez arra szolgál, hogy egy nagyobb rendetlenséget tartson féken vele, ami máskülönben maga alá temetné.⁴³

A gyógyulás a fentiek értelmében tehát nem egy egyenes út az egység felé, hiszen épp a szétesettség élménye adja az újraintegrálódás lehetőségét. Mitchell erről a következőképpen ír: „[...] paradox módon még a szimbolikus kapcsolatok elleni támadásról – nevezetesen, amint a mentális patológia súlyosabb eseteiből tudjuk, a zavarra és összeomlásra való törekvésről – is kiderülhet, hogy a szervezetségre irányuló aktív erőfeszítést foglal magában, amely kívánatosabb a felfoghatatlan szituációkban elmerülő passzivitásnál. Esetünkben ugyanis a szelf szubjektív magja az, ami létrehozza a rendetlenséget, ellentétben azzal, amikor a kaotikusnak érzékelt környezet temeti maga alá.”⁴⁴

⁴³ Mitchell, Juliet: *Trauma, felismerés és a nyelv helye*, 76. o.

⁴⁴ Mitchell: i. m. 76. o.

4. Trauma és alkotás viszonya

Az emberi lények „beépített instabilitásban” szenvednek – fogalmazza meg Peter L. Berger – azáltal, hogy nem rendelkeznek megfelelő ösztönrendszerrel, és csak úgy tudják „kiegyensúlyozni” magukat, hogy felépítik a maguk világát. „Minthogy biológiailag meg vannak fosztva egy ember-világtól, megkonstruálják a maguk emberi világát. Ez a világ természetesen nem más, mint a kultúra. A kultúra célja az, hogy ellássa az emberi életet azokkal az erős struktúrákkal, amelyek biológiailag hiányoznak belőle. [...] A kultúra az ember »második természetévé« válik [...]”⁴⁵

A civilizáció lényegéhez tartozik – mondja Hankiss Elemér – a hősiesség küzdelem, mit az ember az idegen világ erőivel – a félelemmel, az emberi élet értelmetlenségével esendőségével és mulékonyságával – folytatott és folytat, ahogyan kísérletet tesz arra, hogy megvédje magát a káosz, az érték- és értelemvesztés zűrzavarától, a halál fenyegetésétől azzal, hogy a „lét teljességébe” rendet vetít bele, s az egész univerzumot emberileg jelentőségteljesnek tételezi fel.⁴⁶

Mi a filozófia ? című, Félix Guattari-val közösen írt művében Gilles Deleuze hasonló képet vázol fel a kultúra szerepéről, a művészet, a filozófia és a tudomány szerepét a káosz megszervezésében jelölve meg. Meghatározása szerint a káosz a „születés-eltűnés korlátlan sebessége”, az a végtelen sebesség, amellyel minden kialakuló forma rögvest el is enyészik. Idézem: „[...] csak egy kis rendet szeretnénk, ami megvéd minket a káosztól. Nincsen fájdalmasabb, nincsen szorongatóbb az elillanó gondolatnál, azoknál az ideáknál, amelyek épp hogy kialakultak, máris nyomuk vész, a felejtés máris kikezdi őket, vagy más ideák szippantják magukba őket, amelyeket szintén nem uralunk.”⁴⁷ A szerzőpáros gondolatmenetét követve, mivel szüntelenül elveszítjük az ideáinkat, ezért ragaszkodunk rögzült vélekedéseinkhez, s az oksággal, hasonlósággal, valamennyi szabályszerűséggel összekapcsolódó ideák védőmechanizmusokként lehetővé teszik, hogy némi rendet vigyünk közéjük, megóvva magunkat a „fantáziánk” (megszállott, örült) démonjaitól. Az érzékelések és érzetek összhangja nyomán véleményt formálunk,

⁴⁵ Hankiss Elemér: *Az emberi kaland*. Helikon, Bp., 1997, 43–47. o.

⁴⁶ Uo. 47–48. o.

⁴⁷ Deleuze, Gilles – Guattari, Félix: *Mi a filozófia?* Műcsarnok, Bp., 2013, 99. o.

ezek a vélekedések pedig „védőernyőként” óvnak bennünket a káosztól. A tudomány, a művészet és a filozófia egyfajta védekezés a káossal szemben, de ugyanakkor ennél valamivel több is, hiszen értelmezési rendszereket feszítenek ki a káoszon. A filozófus variációkkal, a tudós változókkal, a művész pedig változatokkal tér vissza a káoszból. Olyan változatokkal, „amelyek már nem az érzékelhető dolgok szervi reprodukcióját valósítják meg, hanem az érzékelés létét, az érzet-létet, egy olyan nem szervi jellegű kompozíciós síkon, amely képes visszaadni a végtelent”.⁴⁸ A művészet tehát valamilyen értelemben a káosz, a végtelen érzetét kell hogy visszaadja, ehhez azonban az alkotónak magának is szembesülnie kell a káossal. Ide kapcsolható a szerzőpáros festészettel kapcsolatos gondolata is, mely szerint az „katasztrófákon, tűzvészeken keresztül halad, és ennek a pokoljárásnak a nyomait hagyja ott a vásznon; ez a nyomvonal olyan, mint egy ugrás, ami a káoszból a kompozícióhoz juttatja el a festészetet”.⁴⁹

Deleuze-ék D. H. Lawrence-re hivatkoznak, aki arról ír, hogy „az emberek állandóan védőernyőt gyártanak maguknak, amely óvja őket, s amelynek aljára mennyboltot festenek, miközben szokásaikról és véleményeikről írogatnak”. De a költő és a művész „rést üt a védőernyőn, a mennyboltot felszakítja, s egy csipetnyi tiszta és szabad káoszt enged be, és a hirtelen betörő fényben keretet ad annak a látványnak, amely a résen keresztül hatol be”.⁵⁰ A művész a vélekedések „kliséi” ellen lázad, a művészet a káossal küzd, de azért, „hogyan olyan látványt, olyan Érzetet idézzen elő benne, amely egy pillanatra megvilágítja a káoszt”. A művészet nem káosz, hanem a káosz kompozíciója, amely látványt, érzetet nyújt. Vagyis a művészet – James Joyce kifejezésével élve – „káozmosz”, egy megkomponált, de nem eltervezett, nem előre kigondolt káosz.

⁴⁸ Deleuze–Guattari: i. m. 170. o.

⁴⁹ Uo.

⁵⁰ Uo. 171. o.

4.1 A művészet mint a traumára adott válasz

A traumatikus megrázkódtatás történésekor ismert reakció az „esemény utáni csend”, a bénultság, dermedtség, amely az én felfüggesztett, zsibbadt állapota, ami mintegy üvegburában választódik el a cselekvő kinti világtól. A tompa, paralizálódott állapotba lassan szivárog vissza az élet. Amikor az ember visszaérkezik a testébe (saját jelenének tudatához ér), annak mintha más állaga lenne. Ezzel az élménnyel valamit kezdeni kell. Ilyenkor egy hosszan tartó folyamat kezdődik el, beindul az „értelmező gépezet”, az agy megpróbálja kezelni, helyreállítani a kilengést, reflektál. A trauma súlyától, a személy állapotától, személyiségének tudatos és tudattalan „összhangjától”, megküzdési módjától stb. függően ad választ a történésekre. Esetenként az élmény vagy annak részei/részletei – annak elviselhetetlen volta miatt – akár teljesen el is süllyedhetnek (hárítódnak) a tudattalanba. Más esetekben az élményrészek makacs ragaszkodással igyekeznek birtokba venni az átélőt/túlélőt. A beégett, beakadt képek/hangok/hangulatok visszatérően idéződnek fel, akár nagyon hosszú időre megnehezítve a nehéz élményből való továbblépés lehetőségét.

A fájdalmas érzések megélésének (a gyász, az elengedés, a megváltozott helyzet elfogadása) hosszú, néha gyötrelmes folyamata megkerülhetetlen. A racionalizálással, értelmezési kísérletekkel el lehet fedni, tovább lehet húzni a szembenézés fájdalmait, de elkerülni nem valószínű, hogy lehetséges – állítja a pszichoanalitikus gondolkodás.

Egy megrázó esemény hatására egy művész vagy elhallgat, vagy azonnal képbe, szövegbe fogalmazza érzéseit. Van, akinek hosszas reflektáló időszakra van szüksége, amire eljut addig a pontig, hogy alkotó módon értelmet találjon, fogalmazzon meg.

Traumát átélt alkotóként választhatunk, hogy magánügyként kezeljük-e az élményt a szakmai és érzelmi/személyes szempontokat szétválasztva, vagy nehézségeit felvállalva megpróbálunk szembenézni mindkettővel. Ez azért is nehéz, mert sokszor a hárítás stratégiája a szakmai közegben is előfordul: „Erről nem beszélünk!” Dolgozatomban értelemszerűen a felvállalás attitűdjét és az ebből következő alkotói működésmódokat elemzem. Azonban a trauma művészi tematizálásának is vannak nehézségei. Erre világít rá a Theodor Adorno, Peter Weibel és más művészetteoretikusok által is tárgyalt reprezentációs probléma.

4.2 A reprezentáció problémája

A traumatanulmányokban a szerzők gyakran felteszik azt a kérdést, hogy lehet-e, s amennyiben igen, milyen módon lehetséges reprezentálni a traumát. Létezik ugyanis a borzalom tapasztalatának egy olyan foka, amely a nyelv szimbolikus világába nem, vagy nem teljesen átvihető. Elég, ha ennek kapcsán a holokausztra és annak szépirodalmi, képzőművészeti, filmes reprezentálási kísérleteire gondolunk.⁵¹

Peter Weibel a holokauszttapasztalat reprezentációs problémáját taglalva a *Facing the Future. Art in Europe 1945–1968* című kiállításon arról beszél, hogy a második világháború után a művészet egy mély reprezentációs válságba kerül.⁵² A háború brutalitásától traumatizálódott művészek ebben az időszakban (1945–1968 között) mint a „trauma foglyai”, küszködnek a kifejezés kényszerével. A háborús élmények hatására eleinte kicsavarodott, lelőtt, elesett testeket jelenítettek meg. Az élet kioltásának fájdalmas élményét „fájdalomképekben” és „fájdalomszobrokban” mutatják meg, el egészen a keresztre feszítés témájával való azonosulásig. Például az angol Graham Sutherland *Keresztfeszítés* című 1946-os alkotása [1. kép], Korniss Dezső 1947-es *Ellentét II.* című „fájdalomfestménye” [2. kép], vagy az ausztriai Alfred Hrdlicka 1959-es *Keresztfeszített* című munkája [3. kép]. A reprezentáció nehézsége vagy lehetetlensége ugyanakkor ebben az időszakban nemcsak az élmény kifejezésének a kontextusában fogalmazódott meg, hanem egyfajta morális tiltásként is, amelyet Theodor Adorno német filozófus elhíresült mondása összegez: „*Auschwitz után verset írni barbár dolog.*” Ez a mondat Weibel szerint nem egyszerűen a művészet, hanem az egész európai kultúra válságát jelenti be. Szűcs Teri gondolatait kölcsönözve, amennyiben a pusztulásig vitt eldologiasító társadalom kultúrájaként, e kultúra legmagasabb szintű megnyilvánulásaként létezik a művészet, annyiban még a vers is „barbárság”.⁵³

⁵¹ Pintér Judit Nóra: *A nem múltó jelen. Trauma és Nostalgia*. L'Harmattan, Bp., 2014; Pintér Judit Nóra: *Orwell, Nádas, Kertész – trauma és reprezentáció*. <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/1407/orwell-nadas-kertesz-trauma>; Szűcs Teri: *A felejtés története*. Kalligram, Bp., 2011.

⁵² <https://www.youtube.com/watch?v=zX3ApJhq6Go> [2018. 12. 10.]

⁵³ Szűcs Teri: *Adorno: esztétika Auschwitz után*. https://vigilia.hu/node/Vigilia_2011_07_facsimile.pdf [2018. 12. 02.], 516. o.

Elkötelezettség című írásában – tizenkét évvel a *Kulturkritik und Gesellschaft* után, amelyben a mondat eredetileg megjelent – Adorno újraértelmezi, kitágítja e korábbi tiltását. A verset immár úgy határozza meg, mint „szükséges, de lehetetlen” műalkotást. Adorno „szükséges, de lehetetlen” paradoxonával egyrészt a túlélő paradoxonára utal, vagyis a túlélés miatti büntudat és a tanúságtétel szükségszerűségének egyidejűségét hangsúlyozza.⁵⁴ Ugyanakkor azt is sugallja, hogy a művészet az egyetlen eszköz arra, hogy a mérhetetlen egyéni szenvedésnek hangot adjon, ezáltal pedig egyfajta etikai attitűdöt mutasson fel.

Adorno értelmében tehát a holokauszt után a valóság reprezentálása lehetetlen, de a szenvedés melletti tanúságtétel elkerülhetetlen, így a művészetnek egy radikális, a tanúságtétel irányába mutató megújulást kell végrehajtania önmagán.

Peter Weibel szerint ezt az út- és eszközkeresést tetten érhetjük a '60-as évektől kezdve a művészek absztrakció felé fordulásában, másrészt az anyag és a test kifejezési formává alakításában. Létrejön tehát egy elmozdulás a reprezentációtól az újraalkotás, az újraelszenvedés irányába, amelynek legevidensebb példája talán az akcionizmus és a body art. Weibel szerint a reprezentáció realitásba való átváltása a háború okozta sebek közös „bevarrásáról” szólt.

A reprezentáció lehetetlensége és a tanúságtétel kényszere átvezet minket ahhoz az affektív dimenzióhoz, ami a traumatikus élmény magjaként mégis kifejezésre, alkotásra sarkall, és ami a traumamunka fő mozgatórugója. A továbbiakban Jill Bennett ezzel kapcsolatos elméletét ismertetem.

⁵⁴ Szűcs: *Adorno...*, 516. o.

4.3 Affektusok és a művészeti megjelenítés dilemmái

Jill Bennett *Empathic Vision* című könyve az affektus, trauma és művészet kapcsolatát vizsgálja.⁵⁵ A szerző affektus-fogalma sok szempontból mutatja be a traumafeldolgozás és az alkotás kapcsolatát. A fogalom két terület összekapcsolásával keletkezik: a szerző a pszichoterápia fogalomhasználatát köti össze a műalkotás születésének mechanizmusával. Az *affektuselmélet* lényege a pszichoterápiában használatos felfogás szerint, hogy a háború és szexuális visszaélések áldozatai gyakran nem tudják pontosan megfogalmazni a traumához kötődő emlékeiket, így leginkább a traumához kötődő érzések és észlelések irányítják gondolataikat. A pszichoterápia célja az ilyen érzésemlékek (*sense memory*) aktiválása lesz. Másrészt az affektus⁵⁶ a művészet működésének alapvető eleme. Bennett „gyakorlati” esztétikájának alapelve szerint az átélt művészet, vagyis az alkotás és a befogadás is egyfajta affektív folyamat. Feltevése szerint a művészet megérint, közvetlenül hat az affektusok által. Elméletében fontos szerepet kapnak a traumafeldolgozással foglalkozó alkotások, és egyik fő kérdése az, hogy a befogadó miként éli át a közvetített traumát és hogyan kapcsolódik ezáltal az alkotóhoz. A művész az alkotásán keresztül az átélt élmény közvetítője, interpretátora, ami egy olyan kapcsolódási felületként jelenik meg a befogadó számára, amelyen keresztül részesülhet az élményben. Ezért fontos Bennett számára az alkotások beágyazódásának, társadalmi fogadtatásának, utóéletének (és nem történeti kontextusának vagy jelentésének) kérdése. Nem a narratíva, hanem a mű megjelenített légköre, fizikai hatása a fontos. Bennettnél felvetődik tehát annak a lehetősége, hogy a néző saját érzelmeinek nézője lehet. Így az alkotás folyamata, a trauma ábrázolása nem csupán az alkotó, hanem a befogadó számára is új perspektívát, megnyugvást adhat, segítve a gyógyulás folyamatát.

⁵⁵ Bennett, Jill: *Empathic Vision: Affect, Trauma and Contemporary Art*. Stanford University Press, Stanford, 2005.

⁵⁶ Az affektivitás sokértelmű fogalom. Ullmann Tamás elemzéséből kiemelve, affektívnek nevezhetjük mindazokat az érzéseket, hangoltságokat, amelyek tisztázhatatlan módon kísérik tudatos életünket és az affektivitásnak egy tudattalan dimenzióját jelölik. „Az affektivitás olyasfajta regiszter, amelyben önnön létezésünket érezzük és önnön létezésünkre reagálunk.” Az affektivitás – ami az öröm és fájdalom tapasztalatához kapcsolódik – nem világosan elkülöníthető érzésekben, hangulatokban, hanem bonyolultan szabályozott és sematizált mintázatokban jelentkeznek, és csak áttételesen sejtik fel, olyankor, amikor erős és intenzív érzések törnek ránk, anélkül, hogy tisztában lennénk ezeknek az érzéseknek az okával. (Ullmann: *A narratív...*, 34. o.)

A szerző, Bennett, hivatkozik Édouard Claparède svájci neurológus, pszichológus megállapítására, mely szerint az érzelmek mindig jelenidejűek, az érzelmekben nem létezik a múlt, senki sem lehet a saját érzelmeinek a nézője, spektátora – vagy érzi, vagy nem érzi azokat.⁵⁷ Ha a valamihez kötődő érzelmeinket megpróbáljuk elképzelni, imagináció által megjeleníteni, vizualizálni, leírni, reprezentálni, azok mindenféleképpen veszítenek az affektivitásukból, az erejükből. A visszaemlékezés által az érzelmek reprezentációkká alakulnak. Már az által, hogy emlékezni próbálunk rájuk, tulajdonképpen fogalmakkal dolgozunk, elkezdünk gondolkozni rajtuk, és ezáltal távolságot is kreálunk velük szemben.

Ahhoz, hogy saját magunkat (régi énünket) reprezentáljuk az emlékeinkben, a jelenben kívülről kell látnunk magunkat úgy, ahogy egy másik embert látnánk. A régi én pszichológiailag különbözik a maitól akkor is, ha egy kiürített, tárgyiasított szelfként nézünk rá – így is, úgy is távolság érzékelhető a korábbi és az aktuális én között. Ezért lehetetlen Claparède szerint az érzelmi memória. Edouard Claparède elméletét nagyban inspirálta William James munkássága. Ám James szerint még ha nem is lehet felidézni az érzelmeket, fel lehet őket éleszteni. Nem emlékszünk a gyász vagy az extázis érzésére, de ha felidézünk egy olyan szituációt, amely kiváltotta azokat, már az is emocionális kitörést okozhat. (Az elképzelt szituációnak lehet a jelenben emocionális kitörése.) Más szóval, az affektus, ha helyesen idézzük elő, hozzuk vissza, valós idejű szomatikus tapasztalatot képes produkálni, ami már nem reprezentáció.

Az affektus és reprezentáció közti ellentét Pierre Janet munkásságában is megjelenik, ahogy erre Bennett felhívja a figyelmünket.⁵⁸ Janet szerint a nem kirívó eseményeket úgy dolgozzuk fel, hogy felismerjük és egyetlen narratívába illesztjük az ismerős tapasztalatokat. A tapasztalat ily módon létrehozott emléke átalakul reprezentációvá. A traumatikus vagy a felfokozottan affektív tapasztalat viszont ellenáll az ilyen módon való feldolgozásnak, szokatlansága vagy extremitása értelmezhetetlennek tűnik, kognitív képességeinket megakasztja. „Traumatikus emlékezetről beszélni leegyszerűsítés.” – idézi Janet-et Bennett, továbbá: „Az alany gyakran képtelen létrehozni azt a narratívát, melyet az adott esemény emlékezetének nevezhetünk.”⁵⁹

A trauma élménye tehát szembekerül a reprezentáció kérdésével, ami egyben jelen

⁵⁷ Bennett: i. m. 22. o.

⁵⁸ Uo. 23. o.

⁵⁹ Uo. 22–23. o.

dolgozat egyik elméleti kérdése is. A helyzet sajátossága abban áll, hogy a dolgozat szerzője mint képzőművész a reprezentáció relatív lehetősége (felidézhetősége) mellett argumentálna, de mint traumasubjektum beismeri annak lehetetlenségét is.

Egészen mostanáig, írja Bennett 2005-ben, trauma- és emlékezéselméleti szakemberek nem nagyon foglalkoztak a vizuális és performansz művészetekkel. Ez azért meglepő, mert az affektus kérdése (már régóta) nemcsak úgy tevődik fel pontosan ezeken a területeken, mint a reprezentáció tárgya vagy ihletforrás, hanem úgy is, mint alapvető, dinamikus kapcsolatlehetőség alkotás és befogadó között. Művelői számára távolról sem semleges az affektus működése, dinamikája. A műtárgy és a befogadó közötti dinamikus viszony egyik komponense az affektus. Számos vizuális és performansz művészeti alkotás tudatosan kínálja fel azt a lehetőséget, hogy a néző saját érzelmeinek nézője legyen az alkotás befogadása által és közben. Ha a néző saját érzelmeivel szembesül, megnyílhat a reprezentáció kerete. Ezzel összefüggésben felvetődik a traumatikus emlék megközelítésének a lehetősége is. Bennett itt bevezeti a másodrendű képiség fogalmát,⁶⁰ ahol nemcsak utalás történik az affektív tapasztalatra, hanem annak aktiválása, illetve színrevitele is megtörténik valamiképpen. A traumatikus emlékezet a másodrendű képiség területéhez tartozik, mivel nemcsak egyszerűen az élményre vonatkozik, hanem megpróbálja újraaktiválni azt, ami tulajdonképpen egy nagyon szubjektív folyamatba való beavatkozást jelent. Bennett tehát nemcsak klinikai, hanem képzőművészeti szempontból is foglalkozik a trauma képiségével, ellenállva annak a tendenciának, ami a memóriafolyamatok illusztrálására redukálná a művészeteket. Ennek kapcsán három kérdés merül fel. Először is, itt az alkotás gyakorlata a hagyományos művészetelméleti diskurzusok *affektus* és *kifejezés* fogalmainak az újragondolását igényli. Másodsor, a másodrendű képiség olvasásának az új gyakorlata gazdagíthatja a traumatikus tapasztalatok megértését. Harmadsorban pedig kimutatja azt, hogy a trauma vizuális és performatív nyelvezte tulajdonképpen mindig dialógusban van a memória más diskurzusaival. Itt összehasonlítja az affektív és a kritikai funkciót, hiszen egy műalkotásra történő affektív válaszreakció, érzelmi affekció gondolatokat is tud ébreszteni. Itt az empátiának egy komplexebb formájáról van szó, nemcsak egyszerű emocionális vagy szentimentális reakcióról.

⁶⁰ Bennett: i. m. 23–24. o.

Tehát olyan műalkotásokról van szó, amelyek nem egyszerűen csak illusztrálni akarnak, avagy klinikai, pszichológiai és pszichoanalitikai állításokat megfogalmazni, hanem egy új, a trauma kérdését érintő nyelvezetet képesek foganatosítani, kidolgozni.⁶¹ A traumának ugyanis, mint láttuk, nincs nyelvezete, de ezek a műalkotások mégis valamilyen nyelvet adnak neki, és ez a nyelv tulajdonképpen a megélt élményből és tapasztalatból születik.

A szerző először olyan munkákra koncentrálna, amelyeknek köze van a gyermekekkel való szexuális visszaéléshez. A konvencionális művészetelmélet nem alkalmas arra, hogy beszámoljon ilyen munkákról, mert onnan indul ki, hogy a műalkotás egy előzetes tudatállapot átírása vagy leképezése; de mivel a traumát nem lehet leképezni, ezért hagyományos fogalmakkal megközelíthetetlen. A traumatikus emlékezet nem egyszerűen egy múltbeli eseménnyel, mint az emlékezés tárgyával, hanem az emlékezésnek a most megtörténő tapasztalatával foglalkozik, vagyis azzal, hogy a jelenben milyen affektust vált ki az alkotóban és a nézőben. Ez az affektuselmélet egy nagyon dinamikus folyamatra koncentrálna, ami az alkotó és a befogadó között lejátszódó kölcsönhatásra épül.

Bennett Charlotte Delbo holokauszt túlélő és költő esztétikai műként értett naplójára tér ki a továbbiakban.⁶² Ennek kapcsán kezdtek el ugyanis először beszélni a mélyemlékezésről, érzésemlekezésről (deep memory vagy sense memory). Azzal az affektív memóriával áll összefüggésben, amit Pierre Janet névtelennek nevezett, és ez azt jelenti, hogy a normális emlékezési folyamaton kívül esik. Delbo is azt állítja, idézi Bennett,⁶³ hogy a hétköznapi memória reprezentációs memória, a gondolkodáshoz, a szavakhoz kötődik. Ez az a terület, ahol lényegében az eseményeket összekötjük, intelligibilissé tesszük azzal, hogy kialakítunk egy történetet; összekötjük, megfogalmazzuk az eseményeket, amint ez általában egy már meglévő (tudatos vagy tudatalatti) referenciaköteg alapján történik, és ehhez igazodik az emlék, hogy egyáltalán elmondható legyen. Delbo felhívja a figyelmet arra, hogy a történelem is a hétköznapi memóriában íródik. Ő is a hétköznapi memóriát állítja szembe a traumatikus memóriával, és ez a reprezentáció és trauma viszonyának tárgyalásakor is alapvető. A hétköznapi memória nem csak az a narratív memória, ami individuális szinten állítja össze ezeket az

⁶¹ Bennett: i. m. 24–25. o.

⁶² Delbo, Charlotte: *Days and Memory*. Marlboro Press, Evanston, 1990.

⁶³ Bennett: i. m. 25. o.

elbeszéléseket, hanem ugyanakkor kötődik a nyelvhez is, amin keresztül leszűrődik, és magában a nyelvben is benne van.

Továbbá Delbo arra is felhívta a figyelmet, talán elsőként,⁶⁴ hogy a közös emlékezet e nyelvezetében a holokauszt tapasztalatából egy fontos elem tűnik el. Delbo az érzésemlekezetet a traumaemlékezettel kötötte össze, és szembeállította a hétköznapi emlékezéssel. Ő is úgy gondolja, hogy az érzésemlek örzi tulajdonképpen az esemény valamilyen fizikai nyomát, és ezáltal mindig jelenidejű (nincs más ideje, más létezési módja). A holokauszt élménye be van csomagolva az emlékezet áthatolhatatlan anyagába/bőrébe, ami elválasztja Auschwitz emlékét az aktuális éntől: minden, ami azzal a másik énnel történt (aki akkor és ott volt), az most nem érint. Ez a különbség a mélyemlékezés és a közönséges emlékezés között. De az auschwitzi én képes arra, hogy megérintsen, affektusokat, érzelmeket váltson ki a jelenben, bármikor is legyen az a jelen. A művészetek esetében is az történik, hogy az érzésemlekezet, ami a műalkotás forrását érinti, a testen keresztül működik: a testen keresztül valamilyen igazságlátáshoz vezet. Az emlékeknek a fájdalmát is így regisztráljuk, és valamiféleképpen testi affektus szintjén kommunikáljuk. Az érzésemlekezet művészete arra törekszik, hogy egy olyan szubjektív folyamat nyelvezetét hozza létre, ami kiegészíti a történelmet, és a hétköznapi emlékezettel dialektikus viszonyban van. Ez nem csak alkotói és befogadói, hanem kulturális gyakorlat. Bennett emlékeztet arra, hogy Michel Foucault *A szexualitás történetében az ars et scientiával szemben egy nyílt vizsgálódást szorgalmaz.*⁶⁵ A művészet az ismeretlent is be tudja fogadni, az abjektet, az amorálist, az aberránst, a pornografikust – nem úgy mint patológiát, hanem mint tapasztalatot. Foucault-nak ez a nyílt kimenetelű művészeti kutatása ellentmondásban áll egy olyan textuális vagy képi analízissel, amelyik a műalkotást klinikai vagy pszichoanalitikai szövegen keresztül olvasná, egyszerűen úgy, mint a trauma tünettudományát. Ugyanaz a feszültség van az érzésemlekezés és a hétköznapi emlékezés között, mint a reprezentáció és a traumatikus élmény regisztrálása között. Az érzésemlekezés művészete nem egyszerűen egy szubjektív tapasztalat kifejezése, hanem annak a nehéz viszonynak az újraenaktálása (*re-enact*), ami a hétköznapi emlékezet és a között van, ami tulajdonképpen a hétköznapi emlékezet koherenciáját fenyegeti. Az érzésemlekezés valójában aláássa a mindennapi emlékezést, és ez a külső és belső megélt tapasztalatának a manifesztációja. Például az

⁶⁴ Bennett: i. m. 25. o.

⁶⁵ Uo. 26–27. o.

AIDS-el való együttélés tapasztalatának a dokumentálása is ezt a kérdést érinti. Ez olyan traumatikus tapasztalat, amit nem lehet egyszerűen reprezentálni, ugyanakkor folyamatosan jelen van azon a határvonalon, *interface*-en, ami az egyén társadalmi, kulturális intézmények felületével való egyezkedését jellemzi.

E küzdelem természetét átadó nyelv tehát az, amit arra próbálnak meg kidolgozni, hogy ezt a pengén táncoló határjelenséget közölhetővé tegye. Ez a folyamatosan alakuló nyelvezet nem csak az érzésemlekeztést manifesztálja, mert az érzésemlekezés egyrészt akadályozhatja a hétköznapi emlékezést, másrészt egy olyan igazságra mutat rá, ami rávilágít a közös emlékezésnek az erkölcsi szerveződéseire is. A szerző itt tér vissza a foucault-i gondolatra, miszerint hasznos, ha ezeket a kérdéseket nem csak tudományos, hanem művészeti kérdésként tárgyaljuk, mert ez a megszokott minősítő (jó, rossz, beteg, ártatlan stb.) klasszifikációkat megkerüli, mint ahogy a reprezentációs gyakorlatot is, ami tulajdonképpen a megtörténteknek a kommentálása, kommentárja. A reprezentációs hozzáállás magát az eseményt befejezett, múltbeli történészként tárgyalja, míg a művészet olyan gyakorlat felé törekszik, ami a jelenben szembesít az eseményhez kötődő érzésekkel.

Továbbá, a traumatikus tapasztalatokkal dolgozó művészetben a vele kikerülhetetlenül együtt járó konfúzióknak is van helye, mert az nem egyszerű átírása egy hétköznapi emlékezésnek. Ahogy fent már említésre került, az érzésemlekezés átírása hétköznapi emlékezéssé eleve nem lehetséges. Gilles Deleuze szerint az érzésemlekeztet egy külső és egy belső kapcsolatba hozataláról szól.⁶⁶ Ahol a kapcsolat megtörténhet, az egy *interface*, pontosabban *ahogy* megtörténik, az az érintkezési felület körüli egyezkedés eredménye. A traumával foglalkozó művészet az érzésemlekezés és a hétköznapi emlékezés találkozási felülete körüli egyezkedésbe nyújthat belátást. Az érzésemlekezés olyan folyamat, amelyben a jelennel folyamatos egyezkedés zajlik, ennek a jelennek pedig meghatározhatatlan nyúlványai vezetnek a múltba. Az érzésemlekezés poétikája nem bizonyos emlékből vagy tapasztalattól való beszéd, hanem abból a testből, ami ezt a benyomást fenntartja, mondja Deleuze, és kitüntetett példája Francis Bacon.⁶⁷

De mit jelent valójában a traumával dolgozni? Hogyan valósul meg ez a konkrét művészi gyakorlatban? Erre próbálok meg a következő fejezetben Bracha L. Ettinger *artworking* fogalma mentén választ adni.

⁶⁶ Bennett: i. m. 29–31. o.

⁶⁷ Uo. 37–38. o.

4.4 Artworking

A traumatikus esemény reprezentálásának kényszere és az annak reprezentálhatatlan természete között képződnek azok a művek, amelyek a művészetben keresztüli átdolgozást jelentik. Bracha L. Ettinger⁶⁸ képzőművész és pszichoanalitikus az *artworking* kifejezést használja a trauma és annak reprezentációja határmezsgyéjén folytatott festői gyakorlatának megnevezésére. Ez a fajta gyakorlat nem reprezentál, hanem performál, átír, átdolgoz.

Ettinger művészi és pszichoanalitikus gyakorlatában egyaránt a tudattalan folyamatok kibontakozására helyezi a hangsúlyt. A mélyen elrejtett szorongások fokozatos és folyamatos felszínre hozására, ami szerinte majd hozzásegít ahhoz, hogy élményünket szimbolikusan is reprezentáljuk. Az *artworking* egy átdolgozási folyamat, a szóban forgó, traumatikus tapasztalat önmagunkon való „keresztüldolgozása” (*working through*). Mint ahogyan a pszichoanalízis folyamata is egy lépésről lépésre, lassan megvalósuló folyamat: időt, elköteleződést és erőfeszítést igényel. Az „anamnézis munkája” – ahogy Jean-François Lyotard⁶⁹ mondja, arra utal, hogy a traumatikus tapasztalat feldolgozása egyfajta visszaemlékezésként valósul meg. Ettinger elképzelése szerint a lineáris történetzál és a narráció mögött mindig ott húzódik a jelenvalóvá tétel lehetetlensége, az, ami hiányzik a memóriából, de aminek a mögöttes jelenléte mégis áthatja a megjelenőt. Véleménye szerint a traumatikus események ebben az emlékezet előtti, de hatásaiban mégis jelenvaló dimenzióban vannak, amit ő „mátrixikus határterület”-nek nevez (*matrixial borderspace*). A mátrixikus határterület egy olyan dimenzió, amely megelőzi a szimbolikus és a nyelvi szféráját, és amelyben – akárcsak a méhen belüli állapotban – az én és a nem én szférái elválaszthatatlanul egybemosódnak. Ez a dimenzió viszont ezért érdekes, mert a szubjektívációnknak, vagyis tudatos szubjektummá, Én-né válásunknak ez a fázisa és egyben rétege mindig ott kísért az explicit jelentések nyelvi-szimbolikus világa mögött.

⁶⁸ Izraeli születésű (1948) festő, filozófus, pszichoanalitikus, író, aki a pszichoanalízist és a feminizmust ötvöző perspektívából közelíti meg a trauma és alkotás kapcsolatát. Egyik központi fogalma az *artworking*, amely a traumatikus élmény alkotás során történő átdolgozására utal.

⁶⁹ <https://www.mamsie.bbk.ac.uk/articles/10.16995/sim.../download/> [2018. 12. 10.]

Ettinger úgy fogalmaz, hogy ebben a dimenzióban „érezve-tudunk”, a művészetnek pedig az a feladata, hogy ezt az érezve-tudást artikulálja. És ami még itt fontos számomra: a művészet Ettinger szerint a trauma „transzport-állapota”. *Sérülékennyé válás és ellenállás (Fragilisation and Resistance)* című esszéjében így ír erről: „A művészet az átmenet ko-poétikus tér-idő eseménye, a trauma átviteli állapota és az öröm alkalmá. Egy olyan átmeneti/átviteli állapot, amely ahelyett, hogy tartózkodási hely vagy idő lenne, az együttesen felbukkanó és homályba merülő tér-ideje, határösszekapcsoló (*borderlinking*) és határtérképző (*borderspacing*) különböző helyek és idők között, amelyben ugyanaz a tér különböző időkben terül szét, és ugyanaz az idő különböző tér-időket kapcsol össze: az itt-et az ott-tal, a most-ot az akkor-ral. Egy tér-idő találkozás, de egyben a találkozás-esemény tér-ideje, amely feltárja a találkozások tér-idő spirálját.”⁷⁰

Ettinger úgy jellemzi ezt a művészet által teremtett tér-időt, mint ami nem szubjektív, hanem transz-szubjektív. Szerinte a transz-szubjektív találkozás-események a művészi folyamat vagy művészeti tárgy által előidézett, vagy egy másik személy, esemény által kiváltott szubjektíváló tapasztalatban jönnek létre, ami egyszerű kifejezésekre átfordítva azt jelenti, hogy a művészeti alkotással való találkozás, de maga az alkotómunka is önteremtő találkozás-esemény.

Visszatérve az *artworking* fogalmára, és az átdolgozás vagy átvitel metaforájára, Ettinger ugyanebben a szövegben mégis kihangsúlyozza, hogy az átvitel nem jelenti a trauma maradványainak aktuális áttemelését, inkább csak egy újabb homályos zóna, „szent tér” megteremtését, amelyben a találkozás-esemény megvalósul. És persze a találkozás-esemény fogalma itt egyaránt jelenti a művész újratalálkozását a traumájával vagy a traumatizált én-részeivel, de a befogadó találkozását is valami Mással, ami önmagával, önnön traumatizált múltjával szembesítheti. A művészi gyakorlat, mint a trauma átviteli, közlekedési állomása nemcsak a veszteség fájalmának az elviselésében segít, hanem saját életünk visszaszerzésében is fontos szerepet játszik.⁷¹ A gondolatok, emlékek, szorongások művekbe történő externalizálása egyfajta transzformációként érthető.

Ettinger képzőművészeti és elméleti munkássága ugyanakkor radikálisan újra-festi (*re-paints*) és újra-gondolja (*re-thinks*) a nőit, ezzel együtt pedig a szubjektumot, az esztétikát és az etikát. Eurydiké-festményeiben például női alakjait felfüggeszti az élet és a halál

⁷⁰ Ettinger, Bracha: L.: *Fragilisation and Resistance, Resistance*. Studies in The Maternal 1 (2) 2009, <https://www.mamsie.bbk.ac.uk/articles/abstract/10.16995/sim.141/> [2018. 12. 10.]

⁷¹ Uo.

köztes határán: eltűnnek és előtűnnek. A jelentés határpontján mozognak, a megsemmisülés és a megváltás között, a keletkezés végtelen mozgásához láncolva. A közel ötven darabot számláló sorozat Eurydiké-figuráit Ettinger éveken keresztül festette, mintha fénnel szőtte volna, egyre szomorúbb színeket és sebzőbb vonalakat adva hozzájuk [4–5. kép].⁷²

Ettinger nőművészként különösen fontosnak tartja a festmény „visszahódítását” az absztrakt, maszkulin világból. Célja az absztrakció létrehozása olyan módon, hogy ne vesszen el az alapjául szolgáló tapasztalat. Felfogásában a nő számára az elmélkedés a bensőjével való kapcsolatot jelenti, ami ugyanakkor a kozmosz része, hiszen a realitás alatti világ (*subreality*) köti össze a belső lényegünket. Ehhez viszont meg kell teremteni nemcsak a formát, hanem a megfelelő festési módot is, amihez a befogadó kapcsolódni tud. Ettinger szerint a festés az alkotó számára egyenlő önmaga sebezhetővé tételével, a kozmikus elérése ugyanis csak az énfeladás révén történhet meg. És ez az, amit a műveknek közvetíteniük kell, ez a mélység, ami felrobbantja a sík felszínt, behatol az élmények mélyére, és beránt a fájdalomba. Ez ugyanakkor a gyógyulás tere is egyben. A szimbolikus, de ugyanakkor testi mélység segít a trauma felszínre hozásában, így enyhülést adhat.

⁷² Kinsella, Tina: *Painting the Feminine into Ontology: On the Recent Works of Bracha L. Ettinger*
<https://tinakinsella.wordpress.com/catalogue-essay-painting-the-feminine-into-ontology-on-the-recent-works-of-bracha-l-ettinger/>

4.5 Attitűdök, módozatok

A trauma művészi feldolgozási/átdolgozási módjai közül elsőként az önkíró módozatot említeném. Itt nem arról van szó, amikor a szerző naiv, elemi, ösztönös módon „kifolyatja”, kifesti/kiírja érzelmeit, vagy a kontroll, a reflexió felfüggesztésével, meglétének hiányával automatikus módon hagyja, hogy történjék az alkotás. Nem arról a spontán kifestésről/kirajzolásról, „kiáramlásról” van szó, amit a terapeutikus helyzetben alkalmaznak, és amely az *art brut* kategóriába sorolandó. Bár sok képzett, hivatásos művész is alkalmazza ezt, a művész esetében a művészi tudat, kontroll alatt megtörténik még akár a kontroll felfüggesztése is, és ez egy lényeges különbségét adja a kétféle önkírásnak. Ha valami képzőművészeti alkotásként artikulálja magát, akkor művészeti szempontok érvényesülnek a létrejöttében. Azt a kérdést ugyanakkor, hogy egy munkát mi alapján értékelünk művészeti alkotásként, külön kell választani a traumafeldolgozás szempontjától. Ez azonban nem tartozik az általam jelenleg vizsgált kérdések közé.

A továbbiakban három másik női művész traumatikus múltjára adott alkotói válaszát és erre épülő művészeti startégiáját ismertetem, mint az *artworking* sajátos eseteit. Mind a hármukban közös az, hogy életüket a traumák és az azokkal való megküzdés határozza meg, művészetükben pedig – amelyet úgymond életmentőnek, a gyógyulás, az ép elme megtartásának feltételeként éltek meg – felvállalták ezt.

Elsőként Evelyn Nicodemus diaszpórában élő afrikai születésű brit képzőművész példáját emelném ki, aki művészetében a bőrszíne miatti üldöztetés traumáját igyekezett feldolgozni.

Érdekes volt olvasnom saját munkáiról írt szövegét, amely az összeomlását követő időszakban készült,⁷³ és *A tárgy (The Object)*⁷⁴ című rajzsorozatára reflektál [6. kép]. Eszerint a traumatizáló katasztrófákról szóló tanúvallomások ritkán, vagy szinte soha nem tartalmaznak rendezett, strukturált narratívákat, hanem gyakran elszökő, nehezen

⁷³ Evelyn Nicodemus az afrikai modern művészet és a feketék kulturális traumájáról írta doktori dolgozatát: *African Modern Art and Black Cultural Trauma*, 2011. Én a *Modernity as a Mad Dog: On Art and Trauma* című tanulmányát vettem alapul. (In Mosquera, G. – Fisher, J. (eds.): *Over Here: International Perspectives on Art and Culture*. The MIT Press, New York, 2004, 268–270. o.)

⁷⁴ A művész tulajdonát képező *The Object* hat darabból álló sorozat, grafit és tinta papíron, egyenként 37,5 x 29,8 cm.

megfogható fordítások, amelyeket monomániás ismétlések jellemeznek. *A tárgy* című munkáját PTSD-je tanúságtételének tartja, ami nem azt jelenti, hogy a rajzok spontán kitöréseként működtek (mint pl. ahogy a gyerekeket arra bátorítják, hogy rajzoljanak azért, hogy a traumát terápiás úton enyhítsék). A rajzok teljesen művészi kontrollja alatt álltak; bonyolult, időigényes, már korábban is alkalmazott fekete-fehér vegyes technikával készítette őket. Még a kis variációkkal bonyolított ismétlések sorozata (repetitivitása) is egy esztétikai projekt részeként értelmezhető.

Egy másik, nyolcvannégy képből álló sorozatának, amelyben gondolatait, érzéseit externalizálta, *Az esküvő (The Wedding)* kamuflázs címet adta, ami lényegében egy képi ballada [7. kép]. Nicodemus utólag fejtette meg, hogy a halállal való találkozásának élményéről szóltak ezek a sürgető, belső kényszerből született munkák.⁷⁵ A sorozat önvédelmi harcként, az élni akarásért vívott elkeseredett küzdelemként is értelmezhető. Ugyanakkor a sorozat darabjain megfigyelhető, hogy minél inkább az élethez való visszatéréshez közelítenek, annál inkább az élet dicséretéről szóló érzéki dalokká válnak. Amint azt Nicodemus elmondja, számára az alkotás öngyógyító dimenzióval rendelkezett. Ezáltal önmaga tanújává vált, és az irányította, hogy alakot, nyelvet tudjon adni a zavarnak és a káosznak.

Vizsgálatom következő tárgya Charlotte Salomon német zsidó művész története. 1917-ben született Berlinben és Auschwitz gázkamrájában halt meg odaérkezése napján, 1943. október 10-én. Mindössze 26 évet élt. Extrém nehéz körülmények⁷⁶ között alkotta meg a *Leben? Oder Theater?* című, 769 darabból álló művét 1941–42 között, egy év alatt, dél-franciaországi menekülése idején.⁷⁷ A darab egy képes daljáték (*Singspiel*), kísérleti zenés színdarab, amely három részből (Prológus, Főrész, Epilógus) áll, és amelyet a három alapszínnel rajzolt meg [8-18. kép]. Totális műalkotás (*Gesamtkunstwerk*), a zene, irodalom és festészet fúziója. Dramatizált memoár, aprólékosan megrajzolt családregény,

⁷⁵Evelyn Nicodemus traumatikus élménye a børszíne miatti üldöztetésével kapcsolatos, amelynek egyik meghatározó állomása az említett tanulmányában leírt eset, amikor kis híján halálra verték saját lakásában.

⁷⁶ Ezek a körülmények: a második világháború kitörése, Franciaország német és olasz egységek általi elfoglalása, Charlotte nagymamájának öngyilkossága, Charlotte és nagyapjának időszakos deportálása a Pireneusokban lévő Gurs-i koncentrációs táborba (ahonnan visszafele jövet nagyapja molesztálta, egy menekülttársa erőszakot kísérelt meg rajta). Házigazdája, Ottilie Moore elutazása Amerikába, nagyanyja halála, nagyapja érzéketlen viselkedése a további nehéz körülmények közé tartozik. Nagyapja árulta el Charlotte-nak édesanyja halálának valódi okát, amit addig titokban tartottak, valamint a család nyolc öngyilkosság által terhelt múltját.

⁷⁷ A munkát teljességében csak 2017-ben mutatták be az amszterdami Zsidó Történelmi Múzeumban megrendezett kiállítás keretében. <https://jck.nl/en/exhibition/charlotte-salomon-life-or-theatre> [2018. 12. 02.]

melyet családja tényleges széthullásakor, az összeomlás szélén készít Salomon, gyakorlatilag terápiás megfontolásból. A munkát szerelmének, Alfred Wolfsohnnak dedikálja, hozzá beszél benne.

A Leben? Oder Theater? záróképén [10. kép] megismétli a cím két fogalmát, kérdőjel nélkül. A festményen egy Raoul Dufy által inspirált mediterrán tengerparton, modern fürdőruhában szereplő sellőszerű figura lebarnult hátára írta fel a cím két szavát. Ezt az oldalt transzparens lapokkal zárta, amelyekre közvetlenül írta fel végső *statement*-jét, néha dialogikus, máskor szarkasztikus kommentárjait, illetve a mű elkészültének körülményeit [11–16. kép].

Charlotte Salomon úgy írja le a műben saját munkáját, mint eszközt, amivel legyőzte a halált, eszközt, amellyel megóvta magát az öngyilkosságtól. Idézem: „Ez 1940 júliusában történt, útközben a Pireneusokból Nizzába tartó úton [...] nagyapja közelségétől egyre jobban összezúzva, egyedül maradva tapasztalataival és ecsetjével azzal a kérdéssel szembesült, hogy öngyilkos legyen-e vagy csináljon valami nagyon szélsőségeset [...] Egy időre el kellett tűnnie az emberi síkról és minden erőfeszítést meg kellett tennie ahhoz, hogy világát a mélységekből újra megalkossa.” [11–16. kép]

Salomon e saját világát Alfred Wolfsohn teóriái alapján alkotta újra, amelyek szerint az embernek bele kell ereszkednie önmagába, saját gyerekkorába ahhoz, hogy ki tudjon lépni önmagából. A saját belső világ megjelenítéséhez és megértéséhez pedig a filmszerű szerkezet a legalkalmasabb. A filmszerű, de műfajilag sem storyboard, sem nem képregény nagyon különleges alkotás: vallomásos, sokrétű jelentéssel, de mégis iróniával telített. Ezáltal egyszerre tartja fenn és távolítja el a személyes érintettséget. Emocionálisan töltött narratíva, ami ugyanúgy analizál, értelmez, mint ahogyan lefest. Ez a *Gesamtkunstwerk* lehet a Charlotte Salomon emlékein, illetve megteremtett emlékein keresztül megidézett saját történet, de ugyanakkor messze túlmutat ezen, és ritka bepillantást enged a művelt német-zsidó burzsoázia szorongásokkal teli életébe. Ugyanakkor egy személyes küzdelem is annak érdekében, hogy rátaláljon önmagára és családjára. Salomon ebben a munkában nemcsak felidézte gyerekkorát, és rögzítette a megtörtént eseményeket, hanem olyan részleteket is újraalkotott, amelyeket nem tapasztalt meg, ezáltal a valóság és a fantázia sajátos elegyét hozta létre. Ahogy a bevezetőjében elmondja, az újraalkotott emlékezettel nemcsak teljesen kilépett magából, hanem meg is talált emlékeket.

Autobiografikus jellege mellett a *Leben? Oder Theater?* egy alaposan átgondolt, megszerkesztett mű. Kimutatható, hogy Salomon a képeket nem egymást követő sorrendben készítette, hanem az eredeti sorrendet felcserélte, a kezdeti szerkezetet újrakomponálta. A képeket több mint 1325 darabból válogatta, számozta, tagolta fejezetekbe.

Az első sorozatot úgy kezdi, mint egy középkori festő, aki egy képpel mesél el egy egész történetet [17. kép]. A második rész utolsó festményei, különösen a nagymama öngyilkossági kísérletét ábrázoló képek esetében csak egy pillanatot fest meg egy képen, tiszta színekkel, gyors, kevés ecsetvonással, mondhatni elnagyoltan, mint aki mielőbb túl szeretne lenni e megterhelő megélésen [18. kép]. Korábbi, portrészzerű képeivel ellentétben a figurák itt nehezen felismerhetőek, stilizáltak, minimális ecsetvonással megfestettek. Ugyanakkor az is fontos, hogy minden elem – szín, szereplők, szövegek, irónia, zene, film – egy célt szolgál: távolságot kíván teremteni a saját élettörténet alanya és saját maga mint történetmesélő művész között.

Salomon művészettörténeti jelentőségét műve komplexitása ellenére későn ismerték fel; csak az utóbbi években kezdték modernista vagy avantgarde művészeti munkának tekinteni. Egyes művészettörténészek példátlanul eredeti szerzőnek tartják, aki ellenszegül a művészettörténet kedvelt stílusainak, mozgalmainak, periódusainak.⁷⁸ Mások, pl. Griselda Pollock feminista művészettörténész éppen a filmes és zenei referenciák gazdagságát hangsúlyozza Salomon életművében.⁷⁹ Ariela Freedman pedig egyenesen úgy kezeli Salomon művét, mint összetett választ és ellenállást a német náci rezsim művészetpolitikájával szemben.⁸⁰ Az kétségteljes tény, hogy Charlotte Salomon a 20. századi holokauszt- és traumaművészet egyik kiemelkedő alakja.

A negyedikként említett női művész a francia születésű, de élete nagy részét Amerikában leélő Louise Bourgeois (1911–2010). Bourgeois a művészetre a pszichoanalízis

⁷⁸ Ad Petersen szerint a *Leben? Oder Theater?* teljes egészében saját invenció, olyan belső referenciákat használó mű, amelyet nem lehet semmihez sem kapcsolni; az expresszionizmussal való stilisztikai hasonlóságok nem relevánsak. Petersen, Ad et al. (eds.): *Charlotte Salomon Leben? Oder Theater? / Life or Theatre*. Joods Historisch Museum, Amsterdam, 1995.

⁷⁹ Pollock, Griselda: *Charlotte Salomon and the Theatre of Memory*. https://www.youtube.com/watch?time_continue=55&v=mGVtJydKHgo [2018. 12. 10.]

⁸⁰ Valószínűsíthető, hogy Salomon látta az „Entartete Kunst”, azaz „Elfajzott művészet” kiállítások valamelyikét, amelyeket 1937–1938 között rendeztek. A mentális betegek arcképei mellé kiállított modern művészeti alkotásokat címkézték, gúnyos megjegyzésekkel látták el.

párhuzamos formájaként tekintett, amely privilegizált és egyedi bejárást enged a tudattalanjába, és amely ugyanakkor pszichikai enyhülést hoz. Feljegyzéseiből tudjuk, hogy úgy gondolta: „A művészet az ép elme garanciája”,⁸¹ vagyis hogy a művészeti munka a mentális tatarozás egy formája [19. kép].

Bourgeois-ról kevés ember tudta az életében, hogy analízisre járt, még hozzá hosszú ideig, 1952 és 1985 között. A terápia alkalmával készített jegyzeteiből készült kétkötetes könyvet halála után adták ki, *The Return of the Repressed* címmel.⁸² Az ebben olvasható reflexiók – valamint a művész korábbi nyilatkozatai – sokak szemében befolyásolták a művész alkotásainak értékelését, hiszen rávilágítottak a munkák mögötti személyes indítékok és szublimációs törekvések sokaságára. Ugyanakkor Bourgeois művészete nem pusztán az elfojtott gondolatok és a visszatartott érzések vizuális transzformációja, és nem is a pszichés zavarban szenvedő ember alkotása, hanem egy művész választása. Egy művészé, aki emberségének, gyengeségének felismerésével és elfogadásával képes formába önteni tapasztalatát, élményeit.

Munkái gyerekkori emlékeire, a szüleivel való komplex viszonyára reflektálnak, de egyben archetipikusak is. Érzelmei és emlékei képezik a munka tárgyát [20–24. kép]. Szüntelenül azzal foglalkozik, hogy formát adjon annak, ami alaktalan, és láthatóvá tegye azt, ami megszökik a látás elől. Emocionális küzdelme (a fájdalmas emlékek, a szorongás, a félelem, a harag megszelídítése, megértése) egyben a közege is az alkotási folyamatnak,⁸³ melyet a ciklikusan visszatérő témakörökben szublimál és az anyag ellenállásán keresztül dolgoz meg (vág, szaggat, hasít stb.). Gyakran utal arra, hogy emlékei foglya, célja pedig az, hogy ezeket kiűzze magából. Ugyanakkor az elveszett múltat szeretné újraalkotni, átírni és a fájdalmas élményeit próbálja élettörténetében elhelyezni.⁸⁴ Az újraalkotás pedig nála az invencióval, a koncentrációval, a költészettel, a transzcendenciával kapcsolatos. A művek – amelyekre a művész mindennapi

⁸¹ <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-bourgeois-EN/ENS-bourgeois-EN.html> [2018. 12. 10.]

⁸² Larratt-Smith, Philip: *Louise Bourgeois: The Return of the Repressed: Psychoanalytic Writings*. Violette Editions, London, 2012.

⁸³ „A düh az, ami munkára sarkall.” – nyilatkozta Bourgeois. <https://www.youtube.com/watch?v=99-0CzJWKuk> [2018. 12. 08.]

⁸⁴ „If your need is to refuse to abandon the past, you have to recreate it. You have to do sculpture.” – Louise Bourgeois. <https://www.nziff.co.nz/2009/archive/louise-bourgeois-the-spider-the-mistress/> [2018. 12. 06.]

emócióinak, megéléseinek, folyamatainak metaforáiként tekinthetünk – a konfrontáció terepei. Amint azt maga nyilatkozta: A szobor célja az önismeret.⁸⁵

Bourgeois gyakran hangoztatta, hogy alkotásai a túlélés és a szublimáció képviselői, hogy számára az élet és a munka összefonódik. Mégis képes volt belső világától eltávolodni, arra rátekinteni, és annak eseményeit, jelenségeit a befogadó számára is érthetően (dekódolhatóan) megjeleníteni. Ahogyan Siri Hustvedt fogalmaz, Bourgeoisnál „a művészet az Én, ami nem az Én”.⁸⁶ Bourgeois művészeti traumamunkájában tehát egy elidegenítési folyamatról van szó, akár csak Charlotte Salomon esetében, aminek a kontextusában az alkotói tevékenység egyfajta gyógyító folyamatává is válik, a múlt feletti kontroll visszaszerzésének eszközévé.

De a művész, aki „egyre jobban érti” saját magát, vajon hogyan tudja megjeleníteni ezt a tudást az alkotásaiban? Vagy csupán egyre többretegűbb történeteket ír önmaga és a külvilág számára? Vajon nem arról van-e itt szó, hogy csak egy maszkot hoz létre a mű, ami megvédi önmagától is?

A női alkotók műveinek interpretációját gyakran a magánéletükre redukálják, és a kánon azt tartja nagy művésznek, aki ezt képes kifordítani, kihasználni. Bourgeois nyilvánvalóan ezek közé tartozik, hiszen ő a személyes életeseményeit látszólag kitergeti, mégis inkább csak alapanyagként használja azokat mondanivalója megfogalmazásához és az autobiografikus látszat megkreálásához. Egyik ismert – *statement*jének kezdő – mondata ezt plasztikusan fejezi ki: „Egy művész kijelentéseivel mindig óvatosan kell bánni.”⁸⁷

Az autobiografikusság újszerű tematizálásán túl Louise Bourgeois munkássága azért is fontos a mainstream művészettörténet számára, mert a formáról a tartalomra irányítja a fókuszot, azaz az alkotói folyamatot kiemeli korábbi keretéből, és az Ént, az identitás vizsgálatát teszi meg a művészet céljának.⁸⁸ „Számomra a szobor a test. Az én testem az én szobrom.”⁸⁹

⁸⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=99-0CzJWKuk> [2018. 12. 08.] „The purpose of sculpture is really self-knowledge.” (4:16)

⁸⁶ <https://www.moma.org/calendar/events/3479> [2018. 12. 05.]

⁸⁷ „An artist’s words are always to be taken cautiously.” <http://timothyquigley.net/vcs/bourgeois-stmnt.pdf>

⁸⁸ Schwartzman, Allan: Untitled. In Storr, R. – Herkenhoff, P. – Schwartzman, A.: *Louise Bourgeois*. Phaidon Press, London, 2010, 101. o.

⁸⁹ „for me, sculpture is the body. My body is my sculpture.” <https://www.tate.org.uk/art/artworks/bourgeois-amoeba-t07780>

A *modern művészet* Bourgeois szerint az önmagunk, a problémák új kifejezési módozatainak keresését jelenti, voltaképpen annak a fájdalomról szól, hogy a világgal kapcsolatos bizalmatlanságunk okán nem tudjuk közvetlenül, nyíltan kifejezni magunkat, intim kapcsolódásainkat, tudattalanunkat.⁹⁰ Arról szól, hogy az ember ebben a helyzetben azzal próbál meg eszénél, ép elméjénél maradni, hogy kifejezi magát, és a *művészet* – ami iszonyú botlásokból ered, és az elhanyagoltság okán az elismerésre vágyás hatalmas szükségletéből fakad – az egyik módja annak, hogy az alkotó önmagát kifejezve elismerje magát.

⁹⁰ Statements from an Interview with Donald Kuspit (extract), 1988. In Storr, R. – Herkenhoff, P. – Schwartzman, A.: *Louise Bourgeois*. Phaidon Press, London, 2010, 124–125. o.

5. A traumák hálójában – önanalízis

A személyes traumáknak művé történő konstruálása, átfordítása többféle módon történhet, még egyazon személy és életmű esetében is. Ez saját alkotómunkámra visszatekintve is elmondható. Azokra a korábbi műveimre fogok itt utalni, amelyek a traumákkal való foglalkozás különböző módozatait jelzik. Kiemelten: *Cím nélküli* (1991–1994 között készült tárgyak, installációk, rajzok), *Brumival bármi megtörténhet* (2004), *Láthatatlan alaprajz* (2013), és az *Átmeneti tárgyak* (2014–2018) című műegyüttes, amelyet mestermunkámként jelölök meg. Ez utóbbihoz tartozik a *Transz-nacional* című videó és a *Családi album* munkacímmel ellátott fotókiadvás-sorozat, amelyekkel jelenleg is foglalkozom [86-94].

5.1 Materialitás, transzformáció, mulandóság

(*Cím nélkül*, 1991–1994)

A '90-es évek elején készült *Cím nélkül* műcsoport darabjai (amelyek többnyire paraffin, fém, fa objektvekből, organikus anyagokat is használó efemer installációkból állnak) áttételesen (szimbolikusan, metaforikusan kódolt jelentésekkel) foglalkoznak a halál/elmúlás témájával. Ilyen volt például a strigulaként felszegezett sárgarépa-emberi életidő éveit szimbolizáló rendszere, és egy megvilágított, cérnára kötött, héliummal töltött, a látogatók elhaladásának szele által mozgatott lufi árnyékfoltjának együttese [25. kép]. A répa hússzerű hatást mutató száradása, valamint a térben keletkező, interaktív kapcsolatból létrejövő mozgás kölcsönösen a bizonytalanság, a véletlenszerűség és az ismeretlen tényezőinek megteremtésével, fenntartásával szimbolikusan foglalkozik az elmúlással.

A végtelen jeleként visszatérő nyolcas szám és azon folyamatok vizsgálata állt a munkám központjában, ahol a különféle valóságosnak tűnő, de nem az elvárások szerint történő „működések” zajlottak. A halál, az elmúlás, a konzerválás (mint az idő manipulálása), az

átalakulások témaköre foglalkoztatott. Az anyagok transzformációival való foglalkozás nem véletlenül történt, hanem gyászmunkaként fogható fel. Például paraffint melegítettem, öntöttem vízre és – a hőmérséklet, a viszkozitás megfelelő időzítésével, valamint az összehangolt óvatos mozdulatokkal, sebességgel – fásliként tekertem egy koporsósziluettre utaló vaskeretre [28. kép].⁹¹

Sok esetben egy talált tárgy indított el egy folyamatot, ahol az anyagok – többnyire paraffin (mint szigetelő, gyógyító és a gyertya alapanyaga), különféle organikus anyagok (víz, tészta) vas, drót, fa stb. – egy kiállításra, vagy egy helyszínre valamiféle rendszerbe összeálltak, mint kiterjesztett (térbeli) rajzok. Csomósodtak, majd szétbomlottak, és esetenként az egyik elem tovább alakult egy másik munkává. Folyamatos mozgásban, átalakulásban, megdolgozás alatt álltak [33–36. kép].

Ezt a folyamatot akkor saját meghatározással *aktív kontemplációnak* hívtam. Úgy foglalkoztak gyászmunkával, veszteségfeldolgozással, hogy a személyes vonatkozásuk csupán rejtetten, kódoltan jelent meg bennük. Ilyen volt például a 8-as szám, a végtelen, a koporsóforma, a párhuzamosok, (kilapított drót) egyenlőségjel, össze nem érő párhuzamosok, a mikro/makro léptékek [26–32. kép]. Rejtett/személyes jelentésében a sínpárnak a nagymamám tragikus vonatbalesete miatt volt jelentősége számomra, de ahogy a tésztában, grafitban, mobiloknak látszó szerkezetekben áttételesen működtek az energiák, azok számomra a világ működésmódjainak kiismerhetetlenségét jelenítették meg [33–36. kép]. Absztrahálva, redukálva, újra és újra átalakítva próbáltam érteni, át-, illetve feldolgozni az egzisztenciális tapasztalatokkal kapcsolatos élményeimet, világértelmezésemet.

Ha arra az időszakra gondolok, leginkább a melankólia szó jut eszembe. „A melankolikus semmiben sem képes megkapaszkodni, és úgy érzi, a létezés kivetette őt magából, életét végzetes hibának, tévedésnek véli, amiért a teljes létezést kárhoztatja. A melankolikust éppen az a rejtélyes naivitás választja el mindenkitől, amely képtelenné teszi őt arra, hogy saját énjét elvonatkoztassa a létezéstől. Bármire is nyúljon is, minden önmagához utasítja vissza; és ha magába tekint, a világ kicsinyített mását pillantja meg.”⁹² Ugyanakkor valamiféle játékosság is jelen volt a tárgyakkal való interakcióban.

⁹¹ Kiállítási szituációban, a *Térképzetek I.* című alkotás esetében a koporsó alakú tárgy vörös (jelentése: véresejtek, élet) vetett árnyékaként egy fotogram szerepelt.

⁹² Földényi F. László: *Melankólia*. Akadémiai, Bp., 1992, 275–276. o.

5.2 (Fiktív) autobiográfia?

(*Brumival bármi megtörténhet*, 2004–2005)⁹³

Brumi mint (mese)figura,⁹⁴ mint egy „főszereplő, aki egy játékmackó képébe bújva egy szenvedéstörténet epizódjait mutatja be”,⁹⁵ számomra narratív keretet (ténylegesen fogódzót) biztosított, amelyben meg lehetett élni, ki lehetett mondani dolgokat, érinteni lehetett olyan témákat, amelyekről nem (igazán) lehet beszélni. A külső keret, figura révén vált, válhatott megfogalmazhatóvá a szelfnarratíva is, azaz magam számára kijelölődtek a sarokpontok, vagyis, hogy a történetben mi lesz fontos, mivel fogok dolgozni. Innentől kezdve, bár mélyen személyes indíttatású volt a Brumi-sorozat megszületése, maga a narratíva (is) strukturálta az alkotást, az alkotási folyamatot. A művek egyenként és együtt is kapcsolódnak a személyes történetemhez, de egy fiktív vizuális narratíva részeként el is távolodnak tőle, és így tőlem is.

A többféle technikai, képi megoldással készült akvarellek vizuális naplónak tűnhetnek, ugyanakkor sorozatként a kiállítási szituáció és rendezési elv határozza meg a sorrendjüket. Így nem egy történet elmesélői, és a lazán szerkesztett lineáris sorba elhelyezett képeket a néző saját történetévé rakhatja össze, ha éppen koherenciát keres. Végül soron a (fiktív) narratíva nyitottsága teszi lehetővé, hogy a nézők különféle nézőpontjai saját narratívákat hozhatnak létre a sorozat elemeiből [37. kép].

Utólag a következő kérdések foglalkoztatnak: a személyes fájdalom mint magánügy hogyan válik, válhat művészetté, és ez milyen belső folyamatokat indít el?

Louise Bourgeois esetében az életére vonatkozó történet/mese/sztori könnyen félreviheti műveinek értelmezését. De az ő esetében is a narratívában létrejött „én” mint

⁹³ Kiállítva: 2005 (egyéni kiállítás) Karton Galéria, Budapest; 2007 (egyéni kiállítás) B5 Stúdió – Kortárművészeti tér, Tîrgu Mureş [Marosvásárhely]; 2009 *Tandem – Kortárs művészek kapcsolatban* (csoportos kiállítás), Miskolci Galéria Városi Művészeti Múzeum, Miskolc

⁹⁴ Mint ahogy Stepanović Tijana Bruno Bettelheimre hivatkozva megjegyzi: „a mese hagyományosan az identitás keresésének egyik legfontosabb kerete, mely nyíltan szembesít az alapvető emberi létfeltételekkel, egzisztenciális dilemmákat villant fel (...), és rendkívül finoman és áttételesen jelzi, hogy a konfliktusok – adott helyzetben – megoldhatók.” Stepanović Tijana: *Nem élni könnyebb* <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=271> [2018. 12. 07.]

⁹⁵ Izsák Norbert: A folytatás öröme. *HVG Extra – Pszichológia*, 2011, 39–43. o.

szükségszerű konstrukció nem eshet egybe az autobiografikus énnel. Ezek a történetek nem rekonstrukciók az én számára, hanem konstrukciók, és ami ebből lehetséges történeti narratívaként hosszú távon megmarad, annak már semmi köze sincs a személyes alkotói valósághoz.

A *Brumival bármi megtörténhet* című sorozat [37–43. kép] tehát egy alapjaiban megváltozott étellel való szembenézés igyekezete, és az élet élhetővé tételének dokumentuma. Annak a tudatában, hogy a probléma kimondása kell a változáshoz, s az elhallgatás nem vezet megoldáshoz, a gyógyulás csakis az emberi kapcsolatok kontextusában történhet meg, elszigeteltségben sosem.⁹⁶ A trauma folytán a világ szétesik, az értelmében való hit meginog, az ember érzékelése, emlékezete, működésmódja megváltozik, és hatalmas feszültség alatt próbálja kiszolgáltatottságát kontroll alá vonni, egyensúlyát megtartani, a másoktól való elszakadást áthidalni, egyszóval túlélni. Az alkotás és a kijelölt narratív keret tehát ezt a kontrollt biztosítja, szó szerint azt a kapaszkodót, amivel el lehet mondani részleteiben azt, amit enélkül az eltávolítás nélkül nem lenne lehetséges.

Ebben a folyamatban több szinten is zajlott a „munka”, egyrészt a papírlapon, érzésekkel, gondolatokkal, tudatos és nemtudatos tartalmakkal való pszichológiai munkaként (megdolgozás/megküzdés), másrészt ezzel egy időben az alkotás által tudatosuló, megfogalmazódó felismerések reflexiója is megtörtént. Az alkotás folyamata az elvesztett kontrollérzetet adta vissza: azt az élményt erősítette, hogy arra, ami a lapon történik, tudok hatni és bele tudok szólni, jogom van ahhoz, hogy alkossak, képes vagyok rá, és van értelme a munkának, ahogy az életnek is. Megérteni akarásból, fájdalomtól és kapcsolódási vágyból képződött ez a sorozat. Lapjai kommunikálni kívántak, és az egzisztenciális talajvesztettségéből visszaérni az „emberi” dimenzióba. Sok esetben a megpróbáltatások, krízisek, traumák stb. adnak alapanyagot az alkotáshoz (a nehézségekkel való megküzdés pozitív hozadékaként), mondhatná a kívülálló szakember. Fontosabbnak tartom „az alkotás eszköz a túléléshez” szempontot aláhúzni, amely azzal biztat, hogy értelme van a tevékenységeknek. Ha sikerül belemerülni ebbe a folyamatba, akkor láthatóan valóban eredménye/értelme is lesz, mert ezáltal az alkotó megnyugtatja magát, és esetleg még annak is örülhet, hogy kifejezhetetlen állapotából sikerült valami kommunikálható, „értelmes”, „önálló” minőséget létrehozni.

⁹⁶ Herman: *Trauma és gyógyulás*, 163. o.

5.3 Performatív traumák

(*Láthatatlan alaprajz*, 2013)

Az installáció a 20 x 7 méteres kiállítótér bejáratnál szemközt a hátsó, rövidebb felében egy '80-as évekbeli osztálytermet idéz.⁹⁷ Berendezési tárgyai: tanári katedra, dobogó, tábla, felette az „elnök”⁹⁸ képének hiányát jelző poros falfelület [48. kép]. A tábla előtt álló székre helyezett kis széken, arccal a tábla felé fordulva távolról (és hátulról) gyerekek tűnő, közletről idősebb, felnőtt(arányú) női figura áll. A figura a csillagos eget megidéző fekete táblára a következőt írja: „Igazolom a létem.” Azaz felel és megfelel, állandóan bizonyít; minden egyes alkalommal, minden egyes kiállítással kijelent valamit. A változó külső és belső elvárásoknak mindig és folyamatosan igyekszik megfelelni, újra és újra bizonyít.

A felfordított katedrában (tanári asztalban) egy loopolt 2 órás videóvetítés folyik: egy üveggömbben/buborékban különféle – hangulatok, asszociációk generálását célzó – képes-hangzó jelenetek, párbeszédfozlányok láthatók, amelyek mintha palackba zárt, hömpölygő emlékek lennének [50. kép].

Az ablak előtt a Duna irányába nézve életnagyságú, saját megnyúlt karjának kézfejen álló férfi figura áll [49. kép]. A kijárat falra helyezett monitoron egy fekete bábu elégését dokumentáló, 12 perces videó nézhető meg.

A 20 méter hosszú falon krétarajzok, fotók, festmények, jegyzetlapok találhatóak. A fal teljes hosszfelületén egy pszichológiai rajzteszt grafikonjának színes krétarajza az alapmotívum [51–52. kép]. Az akkori éveim száma (47) szerint felosztott diagramon helyeztem el az időnek és életeseményeknek megfelelően kb. 110 képet (fotót, rajzot, festményt, vázlatfüzetoldal printet). A teszt az azt elvégző szubjektum élettörténetében megjelenő fő kapcsolatainak aktuális dinamikájáról ad jelentést a színek (saját) kódolása által. (A tesztnek ez csak egy részeeleme, az értelmezéshez több más elem is tartozik, s

⁹⁷ Installáció, A38 Kiállítótér, Budapest, 2013. Anyagok: rajzok, fotók, festmények, jegyzetek, papírmásé figurák, tárgyak, videók. Méret: 2000 x 700 cm.

⁹⁸ Nicolae Ceaușescu (1918–1989), 1965-től kivégzéséig (1989) Románia államfője.

azok viszonyából fejthető fel a jelentés, ami a munkámban nem volt cél. A diagram mint modell foglalkoztatott.)

Az A38 kiállítóterében, a Duna vizén ringó „white cube”-ban megrendezett kiállításon a traumatémát tematizáltam. Lajstromba vettem életem felkavaró, fájdalmas történéseit, és azokkal dolgoztam. A láthatatlan, a mélyben húzódó, ám mégis meghatározó, erősen ható élményekkel terveztem foglalkozni. Olyan dolgokról, élményekről szerettem volna beszélni, amelyekről nem szívesen veszünk tudomást, akár azért, mert túl fájdalmasak, akár azért, mert azt hisszük, már túl vagyunk rajtuk, szinte el is felejtettük őket, vagy mert nem szeretünk/tudunk/illik róluk beszélni. Pedig épp a „kimondás” révén kerülnek a tudatosság szintjére. S ez a kimondás nem csak a szavak nyelvén lehetséges. Számot vettem a „háttértárban” futó nehéz élményeimmel, és velük kezdtem el dolgozni, a felfejtés, a megdolgozás, az újraértelmezés szándékával. Múltbéli élményeimet alapanyagként kezeltem, és többféle alkotási módszerrel viszonyultam hozzájuk.

A fent jelzett pszichológiai teszt – színes krétákkal falra rajzolt – diagramjára helyeztem el képeket. A felhasznált képekből asszociatív alapon egy képi szövetet, hálózatot képeztem, mely leginkább különböző időben készült saját fotókból, nagyrészt emlékekkel dolgozó rajzokból, festményekből, jegyzetfüzetlapok nyomataiból állt, s amely esetenként talált, másoktól származó fényképekkel is kiegészült [53–59. kép].

A diagram jelzésszintű vázként összefogta a sokféle képet. Míg a külső szemlélő számára csupán elvont rajz volt, addig a teszt elvégzőjének sok információval szolgált (a teszt más lépéseivel/feladataival együtt) a tudattalan „elszólásaiból” felsejlő összefüggésekhez.

Ez a mű sem magát a traumát reprezentálja: szintézisszerű konstrukcióként a kiállítóter adottságaira is rímelve, emlékfolyóként működött számomra, amelyben, mint a hullámok, elmozdulnak, összeérnek, kicsapódnak, megmutatkoznak az egyértelmű olvasatot nélkülöző átél, átírt emlékek.

A traumákkal való munka folyamata a kontrollálhatónak és a nem kontrollálhatónak egyezségeként, a kettő folyamatos átjárásaként, tranzitivitásaként ragadható meg, ugyanakkor a személyes élmény és valamilyen anyag, forma közötti átfordulásként is. Ezt az egyezséget, viszonyt, számomra az akvarell tudta alkotásmódként a leginkább megjeleníteni. Az akvarellrel való munkamódszerem a traumafeldolgozás „módszerét” ismétli, már nem „konkrét” traumákra irányulóan. A jelenbe kapaszkodás, a jelenlét és a

létezés érzését váltja ki. Az akvarell mint médium/történes jelenlétet ad/teremt, miközben az elsodró, elsöprő, megsemmisítő múltbeli fájdalmakat kontrollálja.

Az akvarellek technikailag változatos skálán születnek: a vizes- és száraz technikától, az alla prima, friss, egy lélegzetre felvitt felületektől a palimpszesztszerű építkezésig, ahol a hozzáadás, visszamosás/visszavonás, kiszedés/roncsolás, újrafestés/újraalakítás által rétegződik a képi tér [44–47. kép]. Az időfaktor és a jelenlét kiemelt szerepet kap ezekben a folyamatokban, ahol az anyag (a nedves technika esetében fellépő fizikai meghatározottságok: például a nedvesség-szárazság viszonylatában alakuló festéknyom, színminőség) szó szerint mozgásban tart, táncoltat, órákon át leköti a figyelmemet.

A munkamódszer a megtervezett és a spontán, „ösztönös”, tudattalan viszonyaként alakul a helyzetnek megfelelően. A vizes technikájú akvarelleknél az alkotói működésmód hangsúlyosan a jelenlétről szól, amikor a kép terében történő „események” – a beavatkozás és a ráhagyatkozás, a várakozás, a véletlenek és az irányított véletlenek dinamikája – tartanak éberem a jelenben. Ezeknek előfeltétele az állapotba hozás, vagyis a különféle módokon történő rákészülés, amikor is az anyag „történe” a saját belső érzelmi-gondolati kondícióimmal/történeimmel összhangba tud kerülni. Nyitott állapot ez, ahol helye van a meglepetésnek, a felfedezésnek, a felismeréseknek, ahol akár véletlenül adódnak helyzetek a képi téren belül. A tudattalannal való foglalkozás eszünkbe juttathatja a szürrealistákat, de ők másképp dolgoztak: kivetítették, megfestették álmaikat. Ez nem feltételez reflexivitást, mint amikor az álmod megjelenítjük, illusztráljuk, megfestjük, hanem éppen ott és akkor magán a képen történik az álom. Az aktuális pillanat formálódik anyaggá. Az anyag működésének rendelődöm alá. Ahogyan az intencióm és az anyag működése dinamizál, az élményszerűvé teszi magát a folyamatot.

Az akvarell és a hozzá kapcsolódó (többféle) munkamódszer számomra a jelenben levés (a jelenlét) médiuma és közege, amely megtartja a folyamatban. Egyszerre ad teret a fókuszálásnak és a bizonytalanságnak, az alakuló lehetőségeknek, az esetlegességnek, a véletlennek, a meglepetéseknek, miközben mindezt mégis lehet irányítani. Éppen az anyaggal folytatott interakció miatt lehet a „kézben tartást” érezni, a fent felsorolt műveletek, döntések a jelenben levés folyamata alatt cselekvő létezőként mutatkoznak meg.

A Mama ma nagyon menő lenne című – előre megtervezett – kép esetében például két különálló történetből hoztam létre egy mai képet: összevontam őket, kihelyeztem a részleteiket, kirakós játékot játszottam velük, értelmeztem őket, mint egy trauma-*patchwork*-öt [57. kép].

A Láthatatlan alaprajz című installációban megjelenő videón egy fekete bábu égése volt látható [63–64. kép]. Az első ránézésre ijesztő, de valójában szerethető bábút Ottfriednek⁹⁹ neveztem el, és intenzív jelenléttel rendelkezett. Végigkísért egy lezárási folyamatot, általa ment végbe egy transzformáció. A figura az osztrák Alpokban született egy eldobott fekete bolyhos pulóverból és egyszerű favázra kötözött szénából, a terheket szimbolizáló papírmásé puttyját pedig Martin Dickinger képzőművész elégetésre szánt munkájából menekítettem meg. Ottfried szinte élőként lett részese/szereplője számos későbbi történetnek, fotókiállításnak és performansznak [60–65. kép].¹⁰⁰

⁹⁹ Ottfried, 2012. augusztus 3. (Schrattenberg, ausztriai rezidenciaprogram) – 2013. április 14. (Göd, Dunapart)

¹⁰⁰ *O. története* címmel volt látható egy kiállítás a Magyar Fordítóházban (Balatonfüred, 2013), amikor Szokács Kinga írt történetet a róla készült képekhez; Robitz Anikóval pedig egy sajátos elengedési rituálé során égettük el Ottfriedet. A szürkülettől sötétedésig, több órán át tartó esemény – amelynek képsorai az installáció részeként bemutatott videón voltak láthatóak – utolsó pillanatai, amikor a bábu elszenesedett, és a még parázsló maradványait a vízbe engedték, megrázó élményként hatottak mindkettőnkre.

6. Mestermunka

Privát történelem(feldolgozás) – megszemélyesítés, megtestesítés

(*Átmeneti tárgyak*, 2014–2018)¹⁰¹

A három tárgy – egy félhold alakú, brill, fehérarany török gyűrű, egy Jacquard falikárpit és egy női díszmagyar – különböző időben és módon került hozzám, és mindhárom tárgy látható egy gyerekkoromtól őrzött, nagymamámról készült fényképen [72. kép]. A harmadik tárgy, egy hetven éve őrzött ruha véletlen felbukkanása katalizálta azt a kutatófolyamatot, „nyomozási” és addig ismeretlen érzésekkel teli (megélési) folyamatot, amelynek összegzéseként jött létre az *Átmeneti tárgyak* című kiállítás.¹⁰² A nagymamám váratlanul előkerült ruhája történetek láncolatát hívta elő, a véletlenek fura együttállása pedig az általam nem ismert családtörténet utáni kutatásra sarkallt. Az elhallgatott múlt szálanként hagyta magát kibontani, de a szálakat újra és újra össze kellett fogni.

Mélyi József érzékletesen foglalta össze ezt a folyamatot: „A múltba nézés tudatos kutatása és feldolgozása egyszerre két ágon, egymással párhuzamosan, de elválaszthatatlanul összefonódva kezdődött. A rokonokkal, érintettekkel folytatott beszélgetések egyszerre zajlottak a dokumentumok rendszerezésével és értékelésével, a történelmi események megismerése alig különült el a folyamatok rekonstrukciójától. Fotók tűntek elő, és kerültek új összefüggésbe. Sokszor olvasott szövegek kaptak új értelmezési keretet. A családi albumok képein minden részlet fontossá vált. S közben

¹⁰¹ 2014-ben párhuzamosan zajlott néhány konceptuálisabb munka/projekt és kiállítás: *Az Átmeneti tárgyak* és a *Duden, javított, bővített kiadás* című művek [68–71. kép] az emlékezés egyéni és kollektív aspektusait vizsgálják összetartozó módon. Az elsőt részletesen fogom tárgyalni, a második – amely a *Nemzedékek és emlékezet* című kiállításra (Bálint Ház: 2014. december 4. – 2015. január 10.) készült –, tömören így foglalható össze: a *Duden Bildwörterbuch* 1938-as kiadásában [66–67. kép], egy évvel a második világháború kitörése előtt, a mindennapi élet fogalmainak, tárgyainak bemutatásában jelenlévő ideológia megdöbbentő volt számomra. A látszólag mindenre kiterjedő, alapos ismertetés igényével készített szótár korának manipulált mintázatát tette láthatóvá. Munkám az univerzálisnak szánt koncepció kudarcát kívánta érzékeltetni, és a kirekesztő ideológia által fűtött hamis valóságképpel való szembenézés szándékával készült. A Bálint Ház honlapján a kiállítás előzeteseként egy korábbi akvarell munkám, a *Címer (Z. keze*, 2005) szerepelt. A munkával és az arról írt 2014-es szöveggel, mint a gyerekkoromból származó családi történettel – amelynek egy bizonyos pontján mindig ütő fájdalmat éreztem – való újbóli foglalkozás lenyomatának segítségével fokozatosan kioldódott a történet a korábbi ismeretlen fájdalomtól, amit öntudatlanul magammal hordtam [45. kép], http://nemzedekes-es-emlekezet.balinhaz.hu/?page_id=26.

¹⁰² Lásd a mű részeként készült leírást a mellékletben [73. o.].

magából a kirajzolódó történelmi szövetből bontakozott ki a nagyapa sokáig titkolt zsidóságához – mint az elfedett emlékezet kulcsmomentumához – fűződő történelmi események sora. A felismerésekből szövegek és jegyzetek keletkeztek, emlékezeti raszterek, konstrukciók épültek és alakultak át, dokumentumok, cetlik, kivágások és újabb tárgyak gyűltek. A tudatos rendszerezésre kezdettől a kiállítás tűnt adekvát formának; a keretet az utazás, a mintegy üvegen keresztül nézett múlt időben suhanó vonatmetaforája adta.”¹⁰³

A tárgyegyüttes két kiállításon szerepelt, kétféle megjelenési formában. Az első verzióban¹⁰⁴ egy folyamatban lévő családtörténetkutatói projektként prezentáltam – ahol a kárpit kivételével nem az eredeti tárgyak, hanem azok másolatai szerepeltek, és az installálási formával a feldolgozó folyamat lezáratlanságát kívántam jelezni. A második kiállításban¹⁰⁵ letisztult formában az eredeti tárgyak szerepeltek: ruha, kárpit, illetve vitrinasztalban fotók, dokumentumok és a szintén nagyanyámtól származó gyűrűm volt látható [80. kép].

Az első kiállításra összegyűlt, összegyűjtött dokumentumok (határozatok, levelek, kivonatok, térképek, jegyzetek, cetlik, fotók, feljegyzések, hangfelvételek) egy szövetet alkotva képezték a „detektív” terepasztalát/munkafalát [73–75. kép]. Egyik falon egy családi falikárpit, rajta kivágott családi fotók és térkép szerepeltek [79. kép]. A szemközti falon kivágott, „átrajzolt” archív családi fotók voltak kiállítva [81–85. kép]. A galéria üvegkirakatának teljes hosszát szemmagasságban átszelő képcsík egy tehervonat negatívba fordított képét jelenítette meg. Kivágott nyílásain keresztül lehetett belátni a kiállítóterbe [76–77. kép]. A galéria külön terében egy loopolt videó volt látható, amelyen csomagjait cipelő, díszmagyar ruhát viselő nő sétál a városban, a Szabadság hídon [78. kép].¹⁰⁶

A projekt folyamatosan alakuló, összetett kutatómunkát igénylő, végleges lezárás nélküli, szellemileg és érzelmileg (sőt, testileg is) igénybe vevő/megterhelő folyamat volt. A történelmi szálak felfejtésénél, a megértési folyamatban nagy szerepet játszottak a véletlenek, és a furcsa ko incidenciák. Miközben a rengeteg kibomló történelmi szál aktív tanulási/értelmezési folyamatban, kockázatoktól sem mentes, nyitott állapotban tartott,

¹⁰³ Mélyi József: Díszmagyarban a hídon. *Mozgó Világ*, 2015/2.

¹⁰⁴ *Átmeneti tárgyak*. Viltin Galéria, Budapest, 2014. 12. 10. – 2015. 01. 31.

¹⁰⁵ *PRIVÁT NACIONALIZMUS – Képzelt közösségek, magánképzetek*. A Budapest Galéria és a Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár közös kiállítása, Budapest, 2015. október 28. – december 13.

¹⁰⁶ *Transz-nacional*, videó (7 min.), 2004.

aközben nagyszerű embereket is megismerhettem: a ruhát megőrző Márta nénit és családját.

A mű részeként készült leírásom teljes terjedelmében olvasható a mellékletben. Itt Turai Hedvig a *Privát nacionalizmus* című kiállításra készített leírását idézem, amely hozzáértő módon foglalja össze a művet és annak előzményeit: „Chilf Mária saját családtörténetének bonyolult szálait fejt fel egy váratlanul előkerült női díszmagyar ruha kapcsán. Nagymamája – oldalán kikeresztelkedett zsidó származású férjével – ebben a ruhában köszöntötte az ünnepi menetben az 1940-ben Marosvásárhelyre bevonuló Horthyt. A nagypapa nemsokára munkaszolgálatos lett, a ruha pedig, más megóvni kívánt tárgyakkal együtt egy ládában megjárta Bergen-Belsent is, mégpedig nem a koncentrációs tábort, hanem az ottani katonai tábort. A háború végén a koncentrációs tábor egyik túlélője hozta haza Magyarországra. Ebben a családtörténetben összefonódik nacionalizmus, zsidóüldözés, munkaszolgálat, holokauszt. A történetet sosem mesélték el az alkotónak, s azok a történelemkönyvek, amelyekből erdélyi kisiskolásként tanult, vagy hallgattak, vagy egészen mást mondtak el a történelem ezen eseményeiről. Chilf Mária a ruha útját követve, fényképek és néhány tárgy alapján rakja össze nagyszülei történetét, s újabb történelemkönyvekhez, szépirodalmi művekhez, memoárokhoz, filozófiai munkákhoz fordul. Pótolja a személyes családi történetből hiányzó elemeket. Belebújik a nagymama bőrébe, akinek a nevét viseli ... Különböző identitásokat próbál fel, s önmaga helyét, saját identitását keresi a kaotikus eseményekben. A történelem készen kapott sémáiba mintegy beszívárogtatja a magánszférát. E sémák olykor illenek a családi eseményekhez, emlékekhez, máskor ellentmondanak nekik, ezért meg is kérdőjelezzik azokat. Így fér meg egymással a magánszférában a nacionalista ünnep, a díszmagyart viselő nagymama és a zsidó nagypapa.”¹⁰⁷

A mű részeként szereplő *Transz-nacional* című videó [78. kép] pedig azt dokumentálja, amint a nagymamám díszmagyarjába bújva „terhekkal” – bőrönddel, bevásárlószatyrokkal – bandukolok a lakásom kapujától a Szabadság hídon gyalog átkelve a Gellért térig (odáig, ahol Horthy Miklós bevonult Budapestre) és – villamossal, aluljárón áthaladva – vissza a pesti oldalra. Ebben a vonulásban mintha két idősík között lévő képzeletbeli membránon haladtam volna keresztül. Érzékelttem az emberek, turisták kíváncsi tekintetét, akik nem tudták értelmezni a jelenlétemet, illetve a jelenséget. Ott

¹⁰⁷ https://archiv.magyar-muzeumok.hu/targy/2833_milyen_identitasa_lehet_egy_noi_diszmagyarnak

voltam a pillanatban, miközben mégis kivontam magam onnan, és egy másik térbe is kerültem. A csodás kézimunkával készített, újszerű állapotban megmaradt piros ruha mesehősjelmezként, valamint az általa felvett szerepben megvédett az emberek reakcióitól (és kérdéseitől, tekintetétől), így sajátos azonosulási játékkeret és keretet biztosított számomra. A hídon áthaladó test maga is híddá vált múlt és jelen, felmenője és önmaga, Erdély és Magyarország, elindulások és megérkezések között. A nagymamám testének nyomát őrző ruha erejétől átlényegülve (e testi „nyomot” megrendítő módon az első érintéskor érzékelt illat is közvetítette), poggyászomat vonszolva, a vándorlástól elcsigázott, megtört és mégis öntudatos, büszke nő figuráját játszottam és éltem meg. A ruha hordozta szerepben, tartásban és anyagiságban találkoztam a nagymamámmal, aki születésekor már nem élt.

A vonszolt válogatott csomagok (a '80-es évek reklámszatyrait idéző kockás műanyagzacskók, kínai szatyrok, divatos gurulós bőrönd) ugyanakkor ironikussá is teszik ezt a vonulást, amely így általánosabban az emigráció, a hon, a női sors kérdésköreit is érintheti.

Szintén ezen mű részeként és alakulóban lévő folytatásaként értelmezhető a *Családi album* (2014–2018) címmel összefogott sorozat, amely fotókivágásokból és kombinált áttört kollázsokból áll. Az *Átmeneti tárgyak* kiállításban kivágással, áttöréssel, szikével „átrajzoltam” néhány családi fotóról készült másolatot. A megmunkálás révén feldolgozó munkát is végeztem: a vágás erőszakosságával újrarajzoltam őseim figuráit, párbeszédbe kerültem velük, megszelídítettem, magamévá tettem vagy kisajátítottam, ólomüvegszerű mintázatba írtam át őket.

A talált családi fotónak mint emléknomnak az „átrajzolása”: ez a folyamat foglalkoztat a mostani sorozatomban is. Metszőkéssel áttörni a kifeszített momentumot, átláthatóvá tenni a képet, megnyitni más rétegek felé, így a fénykép kimerevített pillanata feltörhető felületként tárul elém, és a képekbe zárt múltbeli pillanatok sebző, vágó technikával felnyitott, lebegő nyomokká, mintázatokká alakulnak át. Erőszakos művelet ez a csipkekészítő alázatával: lassú, kereső kibontása a látványban számomra feltáruló erőtereknek. Követem a vonalakat, vonalakat alakítok, szálakat találok a fotográfia távolságához. És így saját megszemélyesített dokumentumaimmá válnak.

7. Összegzés

Életünk alapfoglalkozása az a küzdelem, amit identitásunkért folytatunk. Valami állandóan változásban levőt próbálunk meghatározni. Nem tudhatom ki vagyok, mert éppen most válok azzá, aki vagyok, így a művészeti alkotás is egy állandó átalakulásban lévő entitást tükröz. Mint ahogy ez az írás is.

Az alkotás számomra erről a keresésről szól.

Harmincévnyi alkotói tevékenységemnek nem kizárólagos, de szerves része az alapvető, embert érintő, egzisztenciális kérdésekkel, így a halállal, traumákkal történő foglalkozás.

Kifejezetten a trauma témáját érintő, illetve azt fel/átdolgozó (*artworking*) műveimet tekintetbe véve, azokat leginkább a *distancia kérdése* felől tudnám megragadni. Mi az a távolság a művekben, ahonnan nézem magamat, a dolgokat, honnan és mit mutatok meg?

Ilyen szempontból tekintve a korai alkotásaimat, az válik nyilvánvalóvá, hogy a korai tárgyak esetében szimbolikus, elvonatkoztató tárgyiasság mögé bújnak az én. Később, a nagy törést okozó akut időszak „alkotói csendje” után a perspektíva közeli dilemmái kerültek előtérbe, a „nagyon benne vagyok” nézőpontjából igyekeztem megérteni a történeteket és feldolgozni a megváltozott, nagyfeszültségű/kényszerítő helyzetet. A reflektáló viszony megteremtésének a folyamat az alapja, a meghatározó kulturális mintákkal való küzdelem – az „erről nem, vagy ha igen, akkor hogyan beszélünk” dilemmája – jellemezte a *Brumival bármi megtörténhet* alkotói időszakát.

Máskor játszom ezzel a távolsággal, saját kifejezésemmel élve, ki-be zoomolok, benne is vagyok, de el is tartom magamtól az alapanyagul használt élményeimet. Számba veszem a meghatározó emlékeket és szabadon játszom velük, komponálok, konceptuálisan dolgozom velük (lásd *Láthatatlan alaprajz*).

A legnehezebb feladat számomra az írás során éppen a *distancia* megtartása, a közelség megzabolázása, a távolságok egyensúlyban tartása. *Zoom in/zoom out*-nak neveztem el azt az érzelmi hatásra beinduló automatikus távolság-fókuszálást, perspektívát, ahonnan és ahogyan nézem a dolgokat.

A dolgozatban említett saját alkotásaimról nem gondolom azt, hogy kizárólag és deklaráltan csupán a traumáról szólnak. Amikor nincs az alkotások mögött biográfia vagy alkotói értelmezés, akkor kizárólag a művekre vagyunk utalva. Vallomások lennének? Vagy egy traumatikus élményről szóló egyéni beszámolónak tekinthetjük őket? Egy fájdalmas élmény/törés sűrítéseként nézhetjük őket tiszta esztétikai alapon értelmezhető formában? Szimbolikus, metaforikus átírás/transzformálás lenne a feladatuk? Mennyire fontos ezt a nézőknek tudniuk; egyáltalán, honnan tudhatják meg a művek mögötti élmények természetét? Mindez együtt érvényes, de ugyanakkor önmagában egyik szempont sem az. Úgy fogalmaznék, hogy az élmény az a katalizátor, amely követeli/generálja a vele való/történő munkát. A trauma performálja magát. Ugyanakkor az, hogy ezzel mikor és hogyan dolgozom, változó: koncepció, felkészültség, állapot, önismeret, kondíció – érzelmi, mentális összetevők – függvényében képződő erővonalak, csomópontok mentén artikulálódik a mű. Ami viszont mindvégig szempont, az a beszédmód kérdése: milyen a viszony, a távolság, az elemelés az eseményekhez, a valósághoz (beleértve a kulturális/művészeti közeget is), magamhoz. És a distancia a kaotikus/fragmentálódott vs. rendezett/szintetizált, érzelmi vs. racionális, tudattalan vs. tudatos, spontán/intuitív vs. megtervezett, szabad vs. önkorlátozó, személyes vs. univerzális pólusok között pulzál.

A distancia pulzálását, ahogyan fent jeleztem, *zoom in/zoom out*-nak nevezem, és ez a lét- vagy valóságértelmezés kalibrálásának a kifejezője lehet. Egyfelől a dolgok megértésének igyekezetében a vizsgálandóhoz túl közel mehetünk és a távlatot veszíthetjük el. Másfelől, ha túl messziről nézzük az élményt, akkor a fordított látcsőeffektus életbelépésével végképp, annyira távol és kívül kerülhetünk rajta, hogy az valójában már maga a depresszióhoz vezető út távolsága.

Ez egy olyan üzemmód, amit egy láthatatlan, bizonyos korábbi érzelmeket aktiváló érzelmi „gomb” benyomódása hoz működésbe; hatására önkéntelen pszichés reakciók indulnak be, úgy működik, mint egy kamera látványt pásztázó/beélesítő automata zoom funkciója (tudatbeszűkülés).

Hiába ismerjük a közelség-távolság regisztereit, mégsem a tudatos döntéseink, hanem „benyomódásaink” mentén tudunk inkább az adott helyzetben működni, ami folyamatos, pánikszerű jelenidőérzettel társul. „Automatikus” üzemmódról beszélhetünk, amit tudatunkkal a reflexió által utólag szabályozhatunk, a kamera „manuális” funkciójához

hasonlóan, ahol eldönthetjük a beállítást, de annak sikeressége már a képzettségen és gyakorlottságon múlik.

A *zoom in* túl közeli perspektíva, ahonnan a dolgokra tekintünk, és így nem látjuk őket, torzít az optika, és a kép szétesik. Ilyenkor a rendetlenség „történik meg”, vagyis a kontroll elvesztése. Az összefüggések feloldódása, a kezelhetetlen töredezettség, káosz keltette elveszettség érzete félelmetes érzés. Tehát a *zoom in* – ami például a stresszre könnyen előhívódik – tulajdonképpen fókuszvesztett állapot, hatására az ítélőképesség megkérdőjeleződik. Az elengedés képtelensége dominál ilyenkor: mindent megtartani, amíg az alany újra döntéshelyzetbe nem kerül, és a kontrollt vissza nem veszi.

A *zoom out* az a távolság, ahonnan az ember rálát a dolgokra. Szélsőséges esetben, ha túlzottan eltávolodik tőlük, szinte már nem is látja őket, hiszen kikerülnek a látómezőből, s ennek közöny, nihil, depresszió lehet a következménye.

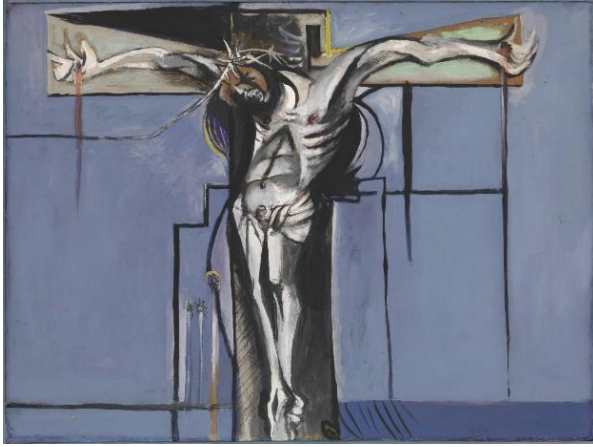
Magát a DLA-dolgozat írásának folyamatát – amelyben múltbeli történések, megélések emlékei aktiválódtak –, azt, hogy az engem egzisztenciálisan érintő kérdésekről az íráson keresztül kellett értekezniem, egy át/megdolgozásnak, trauma-munkának, „*write-working*”-nek tekintem. Dolgozatom alapvető kérdése a trauma „nyelvének” kutatása volt, amelyben alkotói pozícióból vizsgálom a trauma reprezentációjának problémáit. E vizsgálat során arra jutottam, hogy a trauma leképezése vagy megjelenítése az alkotói folyamat során lehetetlen és értelmetlen vállalkozás, hiszen valójában nem is ez a cél. Sokkal inkább az a lényeg, ami a traumával való munka során megtörténik, az az átalakulási-átdolgozási folyamat, amelyben az anyag képlékeny közegén keresztül az élmény és az alkotó találkozik.

Az alkotó szempontjából a traumamunka lényege, véleményem szerint, a személyiség megszakadt folytonosságának (azaz fragmentálódásának) összekötése, restaurálása, illetve a múlt és a jelen közötti kapcsolat helyreállítása. Ennek a jelenségnek a pszichológiai-művészeti szakirodalomban használt terminusai az *acting out* és a *working through* kifejezések felelnek meg. Az *acting out* válasz a traumára, egyfajta értelemadó narratíva, amellyel értéket adhatunk a törtéteknek. A *working through* pedig átdolgozás, és ez tulajdonképpen maga a gyászmunka is – a törtétek elfogadásáról és az azokra való reflektálásról, megértésről szól. Az alkotómunkával az alkotó visszaveszi magához a kontrollt, védelemre tesz szert, és ez a traumafeldolgozás fontos eleme. Ideális esetben az alkotás során „valami” lényegileg mutatja meg magát, az alkotó formát adhat,

kicsatornázzhat olyan „bensőt”, amelyet máshogyan nem lenne képes, így túl is léphet az eredeti állapoton. A művészet, mint a megérteni akarás vágyától áthatott gyakorlat így, az önismeret terepe is lehet egyben, ami által nagyobb tudatosságra tehetünk szert.

A művészet és a trauma összefüggésének a tárgyalása egyszerre tárja fel a trauma reprezentálhatóságának a határait és a folyamatos küzdelmet, amely által megpróbáljuk mindezt megismerni. A művész faggatja, provokálja ezt a magában lévő ismeretlent, előhív belőle dolgokat, amiket aztán párbeszédbe állít a tények és művészet világával. Az alkotási folyamat valójában egy párbeszéd e három szféra között: a világ, az én és a művészet univerzumának találkozása. Egy olyan olvasztótégely vagy dimenzió, amelyben mindhárom, még ha csak átmenetileg is, valami mássá alakul. Ebben látom én a művészet feladatát: a transzformációban, az emberi tudatosság alakításában, kiterjesztésében, tágításában.

8. Képek



1



2



3



4



5



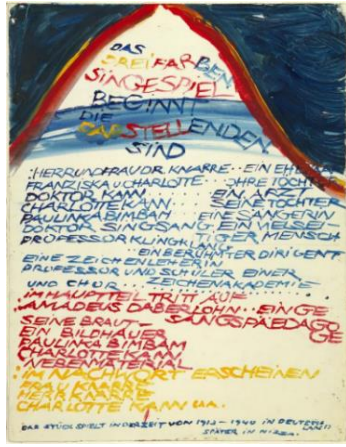
6



7



8



9



10



11



12



13



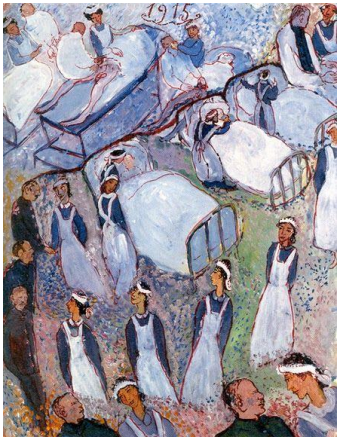
14



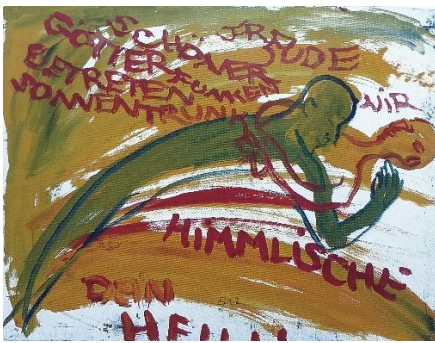
15



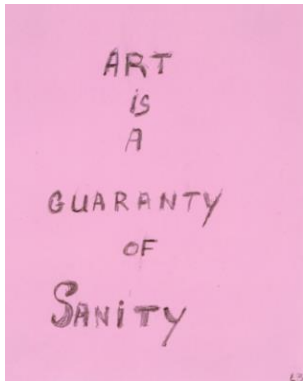
16



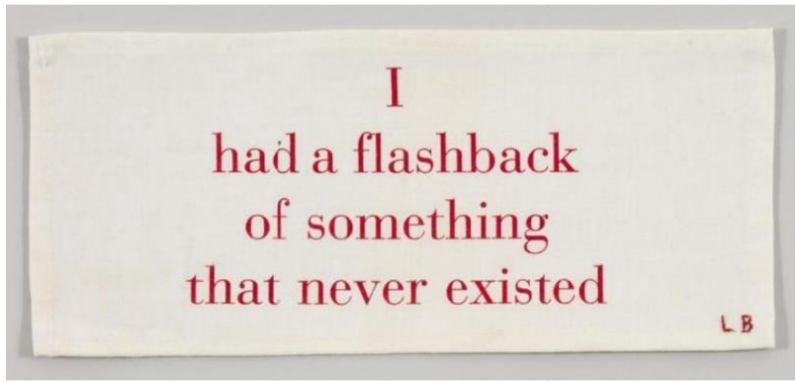
17



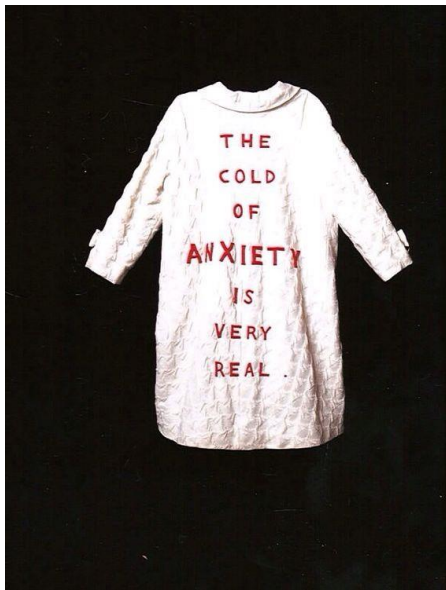
18



19



20



21



22



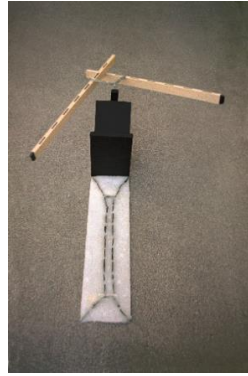
23



24



25



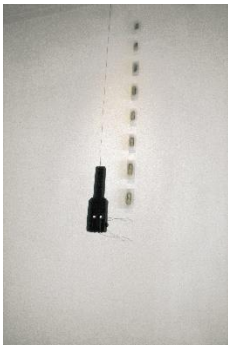
26



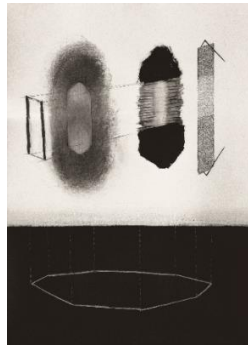
27



28



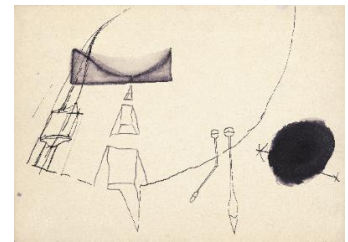
29



30



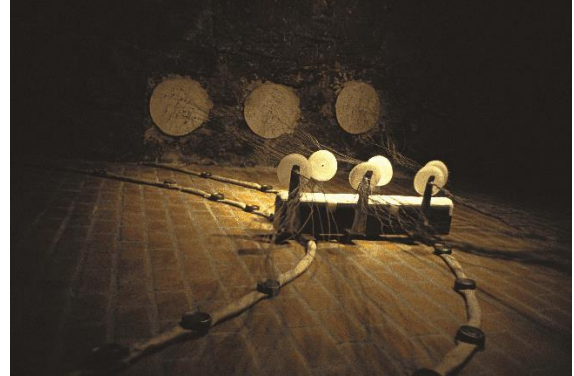
31



32



33



34



35



36



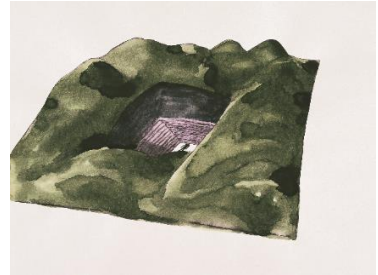
37



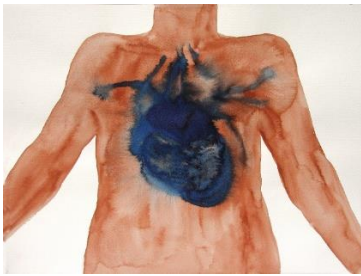
38



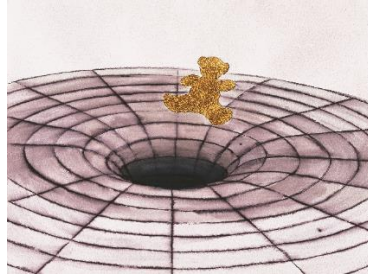
39



40



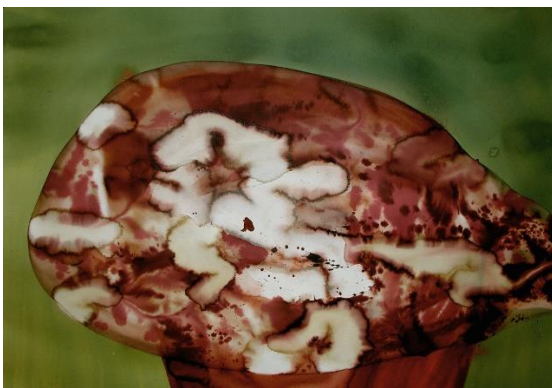
41



42



43



44



45



46



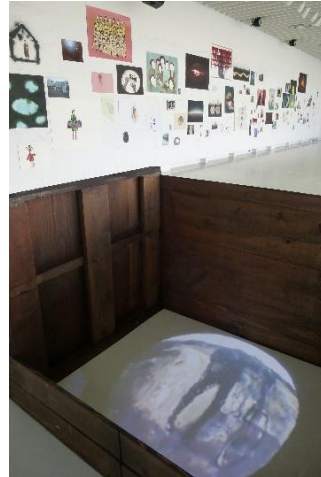
47



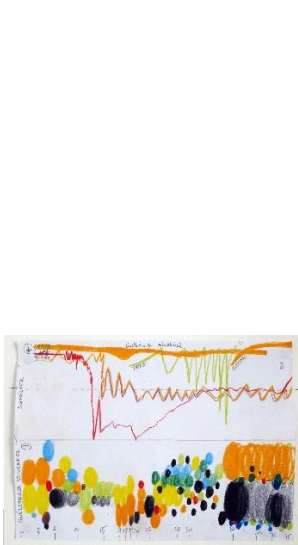
48



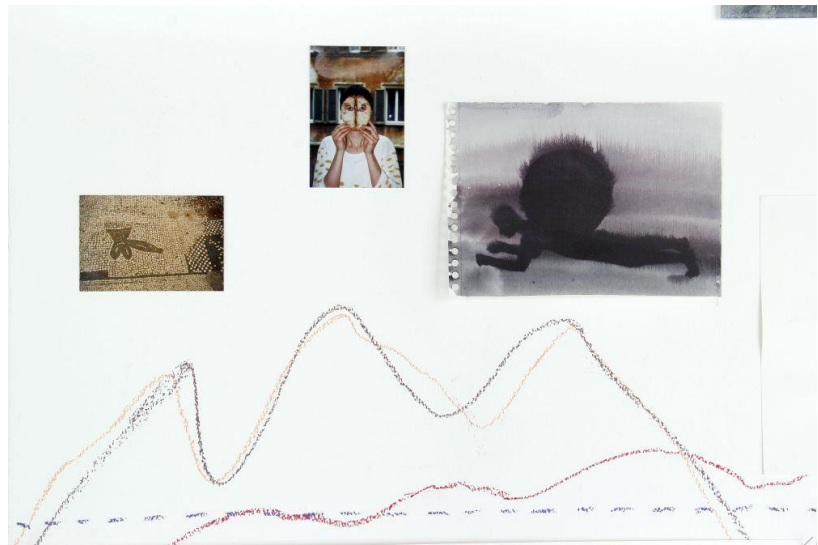
49



50



51



52



58



59



60



61



62



63



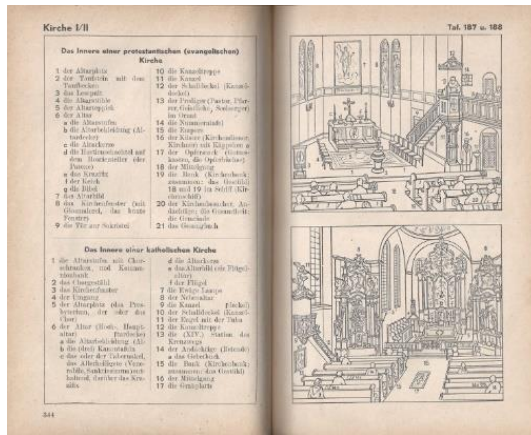
64



65



66



67

Synagoga II. Taf. 000

A die Synagoge der Orthodoxen (in Ungarn)

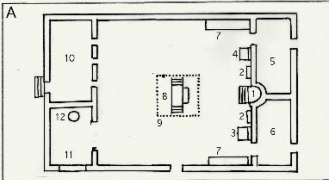
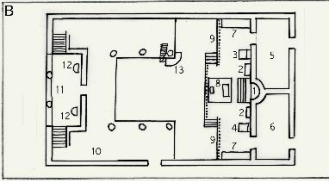
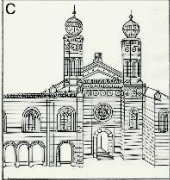

B die Synagoge der Neologen (in Ungarn)

1. die Bundeslade (Aron Hakodesch)
2. das Gebetspult
3. der Sitzplatz des Rabbiners
4. der Sitzplatz des Kantors (Chasans)
5. der Umkleiraum des Rabbiners
6. der Umkleiraum des Kantors
7. die Gemeindefitze
8. das Thoralesepodest (Bima) mit Tisch (Schulchan)
9. die Schranke
10. der Platz für die Frauen (esrat naschim)
11. die Vorhalle
12. das Handwaschbecken (Kijor)
13. die Kanzel

C die Synagoge der Neologen (in Ungarn)

D Der Friedhof

- 1 der Gedenkstein
- 2 der Grabstein

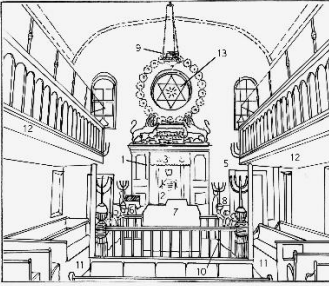
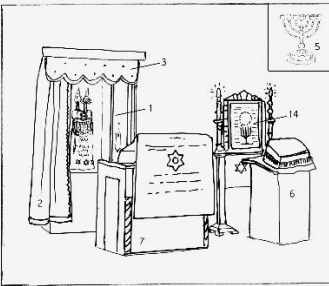





000 000

68

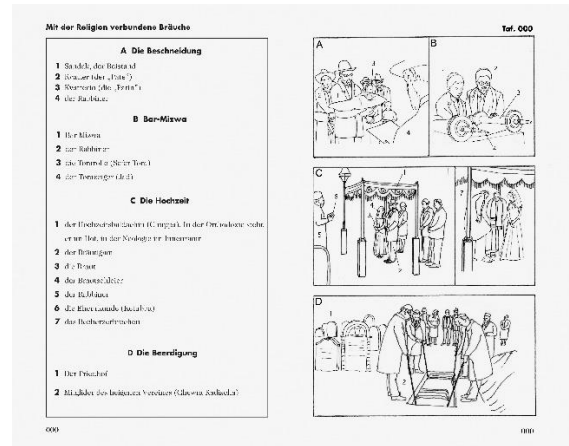
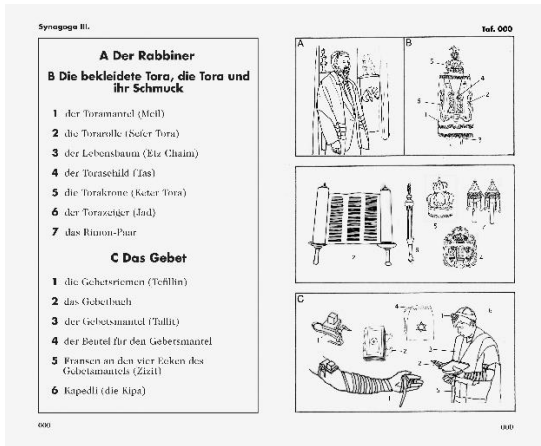
Synagoga I. Taf. 000

1. die Bundeslade (Aron Hakodesch)
2. Der Vorhang (Parochet)
3. die Tapete (Kaporet)
4. die Torarolle (Sefer Tora)
5. die Menora
6. das Vorbeterpult (Omed)
7. das Thoralesepodest (Bima) mit Tisch (Schulchan)
8. die Sitzplätze (für Rabbiner und Kantor)
9. das ewige Licht (Ner Tamid)
10. die Schranke
11. die Gemeindefitze
12. die Empore
13. der Davidstern
14. Misrach-Tafeln

000 000

69



70

71



72

73



74

75



76

77



78



79



80



81



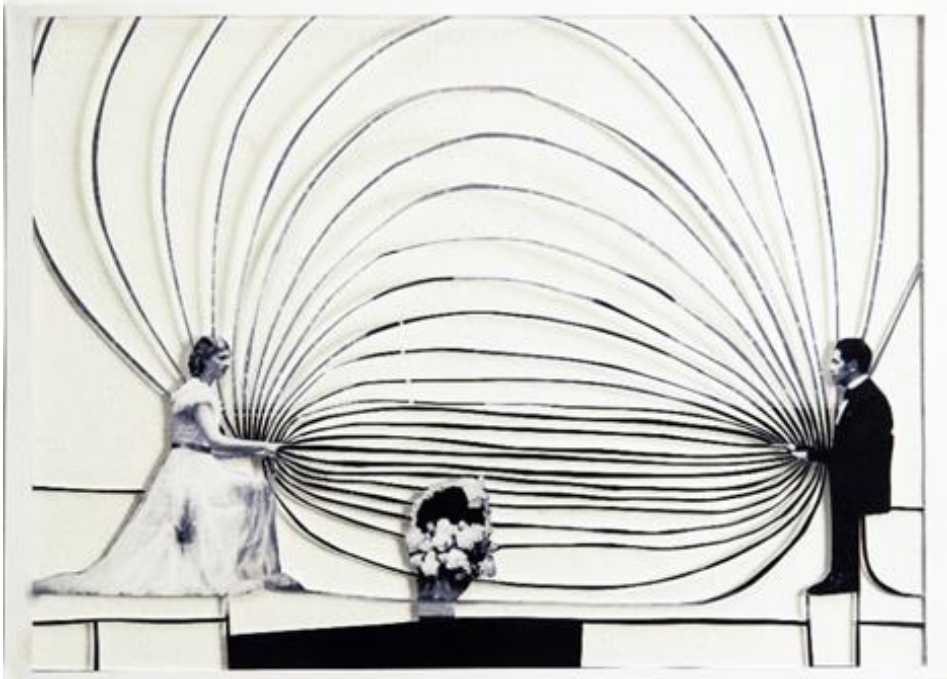
82



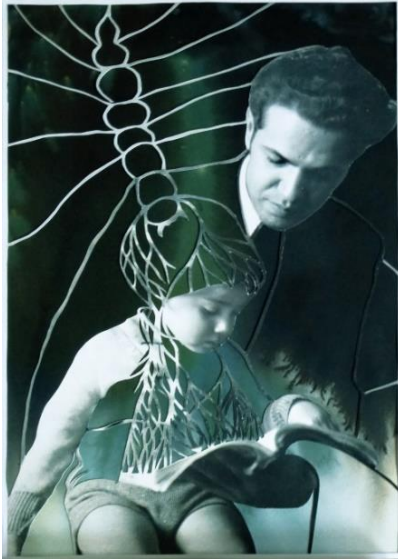
83



84



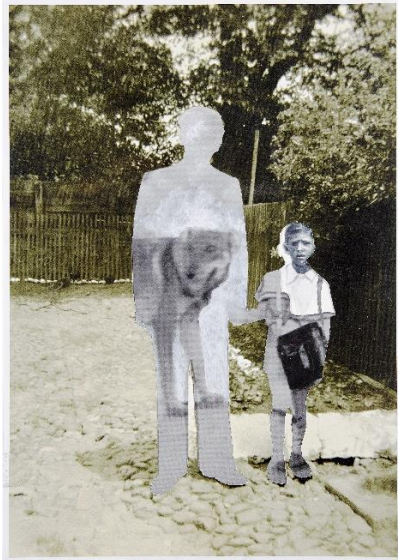
85



86



87



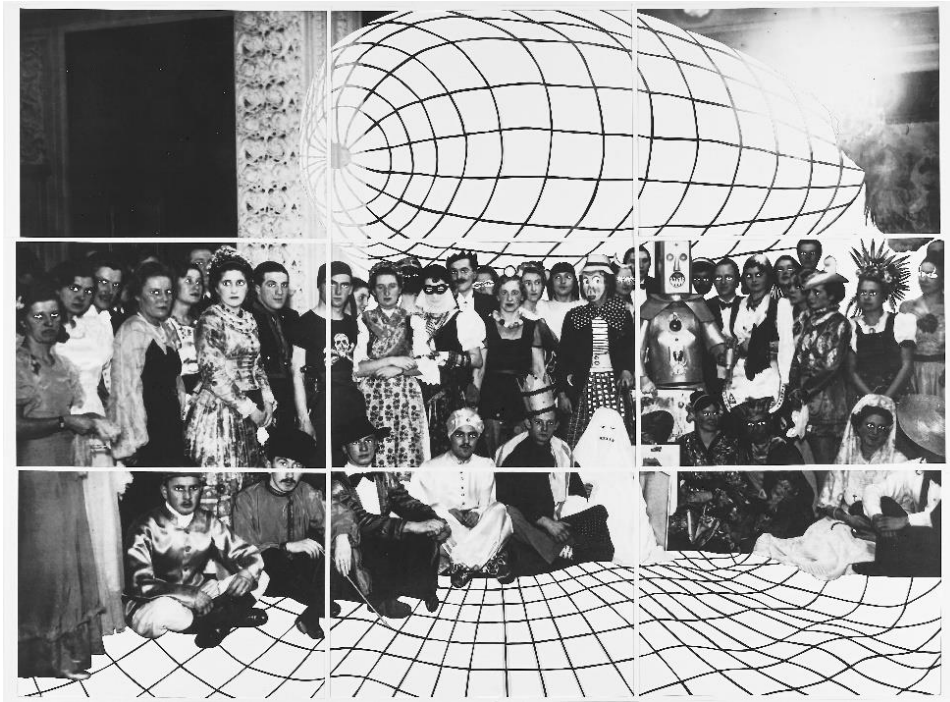
88



89



90



91



92



93



94

9. Képjegyzék

1. Graham Sutherland: *Keresztre feszítés (Crucifixion)*, olaj, karton, 90,8 x 101,6 cm, 1946
2. Korniss Dezső: *Ellentét II.*, olaj, vászon, 126 x 48 cm, 1947
3. Alfred Hrdlicka, *Keresztre feszített*, márvány, 160 cm magas, 1959
4. Bracha L. Ettinger: *Eurydice and Ophelia N. 3.*, 2009
5. Bracha L. Ettinger: *Eurydice N. 45.*, 2006
6. Evelyn Nicodemus, *A tárgy (The Object)*, vegyes technika, 1988
7. Evelyn Nicodemus: *Az esküvő (The Wedding)*, olaj vászon, 1991 (a sorozat kezdete, képernyőfotó Nicodemus doktori dolgozatából)
- 8–18. Charlotte Salomon: *Leben? oder Theater?* 1941–1942
19. Louise Bourgeois: *ART IS GUARANTY OF SANITY*, 2000, ceruza színes papíron, 27.9 x 21.6 cm
20. Louise Bourgeois: *I had a flashback of something that never existed*, 2002
21. Louise Bourgeois: *The Cold of Anxiety is Very Real*, 1996
22. Louise Bourgeois: *Untitled N° 1* (a 11 darabos *Extreme Tension* c. sorozat 1. darabja), 2007, rézkarc, 151.8 x 36.5 cm
23. Louise Bourgeois: *Precious Liquids*, 1992, cédrusfa, fém, fém, üveg, gumi, szövet, hímzés, víz, alabástrom, villany, 427 cm átmérő
24. Louise Bourgeois: *Spider (Cell)*, 1997. Steel, tapestry, wood, glass, fabric, rubber, silver, gold, and bone
25. Chifl Mária: *Cím nélkül*, répa, vas, luftballon, lámpa, változó méret, 1991
26. *Mobil*, fa, paraffin, szén, vas, 100 x 100 x 50 cm, 1992
27. *Cím nélkül*, vas, fa, paraffin, 120 x 30 x 7 cm, 1992
28. Részlet a *Térképzetek I.* c. kiállításról, vas, paraffin, 100 x 20 x 3 cm, fotogram, 50 x 70 cm, 1992
29. *Jövőgyűjtés*, fa, paraffin, szén, drót, változó méret, 1993
30. *Cím nélkül*, szén, tus, ceruza, 70 x 50 cm, 1992

31. *Cím nélkül*, szén, tus, ceruza, 70 x 50 cm, 1992
32. *Cím nélkül*, ceruza, tus, papír 21 x 29,7 cm, 1992
33. *Cím nélkül*, tészta, grafit, vas, paraván; változó méret, 1994
34. Részlet a *Térképzetek I.* c. kiállításról, vas, paraffin, 1992
35. *Cím nélkül*, installáció, tészta, grafit, vas, paraván; változó méret, 1994
36. *Cím nélkül*, installáció, tészta, grafit, vas, paraván; változó méret, 1994
37. *Brumival bármi megtörténhet* (40 darabos sorozat), akvarell, tus, papír, 30 x 40 cm, 2004–2005
38. *bármi megtörténhet*, akvarell, papír, 30 x 40 cm, 2004
39. *zoom in*, akvarell, papír, 30 x 40 cm, 2004
40. *amiről beszélni nem lehet, de hallgatni nem szabad*, akvarell, papír, 30 x 40 cm, 2005
41. *B. iszonyatos álma szebb a valóságnál*, akvarell, papír, 30 x 40 cm, 2005
42. *sokfejű büntudat*, akvarell, papír, 30 x 40 cm, 2005
43. *B. tudja, csak úgy juthat ki az alagútból, ha belemegy*, akvarell, papír, 30 x 40 cm, 2005
44. *Belső emigrációban*, pác, pigment, papír, 70 x 100 cm, 2005
45. *Címer (Z. keze)*, pác, pigment, papír, 70 x 100 cm, 2005
46. *Nem futhatsz el!*, pác, pigment, papír, 70 x 100 cm, 2008
47. *Kereső 01*, 70 x 100 cm, akvarell, pigment, papír, 2007
- 48–54. *Láthatatlan alaprajz*, installáció, részletek a kiállításról: 2 modellfigura, 2 videó, rajz, fotó, C-print, akvarell, rajz, vegyes technika, változó méret, 2013
55. *Köldökzsínór*, akvarell, papír, 70 x 50 cm, 2013
56. *A sikoly*, akvarell, papír, 50 x 70 cm, 2013
57. *Mama ma nagyon menő lenne*, akvarell, papír, 70 x 100 cm, 2013
58. *Óvodatársak*, pác, filc, papír, 70 x 100 cm, 2013

59. *Az alkotó*, pác, papír, 50 x 70 cm, 2013
- 60–62. *Ottfried*, C-print, 30 x 40 cm, 2012
63. *Ottfried*, videó, 12 min., 2013
64. *Ottfried*, videó, 12 min., 2013
65. *Ottfried*, C-print, 50 x 70 cm, 2012–13
66. A *Der Große Duden* című könyv fedőlapja, 1938
67. Lapok a *Der Große Duden* című könyv belső oldalairól, 1938
- 68–71. Chilf Mária: *Duden, javított, bővített kiadás* (részletek), 30 x 40 cm, C-print, papír, 2014
72. Családi fotó
- 73–74. Részletek az *Átmeneti tárgyak* c. kiállításról, 2014
75. Részlet az *Átmeneti tárgyak* c. kiállításról (Husztfalvi László 1945-ös fényképeinek másolata a bergen-belseni táborról)
- 76–77. Részlet az *Átmeneti tárgyak* c. kiállításról (az utca felől)
78. *Transz-nacional*, videó, 7 min., 2014
79. Részlet az *Átmeneti tárgyak* c. kiállításról (francia falikárpit *Piknik a parkban* címmel, Jacquard szövés, szignó: "D'après Alonzo Perez", 144 x 190 cm, 1880)
80. *Átmeneti tárgyak*, installáció, kárpit, ruha, vitrin, dokumentumok, aranygyűrű, fotókivágások (a *Privát Nacionalizmus* c. kiállítás enteriőrje, Kiscelli Múzeum)
81. A *Családi album* sorozatból, részlet az *Átmeneti tárgyak* c. kiállításról, fotókivágások
82. A *Családi album* sorozatból (*Apa őzzel*), fotókivágás, 40 x 30 cm, 2014
83. A *Családi album* sorozatból (*A taps*), fotókivágás, 40 x 30 cm, 2014
84. A *Családi album* sorozatból (*Séta*), fotókivágás, 40 x 30 cm, 2014
85. A *Családi album* sorozatból (*Négykezes*), fotókivágás, 30 x 40 cm, 2014
86. A *Családi album* sorozatból (*Mese*), fotókivágás, 40 x 30 cm, 2017

87. A *Családi album* sorozatból (*Ünneplőben*), fotókivágás, 40 x 30 cm, 2018
88. A *Családi album* sorozatból (*Apák*), fotókivágás, 40 x 30 cm, 2017
89. A *Családi album* sorozatból (*Négyen*), fotókivágás, 40 x 30 cm, 2015
90. A *Családi album* sorozatból (*Kettesben*), 70 x 100 cm, pác, papír, 2015
91. *Képzősök bálja a Fészekben 1937*, fotókivágás, papír, 100 x 140 cm, 2018
92. *Hinta*, 50 x 50 cm, fotókivágás, pác, papír, 2017
93. *Kiszámolás*, 50 x 50 cm, fotókivágás, pác, papír, 2017
94. *Utolsó nyár Sintrában*, fotókivágás, 30 x 40 cm, 2017

10. Melléklet

A leírás a *Talált tárgyak* című kiállítás részeként szerepelt (2014).

Rám találtak a tárgyak

2014 februárjában e-mailen kaptam egy fényképet. Küldője, Matits Ferenc művészettörténész azt kérdezte, ismerem-e egy Chilf Miklósné nevű zongoraművésznőt, mert övé volt az a díszmagyar ruha, amiben a képen látható nőt lefényképezték. Előkerestem a Chilf Máriáról, apai nagyanyámról gyerekkorom óta őrzött fekete-fehér fotót. A képen ugyanaz a ruha volt.

Nem sokat tudtam korán meghalt nagyanyámról, pedig anyám szerint – bár ő sem ismerte – rá ütök. Gyerekkoromban sokat néztem királynői, mesebeli nagyanyám fényképét, és azt kívántam, bárcsak mesélni tudnának a tárgyak. Három tárgy látható a fotón, és mind a három hozzám került. Ebből kettő Bergen-Belsent is megjárta. A félhold alakú fehérarany-brill török gyűrűt nagyanyám második férje halála előtt anyámmal elküldte nekem, mondván, engem illet. A jacquard falikárpitot, ami előtt nagyanyám pózol a fotón, láttam nagyapámék biedermeier szobájában, ahova csak ritkán engedtek be. Itt nem derül ki, hogy került hozzám, hogy egyetlen vagyontárgy, amit a nagyszüleim után örököltem. És most ez a díszmagyar.

A női díszmagyart Husztfalvi Márta őrizte, hetven éven át, majd a Magyar Nemzeti Múzeumban helyezte letétbe. Márta néni Balassagyarmaton találkoztunk a lányánál, a fényképen ő látható. Márta néni családja 1940-ben, Erdély visszacsatolásakor került Marosvásárhelyre. Édesapja, Husztfalvi László alhadnagyként a Magyar Királyi „Csaba királyfi” Honvéd Gyorsfegyvernemi Hadapródiskola intézője volt, munkaszolgálatosként hozzá került zsidó származású nagyapám, Chilf Miklós. Az alhadnagy és nagyapám, aki ismert zongoraművész volt, összebarátkozott, így nagyapám munkaszolgálatosként kerteket gondozott és a tiszti kaszinóban zongorázott.

1944-ben, amikor a szovjetek elérték a román határt, és Románia sikerrel kiszállt a német szövetségből, a hadapródiskolát ki kellett telepíteni. Ekkor bíztak nagyszüleim egy ládát Márta néni édesapjára, aki az iskolai fegyverek, tankok, felszerelések elszállítását is intézte. Az utolsó vonattal hagyták el Marosvásárhelyt. A ládát, amelynek tartalmáról

kézzel írt leltárt készítettek, a magyarországi rokonokhoz kellett eljuttatni. A leltár szerint a ládában volt nagyanyám díszmagyar ruhája, valamint a falikárpit is. Útközben, 1944. október 7-én, Érsekújváron bombatalálat érte a vonatot. A rettenetes bombázásban Márta néni elvesztette fivérét és családjuk majd minden vagyonát. Csupán néhány bútoruk és nagyszüleim ládája maradt meg. á

Márta néni családja a hadapródiskola növendékeinek és tanárainak egy részével együtt Bergen-Belsen katonatáborába került. Velük volt nagyszüleim ládája. A ládában lévő tárgyakkal később, a Bergen-Belsen-i koncentrációs tábor felszabadulása után Husztfalvi László túlélőket segített. A koncentrációs tábor egyik hálás túlélője, Perl Gyula hozta el nagyanyámnak a ládát, s a benne megmaradt dolgokat Budapestre 1945-ben. Nagyanyám pedig az időközben szintén hazakerült 17 éves Mártának ajándékozta a díszmagyar ruhát, hogy alakítsa át, hiszen ilyen díszmagyart Romániában már amúgy sem lehet viselni. A ruhát azonban nem alakították át, hetven évig állt egy szekrényben, innen került letétbe, s a múzeumból már én vettem ki, mint saját tulajdonomat.

Elhoztam este, de csak reggel bontottam ki. Savmentes papír választotta el a darabokat (ruhaderék, szoknya, kötény, párta). Amikor kicsomagoltam, megszagoltam... A ruhának lelke van. Gondosan, kézzel hímezték, és generációkon keresztül őrizték. Sokféle megélés van az illat révén, amire nincs szótáram. Amikor az anyagon keresztül összeér valami. Összeköt. Legalább hetvennégy éves szag, amiben ott van nagyanyám illata, mintha a tárgy mesélni tudna, anyagában túlélte azt, aki egyszer érzett, és eljutott valaki máshoz. És benne van a saját halálom is. Ha lenne kinek, átadhatnám-e? Óvatosan bogoztam a történet szálait, hagytam, hogy történjenek a dolgok. Nem is mindent tudtam befogadni azonnal. Belső munka volt, amely nehezen átadható, mint az illat.

Az apámtól kapott fényképen őskeresztény katolikus nagyanyám ebben a díszmagyarban, 1939-ben kitért nagyapámmal együtt, Horthy fogadásán, Marosvásárhelyen látható. Később megtaláltam a *Kelet felé* című 1940-es híradófilmet, s képkockáin is felismerni véltem nagyanyámat. Apám két éve kezdett el beszélni a családi múltról, 77 évesen vállalta a zsidó elődöket és mutatta meg a dokumentumokat dédnagyapámról, aki helyzeténél fogva eleve öt nyelvet beszélt, Lembergől ment Bécsbe tanulni, s lett egy marosvásárhelyi főiskola igazgatója.

Van egy múlt, amiről nem tudtam, aminek félve fűzöm össze a szárait, ki tudja, hová vezetnek még. Nagypám Erdélyben híres embernek számított, övé volt a legjobb versenyzongora. Vásárhelyen én mindenkinek csak Chilf Miklós unokája voltam. Vasárnaponként ebédelni kellett járnunk hozzájuk, a szagot sem bírtam, meg a csend is zúgott. Most kaptam egy darabot a családomból. Megtudtam olyat is, amit nem kerestem. Másokról, magamról. Arra a 100 éve született nagyanyámra hasonlítok, akinek a nevét viselem, s akit nem ismertem.

Duden, javított, bővített kiadás¹⁰⁸

A leírás a mű részeként a *Nemzedékek és ~~amnézia~~ emlékezet* című kiállításon szerepelt (2014).

A *Duden* a német nyelv legismertebb és legmeghatározóbb, a mindenkori helyesírás szabályaihoz is fő támpontot nyújtó értelmező szótárként szolgál. Konrad Duden 1880-as első kiadása óta az újrakiadások szerkesztési elvét a folyamatos átdolgozás, frissítés és az aktuális nyelvhasználati viszonyok figyelembevétele képezi. A *Duden Bildwörterbuch* a képes szótárak hagyományán alapul, és – hasonlóan az értelmező szótárhoz – szintén az első, 1935-ös kiadás átdolgozására épül minden egyes új megjelenése.

Idén nyáron egy művészettörténész barátom megmutatta a *Duden Bildwörterbuch* 1938-as kiadását. Egy évvel a második világháború kitörése előtt a mindennapi élet fogalmainak, tárgyainak bemutatásában jelenlévő ideológia megdöbbentő volt számomra. A látszólag mindenre kiterjedő, alapos ismertetés igényével készített szótár korának manipulált mintázatát tette láthatóvá. Munkám az univerzálisnak szánt koncepció kudarcát kívánja érzékeltetni, és a kirekesztő ideológia által fűtött hamis valóságképpel való szembenézés szándékával készült.

A zsidó vallásról és kultúráról a fenti kiadás nem vett tudomást: kihagyta, nem létezőnek nyilvánította.

Így ezt a fejezetet berajzoltam az 1938-as lapok közé.

¹⁰⁸ Szerkesztés: Balázs Kata, Chilf Mária. Lektorálás: Koltai Kornélia, Vasadi Péter. Fordítás: Albrecht Friedrich, Haader Lea. Grafika: Moravszki Kata. Köszönet a segítségért: Dánél Mónika, Madácsy István, Stenczer Sári, Szigethy Anna, ELTE BTK Germanisztikai Intézet

11. Bibliográfia

- Almási Miklós: *Anti-esztétika. Séták a művészetfilozófiák labirintusában*. T-Twins–Lukács Archívum, Bp., 1992
- Ancsel Éva: *Az élet mint ismeretlen történet*. Atlantisz, Bp., 1995
- Aronson, Elliot: *A társas lény*. Közgazdasági és Jogi, Bp., 2001
- Assmann, Aleida: *Az emlékezet átalakító ereje*
http://studia.lib.unideb.hu/file/6/227/szerkeszto/szerkeszto_16_11_02_Aleida_Assmann.pdf [2017. 04. 23.]
- Bakó Tihamér: *Sorstörés. A trauma lélektana egy pszichoterapeuta szemszögéből*. Psycho Art, Bp., 2009
- Bakó Tihamér: *Utak és ösvények*. Psycho Art, Bp., 2004
- Bakó Tihamér: *Verem mélyén. Könyv a krízisről*. Psycho Art, Bp., 2004
- Bal, Mieke: *Louise Bourgeois' Spider: The Architecture of Art-writing*. University of Chicago Press, Chicago, 2001
- Barthes, Roland: A szerző halála. In uő: *A szöveg öröme*. Osiris, Bp., 1996
- Barthes, Roland: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Európa, Bp., 1985
- Bauer, Joachim: *A testünk nem felejt. Kapcsolataink és életmódunk hatásai génjeink és idegrendszerünk működésére*. Ursus Libris, Bp., 2011
- Becker, Ernest: *The Denial of Death*. The Free Press, New York, 1973
- Békés Vera A.: *Trauma és narratíva. A Holokauszt-trauma reprezentációja*. Ad Librum, Bp., 2012
- Bennett, Jill: *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford University Press, Stanford, 2005
- Bloom, Sandra L.: *Bridging the Black Hole of Trauma: The Evolutionary Significance of the Arts*
<http://www.sanctuaryweb.com/Portals/0/Bloom%20Pubs/2010%20Bloom%20Bridging%20the%20Black%20Hole%20Published%20Part%20I.pdf>
- Caruth, Cathy (ed.): *Trauma: Explorations in Memory*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1995
- Crone, Rainer – Schaesberg, Petrus Graf: *Louise Bourgeois: The Secret of the Cells*. Prestel Pub., New York, 2008
- Csikszentmihályi Mihály: *Flow – Az áramlat*. Akadémiai, Bp., 2015

Csuhai Cs. Klára: *Trauma és ismétlés. A poszttraumás stresszbetegség pszichoanalitikus szemmel*
<http://www.mentalport.hu/a-folyoirat/korabbi-szamok/xii-evfolyam/2003-februar/csuhai-cs-klara-trauma-es-ismetles-a-poszttraumas-stresszbetegseg-pszichoanalitikus-szemmel/> [2018. 12. 14.]

De Micheli, Mario: A szabadság problémája. In uő: *Az avantgardizmus*. Gondolat, Bp., 1978

Delbo, Charlotte: *Days and Memory*. Marlboro Press, Evanston, 1990

Deleuse, Gilles – Guattari, Félix: *Mi a filozófia?* Műcsarnok Nonprofit Kft., Bp., 2003

DeZurko, Edward R.: Modernism and Subjectivity. *The Georgia Review*
https://www.jstor.org/stable/41396517?seq=1#page_scan_tab_contents [2018. 05. 22.]

DSM-5 Criteria for PTSD
<https://www.brainline.org/article/dsm-5-criteria-ptsd>

Erdélyi Ildikó: *Tér és tükör. Mindennapi kísérteteink*. Flaccus, Bp., 2004

Erős Ferenc: *Az identitás labirintusai*. Janus–Osiris, Bp., 2001

Erős Ferenc: *Trauma és történelem*. József Műhely, Bp., 2007

Ettinger, Bracha L.: *Fragilisation and Resistance*.
<https://www.mamsie.bbk.ac.uk/articles/abstract/10.16995/sim.141/> [2018. 12. 10.]

Ettinger, Bracha L.: *Wit(h)nessing Trauma and the Gaze*
<https://www.youtube.com/watch?v=c7IW2QGrph0> [2018. 04. 14.]

Facing the Future. Art in Europe 1945–1968, ZKM
<https://www.youtube.com/watch?v=zX3ApJhq6Go>

Fehér Boróka: *A narratív segítés lehetőségei a hajléktalan emberek traumás élményeinek feldolgozásában*.
https://bmszki.hu/sites/default/files/fajlok/node-28/a_megertes_utjai.pdf
[2018. 10. 10.]

Fehér Boróka: *Hajléktalan emberek traumás élményei és azok feldolgozása narratív eszközökkel*
http://tatk.elte.hu/file/dissz_2010_FeherBoroka.pdf [2015. 12. 06.]

Foster, Hal: Obscene, Abject, Traumatic. In *The Return of the Real*. The MIT Press, Cambridge, USA, 1996

Földényi F. László: *Melankólia*. Akadémiai, Bp., 1992

Frankl, Viktor E.: *Az ember az értelemre irányuló kérdéssel szemben*. Jel, Bp., 2005

Freedman, Ariela: *Charlotte Salomon, Degenerate Art, and Modernism as Resistance*
<https://www.jstor.org/stable/10.2979/jmodelite.41.issue-1> [2018. 03. 13.]

Freud, Sigmund: *Álomfejtés*. Helikon, Bp., 1993

- Freud, Sigmund: *Bevezetés a pszichoanalízisbe*. Gondolat, Bp., 1986
- Freud, Sigmund: *Művészeti írások*. Filum, Bp., 2001
- Gellér Katalin: Álom és alkotás. *Thalassa*, 2004/3.
- Gerevich József: *A traumatikus élmények facilitáló szerepe a művészetben*
<http://real.mtak.hu/51740/1/650.2017.30748.pdf> [2018. 10. 11.]
- Gyáni Gábor: Trauma, emlékezet, kultusz. *Élet és Irodalom*, 2006/45.
- György Péter: *Apám helyett*. Magvető, Bp., 2012
- Hamilton, N. G.: *Tárgykapcsolat elmélet a gyakorlatban*. Animula, Bp., 1996
- Hankiss Elemér: *Az emberi kaland*. Helikon, Bp., 1997
- Hatvani Andrea: *A trauma lélektana a korai pszichoanalízis tükrében*
https://uni-eszterhazy.hu/public/uploads/hatvani-andrea-a-trauma-lelektana-a-korai-pszichoanalizis-tukreben_56a727c41e0db.pdf [2017. 06. 23.]
- Herman, Judith: *Trauma és gyógyulás. Az erőszak hatása a családon belüli bántalmazástól a politikai terrorig*. Háttér–Kávé–NANE Egyesület, Bp., 2003
- Hirsch, Marianne: Kivetített emlékezet: Holokauszt-fényképek a magán- és közösségi emlékezetben. *Engima*, 2003/37-38.
- Honig Fine, Elsa: One Point Perspective. *Woman's Art Journal*, Vol. 17, No. 2. Autumn, 1996 – Winter, 1997
- Honti Judit: Egy el nem mondott hozzászólás. In Virág Teréz (szerk.): *A társadalmi traumatizáció hatásai és pszichoterápiájának tapasztalatai*. Animula, Bp., 2018
- Izsák Norbert: A folytatás öröme. *HVG Extra – Pszichológia*, 2011
- Jung, C. G.: *Bevezetés a tudattalan pszichológiájába*. Európa, Bp., 1990
- Jung, C. G.: *Emlékek, álmok, gondolatok*. Európa, Bp., 1997
- Jung, C. G.: *Gondolatok a látszatról és a létezésről*. Kossuth, Bp., 1996
- Kast, Verena: *A gyász. Egy lelki folyamat stádiumai és esélyei*. Park, Bp., 2015
- Kast, Verena: *A személyiség születése. Szülőkomplexus, leválás, önálló én*. Park, Bp., 2006
- Kast, Verena: *Kötés és oldás. Új lehetőségek gyász és válás után*. Európa, Bp., 2000
- Kékesi Zoltán: *Haladék. Holokauszt-emlékezet a kortárs művészetben*. Kijárat, Bp., 2011
- Kinsella, Tina: *Painting the Feminine into Ontology: On the Recent Works of Bracha L. Ettinger*
<https://tinakinsella.wordpress.com/catalogue-essay-painting-the-feminine-into-ontology-on-the-recent-works-of-bracha-l-ettinger/>

Kolk, Bessel van der: *The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma*. Penguin Books, London 2015.

Lacan, Jacques: *A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra*.

[http://imago.mtapi.hu/a_folyoirat/e_szovegek/pdf/\(04\)1993_2/005-011_lacan_tukor-stadium.pdf](http://imago.mtapi.hu/a_folyoirat/e_szovegek/pdf/(04)1993_2/005-011_lacan_tukor-stadium.pdf) [2014. 08. 14.]

Laplanche, J. – Pontalis, J. B.: *A pszichoanalízis szótára*. Akadémiai, Bp., 1997

Larratt-Smith, Philip: *Louise Bourgeois: The Return of the Repressed: Psychoanalytic Writings*. Violette Editions, London, 2012

Maizels, John: *Raw Creation: Outsider Art and Beyond*. Phaidon Press, London, 2000

Menyhért Anna: *Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és irodalom*. Anonymus–Ráció, Bp., 2008

Menyhért Anna: Személyes olvasás (1-2.). *Alföld*, 2005/3., 4.

Mélyi József: Díszmagyarban a hídon. *Mozgó Világ*, 2015/2.

Mérei Ferenc: „...vett a füvektől édes illatot” *Művészetpszichológia*. Múzsák Közművelődési, Bp., 1980

Minois, Georges: *Az életfájdalom története*. Corvina, Bp., 2006

Mitchell, Juliet: *Trauma, felismerés és a nyelv helye*

[http://www.mtapi.hu/thalassa/a_folyoirat/e_szovegek/pdf/\(10\)1999_2-3/061-81_J-Mitchell.pdf](http://www.mtapi.hu/thalassa/a_folyoirat/e_szovegek/pdf/(10)1999_2-3/061-81_J-Mitchell.pdf) [2015. 10. 20.]

Nicodemus, Evelyn: Modernity as a Mad Dog: On Art and Trauma. In Mosquera, Gerardo – Fisher, Jean (eds.): *Over Here: International Perspectives on Art and Culture*. The New Museum of Contemporary Art, New York, 2004

Oliveira, Marcia: Weaving The Archive: Some Notes on The Artist’s Books of Louise Bourgeois. *JAB*, 42, Fall 2017

Pennebaker, James W.: *Rejtett érzelmeink, valódi önmagunk*. Háttér, Bp., 2005

Perry, Bruce D. – Szalavitz, Maia: *A ketreche zárt fiú és más történetek egy gyermekpszichiáter jegyzetfüzetéből*. Park, Bp., 2014

Petersen, Ad et al. (eds.): *Charlotte Salomon Leben? Oder Theater? / Life or Theatre*. Joods Historisch Museum, Amsterdam, 1995.

Pintér Judit Nóra: *Orwell, Nádas, Kertész – trauma és reprezentáció*

<http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/1407/orwell-nadas-kerteszh-trauma>

Pintér Judit Nóra: *A nem múltó jelen. Trauma és Nosztalgia*. L’Harmattan, Bp., 2014

Pintér Judit Nóra: A tudattalan identitás. *Imágó Budapest*, 2012/3.

Polcz Alaine: *Asszony a fronton*. Jelenkor, Pécs, 2013

- Pollock, Griselda: *Charlotte Salomon and the Theatre of Memory*. https://www.youtube.com/watch?time_continue=55&v=mGVtJydKHgo [2018. 12. 10.]
- Robbins, Daniel: Louise Bourgeois at the Museum of Modern Art. *Art Journal*, Vol. 4, 1983
- Róheim Géza: *Magyar néphit és népszokások*. Universum, Szeged, 1990
- S. Nagy Katalin: *Emlékkavicsok. Holocaust a magyar képzőművészetben 1938–1945*. Glória, Bp., 2006
- Salomon, Charlotte: Degenerate Art, and Modernism as Resistance. *Journal of Modern Literature*, Vol. 41, No. 1, Fall 2017
- Saltzman, Lisa: Lilith fiai. Gyász és melankólia – trauma és festészet. *Enigma*, 2003/37-38.
- Schacter, Daniel L.: *Az emlékezet hét bűne*. HVG Könyvek, Bp., 2002
- Schacter, Daniel L.: *Emlékeink nyomában. Az agy, az elme és a múlt*. Háttér, Bp., 1998
- Schmetterling, Astrid – Turner, Lynn: *Visual Cultures as Recollection*. Ram Pubs, Santa Monica, 2014
- Sebald, W. G.: *Austerlitz*, Európa, Bp., 2007
- Seymour, Anne: *Beuys, Klein, Rothko: Transformation and Prophecy*. (Exh. cat.) Anthony d'Offay Gallery, London, 1987
- Smith, Matthew Ryan: *Relational Viewing: Affect, Trauma and the Viewer in Contemporary Autobiographical Art* <https://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=1922&context=etd> [2018. 02. 05.]
- Sontag, Susan: *A szenvedés képei*. Európa, Bp., 2004
- Steiner, Wendy: *Narrativitás a festészetben* [http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20\(E\)/szoveggyujtemeny/steiner/index.html](http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20(E)/szoveggyujtemeny/steiner/index.html) [2014. 06. 08.]
- Stepanović Tijana: *Nem élni könnyebb* <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=271> [2018. 12. 07.]
- Stiles, Kristine – Selz, Peter (eds.): *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*. University of California Press, Berkeley, 1995
- Storr, R. – Herkenhoff, P. – Schwartzman, A.: *Louise Bourgeois*. Phaidon Press, London, 2010
- Szabó-Bartha Anett: Trauma a családban. In Kuritárné Szabó Ildikó – Tisljár-Szabó Eszter: *Úgy szerettem volna, ha nem bántottak volna*. Oriold és Társai, Bp., 2015
- Szűcs Teri: *A felejtés története*. Kalligram, Bp., 2011
- Szűcs Teri: *Adorno: esztétika Auschwitz után*. https://vigilia.hu/node/Vigilia_2011_07_facsimile.pdf

Taylor, Irving. A.: Az alkotófolyamat természete. In Halász László (szerk.): *Művészetpszichológia*. Gondolat, Bp., 1983

Traum und Trauma/Dream and Trauma, Werke aus der Sammlung Dakis Joannou, Athen/Works from the Dakis Joannou Collection, Athens. (kat.) [Kunsthalle Wien; MUMOK] Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2007

Trauma és válság a századfordulón

https://webshop.uni-eszterhazy.hu/public/uploads/trauma-es-valsag-irodalom_58b9502eca2b7.pdf [2016. 03. 18.]

Trilling, Lionel: *Művészet és neurózis*. Európa, Bp., 1979

Ullmann Tamás: A narratív, a traumatikus és az affektív szubjektivitás. In Bujalos István et al. (szerk.): *Az identitás alakzatai*. Pesti Kalligram, Bp., 2013

Vikár György: Korai pszichés traumatizáció kreatív megoldása. (Székely Lajos tanulmányai alapján) *Magyar Pszichológiai Szemle*, 1994/1-2.

Virág Teréz: *Emlékezés egy szederfára*. Animula, Bp., 1999

Wegner, Daniel M.: *A tudatos akarát illúziója*. Kossuth, Bp., 2009

Wilson, Timothy D.: *Ismeretlen önmagunk. A tudattalan új megközelítése*. Háttér, Bp., 2010

Wittgenstein, Ludwig: *Logikai-filozófiai értekezés*. Atlantisz, Bp., 2004

Wojcik, Daniel: *Art and Trauma*

http://www.academia.edu/34925334/Art_and_Trauma [2017. 05. 30.]

Wye, Deborah: *Louise Bourgeois: An Unfolding Portrait*. The Museum of Modern Art, New York, 2017

12. Szakmai életrajz

CHILF Mária

1966, Marosvásárhely [Tîrgu Mureş], Románia

Budapesten él és dolgozik.

Tanulmányok

2003–2007 Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola DLA képzés

1997–1998 Hochschule der Künste, Berlin (mestere: Katharina Sieverding)

1990–1995 Magyar Képzőművészeti Főiskola, festő- és intermedia szak (mestere: Klimó Károly, Maurer Dóra)

Oktatási tevékenység

2016– Osztályvezető tanár (adjunktus), a Magyar Képzőművészeti Egyetem, festő szakán

2009–2015 Gaál József tanársegédje a Magyar Képzőművészeti Egyetem festő szakán

2006 workshop, Akademie der Bildenden Künste, München

2004–2006 Maurer Dóra tanársegédje a Magyar Képzőművészeti Egyetem festő szakán

Díjak, ösztöndíjak

2006 Magyar Alkotóművészek Országos Egyesületének díja, Akvarell Biennálé, Eger

2005 Munkácsy Mihály-díj 2004 STRABAG festészeti Díj

2003 Fővárosi Önkormányzat Képzőművészeti Ösztöndíja, Lisszabon

2001 Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj, New York

2000 XVII. Országos Akvarell Biennálé, Heves Megyei Közgyűlés díja, Eger

1998 Római Magyar Akadémia ösztöndíja

1997–98 DAAD Stipendium, HdK, Berlin

1996–99 Derkovits Képzőművészeti Ösztöndíj

1996–97 Akademie Schloss Solitude ösztöndíja, Stuttgart

1995 Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj, Amszterdam

- Germination 9, European Projects for Young Artists, Delphi
Ludwig Alapítvány ösztöndíja, Németország
- 1994 Karl-Hofer Gesellschaft Stipendium, Berlin
- Nemzeti Kulturális Alap Képzőművészeti Szakmai Kollégium, VII. Nemzeti
Rajzbiennálé, Salgótarján
- 1993 Fialat Képzőművészek Stúdiója díja, Budapest
- 1992 Sommerakademie für Bildende Kunst, Flux in Media, Salzburg
- Magyar Külkereskedelmi Bank díja az éves Stúdió kiállításon bemutatott
munkára, Fialat Képzőművészek Stúdiója, Budapest
- 1991 “The sixteenth century in Campania”, Italian-Hungarian Cultural Exchange
Project B 50, Nápoly

Egyéni kiállítások (válogatás)

- 2018 *HEIMAT* (diari familiari), Galleria C31, Cesena (Maurizio Battagliaival)
- 2017 *CHILF Mari: Saját mintás II.*, FERi, Budapest
- 2016 *Talált helyek*, Tampere Maja, Tartu
- 2015 *Talált helyek*, Ballasi Intézet, Tallinn
- Maria Chilf*, 5 Pieces Gallery, Guemlingen
- 2014 *Átmeneti tárgyak*, Viltin galéria, Budapest
- 2013 *Láthatatlan alaprajz*, A38 kiállítóhely, Budapest
- Portes Ouvertes*, Pavillon Jaune, Portes Ouvertes des Ateliers d'Artistes du Père-
Lachaise, Paris (Emmanuel Rioufol-al)
- 2011 *Vakfolt*, Raiffeisen Galéria, Budapest
- 2010 *Mosolyogni tessék!* Viltin Galéria, Budapest
- 2009 *Honvágy ismeretlen táj iránt*, Zárt Kert projekt. MODEM, Debrecen
- A mélység periszkópja*. NextArt Galéria, Budapest
- 2007 *Brumival bármi megtörténhet*. B5 Stúdió – Kortárművészeti tér, Tîrgu Mureş
[Marosvásárhely]
- 2005 *Brumival bármi megtörténhet*, Karton Galéria, Budapest
- Belastete Landschaften*, Metall Labor, Bitterfeld
- 2002 *Double Trouble*, kis.terem, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum,
Budapest
- Várfok Galéria, Budapest
- 2001 *Napló*, Stúdió Galéria, Budapest

- 2000 2+1. Galeria U.A.P., Cluj Napoca [Kolozsvar], (Antik Sándorral és Szörtsey Gáborral)
- 1999 Pécsi Galéria, Pécs, (Szörtsey Gáborral)
Jó étvágyat! Kép és képesség kiállítás sorozat, Collegium Budapest, Budapest
Pigmentatio Mundi. Galerie 52, Berlin
- 1998 Magyar Kulturális Intézet, Bukarest
Tulpék ege alatt. Fővárosi Képtár / Kiscelli Múzeum, Templomtér (Szörtsey Gáborral)
- 1997 Goethe Intézet, Budapest (Szörtsey Gáborral)
 Akademie Schloss Solitude, Stuttgart
- 1996 Akademie Schloss Solitude, Stuttgart (Szörtsey Gáborral)
- 1994 Stúdió Galéria, Budapest
- 1993 *Szintek*, Liget Galéria, Budapest (Imre Mariannal)
- 1991 Óbudai Pincegaléria (Zichy Kastély), Budapest

Csoportos kiállítások (válogatás)

- 2018 *STÚDIÓ '18 – SZALON*, MKE – Barcsay Terem, Budapest
 10., VILTIN Galéria, Budapest
A ZÓNA. A művész művésze, Ina galéria, Budapest
Fresh Paint, a Viltin galériával, Tel Aviv
ART PARIS, a Viltin galériával, Párizs
- 2017 *Real Hungary. Der Esterházy Kunstpreis*, Collegium Hungaricum Wien, Bécs
Másodlat, Budapest Galéria, Budapest
17 hotelpupik, Artists in Residence in der Schwarzenberg'schen Meierei, Schratzenberg, Scheifling
R.A.J.Z., MANK, Szentendre
Arcrejtők, Latarka Galéria, Budapest
Tizenhatodik Kunszt – Nagy utazás, Miskolci Galéria, Miskolc
A munka maga is gyönyörűség, ha szívesen végezzük, Omnivore Galéria, Budapest
- 2016 *Symposium*, Livonian Community House, Mazirbe, Lettország
- 2015 *PRIVÁT NACIONALIZMUS – Képzelt közösségek, magánképzetek*, a Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtára és a Budapest Galéria közös kiállítása, Budapest

Beyond the Obvious – Contemporary Women Artists from CEE (Kortárs Nőművészet Közép-Kelet-Európában), Inda Galéria (Viltin Galéria – Inda Galéria – Deák Erika Galéria közös kiállítása), Budapest

Nemzedékek és Emlékezet, 2B Galéria, Budapest

Rendezetlen nőügyek, ICA-D, Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros

Art Market Budapest, a VILTIN Galériával, Budapest

Vakáció-szimulátor, ICA-D, Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros

Map of the New Art – Imago Mundi exhibition at Fondazione Giorgio Cini in Venice

2014 *Szabadkéz – Rajz a magyar képzőművészetben tegnap és ma*, MODEM, Debrecen

Ludwig 25. A kortárs gyűjtemény, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest

Gyűjteni művészet, Balatonboglári Kápolnatárlat, Balatonboglár

Installációk a Fővárosi Képtárban 1992–2014, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, Budapest

II. Egri Országos Akvarell Triennálé, Dobó István Vármúzeum, Eger

GyerekKORTárs, Virág Judit Galéria, Budapest

Nemzedékek és Emlékezet, Bálint Ház, Budapest

Vakáció-Szimulátor, Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros

2013 *Konceptualizmus ma – Konceptuális művészet Magyarországon a '90-es évek elejétől*, Paksi Képtár, Paks

Határterek, Vasarely Múzeum, Budapest

ArtIstanbul International, a Viltin Galériával, Isztambul

2012 *Politechnika*, Viltin Galéria, Budapest

Et lettera – Képeket írni, szavakat rajzolni, Déri Múzeum, Debrecen

P12, Hotelpupic, Schrattenberg

Introspective – Chliff Mária, Mulasics László, Szűcs Attila kiállítása, Enigma Arts Galéria, Veresegyház

Kontextus, kArton Galéria, Budapest

2011 *Művek vízre – Tervek, modellek*, Vasarely Múzeum, Budapest

Papír Panoráma. Virág Judit Galéria, Budapest, Viltin Galéria, Viennafair

A 2010-es mezőszemerei Nyílt Tér Művésztelep kiállítása, Kis Zsinagóga – Egri Kortárs Galéria, Eger

Fazonigazítás: Eredeti – hamis – újjászületett, Vaszary Képtár, Kaposvár

- VIENNAFAIR, a VILTIN Galériával, Bécs
- ArtMarket Budapest, a VILTIN Galériával, Budapest
- 2010 *Donumenta – Ungarn: Liberty Formula*, Leerer Beutel Städtische Galerie; ArtAffair Galerie, Regensburg
- 2009 *Tandem – Kortárs művészek kapcsolatban*, Miskolci Galéria Városi Művészeti Múzeum, Miskolc
- Fazonigazítás. Újjászületett hamisítványok*, Dobó István Vármúzeum, Eger, Herman Ottó Múzeum, Miskolc
- Art Cologne*, a NextArt Galériával
- Genezis*, Viltin Galéria, Budapest
- 2008 *Utca 2008*, Gödör, Budapest
- Feszítsd ki!* Viltin galéria, Budapest
- Az ikontól az installációig*, Pannonhalmi Főapátság, Pannonhalma
- Icebreaker*, Apropódium Galéria, Budapest
- TérErő*. Műcsarnok, Budapest
- Anyá*. Manna Galéria, Budapest
- 2007 *Hirtelen*. Dorottya Galéria, Budapest
- Vágtalan változat – Pozíciók a festészetben*. Ernst Múzeum, Budapest
- Lost and Found*. MODEM, Debrecen
- Fókuszban a gyűjtemény*. Ludwig Múzeum–Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest
- Utazás Önmagunkba*. Dorottya Galéria, Budapest
- Bodycheck. 10. Triennale Kleinplastic*, Fellbach
- Segment. Korea – Hungary 2007*, Igong Gallery, Daejeon
- A független festmény*. Virág Judit Galéria
- 2006 *Sonne jeden Tag*. ArtMbassador, München
- ”Eurodreams” – 2006*. Karinthy Szalon, Budapest
- Magánügy?* Műcsarnok, Budapest
- Időjárástól függetlenül*. Karton Galéria, Budapest
- Délibáb*. 2B Galéria, Budapest
- 10 éves a STRABAG Festészeti Díj*, Ludwig Múzeum–Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest
- Lost and Found*. Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden
- XX. Országos Akvarell Biennálé*, Dobó István Vármúzeum, Eger

- Szív-ügyek*, Művészet Malom, Szentendre
2. *Videonight in Bucharest*, Kortárs Művészeti Múzeum, Bukarest
- 2005 *Feszített Művek*. Ludwig Múzeum–Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest
- On the move*, A.P.A. Galéria, Budapest
- Szívből jövő sírás – Herzenschrei: Das Kind im Blick der Künste. Österreich und Ungarn 1900–2005*. Városi Művészeti Múzeum Győr; Baden, Frauenbad, Krems, Weinstadtmuseum; Allensteig, Schüttkasten Universität für Angewandte Kunst
- Essl Award*, Iparművészeti Múzeum, Budapest
- Videonight*, 74 Színház, Tîrgu Mureş [Marosvásárhely]
- Hermetic Horizon*. A.P.A. Galéria, Budapest
- 2004 *Passport. Intersection*. Contemporary Art Festival, Ulánbátor
- STRABAG Festészeti Díj*, Ludwig Múzeum-Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest
- 2003 *Testünk belső titkai*. Ludwig Múzeum–Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest
- 2002 *Látás. Kép és Percepció*. Intermedia – C3, Múcsarnok, Budapest
- XVIII. Akvarell Biennálé*, Dobó István Múzeum, Eger
- Noé szövetsége*. Zsidó Múzeum, Budapest
- 2001 *Selections Winter*, The Drawing Center, New York
- Az egységes olvasási mód*, Artpool P 60, Budapest
- Connection-Deconnection*. Art dans la ville 2001, Musée de la Mine, Saint-Étienne
- 2000 *The mistake. Stories about mistakes*, Protokoll Studio, Cluj Napoca [Kolozsvár], Szörtsey Gáborral
- Transpositions 1*. Budapest Galéria, Budapest
- X. Országos Rajzbiennálé*, Nógrádi Történelmi Múzeum, Salgótarján
- „*L'ART DANS LE MONDE 2000*”. culée du pont Alexandre III., Párizs
- Média Model*, Intermedia – C3, Múcsarnok, Budapest
- Laz 2000*. Museul National de Arta, Cluj Napoca [Kolozsvár]
- XVII. Országos Akvarell Biennálé*, Tábornok-ház, Eger
- Intuíció, Innováció, Invenció*. Múcsarnok, Budapest
- Fikciós valóság. A Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület kiállítása*, Budapest Galéria, Budapest
- 1999 *Budapest-Berlin. Kunst der neunziger Jahre in Ungarn*. Akademie der Künste, Berlin
- Derkovits ösztöndíjasok kiállítása*, Ernst Múzeum, Budapest

- Solitude in Budapest.* Ernst Múzeum, Budapest
- Rondó. Válogatás közép- és kelet-európai művészek alkotásaiból,* Ludwig Múzeum–Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest
- Valódi művészet.* Trafó – Kortárs Művészetek Háza, Budapest
- 1998 *Rundgang,* HdK, Berlin
- Transit Formation,* Zsinagóga, Cluj Napoca [Kolozsvár]
- Szép Idő – Inter/Media/Art,* Ernst Múzeum, Budapest
- Bel Tempo,* Trieste Contemporanea, Palazzo della Regione, Trieszt
- Derkovits ösztöndíjasok kiállítása,* Ernst Múzeum, Budapest
- 1997 *Germination 9.* Villa Arson, Nice, Tutesaal, Chateau Bourglinster, Luxemburg, Koppenhága
- Szanatórium 2. Artpool P60 Galéria, Budapest*
- Derkovits ösztöndíjasok kiállítása,* Ernst Múzeum, Budapest
- 1996 *A legkevesebb,* Ernst Múzeum, Budapest
- Natura Mortua. 5th International Triennial the Ecology and the Art,* Umetnostna Galerija, Maribor
- Művek és magatartás 1990–1996. A huszadik század magyar művészete,* Csók István Galéria, Székesfehérvár
- Germination 9.* Prágai Vár, Prága
- Sommerfest,* Akademie Schloss Solitude, Stuttgart
- 1995 *Bildhauerzeichnungen aus 200 Jahren.* Westwendischer Kunstverein, Kolborn
- Vizpróba VIII-IX.* Óbudai Pincegaléria, Budapest
- A nagy sztereoszkóp. Der Grosse Glückkasten. The Grand panorama. Stefan Bohnemberger munkájában,* Barcsay Terem, Budapest
- 12th International Biennial of Small Sculpture,* Murska Sobota [Muraszombat]
- Diplomakiállítás,* Barcsay Terem, Budapest
- Tanulmányi Raktár,* Szépművészeti Múzeum, Budapest
- Kulturabkommen/Kulturális egyezmény,* PBK, Hamburg (Szörtsey Gáborral)
- Gesztus és gesztus,* Pécsi Galéria, Pécs
- 1994 *7+7 (portugál-magyar cserekiállítás, Lisboa – Budapest),* Budapest Galéria, Budapest
- Budapest-Berlin,* Műcsarnok Olof Palme Ház, Goethe Intézet, Budapest
- "Transicoes-Arte Contemporanea Portuguesa e Hungara",* Sociedade Nacional de Belas Arte, Lisszabon
- Station 3,* Berufsverband Bildender Künstler Österreichs Galerie, Bécs

- Budapest-Berlin*, Künstlerwerkstatt Bahnhof am Westend, Berlin
- VII. Országos Rajzbiennálé*, Salgótarján
- 1993 *Zweite zeitgenössische Ungarische Epigonen Ausstellung*, K.X. Kunst auf Kampnagel, Hamburg (Szörtsey Gáborral)
- Tondó*, Józsefvárosi Galéria, Budapest
- Térképzetek III.* Budapest Galéria, Budapest
- Mező*, Barcsay Terem, Budapest
- Ludwig Pályázat*, Barcsay Terem, Budapest
- Jövőgyűjtés*, Liget Galéria, Budapest
- Budapest Art Expo*, Budapest Nemzetközi Vásár, Budapest
- A gondolat formái I-II.* Óbudai Társaskör Galéria, Budapest
- Gallery By Night*, Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület, Budapest (Imre Mariannal, Páldi Líviával és Szűcs Tiborral)
- Wien-Budapest.* WUK Projektraum, Bécs
- 1992 *Stúdió '92*, Ernst Múzeum, Budapest
- Térképzetek I.* Budapest Galéria, Budapest
- Biennial Brusque*, Sta Catarina, Brazília
- Fiatal Magyar Művészek*, Magyar Intézet, Párizs
- VI. Országos Rajzbiennálé*, Salgótarján
- Sommerakademie für Bildende Kunst, Flux in Media, Salzburg*, Festung Hohensalzburg, Salzburg
- Fotogram*, Goethe Intézet, Budapest
- 1991 *Stúdió Konzerv*, Stúdió Galéria, Budapest
- Stúdió '91*, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
- Nemzetközi Grafikai Biennálé*, Napoleon-ház, Győr
- 1990 *V. Országos Rajzbiennálé*, Salgótarján
- Stúdió '90*, Ernst Múzeum, Budapest

Munkák gyűjteményekben

- Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest
- Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár
- Magyar Fejlesztési Bank, Budapest
- Magyar Köztársaság Külügyminisztériuma, Budapest

MDSE- Mitteldeutsche Sanierungs- und Entsorgungsgesellschaft, Bitterfeld
Városháza Nemzetközi Kortárs Művészeti gyűjteménye
Câmara Municipal, Coleção de Arte Contemporânea Internacional, Lisboa
Dobó István Vármúzeum, Eger
Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
Raiffeisen Gyűjtemény, Budapest
Budapesti Történeti Múzeum, Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum, Budapest
Ludwig Múzeum–Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest
Művészetek Háza, Paks
Akademie Schloss Solitude, Stuttgart Frauenmuseum, Bonn
Magyar Külkereskedelmi Bank, Budapest
Museu de Arte, Sta Catarina, Brazília
Balneologické múzeum, Piešťany

Válogatott irodalom

ÁGOSTON Vilmos: 1990 Magyar Nemzet jún. 5.
ÁGOSTON Vilmos: A titoképítés narratívája. in: kat. Művek / Works 1990-2010
ANDRÁSI Gábor: A gondolat formái, in: Nappali Ház, 1993/2.
ANDRÁSI Gábor: Oblici Misli [Forms of Thought], in: Kontura, Zagreb, 1994/4.
ANGEL JUDIT: Double Trouble, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2002
ANGEL Judit: Helyzetkép egy intézményről, in: kat. Solitude Budapesten, 1999.
BAGLYAS Erika: A folytatás öröme. HVG extra, Pszichológia, 2011
BAGLYAS Erika: Kisistenek, kisemberek – VAKFOLT, 2011, in:
<http://kultura.hu/main.php?folderID=1174&ctag=articlelist&iid=1&articleID=319254>
BALÁZS Kata/USZKAY Tekla: Installációk és objektumok rekonstrukciója (válogatás)
INDEX. in: kat. Művek / Works 1990-2010
BALÁZS Katalin: Ismeretlen tájak, Honvágy ismeretlen táj iránt Chilf Mária
installációja, in: Balkon 2009/4. és Artportal 2009.
http://artportal.hu/forrasok/cikkek/muveszeti_irasok_az_artportalon/chilf_maria_a_mel_yseg_periszkopja
BARTHA Gabriella: Kincsem, kincsed, kincse, in: kat. Média Modell, Intermedia -C3,
Múcsarnok, Budapest 2000.

- BECKER Juliane: Der Blick des Betrachters in die Tiefe, in: *Leonberger Kreiszeitung*, 20 April 1996.
- BECKER Juliane: Die Energie in Raum und Natur, in: *Leonberger Kreiszeitung*, 3 Januar 1997.
- BEKE László: Chilf és Szörtsey, in: kat. Chilf Mária, Szörtsey Gábor: Tulpék ege alatt, BTM-Kiscelli Múzeum, Budapest, 1998.
- BEKE László: Chilf Mária és az installáció. Levezetések és egyéb műveletek. in: kat. Művek / Works 1990-2010
- BEKE László: Chilf Mária, in: kat. 12. Mednarodni Bienale Male Plastike (12th International Biennial of Small Sculpture), Murska Sobota, 1995. (kat.)
- BEKE Zsófia: Chilf Mária festő, in: Kortárs Művészeti Lexikon, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 1999. (szerk. FITZ Péter)
- Black&Decker: Mozsásban Rajz, Papír Panoráma, Balkon, 2011/4
- Chilf Mária. Művek / Works 1990-2010, Katalógus, Szerk. Balázs Kata, Chilf Mária, ISBN 978-963-06-9916-7, 2010
- CSIZMADIA Alexa: Tandem. Kiállítás a Miskolci Galériában, 2009.
- DÁNÉL Mónika/PIELDNER Judit: Klikkrec (Chilf Mária: Művek/Works c. könyvéről) <http://www.lato.ro/article.php/Klikkrec-Chilf-M%C3%A1ria-M%C5%B1vekWorks-c-k%C3%B6nyv%C3%A9r%C5%91/2062/>, 2011. május
- DEBRECENI Boglárka: Chilf Mária átmeneti tárgyai, Viltin Galéria, 2014. XII. 10–2015. I. 20., In: Újművészet, 2014/12, <http://www.ujmuveszetcsofolyoirat.hu/2015/01/dizsmagyar/>
- DÉKEI Kriszta: Belső tenger - Chilf Mária, Kovács Ivó és Kőszeghy Csilla kiállítása, Magyar Narancs 2007/11/01.
- DÉKEI Kriszta: Nők a fonóban, Magyar Narancs, 2012/31
- DOBERAUER Anke: Kép – képesség, (kat.), Collegium Budapest, Budapest, 1999.
- DÖRFERT Petra: Befremliche Objektwelt, in: *Kunstzeitung*, 2007/9.
- DRAGOMÁN György: Nem tudom, Chilf Mari kiállítása elé, Balkon 2015/3, (20-23) https://issuu.com/elntfree/docs/balkon_2015_03/24
- EMSLANDER Fritz: Fundstücke aus der ungarischen Gegenwart, in: kat. LOST&FOUND, Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 2006.
- ERDŐSI Anikó: Küzdeni vagy menekülni? in: *Art magazin*, 2005/3.
- FARKAS Zsolt: Double Trouble, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest 2002
- FITZ Péter: Tulpék Egere, in: kat. Chilf Mária, Szörtsey Gábor: Tulpék ege alatt, BTM-Kiscelli Múzeum, Budapest, 1998.

- HAJDU István: Gondolat-meander Chilf Mária új képei láttán. in: kat. Művek / Works 1990-2010
- HAJDU István: Le reflet de l'actualité, in: kat. L'ART DANS LE MONDE 2000, culée du pont Alexandre III., Paris
- HAJDU István: Minimum, in: Beszélő, 1994. 05. 05.
- HAJDU István: Páramackó, in: Magyar Narancs, 2005. 02.03.
- HAJDU István: Stratégia - Magánügy? Intim, személyes, közvetlen művek (kiállítás), Magyar Narancs, 2006/4
- HAJDU István: Vakfolt, in: Leporello, 2011. november
- HEGEDÜS Orsolya: Tandem, in: Új művészet 2009/5.
- HEMRIK László: Élet és Irodalom LIX. évfolyam 4. szám, 1015. január 23.
- HEMRIK László: Emberi utakon, in: Új művészet, 2007/11.
- HERMANN Veronika: Apák bűnei, Nemzedékek és ~~amn~~ézia emlékezet, Balkon 2015/3, (19-21)
- http://epa.oszk.hu/03000/03057/00034/pdf/EPA03057_balkon_2011_4.pdf
- <http://magyarnarancs.hu/kepzuomuveszet/nok-a-fonoban-81143>
- http://nol.hu/lap/tv/20111125-a_tulelomaci
- <http://www.muut.hu/korabbilapszamok/012/012.pdf>
- <https://apokrifonline.wordpress.com/2014/04/01/megszabott-keztol-szabadon/>
- IZSÁK Norbert: A folytatás öröme, HVG Extra, Pszichológiai, p. 39-43.
- JOLY Jean-Baptiste: „Chilf Mária”, Solitude in Budapest (kat.), 1999.
- JOLY Jean-Baptiste: Maria Chilf und die Hydraulik, in: kat. Mária Chilf, 1996.
- KARDOS Rozi: A mélység periszkópja – Chilf Mária kiállítása, Csak valahova átjutni, In. EXIT 24, 2009.06.05.
- KAREZ Patrick: Mária Chilf, in: kat. Germinations 9, 1996.
- KÉSZMANN József: Chilf Mária, in: kat. Magánügy? Műcsarnok, Budapest 2006.
- KÜRTI Emese: A természet mint metafora. Chilf Mária környezettudatos munkáiról. in: kat. Művek / Works 1990-2010
- LÉNÁRD Anna: Hárman a tandem, Csatlós Judittal és Somogyi Zsófiával, a Tandem című kiállítás kurátoraival Lénárd Anna beszélget, in: Balkon 2009/4.
- MÉLYI József: Brumival, in: Élet és Irodalom, 2005, február 18.
- MÉLYI József: Díszmagyarban a hídon (Átmeneti tárgyak. Chilf Mária kiállítása a Viltin Galériában 2014. december 10-től 2015. február 7-ig.), In: Mozgó Világ 41. évf. 2. sz. (2015 február)
- MÉLYI József: Foltokban, in: Élet és Irodalom, 2011, november 18.
- MERHÁN Orsolya: Seven Hungarian Artists, in: kat. Transitions, Contemporary Portuguese and Hungarian Art, 1994.

- MÉSZÁROS Flóra: Trauma és emlékezet: a művészet, mint restauráció, Chilf Mária munkássága, In: MŰÚT 2017063
- MOLNÁR Dóra Eszter: Megszabott kéztől szabadon, Tárlat: Szabadkéz. Rajz a magyar képzőművészetben tegnap és ma, Modem, Debrecen
- NAGY Barbara: A metafizikaivá növesztett büntudat illúziója képekben, in: Balkon, 2005/2.
- PARTI NAGY LAJOS: Recep(t)ció –kollázs, 2002, Budapest
- PETRÁNYI Zsolt: Bild und raumliches Arrangement, in: kat. In: *Matthias Flügge* (Hg): Kunst der neunziger Jahre in Ungarn, Akademie der Künste, Berlin, 1999.
- POPOVICH Viktória: A vakfoltozó, Újművészet, 2012. január, p. 20
- RÉVÉSZ Emese: Helyzetben az akvarell, II. Egri Országos Akvarell Triennále, Kepes Intézet, Zsinagóga Galéria, Eger, 2015. III. 15-ig, In: Újművészet, 2015/1, <http://www.ujmuveszetfolyoirat.hu/2015/01/helyzetben-az-akvarell/>
- RÉVÉSZ Emese: Tárlatvezető, Brumival bármi megtörténhet, in: Műértő, 2005/2.
- RIEDER Gábor: Vakfolt, Artmagazin 48, 2011/6, p. 48
- ROSKÓ Gábor: A szív pitvara, in: Élet és Irodalom, 2001. 03.09.
- ROZGONYI Etelka: Test, víz, szellem, in: Műértő, 2007/11.
- RÓZSA Gyula, Nagy nyári kiállítás, In: Népszabadság 2015. január 27., LXXIII évfolyam 22 szám
- S. NAGY Katalin: Chilf Mária, in: kat. Anya, Manna Galéria, 2008.
- SÁRVÁRI Zita: Új festészeti pozíciók, Balkon, 2008/1.
- SINKÓ István: Chilf Mária arcai, in: Új művészet, 2002/07.
- SINKÓ István: Chilf Mária és Szörtsey Gábor kiállítása, avagy a tudomány megkísértése, in: Új Művészet, 1998/9.
- SOMOGYI Zsófia: Vakfolt, in: Műértő, 2011. december
- STELLWAG Karin: Mit Geistern leben (Ausstellung auf der Solitude), in: *Stuttgarter Zeitung*, 7 Mai 1996.
- STEPANOVIC Tijana: Nem élni könnyebb, EXINDEX, 2005. <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=271>
- SZÁZADOS László: Chilf Mária, in: kat. Noé Szövetsége, Zsidó Múzeum, Budapest 2001.
- SZÁZADOS László: Tulpék ege alatt, in: Balkon, 1998/5.
- SZEIFERT Judit: Kétkezes, in: Élet és Irodalom, 2002. május 2.
- SZEIFERT Judit: Test-tájakon járva, Élet és Irodalom, 2007/11/16.
- SZIPÓCS Krisztina: Chilf Mária, in: kat. Transpozitions 1, Budapest Galéria, Budapest 2000.

- SZIPŐCS Krisztina: Furcsa Terek, Transit Formation kiállítás, Cluj, in: Balkon, 1998/11.
- SZIPŐCS Krisztina: Maria Chilf, in: kat. Drawing Papers, The Drawing Center, New York 2001.
- SZIPŐCS Krisztina: Valami, ami élni segít. Bevezetés Chilf Mária munkáihoz, in: kat. Művek / Works 1990-2010
- TATAI Erzsébet: A művész művésze: a Zóna, in: Új Művészet, 2018/7.
- TATAI Erzsébet: Chilf Mária groteszk funkcionalizmusa, in: Új művészet, 2003/11.
- TATAI Erzsébet: Chilf Mária képeiről, in: Lettre (Lettre-arc+kép), 2005. 06 tél
- TATAI Erzsébet: Grotesz funkcionalizmus. Chilf Mária munkáiról. in: kat. Művek / Works 1990-2010
- TÍMÁR Katalin: Natura Mortua - Dead Nature: A few comments on ecology and art in the work of two contemporary hungarians artists, 1996. (kat.)
- TRENCSENYI Zoltán: A túlélőmaci, Chilf világa, in: Népszabadság online 2011, november 25, http://nol.hu/lap/tv/20111125-a_tulelomaci
- TURAI Hedvig: Milyen identitása lehet egy női díszmagyarnak? ÖRÖKSÉG, in: Magyar Múzeumok 2015.11.03.
http://magyarmuzeumok.hu/targy/2833_milyen_identitasa_lehet_egy_noi_diszmagyarnak
- VÉCSI NAGY Zoltán: Mi ez? Ki ez? in: Leporelló az Óbudai Pincegalériában bemutatott kiállításához
- VÉKONY Délia, Az identitás új ruhája, Chilf Mária: Átmeneti tárgyak, in: Flash Art III. évfolyam 6. szám, 2014/06. (78-79)
http://www.alkotomuveszet.hu/docs/FAH15_14_06.pdf
- VOGT Rainer: Auch die Evolution ging plastisch ans Werk, Stuttgarter Nachrichten in: *Fellbacher Zeitung*, 25 Juni 2007
- WAGNER Barbara: Mária Chilf, in: kat. BODYCHECK, 10. Triennale Kleinplastik, Fellbach, 2007.
- WAGNER Barbara: Mária Chilf, in: kat. LOST&FOUND, Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 2006.
- WAGNER Thomas: Achtung, Provinz!, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4 August 2007
- WIESLER Hermann: Aus der Kunstszene Budapest - 6 X Gegenwart, Budapest-Berlin, 1994. (kat.)
- ZÓLYOM Franciska: Chilf Mária, in: kat. Rondó - Válogatás közép- és kelet-európai művészek alkotásaiból, Ludwig Múzeum-Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 1999.
- ZOMBORI Mónika: Arc nélkül – Chilf Mária 2010.
http://www.artportal.hu/aktualis/hirek/zombori_monika_arc_nelkuel_chilf_maria