

Nytítottan kell őrizni a sebet¹ Intézménykritika a szélekről, női nézőpontból

Németh Ilona nőssel, feminizmussal kapcsolatos, az utóbbi húsz évben készült munkáinak retrospektív vándorkiállítása Budapestről Kassára, onnan Brünnebe (és részben Poznanba) utazott. Mind a három kiállításnak része volt, még ha a budapestinek csak virtuálisan is, egy nyomasztóan nagyméretű vasszerkezet, egy arénára vagy stadionra emlékeztető nyitott lelátó fröccsentett egyenműanyag ülésekkel. A belső térbe helyezett álványzatszerű építmény nem önálló autonóm szobor, minthogy mindegyik kiállítási térhez hozzá lett igazítva, ám a kézenfekvő helyspecifikus installációként való értelmezés sem igazán meggyőző a kiállítás többi elemétől való fizikai különállása és a központi témától való látszólagos elkülönülése okán. Ugyanakkor léptéke, ritmusa és repetitív volta révén az egyszerre agresszív és vonzó konstrukció nem tekinthető pusztán dekorációnak, függeléknek vagy belsőépítészeti elemnek sem; valami olyasminnek, ami kívül esik a munka egészének lényegén. Léptéke és hatalmas tömege okán láthatatlansággal pedig végképp nem vádolható, ennek ellenére egyetlen kritikus sem tett említést még pusztán létéről sem, nemhogy funkciójáról vagy értelméről.

A tanulmány a kiállítások eme egyetlen, rendre visszatérő elemére kíván fókuszálni, s főleg annak azon jellegére, hogy domináns fizikai jelenléte ellenére is az interpretáció vakfoltjába került. Kant *Az ítélelőre kritikája* című művében kifejtett kategóriájának, a *parergon*nak (keret) Derrida általi dekonstrukciója² nyújt elméleti keretet a tanulmány kiindulópontjához, hogy a megkerülhetetlen, hatalmas „keret“, a kiállított munkák „védőburka“ teljesen láthatatlan maradt a kritikák számára. Úgy tűnik, hogy az tökéletesen megtestesítette a „külső általi megfertőződéstől való félelmet“.³ Ami a szemlélő általi befogadást illeti, a keret szemlátomást úgy működik, mint egy adalék – építkezési állvány, valamely hirtelenjében összeeszkábált olcsó segédépítmény, ideiglenes

1 Az idézett kifejezés eredete: Julia Kristeva: Bevezetés a megalázottsághoz. Fordította Kiss Ágnes. In *Café Babel*, 1996, 20. sz. (Test), 182.

2 Jacques Derrida: Parergon. In Házás Nikoletta (szerk.): *Változó művészetforgalom. Kortárs frankofon művészetelmélet*. Kijárat Kiadó, Budapest, 2001, 143–177.

3 Jacques Derrida: The Parergon. Fordította Craig Owens. *October*, 9. sz. (1979, nyár), 13.

platform –, ami éppoly gyorsan fog eltűnni, mint ahogy megjelent, s amely arra szolgál, hogy elfedje a titkot, ezért gyorsan át kell jutni rajta, és gyorsan a dolog, jelen esetben a kiállítás lényegéhez jutni. Derrida szerint a *parergon*, „amit ékítménynek [*Zierathen*, dekoráció, ékesítés, kicsinosítás] nevezünk – vagyis az, ami a tárgy teljes megjelenéséhez nem belső alkotóelemként, hanem csak külsőleg, toldalékként tartozik hozzá“⁴, nem marad egyszerűen a művön kívül, hanem a „szélekről“ fejt ki hatását a mű (*ergon*) mellett. Kant *parergon*-értelmezésére reflektálva megállapítja, hogy: „A filozófiai diskurzus mindig a *parergon* ellen lesz. De mi az benne, aminek *ellene* lesz. Egy *parergon* az *ergon*, a megcsinált munka ellen érkezik, a tény, a mű mellett és pluszba, de nem mellé esik, hanem érint és együttműködik, egy bizonyos külső óta, a művelet belsejében. Nem egyszerűn kívül és nem egyszerűen belül.“⁵ A *parergon* különböző formáinak (drapéria, oszlop) és azok központhoz, illetve a reprezentáció integritásához való viszonyainak elemzése során arra a megállapításra jut, hogy: „Nem minden környezet alkot, még ha folytonos is a művel, kanti értelemben *parergon*.“⁶ Ami viszont annak minősül, az: „Nem azért [az], mert különválnak, hanem ellenkezőleg, éppen azért, mert nehezen válnak külön, és főleg azért, mert nélkülük, kvázi különválasztásuk nélkül, a hiány és a mű belseje megjelenne, vagy (ami a hiányt illetően ugyanaz) nem jelenne meg. Nem egyszerűen többlet voltak teszi őket *paregonná*, hanem az a belső strukturális kapcsolat, mely az *ergon* belsejében a hiányhoz köti őket. És ez a hiány konstitutív magának az *ergonnak* az egységét illetően. E nélkül a hiány nélkül az *ergonnak* nem lenne szüksége a *parergonra*.“⁷

A műelemzés a továbbiakban erre a tézisre, a mű vonatkozásában a hiány konstitutív voltára kíván támaszkodni, annál is inkább, mert az összecseng a művész tárgyra vonatkozó saját értelmezésével. A tereket szétfeszítő gigászi szerkezet címe *Lelátó I. és Lelátó II.* a vonatkozó alcímekkel: Üdvözlét Bruce Naumannak Kassáról / Üdvözlét Bruce Naumannak Brünnből, utalva Bruce Nauman kicsi ceruzarajzára, amely két egymásnak fordított betonlépcsőt ábrázol.⁸ A művész elmondása szerint ez, és egy másik, Vladimir Kokolia által készített rajz inspirálta az építményt. Ahogy ő maga beszámol róla: „a rajz által megérteni véltem egy olyan helyzetet, amikor a »dolgok« lényege veszik el, megvan minden, a lehetőség, a hely, a helyzet, de nem tudjuk használni, felhasználni. Szóval hiányzik a *tartalom* – általános értelemben.“⁹

4 Jacques Derrida: *Parergon*. 166.

5 Jacques Derrida: *Parergon*. 167.

6 Jacques Derrida: *Parergon*. 169.

7 Uo.

8 A művész a berlini Hamburger Bahnhof egyik kiállításán látta a F. C. Flick Collection gyűjteményébe tartozó rajzot. Részlet a művész szerzőnek írt e-mailjéből, 2013. március 5.

9 Részlet a művész szerzőnek írt e-mailjéből, 2013. március 5.

Ami a keret ismétlődő következetes láthatatlanságát illeti, Derrida meglátása szerint: „...a *parergon* olyan forma, amelynek a hagyományos meghatározottságok szerint nem különválnia kell, hanem abban a pillanatban, amikor legnagyobb energiáját kifejtette, eltűnnie, elsüllyednie, eltörlődnie, feloldódnia.“¹⁰ A kiállításokon a szemlélő figyelme könnyedén átsiklik a monstrozus konstrukción (az mintegy eltűnik, elsüllyed, eltörlődik), talán mert azt az interieur részének (mint Kassán), vagy ideiglenes tákolmánynak tekinti (mint Brünben), aminek semmi köze a dolgok lényegéhez, ami csak egy jel, ami a határokat jelöli a keret (*parergon*) és a mű (*ergon*) között.

Véleményem szerint a kiállított munkákat mintegy bevattázó, körülölelő, klausztrófób érzést keltő „toldalék, ráadás, hozzátoldás“¹¹, avagy „művön kívüli pót-lék“¹² – ahogy másutt Derrida a *parergon* körülírja – nem védelmet nyújtó határ, ami kirekeszti a nem kívánatos összefüggéseket, elemeket, hanem éppen ellenkezőleg, a derridai *parergon* értelmezésnek megfelelően a hiány révén – amit voltaképpen jelöl – összerántja a lazán összekapcsolódó asszamlázs egyes különálló elemeit. Más szóval, kulcsot ad makacsul visszatérő, ám rejtett problémák észleléséhez és értelmezéséhez. Derrida szavaival, s az ő gondolatmenetét követve azt kérdezhetjük, hogyan tud egyáltalán az „ékitmény“ kívülről, a „szélekről“ működni mindhárom kiállítás esetében, és még inkább, mi az a belső strukturális elem, kapocs, aminek révén fel tud tárulni a hiány, s mit is jelöl az voltaképpen a sok különböző munka halmazában?

A konstrukció, a lelátó, és annak összes archetípusa – a testiség felől nézve: gladiátorküzdelmek ókori kolosszeuma, bikaviadalok arénája, vagy futballstadion, vagy az intellektualitás felől nézve: amfiteátrum, orvosi előadóterem, avagy demonstrációs műtő és annak későbbi metamorfózisa, az auditórium, a mai egyetemi előadóterem – természetüknél fogva a hatalmat demonstráló hierarchikus terek, amelyekben szigorúan elkülönül az esemény és látvány középpontja, azaz a fizikai vagy szellemi hatalommal bíró aktív szereplő, illetve a látvány passzív, anonim szemlélőinek amorf tömege. A konstrukció, a lelátó, és annak összes archetípusa természetüknél fogva nemek által erősen meghatározott terek is egyben: történelmileg dominánsan maskulin konnotációjú terek. Az aréna fizikai értelemben magát a férfiaságot testesíti meg, míg a kevésbé transzparens, áttételesebben és rejtettebben működő exkluzív „férfi klubok“ a domináns férfi szerepek elsajátítására és begyakorlására nyújtanak lehetőséget a patriarchális társadalmakban. Bárhonnan is közelítsünk, ezeket a nyilvános tereket keresztül-kasul átszövik a hatalmi viszonylatok. A műelemzésben mindezek az összefüggések aktiválódnak és beúsznak az asszociációs mezőbe.

10 Jacques Derrida: *Parergon*. 170.

11 Jacques Derrida: *Parergon*. 69.

12 Jacques Derrida: *Parergon*. 167.

Az auditóriumra emlékeztető építmény első ízben a budapesti Ernst Múzeumban lett összeszerelve, s szolgált volna háttéréül a bemutatni tervezett, Heller Ágnes neves magyar filozófus nagymamájának, a bécsi egyetem első női hallgatójának történetéről szóló videóhoz. Alig két generációval korábban az egyetlen női hallgatót függöny mögé kellett rejteni, hogy ne vonja el a férfi hallgatók figyelmét feladatukról. A 20. század elején tehát a komoly szellemi tevékenységet folytató férfi hallgatókat és a figyelmüket esetlegesen eltérítő, szexuális attrakciót gerjesztő női hallgatót fizikailag szigorúan elkülönítették a köztérben. A nemek aránya és a nemekkel kapcsolatos bánásmód a felsőoktatásban pontosan megfelelt a nemek természetadta különbözőségére és hierarchikus viszonyára vonatkozó 19. századi tudományos nézeteknek. „A 19. század abban a törekvésében különbözött a megelőző századoktól, hogy ezeket a különbözőségeket a tudomány segítségével megértse, empirikusan bizonyítsa és ezeket a bizonyítékokat a társadalomtudomány alapjainak tekintse [...] Az elsöprő következtetés, amire a 19. századi tudósok jutottak, abban állt, hogy a nők nem teljesen alkalmasak magasabb rendű mentális funkciók ellátására, és különösen nem az absztrakt gondolkodásra [...] Attól tartottak, hogy intellektuális kapacitásuk fejlesztése visszahatna termékenységükre és jelentősen visszavetné anyai képességeiket. Ezért kívánatosnak tartották a nők intellektuális nevelését a pubertás kezdetén befejezni, amikor szervezete már felkészült a reprodukciós funkciókra.”¹³ Minthogy „az orvosi elméletek átszöttek a 19. századi Franciaország mindennapjait, az orvosok megbízható összekötők voltak a laboratóriumi kísérletek és a társadalmi problémák között“, a sebészeti amfiteátrum, az orvosi klinikák és demonstrációs műtők, azaz a medikus hallgatók tanintézményeinek vizuális reprezentációi maguk is közvetítették a nemi megosztottságot annak minden elemével együtt. A műtéseket ábrázoló képek népszerű műfajában a modern hős egy új típusa jelent meg, a férfi sebész, akinek páciense az esetek nagy többségében nő volt, s akinek performansa kizárólag férfi közönség előtt zajlott zsúfolt amfiteátrumokban.¹⁴ A zsáner jellemzőinek megfelelően a talpig felöltözött férfi közönség tekintete egy öntudatlan állapotban fekvő, kiszolgáltatott félmeztelen nőre fókuszál, akit vagy az újonnan felfedezett

-
- 13 Tamar Garb: Gender and Representation. In Francis Frascina – Nigel Blake – Briony Fer – Tamar Garb – Charles Harrison: *Modernity and Modernism: French Painting in the Nineteenth Century*. Yale University Press & The Open University, New Haven and London, 1993. 279–280.
- 14 Gabriel von Max: *The Anatomist*, 1869, Neue Pinakothek, München; Thomas Eakins: *Portrait of Dr Samuel D. Gross (The Gross Clinic)*, 1875, Philadelphia Museum of Art; Henri Gervex: *Before the Operation*, 1887, Musée d'Orsay, Párizs; Thomas Eakins: *The Agnew Clinic*, 1889, John Morgan Building at the University of Pennsylvania, Philadelphia.

technikával elaltattak¹⁵, vagy aki elhunyt, s így nem képes kontrollálni a helyzetet. Aki uralja a helyzetet is és a nőt is ezeken a képeken, az a férfi sebész, aki komolyan dolgozik a rosszul funkcionáló „tárgyon“, felszerelve a tudomány szentesítő eszközeivel. Ahogy Jennifer Doyle a híres philadelphiai sebészről készült Thomas Eakins-festmény (*Agnew klinika*, 1889) kapcsán megállapítja az amerikai festő másik mesterművével (*Gross klinika*, 1875) foglalkozó kitűnő esettanulmányában, a háton fekvő meztelen női páciens a sebészke alatt „azt sugallja, hogy a női test olyasvalami, amit késsel kell kontrollálni“.¹⁶

Az emelkedett orvosi diskurzus ellenére, amely tudományos felsőbbrendűséget, és megkérdőjelezhetetlen autoritást vindikált magának, illetve „érdeknélküliséget“ hirdetett mindennel szemben, ami a tiszta tudományon kívül esik (jelen esetben a meztelen testre vonatkozó libido teljes hiányát), mégis vannak olyan jelek a vizuális reprezentációban, amelyek ellentétesek a „scientia sexualis“ nyelvével és ellentmondanak a nyilvános operációk frissen regulázott szabályrendszerének is. A mellműtétek esetében „csak az érintett oldal kell fedetlen legyen, s csak egy könnyű lepelt kell teríteni az érintett részre“ – határozta meg az orvosi etikettet D. Hayes Agnew az általa írt *A sebészet elmélete és gyakorlata* című egyetemi tankönyvben.¹⁷ Ennek ellenére az Agnew klinikáról festett Eakins-képen mindkét mell közszemlére van téve, éppúgy, ahogy Henri Gervex *Operálás előtt* (1887) című festményén. A voyeur orvosi tekintet még nyilvánvalóbban tárulkozik fel Gabriel von Max *Az anatomista* (1896) című képén, ahol az orvosi tekintet leplezetlenül a fiatal női holttest mellére irányul. Ez a szexualizált orvosi tekintet, amely összefonódik más megerősítő és igazoló társadalmi diskurzusokkal, a központi koncepciója Németh Ilona *Nőgyógyászati magánrendelőjének*, amely a különböző anyagok révén, amelyek a nőgyógyászati segédeszközt takarják, a női test különböző konnotációit idézik meg (a vörös bársony a vért és az abject-elemnek tekintett menstruációs vért, a nyúláször a termékenységet, a moha pedig a női test természettel való megfeleltetését jelképezi szemben a férfi tudománnyal való megfeleltetésével¹⁸).

15 Mark S. Schreiner, MD: Eakins as Witness. The Birth of Modern Surgery, 1844–89. In Kathleen A. Foster – Mark S. Tucker – An Eakins (szerk.) *Masterpiece Restored: Seeing The Gross Clinic Anew*. Philadelphia Museum of Art in association with Yale University Press, New Haven – London, 2012, 17–34.

16 Jennifer Doyle: Sex, Scandal, and Thomas Eakins's The Gross Clinic. In *Representations*, 1999, 68. sz. 13.

17 *Principles and Practice of Surgery*. Ld. Mark S. Schreiner, MD: Eakins as Witness.

18 Ld. bővebben: András Edit: A test reprezentációja a kortárs magyar művészetben. In ****Erotika és szexualitás a magyar művészetben*. Független Képzőművészeti Műhelyek Ligája, Budapest, 1999. 61–62.

Van ugyan néhány női token-figurája, női mellékszereplője a sebészeti képek népszerű műfajának, akiknek jelenléte azonban teljes összhangban van a 19. századi nyugati társadalmak által meghatározott női szerepekkel: az apáca a szüzességet (a legmagasabbrendű női erényt) és az aszexualitást (a testi libidó hiányát) jelképezi Gervex festményén; a nővér az alávetett, alacsonyrendű, tárgyként kezelt női pácienssel van egy rangban Gervex és Eakins képén egyaránt.¹⁹ Még inkább nyilvánvaló ez a *Gross klinika* című képen, amelynek előterében egy feltehetően anyafigura túldramatizált, majdnem hisztérikus gesztussal eltakarja a szemét, hogy ne lássa a véres és brutális látványt, s ennyiben megerősíti azt az általános nézetet, miszerint nem alkalmas rá, hogy részt vegyen a gyógyítás nemes műveletében, amelyből az arra való képtelensége okán önként rekeszti ki magát, miközben drámai és nyilvánvaló kontrasztot teremt a koncentráltan dolgozó, illetve figyelő sebésszel, asszisztensekkel és ifjú medikusokkal szemben.

„A feltételezett gyenge női mentális képességek okát agyának szerkezetében vélték megtalálni, amelyet »kevésbé tekervényezetteknek... redőzöttek, kevésbé szépek és kisebb tömegűnek« tartottak a férfi agyhoz képest. Általánosan elterjedt nézet volt, hogy a női mentális képességek szükségszerűen gyengébbek annak érdekében, hogy ki tudják teljesíteni anyai szerepüket.“²⁰

Németh Ilona mindegyik helyszínen üresen hagyta a megemelt, tornyosuló házteret“, platformot, kirekesztve mindenfajta privilegizált közönséget. A budapesti Ernst Múzeum kiállításán csak virtuálisan, **Lábjegyzet* című videóján megjelenő építmény egy női művésznek nyújtott platformot, aki saját művészeti nézeteit és dilemmáit osztotta meg a potenciális látogatóval, avagy az ő szavaival, „teremtett fórumot a párbeszédhez“.²¹ A másik két helyszínen a *Lelátó* majdhogynem egy beszélő tárgy²²: amint a látogató megpillantja a gigászi, feje fölé tornyosuló építményt, egyidejűleg meghallja Heller Ágnes hangját, amint a tudomány birodalmába bebocsátott

19 D. Hayes Agnew, az ünnepeelt philadelphiai sebész viktoriánus nézeteket vallott a nőkről és szigorúan ellenezte a fiatal nők nevelését, s megtagadta a felvételüket az oktatási intézménybe, olyannyira, hogy inkább felmondott, semmint hogy koedukált osztályokat tanított volna. Azt vallotta, hogy a nő helye az otthon, és „háztartási ismeretekre, higiéniaira és levélíráásra kell tanítani“. Mindazonáltal a betegek ápolásában támogatta a nővérek szerepét. Mark S. Schreiner, MD: *Eakins as Witness*. 30.

20 Tamar Garb: *Gender and Representation*. 280.

21 Részlet a művész szerzőnek írt e-mailjéből, 2013. március 5.

22 A beszélő, éneklő tárgy koncepciója nem idegen a művésztől, melyek részét képezik hanginstallációinak. (A vonatkozó munkák: *Többfunkciós nő, Feküdj rá!* 1996; *Söpörjük a szőnyeg alá, Padló II.* 1997 [Deli Ágnessel]; *Lélegző padló, Padló III.* 1998; *Pad*, 2000; *Meghívás látogatóba, Padló VI.* 2001 [Jiří Surůvka-val]; *Kód*, 2002; *27 m*, 2004–06; *Kert*, 2010.)

új jövevények, a női entellektüelek meglehetősen rövid múltra visszatekintő és így igen törékeny és sérülékeny genealógiájáról beszél. Heller elképesztő története a művész tágabb családja erős nőtagjainak görög kórusra emlékeztető hangjaiban rezonál, akik ugyan elvesztették a család férfitagjait, apákat, férjeket, fiakat, de saját lábukra álltak.

Az Eakins *Gross klinika* című festményével foglalkozó esettanulmányok zöme a kép kapcsán felmerülő gender-kérdés megoldására koncentrálnak, minthogy Eakins „homályban tartja a beteg testének elhelyezését”.²³ „A domináns, autoriter idősebb férfi és a befele forduló, túláradó érzelmekkel küzdő idősödő nő és a nem kevesebb, mint két »fű« – Eakins figurája és a páciens, akit éppen műtenek – feszült drámai kompozíciója” Michael Fried, vezető modernista művészettörténész interpretációjában egy freudi értelemben vett „családi románc”, amelyben a véres, nyílt seb a megoldás kulcsa a rejtélyhez, amit ő úgy értelmez, mint kasztrációs szorongást, amit a realizmusba ágyazott „új típusú magasztosság (sublime)” tart kordában. A kasztrációs szorongásból fakadó képzeletbeli terror és a néző „paternalis” hatalommal való azonosulásának megnyugtató érzése kulminál a képen Thomas Weskel olvasatában.²⁴ Jennifer Doyle elemzésében a vérző seb a női szexualitást helyettesíti éles ellentétben az akt nyugati tradíciójával²⁵, amelyet nem jellemez a nő erős szexuális jelenléte. „Az akt ellen elkövetett legerőszakosabb inzultus a festményen a szexuális különbség behelyettesítése magával a seb képével. A vaginális nyílás a combon kísérteties jele a szexuális különbségeknek, amely azonban le van választva a társadalmi nemi különbségekről (gender) – mintha a páciens pontosan azt és csak azt a dolgot testesítené meg, amelyet az esztétikai tradíció szerint az akt transzcendálni hivatott.”²⁶ Ami Fried pozícióját illeti, mely a férfi szubjektum konstrukciójára és produkciójára épül, Doyle azt állítja, hogy abban „a kasztrációs narratívában nincs helye a női szubjektum pozíciónak”.²⁷ A festmény által felvetett nemi rejtélyre vonatkozó argumentációját avval zárja, hogy az voltaképpen „megköveteli a nő jelenlétét: a férfi hatalom heroikus performansa a nő megalázottsága [abjection] körül és annak ellenében zajlik”.²⁸

23 Michael Fried: Realism, Writing, and Disfiguration in Thomas Eakins's Gross Clinic, with a Postscript on Stephen Crane's Upturned Faces. In *Representations*, 1985, 9. sz. 37.

24 Michael Fried: Realism, Writing, and Disfiguration in Thomas Eakins's Gross Clinic, with a Postscript on Stephen Crane's Upturned Faces. 73–74.

25 Ld. Kenneth Clark: *Az akt. Tanulmány az eszményi formáról*. Corvina Kiadó, Budapest, 1986; Lynda Need: *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*. Routledge, London – New York, 1992.

26 Jennifer Doyle: Sex, Scandal, and Thomas Eakins's The Gross Clinic. 22.

27 Jennifer Doyle: Sex, Scandal, and Thomas Eakins's The Gross Clinic. 24.

28 Jennifer Doyle: Sex, Scandal, and Thomas Eakins's The Gross Clinic. 29.

Németh Ilona korai munkáiban nőművészként felfedezi saját testét a társadalmilag konstruált, fetiszizált és idealizált női test, az akt ellenében, amely megfosztatott saját szexualitásától, és a szexualizált női testtel foglalkozott, amely a kulturális tradícióban csak az „abject“-tel, megalázottsággal²⁹ összekapcsolva létezhetett. Arra kényszeríti a szemlélőt, hogy szembesüljön saját nemi identitása társadalmi konstrukcióival, kapcsolatos vágyaival, félelmeivel és szorongásaival. *Kapu* (1992) című korai installációja egy félelmet keltő keskeny csatornába vezeti be a látogatót, amelynek falából kések meredeznek felé, megfelelően a főbiák pszichológiai kezelésének, melynek elve a kutyaharapást szőrével, vagyis: szembe kell néznünk legnagyobb félelmünkkel ahhoz, hogy úrrá tudjunk lenni rajta. Az *Elementáris objekt I.* (1993) gallyakkal és késekkel kelt félelmet, illetve a pénisz és hatalmi jelölő megfelelője, a falosz esetleges elvesztéséből és hiányából fakadó kasztrációs szorongást kelt.³⁰ Az *Elementáris objekt II.* (1994) szó szerint egy nyílt seb, egy vágás a földben, egy sírgödör, amely a természettel, a halállal és a női nemi szervvel asszociálódik, és mindazokkal a társadalmi jelentésekkel, amelyek a nőhöz mint szexuális lényhez kapcsolódnak. Vándorkiállításainak arénáiban, amfiteátrumaiban nincs nézőközönség, de nincs a központban sem semmi, amire a látvány irányulna, hacsak nem a hiány, az űr, azaz a hiányból fakadó seb maga, amit az ülésorok magukba zárnak. A látogató, néző keresztül kell menjen a vékony átjáróvá zsugorodott porondon, színpadon, sebészeti demonstrációs műtőn, anélkül, hogy érzékelné, miszerint saját társadalmi konstrukciója, s annak genealógiája van a középpontban, annak a keretét látja, miközben a tét a saját társadalmiasult nemi lényé.

Eakins művészi oeuvre-jét sokan értelmezik úgy, mint a művész hatalmának allegorikus kinyilatkoztatását. Fried a sebészeti képeket egyenesen önarcképeknek tekinti azon az alapon, hogy a sebészt és a festőt megfeleltetni egymásnak a freudi értelemben vett maszkulinitás-kategóriák mentén, az ödipális családi dráma összefüggésébe helyezve a művészt, aki az atyai autoritással kell megküzdjön. A *Gross klinika* című képet „a festészet mint tevékenység indirekt vagy metaforikus reprezentációjának“³¹ tekinti, és olyan alkotásokkal hozza összefüggésbe, mint Eakins egy másik műve, a *William Rush a Schuykill folyó allegorikus figuráját faragja*, továbbá Velazquez *Las Meninasa* és Courbet *A festő műterme*.

29 Julia Kristeva: Bevezetés a megalázottsághoz.

30 Ld. erről: Jacques Lacan: The Signification of the Phallus. [1958] In Lacan. *Écrits: A Selection*. Routledge, London, 1977, 281–91.; Ernst van Alphen: Strategies of identification. In Norman Bryson – Michael Ann Holly – Keith Moxey (szerk.): *Visual Culture. Images and Interpretations*. Wesleyan University Press, Hanover–London, 1994, 260–271.

31 Michael Fried: Realism, Writing, and Disfiguration in Thomas Eakins's *Gross Clinic*, with a Postscript on Stephen Crane's *Upturned Faces*. 44.

Ez az a pont, ahol Németh Ilona genderrel foglalkozó munkáinak retrospektív jellegű asszamlázsa és a parergon, a láthatatlan keret, illetve a lelátó összetalálkozik. A kiállítások és azok összes eleme mint egész ugyanarról a dilemmáról beszélnek a vizualitás nyelvén, amiről a *Közérzet* és a **Lábjegyzet* videók a verbalitás nyelvén; „a művészetről mint tevékenység“-ről a posztszocialista nacionalizmus túlpolitizált, manipulált intézményes rendszerébe zártan. A videókban elemzett konkrét helyi politikai körülményeken túl a dilemma tágabb értelemben arra vonatkozik, hogy hol húzódik a művész felelősségvállalásának határa, és mi történik akkor, ha a határok lelepleződnek, és megkérdőjeleződik a művész feltételezett privilegizált helyzete túl és felette a társadalmi-politikai kondícióknak. Van-e a művésznak egyéb választása, mint belesimulni a műpiac, avagy politika által működtetett világba, kiléphet-e azok koordinátái közül. És főleg, mi a pozíciója egy női művésznak a jelen társadalmában, ami jelentősen különbözik ugyan a viktoriánus viszonyoktól, de a nemi megkülönböztetés terén máig hordozza annak mentális örökségét, még akkor is, ha az nem is annyira nyilvánvalóan vagy brutálisan van jelen, mint annak idején? A munka erről a rejtett, de máig kísértő örökségről beszél női szubjektív pozícióból, visszakövetelve a közteret a maga számára, amennyiben a női tekintet a művészi tevékenység intézményes kereteire vetül, amely keret ugyanúgy működik, mint a parergon. A nő által megfogalmazott feminista intézménykritika, akár ha csak egy röpke pillanatra is, a seb feltárásában áll valamely szimbolikus aktus által, ami önmagában felforgató erejű.

Ahogy Julia Kristeva megfogalmazza a Derrida-féle parergon-értelmezés feminista adaptációját: „Nyitottan kell tehát őrizni a sebet, amely ott sajog mindenkinben, aki nekivág az analízis kalandjának, és amelyet a hivatás mechanizmusai – az idő és az intézmények cinizmusával karöltve – egy-kettőre behegesztenek.”³²

Ami a személyes indítékot illeti, annak a dolognak, függeléknek az értelmezése foglalkoztatott, ami jelen is volt (fizikailag), meg nem is (az interpretációkban, kritikákban), amely fölött könnyedén át lehetett siklani, miközben majd agyonnyomta az embert, s amely hol az előtérbe tolokodott, hol láthatatlanná vált belesimulva a háttérbe, de amitől eltekinteni mégsem lehetett. A kiindulópont pedig az volt, hogy egy művész-kritikus elültette a bogarat a fülembe az Ernst Múzeum-beli kiállítás kapcsán elejtett egyik mellékes megjegyzésével, miszerint az a meggyőződése, hogy „az utóbbi évek egyik »legfeministább« műve jött létre“, mely kitételben a feminista jelzőt szükségesnek látta idézőjelbe tenni annak lokális összefüggésben mai napig inkább vitatott (még inkább tagadott vagy kigúnyolt), semmint elfogadott volta miatt, mely kitétel azonban éppúgy nem nyert magyarázatot, mint maga az idézőjel.³³

32 Julia Kristeva: Bevezetés a megalázottsághoz. 182.

33 Baglyas Erika: Kettős látás. In *Műértő*, 2012, 1. sz. 5. Lásd e kötetben a 224–225. oldalon.