

Hornyik Sándor

Koponya és hús

Lacan „tekintete” a művészettörténetben

Ott vagyok, ahol nem gondolkodom,
és ott gondolkodom, ahol nem vagyok.
(Jacques Lacan)

Ha a látás és a láttatás technológiai felől vizsgálódunk, akkor könnyen olyan érzésünk támadhat, hogy nemcsak a modern élet, de a modern művészettörténet is a képernyőn (*screen*) bomlik ki, de nem annyira a pixelek milliárdjainak fotonjain át, mint inkább Jacques Lacan imaginárius képernyőjének (*écran*) filozófiáján keresztül, amely az elmúlt fél évszázadban igen nagy népszerűsége tette szert a filmelméletben és a vizuális kultúra tudományában is.¹ A képernyő Lacan, Kaja Silverman, Norman Bryson, vagy Nicholas Mirzoeff felől nézve már nem pusztán a reprezentáció helye, hanem a prezentációé is, nem egyszerűen egy deskriptív eszköz, hanem inkább egy performatív hely, amelynek története a művészettörténetben az első diavetítések-től a legújabb prezentációs alkalmazásokig és digitális archívumokig ível. Legalábbis Michael Ann Holly *Past Looking* című kötetében erre a képernyőre helyezi rá a történelmi és a történelmi perspektíva, az objektív világ és a szubjektív beszámoló metszéspontján magát a művészettörténeti tanulmányt, vagyis a (művészet) történet leképezett tekintetét. Holly ezzel nemcsak az ismeretelmélet és a történettudomány retorikai fordulatra reflektált több mint húsz évvel ezelőtt, hanem a múlt és a múlt tárgyainak lacani aktivitását is hangsúlyozta.² Mintegy azt állította, hogy a történész vágyá-

nak mindörökké elérhetetlen tárgya valamiféleképpen mégiscsak meghatározza a történész tevékenységét. A történész ugyanis – szinte már paranoid módon – tisztában van azzal, hogy a múlt is figyel, a műalkotások pedig visszanéznek rá, és a műalkotásban rejtőzítő titokzatos lacani tekintet, az egykori történelmi valóság hermeneutikai horizontja kijelöli a művészettörténet lehetséges pozícióit.

Az amerikai művészettörténet metaforikus (ismeretelméleti) képernyője persze nem Lacan szubjektumának³ pszichés képernyője, illetve nem tisztán az, hiszen sok van benne Hayden White retorikai konstruktivizmusából és David Freedberg „hatalomelméletéből” is, aki Aby Warburg pszichohistóriájának távoli követőjeként már a vizuális kultúra tudományának karrierje előtt a képek erejéről és hatalmáról értekezett.⁴ Mindazonáltal a képek hatalmának ismeretelméleti diszkurzíválása, az erők és az intenciók térképszerű leképezése mégiscsak a vizuális kultúra tudományának köszönhető. W. J. T. Mitchell foglalta bele ugyanis a képi fordulat tágas keretébe a filozófia, az irodalomelmélet és a művészettörténeti értelmezés legfontosabb képi metaforáit, melyek között helyet kapott a lacani tekintet is. Nem sokkal később pedig a *gaze* (*regard*) már az új művészettörténet⁵ egyik kritikai terminusaként jelent meg, ám művészettörté-

1 Itt Nicholas Mirzoeff legendás kijelentésére gondolok, melyet Mieke Bal helyezett igen komoly kritikái prés alá: „A modern élet a képernyőn zajlik.” Vö. Nicholas MIRZOEFF: *An Introduction to Visual Culture*. London, Routledge, 1998. 3; Mieke BAL: *Vizuális esszencializmus és a vizuális kultúra tárgya* (2003). *Enigma*, 41. 2004. 86–116.

2 Michael Ann HOLLY: *Past Looking. Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*. Ithaca, Cornell University Press, 1996. 141–143. A történettudomány retorikai fordulatának lényegét a történelem konstruktivista felfogásában ragadhatjuk meg, amely a történelemben a narratívák és a történelmi intenciók jelentőségét emeli ki. Vö. Frank ANKERSMIT: *Meaning, Truth, and Reference in Historical Representation*. New York, Ithaca, Cornell University Press, 2012.

3 Itt kell megjegyeznem, hogy Lacan szubjektumelmélete sem statikus, hiszen a hetvenes években a psziché „perspektivikus”, a látógúla metszeteire (a képre és a képernyőre) alapozó elméletét felváltotta egy „topológiai” elmélet, amely már nem a perspektivikus háromszögekre, hanem a Borromeo-féle kötésre épített, amely a három egymásba fonódó kör toposzát használta az imaginárius, a szimbolikus és a reális viszonyának leképezésére.

4 Vö. Hayden WHITE: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973; David FREEDBERG: *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago, University of Chicago Press, 1989.

5 Historiográfiai értelemben használtam a kifejezést a feminista kri-

neti karrierje viszonylag rövidnek mondható, mert néhány évvel később James Elkins már komolyan kritizálta is a fogalmat, mert annak homályos pszichoanalitikus konnotációi és ambivalens filmelméleti alkalmazásai szerint nem illeszkednek megfelelően a művészet materiális dimenzióihoz, a műtárgyak statikus és objektív anyagi valóságához.⁶ Ennek ellenére a tekintet és a képernyő lacani fogalma továbbra is inspirálóan hat, néha egészen meglepő helyeken is, jelesül a tágabb értelemben vett technikatörténetben.⁷

A német médiatudomány egykori sztárja, Friedrich Kittler persze nem annyira a tekintetre és a látásra, mint inkább a képernyőre mint médiumra és az érzékelésre mint értelmezésre fókuszált. Nála nem egyszerűen a néző és világ között feszülő kulturális politikáról és ismeretelméletről van szó, hanem a valóság (a lacani pszichés valóság) három rendje strukturálja a kultúra és a technika egész történetét. A modernitás legfontosabb ismérve pedig az a folyamat lesz, ahogy a három rend (a szimbolikus, az imaginárius és a valós), avagy valóság három arca egyesül a virtuális valóságban, a digitális kódban és annak interfészén, a képernyőn.⁸ Kittler médiatörténészként, de mégis Lacan fogalmainak optikáján át a „lejegyzőrendszerek” (gramofon, film, írógép) tipizálásán keresztül osztotta fel a valóságot három regiszterre. A fotográfia és a film szerint az imagináriust képezi le, az írógép viszont a nyelvet, a szimbolikus rendet rögzíti, a valóságot pedig a maga teljességében csak a gramofon tudja reprodukálni, mert nemcsak jelentésszerű hangokat rögzít, hanem mindent, még a szimbolizálhatatlan zajt is, ami a megformált képekből és a diszkrét szavakból hiányzik. Mindezek a 19. században még elkülönülő rendszerek az újabb elektronikus kultúrában aztán a digitális kód által egyesülnek, és így – az ismeretelmélet és az érzékelés pszichológiája szempontjából – az audiovizuális, elektronikus képernyő válik a valós első igazán valóságshű leképezésévé. Kittler a maga lacani játéka-

ban egészen odáig elmegy, hogy szerinte a tudattalan nem egyszerűen a nagybetűs Másik diskurzusa, ahogy Lacan állította, hanem kifejezetten a nyomtatott áramköré, avagy tágabb értelemben az apparátusé (de nem annyira althusseri, mint inkább flusseri értelemben),⁹ vagyis a technológiáé.

Lacan tekintetének genealógiája

Lacan elméletének művészettörténeti szemrevételezése is tartogat efféle meglepetéseket, mivel Lacan felhasználói a képernyő (*écran, screen*) ködös, szándékoltan homályos fogalmát többnyire igyekeztek valami konkrétabbhoz (fotó, festmény, installáció) kötni, és így hamar eljutottak a médiumokhoz és a matériához. De mielőtt rátérnénk a művészettörténészekre, először nézzük meg, honnan is jön Lacan képernyője? Jacques Lacan 1964-es XI. szemináriumán beszélt a pszichoanalízis négy alapfogalmáról, melyek szerint a következők: tudattalan, ismétlés, áttétel, „drive”.¹⁰ A könyv fejezetei viszont elcsúsznak, eltolódnak ehhez képest. Az első fejezet ugyanis a tudattalról és az ismétlésről szól, a második viszont a tekintetről és az „objet petit a”-ról, a harmadik meg az áttételről és a „drive”-ről, a negyedik pedig a Másikról és az áttételről. A könyv felépítése alapján tehát a négy alapfogalom mellé konstruálhatunk egy ötödiket is, amely mintegy hiányként, negatívumként definiálódik, és nem is tartozik magához a pszichoanalízishez, hanem inkább annak tárgya. Ezt a valamit nevezhetjük a nagybetűs Másiknak (*Autre*), amely nem létezik, illetve valósnak (*le réel*) is, ami szimbolizálhatatlan és leképezhetetlen. Más szemszögből ugyanez a valami, a Másik egyúttal nem más, mint a vágy tárgya, ami azonban sohasem az, aminek látszik. És furamódon szintén egyfajta hiányként, a hiányzó Másik, az artikulálhatatlan valós pillantásaként jelenik meg a te-

tika, a posztmarxista társadalomelmélet és a nyelvi fordulat által inspirált, a művészettörténet metodikai revízióját sürgető elméleti platformokra. Vö. Jonathan HARRIS: *New Art History. A Critical Introduction*. New York, Routledge, 2001.

6 A tekintet művészettörténeti karrierjéhez lásd W. J. T. MITCHELL: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representations*. Chicago, Chicago University Press, 1994; Margaret OLIN: *The Gaze*. In: Robert S. NELSON–Richard SCHIFF: *Critical Terms for Art History*. Chicago, Chicago University Press, 1996. 209–219. James ELKINS: *The End of the Theory of the Gaze* (2007). <http://www.jameselkins.com/images/stories/jamese/pdfs/the-visual-gaze.pdf> (letöltve: 2018. 11. 10.)

7 Friedrich KITTLER: *Optikai médiumok* (2002). Budapest, Ráció Kiadó, 2005.

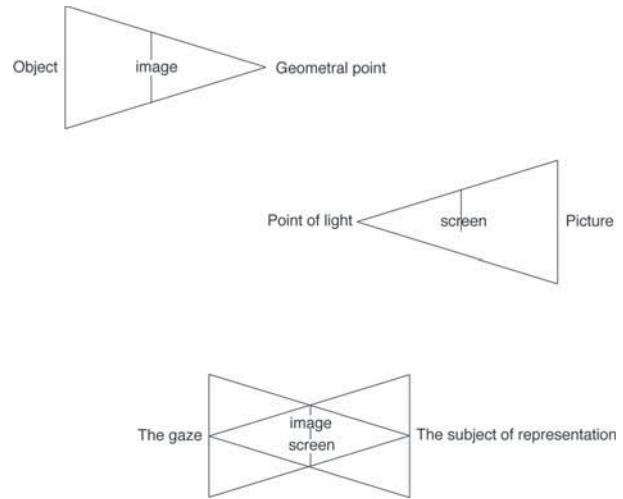
8 Friedrich KITTLER: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München, Fink, 1985; Friedrich KITTLER: *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin, Brinkman & Bose, 1986.

9 Vö. Vilém FLUSSER: *A fotográfia filozófiája* (1983). Budapest, Tartóshullám, 1990; Louis ALTHUSSER: *Ideológia és ideologikus államapparátusok* (1970). In: Kiss Attila Atilla–Kovács Sándor–Oodorics Ferenc: *Testes Könyv*, I. Szeged, Ictus, 1996. 373–412. Flussernél az apparátus a fotográfia példájával élve maga a technológia és a fotográfiai praxis együttvéve, míg althusseri értelemben az apparátus a hatalomgyakorlás és a szubjektumformálás médiuma a családtól az iskolán át a jogrendszerig ívelően.

10 Jacques LACAN: *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* (1964/1973). London, Norton, 1977.

kintet (*regard, gaze*) fogalma is, mely a valós leginkább érzékelhető nyoma a szubjektum számára. Ennek alapján akár azt is gondolhatjuk, hogy a XI. szeminárium főszereplője éppen a tekintet és a képernyő, amelyen az „objet petit a”, avagy a vágy apró tárgya megjelenik. Az „objet petit a”, a kisbetűvel írott és elgondolt másik (*autre*), mely nem azonos a nagybetűs Másikkal, annak egyfajta helyettesítője, pótléka, mindazonáltal valódi, megfogható megjelenése is, a vágy reális tárgya, amely azonban nem azonos a vágy elképzelt, ideális tárgyával. A végső lacani csavar azonban ott rejlik, hogy a titokzatos tárgy mégsem szimplán az objektívált „objet petit a”, mert a szubjektum önmagára is úgy tekint, mint mások vágyainak tárgyára, és önképét is úgy alakítja, hogy mások számára maga is „objet petit a”-vá válhasson (1. kép).

A vágy, a lacani titokzatos vágy (egyik) kulcsa innen nézve a szubjektum képének és leképezésének helye, a képernyő. Lacan pedig a tekintet és a képernyő pszichanalitikus meghatározása, a psziché új elméletének kidolgozása során a karteziánus szubjektumtól és a reneszánsz centrális perspektívától indul el. A *Pszichoanalízis négy alapkoncepciójában* olyan háromszöggé vázolja fel a perspektívát, melynek nézőpontjában a szem található, melyet ő geometriai pontnak nevez. A látás ekként leegyszerűsített háromszögében a leképezendő valóság lesz a tárgy, és félúton a tárgy és a geometriai pont között helyezkedik el a leképezett kép. Lacan azonban ezzel párhuzamosan konstruál egy másik, fordított háromszöget is, ahol a tárgy helyén a fénypont található, a geometriai pont, azaz a nézőpont helyén pedig a tárgyi értelemben vett kép. A leképezett kép helyén pedig ebben a pillanatban jelenik meg az *écran*, a *screen*, amely nemcsak képernyőt, de mozivásznat, vetítővásznat is jelent. Lacan pedig egymásra vetíti a két háromszöget, és az új szintetikus ábrán a tárgy és a fénypont korábbi helyét átveszi a tekintet, a geometriai pont és a kép helyét a reprezentáció szubjektuma kapja meg, a két háromszög metszetében pedig láthatóvá válik az a sík (a képen vonal), amelyet Lacan egyszerre nevez képnek és képernyőnek. Így válik egy fokkal érthetőbbé, hogy a tárgyi értelemben vett kép, a testet öltött kép, a szubjektum képe Lacannál egybeesik azzal a képpel, amelyet az ember a szemén (annak lencséjén és receptorain) keresztül az elméjében másokról kialakít. Ahogy Lacan fogalmaz: „a kép bizonyosan a szememben van, de én, én magam viszont ott vagyok a képben”.¹¹



1. Jacques Lacan diagramjai a tekintet és a képernyő leképezéséhez a *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* című könyve alapján

Lacan tekintete, mely a képernyő helyét és virtuális kiterjedését is meghatározza, azonban nem a semmiből pattant ki, sőt még csak nem is tisztán a lacani elmélet „atyjától”, Sigmund Freudtól ered. Ott van benne Jean-Paul Sartre meglesett leskelődője a kulcslyuknál, a néző, aki tudatában van annak, hogy nézik *A lét és a semmiből* (1943). És Merleau-Ponty tekintete is *A látható és a láthatatlanból* (1964, de az ötvenes években íródott), a megtestesült tekintet, amely a láthatóban, a formában mindig látja, vagy inkább érzi a láthatatlant, a formátlant is, amely a maga borzongató negativitásával meghatározza a láthatót is. Ráadásul ez a posztumusz mű együttal egyfajta szintézise a fenomenológiának és az egzisztencializmusnak, hiszen Merleau-Pontyval szólva a látó saját látott léteként talál rá a másikra. És még egy fontos figura idekívánczik, egy másik barát, egy kevésbé ismert pályatárs, Roger Caillois a mimikri és a pszichaszténia fogalmával (1935), aki a mimikrit nem elsősorban védekező mechanizmusként értelmezte, hanem egyfajta „pszichózisként”, amely a tér és a környezet „beteges” vonzásával függ össze.¹² A rovarok álcázása ugyanis nem mindig sikeres, sőt a ragadozók többsége éppúgy megleli és elfogyasztja a magát álcázó rovar, mint azt, amelyik erre nem képes. Caillois szerint a rovarpszichózis lényege az, hogy a rovar a világhoz, a

11 Uo. 95.

12 Roger CAILLOIS: *Mimetisme et psychasténie légendaire. Minotaure*, 7. 1935. 4–10.



2. **Hans Holbein:** *Követek*, 1533
Olaj, fa, 207×209,5 cm
The National Gallery, London

környezetéhez akar tartozni, mert úgy érzi magát biztonságban, így felveszi annak alakját és színét, mely „gesztus” szerinte kapcsolatba hozható a pszichaszténia egyes tüneteivel, a döntésképtelenséggel, az apátiába és mozdulatlanságba hajló inaktivitással, mely nem független a túlzásba vitt reflexiótól sem – mármint a gondolkodó emberek esetében. Lacan valószínűleg azt gondolta, hogy erre a „rovarpszichózisra” az emberi psziché is hajlamos, a különbség csak annyi, hogy az ember arra is képes, hogy többféle mimikrit, ha tetszik, többféle maskarát öltön magára azért, hogy ne lógjon ki a sorból, hogy sikeresen beilleszkedjen a szimbolikus rendbe. Ebből egy fokkal értehetőbbé válik, hogy mit ért Lacan azon, hogy a tudattalan a Másik diszkurzusa, amely elfojtott vágyainkat és félelmeinket is meghatározza. Sőt az is, hogy a Másik diszkurzusának megfelelően, a Másik tekintetével szemben alakítjuk ki önmagunkat, önképünket, amely a lacani képernyőn ölt testet.

Az esetenként az isteni, illetve a sátáni szemmel is összefüggésbe hozott tekintet egy további fontos forrása Salvador Dalí paranoia-kritikai módszere, melyet

a harmincas évek elején fejlesztett ki festészetében, és amellyel látszólag össze nem tartozó dolgok között állított fel vizuális kapcsolatot, mintegy más perspektívába (cseppfolyósítás, anamorfózis) helyezve azokat, hogy rámutasson a metafizikus és pszichoszexuális világ rejtett összefüggéseire.¹³ Dalí hatása kapcsán az sem elhanyagolható tényező, hogy Lacan klinikai pszichiáterként a paranoiáról írta doktori disszertációját 1932-ben, és ugyanabban a párizsi szürrealista körben forgott, mint Dalí.¹⁴ Dalí korának pszichiátriájától eltérően a paranoiát nem súlyos pszichés zavarnak, hanem egyfajta alternatív valóságnak tartotta, egy lehetséges, de mások által nem osztott nézőpontnak, vagyis a paranoiát kiemelte a kórházból, és ez a dehospitalizáció Lacanra is hatott, aki Dalí műveiben a perspektíva relativitására, nézőponthoz kötöttségének forradalmi gondolatára ismert rá.¹⁵ Dalí azonban Lacan paranoiáról írott disszertációjában még nem bukkant fel, viszont szerepel már a XI. szeminárium nem kevésbé paranoid elméletében (2. kép). A tekintet működésének fő reprezentánsa azonban mégsem Dalí valamelyik dekonstruált vagy anamorfikusan torzított alakja lett, hanem ifj. Hans Holbein koponyája a *Követek* (1533) című igen híres festményéről, amely két francia nemest (Jean de Dinteville és Georges de Selve) ábrázol VIII. Henrik angliai udvarából különféle tudományos eszközök, térképek, órák és hangszerek társaságában. Lacan azonban nem a rejtett szimbolizmus tárgyaira (quadrivium és trivium) fókuszál, hanem inkább a rejtőző valósra, amely a kép hagyományos, reprezentatív, perspektivikus terében nem jelenik, sőt per definitionem nem is jelenhet meg. Legalábbis hagyományos, valóságos, perspektivikus formájában nem illeszkedhet a képernyőként elgondolt valóság szövetébe. Megjelenhet viszont egyfajta idegen testként, kilógó, oda nem illő elemként, egyfajta sötét foltként a vásznon, a képernyőn. Ezt a foltot Lacan *scotomán* (sötétség, hiány, vakfolt) nevezi, amely nem mellékesen egy anamorfózis, egy extrém skurcban ábrázolt emberi koponya, amely ekként nem pusztán egy jól ismert memento mori embléma, hanem egyúttal a valós, a nagybetűs Másik leképezése is. Sőt Lacan szerint az anamorfikusan ábrázolt koponya még fallikus asszociációkat is kelt, és ezzel megjeleníti a hatalmat szimbolizáló falloszt, illetve annak hiányát és a kaszt-ráció komplexust is. És ez a valós hely, ez a vakfolt a látómezőben, illetve annak festett leképezésében egy-

13 Salvador DALÍ: *Millet Angelusának tragikus mítosza* (1933/1963). Budapest, Corvina Kiadó, 1986.

14 Jacques LACAN: *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la*

personnalité (1932). Paris, Seuil, 1975.

15 Vö. Margaret IVERSEN: *Beyond Pleasure. Freud, Lacan, Barthes*. Pennsylvania, Pennsylvania University Press, 2007.

úttal a szubjektum helye is, a látó szubjektum helye, aki önmagát nem láthatja a saját látómezejében, csak mások tekintetéből, szeméből rekonstruálhatja saját képmását. A *Követek* – és Holbein festményén keresztül az egész művészet – legnagyobb titka, és legfőbb funkciója így a fenyegető, paranoid valóság leképezése, és a leképezésen, a megjelenítésen keresztül a tekintet megszelídítése (*dompte-regard*).¹⁶ Mégpedig nem máshol, mint egy festett vásznon, amely ugyanúgy lehet a kép és a képernyő szintézise, mint a mozgóképet megjelenítő mozivászon, vagy az énképet, az imázst „hordozó” emberi test, ami az amerikai filmelméletre és a vizuális kultúra tudományára hat majd inspirálóan.

A tekintet művészettörténeti karrierje

A művészettörténetben Lacan antikarteziánus perspektívája először Hubert Damisch munkásságában jelent meg, aki a valóság lacani rendjeinek realitásától elindulva vizsgálta felül Filippo Brunelleschi és Erwin Panofsky perspektívájának valóságosságát, amikor amellettt érvelt, hogy a centrális perspektíva nem más, mint a valóságot racionális és koherens formába szervező lacani szimbolikus egy fajtája, amely kijelöli a szubjektum helyét a világban, sőt egyúttal előírja azt is, hogy hogyan lásson.¹⁷ Damisch nyomdokain a valóság szimbolikus rendjének és szimbolizálhatatlan természetének, húsának paradox dialektikája felől közelített a művészet materialitásához, illetve irracionális potenciáljához Georges Didi-Huberman is, aki szintén Panofsky kantiánus eszmetörténetét korrigálta Lacan felől, amikor visszatért Aby Warburg ikonológiájának érzelmi dimenzióihoz, és azokat helyezte egy modern, művé-

szettörténeti pszichohistória középpontjába, amely a psziché lenyomataként tekint a képekre.¹⁸ Didi-Huberman azonban nemcsak a klasszikus és a kritikai művészettörténetre¹⁹ alkalmazta a lacani tekintetet, hanem a holokauszt reprezentációjának, illetve reprezentálhatóságának képfilozófiai tételezése során is hasznosította. Az auschwitz-birkenai koncentrációs táborban készült fotók kapcsán a *lacuna* (a *scotoma* mellett a hiány másik vizuális metaforája Lacannál)²⁰ és a *le réel* fogalmához fordul, illetve Lacan Holbein-elemzésének problematikájához tér vissza, amellyel összhangban megkülönbözteti a valóst eltakaró, elleplező, hagyományos, mimetikus képtől a valóság szövetét felhasító, felszaggató képet, ami a felfoghatatlan valósra nyit sokkoló ablakot, mint ahogy ezt a Sonderkommando tagjai által 1944-ben készített fotók is teszik.²¹ A valóság imaginárius, megszelídített képét felszaggató ábrázolás egyúttal a kényelmes, hétköznapi realizmussal és realitással szakító Georges Bataille és André Breton hatását is mutatja, és visszavezet a szürrealisták által inspirált fiatal Lacanhoz is. Didi-Huberman ugyanis a Sonderkommando által készített fotókat összekapcsolja nemcsak Bataille *Documents* folyóiratával, Walter Benjamin *Passagen-Werk* projektjével és Warburg *Mnemosyne* atlaszával, hanem Lacan *lacuna* (hiány, rés, üreg) fogalmával is, amelyet úgy olvas tovább, hogy a valóság valódi természetét feltáró képek akkor működnek igazán jól, ha sorozatokba, archívumokba rendeződve erősítik egymást.

A kép, a projekció, illetve a projekció manipulálása és elrendezése, valósággá szervezése már a tekintet és a képernyő hatvanas évekbeli diszkurzíválása előtt is foglalkoztatta Lacant. Lényeges szerepet játszik a képi és képpalkotó mozzanat az 1936-os *Tükör-stádium* előadásában is, amely az én funkciójának kialakulásá-

16 Ez a gondolat elég erősen összecseng Cindy Sherman alkotói intenciójával: „In horror stories or fairy tales, the fascination with the morbid is also, at least for me, a way to prepare for the unthinkable. My biggest fear is a horrible, horrible death, and I think this fascination with the grotesque and with horror is a way to prepare yourself psychically if, God forbid, you have to experience something like that. That's why it's very important for me to show the artificiality of it all, because the horrors of the world are unmatchable, and they're too profound. It's much easier to absorb – to be entertained by it, but also to let it affect you psychologically – if it's done in a fake, humorous, artificial way.” – Noriko FUKU: *A Woman of Parts. Interview with Cindy Sherman* (1997). <http://www.americansuburbx.com/2009/03/interview-interview-with-artist-cindy.html> (letöltve: 2018. 11. 10.)

17 Hubert DAMISCH: *L'Origin de la Perspective*. Paris, Flammarion, 1987. Lásd még: Margaret IVERSEN: *The Discourse of Perspective in the Twentieth Century*. Panofsky, Damisch, Lacan. *Oxford Art Journal*, 2005. 2. 191–202.

18 Georges DIDI-HUBERMAN: *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*. Paris, Flammarion, 1990; Georges DIDI-HUBERMAN: *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris, Minuit, 2002.

19 Vö. Michael PODRO: *The Critical Historians of Art*. New Haven, Yale University Press, 1982.

20 A *scotoma* latinul foltot jelent, a biológiában és az orvostudományban a látótérben érzékelhető vakfoltot nevezik így. A *lacuna* pedig latinul hiányt jelent, a biológiában a csontokban található apró üregek megjelölésére alkalmazzák.

21 Georges DIDI-HUBERMAN: *Images in Spite of All. Four Photographs from Auschwitz* (2003). Chicago, University of Chicago Press, 2008. Ehhez az értelmezési kerethez kapcsolódik a *Saul fia* (rendező: Nemes Jeles László) elemzése is, hiszen a film is a Sonderkommando fényképeitől indul el: *Túl a feketén* (2015). Pécs, Jelenkor Kiadó, 2016.

ról szól.²² Az előadás tézise szerint a gyermek valamikor hat és tizenhét hónapos kora között ismeri fel magát a tükörben, és így nem a nyelv, hanem a képalkotás válik elsődlegessé az ego, az én kialakulásában. Lacan mindazonáltal komplex és egyáltalán nem aktív szerepet tulajdonít a szubjektumnak, ugyanis egy alapvető hasadáshoz köti az én képének létrejöttét. Az én mint tárgy és az én mint szubjektum közötti hasadáshoz, melynek során az én olyan külső, tőle idegen képben ismeri fel (Lacan megfogalmazásában ismeri félre) magát, amely mindig ki van téve mások tekintetének. Ez a folyamat ráadásul nemcsak hasadás, de elidegenedés is, a szubjektum ugyanis korábbi töredékes és taktilis, szerves önképe (látom a kezem, érzem a lábam) helyett egy teljes egészszel azonosul, mely azonban rajta kívül helyezkedik el. Ezt a nyelv előtti stádiumot Lacan később nevezi majd konzekvensen imagináriusnak. A jól ismert lacani hármasság (imaginárius, szimbolikus, valós) ugyanis csak később formálódott ki teljesen, úgy nagyjából az 1953-as római előadás környékén.²³ Nagyon sarkosan fogalmazva és az emberi psziché rendszerén belülről szemlélve, az imaginárius a képek birodalma, az én képe az imaginárius regiszterében alakul ki a tükörstádium során, és a szubjektum csak később lép be a szimbolikus rendbe, a nyelv szimbolikus rendjébe, amely kijelöli számára a szubjektum lehetséges pozícióit: apa, anya, gyerek, iskolás, dolgozó, fogyasztó stb.

Ebben a perspektívában válik értelmezhetővé a művészi és a művészettörténeti reprezentáció elméletét inspiráló valós (*le réel*) fogalma is, amely nem azonos a valósággal, sőt éppenséggel annak ellentéte, a valós ugyanis Lacan szerint mindaz, ami nem szimbolizálható, ami nem része a szimbolikus rendnek, ami nyelvi megfogalmazhatatlan, pontosabban az, ami kívül esik a megfogalmazáson. Példának okáért a halál fogalmán és elképzelésén túl eső valós halál, a halál a maga fizikai valóságában. Lacan azonban kerüli az ilyen típusú megfeleltetéseket és leegyszerűsítéseket, inkább költői és tudatosan kétértelműen fogalmaz a valós meghatározásakor. Egyszer azt állítja, hogy a valós az, ami mindig visszatér ugyanoda, máskor (ké-

sőbb) pedig azt, hogy a valós az, ami önmagát írja, ami önmagában íródik. Mondhatni nem a mi nyelvünkön beszél, nem a mi nyelvünkben létezik, hanem tőlünk függetlenül is van. Projekcióinkkal, képernyőinkkel és a képernyőinkre helyezett „objet petit a” képeinkkel ezt a halálosan idegen valóságot igyekszünk megszelídíteni, és Lacan szerint a képzőművészetben is ugyanezt az örömet szeretnénk újra és újra átélni. Mindazonáltal Lacan tekintete nem a művészettörténetet hódította meg először, hanem a filmelméletet, amely a hetvenes években sokkal inkább vevő volt a lingvisztikára és a pszichoanalízisre is.²⁴

A freudi–lacani alapokon nyugvó férfitekintet (*male gaze*) és a vizuális élvezet (*visual pleasure*) fogalma Laura Mulvey rengetegszer idézett 1975-ös cikke nyomán lett a filmelméleti diszkurzus része. Mulvey a negyvenes–ötvenes évekbeli hollywoodi filmek (leginkább persze Hitchcock és a film noir) kapcsán értekezett a nő szerepéről és helyéről a filmvászonon, és Lacantól elsősorban a tükörstádium elméletét hasznosította.²⁵ Tézise szerint a nő többnyire passzív szerepet játszik a filmekben a vágy és a tekintet tárgyaként, és egyetlen funkciója az, hogy nézhessék, miközben a tekintet forrása és eredője minden esetben a férfi, aminek következtében a hollywoodi filmet a férfitekintet dominanciája jellemzi. Mulvey szerint a nő tulajdonképpen freudi fogalmakon, az aktív és a passzív szkopofília gyakorlatán keresztül tárgyasul a filmvászonon. A „férfitekintet” fogalma már ebből adódóan is igen gyorsan ázá viták terepe lett, elsősorban a feminista kritikában, mivel Mulvey elmélete – Freud „kasztrációs” elméletéhez hasonlóan – nem számolt érdemben a nővel, akit nagyjából a fallosz hiányával jellemezett. Mary Ann Doane ezért vezette be néhány évvel később a női tekintet fogalmát, amely a női nézés (*spectatorship*), a női szubjektum pozíció definiálásában látta meg a pszichoanalitikus filmelemzés revíziójának lehetőségét, ami arra a kérdésre épül, hogy vajon kivel és mivel azonosulhat a női néző a film terében.²⁶ Doane szerint mindenekelőtt a női szereplőkkel, de ez nem feltétlenül jelenti a passzív, tárgyasított pozíció felvételét, mivel a nő maszkként, maskaraként

22 Jacques LACAN: A tükörstádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra (1936/1949). *Thalassa*, 1993. 2. sz. 5–11. Ugyanebben a *Thalassa*-számunkban megjelent egy kiváló bevezetés is a lacani pszichoanalízisbe: ERŐS Ferenc: Jacques Lacan, avagy a vágy tragédiája. *Thalassa*, 1993. 2. sz. 29–44.

23 Jacques LACAN: The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis (1953). Trans. Alan SHERIDAN. In: *Écrits*. London, Tavistock, 1977. 23–86.

24 Lacan filmelméleti karrierjét nem tárgyalom részletesen. Lásd ehhez: DRAGON Zoltán: A lehetetlen valósága, avagy a filmi narratíva tere – a valóság benyomásától a borromei kötésig (2006). <http://www.apertura.hu/2006/tavas/z/dragon> (letöltve: 2018. 11. 10.)

25 Laura MULVEY: Vizuális élvezet és elbeszélő film (1975). *Metropolis*, 2000. 4. sz. 10–21.

26 Mary Ann DOANE: Film és maszk. A női néző elmélete (1982). *Metropolis*, 2000. 4. sz. 24–36.

is tekinthet a filmbeli nőkre, a nő képére. Vagyis nem csupán a vágy tárgyaként ismerhet magára a fim tükörében, hanem lehetősége van arra is, hogy a tükörben látott képet egy maskarának, egy lehetséges szerepnek tekintse, illetve egy lacani értelemben vett pszichés vetítővászonként, avagy képernyőként gondoljon a filmre.²⁷

Mulvey a képzőművészetbe is átlátnálta a férfitekintet konstrukcióját, és Cindy Shermannek szentelt elemzésében is kifejezetten ezzel a fókusszal nézte az *Untitled Film Stills* egyes (1977–1987) darabjait. Sherman munkásságát, fejlődését mintegy a férfitekintet (és implicita a női látvány) lebontásaként, a kozmetikai felszín feltárásaként értelmezte a kezdeti filmes-allúziós művektől, az önreflexív (női tekintet, szerepjáték, karikatúra) munkákon át a test roncsolásáig, az *abject* reprezentációjáig ívelően (3. kép).²⁸ A filmes állóképeken (és a későbbi beállítások és parafrázisok többségén) ugyanis mindvégig Sherman játssza el az egyes szerepeket, melyek világa az ötvenes–hatvanas évek amerikai és európai filmművészetétől a divatfotográfián át a fantasyig és a horrorfilmekig ível. Mulvey interpretációja kapcsán azonban azt is érdemes megjegyezni, hogy Sherman nem használ konkrét mintákat, nem forgat újra jeleneteket, hanem mintegy az „optikai tudattalanságból” dolgozik, melyre még visszatérek. A konkrét utalások, a konkrét helyek és az adott nézőpontok híján felmerülhet az „eredeti”, lacani tekintet problematikája is, amely per definitionem nem férfi-, de nem is női tekintet, hanem valami Más. Nincs ugyanis neme, sőt nem is igazán emberi, klasszikus esete, „szubjektuma”, kiindulópontja a hullámzó tengeren megvillanó szardíniásdoboz,²⁹ és Sherman mintha ezt a tekintetet, a dehumanizált lacani tekintetet lenne képes vizualizálni. Mégpedig úgy – ahogy ezt majd később Krauss is megjegyzi, miközben ő Mulvey-kritikáját másfelé futtatja ki –, hogy nemcsak a képek konstruáltsága hangsúlyos a fotográfiákon, hanem Sherman játéka a képekkel és a tekintetekkel, mert valóban van valami háttorzongató abban, hogy nem lehet rögzíteni és beazonosítani a tekintet forrását, a művész nézőpontját.³⁰ Ha ugyanis retrospektív módon és sorozatként nézzük a munkákat,



3. **Cindy Sherman:** *Untitled Film Still #13*, 1978
Gelatin silver print, 25,4×20,3 cm
Museum of Modern Art, New York
© A művész és a Metro Pictures jóvoltából

amire a címen keresztül Sherman is ösztönöz, akkor nem lehet azonosulni sem a modellel, sem a művészzel, mert a nézőpont folyamatosan mozgásban van, és a kép készítője hol innen, hol onnan mutat be egy-egy klasszikus jelenetet, majd pedig annak fonák (divat- és tündérmese-sorozatok), illetve később obszcén (szex- és szurrealista-sorozatok) másait is színre viszi.

A művészettörténetben először Norman Bryson fókuszált rá a lacani képernyőre *A tekintet a kiterjesztett mezőben* című tanulmányában, ahol egy kulturálisan kódolt jelkészletként írta le a screen, melyet a szub-

27 Vö. Jackie STACEY: *Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. New York, Routledge, 1994.

28 Laura MULVEY: *Cosmetics and Abjection. Cindy Sherman 1977–1987* (1991). In: *Cindy Sherman*. Ed. by Johanna BURTON. Cambridge, MIT Press, 2006. 65–82.

29 A megvillanó szardíniásdoboz képe *A pszichoanalízis négy alaponceptiójának* egyik leghíresebb anekdotájából került be a tekintet diszkurzusába. Lacan ugyanis a tekintet működése kapcsán 1964-es szemináriumán egy régi személyes emlékét idézte fel, amikor ha-

lászokkal hajózott együtt, és az egyik megbökte, hogy látja-e a távolban megvillanó fényt. Lacan válaszolt, hogy persze, a halász meg csak annyit válaszolt, hogy az – mármint a napfényben csillogó szardíniásdoboz – viszont nem lát téged. Amíg a halász az emberi élet éléskamraként elgondolt színpadán ironizált, ahol a halak tárgyiasulnak, fogyasztási cikké válnak, addig Lacan éppen ennek a tárgyiasult színpadnak a kísérteties erején, hatalmán tőprengett el.

30 Rosalind KRAUSS: *Cindy Sherman: Untitled* (1993). In: *Cindy Sherman 2006* (ld. 28. j.) 97–142.



4. **Cindy Sherman:** *Untitled #92*, 1981
Chromogenic color print, 61×121,9 cm
Museum of Modern Art, New York (© A művész és a Metro Pictures jóvoltából)

jektum nem birtokolhat, csak használhat.³¹ Ugyanez a szemiotikai indíttatás hatja át már az 1983-as *Látás és festészet, avagy a tekintet logikája* című könyvének lapjait is, ahol a tekintet és a pillantás szembeállítását még nagyjából Lacan nélkül történik meg, lingvisztikai és ismeretelméleti (leginkább foucault-i) alapokon. Bryson ugyanis a nézéshez transzcendens és transzcendentális asszociációkat kapcsol, és szembeállítja azokat a pillantás esetlegességével és testi hangsúlyaival.³² Cindy Shermanről írott, jóval későbbi elemzésében a viaszbábu és a múzeum metaforájának is van egy hasonló stichje, mert a szerző a tekintetek és a kulturális kódok egyfajta panoptikumaként értelmezi nemcsak a filmstilleket, de a későbbi cím nélküli műveket is, amelyek kilépnek Hollywood világából, hogy kiterjesszék vizsgálódásaikat a mesék, a divat, a művészettörténet és a horror birodalmára.³³ Bryson szerint így Sherman művei leginkább azt vizualizálják, hogy a test és a test képe miként rendelődik alá a szimbolikus és az imaginárius diszkurzusainak, amiben a lacani és a foucault-i perspektívák szintézisét sejtethetjük. Bryson művészet-

történeti szcenírozásához képest a filmes nézőpont a tekintet kapcsán sokkal inkább az aktivitásra helyezi a hangsúlyt, és nem annyira a végtermékre, a fotografikus képre, mint inkább a képalkotás folyamatára és a képen belüli diegézisre koncentrálnak, nemcsak Sherman, de Lacan esetében is (4. kép).

A tekintet és a képernyő legalaposabb filmes elméletirója talán Kaja Silverman, aki Joan Copjec után elsőként vetette tüzetes vizsgálat alá Lacan látómezőit (híres perspektivikus háromszögeit), a vizualitás és az én lacani konstrukcióit *A látható világ küszöbe* című kötetében.³⁴ Silverman jogosan hangsúlyozta, hogy Lacan a képernyő és a kép kapcsán a XI. szeminárium során fokozatosan eltávolodott a kiinduló festészeti metaforáktól, és egy helyen már a foto-gráfia kifejezést alkalmazta. Így a fotografikus-filmes konnotációit is hangsúlyossá tette a tekintetnek, és ezzel mintegy kiemelte a képernyőt a pszichés regiszterekből, fényképpé változtatta és instrumentalizálta is azt. A képernyő kapcsán ráadásul Silverman éppen a fotográfus Cindy Sherman műveit elemzi, melyek megmutatják, hogy miként, mi-

31 Norman BRYSON: A tekintet a kiterjesztett mezőben (1988). *Enigma*, 41. 2004. 48–60.

32 Norman BRYSON: *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*. New Haven, Yale University Press, 1983.

33 Norman BRYSON: House of Wax. In: *Cindy Sherman 2006* (ld. 28. j.) 83–96.

34 Joan Copjec mutatott rá elsőként, hogy a filmelmélet Mulvey nyomán félreértette Lacan és a lacani képernyő fogalmát is. Vö. Joan COPJEC: *Read My Desire. Lacan Against the Historicist*. Cambridge, MIT Press, 1994; Kaja SILVERMAN: *Threshold of the Visible World*. London, Routledge, 1996.

lyen formában tud a szubjektum játszani a képpel és a képernyővel. Az *Untitled Film Stills* ugyanis azt tudatosítja, hogy valójában képként, fényképként léphetünk be a valóságba, mert a fotografikus látás nemcsak a reprezentációinkat határozza meg alapvetően, de önmagunkról alkotott képünket is. Sőt Silverman Sherman nyomán azt is tudatosítja, hogy ebből a játékból szinte törvényszerűen hiányzik a szubjektum maga testi valójában, mert csak a képekkel, a képeken át tudunk játszani. Silvermanre építve Hal Foster *A valós visszatérése* (1996) című könyvében még tovább materializálta a képernyőt, már csak azért is, mert Mike Kelley és a Chapman testvérek szobrai kapcsán ez anyagyszerűen is elkerülhetlenné vált.³⁵ Sőt Foster a lacani tekintet elemzését éppen a materialitás hangsúlyozása miatt kapcsolta össze markánsan az abject bataille-i és kristevai fogalmával is (5. kép).³⁶

Nagyon leegyszerűsítve, Foster azt állítja, hogy a valóság, sőt a lacani valós az abject megjelenésén keresztül képes belépni a kép, a képernyő terébe. Egy lacani fogalmat (*tuché* – találkozás a valóssal) használva érvel emellett, hogy éppen az emberi test korlátaira, halandóságára és materialitására rámutató abject traumája képes átszűrni a szubjektum és a képernyő vásznát. Ám ez az értelmezés némiképp szakít az eredeti lacani-val, ahol egyrészt mindvégig erősen lebeg, hogy milyen keretben is értelmezendő a képernyő, másrészt pedig a valós per definitionem megjeleníthetetlen, így a két Chapman vagy Kelley is legföljebb „objet petit a”-kat készíthet. Foster egészen pontosan követi viszont Lacant abban, hogy a művészet funkciója a tekintet pacifikálása, miközben a szurrealista Lacanon és korán túllépve arról értekezik, hogy a kilencvenes évek abject art-ja már elszakadt a képre, a képiségre, a képernyőre és az illúzióra fókuszáló nyolcvanas évek posztmodernjétől is. A valósághoz, a matériához és a valóshoz visszatérő, vagy inkább megtérő abject art célja ugyanis már az, hogy a maga rettentő voltában tárja fel a bennünket nem csupán idealizáló, de egyben tárgyiasító, eldologiasító, és ezáltal megsemmisítő, kvázi halálos tekintet: és mindehhez kiváló táptalajra lel Cindy Sherman művészetében, amely az ő olvasatában az imaginárius képernyőtől a szörnyű valós felé halad. Foster a lacani perspektivikus háromszögek nyomán három periódusra is tudja tagolni Sherman pályáját: 1977-től 1982-ig Sher-



5. **Cindy Sherman:** *Untitled #153*, 1985
Chromogenic color print, 170,8×125,7 cm
Museum of Modern Art, New York
© A művész és a Metro Pictures jóvoltából

man a reprezentáció szubjektumát jeleníti meg, a nő mint képet; 1983-tól 1990-ig viszont már a képernyő jelenik meg művein, amelyen a szubjektum tudatosan játszik a reprezentációkkal. Sherman ebben az időszakban készíti divatfotóit és horrorisztikus tündérmeséit, illetve művészettörténeti parafrázisait. 1991-től a szex- és horrorképekkel, valamint a bellmeri allúziókat hordozó obszcén próbababákkal jelenik csak meg Shermannel maga a valós, illetve az embertelen, fenyegető, dehumanizáló lacani tekintet.

35 Hal FOSTER: *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, MIT Press, 1996.

36 Hal FOSTER: *Obscene, Abject, Traumatic*. (1996). In: *Cindy Sherman 2006* (Id. 28. j.) 171–192. Az „abject art” kifejezés a Whitney Museum

1993-as kiállításán után terjedt el: *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art*. A kiállításon Louise Bourgeois, Kiki Smith, Paul McCarthy, Jake és Dinos Chapman mellett Cindy Sherman is szerepelt az 1992-es „szexképekkel”.



6. **Cindy Sherman:** *Untitled #216*, 1989
Chromogenic color print, 238,8×160 cm
Museum of Modern Art, New York
© A művész és a Metro Pictures jóvoltából

Foster valós fókusza nyilván nem független a leghíresebb Lacan-követő Slavoj Žižek munkásságától, ami egy újabb rövid visszatekintésre, illetve ferde pillantásra készített, amelyet szintén Holbein anamorfikus koponyája inspirált. Žižek a *Looking Awry* című, 1991-es kötetében arra koncentrált ugyanis Lacan kapcsán, amire Foster is: a valósra, a lacani elmélet leghomályosabb, legtitkosabb pontjára. Žižek azonban hű próbál maradni Lacanhoz és Freudhoz is, így szimbolizálhatatlannak

tekinti a valóst, miközben Foster a trauma és a valós sokkja kapcsán behoz egy másik diskurzust is, Kristeva és Bataille abjectjét.³⁷ Ennek köszönhetően egy kicsit még visszább is kell mennünk az időben: Julia Kristeva abjectjéhez.³⁸ Kristeva számára az abject az, ami nem tartozik a szubjektumhoz, de nem is tárgy. Klasszikus példái a lehámló bőr, a levágott köröm, a menstruációs vér és az ondó. Olyan részei a testnek, amelyek leválnak arról, és így a test romlásán, elmúlásán keresztül a halál képzetét idézik fel. Ezen túl azonban, vagy inkább mindezek előtt a tejen lévő bőr is abject Kristeva számára, vagyis egy köztes létező, amely nem tartozik már a tejhez, de még nem is egy önálló dolog, egyfajta határfelület a külső és a belső, a tárgy és a környezete között (6. kép).

Az abject, illetve Sherman és Foster kapcsán Rosalind Kraussra is érdemes kiterjeszteni a képet, aki az 1993-as *Az optikai tudattalan* című nagy ívű művében éppen Bataille „informális” materializmusa felől nézve konstruálta meg a modernizmus másik arcát, amely a káoszhoz, az alaktalanhoz és az irracionálishoz vonzódva nem az ész és a formát, hanem a testet és a vitalitást helyezi a centrumba. Krauss az optikai tudattalan fogalmát Fredric Jamesonon keresztül Walter Benjamtól veszi át, és Benjamin alapvetően freudi elképzelését egészíti ki Lacannal is, így az optikai tudattalan nem csupán az elménk mélyén rejlő képek birodalma, hanem a tekintet és a képernyőé is, amelynek megvan a maga saját, vizuális, optikai logikája, ami sokszor éppen a szimbolikus renddel szemben bomlik ki.³⁹ Krauss kiindulópontja azonban lényegében a karteziánus szimbolikus rend nagy kritikusanak, Georges Bataille-nak az alantass/alapvető materializmus (*le bas matérialisme*) és formátlan (*informe*) fogalma a harmincas évekből, amelyek alapján Yves-Alain Bois-val és Fosterrel együtt egy egész alternatív modernizmust épített fel Alberto Giacomettitől és Dalítól Marcel Duchamp-on, Max Ernsten, az *informel* festészeten és az absztrakt expresszionizmuson át Andy Warholig és az *abject art*-ig.⁴⁰

Talán ebből a nagy képből, ettől a nagy narratívától eredeztethető Krauss vonzódása a matériához, és a forma dekonstrukciójához, amely Cindy Sherman-ről írott elemzését is áthatja. A korábbi elemzéseket, akár a férfi-, akár a női tekintetre fókuszáltak, Roland

37 Slavoj ŽIŽEK: *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge, MIT Press, 1991.

38 Julia KRISTEVA: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York, Columbia University Press, 1982.

39 Rosalind KRAUSS: *The Optical Unconscious*. Cambridge, MIT Press, 1993.

40 Yves-Alain BOIS–Rosalind KRAUSS: *Formless. A Users Guide*. Cambridge, MIT Press, 1997; Yves-Alain BOIS–Benjamin BUCHLOH–Hal FOSTER–David JOSELIT–Rosalind KRAUSS: *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London, Thames and Hudson, 2004.

Barthes nyomán mitizáló nézőpontnak tartja, amelyek nem tudnak kilépni a diszkurzív mítoszokból, miközben ő úgy látja, hogy Sherman célja épp ezek dekonstrukciója. Épp ezért hangsúlyozza a fotók fotó voltát, és ezért emeli ki formailag is horizontalitásukat (vagyis a filmes széles vászon arányait idéző formátumukat), amely amúgy egy bataille-i fogalom is, valamint a fotók „csillogását” is hangsúlyozza, ami viszont a képernyő leírásán keresztül Lacant idézi fel. Krauss tehát az 1981-es horizontális képek kapcsán nemcsak a színes, szélesvásznú film formátumát jelöli ki viszonyítási pontként, hanem a bataille-i horizontálisra is hivatkozik, amely a szexualitás, az ösztönök, az állati lét és az *abject* birodalmába vezet. Még izgalmasabb azonban az, hogy a horizontális sorozat egyik darabján (*Untitled 95*, 1981) magát a lacani tekintetet is felfedezi. Az ellenfényben fényképezett nő mögötti fényforrás ugyanis szerinte egybeesik a lacani fényponttal, amely a szubjektumot figyelő és meg is határozó tekintet forrása. Sherman képe így tulajdonképpen magát a lacani képernyőt ábrázolja, amelynek szélén – Lacan elképzelésével és leírásával összhangban – a valós és annak tekintete egyfajta fényudvarként jelenik meg. Ráadásul csillogó fényudvarként, amely nemcsak a freudi fétist övező Glanzot idézi meg, de Lacan azon megjegyzését is megvilágosítja, hogy miért is lesz szövegében a tekintet és a vágy tárgya, az „objet petit a” ragyogó ékszer, amely a tekintet fényében fürdik.⁴¹

Ahogy Krauss keveri a különféle nézőpontokat, az nem idegen sem Lacantól, sem Bataille-tól, sem pedig a kilencvenes évek amerikai valóságtól, ahol a hibriditás és a kulturális transzfer mindennapos gyakorlattá vált még a szigorú tudomány szent mezején belül is. Ebben a szellemben végezetül még egy példát hoznék arra, hogy a különféle diszkurzív tekintetek és nézőpontok igen nehezen szálazhatók szét. A példa a populáris és a tudományos igényeket is kielégítően szofisztikált és botránys, és vastagon része az *abject*, a képzőművészeti fotográfia, a művészettörténet és a kulturális

politika diszkurzusának is. Andrés Serrano döbbenetes *Hullaház* (1992) fotósorozatát többnyire a foucault-i tekintet, a *medical gaze* uralma alá szokták helyezni, de a halál és a képernyő, illetve a valóság megszelídítése kapcsán az igen esztétikusan beállított és kivitelezett, festményeket idéző fotóknak vannak lacani konnotációi is.⁴² Serrano témája ugyanis egyértelműen a halál, sőt a (lacani) valós halál, amelyet az esztétikus látványosság álcája mögött rejlő hiányként jelenít meg. Serranonál ugyanis nincs az etikai distanciához elkerülhetően szükséges képernyőhomály, mint Gerhard Richter RAF-sorozatánál (1977. október 18., 1988), és sejtelmes glanc sem, mint Sherman egyes felvételein, hanem túppontos, mégis látványosan bevilágított képet kapunk a halál különféle formáiról a késeléstől a fulladásig. A Serrano-féle halál (és azok narratív kerete a tényszerű, patológiai címekkel) Richtertől és Shermantól eltérően hangsúlyosan személytelen, sőt éppen személytelenségével és tudományos precizitásával tüntet, miközben telve van képzőművészeti allúziókkal is Andrea Mantegnától Caravaggióig át Georges de la Tourig. Serrano így műveinek minden *abjectes* gyökere és mechanizmusa ellenére is provokatívan esztétizálja, sőt megnemesíti a romló húst, vagy ha tetszik, közel hozza, megszelídíti, esztétizálja a halált, miközben arra is rámutat, hogy talán mégsem olyan könnyű felszakítani a képek és a kultúra imaginárius szövetét, és talán mégsem annyira nyilvánvaló, hogy mi is rejlik a világ húsa alatt.

Hornyik Sándor
művészettörténész, tudományos főmunkatárs
Magyar Tudományos Akadémia, Bölcsészettudományi
Kutatóközpont, Művészettörténeti Intézet
hornyik.sandor@btk.mta.hu

41 KRAUSS 2006. (ld. 30. j.) 119. és LACAN 1977 (ld. 10. j.) 96.

42 Vö. Michel FOUCAULT: A klinikai orvoslás születése (1963). Budapest,

Corvina Kiadó, 2000; Andrea D. FITZPATRICK: Reconsidering the Dead in Andres Serrano's *The Morgue*. Identity, Agency, Subjectivity. *Canadian Art Review*, 2008. 1–2. sz. 28–42.

Skull and Flesh

Lacan's "Gaze" in Art History

Lacan's enigmatic gaze has, in a variety of ways, inspired the branch of art history that investigates the epistemology and politics of vision. The gaze first became one of the central concepts of cultural analysis in the science of visual culture (W. J. T. Mitchell, Nicholas Mirzoeff), but the methodological genealogy of the concept dates back to the 1970s, when it was applied by Hubert Damisch to the Cartesian perspectives of art history and by Laura Mulvey to her critique of the female image as an object of desire. These two critical viewpoints (the phenomenological and the psychoanalytical) were subsequently unified in the 1990s in the anti-modernist (modern) art history of the circle of the journal *October*, in which the work of Cindy Sherman also played an outstanding role. Sherman's picture making, after all, is the perfect terrain for the picture theory inspired by Lacan, as demonstrated by the interpretations of Hal Foster and Rosalind Krauss, which I will present in detail. In addition, I will outline the place and role of the picture in Lacan's theory of the psychoanalytic subject, as well as the concepts of the screen and the gaze, and the history of the use of these concepts in art history, in which I accord a prominent role to the *Untitled Film Stills* series, while I also attempt to apply them to the *Morgue* series by Andres Serrano.

An important finding of the genealogical analysis of Lacan's gaze is that it is not simply traceable to the "archetype" of Lacanian theory, the scopophilia of Sigmund Freud. In the Lacanian gaze can be found Jean-Paul Sartre's observed voyeur from *Being and Nothingness* and Maurice Merleau-Ponty's penetrative look from *The Visible and the Invisible*, that is, the embodied gaze, which, in the visible and in form, always "sees" and senses the invisible as well. Another important figure in the genealogy of intellectual history is Roger Caillois, with his concept of psychasthenia, who interpreted mimicry as not primarily a defence mechanism, but as a kind of "psychosis", connected with a "pathological" attraction to space and the environment. Lacan, meanwhile, held that the human psyche also has a tendency towards this "insectoid psychosis" of camouflage, the only difference being that a human is capable of applying several kinds of mimicry, or, as it were, several kinds of mascara, in order to successfully assimilate into the symbolic

order. Alongside Caillois, another renitent surrealist, Salvador Dalí, also inspired Lacan with his paranoiac critical method, which, in opposition to contemporary psychiatry, regarded paranoia not as a serious psychiatric disorder, but as a kind of alternative reality, as a possible perspective, but one that is not shared with others; this had an impact on Lacan, who discovered in Dalí's works the relativity of perspective and the revolutionary notion of being tied to viewpoint.

For Lacan, however, the chief exponent of how the gaze functions was not any of Dalí's deconstructed or anamorphically distorted figures, but the skull in Hans Holbein the Younger's *The Ambassadors* (1533). Lacan's analysis focused not on the objects of the hidden symbolism in the work (scientific devices, maps and musical instruments), but on the hiding Real, which does not appear in the conventional, representative, perspectival space of the picture. Nevertheless, the canvas, the "screen" in this case, does feature a foreign body, an obtrusive, out-of-place element, as a dark patch. Lacan generates epistemological associations by describing this patch as a *scotoma* (absence, blind spot), which by no means incidentally is also an anamorphosis, a human skull portrayed in extreme foreshortening, which, as such, is not just a well-known emblem of *memento mori*, but also a rendering of the Lacanian Real, the "big Other" (*L'Autre*). This rendering takes place, moreover, in none other than a painting, which can also be understood as an objectified synthesis of the Lacanian image and the screen of the mind; similarly, the moving picture projected onto the Hollywood screen can also be analysed in this perspective, as can the self-image, the human body "bearing" the image, which may explain why Lacan's perspective has become so important in American psychoanalytical film theory and in the science of visual culture.

Sándor Hornyik
art historian, senior research fellow
Institute of Art History, Research Centre for the Humanities,
Hungarian Academy of Sciences
hornyik.sandor@btk.mta.hu

TÁRGYSZAVAK

Jacques Lacan, Cindy Sherman, Andres Serrano, szürrealizmus, pszichoanalízis, új művészettörténet, vizuáliskultúra-kutatás

KEYWORDS

Jacques Lacan, Cindy Sherman, Andres Serrano, surrealism, psychoanalysis, new art history, visual culture