

Pál Gyöngyi

ARTCADIA

tematikus

Sophie Calle „Te jössz, babám!” és a fény-képaktus rítusa

Sophie Calle's "Your turn, baby!" and the ritual of
photographic image-creation-act

Pál Gyöngyi
ORCID: [0000-0002-7807-0557](https://orcid.org/0000-0002-7807-0557)
MATE KC Rippl-Rónai Művészeti Intézet
pal.gyongyi.katalin@uni-mate.hu

Artcadia, ú.f. 3 (1), 17–28. (2024)
DOI: [10.57021/artcadia.6075](https://doi.org/10.57021/artcadia.6075)

Absztrakt

A jelen tanulmány a párizsi Picasso Múzeumban 2023.10.03.–2024.01.07. között megrendezett Sophie Calle *A toi de faire, ma mignonne* (Te jössz, babám) című kiállítása kapcsán elemzi Horst Bredekamp kép-aktus és Philippe Dubois fénykép-aktus elméleteit és mutat rá a fényképkészítés rituális megítéléséből adódó kép- és fotóelméleti elmozdulásra. Az intim és a nyilvános, a valóság és a fikció, a saját életének és a művészetnek szétbogozhatatlan egyvelegével sajátos stílust kialakító Sophie Calle műveiben a képkészítés aktusa, bár látszólag csupán dokumentál, de valójában hatással van a kép készítőjére, a modellre és az elkészült kép szemlélőjére is. A képek és a szövegek elrendezése a befogadás aktív alakítójává teszi a művek szemlélőjét. A hétköznapi helyzetek rítussá avatásként értelmezhetők, amit a nyomkészítés (fénykép vagy videófelvétel) szertartása hitelesít.

kulcsszavak: képaktus, fénykép-aktus, Sophie Calle, fotóelmélet, hiány

Abstract

The present paper analyzes the theories of Horst Bredekamp's image-act and Philippe Dubois's photo-act in the context of Sophie Calle's exhibition *A toi de faire, ma mignonne* (Your turn, baby!), held in Paris at the Picasso Museum from 03.10.2023 to 07.01.2024 and it draws on the shift in image and photo-theory resulting from the ritualisation of photographic image-creation. Sophie Calle's work develops a unique style through an inextricable mixing of the intimate and the public, reality and fiction, her own life and art. In her oeuvre the act of image-making, while seemingly merely documentary, has in fact an effect on the image-maker, the model and the viewer of the finished image. The arrangement of the images and texts makes the viewer an active shaper of reception. The everyday situations are elevated into rituals authenticated by the act of making a proof (photograph or video).

keywords: image-act, photo-act, Sophie Calle, photo theory, absence

Sophie Calle – aki egyben fotográfus és író, mások szerint konceptuális művész¹ – életműve sajátos stílust teremtett az intim és a nyilvános, a valóság és a fikció, a saját életének és a művészetnek szétbogozhatatlan egyvelegével. Egyik korai munkájának, az *Alvók*² sorozatának először az „önkényes helyzetek előidézése, amelyek rituális formát öltenek”³ alcímet adta, amely apropóként szolgálhat arra, hogy a művésznő életművét a rítusok szempontjából elemezzük. Ebben a sorozatában a művésznő felkérésére a vendégei felváltva jöttek aludni néhány órát az ágyában a párizsi lakásában, a nap huszonnégy órájában, nyolc napon át. Calle minden órában készített egy fotót, és pár hónapos szociológiai tanulmányait felhasználva egy kérdőív segítségével rögzítette az emberek alvási szokásait, valamint azt is, hogy hogyan érznek és távoznak. A vendégek, mintha futószalagon váltanák egymást, gondoskodtak arról, hogy az ágy soha ne maradjon üresen. Ahogyan Földényi F. László⁴ és Pfištnér Gábor⁵ is hangsúlyozza, az ágy elfoglalása által előidézett folyamatos jelenlét rituáléja, elsősorban a művésznő távollétének (jelen nem létének) a bizonyítéka, ami a későbbi műveinek is központi elemévé válik. Ugyancsak központi szerepe van a „hiány”-nak a jelen cikk másik aktualitását adó 2024. január 7-én zárt *A toi de faire, ma mignonne*⁶ (Te jössz, babám) című kiállításában, amelyet a katalán festő halálának 50. évfordulója alkalmából rendeztek a párizsi Picasso Múzeumban. A jelen tanulmányban a tárlat néhány művének bemutatásán, majd Horst Bredekamp kép-aktus és Philippe Dubois fénykép-aktus elméletein keresztül a fénykép készítés rituális jelentőségére szeretnék rámutatni Sophie Calle életművében.

A párizsi kiállítás megrendezésére még 2019-ben a covid időszakban kérték fel Calle-t, aki a bezárások idején még a látogató hiányában üres múzeum falai között döntött úgy, hogy belakja a tereket. Szintén a bezárások idején

1 • Paul Auster a következőket írja a *Leviatán* című regényében Máriáról, a Sophie Calle-ról mintázott szereplőről: „Egyesek fotográfusnak, mások konceptualistának, megint mások írónak nevezték, de egyik leírás sem illett rá, és mindent összevetve, azt hiszem, lehetetlen volt őt besorolni.” Paul Auster, *Leviathan* (New York: Penguin Books, 1992), epub, saját fordítás.

2 • Sophie Calle, *Les dormeurs* (Arles: Actes Sud, 2000).

3 • Sophie Calle, „Provoking arbitrary situations which take on the form of rituals”. *Art and text*, Sydney, n°23-24, március-május 1987.

4 • Földényi F. László, *Légy az árnyékomban!* (Budapest: Enciklopédia Kiadó, 2002).

5 • Pfištnér Gábor, „Sophie Calle, a Hasselblad alapítvány idej díjazottja, Az én és a másik”, *Fotóművészet*, 2010/4, https://fotomuveszet.net/korab-bi_szamok/201004/sophie_calle_a_hasselblad_alapitvany_idei_dijazottja (megtekintés: 2024.05.05.)

6 • Sophie Calle, „*A toi de faire, ma mignonne*”, Musée Picasso, 2023.10.03 – 2024.01.07. Kurátorok: Sophie Calle és Cécile Godefroy. A kiállítás címét a detektív- és kémregényeiről híres brit író, Peter Cheney egyik könyvének címéből kölcsönzi.

a portól való védelem miatt letakart Picasso-festmények fotói adják az apropót arra, hogy a Calle-ra jellemző bájos és egyszerű ironiával önmagának is hitelesítse jelenlétét a világhírű festőművész múzeumában. Ezek a művek, amelyek szorosan kapcsolódnak Picasso munkáihoz, a múzeum földszintjén kaptak helyet, így elsőként ezekkel szembesülhettek a látogatók.



1. Sophie Calle, *Pablo Picasso, Portrait de Marie-Thérèse, 6 janvier 1937 (Mária-Terézia Walter portréja)*, 2023.

A covid idején letakart Picassók fotói éppen beleillenek a művésznő korábbi vizsgálódásaiba, amelyekben múzeumok tereiből hiányzó – ellopott, vagy kiállításokra kölcsönadott – festmények emlékét idézi fel a múzeum dolgozóinak elbeszéléseivel.⁷ Az összegyűjtött leírások a kollektív emlékezet esetlegességét fedik fel. Többek között éppen Picassónak egy Chicagóból ellopott *Tête (Fej)* című festménye is szerepelt Calle *Disparitions*⁸ (2000) című könyvében. Calle-t idézve ez „sovány ürügy”⁹ arra, hogy a képei átvegyék a Picasso-festmények helyét, éppen ezért még önéletrajzi anekdotákkal is igyekszik alátámasztani a tér kisajátításának a létjogosultságát. Például egy gyerekkori rajzát a következő szöveg kíséri: „Itt van a legelső művem, vagy legalábbis az, amelyet apám erre a rangra emelt azzal, hogy bekeretezte és lemásolta a hátoldalára írt, elhalványuló feliratot. Talán hatéves lehettem, és ez a rajz készítette nagyanyámat arra, hogy azt mondja, van egy Picasso a családban.”¹⁰ Illetve édesanyja szavait is idézi: „Anyám szavai utat találnak, nyomukban az imposztor-szindróma. A New York-i Museum of Modern Art egyik megnyitóján, amikor Hopper és Magritte munkái között felfedezte a munkáimat, felkiáltott: „Jól rászédted őket!” Ezúttal elképzelem, ahogy suttogva kérdezi: „Miért pont te?””¹¹

7 • Sophie Calle, *L’Absence* (Arles: Actes Sud, 2000). A könyv három korábbi kiadásnak a *Souvenirs De Berlin-Est* (1999), a *Fantômes* (2000) és a *Disparitions* (2000) gyűjteményes kötete.

8 • Sophie Calle, *Disparitions* (Arles: Actes Sud, 2000).

9 • Anonim, *Dokumentációs dosszié a Sophie Calle, « A toi de faire, ma mignonne » kiállításához, 3.*, https://www.muse-epicassoparis.fr/sites/default/files/2023-10/Dossier_documentaire_Sophie%20Calle_FINAL%20V2_1.pdf (megtekintés: 2024.05.08.)

10 • „Il y a ma toute première œuvre, du moins celle à laquelle mon père conféra ce statut en l’encadrant, et dont il recopia la légende crayonnée au dos, qui s’effaçait. J’avais peut-être six ans, et ce dessin fit dire à ma grand-mère qu’il y avait un Picasso dans la famille.” Anonim, *Dokumentációs dosszié, 3.*

11 • „Les mots de ma mère se frayent un chemin, le syndrome d’imposture dans leur sillage. Lors d’un vernissage au musée d’Art moderne, à New York, découvrant mes œuvres entre celles de Hopper et de Magritte, elle s’était exclamée : « Tu les as bien eus ! » Cette fois, je l’imagine chuchotant : „Pourquoi toi?” ” Anonim, *Dokumentációs dosszié, 3.* A szöveg megjelenik a kiállítást kísérő leírásban, valamint kicsit eltérő szöveggel egy piedesztálra állított gyerekkori fotójának képaláírásaként is.



2. Sophie Calle, *Tu les as bien eus! (Jól rászédted őket!)*, 2018.

Calle rövid, egyszerű és őszintének ható, ugyanakkor gondosan megformált szövegeiben mindig ott bujkál a játékosság, a képzelet, a fabuláció. A múzeum földszintjén kiállított művek katalógusának *Picalso* címe hasonlóképpen játszik a festő Pica(s)so és a fotográfus Cal(le) So(phie) neveinek összemosásával, de angolul beleérthetjük a „pic(ture) – also” vagyis „szintén képek” kifejezést, ami némi fabulációval talán utalhat arra, hogy mivé lettek a művek a művészet története során. A festészet hagyományát, a látványhoz kötöttségét radikálisan átíró Picasso gesztusától eljutunk Calle-nál a képek hiányáig, illetve az azt helyettesítő polifonikus ekphrasziszig, amely ugyanakkor képtelen megidézni a művet.



3. Sophie Calle, *Pablo Picasso, La chèvre*, 1950 (A kecske), 2023.

A covid során letakart, Christo becsomagolt műveit idéző Picassókat kiegészíti a *Picalso* sorozatban a *Guernica* pontos méreteiben megkomponált montázs,¹² amit Calle a lakása falán kifüggesztett, más művészekről származó művekből rakott össze, többek között a magánygyűjtő édesapjától örökölt darabokból. A műhöz fűzött kommentár szerint ezzel véghezvisz a maga módján egy soha el nem készült művet, amelyet Arshile Gorky vizionált a *Guernica* megsemmisítése után. Az ötletet Mary Gabriel *Ninth Street Women* című könyve adta, amely elmeséli, hogy Gorky egy találkozót hívott össze De Kooning 22. utcai lakásában, és arra akarta rávenni a festőtársait, hogy Picasso nagyságát úgy ellensúlyozzák, hogy ki-ki a saját tehetségét beleadva rakjanak össze egy kompozit képet. Az amerikai festőközösség kompozit képe sosem készül el, de Calle magánygyűjteménye betekintést ad abba, hogy mivé lett a művészet a *Guernica* után. Ebben az újraalkotási gesztusban is felfedezhető Sophie Calle munkamódszere, amelyre Földényi is rámutat a művésznőről írt monográfiájában, hogy az egyes projektek esetében egy eredeti ötletet magáévá tesz, a maga módján értelmez és körüljár, majd cselekvésé, művészi akcióvá formálja és végrehajtja. Jellemzően az ötletet újabb munkáiban kis módosításokkal újraírja, újraértelmezi, mint a kiállításra készült Picasso „Szellemet”.

12 • Lásd a képet Burkard Maus kiállításáról készült beszámolójában: http://menschmaus.eu/wp-content/uploads/2023/10/20231001_L_00044.jpg (megtekintés: 2024.05.07.)

C'est un petit garçon, je dirais 3 ou 4 ans, assis à une table en bois. Il y a un chien? J'hésite. Beaucoup de bleu, du blanc, du vert et du rouge, mais je ne sais plus ce qui est rouge. ✎ Paul, le fils de Pablo et d'Olga, dessine. L'enfant est saisi dans un moment privé, complètement absorbé par son dessin, appliqué, absent au spectateur. Ses pieds ne touchent pas terre, c'est la vision enfantine d'un enfant un peu gauche. Il y a le rose de sa chair, le blanc de la fenêtre, le bleu du pull, une culotte courte marron ou quelque chose comme ça, et du rouge sur ses chaussures très naïves, un peu brutes, à peine esquissées. ✎ Il a une valeur sentimentale, un côté intime, intrusif. Les chaussons, je ne sais pas pourquoi ils sont rouges, sans doute que Paul en avait de cette couleur. On s'en fout. En tout cas, les deux points rouges, au centre, je trouve ça bien, on se souvient du tableau grâce à ce détail. ✎ Le Paul, celui qui a les petits chaussons rouges, c'est son premier enfant. Picasso se revoit. Il francise son prénom, le donne à son fils, et le dessine en train de dessiner. La tendresse passe par la facture spontanée. Il y a de la curiosité, de la découverte, de la fascination pour l'innocence perdue, l'affirmation d'une filiation; c'est le portrait d'une paternité affichée. ✎ Il fait partie de nos vedettes, il est beaucoup regardé parce qu'il touche à l'innocence et à l'histoire personnelle de Picasso. Il y a une tendance chez nos visiteurs à préférer le monde de l'enfance. J'ai rien contre les enfants, mais ce joli tableau, dans des coloris sympathiques qui font plaisir à tout le monde, m'indiffère. ✎ Ce n'est pas parce qu'il est beau, c'est parce que c'est un enfant que ça m'a attiré. Chez Picasso, des femmes enfermées dans un cadre de fenêtre, c'est tout le temps, mais un enfant dans une pièce, c'est plus rare. Il y a un bureau et il y a un enfant, ça se voit, on comprend. Les autres tableaux, il faut qu'on m'explique comment ça marche. ✎ Picasso a dit: *Il faut toute une vie pour dessiner comme un enfant*, alors il montre un gamin qui dessine. Sa feuille est penchée de telle manière qu'on devine le croquis, j'ai le vague souvenir d'un jouet à roulettes. Ce n'est pas que je n'aime pas l'œuvre, c'est que je n'aime pas l'histoire qu'on colle à Picasso. C'est un marché, un épiphénomène, la France! Et c'est devenu un nom commun puisque c'est comme ça qu'on appelle les enfants qui dessinent. J'ai un Picasso à la maison! Non, c'est ton fils et il ne sait pas dessiner. ✎ Le vocabulaire est simple, les lignes figuratives, c'est quelque chose d'efficace, de plan, de contrasté, comme les dessins d'enfant. Picasso a peint un amour filial, un moment de pédagogie, de plaisir. Mais je vois un terrifiant contraste, je vois celui qui termina sa vie comme chauffeur de son père. ✎ Un gamin qui dessine, rien d'original, un exercice de forme. Aucune émotion. Picasso représente souvent quelqu'un en train d'écrire, de dessiner, ou de lire. Paul m'ennuie beaucoup, il est décoratif, il ne me raconte rien, et ne me pose pas de questions. ✎ C'est un grand tableau qui montre le petit Paul. Concentré sur son dessin, timide. Pas plus. Les couleurs, c'est rare que ça m'attire, je regarde globalement. Après, il y en a qui sont belles, personnellement je préfère le bleu. Là, y en a plein le ciel. Quelle période? Oubliions les périodes... ✎ Il est de 1923, la période dite du retour à l'ordre, globalement la période néoclassique. Un format imposant – exactement le même que celui de la baigneuse –, 150 cm de haut par 97 de large. Il va bien, il est costaud, même si les pieds de la table ne sont pas stables et qu'il y a de petites craquelures dans le ciel. Au début j'allais trop près, je ne regardais que la matière, ensuite j'ai pris du recul, j'ai pu voir une œuvre sans aller chercher son état de santé. ✎ On est sur une peinture à l'huile, mais ce que je vois c'est ce qui se passe derrière, le mur en pierre de taille et la vingtaine de trous cachés. C'est toujours la même chose: on décroche; on rebouche; on fait un nouveau trou; on accroche. Ou alors je traque les rayons de soleil. Les tableaux, c'est à peine si je les regarde. ✎

4. Sophie Calle, *Pablo Picasso, Paul dessinant 1923* (Rajzoló Paul), 2023.

A korábbi *Fantôme*¹³ (*Szellem*) sorozatához képest anyyi az újítás, hogy a hároméves előkészületek alatt kölcsönadott és hiányzó festmények leírásai a visszakapott képeket rejtik egy olyan áttetsző fátyol mögé, amelyre a szavak hímzéssel kerülnek rá. A hímzéstechika utal a „textus”, latin „szöveg” szó „szövet”, illetve „szövedék” jelentésű etimológiájára.¹⁴ A műre emlékező múzeumi dolgozók a mű hiányában képzeletükben alkotják újra a művet, és leírásukban gyakran szerepelnek a mű keltette érzések, amelyek átszövik az emlékeket. „Picasso gyakran mondta, hogy a festészet egy vakon végzett munka. Nem azt festi, amit lát, hanem azt, amit érez, amit magának mond arról, amit látott.”¹⁵ – idézi Calle újabb motívummal összekapcsolva a saját művét a festőével.

Ahogy Bíró Yvette fogalmaz: „A mű nem más, mint örök kihívás új reflexiók számára, és ha megsemmisült, akkor megközelítő, részleges, egyre elmosódóbb lenyomata marad fenn csupán.”¹⁶ Mások nézőpontjain keresztül menthető meg csupán valami, ami szembesíti a nézőt és újra előhívja a lacani tükörstádium tapasztalatát, de a másik nézésén keresztül látóként tudatosul az én. Így fontossá válik, ahogyan Pfsztner is hangsúlyozza, a létrejött fénykép is, nemcsak azért, mert a „jelen nem léten” keresztül a jelenlét bizonyítéka, hanem a nézőnek, a jelenlétéből adódó látóként és egyszerre fabulálóként kialakuló helyzetét hívja elő, illetve tudatosítja.

13 • A cím utal egyrészt az analóg fotográfia nagyításoknál használt „szellemkép” terminusára, amikor a fényérzékeny papírra már le van nagyítva a kép, de még nem látható, amíg az előhívóba nem mártják. Másrészt a szellemkép, Calle egyik barátjának, a szintén fényképész és író, de fiatalon elhunyt Hervé Guibert egyik fotográfiáról szóló esszéjének is a címe. (Hervé Guibert, *L'image fantôme*, Paris: Minuit, 1981).

14 • Anonim, *Dokumentációs dosszié*, 22.

15 • „Picasso dit souvent que la peinture est un métier d'aveugle. Il peint, non ce qu'il voit, mais ce qu'il en éprouve, ce qu'il se raconte de ce qu'il a vu.” Anonim, *Dokumentációs dosszié*, 24.

16 • Bíró Yvette, „Fantomok, eltűnések és kelet-berlini emlékek, Sophie Calle installációi”, in *Lettre*, 39. sz., 2000 – tél, <https://epa.oszk.hu/00000/00012/00023/hiro.htm> (megtekintés: 2024.05.07.)



5. Sophie Calle, *Les aveugles, Le vert* (A vakok, A zöld), 1986.

A Picasso festmények kapcsán tematizált jelenlét/hiány, látás–nem látás vezeti át a látogatót az első emeleti terembe, ahol Calle korábbi ismertebb művei kapnak helyet. A kiállított *Vak szín*, a *Vakok*, *Az utolsó kép* és a *Látni a tengert* című sorozatai a legszembetűnőbb példák arra, hogyan vonódik be a néző látóként a mű lételemébe. A *Vak szín* egy nem-látó barátja, Bachir Kerroumi szavaiból női ki magát, aki a monokrómmal kapcsolatban megjegyzi, hogy neki ez a színvilág a mindennapjait jelenti. Ezek után Calle felkér vakokat, hogy írják le, mit jelent nekik a monokróm, és ezeket az amerikai konceptualista művész Baldessari-hoz hasonlóan táblaképként installált leírásokat kombinálja híres festők, mint Klein, Malevics, Rauschenberg, Reinhardt és Richter idézeteivel.¹⁷ A *Vakok* című sorozatában már azt vizsgálta, hogyan „látják” a szépséget a vakok, szembesítve a nézőt a megkérdezett vak portréjával, a leírt szépség fogalmának szövegével, valamint a fotóval, amit a leírás alapján készített. Azonban a falra kiírt szöveg szerint a *Te jössz, babám* kiállítás installálása előtt a művésznő raktára beázott, a portrékon kívül a képek nagy része megromlott, és a penészgomba továbbterjedésének kockázata miatt a sorozatot meg is kellett semmisítenie. Mint megjegyzi, ez a roncsolás és megsemmisülés különösen értelmet nyer a kiállítással, amely Picasso halálának évfordulóját ünnepli és a témájában is központi helyet foglal el az elmúlás, a „jelen nem lét”, a hiány és az emlékek megidézése. Elmondása szerint sebtében elkészít hát egy másik sorozatot, amely csupán három képből áll, amiből két portrét ráadásul a hozzátartozó leírás és kép nélkül állít ki, jelezve az installáció koreográfiájával¹⁸ a sorozat megsemmisülését és a képek hiányát.

Hasonló elrendezésben (portré/leírás/leírás alapján készült fotó) láthatjuk *Az utolsó kép* (2010) sorozatot, amelyet Isztambulban készített olyan vakok segítségével, akik

17 • A képeket lásd: <https://www.navigart.fr/mac-lyon/artwork/sophie-calle-la-couleur-aveugle-80000000000409> (megtekintés: 2024.05.06)

18 • Lásd a képet Burkard Maus kiállítás beszámolójában: http://menschmaus.eu/wp-content/uploads/2023/10/20231001_L_00079.jpg (megtekintés: 2024.05.07.)

betegség vagy baleset következtében hirtelen veszítették el a látásukat. Az egyszerű, rövid, tömör és tényszerű leírás miatt könnyű empatikusan azonosulni a megkérdezettekkel, azzal a hétköznapi szituációval, amikor még utoljára láttak. Egy férfi például a következőképpen számol be az utolsó estéről: „Egy átlagos este volt, nem tudtam, hogy el fogom veszíteni a látásomat, nem figyeltem a dolgokra (...) A feleségem megbontotta a bevetett ágyat, lefeküdt, én játszottam a négyéves fiammal, lekapcsoltam a lámpát.”¹⁹ Míg a beszámolóból megtudjuk, hogy a megkérdezett természetes módon oda sem figyelt az utolsó látvány részleteire, addig a kiállított mű szemlélője hosszasan nézheti a leírás mellett szereplő mennyezeti lámpa banális képét.

Az utolsó látvány pendant-ja a *Látni a tengert* (2011), amely dokumentumfilmen rögzíti azt a mozzanatot, amelyben isztambuli lakosok, bár tengerparti városban nőttek fel, de többnyire felnőttként először pillantják meg a tengert. Először hátulról látjuk a tengert szemlélőt, majd lassan megfordul a kamera felé és a film szemlélője a tekintetét látja. A választott médium bár valós időben kendőzetlenül rögzíti az első nézés aktusát, mégsem képes teljes mértékben közvetíteni a nézés keltette érzéseket, így a film szemlélője önnön szemlélésének vágyával szembesül azzal, hogy szeretne belelátni valamit a tekintetekbe és olvasni a szemekben.

19 • Anonim, Dokumentációs dosszié, 34.



6. Sophie Calle, *Détail de la série Voir la mer (Látni a tengert sorozat részlete)*, 2011.

Temetők, eltűnések, kísértetek, emlékek, az elmúlás, a láthatatlan megidézése és láthatóvá tétele foglalkoztatja Calle-t, akinek Magalie Nachtergaele szerint „banálisan rendkívüli vagy rendkívül banális”²⁰ művei Georges Perec nyomán avatják rítussá az egyszerű hétköznapi élethelyzeteket, amelyeket a nyomkészítés (fénykép, illetve videófelvétel) szertartása hitelesít. Az ironia és banalitás az édesanyja haláláról készült *Pas pu saisir la mort*²¹ (*Nem sikerült a halált megörökíteni*) című videófelvételéből sem hiányzik, amelyet 2007-ben mutatott be először a Velencei Biennálén, és ezen a kiállításon a második emeleten kapott helyet. A felvételt elmondása szerint eredetileg azért készítette az édesanyja utolsó napjaiban, mert attól tartott, hogy esetleg éppen nem lesz jelen a halál beálltakor. A 13 percesre összevágott videón édesanyja a maga által kiválasztott ravatali ágyon, az általa választott ruhában

20 • Magalie Nachtergaele, *Mythologies individuelles, Récits de soi et photographie au 20e siècle* (Amsterdam – New York: Rodopi, 2012), 237.

21 • Sophie Calle, *Pas pu saisir la mort*, Velencei Biennálé, 2007, Youtube: <https://youtu.be/KSq8iAYmnbE?si=aQ59uzE-1a16LcxY6> (megtekintés: 2024.05.07.)

látható végig profilból, lehunyt szemmel. A mozivásznakról ismert látványos halál elmarad, a szobában jelenlevők halk beszélgetése, tétova gesztusai, ahogyan próbálják kitalálni, hogy él-e még, hétköznapivá teszik a jelenetet, a felvételtől nem lehet megállapítani a halál pillanatát. Michel Rabaté szerint azzal, hogy a halált nem esztetizálja, nem változtatja sem grandiózussá, sem fenségessé, azzal a halál függőben marad, akár csak a test „a művészet és a privát emlékek, a látvány és a szublimáció, az esztétika és az etika határán.”²²

Hasonló gesztussal igyekeznek a saját halálával is szembenézni, mintegy terápiás célból, azzal, hogy megrendezi és elgyakorolja a saját temetését,²³ amiről fotókat készít, vagy egy saját kenotáfium (üres síremlék) felállításával, valamint a saját tárgyainak leltárba vételével, amelyet kifejezetten erre a kiállításra készített el a Drouot aukciós házzal. A saját elmúlása a központi témája a második emeleten szereplő műveknek.



22 • Jean-Michel Rabaté, „Kallos Anti-Bathos? From Calle, to Freud and Lacan, and Back.” In *On Bathos. Literature, Art and Music*. Ed. Sarah Crangle and Peter Nicholls, (London: Continuum, 2010), 181.

23 • Lásd a képet Burkard Maus kiállításáról készült beszámolójában: http://menschmaus.eu/wp-content/uploads/2023/10/20231001_L_00027.jpg (megtekintés: 2024.05.07.)

7. Couvertures *Collection Sophie Calle / Erratum* (Sophie Calle gyűjtemény és Erratum borítói), Drouot Estimations et Atelier EXB (Erratum), 2023.

Itt kapnak helyet a Sophie Calle lakásából származó tárgyak a maguk esetleges, a szürrealistákra vagy a Wunderkammer szobákra jellemző bizarr összeállításban.²⁴ Az aukciós ház részletes listát állított össze erre az alkalomra a „leírást érdemlő” tételokról, és az objektív, érzelemmentes leírásokat kiegészítik Calle szövegei, amelyek egy-egy tárgy személyes történetét mesélik el. Ez utóbbi *Erratum* címmel szerepel a Drouot katalógust kibővítő publikációban, mintegy megelőlegezve a végső elszámolás korrekcióját. A halál témájával szemben is sikerül megőriznie a nosztalgjától és patetikustól mentes játékos és humoros, a fikciót és a valóságot keverő stílusát. A tárgyaknak a hiányt kitöltő szerepük van azáltal, hogy túlélnek minket és az emlékek őrzői.

Nachtergaele az önmagából múzeumot kreáló „én”-ről ír Calle önéletrajzi fikciója kapcsán, önmagát kirakatként vagy szoborként fixált identitásról, amely mögött ugyanakkor egy kiüresedett „én” marad csupán.²⁵ Ezzel összekapcsolja a művet Boltanski személyes mitológiát²⁶ kreáló attitűdjével. Boltanskival egyébként a pályája elején apja révén ismerkedett össze, aki gyűjtőként került vele kapcsolatba. Szintén fiatalon lépett kapcsolatba Sophie Calle a fotobiografikusok körével. Ez utóbbiról kevés szó esik,²⁷ még ha a 80-as években fontos csoport is volt ez a *Cahiers de la photographie* (Fotográfiai füzetek) fotóelméleti és fotótörténeti újság köré szerveződött fotográfusokból álló baráti társaság. A Gilles Mora, Claude Nori, Bernard Plossu és a később csatlakozó Denis Roche és Jean-Claude Lemagny alapította lap népszerűsítette többek között a fotobiografikus hozzáállást.²⁸ Gilles Mora és Claude Nori egy *Manifestumot*²⁹ is kiadtak, amelynek a két fotográfus fényképeivel kísért szövege ugyanannál a kiadónál jelent meg, mint Sophie Calle *Suite Vénitienne*³⁰ (Velencei követség) című első könyve (az Alain Bergala által szerkesztett „Écrits sur l’image” (Írások képekről) sorozatban az Étoile

24 • Anonim, *Dokumentációs dosszié*, 14.

25 • Nachtergaele, *Mythologies individuelles*, 243–244.

26 • 1972-ben Harald Szeemann, a kasseli Documenta 5 kiállítás művészeti vezetője több művész (köztük Christian Boltanski és Jean Le Gac) munkáit csoportosította az általa „egyéni mitológiáknak” nevezett kategóriába.

27 • A francia fotótörténetnek is csak egy epizodikus momentumáról van szó, amelyet leginkább a fotóirodalmárok köre karolt fel (lásd a Phlit kutatócsoportot), a magyar szakirodalomban pedig nincsen nyoma ennek az irányzatnak.

28 • Többek között a lap 1984-es 13. számát teljes egészében a Fotobiográfiának szentelték.

29 • Gilles Mora és Claude Nori, *L’été dernier. Manifeste photobiographique*, col. „Écrits sur l’image” (Paris: Étoile/Cahiers du cinéma, 1983).

30 • Sophie Calle, *Suite Vénitienne* suivi de Baudrillard, Jean. « Please follow me », col. „Écrits sur l’image” (Paris: Étoile/Cahiers du cinéma, 1983).

és a Cahiers du cinéma kiadók gondozásában). A *Fotobiografikus Manifesztumban* megfogalmazott irányelvek jól kapcsolódnak Calle későbbi műveihez, hiszen az élet és a fotográfia összemosódását hirdetik, amelyben a fotózás aktusa a létezés intenzitását erősíti fel, így az „irodalmi élményhez” hasonló létállapotban Mora szerint kétségessé válik, hogy „azért élünk, hogy fényképezzünk, vagy éppen fordítva”,³¹ a fotográfia az élet intenzívebb megélését teszi lehetővé. A barthes-i nosztalgikus megközelítés és a fotográfiának a halálhoz kapcsolódó interpretációja helyett az életet és a megélést helyezi előtérbe, amely egyszerre intim és extim, vagyis nyitottan a külvilágra, a látványban és a kintléttben fedezi fel önmagát. Sophie Calle műveivel is azért könnyű azonosulni, mert amikor az egyéni mitológiájának toposzait szövögeti, a banalitáson, a játékosságon, a humorán és mások nézőpontján keresztül olyan helyzeteket teremt, hogy a néző is átérezhesse az intim és extim szituáció epifániáját. Ezek a dokumentáló (álló és mozgó) képek duplán performatívok, egy művészeti akciónak a lenyomatai, miközben a nézőt is bevonják, hogy az aktualizált szituációt önmagára vetítse.

Szintén a *Cahiers de la photographie*³² laphoz kötődik Franciaországban Philippe Dubois munkássága, aki Rosalind Krauss nyomán népszerűsíti a *L'Acte photographique*³³ (*A fotográfiai aktus*) című könyvében Charles Sanders Peirce szemiotikai megközelítését és a fotográfia indexikus jelként való meghatározását. Azzal, hogy Dubois a fotográfiát a képkészítés aktusaként definiálja és leredukálja az exponológomb megnyomásának pillanatára, feloldani látszik azt a dilemmát, ami a legjobban foglalkoztatta a fotográfusokat és a fotográfiát használó konceptuális művészeket a 70-es és 80-as években: hogyan lehetséges, hogy míg a fotográfia a valóság lenyomata és a lét ontológiai bizonyítéka, mégis képes félrevezetni és fiktív valóságokat

létrehozni. Dubois szerint a képkészítés aktusát megelőző és azt követő tudatos vagy tudattalan gesztusok³⁴ a félrevezetőek, míg a későbbi fotóelméletek a digitális fordulat nyomán megkérdőjelezett kép hitelességét mintegy a képen kívül, a kép felhasználási kontextusában (Jean-Marie Schaeffer³⁵) és a befogadó hozzáállásában (Friedrich Tietjen³⁶) látják. Sophie Calle munkáiban is feloldódni látszik a hitelesség kérdése, a befogadó szempontjából nem fontos, hogy a művész nő Velencében egy idegent követ-e, ahogyan a *Velencei követés* szövege sejteti, vagy a személyiségi jogok megsértésének elkerülése végett egy barátjával újrarájátja az átélt szituációt.³⁷ A befogadó akkor tudja átérezni az egyes művek ontológiai súlyát, ha hajlandó naivan hinni a szimulákrum valóságában.

Az álló vagy a mozgókép referencialitása helyett a performatív képessége válik fontossá, ahogyan Horst Bredekamp is rámutat a képtaktusokról szóló könyvében,³⁸ amiben a fényképek kapcsán maga is említi Philippe Dubois munkásságát. A képek szerepét a nyelvészet szempontjából értékeli újra és veti össze a beszéd-aktus eseményekkel³⁹ (ez utóbbira példa egy házasságkötéskor kimondott „igen”, aminek jogi aktusként is hatása van a világra). Az összehasonlításban azonban nem a szavak megfelelőjeként kell szerinte tekinteni a képekre. A hatás, amit a szemlélő érzéseire, gondolkodására vagy cselekvésére gyakorolnak, abból a vizuális, haptikus és auditív kölcsönviszonyból jön létre, amit Bredekamp a kép erejeként⁴⁰ értelmez. Susan Sontag, *A fotográfiáról*⁴¹ című könyvében maga is számba vesz néhány olyan társadalmi rítust, aminek elengedhetetlen velejárójává vált a kép készítése (család, esküvők, gyerekek megörökítése, turizmus, a hatalom, a felügyelet és az ellenőrzés eszköze). Ugyanakkor azzal, hogy az időt érdekes megélések, lencsevégre kívánczó események egymásutánjának mutatja a fotográfia, minduntalan képek készí-

31 • Mora és Nori, *L'été dernier*, 103.

32 • A lap 8. számában jelentek meg 1983-ban a Sorbonne-on 1982 november 5-7 között tartott „fotográfiai aktus” tematikus konferenciának a szövegei.

33 • Philippe Dubois, *L'Acte photographique* (Paris-Bruxelles: Nathan & Labor, 1983).

34 • Az aktust megelőzően választ a fényképező többek között fényképezőgépet, filmet, a képkészítés helyszínét, idejét és tárgyát, tudatosan vagy véletlenszerűen komponálja meg a képet, az aktust követően pedig a negatív hívása és nagyítása (hívó típusa, hőmérséklet, papírtípus), utólagos manipulációk (retus, méret változtatás) a képek prezentálása (kiállítás, könyv, újság, szövegkörnyezet) képes a fényképek értelmét akár radikálisan is megváltoztatni.

35 • Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire*, Du dispositif photographique (Paris: Seuil, 1987).

36 • Friedrich Tietjen, „A poszt-poszt-fotográfia”, in *Artcadia*, 2023/2, 78–80. <https://journal.uni-mate.hu/index.php/artcadia/article/view/4993/5434> (megtekintés: 2024.05.07.)

37 • Nachtergaelel, *Mythologies individuelles*, 228.

38 • Horst Bredekamp, *Képtaktus*, fordította Nagy Edina (Budapest: Typotext, 2021), eredeti német nyelven: *Theorie des Bildakts*, *Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007* (Berlin: Suhrkamp Verlag, 2010).

39 • Christof Wulf és Jörg Zirfas, *az Ikonologie des Performativen* című kötet szerkesztői már vizsgálták a kétezer éves elején a képek performatív aspektusait, amelyhez J. L. Austin beszédaktus-elméletét tekintették az egyik fő kiindulópontnak.

40 • Horst Bredekamp, *Képtaktus*, 52.

41 • Susan Sontag, *A fotográfiáról*, fordította Nemes Anna (Európa Könyvkiadó: Budapest, 1981).

tésére késztet. Sophie Calle miközben megrendezi a saját esküvőjét, különböző mozzanatokot oszt meg az életéről vagy a temetését játssza el és az ingóságainak számbavételére kéri a Drouot aukciósházat, kihasználja a képek szubsztitúciós erejét, amely a fiktív volta ellenére önmagára és a dokumentációk szemlélőire is hatással van. A címben elválasztójellel feltüntetett fény-képtaktus, a fénykép készítésének performatív képtaktus voltát, másrészt a fényhez és a látáshoz való kötöttségét hivatott kihangsúlyozni.

James W. Carey a *Communication as Culture: Essays on Media and Society*⁴² (A kommunikáció mint kultúra: esszék a médiáról és a társadalomról) című könyvében a nyelvi kommunikáció transzmissziós, információközvetítő szerepe mellett ráirányítja a figyelmet a nyelv rituális szerepére. Szerinte a kommunikációs szituációkban nem feltétlenül új információk átadására kerül sor, sokkal inkább a hétköznapi megszokott menetének fenntartása, az azonos értelmezés biztosítása révén a társadalmi kötelesség kialakítása a cél. A rítusoknak társadalom összetartó és fenntartó szerepe miatt a nyelv rítus modelljével elemezhetővé válik a kommunikáció szerepe a kultúra megértésében és létrehozásában. A legújabb képelméletek, amikor a képek rituális szerepét és performativitását elemzik, Carey meglátásait terjesztik ki a vizuális kommunikációra. A fényképek sem csupán referenciálisak, nemcsak a látványt rögzítik, hanem a fénykép elkészítésének gesztusa hatással van a kép készítőjére és a kép nézőjére is, és egyben részt vesz a kommunikáció rítusában.

Carey könyvének 2009-es újabb kiadásához írt előszavában G. Stuart Adam felelevenít egy interjút, amelyben megkérdezték Carey-t, hogy milyen végső gondolattal zárná le a beszélgetést, amire azt felelte, hogy nincsenek végső gondolatok. Az élet egy folyamatos beszélgetés, amely már akkor is folyik, amikor megszületünk, amibe

megpróbálunk bekapcsolódni, de tőlünk függetlenül alakul tovább a halálunk után.⁴³ Sophie Calle *Te jössz, babám* kiállítása dialógusba lép Picasso műveivel, újraértelmezi azokat, a saját életének újabb fabulációival újabb értelmezési mintákat sző a saját műveihez, miközben a látogatókat is bevonja a beszélgetésbe: szimbolikusan és szó szerint. Ugyanis a Drouot leltár miatt kiüresedett lakásából a múzeumba költözik, ugyan a biztonsági rendszerek miatt csak a nyitvatartási órákban. A múzeum harmadik emeletén, a kiállítás útvonalának végén a befejezetlen műveinek katalógusa mellett, amellyel beavatja a művek létrejöttének menetébe a nézőt, egy saját dolgozószobát rendez be,⁴⁴ és arra biztatja a látogatókat, hogy ha beszélni szeretnének vele, és zárva lenne az ajtó, akkor nyugodtan kopogjanak be.

42 • James W. Carey, *Communication as Culture: Essays on Media and Society* (New York: Routledge, 2009). Magyarul a témáról lásd: Andok Mónika, *A kommunikáció rituális elmélete* (Budapest: Gondolat kiadó, 2017). https://www.researchgate.net/publication/378148666_A_kommunikacio_ritualis_elmelete (megtekintés: 2024.05.08.)

43 • „Az élet egy beszélgetés. Amikor belépünk, már folyik; megpróbáljuk elkapni a sodrását; kilépünk, mielőtt véget érne. Az első lecke, amit minden pragmatikus megtanul, hogy halálunk órájában írjuk újra életrajzunkat, utoljára. És aztán a halálunk első órájában valaki más írja újra helyettünk az életrajzunk – a gyermekeink, a házastársunk, a barátaink. Emlékszel, milyen volt, mit mondott, mit tett? ... Ebben az értelemben az élet egy beszélgetés. ... amely szüntelenül folytatódik. ... Senki sem mondja ki az utolsó szót; nincsenek végső gondolatok. A beszélgetésnek nincs vége.” Carey, *Communication as culture*, 9.

44 • Lásd a képet Burkard Maus kiállításáról készült beszámolójában: http://menschmaus.eu/wp-content/uploads/2023/10/20231001_L_000120.jpg (megtekintés: 2024.05.08.)



Képjegyzék

1. Sophie Calle, *Pablo Picasso, Portrait de Marie-Thérèse, 6 janvier 1937, huile sur toile, 100 × 81 cm, MP159 2022*, Tirage numérique, 141 × 141 cm, © Sophie Calle / ADAGP, Paris 2023, Collection de l'artiste
2. Sophie Calle, *Tu les as bien eus !* 2018, Tirage argentique en noir et blanc dans cadre argent accroche dans une boîte en noyer © Sophie Calle / ADAGP, Paris 2023 Collection particulière
3. Sophie Calle *Pablo Picasso, La Chèvre, 1950, 2023*, Bronze, papier tyvek, 120,5 x 72 x 144 cm, Musée national Picasso-Paris, © Sophie Calle / ADAGP, Paris 2023 Photo © Maxime Champion
4. Sophie Calle, *Pablo Picasso, Paul dessinant, 1923, huile sur toile, 130 × 97 cm, MP81 2023*, Sérigraphie brodée sur voile, huile sur toile, Musée national Picasso-Paris © Sophie Calle / ADAGP, Paris 2023 Collection de l'artiste © Philippe Millot
5. Sophie Calle, *Les aveugles, Le vert*, 1986, © Sophie Calle / ADAGP, Paris 2023, Courtesy of the artist and Perrotin
6. Sophie Calle, *Détail de la série Voir la mer*, 2011 © Sophie Calle / ADAGP, Paris 2023 Courtesy of the artist and Perrotin
7. Couverture *Collection Sophie Calle / Erratum* Drouot Estimations (pour *Collection Sophie Calle*) et Atelier EXB (pour *Erratum*)

Bibliográfia

- Andok Mónika. *A kommunikáció rituális elmélete*. Budapest: Gondolat kiadó, 2017. https://www.researchgate.net/publication/378148666_A_kommunikacio_ritualis_elmelete (megtekintés: 2024.05.08.)
- Anonim. *Pedagógiai dosszié a Sophie Calle, « A toi de faire, ma mignonne », Musée Picasso, 2023.10.03 – 2024.01.07. kiállításához*. https://www.museepicassoparis.fr/sites/default/files/2023-10/Dossier_documentaire_Sophie%20Calle_FINAL%20V2_1.pdf (megtekintés: 2024.05.08.)
- Auster, Paul. *Leviathan*. New York: Penguin Books, 1992, epub.
- Bíró Yvette. „Fantomok, eltűnések és kelet-berlini emlékek, Sophie Calle installációi”, in: *Lettre*, 39. sz, 2000 – tél, <https://epa.oszk.hu/00000/00012/00023/hiro.htm> (megtekintés: 2024.05.08.)
- Bredenkamp, Horst. *Képtaktus*, fordította Nagy Edina. Typotext, 2021, eredeti német nyelven: *Theorie des Bildakts, Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2010.
- Cahiers de la photographie*, 1983/8 és 1984/13.
- Calle, Sophie. „Provoking arbitrary situations which take on the form of rituals”. In *Art and text*, Sydney, n°23–24, március–május 1987.

Calle, Sophie. *Disparitions*. Arles : Actes Sud, 2000.

Calle, Sophie. *L’Absence*. Arles : Actes Sud, 2000.

Calle, Sophie. *Les dormeurs*. Arles : Actes Sud, 2000.

Calle, Sophie. *Pas pu saisir la mort*, Velencei Biennálé, 2007, Youtube-ra feltöltött videórészlet : <https://youtu.be/KSq8iAYmnbE?si=aQ59uzElal6LcxY6> (megtekintés: 2024.05.07.)

Calle, Sophie. *Suite Vénitienne* suivi de Baudrillard, Jean. « Please follow me », coll. „Écrit sur l’image.” Paris: Étoile/Cahiers du cinéma, 1983.

Carey, James W. *Communication as Culture: Essays on Media and Society*. New York: Routledge, 2009. <https://doi.org/10.4324/9780203928912>

Dubois, Philippe. *L’Acte photographique*. Paris–Bruxelles: Nathan & Labor, 1983.

Földényi F. László. *Légy az árnyékom!* Budapest: Enciklopédia Kiadó, 2002.

Guibert, Hervé. *L’image fantôme*. Paris: Minuit, 1981.

Mensch Maus. *Sophie Calle et le Musée Picasso, kiállítás beszámoló* (blog) <http://menschmaus.eu/sophie-calle-et-le-musee-picasso-paris/> (megtekintés: 2024.05.07.)

Mora, Gilles és Nori, Claude. *L’été dernier. Manifeste photobiographique*. Paris: Étoile/Cahiers du cinéma, col. „Écrits sur l’image,” 1983.

Nachtergaele, Magalie. *Mythologies individuelles, Récits de soi et photographie au 20e siècle*. Amsterdam – New York: Rodopi, 2012.

Pfisztner Gábor. „Sophie Calle, a Hasselblad alapítvány idei díjazottja, Az én és a másik”. In *Fotóművészet*, 2010/4, https://fotomuveszet.net/korabbi_szamok/201004/sophie_calle_a_hasselblad_alapitvany_idei_dijazottja (megtekintés: 2024.05.05.)

Rabaté, Jean-Michel. „Kallos Anti-Bathos? From Calle, to Freud and Lacan, and Back.” In *On Bathos. Literature, Art and Music*. Ed. Sarah Crangle and Peter Nicholls. London: Continuum, 2010. 165–182. DOI: <https://doi.org/10.5040/9781441155207.ch-009>

Schaeffer, Jean-Marie. *L’image précaire, Du dispositif photographique*. Paris: Seuil, 1987.

Sontag, Susan. *A fotográfiáról*, fordította Nemes Anna. Európa Könyvkiadó: Budapest, 1981.

Tietjen, Friedrich. „A poszt-poszt-fotográfia” In *Artcadia*, 2023/2, 78–80. <https://journal.uni-mate.hu/index.php/artcadia/article/view/4993/5434> (megtekintés: 2024.05.07.)