

*Dombai Dóra*

Független kutató

## **Profán triptichon. Hibrid testek és medialitás Nemes Anna munkáiban**

Nemes Anna képzőművész és filmrendező testábrázolásainak „hármassoltára” a festészet, a dokumentumfilm és a fikciós játékfilm eltérő mediális és struktúraszervezési stratégiáinak kohóiban kiérlelt, különböző testfelfogásokból, test-prezenciákból áll össze, melyek gazdag jelentéshálózatot alkotva rétegződnek egymásra a hús heterogén burjánzásában. A még pályája elején járó Nemes munkásságával máris egy új, globálisan kibontakozó, hibrid esztétikával lép kapcsolatba, mely szinkronicitás a nemzetközi kulturális életben megfigyelhető folyamatokkal különösen aktuálissá és szükségessé teszi a munkáinak közelebbi vizsgálatát. Nemes alkotásainak középpontjában – legyen szó festményekről, dokumentum- vagy nagyjátékfilmről – a masszaszerű, a „hús-jelleget” hangsúlyozó test ábrázolása áll. A kortárs testfogalmat új megértésekkel megragadni kívánó poszthumanisztikus kutatás számára a hús: rejtély. Ez a rejtélyes, határtalan, áradó materialitás pedig a test művészetben ábrázolt hibridizációjának jelenségéhez vezet. E hibridizációnak legfontosabb karakterjegye egy sajátos átmenetiség, amely egyszerre mind az antropomorf struktúrák lebontásával, a nyelven túli kultúrába és a természet biológiai meghatározottságú, hálózatos elrendeződéseibe való átmenettel jár együtt. Ez az átmenetiség a hagyományos ontológiai határok elmosódását vonja maga után, mellyel alapjaiban kérdőjelezi meg a hagyományos nyugati filozófia emberközpontú és logocentrikus alapállását. E változó testfogalmainkat megképző új, kortárs gondolkodási keretbe illeszthetők be Nemes különböző médiumokban születő alkotásai is, amelyek eltérő reprezentációs rendszereiken keresztül roppant változatos módokon jelennek meg a vásznon és a filmképen, miközben jelentéseikben mégis következetesen egy irányba mutatnak: a hús soha le nem záruló, hibrid „megtestesüléseinek” jelentései felé.

## Test a poszthumanizmus korában

A filozófiai poszthumanizmus vagy poszthumanisztikus gondolkodás Francesca Ferrando programadó esszéje értelmében a hagyományos, nyugati filozófiai hagyomány antropocentrikus és humanista alapállását megkérdőjelező irányzat, mely kritikailag meghaladja mind a gondolkodás, mind az esztétika emberközpontúságát anélkül, hogy újabb vagy más felsőbbrendűség-komplexusokkal helyettesítené azt (Ferrando 2018, 399). Teszi mindezt annak érdekében, hogy az embert „olyan elrendeződésként vehesse számba, ami együtt fejlődik más életformákkal, és egybeolvad környezetével és a technológiával” (Nayar 2014, 4). A poszthumanizmus kritikai attitűddel közelít az emberközpontú világnézethez és az ebből eredő diskurzusokhoz, kulturális reprezentációkhoz és identitáskonstrukciókhoz; ez a gondolkodás negálja az embernek a hatalmi hierarchiában betöltött központi, irányító szerepét, ehelyett az egyéb (növényi, állati) létformákkal való szoros összeköttetésben létét, ráutaltságát hangsúlyozza. A kritikai poszthumanizmus mint a humanizmus „radikális átdolgozása” egy sajátos dekonstrukciós eljáráshoz vezet, amely „az ember új konceptualizációjára tesz kísérletet” (Nayar 2014, 3-4). A poszthumanista gondolkodók rendszerint felhívják a figyelmet arra is, hogy bár az irányzat a kortárs szellemi élet csaknem teljes spektrumán végigszántott (ennyiben a felvilágosodás szellemi áramlatához kapcsolják), azonban ez távolról sem jelenti azt, hogy egy egységes, szisztematikus, homogén elméletről lenne szó. Ellenkezőleg: éppen a széleskörű elterjedtség és alkalmazhatóság okán sokkal inkább heterogén beszédmódok olyan összességéről beszélhetünk, amelyekben megférnek egymással a hagyományos magaskultúra egyéni invenciói, a természettudományos diskurzusok nézőpontjai és a tömegkultúra egyetemes, világmagyarázó narratívái és műfaji kódjai.<sup>1</sup>

Ez a heterogenitás mára egészen széttartó irányokat és tudományterületeket is felölel, kezdve a filozófiai, kulturális és kritikai poszthumanizmustól a transzhumanizmusig, az antihumanizmusig, valamint a poszt- és metahumán-tudományokig (Ferrando 2018, 394). A jelen világunkat átszövő antropocén krízistudat idején adekvát gondolkodási

---

<sup>1</sup> Nemes Z. Mórió a poszthumanista diskurzusokat áttekintő tanulmányában a következőképpen foglalja össze ezt a jelenséget: „közös halmazba kerülnek és elkeverednek a cyberpunk regények jövővíziói, posztmodern teoretikusok gondolatmenetei, pseudo-vallásos dogmák, a legújabb természet- és kultúratudományos kutatások eredményei és a futurológiai spekulációk” (Nemes Z. 2018, 377)

keretként feltűnő poszthumanista elméletekben ugyanakkor egy ideje az érdeklődés középpontjába került és popularizálódott a posztantropocentrikus diskurzusok között egy technocentrista, időnként kifejezetten technooptimista hozzáállás, amellyel gyakran – és tévesen – kizárólagosan azonosítják a poszthumanista gondolkodást. Ennek a tömegkulturális jövő-reprezentációk által befolyásolt tudatunkat felszabadító, népszerű elméletnek központi állítása, hogy a jövőben a technológiai vívmányok – afféle technológiai evolúcióként – kiterjesztik az emberi létezést az eddig megszokott határokon túlra. A biológiai és technológiai létezés összekapcsolásából egy kiborgszerű hibriditás elképzelése jön létre, amely a jelenleg ismert emberi állapot (*conditio humana*) egy egészen átfomált, kiterjesztett változatát, a „ember feljavítását” (*human enchancement*) jelenti.<sup>2</sup>

A poszthumanizmus ernyőkifejezése alá rendeződő irányzatok tehát kifejezetten heterogén elméleteket, szerteágazó, időnként egymástól egészen szélsőségesen divergáló gondolatmeneteket fednek, amelyekben azonban egytől egyik közös, hogy a permanens krízisekbe ütköző kortárs emberi tapasztalatunkra igyekeznek új, a korábbinál érvényesebbnek remélt válaszokat adni. Az „ember utániség” különös nézőpontja által kijelölt bölcséleti mezőben formálódik egy olyan új esztétikai *a priori*, melynek legfontosabb mozzanata a performativitás, a lezáratlanság, és a művészet transzgresszív jellege, mellyel az emberi állapot változékony, képlékeny természetét igyekszik új módokon megragadni. A nyugati filozófiai hagyomány humanizmusának kritikájaként megfogalmazódó esztétikai paradigma az antropocentrikus diskurzust elvetve a különféle minőségeket (technológiai és biológiai, humánt és animálist, szerves és digitálist, zártat és elhajlót) *unitas multiplex*ként helyezi egymás mellé (Nemes Z. 2015, 10). Az embernélküliség poszthumán esztétikája, ahogyan láthattuk, korántsem jelenti az ember teljes eltűnését – éppen csak központi szerepét és kiemelt jelentőségét kérdőjelezi meg azáltal, hogy nézőpontját kívülre helyezi, a művészet kódjaiban pedig utat nyit olyan kortárs hétköznapi tapasztalatok megjelenésének, mint a virtualizáció, a génebézés, az algoritmikus gondolkodás, a biotechnológia vagy akár az ökológiai szorongás különböző formái.

---

<sup>2</sup> A *Transzhumanista Kialtványt* idézi Ferrando is a következőképpen: „(1) Az emberiséget alapvető módon formálhatja át a tudomány és a technológia a jövőben. Az emberi lehetőségeket radikálisan bővítheti a korosodás és a kognitív hiányosságok, a szenvedés és a Földhöz való rögzültség meghaladása. (2) Hitünk szerint az emberiség potenciálja többnyire megvalósítatlan még. Lehetségesek olyan jövőök, amelyekben az emberi állapot elképesztő mértékben bővíthető.” (Ferrando 2018, 398)

A képzőművészeti hagyományban Jeffrey Deitch kurálta *The Post Human* című 1992-es kiállítás jelentette e sajátos esztétika első megjelenését, ahol Damien Hirst, Paul McCarthy, Matthew Barney, Wim Delvoye, Robert Gober, Cindy Sherman és Bob Flanagan mutatták be munkáikat. Az ezredforduló környékén a művészeti életben nemzetközi szinten meghatározóvá vált Hyungkoo Lee két hosszútávú projektje, az *Animatus* (2005-2007) és az *Objectuals* (1999-2010), amelyek népszerű amerikai rajzfilmfigurákon, valamint orvosi protézisek installációba illesztésén keresztül nagy sikerrel beemelték az új esztétika eszközkészletébe a populáris kultúra elemeit és a testmódosítások futurista-technokrata perspektíváit. Határátlépő újdonsága és felforgató jellege miatt a tendencia nem mentes a botrányoktól sem, közülük talán a legnagyobb visszhangot kiváltó Xiao Yu *Ruan* (1999) című kollázsa volt a 2001-es Velencei Biennálén, mely az emberi és állati részeket összeillesztő alkotások egyik pionírja volt. A hagyományt folytató, nemzetközi szinten legismertebb képzőművészek között tartjuk számon Yvonne Rainert, Skawennatit, Chus Martínezt, William Wegmant, Nandipha Mntambót, Jake és Dinos Chapmant, Cassilst, Pauline Oliverost és Doo-sung Yoo-t (Gyórfy 2022, 60-61).

Nemes Anna művészete a poszthumanizmus technokrata mindennapjainak szintetikus-digitális alkímiája helyett azonban egy olyan stratégiát érvényesít, amely a feminista elméletek felől érkező, ún. új materializmus irányzatával áll intenzív dialógusban (Ferrando 2018, 194). Ez az elmélet a 20. század konstruktivizmusára adott radikális válaszként<sup>3</sup> azt állítja, hogy mindaz, amit anyagként ismerünk, nem más, mint bonyolult materializációs folyamatok végterméke, ekként sohasem statikus, rögzített vagy passzív, éppen ellenkezőleg: dinamikus, változékony, határtalan, elhajló és eredendően performatív. Ilyen értelemben a matéria, a massa – legyen az vegán konstrukció vagy éppen az emberi alakok jelen vizsgálata során a *bús* – a maga testességében, esszenciális határtalanságával és permutatív jellegével egyenesen negálja a logocentrikus gondolkodást.<sup>4</sup> Az új materializmus fogalmi

---

<sup>3</sup> „Az új materializmusok filozófiai értelemben egy reakciót képeznek a késő posztmodernitás reprezentációs és konstruktivista radikalizmusával szemben, amely meglehetősen levált a materiális dimenzióról. Ez az elmélet visszacsempész egy belső dualizmust a megfigyelés és leírás alapján módosítható mozzanatok, valamint a külső valóság között, az utóbbi pedig ezen redukció folytán megközelíthetetlené válik” – foglalja össze Ferrando az új materializmus teoretikus szembenállását a késő 20. századot meghatározó filozófiai struktúrákkal, kiemelve Ernst von Glasersfeldet mint a hivatkozott radikális konstruktivizmusnak egyik legjelentősebb képviselőjét. (Ferrando 2018, 401)

<sup>4</sup> Ennek kapcsán emlékezetünkbe idézhetjük Deleuze-nek az új materializmus elméletét évtizedekkel megelőző, emblematikus rizóma metaforáját: „A fa fáraszt bennünket. Nem kell

kereteiben a húshoz mint anyaghoz asszociálódó, elemi burjánzás egy nyitott, soha le nem záruló mutációs folyamat, mely hibrid plaszticitásánál fogva *par excellence* szörnyűségként mutatkozik meg. A humanista alapállást maguk mögött hagyó elméletek ugyanakkor arra hívják fel a figyelmet, hogy a hús csupán a *logosz* felől szemlélve tűnik fel szörnyűségként. Már korai fenomenológiai írásokban felbukkan a hús (*chair*) mint a világ anyaga, mely nem egy individuum alatti, elnyomott, elidegenedett létező, hanem ontológiai státusát tekintve egyenrangú, a létezés mozzanatát hordozó, szellem és kultúra előtti médium (Merleau-Ponty 2006, 159-162). A hús extenzív megjelenítése, a kiáradó materialítások felforgató volta tehát meghaladja, szétfeszíti a hagyományos esztétika kereteit, és életre hív egy hibrid, formátlan, transzgresszív új esztétikát, amelyhez Nemes alkotásai kapcsolódni kívánnak. A képzőművész-filmrendező emberábrázolásai – legyen szó akár festményekről, akár a többműfajú, de minden esetben emberi alakokat középpontba állító mozgóképes alkotásokról – olyan testrepresentációkat tárnak elénk, amelyek a hús radikális megjelenítési stratégiáit érvényesítik. Pályájának egésze felől nézve a legérdekesebb kérdésnek pedig éppen az tűnik, hogy az eltérő médiumok sajátos belső struktúraszervezési elvei, reprezentációs kódrendszerei miként alakítják azt, ahogyan ez a létezést elemi erővel megjeleníteni képes „immanens szörnyűség” megmutatkozik előttünk.

## Hibrid testek dezantropomorfizációja: eljutni a határig

Nemes festőművészként indult a pályán, 2014-ben szerzett diplomát a Képzőművészeti Egyetemen Bukta Imre osztályában. A jelen pillanatban képzőművészeti munkássága a legkiterjedtebb, sajátos esztétikájának belső formálódása is a képein keresztül követhető végig a legpontosabban. Nagy technikai tudással létrehozott festményei fokozatosan váltak egyre dekonstruáltabbá, melyekben – Jean-Luc Nancy szavaival – a karnáció (Nancy 2013, 15-16) különböző szinteken valósul meg. Kezdetben az „egyszerű karnáció” alaktanulmányokban érhető tetten, ezeknek rendszerint familiáris kötődései vannak, ilyen módon az alaki felismerhetőség releváns részük, a

---

hinni sem a fának, sem a gyökereknek, sem a hajszálgyökereknek, túl sokat szenvedtünk miattuk. Az egész fa jellegű kultúra a biológiától kezdve a nyelvészetig ezen alapul. Ezzel szemben, a föld alatti ágakon és a légygyökereken, gyomnövényen és rizómán kívül semmi nem szép, rajtuk kívül nem szeret semmi, semmi nem politikus.” (Deleuze–Guattari 1996, 78-79) Deleuze-t mint a nyugati filozófia fősodrától mindig valamelyest mindig különálló gondolkodót a poszthumanizmus számos teoretikusa korai, indirekt poszthumanistaként azonosítja (Kiss 2018, 460).

fehér háttér pedig valamiféle, az absztrakció irányába ható könnyedséget kölcsönöz a képeknek. Nemes technikájának lényege, hogy a nagymértékben hígított festékekkel gyakran ecset használata nélkül, a vászon mozgásával éri el olyan absztrakt festékfoltok létrejöttét, amelyek sokszorosan egymásra rétegződve a figuratív ábrázolás konvencióinak megfelelő, anatómiai formákat hoznak létre. Az így létrejövő testábrázolások egyszerre absztraktak (ahogyan az organikus formák eredendően azok) és figurálisak, minthogy emberi és állati alakokat építenek fel a vásznon. Képei kezdettől fogva az organikus absztrakció és a figuratív ábrázolás vékony határmezsgyéjén mozogott, noha kezdetben – elsősorban a technika kidolgozása érdekében elvégzett alaktanulmányok (*Bambino Cat*, *Anna*, *Balázs*, *Attila*, *Alvó alak*, *Bulldog ember karral*, *Giccse őzek*, *Gorillacsontváz*, stb.) esetében – egyértelmű cél volt a minél felismerhetőbb alakok létrehozása.

Mindez markánsan megváltozik a 2022-ben kiállított *Egyszerű bonyolult* sorozat képeiig: itt már a hús „beszél”, felbomlik a bőrfelszín határjellege, egymásra íródó húsrétegek sűrű materialitása árad-burjánzik a kontrasztos, fekete-fehér színvilág mégis-esztétizáló keretein belül. Az üres, immár feketére váltó háttér előtt megjelenő alakok teljes mértékben dekontextualizáltak. Egyfelől elveszítik korábbi familiáris jellegzetességeiket – többé már nem ismerősökről, barátokról vagy családtagokról készült intim hangulatú portrékat látunk –, és szociokulturálisan sem determináltak. E kontextus híján a korábbi finom egyensúly az absztrakció irányába billen el, a vásznon megjelenő alakok nem a maguk individualitásában állnak előttünk, hanem egyre inkább hibridizálódott testekként. Európában a reneszánsz mesterek nyomán kialakult vizuális reprezentációs készlet évszázadokon át a testet mint húst, matériát az anatómiai pontosság igényével ábrázolta. A manierista és barokk mesterek tobzódtak a test látványában, ám viszonyuk a humán testtel még túlzó, felnagyító eszközeikben is konstruktív maradt. A 20. századi avantgárd és a geometrikus absztrakció maga mögött hagyta a reprezentációkényszert, absztrakciós eltolása azonban csupán a test ábrázolási konvencióit bontotta le, ebben a gesztusban pedig magának a testnek húsjellege, masszaserűsége nem játszott központi szerepet. Ez az aspektus programszerűen David Bombergnél, majd a Londoni Iskola festőinél<sup>5</sup> került ismét fókuszba, amely azután a legnagyobb hatású művészettörténi előzményként tűnt fel a poszthumanizmus korában. Szorosabban kapcsolódó hazai előzményeként pedig Chifl Mária egyes képei (*Belső emigrációban*,

---

<sup>5</sup> Átfogó hazai kiállításukat ld. Crippa, Elena és Fehér, Dávid. *Bacon, Freud és a Londoni Iskola festészeté*. Kiállítási katalógus. Szerk. Elena Crippa, Fehér Dávid. Tate Britain, London, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2018.

*Empátia*), Verebics Ágnes némely korai alkotása, vagy Kis Róka Csaba *Terjedő bomlás*-ciklusa. A hús le nem záródó, határtalan, képlékeny anyagszerűségének expresszív ábrázolásának kortárs igénye tehát mélyen a 20. században gyökerezik, a poszthumanizmus ernyője alatt mindössze új irányokat vett, és további jelentésmezőkkel gyarapodott.

Nemes mindeközben egyre több technikát egyesítve állítja elő a műveit, míg az *Egyszerű bonyolult* sorozat darabjaihoz érve már egészen komplex folyamaton mennek keresztül a képek. Az első fázisban rendszerint továbbra is akvarell-technikával dolgozik, majd az így létrejövő foltokban már eleve, immanens módon benne rejlő kompozíciós lehetőségeket bontja tovább egyéb technikák, például fotó bevonásával. A figurális részletek ebben a fázisban a realista reprezentáció és az absztrakt ábrázolási módok között oszcillálva hol jobban, hol kevésbé intenzíven kerülnek „vissza” az ábrázolt alakokra. A Nemes képein megjelenő meztelen testek az aktok konvencionális légiességével szemben a masszaként felfogott, megdolgozott, átgyúrt, eleven hús baconi struktúrájának jelentései nyomakodnak előtérbe. (Jellegzetes címek a sorozatból: *Massza-sorozat I., II.*) A nem-narratív, individualitását levetkőző anyagszerűség kifejezett céllá válik Nemes számára a testábrázolások új útjainak keresése során. „Ha növelni tudnám a számukat [a figurákét] még hangsúlyosabb ‘masszát’ tudnék létrehozni, és az még kevésbé lenne személyes, narratív, olvasható” – fogalmazza meg a művész maga az alkotói szándékot egy interjúban (Gyürke 2022).

Nemes emberalakjai az absztrakció és figurativitás határán mozogva a saját magukat felépítő és lebontó, organikus rendszerek és a ritmikus rendezettségű anatómiai formák között oszcillálnak a képeken belül – ez a szempont jelöli ki számunkra a képek időbeliségével való foglalkozás szükségességét. Az *Egyszerű bonyolult* sorozat festményei a test organikus, hús-vér jelenvalóságát a természet alakzatainak ritmikus ismétlődésével és a fizikai romlás során végbemenő dekomponálódásból fakadó absztrakcióval játssza egybe. Ebben az értelemben az organikus formák – hasonlóan az elfolyó, elhajló, burjánzó húshoz – végeredményben kivétel nélkül absztraktak: a fizikai dekomponálódás maga a végső absztrakció minden organikus létező esetében (*Gondolkodik I., Kérges, Apám II.*) Az elformátlanodás mellett ugyanakkor egy másik ábrázolási tendencia is megfigyelhető a sorozat képein: a növekedéssel és az evolúció folyamatával összeköttetésben lévő logaritmikus spirál formájának, a gömbölyded vonalak burjánzásának és az alakok saját, önmagukba visszaforduló ritmizáltságának időbelisége teszi a kompozíciókat középpontnélkülivé (*Seeker, Lyukas, Idegesítő, Massza IV.*). Nemes festményein végig tekintve jól megfigyelhető az a kezdetben még kevésbé radikális, majd egyre dekonstruktívabbá váló folyamat, amellyel eljut az ábrázolt alakok dezantropomorfizációjának végpontjáig. Ezeken a képeken a természet

alacsonyabb szervezetségi szintjein megfigyelhető, féktelen formaalkotás jut érvényre, melynek dinamizmusa hibridizálja a testet.

## Szökésvonalak a szépségészmenyen túlra

A festett alakok teljes esztétikai dekonstrukciójához képest radikálisan eltérő reprezentációs stratégiát érvényesít a *Beauty of the Beast* című rövid dokumentumfilm. E filmtípus forrásvidéke egészen a Lumière-i ősfilmnél keresendő, ahol a megmozduló kép a valóság leghívebb visszaadásának, fotografikus lenyomatának heurisztikus örömeivel ajándékozta meg az első nézőket. A dokumentumfilm a maga elidegeníthetetlen filmképi objektivitásával a vizsgálandó „műhármaságban”, a médiumok e heterogén triptichonjában a naturalista-realista reprezentációs rendszert képviseli, stílusában pedig kifejezetten a lírai hangvétel és a vallomásos jelleg dominál. Figyelemre méltó tény, hogy (a festményeken megjelenő testek teljes dekonstruáltságával párhuzamosan) e filmtípushoz a formabontó, új testi modalitások keresése során Nemes egyfajta „genderstratégiát” választ: a filmkép inherensen realista reprezentációs horizontján a női testépítők szubkultúrájában találja meg hétköznapi valóságunk *per se* hibridizált testjeit. A *Beauty of the Beast* négy, eltérő életszakaszban lévő testépítőnőt mutat be, akik szélsőségesen szabályozott és kontrollált életmódjukkal, életstratégiájukkal kapcsolatban különféle dilemmákat fogalmazznak meg, és azokra eltérő válaszokat adnak.

A film teljes hosszában úgynevezett függőleges (eltérő kép- és hangsávot egymással párosító) montázzsal rendeli hozzá a hosszan kitartott, gyakran superközelikben mutatott képekhez a főszereplők személyes vallomásait, melyeket egyenesen a rendezőhöz intéznek. Nagy Zágon operatőr felvételei eközben radikálisan fragmentálják a vásznon megjelenő testeket. Feltűnően gyakran hosszan kitartott superközelikben vizsgálja a film az arcokat, szemeket, miközben a szereplők önvallomásait halljuk. Különös ellentmondása a *Beauty of the Beast*nek, hogy miközben egy olyan hangsúlyozottan esztétikai sportág versenyzőit mutatja be, amelynek célja a látvány önmagáért valósága, a hús (izom) radikális megnövelése, az anatómiai formák túlhangsúlyozása és mindez látvánnyá tétele, a film gondosan komponált, statikus snittjei mégis úgy engednek szemlélni, hogy nem árulják ki ezeket a különös testeket, és nem teszik kukkolóvá a nézőt. A hosszú, mozdulatlanul kitartott beállítások azonban egy idő után maguk is átalakulnak, absztrahálódnak, ennél fogva már nem pusztán referencialitásukban, hanem önmagukon túlmutató jelentésekkel telítve, a



tartamként múltó időként szemléljük őket.<sup>6</sup> A kamera lencséjén keresztül Nemes a hagyományos, európai művészettörténetből örökölt nőesség fogalmain túli, „emberfeletti” (*larger-than-life*) testek mögött az individualist, a megismételhetetlent, a mégis-nőit kutatja. A valóságos, lefilmezett látványfragmentum néhány alkalommal fokozatosan elvont fogalmiságú képpé változik: az elmosódó háttér elé kis mélységelességgel komponált kép megszünteti a teret, hogy a helyébe az idő lépjen elő mint legfontosabb formaszervező elem.

Miközben a *Beauty of the Beast* dokumentumfilmként deklaráltan a valóságba horgonyozott, különböző formai megoldásokkal minduntalan szétfeszíteni igyekszik ennek kereteit, az ábrázolhatóság új dimenzióit kutatva. E két, egymás ellen dolgozó hatás működésével történhet meg, hogy a filmben hétköznapi testélményünkből új szökevények indulnak a tradicionális szépségeszmény terepén túlra, ahol Elizabeth Grosz fogalmait kölcsönvéve (Kérchy 2009) a „nyers hús” kidolgozott izomkötegek formájában gyűri maga alá az ideológiai nyomásra transzformálódott, normatívvá vált „kulturált testet”. S amiként a hétköznapi realitásunkban a női testre hatványozottan több ideologikus és normatív elvárás nehezedik, úgy lesz a kulturáltságot levető, a hús önmagáért való tobzódását érvényesítő női test lényegileg szubverzívebb, mint – az akár maga is testépítő – férfié. A művészi ábrázolásmód ilyen módon bátran bírhat a dokumentumfilm objektivitásával és mediális tárgyilagosságával, minthogy maga a vizsgálat tárgya számít szubverzívnek a hétköznapi valóság kontextusában. A *Beauty of the Beast* mint afféle dokumentarista előtanulmány azonban már magában rejt egy olyan, az értelemzést meghatározó és a hagyományos műfaji elvárásokat lebontó aspektust is, amely majd fikciós párdarabjában, a *Szeléd*-ben jut érvényre a maga teljességében. Nemes ugyanis a sportfilmes zsánertradíciónak tökéletesen ellent mondván, az arcközelik filmjévé teszi a testépítő versenyfelkészüléséről szóló, következő alkotását.

---

<sup>6</sup> Ezt a jelenséget írja le Deleuze a mozgás-kép helyébe lépő, mögöttes idő-kép megjelenéseként a modern filmben: „Az idő mint nyitott és változó totalitás túlmutat minden mozgáson [...], ugyanakkor nem létezhet ezek nélkül. Az idő tehát indirekt módon reprezentálódik, mert nem létezhet az őt kifejező mozgás-képek nélkül; mégis túlmutat minden relatív mozgáson és arra készlet minket, hogy elképzeljük a testek abszolút mozgását, a fény mozgásának végtelenségét, a lélek mozgásának megfoghatatlanságát: a fenségést.” (Morrison 1997)

## Két világ kollúziója: a hármastár középső táblája

A *Szelíd* nyitójelenete egy közelivel indul a főszereplő (Csonka Eszter) arcáról. Csak zaklatott lelkiállapota egyértelmű, a helyet, az őt körülvevő embereket még nem látjuk. Filmnyelvi szöveg: alapozóbeállítás híján narratív szinten nem kapunk kontextust az értelmezéshez. Ezzel a megoldással a rendezők (Nemes Anna és rendezőtársa, Csujka László, akivel közösen jegyzik a *Szelídet*) azonnal elrendezik a film értelmezési sarokpontjait, tudatosan leszögezik annak hermeneutikai *a priori*-ját: már a nyitánnyal negálják a főhős spektákulummá tételét. A kamera tárgyához való közel férközésével nézőként azonnal bevonódunk a látványba, lehetetlenné válik az esztétikai távolságtartás. Ez tehát a film látványszervezésének meghatározó attitűdje: nem tobzódik öncélúan a puszta spektákulummá vált testben, hanem a lehető legközelebb kíván férközni a felforgató testbe zárt szubjektumhoz. A cselekmény előre haladtával persze több körülményre is fény derül, megtudjuk például, hogy egy fontos kvalifikációs versenyen vagyunk, amelyet főhősünk, Edina megnyer. Sportfilmes zsánerklisékkel éve a pályáiv ezen pontján a csillogást és a diadalt kellene látnunk, ehhez pedig elengedhetetlen volna valamiféle minimális környezetrajz, a sportág bemutatása, a versenytársakkal szembeni kitűnés, kivételesség érzékeltetése. Ehelyett nem kapunk mást, mint a nagybetűs Test tömény és intenzív ábrázolását; mindvégig a hús materialitása uralja a kép szűk terét. A *Szelíd* egyik legmeghatározóbb esztétikai alappillére a színpad mögé zsúfolódó, hatalmas testek korporealitása. A másik viszont ennek éppen az ellenkezője: a színpad metafizikai tere, ahol az erős fény és a kis mélységesség elmosza a realitás határait, a kamera lassan köröz a szoborszerű pózokba merevedő test körül, ez a képi dinamizmus pedig a korábbiakhoz képest elemeli és nagy mértékben esztétizálja a látványt, hasonlóan a festményeken látott alakokhoz. A színpad mögött tornyosuló, hatalmas testek érzéki tömegének és a színpad elemelt, metafizikai valóságának nyitójelenetben exponált éles szembenállása, egymásnak feszülő kettőssége végig vonul az egész filmen, amely megjelenik az időkezelésben, térszervezésben és a hibridizált test látványának átértékelődésében egyaránt.

Miként minden hagyományos dramaturgiai szerkesztettséggű, konvencionális narratív filmnek, úgy a *Szelíd*nek is van egy elidegeníthetetlen lineáris időbelisége, mindjárt két szinten is: a cselekmény és a filmidő szintjén. Ezzel a teleologikus időbeliséggel kapcsolható össze, hogy a *Szelíd*ben a hús nem jut el a teljes dezantropomorfizáció poszthumanisztikus végpontjáig, hanem a *Beauty of the Beast* „genderstratégiáját” követi azzal, hogy egy nőt helyez a főszerepbe. A fikciós film egy aktív, éppen világbajnokságra készülő testépítő történetét beszéli el, aki a pályája zenitjén járhatja csúcsra a testépítés hibridizáló valóságát. A *Szelíd* azt a kulturális, szociológiai és pszichológiai

vonatkoztatási rendszert körvonalazza Edina történetén keresztül, amelyben bár ez a női test egy lehetséges szökési útvonalként tűnik fel a konvencionális szépségeszményből, mégsem hoz sem megváltást, sem valamiféle demokratizálódást, minthogy a társadalom egésze felől nézve Edina megreked egy marginális pozícióban, míg végül maga is prostituálódik, a hagyományos férfitekintet kiszolgálójává válik.

A film térszervezése szempontjából a képek (és a képeken megjelenő, különös testek) masszív anyagszerűsége dominál, amely leveti magáról a hagyományos sportfilmes esztétikát. Még a nagy megmérettetésre való felkészülés hagyományos szekvenciái alatt is Edina arcára, tekintetére koncentrál a kamera, ezzel nyomatékosítva, hogy a főszereplő a film alanya, s nem tárgy. A rögzült műfaji struktúrák keltette nézői elvárás és az alkotói szándék metadiegetikus síkon kerül kontrasztba egymással az egész film folyamán. Az első verseny után egy fiatal, feltörekvő versenyző Edina edzőjétől, Ádámtól (Turós György) kér tanácsot, aki afféle Pygmalionként Edinával illusztrálja a munkája eredményét. Ám miközben ő maga instrumentalizálja a versenyzőjét, a kamera makacsul ellenáll annak, hogy illusztrálja az elhangzottakat, ehelyett mindvégig „megtartja” Edina tekintetét – mi nézők tehát nem a jelenetbeli eseménysorozat képi lekövetését látjuk, hanem Edina reakcióját milderre.

A film harmadik fontos szereplőjéhez, Krisztián (Krisztik Csaba) karakteréhez kapcsolódó jelenetek azonban kifelé mutatnak a film máskülönben realista reprezentációjából, és felkínálják egy sajátos filozófiai immanenciasík megnyitásának lehetőségét. Amennyiben Edina teste mint látvány, és az ahhoz vezető út, az edzőterem hideg fényű, steril világa az abszolút *külső*, úgy a Krisztiánhoz kapcsolódó jelenetek az abszolút *belső* terei, amelyek lélektani tájként is érthetőek, mivel sosem látjuk a belépést ebbe a térbe, mindig a „már belevettség” állapotában kapcsolódunk be, legfeljebb a diegetikus tér auditív metamorfózisának lehetünk tanúi, jelezvén valamiféle átmenetet. Az escort-tevékenység során megismert Krisztián Ádám ellenpontjaként működik: ő kér Edinától először gyengédséget az erő helyett (ld. dúdolás mint testetlen instancia), a bekötött szemmel szerzett közös szenzuális élmények (pl. egy tehén masszív testének tapintása) szembe helyezkednek a testformálás *külsőként* megjelenő, szigorú és steril tevékenységével. A kettejük számára megnyíló belső tapasztalati teret a természet tobzódása jellemzi meleg párákkal és az organikus életet hordozó elemekkel, legyen szó vízről, földről, erdőről, vagy az üvegház trópusi növényekkel teli, kissé elemelt, absztrakt teréről. Ez a gyengédség helye és állapota, ahol Edina érzel, tekint, tapint, játszik, ágenciája megnő, s már nem kizárólag testként van jelen. Ezt jelzik olyan markáns külső jelek is, mint a fehér ruha, amit Edina egy alkalommal visel, s ami sokkal többet takar a

testéből, mint a versenyre szánt bikinik, vagy a pillanat, amikor Krisztián az alvó (tehát a filmi elbeszélés értelmében póztalan) nőt nézi.

Az, hogy Edina teste mint látvány szubverzív szörnyűségként jelenik meg a hagyományos, normatív ízlés számára, cselekményszinten is tematizálódik a filmben: a túlságosan felforgató látványt jelentő test miatt az éppen világbajnokságra kvalifikált versenyző mögül kilépnek a szponzorok. Az elutasításhoz, eltaszításhoz, a társadalmi létezésből való kizárás gesztusának messze mutató következményei vannak, amelyek az alulfinanszírozottság folytán veszélybe sodorják nem csupán Edina karrierje, hanem az egészségét is: rövid jelenetben látjuk, amint kis, kockás füzetben, finánciális alapon méricskéli a nő testét, egészségét, szervezete működését, annak tűrőképességét és nem utolsó sorban a vállalható kockázat mértékét az egyre szűkülő anyagi források keresztmetszetében. Egy efféle, funkcionálisan használt és táplált test számára az evés nem örömforrás és nem szociális esemény – egyetlen jutalomalkalmat kivéve a verseny után –, hanem kínzóan szigorú rendben folyó bevitel, „építkezés”. Ezt a jelentést markáns haszonállat-szimbolikával erősíti meg a disznóvágás alkalmából vidéki rokonoknál tett látogatás epizódja. Amikor a szabadulni próbáló, leolendő állatot Edina állítja meg az udvaron, a képen egymás mellé kerül a két, „húsában értékes”, masszív test – annál is inkább fájdalmas és sokatmondó pillanat az állattal való különös „közösségvállalás”, amikor a „felhasználás” (a vágás) megkezdése előtt Edina először megnyugtatja az állatot. Ennek a jelenetnek párdarabjaként később (azután, hogy edzője-élettársa egy újabb szociális tevékenységről, a saját családjával való együtt ebédelésről tiltja le Edinát), a nő a napos csibék közé fekszik „vigasztalásért”, pillanatnyi komfortért. Ezekben a jelenetekben keresztül a legnagyobb hasznot hozó állapotra formált vágóállatok Edina funkcióira redukált, célorientáltan táplált testével kerülnek párhuzamba. Ezzel szemben a halott anyja pulóverét már nem veheti fel, az apja erővel lerángatja róla a ruhadarabot, jelezve, hogy Edina csupán normatívától eltérő, hibridizált testében definiálható, és más típusú női szerepek meg vannak tagadva tőle. Különös további aspektusa ennek a kizárólag testben-létezésnek, hogy Edina és Ádám között az intimitás pillanatai is a hús izomtömegén keresztül artikulálódnak: amikor a zuhany alatt a férfi a nő hátát mossa, szuperközeliben látjuk a fragmentált testet, melyből teljesen kivonódik a szexus. Vágyat ébresztő női alak helyett egy elcsigázott versenyző testrészeleivel szembesülünk. Ennek a gondoskodó gesztusnak reciproka, amikor lefekvés előtt Edina masszírozza Ádámot, hogy a testépítő-karrierrel az évek alatt tönkretett izmoknak és ízületeknek enyhülést adjon.

A szubverzív, hibridizált testként percipiált testépítőnő látványára egészen új jelentéstöbblet épül, amikor a film egy pontján elkezd műalkotásként viselkedő testként működni, méghozzá elsősorban idegen

férfiak tekintetén keresztül. A szociokulturális realitások kiábrándító voltánál fogva ez a metamorfózis valójában a prostituálódás egy speciális formája. „A te formádat sokan keresik” – hangzik el az escort-közvetítőtől, aki ugyancsak használati eszközt lát a különös testben, még ha „felhasználási területét” tekintve a sporttól kifejezetten messze álló eszközt is. Míg Ádám, mikor új bikinit hoz Edinának, kedvtelve nézegeti a nőt, izomcsoportonként vizsgálja, mint egy szobor részleteit, a kiábrándító igazság azonban az, hogy a valóságos nő inkább csupán zavaró tényező a számára („Vedd le, mielőtt összeizzadod!” – mondja a szépségét, tetszést kiváltani képességét éppen megélni próbáló nőnek.) Ezzel szemben az escort-szolgálat fotózásának jelenetét teljesen alulexponálva vették fel, csak a vakuvillanások fényében látható Edina teste, amely ilyen módon kizárólag esztétikai értelemben nyer láthatóságot. Edina prostituálódásának története nem hazudja el a pszichikai megterhelést, a szélsőséges kizsákmányolás okozta hatásokat, világosan hangsúlyozza azonban, hogy ebben az esetben nem egyszerűen a meghódítható, legyűrhető női test hagyományos felfogása jut érvényre, hanem sokkal inkább Edina különös testének felforgató látványát, ezt a szoborszerű, nem-hétköznapi, hanem művi-művészi materialitást, megformáltságot, megalkotottságot keresik a kliensek – nem hiába ábrázolódnak ezek a jelenetek reneszánsz festmények csodálatos részletességgel kimunkált háromszög-kompozícióiban, hangsúlyos chiaroscuróval vagy ismerhetünk rá egy helyen az alélt Krisztiánt karjában cipelő Edinában a *Pietà* (Michelangelo) alakjára.

A *Szelíd* dramaturgiai csúcspontját a *külső* és a *belső* korábban szeparált világainak kollúziója teremti meg, amikor az edzőterem öltözőjének sivár, steril terében felcsendül az ismeretlen forrású (Edina számára egy másik, de immár ismerőssé vált világ felé mutató) zene. Ebben a pillanatban az öltözőszekrényből előlépő Krisztiánnal egy másik, mágikus világ veszi át az uralmat a film diegetikus tere fölött, ahol Edina és Krisztián érzelmileg a legközelebb kerülnek egymáshoz. Ennek a pillanatnak párdarabja, egy másik stratégia a hotelszobában látott, állatok utánzásán alapuló, preverbális játék, ami ugyan inherensen a testi, materiális világhoz tartozó aktus, egyszersmind mágikus fantáziajáték, mely eljuttatja oda Edinát, hogy első és egyetlen alkalommal képes megfogalmazni saját igényeit és félelmeit – mindenekelőtt azt a szélsőséges határhelyzetet, hogy a versenyzéssel járó életmód folytatásába valószínűleg rövid úton bele fog halni.

Edina ilyen módon felszabaduló akaratának és egyre növekvő ágenciájának maximuma a nagy transzgresszió pillanata, amikor hivatlanul elmegy Krisztián házába, majd azon túl pici transzgressziók során át éli meg a cselekvés élményét (leüt egy hangot a zongorán, fogat mos a fogkefével, befekszik az ágyba). Végül azonban a kapu magyarázat nélkül rázárul, Krisztián szavak nélkül kitiltja az életéből, ezzel pedig Edina kívül reked a

korábban megismert belső világon, ezzel pedig egy másfajta élet ígéletén. Innen kénytelen visszatérni az egyetlen számára ismert és megadatott életbe, ahol azonban újból magatehetetlenné, szinte gyermekké válik, személyiségét és akaratát elveszik tőle a test tökéletesítése érdekében. A világbajnokságot bemutató zárattal körbeér a történet: a nyitány jelenetpárjának vagyunk tanúi. Edina visszatért a kiindulópontához, ismét látvánnyá vált, önnön szubverzív testével egy és azonossá. Ez a visszatérés azonban már egy minőségileg másik szinten fogalmazódik meg, amelyben a legfontosabb kérdés, hogy a pusztán látványként való létezés elviselhető-e még, ha már a szubjektum megismerte a test primátusán alapuló világon túli dimenziókat. Edina az utolsó képben – ahogyan várható volt – a színpadon összeesik, de esésének már nincsen hangja.

## A hús szörnyűsége

Nemes Anna érdeklődése a hús heterogén burjánzásából létrejövő kurrens testfelfogások iránt olyan rétegzett és sokoldalú, hogy eddigi munkásságát áttekintve olybá tűnik, hogy képes a határokat szétfeszítő esztétikai dekonstrukciót és lírai-elégikus (ön)vallomást közös nevezőre hozni. Miközben képzőművészként a festményein az egyszerű karnáció nemlineáris, önmagába forduló, ritmikus folyamatjellegén keresztül eljut az alakok teljes dezantropomorfizációjáig, addig filmrendezői munkáiban a fotografikus kép realizmusának és a narratív filmek konvencionális elbeszélésmódjának keretein belül maradván egy képileg kevésbé radikális, genderszemponturna megoldást választ: a hús mint immanens szörnyűség egy női testben mutatkozik meg. A hibridizált testek naturalista-realista filmképi reprezentációja és a fikciós történet szintézise – e profán triptichon középső táblája – pedig egyszerre képes lehetővé tenni a hibridizált testhez mint élő és érző szubjektumhoz való hozzáférést, illetve megnyitni egy másik, belső teret, immanenciasíkot, amely kontrasztban áll a tömeggé váló hús szubverzív jelenvalóságával. A *Szelíd*ben tehát a festményekben érvényesített ábrázolási stratégiával szemben nem egy poszthumanisztikus, hibridizált esztétika dekonstrukciós eljárásának csúcra járatódását látjuk. Ám a meg- és kidolgozott (női) test – noha a konvencionális filmképi reprezentációnak megfelelően az antropomorfitás határain belül marad – mégis egyértelműen radikális és felforgató Mássággént áll előttünk.

A hús deleuze-i értelemben vett, nem struktúraként felfogott, szétfolyó, hisztérikus valóságát a filozófiai hagyomány valamiféle homályosan körvonalazott női minőséggel, hovatovább az alantassal és a felforgatóval asszociálja — szemben a patriarchális kultúra kohójában kiérlelt, nyelvileg jól

körülírható, stabilizált, kultúrateremtő logocentrizmussal. A kritikai poszthumanizmus egyebek mellett ezt a nyelv- és emberközpontúságot kívánja meghaladni, melyhez a hús heterogén burjánzása és korlátlan hibridizációja csak egy lehetséges stratégia a sok közül. Nemes Anna még éppen csak elkezdődött, de máris lenyűgöző alkotói pályáját egészen kiemelkedővé teszi a tény, hogy formanyelvileg dialógusban van ezzel a forrongó, kortárs egyetemes kultúrával, és bár különböző mediális működésmódokon és eltérő reprezentációs rendszereken keresztül, mégis egységesen mutat egy egészen transzgresszív, új esztétika felé.

## Felhasznált irodalom

- „[The Transhumanist Declaration](#).” 1998. *Humanity+*. 2024. május 2.
- Aloi, Giovanni and Susan McHugh. 2021. *Posthumanism in Art and Science: A Reader*. New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/aloi19666>.
- Braidotti, Rosi. 2017. „Critical posthuman knowledges.” *South Atlantic Quarterly* 116 (1): 83–96.
- . 2018. „A poszthumánytudományok felé.” Ford. Lovász Ádám. *Helikon* 64 (4): 435–451.
- Crippa, Elena és Fehér Dávid (szerk.) 2018. *Bacon, Freud és a Londoni Iskola festészete*. Kiállítási katalógus. London, Budapest: Tate Britain, Szépművészeti Múzeum, Magyar Nemzeti Galéria.
- Deleuze, Gilles és Félix Guattari. 1996. „Rizóma.” ford. Gyimesi Tímea. *Ex-Symposion* 15–16.
- Deleuze, Gilles. 2014. *Francis Bacon. Az érzet logikája*. ford. Seregi Tamás. Budapest: Atlantisz, 13–15.
- Ferrando, Francesca. 2018. „Poszthumanizmus, transzhumanizmus, antihumanizmus, metahumanizmus és az új materializmusok.” *Helikon* 64 (4): 394–404.
- Győrffy, László. 2022. „We Are Family: Művészeti keresztutak és zsákutcák a géntérképen.” *Új Művészet* 33 (7–8): 60–64.
- Gyürke, Kata. 2022. „[Kézek-lábak összevisszasága – interjú Nemes Annával](#).” *Fidelio*. 2024. május 2.

- Horváth, Márk, Lovász Ádám és Nemes Z. Márió. 2019. *A poszthumanizmus változatai*. Budapest: Prae.
- Kérchy, Anna. 2009. „[Tapogatózások](#).” *Apertúra* (tél). 2024. május 2.
- Kiss, Kata. 2018. „A gondolkodás képének átformálása: poszthumán praxis a 21. Századi feminizmusban.” *Helikon* 64 (4): 452–465.
- McCormac, Donna. 2022. „The Monstrous and Cristical Posthumanism.” In Stefan Hertbrechter et al. (ed.) *Palgrave Handbook of Critical Posthumanism*. London: Palgrave Macmillan Cham, 249–274.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2006. *A látható és a láthatatlan*. ford. Farkas Henrik, Szabó Zsigmond; Budapest–Szeged: L'Harmattan–SZTE Filozófia Tanszék.
- Moldvay Tamás. 1997. „Deleuze és a filozófia.” *Metropolis* (nyár). 2024. május 2.
- Morrison, James. 1997. „Deleuze és a filmszemiotika.” *Metropolis* (nyár). 2024. május 2.
- Nancy, Jean-Luc. 2013. *Corpus*. ford. Seregi Tamás. Budapest: Kijárat.
- Nayar, Pramod K. 2014. *Posthumanism*. Cambridge: Malden: Polity Press.
- Nemes Z., Márió. 1995. „Hova tűnt Bumpi kutya?” *Műút* 60 (52): 42–43.
- . 2015. *Képkötő elevenség. Esztétika és antropológia a humanitás határvidékén*. Budapest: L'Harmattan.
- . 2018. „Ember, embertelen és ember utáni: a poszthumanizmus változatai.” *Helikon* 64 (4): 375–393.
- Roden, David. 2018. „Humanizmus, transzhumanizmus és poszthumanizmus.” Ford. Keresztury Dóra. *Helikon* 64 (4): 405–434.

## Műalkotások

- Michelangelo Buonarroti. 1498-1499. *Pietà*. Márvány. Szent Péter-bazilika, Róma.
- Nemes Anna. 2018. *Bambino Cat*. Akril, vászon. Magántulajdonban.
- . 2016. *Gorilla csontváz*. Akril, vászon. Várfok Galéria, Budapest.
- . 2016. *Giccses őzkek*. Akril, gomb, fonál, vászon. Magántulajdonban.
- . 2016. *Én, alvás közben*. Akril, vászon. Várfok Galéria, Budapest.



- . 2019. *Alvó alak*. Akril, vászon. Magántulajdonban.
- . 2017. *Anna 1989*. Akril, vászon. Magántulajdonban.
- . 2017. *Bulldog ember karral*. Akril, vászon. Várfok Galéria, Budapest
- . 2014. *Balázs*. Akvarell, vászon. Várfok Galéria, Budapest.
- . 2014. *Attila*. Akvarell, vászon. Várfok Galéria, Budapest.
- . 2022. *Egyszer bonyolult*. Tus, akril, méhviasz, papír, olaj, vászon. Várfok Galéria, Budapest.
- Nemes Anna (rend.). 2022. *Beauty of the Beast*. ELF Pictures.
- Csujá László és Nemes Anna (rend.). 2022. *Szélid*. Vertigo Média Kft.
- Chilf Mária. 2005. *Empátia*. Vegyes technika. Műcsarnok, Budapest.
- . 2005. *Belső emigrációban*. Vegyes technika. Műcsarnok, Budapest.
- Hyungkoo, Lee. 2005-2007. *Animatus*. Műgyanta, üveg, olaj. Natural History Museum, Bázél.
- . 1999-2010. *The Objectuals*. Műanyag, acél, üveg, C-print, egyéb anyagok. Arario Gallery Cheonan, Cheonan.
- Kis, Róka Csaba. 2016. *Terjedő bomlás*. acb Attachment, Budapest.
- Yu, Xiao. 1999. *Ruan*. Preparált emberi és állati részek. 49. Velencei Biennálé, Velence.