

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskola

LENKEY-TÓTH PÉTER

AZ ELBESZÉLT ÉS AZ ELBESZÉLŐ ÉN

Az én-elbeszélés példái a kortárs képzőművészetben

DLA értekezés tézisei

2013

Az utóbbi néhány évtizedben az identitás a társadalomtudományi kutatások homlokterébe került. A mindennapi diskurzusban is többször elhangzik a nemzeti, az etnikai vagy akár a nemi identitás, de annak ellenére, hogy többé-kevésbé mindenki tudja, miről van szó, az identitás terminusának pontos definíciója mégis kicsúszik a kezünk közül. Az egyre gyorsuló és globalizálódó világunkban az individuum keresi a helyét, és egyre erőteljesebben jelenik meg a vágy valamiféle kötődésre, valami olyan dologra, amivel azonosulhat. A doktori értekezésem megírására a különféle szubjektumelméletek, közvetlen és közvetett megközelítései inspiráltak. Az elméletek bonyolult hálózatában az elbeszélte Én diskurzusaira irányult a figyelmem, olyan én-elbeszélések kerültek érdeklődésem középpontjába, amelyek az Én megkonstruálására, elvesztésére, feloldódására irányulnak, és ezt mimetikus, szimbolikus, allegorikus vagy metaforikus formában teszik. Értekezésem egyik fő célkitűzése a kortárs képzőművészeti én-elbeszélések olyan példáinak bemutatása, amelyek hatással voltak a globális elméleti és művészeti diskurzusra, illetve az Énről való gondolkodás és az identitásteóriák változásait tükrözik. Elemzéseimet összekapcsoltam az én-elbeszélések és szubjektumelméletek különböző filozófiai, szociálpszichológiai, szociológiai és kulturális antropológiai aspektusaival, amelyek többnyire a nyugati gondolkodás meghatározó elméletei. A hangsúlyt – saját érintettségünk miatt is – a nyugati gondolkodást interpretáló és az erre reflektáló művészeti alkotásokra helyeztem, de az identitás értelmezések és Én-felfogások globális volta miatt szükségesnek éreztem néhány a nyugati modelltől eltérő megközelítésnek a bemutatását is. Írásomban megvizsgálom, hogy az egyén önreflexív módon alkotott identitását hogyan határozzák meg a társadalmi kontextusok és szerepek, valamint a másokkal való interakciói.

Más(ik)ként elbeszélte Én

Ebben a fejezetben olyan kortárs képzőművészeti én-elbeszéléseket mutatok be, amelyekben az alkotó egy másik személyiséggé válik, egy másik – a saját személyes identitásától eltérő – identitást ölt magára, vagy egy másik szerepet játszik el. Ezek az alkotók az alteritás fogalmát járják körül, a hozzájuk hasonló vagy a tőlük teljesen idegen másik ember másságának leírására és ábrázolására tesznek kísérletet, hogy ezen keresztül beszéljenek önmagukról. A művészek szinte minden esetben saját testüket alkalmazták, amelyeket a smink, a maszk és a maskara eszközeivel alakítottak át. Az identitásvizsgálatok egy része alapvetően a személyes és a nemi identitás körül forgott, de az alkotók számára

nemcsak a saját én de- és újrakonstruálása volt a tét, hanem művészként való megjelenésük, megjelenítésük is. Ugyanakkor megkérdőjelezzük a külső, a látszat és a mögötte rejtőző személyiség létezését, a maszk mögötti feltételezett ént, amelyet a mindennapi életben általában valóságosabbnak, igazabbnak képzelünk. A Másik tükreben nézi magát Martha Wilson is, művei a külső normáknak való megfelelés feszültségén alapulnak. Ez a Másik tükre. Művei szembesítik nézőit a társadalmi értékrendszerek stabil beágyazottságával, és a külső szerinti elhamarkodott ítéletek visszáságaival. Ezek az ítéletek feltételezik az önmagunkról mutatott kép állandóságát, az az vagyok, akit mutatok állítás igazságát. Wilson későbbi műveinek sztereotip női mintái megelőlegezik Judith Butler elméletét a társadalmi nem performativitásáról.

A női identitásmintákhoz személyes sorsok, életek kapcsolódnak Eperjesi Ágnes *Önarckép-szeletek* című művében. A mű alanya alapvetően nem nevesített, nem egy egyedi elbeszélő, hanem egy általános alany. A sztereotípiák alanya, egy olyan típus, amely ilyen formában nem létezik, de magába foglalja a „női tulajdonságok és vágyak” közös vonásait. A képek alanya már nemcsak a Másik tükreben mutatkozik meg, hanem önmagáéban is. Mivel nem egy adott személyiségről, hanem egy általános alanyról van szó, ezért önmaga lesz a sok-sok Másik.

A különféle szerepmodellekkel való azonosulás, illetve a különböző identitások felvétele jelenik meg az úgynevezett drag (az ellenkező nem ruháiba való öltözés) művekben is. Ezek a drag művek, amelyek többnyire performanszok vagy fotómunkák voltak Butler teóriájához hasonlóan a nemi normák átlépésével egyrészt a heteroszexuális, férfiközpontú mátrix leleplezésére irányultak, másrészt egy másik identitás lehetőségének feltárásai voltak. Például Adrian Piper, Eleanor Antin, Urs Lüthi vagy Hunter Reynolds önmaguk határait túllépve hozzák létre saját férfi vagy női alteregójukat.

Egy új persona megszemélyesítésében a legmesszebbre Lynn Hershman Leeson jutott *The Roberta Breitmore Series (A Roberta Breitmore sorozat)* című művével. Lynn Hershman Leeson metaforikus énjén, Robertán keresztül nemcsak önmagáról beszél, hanem az én elvesztésének és kiterjesztésének lehetőségeit is feltárja az alkotó és a szereplő azonosságának vizsgálatában. A több évig tartó *Roberta Breitmore Series* már nemcsak egy alteregő mű, hanem egy élettörténet, amelyben Hershman Leeson egyrészt megkettőzi saját alakját, másrészt saját élettörténetét egy új élettörténettel színezi, a Roberta személyében eltöltött életének a történetével. A sorozat lehetőséget nyújtott számos az önazonosságra irányuló filozófiai probléma felvetésére, majd évtizedekkel később Roberta virtuális életre keltésével egy valódi szimulákrum-én megteremtésére.

Ilyen valódi szimulákrumok, eredeti nélküli másolatok a Cindy Sherman által megszemélyesített nők is. Az *Untitled Film Stills (Cím nélküli film állóképek)* sorozatának képei a női szerepek és sztereotípiák gazdag tárházának felvonultatása. Vizsgálatának tárgya kettős, célja a sztereotip női karakterek képi reprezentációja mellett e szerepek mesterkéltségének és kétértelműségének feltárása. A különféle női minták és szerepek magára öltésével a személyes identitás helyébe a társadalmi identitást helyezi. Sherman sorozata többféle feminista értelmezést kínál, amelyeket három csoportba lehet sorolni. Az első szerint Sherman maskarái a férfi (erotikus) tekintet előhívását, megidézését jelentik, amelyben a nő a férfi vágyak tárgyává redukálódik. Mások ezzel ellentétben úgy vélik, hogy Sherman a populáris filmek teremtette női sztereotípiákat parodizálja az *Untitled Film Stills* képein. A harmadik megközelítés a férfi néző reakcióinak tágabb értelmezését ajánlja.

Önmagamként elbeszélte Én

A kilencvenes években egyre nagyobb jelentőségre tett szert az élettörténetek, a naplószerű biográfiák képzőművészeti alkalmazása. Így ebben a fejezetben a narratív identitás képzőművészeti bemutatásának lehetőségeit elemzem, elsősorban Tracey Emin alkotásaival, amelyek többnyire életének traumatikus eseményeinek vallomásos reprezentációi. Tracey Emin művészetének tárgya saját énjének megkonstruálása az ismételten elbeszélte történetei révén. Applikált takaróit, emléktárgy műveit és monotípiáit mind-mind saját identitásának a megkonstruálására használja fel. Emin egész életműve élettörténetének töredékeiből épül fel egy az önéletrajzot meghazudtoló nem lineáris kronológia segítségével.

Tracey Emin önvallomáson alapuló valóságos történetei mellett az én-elbeszélés egy másik lehetősége az autofikció, amely az önéletrajz és a fikció keveréke. Az autofikció tehát a valóságos és a nem valóságos, a valódi és a nem valódi, az igaz és a hamis elegye. Christian Boltanski műveiben az autofikció sajátos formában jelenik meg, önmaga megkonstruálására irányul tárgyi emlékeinek és ezek fotódokumentációinak felhasználásával. Művészetének egyik alapvető elve, hogy az ént reprezentáló életrajz hamis legyen, vagy hamisként legyen beállítva, vagy mindenféle hamis dokumentációs bizonyítékot alkalmazzon. A szándékosan hamis fényképek használata saját életrajzát is a fikció birodalmába helyezi megnehezítve a valós a fiktív elemek beazonosítását. Műveinek nagyszerűsége azonban pontosan abban rejlik, hogy Boltanski mesteri módon képes elfedni a fényképes bizonyítékok hamisságát, és mindezt úgy teszi, hogy önmaga leleplezésére szolgáló nyomokat hagy a műben, vagy egy

mellékelt leírásban vall erről. Tehát egy olyan életet konstruál meg, ami a saját életére nagyon hasonlít, de mégsem pontosan az övé.

Az önmagát felszámoló aktus mellett Gábor Imre munkája, a *Gábor Imre egy napja* az autofikció határán mozog. A képciklus kísérletet tesz egy személyes, de mégis személytelen, egy megismerhető, de mégis megismerhetetlen individuum bemutatására. A mű szereplője elkülönül az alkotó énjétől, és annak csak egy kiüresedett jelölőjévé, a mindennapi rutinokkal rendelkező emberek metaforájává válik. Így egy olyan paradox helyzet jön létre, amely egyszerre igaz és hamis olyan értelemben, hogy ez az élet valóban Gábor Imréé, amit hitelesnek tűnő bizonyítékokkal igazol, de a mű szereplőjeként valójában nem a saját életére utal. Nincsenek fiktív elemek, de a mű egy egész részeként, az élet egy napjaként mégis egy fiktív életet konstituál.

Révész László László *My Sky, My Sixties* sorozata az emlékezés, az utóemlékezés, a személyes biografikus elemek és egy fiktív narratíva egyesítésével teremti meg az autofikciót. Műveiben nemcsak az emlékképek asszociatív előhívása keveredik az álmokképekkel, hanem a múlt és a jelen is elegyedik egymással. Így a hagyományos önéletrajzi történetek helyett egy lineárisan nem elmesélhető, nem leírható autobiográfia jön létre a valóságos elemek, a gyermekkori képzelet és az emlékezet egyesülése révén.

Míg Emin életét saját történeteinek révén konstruálja meg újra és újra, addig Roman Opalka saját életét feláldozza egy a teljesség és az egység felé mutató nagy mű érdekében, és teljesen azonosul spirituális programjával. Opalka életműve egy történet nélküli élettörténet, amelynek minden egyes darabja saját életidejének gyűjteménye és lenyomata. Az idő életművének a lényege. Az idő megjelenítésének a vágya összefonódik a létezés és a jelenvalóság feltárásának szándékával. Opalka létezésének megjelenített ideje egyedi, saját gesztusain, fizikai jelenlétének keresztül nyilvánul meg, és mégis általános érvényű, mivel saját életidejéhez, eltérően az élettörténet narratív idejétől, nem kapcsolódik semmilyen személyes partikularitás. Opalka saját létezése teszi láthatóvá a létet. Azonosul, sőt mi több azonos a művével.

Frédéric Bruly Bouabré viszont egy egészen más utat választott. Enciklopédikus életműve több ezer kis képeslap méretű, szöveggel körülölelt rajzot tartalmaz, amelyeken keresztül dokumentálja a világot. Közvetlen környezetére és a nagyvilág eseményeire egyaránt reflektál, megjeleníti álmait és látomásait, megörökíti népe történeteit. A mindennapok archívumát hozza létre megjelenítve komplex tudását a világról.

Egy közösség részeként elbeszélte Én

Az individualizáció kitermelte a személyes identitás „barkácsolását”, azaz az egyénnek nemcsak elő kell adnia, hanem saját élettörténetét össze is kell állítania a másik ember számára. Az én elbeszélése azonban nem lehet kizárólag a személyes identitás reprezentációja. A társadalmi identitás megközelítésére napjaink szociálpszichológiája két utat kínál: a szimbolikus interakcionizmust és a csoportidentitást. Az előbbi a belsővé tett társadalmi szerepeket hangsúlyozza az identitás lényeges elemeként, azaz egyfajta szerepidentitásról beszél, míg a másik a csoportra és a csoporttal való azonosulásra fókuszál. Bizonyos értelemben ilyen csoportnak tekinthető a család, a rokonság, a nemzet, a faj, vagy bármilyen közös cél érdekében szerveződő csoport is. Általában azt mondhatjuk, hogy az identitás egyik összetevője az örökölt, a genetikai, a testi szubsztancia, a „vér” kötelék, ami a természetre utal, és úgy tűnik nem áll kapcsolatban a társadalmival. Identitásunkat alapvetően örökölt identitásként értjük, ez az alapja az egyéniség kialakulásának.

William Wegman Family Combinations műve a hasonlóság és az örökölt fizikai jellegzetességek humoros megközelítése révén beszél saját identitásáról, származásáról és biológiai gyökereiről. Kifejezi, hogy az ember eredendően nemcsak örökölt génjeivel azonos, hanem társadalmi kapcsolatrendszerének kiépítésével válik önmagává. Wegman személyiségéről, társadalmi identitásáról a mű nem árul el semmit, a tudományosság álcája alatt csupán a „vérről” beszél.

Wegman munkájával mutat rokonságot Gillian Wearing önarckép sorozata, amelyben szüleit, nagyszüleit, testvéreit, valamint tinédzser- és gyermekkori önmagát játssza el. Családtagjainak testébe bújva nyilvánvaló az utalás a „vér és a hús” kötelékére, és ez a magától értetődő kapcsolat emeli a művet az értelmezés egy másik szintjére. Hiszen Wearing szó szoros értelemben, anyagi valóságában, génjeiben hordozza felmenőinek egy-egy részét, ami a család közös identitásának alapeleme. A személyes identitás biografikus vagy pszichobiografikus megközelítése Wearing egész életművében hangsúlyos. Műveiben a tükör vagy a gyógyító szerepét vállalja fel, így általában a történet elbeszélője a mű befogadója is egyben.

A nyugati individualizációtól és nukleáris családtól eltérően a kínai Zhang Xiaogang a család egy teljesen más értelmezését kínálja. A család egyszerre sajátja és egy kiterjesztett nagy „család”, azaz a nemzet metaforája, ahol uniformizált emberek, önmaguk replikáiként jelennek meg. Mindenki hasonló, mintha azt a nyugati sztereotípiát erősítené, hogy az ázsiai emberek mind ugyanúgy néznek ki. Az egyén és a közösség a kollektívizmus eszméjében

eggyé válik. Minden ember ennek a nagy „családnak” a része, ha vér szerint nem, de rájuk kényszerített vagy önként vállalt nézeteikben rokonok. Mindenki elvtárs. A hangsúly eltolódik az egyénről a családra, majd a közösségre. Nyilván ez feltételezi a többség által jól ismert közeget, amit nevezhetnék kulturális vagy nemzeti identitásnak. A pillanatot az állapot váltja fel, az egyedit pedig a típus, így a képek által generált kollektív „élettörténet” jól olvasható. Zhang Xiaogang festészete a történelmi valóság rekonstruálása helyett az egyéni sors történetét ajánlja. Ebben az olvasatban csupán az idő(múlása) az objektív valóság. Xiaogang műveihez hasonlóan a kiterjesztett „Nagy Család” metaforája jelenik meg Ai Weiwei *Napraforgómagok* installációjában is.

Ha a rokonság fogalmán haladunk tovább, akkor a kategória szélesítésével újabb öröklött és véren alapuló identitásokhoz jutunk, mint amilyen a nemzeti vagy a faji identitás. Ezek bár természetesen alapuló identitásoknak tűnnek, de mégsem azok, mivel társadalmi, kulturális és politikai konstrukciók. Kara Walker a faji sztereotípiák megjelenítésével a hatalom szerepét, a történelem és az emberi viselkedés sötét oldalát mutatja be, eközben saját gyökereire reflektál és a faji identitás kérdéseit boncolgatja. Walker a történelmet és az obszcén fantáziákat összemosza. A határok feloldásával figurái szexuális, alantas és erőszakos tevékenységekbe keverednek és minden korlátot áthágva garázdálkodnak. Ebben a szennyben és mocsokban rejlik az abjekció, amely traumatikus, de leküzdése felszabadítja az Ént. Saját gyökereinek keresése a polgárháború előtti rabszolgaság történeteire irányította. Olyan mintha a rabszolgaság, a megalázottság és a kiszolgáltatottság traumatikus élménye valahol mélyen a zsigeri tudattalanban lenne eltemetve. Ez az afroamerikaiak közös gyökere, a közös sors, a közösségi alapélmény, és Walker pontosan ezt a traumatikus élményt fokozza fel és erősíti meg az abjekt bevonásával. A rabszolgaság identitásuk alapköve, és nem akarja, hogy erről megfeledkezzenek.

A társadalmi trauma mellett a csoportidentitásra, illetve az egyén és a csoport viszonyára reflektál Gerhard Richter *October 18, 1977* sorozata, amely a Baader-Meinhof terroristacsoport történetét dolgozza fel. A képciklus egy történelmi téma feldolgozása, de egy olyan személyes narráció is egyben, amely nemcsak egy történelmi eseményre reflektál, hanem egy személyes élettörténet pregnáns eseményeit, pillanatait sűríti össze. Egy olyan személyes identitás tárul fel a képeken, amelynek szereplőit a kontextus ismeretében minden nehézség nélkül be tudjuk azonosítani. Ez az azonosítás azonban bizonyos szempontból teljesen neutrális. Egyrészt, mert a narratíva szereplőinek személyes identitása szinte eggyé vált szociális szerepükkel, a terrorista, vagy saját nézőpontjukból a „mártír forradalmár” szerepével. Másrészt, mert az egész ciklus inkább a csoporttal azonosult egyénről szól, az

egyén haláláról, aki saját ideológiájának az áldozatává válik. Tehát ilyen értelemben hiába a felismerhető, beazonosítható arc, a ruha, a mozdulat, a helyszín, ezek mégis csak általános jelölökké válnak, a halott ember jelévé. Egy másik olvasatban az egyén és a hatalom viszonyát bemutató példaként is értelmezhetjük. Mivel úgy tűnik, hogy Richter szisztematikusan kétségbe vonja a belső tulajdonságokkal ellátott én hagyományos nézetét, ehelyett egy olyan identitást ajánl, amely a hatalom kapcsolatában konstituálódik.

Helyként elbeszélte Én

Az önazonosság nemcsak egy időben zajló folyamat, hanem közvetlen kapcsolata van a térrel, azzal a fizikai környezettel, amely a benne foglalt tárgyak segítségével folyamatosan alakítja és reprezentálja azt. Ez alapján beszélhetünk a tér önkifejezési és önreprezentációs módjáról. A reprezentáció elsődleges formája maga a ház, amely nemcsak az én szimbóluma és tükröje, az önazonosság és a helyidentitás forrása, hanem egy társadalmi intézmény is. A ház végső soron az emlékezés és az intimizálás tere, a stabilitás és a biztonság helye, egyfajta menedék és társadalmi forma, de a politikai hatalom felügyeleti rendszere is.

A mindinkább globalizálódó világ és az egyre inkább fogyasztóvá váló társadalom következménye a magába zárkózó, individualista ember, akinek már nincsenek hosszú távú terveik, hanem megpróbál alkalmazkodni a folyton változó körülményekhez és az állandóan erodáló értékekhez. A mai világhoz leginkább alkalmazkodó ember identitására Bauman a turista metaforáját használja, vele ellentétbe a zárandokot állítja, aki még hitt a haladásban, és aki még stabil idő- és térképpel rendelkezett. Azonban e folyton változó világban az ember szinte csak a jelenben él, nem tervezhet hosszú játszmat. A turista a folyamatos jelenben él és igyekszik elkerülni minden hosszabb távú elköteleződést. A mobilitás jellemzi leginkább; célja nem az, hogy valahova elérjen, hanem maga az úton levés. A globalizációban az elszigeteltség válik az individuális én jellemzőjévé, és az otthon bizonyos értelemben már csak menedék számára, de ugyanakkor egy terminál, amelynek révén hozzáférhetünk a különböző közlekedési és számítógépes hálózatokhoz. Így az otthon megteremt a fizikai és a virtuális utazás lehetőségét és elérhetőségét, amely valóban egy folytonos elmozdítottságot eredményez. Ez jelenik meg a koreai Do Ho Suh *Seoul Home/L. A. Home/New York Home/Baltimore Home/London Home/Seattle Home/L. A. Home* című művében is. Do Ho Suh úgy alakítja át a házat, hogy szerkezetében is jelezze azt a folyton mozgásban lévő, utazó életmódot, ami őt magát is jellemzi, mivel számára az otthon már nem egy állandó, rögzített hely, hanem egy olyan tér, amely körbeveszi, és vele együtt mozog mind fizikailag, mind

mentálisan. Az otthon egyszerűen egy bárhol felállítható és könnyen szállítható sátorra redukálódik. Ez a hordozhatóság azonban megváltoztatja azt az otthonról kialakult képet, amelyhez mindig a biztonság és a stabilitás érzése társul. Suh és otthona olyan, mint a csiga és a háza. A folyamatos mozgás az otthont is egy tranzit hellyé fokozza le. Annak ellenére, hogy a forma változatlan, a hely ideiglenessé válik; ebben a világban csak egyetlen biztos pont marad a családi és a kulturális gyökerek. Ez egy olyan tranzit hely, amelyhez nem kötődünk és nem kötődnek hozzá sem identitások, sem kapcsolatok, sem történetek. Az ilyen helyeket Marc Augé nem-helyeknek nevezi.

Rachel Whiteread sajátos módon értelmezi a házat *House* című művében. A ház belső terét tárja felénk, a falak által lehatárolt ürességet teszi tömeggé. A hiányból jelenlét lesz, a jelenlétből hiány, mivel betonnal tölti fel a ház üres belső terét, de ez által eltűnik az otthon, az egykor itt élt család magánszférája. Ez a tér mindannyiunk általános, egyetemes „személyes terévé” válik, azáltal, hogy paradox módon megfosztja a teret minden egyediségtől, személyességtől. Személytelenné teszi azt. Elzárja szemünk elől a helyszínt, a valaha volt cselekvések, történések helyszínét, és azáltal válik emlékművé, hogy ezt az ismerős, régen volt személyességet, egyediséget típusá teszi, a családi élettér egy típusává, amin a történelem rajta hagyta a nyomát. Rachel Whiteread azáltal, hogy a belső teret teszi láthatóvá, materializálja, olyan, mintha a házat az elfojtott, eltitkolt, elrejtett érzések, gondolatok szimbolikus manifesztációjává tenné. Ugyanakkor jelzi a test és a lélek elválaszthatatlanságát, egységét is. Hiszen a belsőnek ilyen jellegű feltárása paradox módon a lélek megtestesülését jelenti. Ez egy test nélküli testet öltés, mivel a test, a burok eltűnik és elpusztul.

A tér nemcsak egy egyetemes, geometriai entitás, hanem az én kivetülése is. A személyes, a pszichologizált tér többek között Freud munkásságának köszönhetően különösen fontossá vált, sőt a modern tér általánosabb pszichológiai értelmezése lehetővé tette, hogy a pszichés betegségeket, a különféle fóbiákat és neurózisokat a térrel hozzák összefüggésbe. A szorongást pedig lassan a nagyvárosi élet elsődleges tünetével az elidegenedéssel azonosították. Simmel az elidegenedés marxi teóriáját a nagyvárosi térhez kötötte. Az elidegenedéshez hamarosan a kísérteties fogalma kapcsolódott. Kísértetjárta helyeknek tűnnek Gregor Schneider művei, különösen a *Totes Haus ur* és a *Die Familie Schneider*. Műveiben felhasználja a freudi kísérteties összes alakzatát, és a szobák szimbolikus tartalmaival a freudi emberképre reflektál. Mintha a házak az elfojtott lelki tartalmak raktára lenne, a tudattalan materializálása. Mindkét mű bizonyos értelemben Gregor Schneider hasonmása, saját énjének projekciója, a család és a családi élet működésképtelenségének, az otthon otthontalanságának

reprezentációja, valamint a háznak a lélekkel való azonosítása révén az én-identitásnak egy pszichoanalitikus értelmezése.

Az értekezést a DLA tanulmányaim alatt készített munkáim bemutatásával zárom.