

SANDRA UMATHUM
Seven Easy Pieces,
avagy gondolatok a Performance Art
történetírásának művészetéről

Marina Abramović és Peggy Phelan:
a performansz ontológiája

2005 novemberében Marina Abramović hét egymást követő napon mindig 17 órától éjfélig lépett fel a New York-i Guggenheim Múzeum bejárati csarnokában felállított, kör alakú, színpadszerű emelvényen, hogy (ez olvasható a beharangozó szövegben) az első hat estén újra játssza [reenactment] az 1960-as és 1970-es évek egy-egy performanszát, majd ezt a „hét könnyű darabnak” nevezett sorozatot az utolsó este egy új produkcióval zárja. Bruce Neuman, Vito Acconci, VALIE EXPORT, Gina Pane és Josph Beuys performanszainak újrajátszása mellett saját munkájának, a *Lips of Thomas*-nak (1975) a *reenactment*-je szerepelt a műsoron. A sajtóközleményekből az derült ki, hogy Abramović egyfelől megpróbálta ismét valósággá tenni a Performance Art történetének néhány jelentős darabját, másfelől és ezzel egyidejűleg mediálisan akarta dokumentálni ezt a kísérletet. A performanszok ismételt előadásának ötlete nem új keletű Abramović életművében. Az 1992 óta „íródo” *Biography*-ban felhasználta, összekötötte, illetve új kontextusba helyezte korábbi munkáinak elemeit és témáit. Más művészek performanszainak értelmezésével viszont ismeretlen területre lépett.

A *Seven Easy Pieces* már megtörténte előtt heves vitákat váltott ki. Abramović még színpadra sem lépett, amikor már számos művész és kritikus kom-

mentálta a kísérletet, Peggy Phelan, a performansz egyik legismertebb teoretikusa pedig tanulmányában „hét egyáltalán nem olyan könnyű darabnak” nevezte a sorozatot.¹

„A performansz kizárólagos léte a jelenben van” – az 1990-es évek elején megfogalmazott phelani tézis arra a definíciós szokásrendre irányítja a figyelmet, amely a radikális jelennek való elkötelezettség felől értelmezi a műfajt.² A performansz lényege közvetlen és folyamatos eltűnésében ragadható meg, mely azonban nem csupán egyedi és egyszeri voltáért, „egyetlen egy idejéért” felel.³ Phelan szerint ezzel egyidejűleg ennek köszönhető az ismétlés és a reprodukció lehetetlensége is: „A performansz szigorú ontológiai értelemben véve nemreproduktív”, s a reprodukálhatatlanság nem csupán egy a többi jellemző közül.⁴ Az, hogy a performansz ellenáll az ismétlés és a reprodukció bármely módjának, e művészi forma legnagyobb erőssége, hiszen lehetővé teszi, hogy „technológiailag, gazdaságilag és nyelvíleg” is kilépjen a „tömeges reprodukció” függőségi köréből.⁵ Ezekből az elméleti előfeltevésekből logikusan következik az a tézis, mely szerint a performansz önmagát árulja el, ha belép az ismétlés és a reprodukció, illetve a rögzítés és a reprezentáció gazdasági rendjébe: „Minél hevesebben próbál meg belépni a reprodukálhatóság rendjébe, annál erőteljesebben árulja el és csökkenti az ontológiájához fűzött reményeket”.⁶

Az elmúlt években többen és nem csak olyan teoretikusok kritizálták a performansz phelani on-

¹ Peggy Phelan ezt a performansz-sorozat problematikus pontjait elemző írását egy, a Guggenheim Múzeum által a *Seven Easy Pieces* kísérő programjaként szervezett workshop keretében adta elő.

² Peggy Phelan: *Unmarked. The Politics of Performance*. London, New York, Routledge, 1993. 147.

³ I. m. 146.

⁴ I. m. 148.

⁵ I. m. 149.

⁶ U. o.

tológiáját, mint Philipp Auslander,⁷ Rebecca Schneider⁸ vagy Gerald Siegmund.⁹ Sok művész munkája sem igazolja ezt a definíciót. Alig van ugyanis olyan performansz, amely egyértelműen kivonná magát a reprodukció és a reprezentáció gazdasági rendjéből. A legtöbben használják ezt az ökonómiát, arra törekednek, hogy termékennyé tegyék, mi több: az ismétlést vagy a mediális sokszorosítást tekintik a diszkurzusokat reszignifikáló (Judith Butler) eszköznek, illetve ebben látják az érzékelhető felosztásának átrendeződéséhez (Jacques Rancière) vezető lehetőséget.¹⁰ Ily módon számos művész munkájára nem igaz a performansz phelani ontológiája, hiszen elsiklik eljárásmodjuk lényegi aspektusai fölött, mi több: kirekeszti őket. S bár pozíciójának tarthatatlan voltát már ez is igazolja, a felmerülő problémák sora ezzel még nem ér véget.

Többek között Gerald Siegmund hívta fel a figyelmet a phelani elmélet fehér foltjaira, és bebizonyította, hogy igenis támadható az az állítás, mely szerint a performansz olyan nyomtalan események, amelyek nem hagynak maguk után sem materiális objektumot, sem fogyasztható, illetve a piacon adható-vehető maradékot.¹¹ Sőt a performanszok története épp ennek az ellenkezőjét bizonyítja, és nem csupán a Siegmund által hozott két példa (Yves Klein *Anthropometrien* és Chris Burden *Relics* című munkája) teszi egyértelművé, hogy mindig is léteztek olyan performanszok, amelyek nem tűntek el nyomtalanul, vagy épp azért zajlottak le, hogy fogyasztható és hasznosítható produktumokat hozzanak létre.

Siegmund természetesen ennek az érvnek a segítségével támadja a legélesebben a performansz phelani ontológiáját, ám kritikája nem merül ki abban, hogy felismeri az elméleti kijelentés és a történelmi tény közötti ellentmondást, hanem megjelöli és vitatja a definíció problematikusabb tézisét, mely szerint az egyedi és egyszeri, nem-reproduktív esemény ellenáll a piac logikájának és fegyverként vehető be ellene. Abból indul ki, hogy „a tiszta jelenlét kategóriájából kiindulva eleve nem kri-

tizálható a gazdaság uralkodó rendje”,¹² s bebizonyítja, mennyire gyenge lábakon áll a nem(re)produktivitás, vagyis a performanszban megnyilvánuló ellenállás mellett érvelő phelani gondolatmenet központi tézise. A performansz ugyanis, ahelyett, hogy aláásná, „az új és még újabb termékek gátlástalan fogyasztása révén (melynek következtében a réginek esélye sincs a fennmaradásra)” még a gazdaság támogatására is képes. „Ez ismét olyan, ön-maga által folyamatosan törlődő történelemhez vezet, amely lehetőleg semmi nyomot nem hagy maga után, hiszen nem akarja megakadályozni a zavartalan újrafelhasználást.”¹³

A performansz phelani ontológiája és a látványosság kultúrája között fennálló, Siegmund által diagnosztizált korrespondencia csak egy az ilyen típusú ontológiával szemben megfogalmazott kritikák közül. Am nem kevésbé élesen hangsúlyozza ennek vitatható voltát azok a művészi teljesítmények, amelyek az 1960-as évek óta bizonyulnak összeegyeztethetetlenek e tézisekkel. Ezek közé tartozik a *Seven Easy Pieces* is, s nincs mit csodálkozni azon, hogy Abramović vállalkozása phelani szemszögből „nem annyira könnyűnek”, mi több: nagyon is problematikusnak tűnik. A Performance Art egyik központi alakja és doyen-je ugyanis arról a tézisről bizonyítja be, hogy sebezhető, illetve azt a gyereket önti ki a fürdővízzel együtt, amely nem csak a Performance Art-tal hozható összefüggésbe. Rá épül az az emancipációs törekvés is, amelynek révén e művészi forma az elmúlt évszázad közepén színházi műfajként függetlenedett a képzőművészettől, s ily módon szembe helyezkedett a műalkotás egyeduralkodó fogalmával, a műzeumi kiállíthatóság feltételeivel és a művészetnek a konzerválható és piacon értékesíthető produktumokra koncentrááló rendszerével. Épp ez a hitvallás teszi egyértelművé, hogy helyzetüknél fogva nemcsak Abramović, hanem bizonyos tekintetben Phelan is hibát követtek el, amikor az egyedi és egyszeri, nem reprodukálható életteli eseményre [Li-

ve-Ereignis] építették elméletüket. Következésképp a *Seven Easy Pieces* egyfelől Abramović-nak, másfelől a Performance Art korai fázisának az önértelmezését, továbbá azt az elméleti előfeltevés-rendszert is elbizonytalanította, amelyet Phelan ehhez az – Abramović által már történelemmé váltan kiállított – öndefinícióhoz kötött.

A Seven Easy Pieces kiinduló pontja

Ha elfogadjuk, hogy Abramović az újrakisztársítások gyakorlata révén távolodik el hitvallásától, akkor joggal tehető fel a kérdés, hogy mi motiválja. Mi készíti erre a lépésre? S mi a célja? Választ akkor kapunk, ha megértjük azt a konfliktust, amely kezdettől fogva a Performance Art sajátja volt, pontosabban szólva kezdettől fogva magában hordozta a lehetőségét.

Amikor az 1960-as években a Performance Art színházi műfajként önálló sodott, hitt abban, hogy egyedi és egyszeri események létrehozása révén sikeresen kivonhatja magát a képzőművészet diszpozíciója, vagyis a teljesítményorientáltság, a megmutatás kényszere, a befogadás szükségszerűsége és az archiválás érdeke alól. Másképp fogalmazva, hitt abban, hogy ily módon sikeresen kitörhet az iparszerűen üzött művészet piactudományi törvényszerűségeinek börtönéből. De hogyan éli túl magát egy, az eseményben létező, illékony s efemer művészet, hogyan mentheti meg magát a jövőnek, hogy kerülheti el az eltűnés esztétikája ellenére is az (el)felejt(őd)és(e) során megtörténő eltűnést – ezek azok a kérdések, amelyekre az elhatárolódásra törekvő Performance Art sohasem reflektált, sőt: nem is érintette.

„Az esemény művészete tulajdonképpen történelem nélküli művészet – átruházhatatlan” – írja Dieter Mersch, és joggal kifogásolhatjuk, hogy az átruházhatatlanság, illetve az eltűnés és az elfelejtés lehetősége semmiképpen sem a Performance Art sajátossága, hanem az előadásokban létrejövő művészetek közös sorsa.¹⁴ Ezzel a sorssal például azoknak a rendezéseknek is számot kell vetniük, amelyek a korai Performance Art-tal ellentétben az ismétlésre és a megismételhetőségre törekednek. Ugyanakkor tünetértékű, hogy az elfelejtettség épp a Performance Art számára vált jelentős problémává. Ugyanis éppen ez teszi egyértelművé, hogy a

Performance Art nem tudta teljesen maga mögött hagyni a képzőművészetet mint vonatkoztatási rendszert. Épp ellenkezőleg. Az elhatárolódási kísérletek ellenére is elkötelezettje maradt a képzőművészet diszpozitívjának, és többé-kevésbé szabad akaratóból betagozódott a reprodukciónak és a reprezentációnak abba a gazdasági rendjébe, és azokba a materiális javakra és szimbolikus jelentésekre fixálódott struktúrákba, amelyekről tulajdonképpen függetlenedni akart.

A művész is pénzt akar keresni, és arra vágyik, hogy munkáját megőrizhesse a jövőnek – ezek a pragmatikus megfontolások és művészettörténeti motívumok rövid időn belül azoknak a múzeumokban található dokumentumoknak és relikviáknak az összegyűjtéséhez illetve piaci forgalmazásához vezettek, amelyek egyfelől egyszeri és pótolhatatlan eseményekről tudósítanak, másfelől önálló műalkotások, lényegi utasítások vagy veszteséges maradékok, de mindenképpen tárgyi és jól őrzött artefaktumok. A Performance Art története ennek a konfliktusnak a históriája: az egyik oldalon az állítólag eladhatatlan és konzerválhatatlan esemény módusában létező művészet, a másik oldalon pedig az adható és kapható, illetve archiválható dokumentumok és relikviák. Az a paradox folyamat viszont, melynek során a Performance Art rámutatott saját önértelmezésének visszájára, arról tanúskodik, hogy ezek a dokumentumok vagy relikviák épp azokról az technikákról tudósítanak, amelyekkel a performansz-művészek búcsút vétek venni attól a diszpozíciótól, amely még csak az elhatárolódásra tett kísérletek bizonyítékainak megőrzésére és kiállítására sem volt hajlandó – épp ellenkezőleg: tevékeny részt vállalt abban, hogy közszemlére tegye e próbálkozások sikerületlen voltát.

Abramović ebből a konfliktusból indul ki. Arra vállalkozik ugyanis, hogy az újrakisztársítás segítségével éppen abban az intézményben kísérleten megismételten érvényt szerezni a performanszok (azok életteli esemény voltával összefüggő) jogainak, amelyben épp az életteli események materiális alapjainak kiállítása, adminisztrációja és archiválása révén írődnek át mediális meghatározottságai. Ezen természetesen nem csak azt értem, hogy egy fotográfia vagy egy videofelvétel lép annak az életteli eseménynek a helyébe, amelyet ily módon pótol vagy (ahelyett, hogy megvilágítana éppen, hogy)

⁷ Vö. Philipp Auslander: *Liveness. Performance in a mediatized culture*. New York, London, Routledge, 1999.

⁸ Vö. Rebecca Schneider: *Archives. Performance Remains. Performance Research*, 2001. 100–108.

⁹ Vö. Gerald Siegmund: *Tapasztalat, ott, ahol nem vagyok. A távollét színrevitele a kortárs táncban*. In: Czirák Ádám (szerk.): *Kortárs táncelméletek*. Budapest, Kijárát, 2013. 121–140. ford. Faluhelyi Krisztián.

¹⁰ Eckhard Schumacher szövege (*Passepartout. Zur Performativität, Performance, Präsenz*. In: *Texte zur Kunst*, 2000. 95–103.) Phelannak azt a véleményét kritizálja, mely szerint az idézés módjai vagy a marginalizált pozíciók láthatóvá tétele áthagyományozható hatalmi struktúrákat stabilizál.

¹¹ „There are no left-overs” Peggy Phelan: i. m. 148.

¹² Gerald Siegmund: i. m. 125.

¹³ I. m. 126.

¹⁴ Dieter Mersch: *Ereignis und Aura. Kunstforum International*, 2000. 102f.

elhomályosít. Legalább ilyen fontos az a körülmény, hogy az elmúlt eseményekről készült fotók és a videók nem élmények közös átélésére, hanem képzetársításra sarkallnak, s ily módon rajtuk nem látható jelenetek, folyamatok és történések imaginálására készítetnek. Következésképp az életteli esemény nem egyszerűen eltűnik, hanem annak ellenére – pontosabban éppen azért – marad meg, mert elmúlik. „A performansz megmarad” – mondhatnánk Rebecca Schneider szavaival: persze nem úgy, ahogy egykoron volt, hanem abban a formában és azon a módon, amit maga mögött hagy, és ahogy e nyomok alapján elképzeljük.

A *Seven Easy Pieces* koncepciójának ez a másik jelentős aspektusa. Abramović számára ugyanis nem pusztán a Performance Art képi és digitális műzealizálása, illetve történetírása, hanem (és mindenekelőtt) a legtöbb fotó és videó vagy túl gyenge vagy túl jó minősége jelent problémát, melynek következtében hamis képet kapunk a tulajdonképpeni eseményről. „A könyvekben látható képek nem valós dolgok.” – állítja egy interjúban. „S ez (a leginkább az idővel összefüggő probléma) számos félreértés oka lehet, hiszen ha a képet egy jó-ságos angyal készítette, nagyszerűnek képzeljük el az amúgy pocsek performanszot. S egy fantasztikus munkáról is készülhetnek szörnyűséges, rossz dokumentumok.”¹⁵

Abramović tehát két okból fordul az újrajátszások felé. Egyfelől abban az intézményben (a múzeumban) szeretné kiállítani a performanszokat, amely számottevően befolyásolja a művészet történelemét választás és a kanonizálódást. Amivel az életteliséget kibontó újrajátszás révén próbál meg igazságot szolgáltatni e művészeti forma életteli voltának, szembe állítja egymással a Performance Art történetírásának két különböző módját.¹⁶ Másfelől arra használja fel az újrajátszásokat, hogy segítségével a képi és videó-dokumentáció olyan formájához jusson, amely a lehető legpontosabban képezi le az életteli eseményeket, s amely a történések „realista” (s az egzaktitás célképzete okán persze nem kevés kérdést felvető) képét adja és hagyja a Guggenheim Múzeum egykor jelen nem lévő látó-

gatóinak. A *Seven Easy Pieces* tehát két szempontból is a kép kritikájából indul ki: nemcsak azt a képet kritizálja, amely az életteli esemény helyett írja a Performance Art történetét, hanem azt a képet is, amely eltorzítja és meghamisítja azt.

Az előkészületek során Abramović először is kiválogatta azokat a performanszokat, amelyekhez kapcsolódni akart (illetve kapcsolódhatott, hiszen Chris Burden például nem engedélyezte az 1974-es *Transfixed* ismételt előadását), továbbá felkutatva a létező fotókat és videó-részleteket. A legtöbb esetben jobb híján olyan képekből indult ki, amelyek felidéztek ugyan, de nem tudták reprezentálni az elmúlt performanszokat. Azt a néhány munkát pedig, amelynek tranzitórius sajátosságai lehetővé tették, hogy adathordozón rögzítsék, csak bizonyos mértékben keltette életre, s a medializált formát csak azért transzformálta az előadás szituációjába, hogy ezek a fordítások azon nyomban ismét rögzülhessenek egy adathordozón. Vagyis a kép egy szinte azonnal képpé váló, életteli esemény lett.

Minék az újrajátszása?

Body Pressure

A kétszeres képpé válás elve alól két kivétel van: az utolsó este bemutatott *Entering the Other Side*, és a hét napon át tartó sorozat első darabja: Bruce Nauman *Body Pressure*-je. A két munka státuszát az is kivételessé teszi, hogy az „eredeti” performanszokat nem valósította meg az őket létrehozó művészi szubjektum.

Nauman *Body Pressure*-je végső soron nem is performansz, hanem olyan instrukció, amely meghívja az olvasót egy életteli eseményre, és rögzíti annak menetét. Miután Nauman 1968-ban befejezte a bekapcsolt kamera előtt megvalósuló performanszait, az eddig saját magának és saját magára kitalált tapasztalatok átvitelének kérdése kezdte el érdekelni. „Az a kérdés foglalkoztatott, hogyan tehetek egy másik embert performansz nélkül is (vagyis úgy, hogy nem csak azt nézi, amit én csinálok) az általam kitalált tapasztalat részesévé.”¹⁷

E kísérletek legismertebb eredményei Nauman kerítés-installációi. Ám a felvetett kérdés kontextusában már a cselekvési utasítás is különleges jelentőséggel bír. Míg eddig a cselekvési utasítás írója és végrehajtója ugyanaz a személy volt, az 1970-es évek elejétől fogva Nauman szakít ezzel az azonos-sággal: vagy képzett performerrel végeztette el a feladatokat (ez történt az 1973-as *Tony sinking into the floor*, *Face Up and Face Down* és az *Elke allowing the Floor to rise up over her*, *Face Up* esetében), vagy galériákban kiállított felszólító mondatok formájában instrualta a látogatókat (vagyis az épp nem professzionális játékosokat). Egyik leghíresebb cselekvési utasítását, a *Body Pressure*-t 1974. február 4-től március 6-ig láthatták a düsseldorfi Konrad Fischer Galériában. A *Wall-Floor-Positions* című, 1968-ban videóra is rögzített performanszához kapcsolódóan ez a munka is arra ösztönzi a mindenkor befogadót, hogy testét különböző módon a falhoz nyomja, és közben reflektáljon erre a folyamatra: „Nyomd a mellő testedet, amennyire csak tudod és amennyire csak lehetséges, a falhoz! / Nyomd nagyon erősen és összpontosíts! / Ha épp most tettél egy lépést előre, akkor képzel el, ahogy nagyon erősen hozzá nyomod magad a fal másik oldalához! / Nyomd nagyon erősen és összpontosíts arra a képre, amelyen nagyon erősen nyomsz (koncentrálj az erős nyomás képére)! Nyomd egymásnak tested elülső és hátsó felét, és kezd el figyelmen kívül hagyni vagy blokkolni a fal vastagságát (mozdítsd el a falat)!”¹⁸

A *Seven Easy Pieces*-t már az egyik legelső sajtóközlemény is zenei eljárásokhoz hasonlította, hiszen Abramović úgy interpretálta kollégáinak és kolléganőinek egykori performanszait, „mintha zenei partitúrák lennének”.¹⁹ S mivel a sorozat első darabjának egy felszólítások és utasítások tényleges vagy mentális végrehajtására sarkalló szöveg, vagyis egy írásos lejegyzés a vonatkoztatási pontja, már az első este utal arra a központi eszmére, ami az újrajátszót összekapcsolja a partitúra felszólító jellegével, vagyis azzal a funkciójával és annak a lehetőségével, hogy többé-kevésbé konkrétan közli, mit és hogyan kell tenni.

A *Body Pressure* Abramović-féle verziója alapján véve nem *reenactment*, legalábbis nem olyan

performansz újrajátszása, amelyről bizton állíthatnánk, hogy valaha valaki is mentálisan vagy ténylegesen megvalósította. Ez az oka annak, hogy ez a *Seven Easy Pieces* egyetlen olyan estéje, amikor Abramović pontosan tudja, mit kell tennie, és amelynél nem hátrány a performansz állítólagos megvalósulásáról informáló dokumentum hiánya. Munkája során nem kell figyelembe vennie a képeket vagy a szemtanúk beszámolóit, hiszen csak a minden egyes cselekvést és a cselekvések sorrendjét is rögzítő írás létezik. Egy interjúban a performer meg is jegyzi: „Komoly probléma, hogy számos performansz létrejötte során a művészek nem hagytak instrukciókat vagy vezérfonalakat tartalmazó listákat, hiszen akkor és ott nem tartották szükségesnek. Szerintem ez ügyben – az archiválás terén – nagyon sok tennivalónk van.”²⁰ Ebben az értelemben a *Body Pressure* újrajátszása azt hangsúlyozza, hogy az instrukció és a partitúra feladata megőrizni a performansz létét és hogyanját. Ezzel egyidejűleg arra is emlékeztet, hogy Nauman és a múlt század közepén más művészek az utasítások révén összpontosítottak a termékek létrehozása helyett olyan folyamatok generálására, amelyek – mivel áttekintenek a másokra – elválaszthatóak a saját személyüktől. Ha Nauman azzal a gesztussal üdvözölte a szerzőt és az értelmezőt egységének felbomlását, hogy mások rendelkezésére bocsátotta az instrukcióit, akkor Abramović oly módon teszi termékennyé ezt, hogy saját magát helyezi a címzett pozíciójába, és (akárcsak egy gyakorlatlan múzeumlátogató) megpróbálja interpretálni az utasításokat.

A szerző és az értelmező megbomlott egysége később sem áll helyre, ám más formát és értelmet nyer, amikor nem állnak Abramović rendelkezésére a cselekvéseket pontosan előíró instrukciók. Ez történik Vito Acconci *Seedbed* (1972), VALIE EXPORT *Action Pants: Genital Panic* (1969), Gina Pane *The Conditioning, first of three phases in Self-Portrait(s)* (1973) és Joseph Beuys *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965) című performanszának színrevitelekor. Ezekben az esetekben is kizárólag a performanszok dokumentációjára támaszkodik, és (bár nem tekinthetők másoknak szóló és cselekvések végrehajtására vonatkozó instrukcióknak) az

¹⁵ Idézi Fabio Cypriano: Performance and reenactment: analyzing Marina Abramović's *Seven Easy Pieces*, <http://idanca.net/lang/en-us/2009/09/02/performance-e-reencenacao-uma-analise-de-seven-easy-pieces-de-marina-abramovic/12156> (2009.09.02)

¹⁶ „Performance only makes sense if it's live.” Marina Abramović: *Seven Easy Pieces*. Mailand, Charta, 2007. 19.

¹⁷ Bruce Nauman: Von der Malerei zur Skulptur. Ein Interview mit Lorraine Sciarra. In: Christine Hoffmann (Hg.): *Bruce Nauman. Interviewa 1967–1988*. Dresden, Verlag der Kunst, 1996. 80.

¹⁸ Marina Abramović: i. m. 59. ford. Róna Balázs.

¹⁹ Továbbá Abramović a *Seven Easy Pieces* végén saját maga is így nyilatkozik: „A hatvanas évek végén és a hetvenes években lezajlott performanszokra összpontosítottam. Úgy interpretáltam őket, mintha zenei partitúrák lennének.” I. m. 11.

²⁰ I. m. 21.

újrajátzás orientációs pontjaivá válnak. Azt, hogy milyen alakot ölthet a kép és a megismételt előadás viszonya, jól példázza az *Action Pants: Genital Panic*.

Action Pants: Genital Panic

VALIE EXPORTot egy olyan széthajtogatható nyomtatvány idézi meg, amely az első naptól kezdve látható a Guggenheim Múzeumban, és röviden leírja, mi történt 1969. április 22-én a müncheni Augusta-Lichtspiele moziban: „A performansz egy müncheni művészmoziban zajlott le, ahova másokkal együtt azért kaptam meghívást, hogy bemutassam a filmjeimet. Csak egy mellény volt rajtam és egy, a lábszárak közötti varrásnál teljesen kivágott hosszúnadrág. Azt mondtam a közönségnek: 'Amit most látnak, az valóság, és nem filmvászon, s bárki láthatja, hogy most nézik.' Lassan a széksorok közötti folyosó felé fordultam, és úgy sétáltam el az emberek mellett, hogy az arcuk előtt és az arcukkal szemben legyen a nadrág kivágott része. Fogalmam sem volt, mit tesznek majd. Amikor sorról sorra haladtam, csendben felálltak és elhagyták a színházat. Mivel kiléptek a film kontextusából, radikálisan ismeretlen módon kerültek kapcsolatba egy különleges erotikus szimbólummal.”²¹

Ez a szöveg nem csupán informál. Nem csak azt teszi lehetővé, hogy az olvasó fogalmat alkotasson EXPORT performanszának körülményeiről és folyamatáról. Elvárásokat kelt, vagy legalábbis alkalmat ad annak a kérdésnek a megfogalmazására, hogy vajon Abramović is elvegyül-e a közönség sorába, és testközelben konfrontálódik-e a nézőkkel. Amikor kinyílnak a Guggenheim Múzeum ajtóit, Abramović egy kör alakú színpadszerű emelvényen van. Bördzsekit és fekete farmert visel, nadrágja a varrásnál kivágva, vaginája látható, és egy kalasnyikovot tart a kezében. Széken ül, s a mellette lévő másik szék ülésére teszi a bal lábát. Abramović póza azt a kiállításokról és könyvekből jól ismert fényképet idézi fel, amelyet sörényszerű hajjal és szinte pontosan ugyanebben a testtartásban készítettek VALIE EXPORTról. Egy óra múlva Abramović még mindig ugyanott ül, és semmi sem utal arra, mint-ha el akarná hagyni a színpadot.

Az előadott esemény semmiképp sem nevezhető a müncheni moziban látott VALIE EXPORT-performansz újrajátzásának. Azt a fotográfiát, azt az ikonikussá vált képet eleveníti meg, amelyet aligha tekinthetünk dokumentumnak, hiszen legfeljebb témájánál fogva kapcsolódik a performanszhoz. Sok más fotóhoz és filmfelvételhez hasonlóan ez a kép sem közvetíti az elmúlt eseményt. S bár lehet, hogy felidézi vagy utal rá, mégis igényt tarthat arra, hogy olyan önálló műnek tekintsék, amely – bár nem képes dokumentálni – központi jelentőséggel bír a Performance Art története, történetírása és diszkurzív értelmezése szempontjából.

Egy ponton aztán Abramović felemelkedik, és terpeszbe tett lábbal áll a színpadon. Ekkor elevenedik meg az *Action Pants*-sorozat másik fotója, amelyen EXPORT varrásnál kivágott farmerben, bördzsekiben, kalasnyikovval és vad sörénnyel, ezúttal azonban mezítláb áll egy fából készült, sötét fal előtt. Fél órával később Abramović ismét helyet foglal a székén. Rendszeres időközönként és mindig így változtatja meg a helyzetét, amivel egyértelművé teszi, hogy nem fog megfelelni a leírás alapján bennünk esetleg megszülető elvárásoknak. A színpadon marad, és ahogy telik az idő, egyre mélyebbé válik a szakadék az általa kiválasztott és a figyelmen kívül hagyott minta (a fénykép és EXPORT mozi-performansza) között.²²

Az ok a jövőben keresendő

Abramović tehát ismét megfogalmazta célját: a *Seven Easy Pieces*-zel azért akar olyan performanszokat színre vinni, amelyeken legtöbbször (adott esetben ő sem) lehetett jelen, hogy megvizsgálhassa egy természeténél fogva efemer művészi forma reprezentációjának és megővésének lehetőségeit.²³ Ennek során, mint többször is nyilatkozta, különös hangsúlyt kell fektetni a pontosságra, és meg kell próbálni a lehető leghívebben visszaadni az eredetit: „(...) ki kell dolgoznunk azokat a keretfeltételeket, amelyek garantálják az eredetihez hű performanszok létrejöttét.”²⁴ A „eredeti mű” és a „műhűség” említése játékba hoz két több szempontból is irritáló fogalmat. Egyfelől felismer-

hetővé teszik, hogy a régmúlt performanszaival egyidejűleg az a diszkurzus is újjáéled, amelytől a kortárs színház és színháztudomány újszerű formái már régen reflektált búcsút vettek. Másfelől ráirányítják a figyelmet az Abramović szándéka (szavai) és teljesítménye (tettei) között feszülő ellentmondásokra.

Az 1960-as és 1970-es évek jelentős performanszainak ismételt előadása iránti abramović-i érdeklődés e munkák szegényes vagy nem létező dokumentáltóságában gyökerezik. „A dokumentumok megbízhatatlansága és a szemtanúk tanúságtétele az aktuális esemény tökéletes misztifikálásához és félre-prezentálásához vezetett.”²⁵ A ismételt előadásokkal – így is fogalmazhatnánk – mintegy korrigál, kijavítja a hibás és hamis (mediális) ábrázolásokat. De hogyan viszonyulnak az ismételt előadások ezekhez az ábrázolásokhoz? Hogy néznek ki a korrektúrák? S mennyiben szolgálják ténylegesen a helyesbítés célját? A továbbiakban három fogalompár kapcsán járjuk körül ezeket a kérdéseket: a műhűség és az interpretáció, a partitúra és az újrajátzás, illetve az életteli esemény és a dokumentáció kapcsolatáról lesz szó.

Műhűség és interpretáció

Az eredietektől eltérően a *Seven Easy Pieces* performanszai hét-hét órán át tartottak. Abramović hét napon át mindig hét órán keresztül tartózkodott azon a kör alakú, színpadszerű emelvényen, amely cselekvéseinek sugarát határozta. Megszakította, illetve egymással kombinálta az akciók egykori folyamatát, vagy épp új elemekkel bővítette. S mindezt a New York-i Guggenheim Múzeumban, az engesztelhetetlen modernizmus templomában tette. Ezek a változtatások már önmagukban felvetik azt a kérdést, hogy az Abramović által megismételt előadásokat újrajátzásnak lehet-e egyáltalán nevezni. Erika Fischer-Lichte például szakít ezzel a kategorizálással, és azt ajánlja, hogy beszéljünk inkább idézetekről: „Nos, bármi is történt az újrajátzások során illetve révén, az már csak

azért is alapvetően eltért a referenciájának tekinthető performansztól, mert hét órán át tartott. (...) A hosszú időtartam miatt ugyanis újra és újra meg kellett ismételni azokat az akciókat, amelyeket Abramović válogatott ki az egyes performanszokból. Ezek pedig a végrehajtott performanszokból vett idézetekként funkcionáltak. Ugyanakkor alapvetően megváltoztatták őket. (...) Végso soron tehát nincs értelme újrajátzásról beszélni.”²⁶

Ha eltekintünk attól, hogy milyen nehéz pontos megnevezést találni ezekre az ismételt előadásokra (Abramović egyébként a re-performansz kifejezést használja a *Seven Easy Pieces* kapcsán), továbbá a célként megfogalmazott műhűség és a performanszok mindenkori re-interpretációi közötti viszonyra koncentrálunk, akkor nagyon is kérdéses, hogy ezek az újra-értelmezések képesek-e az ismétlés (Wieder-Holen) értelmében a jelen részévé tenni a vonatkoztatási pontnak tekintett munkákat.²⁷ Fischer-Lichte joggal kételkedik ebben, és azt javasolja, hogy Abramović ismételt előadásait ne elmúlt performanszok megelevenítésének, hanem olyan teljesen új művészi esemény létrejöttének tekintsük, amelyben visszhangjára talál a múlt.²⁸ Az pedig, hogy a ténylegestől eltérő történelmi időbe és más kontextusba helyezett re-performansz egyben re-interpretációt is jelent, és szükségszerűen eltér az eredetitől, mi több: nem lehet tökéletesen hű hozzá, egy, a *Seven Easy Pieces*-ben is visszatükröződő tény. Ez azonban a műhűség abramović-i követelménye és tényleges megvalósítása között feszülő ellentmondásnak csak az egyik oldala.

A másik problémakör Abramović értelmezői szerepével függ össze, aki a dokumentáltság minőségétől függően különbséget tesz az interpretáció két formája között. Ha nincs, vagy alig van dokumentum, akkor az értelmezés során mindenképp saját képet alkotunk az elmúlt eseményről, és ez az elképzelés lesz a saját performansz koncepciójának alapja.²⁹ Ha viszont egy performansz jól dokumentált, akkor az interpretáció kimerül a dokumentáció kivitelezésében, pontosabban azoknak az eredetihez képest megragadható különbségeknek

²¹ I. m. 118.

²² Ehhez a többi re-performansz kapcsán is fontos a szakadékhöz lásd Sandra Umatham tanulmányát: *Beyond Documentation, or The Adventures of Shared Time and Place. Experiences of a Viewer*. In: Marina Abramović: i. m. 47–55.

²³ Marina Abramović: i. m. 11.

²⁴ I. m. 19.

²⁵ I. m. 19.

²⁶ Erika Fischer-Lichte: *Performance Art – Experiencing Liminality*. In: Marina Abramović: i. m. 43.

²⁷ A német „wiederholen” (ismételni) szó szemantikai tagolása („Wieder-Holen”) révén játékba kerül a „wieder” határozószó „ismét”, „megint”, illetve a „holen” ige „hozni”, „bepótolni” (einholen) jelentése, ami egyfelől egyértelműen utal az *iterabilitás* derridai problematikájára, másfelől magyarul visszaadhatatlan. (*A fordító megjegyzése.*)

²⁸ Vö. Fischer-Lichte: i. m. 43.

²⁹ Marina Abramović: i. m. 23.

a színrevitelében, amelyeket Abramović testének vagy hangjának anyagisága hoz létre.³⁰ Mintha a szegényes vagy nem létező dokumentáció esetében Abramović egy alapvetően az imaginációra és arra a folyamatra épülő módszerre voksolna, amelyet pontosan olyan problematikusnak talál, mint a dokumentumoknak az aktuális esemény teljes misztifikálásához és félre-prezentálásához vezető „megbízhatatlanságot” és „tanúságtételt”. Hiszen „ez nagy teret enged a projekciónak és a spekulációnak”.³¹ Arra viszont nem tér ki, hogy végső soron neki is ugyanazokra a rossz vagy hamis fényképekre és videó-felvételekre kell hagyatkoznia, mint azoknak, akik hozzá hasonlóan nem élhették meg az adott performanszot. S mivel nem reflektál erre a tényállásra, autoriter pozíciót foglal el: nemcsak dönt a műhűség és az interpretáció viszonyáról, hanem (másoknál jobban) meg tudja ítélni, hogy mi a hibás és a hamis a dokumentációban, mi jellemzi az eredeti performanszot, és a re-performansz során hogyan lehet kijavítani a képek és az imaginációk hibáit, illetve (meg)hamis(ított) helyeit.

Partitúra és újrajátszás

Ez a fogalompár az Abramović re-performanszainak forrásául szolgáló dokumentációra irányítja a figyelmet. Nem csupán azoknak a felvételeknek a minőségéről van szó, amelyekre (bár megkérdőjelezi dokumentum-értéküket) a re-performanszok koncipiálása során támaszkodik. Mindenekelőtt arról a tényről kell beszélünk, hogy az életteli események mellett a fotográfákat is „leutánozza”. Abramović nem csupán képek alapján rekonstruál. Képeknek a rekonstrukcióit valósítja meg. Philip Auslander épp a *Seven Easy Pieces* kapcsán tette fel a kérdést: „Mit is tesznek a dokumentumok alapján újra alkotott performanszok? Az eredeti performanszot alkotják újra vagy a dokumentumokat performálják?”³² Ha úgy döntünk, hogy a *Seven Easy Pieces* tárgyalása során figyelmen kívül hagyjuk Abramović saját magával szemben támasztott elvárásait, akkor persze feleslegesnek tűnik

mindezt tovább gondolni. Ha viszont számon kérjük rajta a múltbeli performanszok ismételt előadásának célját, akkor semmiképp sem irreleváns megvizsgálni, hogy Abramović mit és hogyan értelmez újra. Az *Action Pants: Genital Panic* esetében egy fénykép elevenedik meg. Az abramović-i változat eredetije egy ikonikussá vált kép, amely nem egy performansz, mi több: nem annak a mozi-performansznak a dokumentuma, amellyel a kifüggesztett szöveg kapcsolatba hozza a fotót. S bár kétségtelenül annak a performansznak a dokumentuma, amelyet VALIE EXPORT az őt felvevő kamera előtt adott elő, erősen vitatható, hogy a kép dokumentumnak nevezhető-e.

A *Seven Easy Pieces* esetében Abramović nem utolsó sorban példát akar statuálni, illetve modell-értékűen szeretné megmutatni, hogyan lehet „újrajátszani más művészek darabjait”.³³ Ennek egyik alapvető feltétele, hogy engedélyt kellett kérni az újra értelmezendő munkák alkotóitól. EXPORT ezt megtette, és engedélyt adott arra, hogy Abramović „leutánozza” azt a fényképet, amelyet egész addig senkinek sem jutott eszébe a performansz mintájának tekinteni. Ily módon a kép megváltoztatta a funkcióját: írássá, partitúrává, instrukcióvá vált. Ennek az ikonikussá vált fotónak a kiválasztásával Abramović döntő lépést tett: a mindezidáig a Performance Art történelmét író artefaktumot életteli eseménnyé változtatta. Egyfelől a fényképpel egyenértékűvé teszi annak megelevenítését, másfelől és ezzel egyidejűleg (Rebecca Schneidert idézve) időben előre és vissza is mutat. Az a kép, amely úgy tűnt, mintha csak a múltat jelezné, „most elmozdul mind a jövőbeli újrajátszás lehetőségére, mind pedig egy olyan esemény felé, amelyet nyilvánvalóan rögzít”.³⁴ Ezzel a jövőbe is mutató, a képet írássá, partitúrává vagy instrukcióvá transzformáló gesztussal Abramović éles fordulatot tesz, és vita tárgyává teszi azt a tény, hogy a Performance Art történetét a performanszok ismételt előadása mellett a vizuális artefaktumok megelevenítése révén is újszerűen vagy legalábbis másképp lehet megírni.

Életteli esemény és dokumentáció

Ha úgy nézzük, Abramović ezzel a lépéssel javaslatot tett a Performance Art historiográfiájának helyesbítésére, hiszen az lényegében (dokumentumnak vagy annak épp nem nevezhető) képeket használ forrásként. Ugyanakkor azzal, hogy ennek örvén létrehoz egy önmagát végső soron szintűgy csak képekben túlélni képes „nagy eseményt”, paradox módon belülről változtatja meg ezt a lépést. Mivel a *Seven Easy Pieces*-ben egyidejűleg van jelen a darabok jövője és elmúlása, a *reenactment*-ek nemcsak egyediségüket és megismételhetetlenségüket, hanem azt is színre viszik, hogy mennyire ellentmondásos az a törekvés, amely az újrajátszások révén – ha nem is akarja alapvetően megreformálni, de – kritika tárgyává és próbára teszi a Performance Art történetírásának hagyományát. Ahhoz ugyanis, hogy hosszú távon is megváltozzanak a művalizálás és az archiválás módjai, a performansz vissza-visszatérő és semmiképpen sem egyszeri kiállítására van szükség. Olyan munkákra, amelyek számolnak megismételhetőségükkel és megismételtségükkel, s örömmel fogadják ezt a lehetőséget. A *Seven Easy Pieces* végső soron nem tesz sokkal többet, mint folytatja a történetírás elfogadott módját, így viszont az is egyértelművé válik, hogy Abramović nem mond le saját performanszainak feljegyzéséről. A jelen lévő operatőrök nagy számából arra lehet következtetni, hogy nagy gondot fordít ennek az efemer eseménynek a filmfelvételek és fényképek segítségével történő dokumentálására, amelyek egyébként a továbbiakban (és az életteli esemény helyett) megtekinthetőek voltak a múzeumban és a galériába vezető bejáratnál. Ez a dokumentum a *Seven Easy Pieces* eltűnését igazolja, bepótolhatatlanságára irányítja a figyelmet, az életteliség megvonása pedig megnemesíti, illetve aurát von köré.

A legtöbb újrajátszáshoz hasonlóan a *Seven Easy Pieces* sem csupán a múlttal foglalkozik. Bár a múlt felé fordítja arcát, épp az eljövendő események érdeklik, s (ahogy Rebecca Schneider megállapítja) épp ez a jövő-orientáltság foglalja magába azt, ami a művész halála után megmarad: „Abramović gondolatmenetét épp az kuszálja össze, hogy halottként gondol önmagára. Ez pedig aláhúzza, hogy számos újrajátszást az táplál energiával (...), hogy a múlt jövőjével foglalkozik”.³⁵ Abramović -ot már

a *Biography*-ban foglalkoztatta az a kérdés, hogyan tud még életében befolyást gyakorolni életművének fennmaradására és utóéletére. Ez folytatódott a *Seven Easy Pieces*-zel, majd a *The Artist is Present*-nel (2010), legutóbb pedig a *The Life and Death of Marina Abramović* (2011) című produkcióval. A más művészek munkáinak jövőbeli „leutánzására” és ismételt előadására javasolt modell ily módon kettős nyelven beszél. A modell nem csupán (jóindulatúan fogalmazva, nem annyira) a Performance Art történetírását akarja új perspektívába helyezni. Ezzel egyidejűleg (mi több: első sorban) azt vizsgálja, hogyan lehet az örökkévalóság számára megőrizni saját művészi életét és életművét.

Az önmagára utaló *The Artist is Present* című performansz során Abramović 2010 áprilisában és májusában három hónapon át ült egy asztalnál: a New Yorki Museum of Modern Art nyitvatartási idejében a látogatóknak lehetőségük nyílt arra, hogy szembe üljenek és intenzív szemkontaktusba kerüljenek vele. Ha a történeteket a performanszokról készült képeknek az elmúlt események mitizálásában és misztifikálásában játszott szerepéről mondtak kontextusába helyezzük, akkor a *The Artist is Present* dokumentumai sem érdektelenek. Az Abramović-csal szemben ülő emberek fényképeiről ugyanis számos önmagáról megelégedett, erősen összpontosító vagy síró arc néz vissza ránk. Pontosan azt látjuk, amit Abramović lát. A kiválogatott és az interneten közzé tett képek azonban nem csupán a múzeumlátogató és a performer közötti kommunikációs folyamatok bizonyítékai. Azt sugallják, hogy megindító érzelmi tapasztalatokban volt részük, és Abramović jelenléte illetve hipnotizáló tekintete mélyen meg tudta érinteni és fel tudta kavarni a látogatókat.

E munka kiegészítéseként Abramović lehetővé tette, hogy profi játékosok újra játsszák saját performanszait. Ez a retrospektív a *Seven Easy Pieces*-től eltérően a *reenactment* részévé tette a megismételendő dokumentumot, és ily módon eleget tett az általa kidolgozott modell egy másik követelményének: „Mutasd be az eredeti anyagokat: fényképeket, videókat, relikviákat!”.³⁶ Ez esetben tehát végső soron olyan viszonyok színreviteleivel van dolgunk, amelyek egyfelől az egyes re-performanszok, másfelől a fotókon rögzített cselekvések, pózok és akciók között jönnek létre. Vonatkoztatási viszony

³⁰ Vö. „Or you have enough material, but still it's your performance. So you add your own individual element. Everyone who performs brings something they have to it.” Marina Abramović: i. m. 23.

³¹ I. m. 10.

³² Philip Auslander: The Performativity of Performance Documentation. *Journal of Performance and Art*, 2006/9. 2.

³³ I. m. 10.

³⁴ Rebecca Schneider: *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactments*. London, New York, Routledge, 2011. 28.

³⁵ I. m. 4.

³⁶ Marina Abramović: i. m. 11.

jön létre, ami rögtön reflektálhatóvá is válik: a re-performansz ezeknek a leképezéseknek, illetve (és fordítva) más re-performanszok fényében mutatkozik meg. Kölcsönösen kommentálják egymást. A befogadók a performanszok, a performanszokra utaló képek és más re-performanszok tirászával konfrontálódnak. De mi elevenedik meg? A fényképen rögzített performansz? Vagy a fénykép? Vagy a napokban és hetekben épp lejátszódó re-performansz mintájául szolgáló re-performanszok? Vagy mindez együtt? A *Seven Easy Pieces* esetében már a szórólapon olvasható leírás kapcsolatot teremt a minta és a megelevenítés között, ugyanis Abramović akarata ellenére a látogatók rendelkezésére bocsátották az „eredeti anyagot”. Az pedig, (a) hogy a *The Artist is Present*-ben (ahol és mivel Abramović saját munkáinak mások révén létrejövő re-performanszai szerepeltek a műsoron) a kiállítás tárgyává válik ez a minta és a megelevenítés között létrejövő kapcsolat, pontosan demonstrálja a műhűségnek elkötelezettségét. A *The Biography Remix* (2004–2005) kapcsán Abramović ezt mondta: „Megkértem a diákjaimat, hogy játszanak el engem. Elkezdnek egy, a *Rest Energy*-hez (1980) hasonló darabot, és a közepén átadnám az íjat és a nyilvesszőt nekik, hogy dolgozzanak velük tovább, ami persze nagyon veszélyes. Ily módon felveszem a professzor szerepét, aki továbbadja a tudását valaki másnak, hogy az folytassa a művét. Eltökéltem, hogy egyre inkább visszavonulok. Ezután még kevésbé lesz szükséges az ott lételem a munkához.”³⁷

A *The Artist is Present* esetében a minta olyan művészet-felfogást közvetít, amely lehetővé teszi,

hogy Abramović munkái meg- és túléljék a távoli jövőt, és amire a „művész már nincs többé jelen” illetve a „művész mindig mindenütt jelen van” közötti, feszültséggel terhes viszony ad módot. A kép ugyanis – akárcsak a *The Artist is Present*-ben történik – olyan hatósággá válik, amely nem ad engedélyt az értelmezés szabadságára, hanem (és a *Seven Easy Pieces*-ben önmagával szemben támasztott elvárásokkal ellentétben) a pontosság iránti felelősségre szólít fel, ugyanakkor jót is áll a pontosság ellenőrizhetőségéért. Ezzel párhuzamosan megjelenik egy olyan tendencia is, amely megkérdőjelezheti az újrajátszások státuszát. Hiszen mi is tulajdonképpen a *reenactment*? Megelevenítés? A dokumentáció más, újszerű formája? Vagy további re-performanszok mintája?

Függetlenül attól, hogyan is éljük túl munkái az elmúlást, Abramović egy speciális kísérlettel járult hozzá a Performance Art történetéhez: megpróbálta re-performanszok és újrajátszások segítségével biztosítani, hogy életműve életben maradjon. Az ok a jövőben keresendő – mondhatnánk Beuys szavaival. Vagy Kierkegaard-t idézve: az ismétlés közben a még csak most bekövetkezőre emlékezünk.

(*Seven Easy Pieces, oder von der Kunst, die Geschichte der Performance Art zu schreiben*. In: Jens Roselt, Ulf Otto (Hg.): *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld, transcript, 2012. 101–123.)

A fordítás Kiss Gabriella munkája.

CZIRÁK ÁDÁM

Újra lehet-e játszani a tiltott művészetet?

Gondolatok a magyarországi neoavantgárd melankolikus jegyeiről és reenactment-jeinek hiányáról¹

A harmadik évezred művészettudományi diszkurzusa izgalmasan ambivalensen ítéli meg a performanszok esztétikai státuszát. Egyfelől hangsúlyozzák a színházi és performatív események egyediségét illetve megismételhetetlenségét, másfelől olyan vonatkozási pontoknak bizonyulnak, amelyek már megtörtént akciók újra-élése révén képesek szembesíteni a múlttal. Ily módon az újrajátszás [*reenactment*] fogalmával jelölt és történelemmé vált eseményekre vonatkozatható művészi akciók vizsgálata során egyforma figyelem irányul az egyediségre és a (tökéletes) ismétlés (lehetetlen) mechanizmusaira. Következésképp – bár az újrajátszás elmúlt események (csaták, demonstrációk, művészi performanszok) itt és most zajló, korhű megtestesülése, vagyis semmiképp sem tekinthető egyfajta auktorialis újra-értelmezésnek vagy új koncepció színrevitelének – fontos szerepe van egy csoport vagy közösség identitásának, hagyományainak, kulturális emlékezetének (ki)alakításában és megmutatkozásában.² Hiszen attól függetlenül, hogy az újrajátszás nem az innováció és az aktualitás jegyében fogan, az ismétlés révén történelmet ír, és szükségszerűen kommentálja a múltat. Ugyanakkor semmiképp sem teszi múzeum-

ban „kiállított tárggyá”, hiszen megkérdőjelezi, sőt egymásba omlasztja a múlt és az archívum, illetve a múlt és az „itt és most jelen lévő” között feszülő bináris ellentétet, s ily módon mozgásban tartja, formálja a nyitott struktúráként elképzelt kulturális hagyományt.

A performansz-művészetek történetének ismeretében kétségtelen tény, hogy az újrajátszások elterjedése nagy szerepet játszik egyes alkotók és akciók kanonizálásában illetve mítosszá válásában.³ Marina Abramović, Vito Acconci, Yves Klein vagy Joseph Beuys, Yoko Ono és John Cage kultúrtörténeti jelentőségét és relevanciáját már az a pusztán tény is igazolja, hogy a body art és a fluxus diszkurzusát újraolvasó, aktuális művészi gyakorlat tárgyává válnak. Ezért is figyelemre méltó jelenség, hogy a kortárs magyar *Live Art* palettáján alig találunk olyan eseményeket, amelyek ebből a historiográfiai szempontból foglalkoztatná a magyar neoavantgárd művészi hagyományát.⁴ Ha belegondolunk abba, hogy a nyugat-európai és észak-amerikai performansz-művészet kortárs gyakorlatában lassan tíz éve mekkora népszerűségnek örvendnek a *rekonstrukció*, a *reinvenió* és a *reenactment* műfajai,⁵ akkor feltűnő, hogy a hatvanas-hetvenes-

¹ Külön köszönettel tartozom a budapesti Artpool Művészetkutató Központ munkatársainak (különösen Galántai Györgynek, Halasi Dórának és Klaniczay Juliának) és Kricsfalusi Beatrixnak a kutatás során nyújtott segítségükért. A tanulmány nem jöhetett volna létre a Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD) által támogatott bécsi kutatómunka nélkül. A munka eredetileg német nyelven megfogalmazott és a *Berliner Beiträge für Hungarologie* című folyóirat 2012. évi számában (76–111.) megjelent részeinek fordítása Kiss Gabriella munkája.

² Az újrajátszás tradícióképző szerepének jelentőségéhez lásd Kiss 2011, 187–204

³ Vö. Tecklenburg 2012.

⁴ A *Live Art* fogalmát a RoseLee Goldberg-i értelemben használom, aki a színház, a fotó, a film és a képzőművészet elemeiből szövődő, intermedialis dialógust tartja az angol-amerikai neoavantgárd egyik legfontosabb jegyének. Vö. Goldberg 2004.

⁵ Vö. Franko 1989; Schneider 2011.

³⁷ I. m. 19.