

# A performansz vége?

## Marina Abramović performanszainak dokumentálása és popularizálása

Egy performanszról készített film (illetve egy rövid részlet) egy videomegosztó portálon közzétéve nagyon népszerű kulturális terméké válhat. De milyen új energiát hoz létre, mennyiben változtatja meg az életet? Hiszen a sokszorosítás által – például a filmes nézőpontok váltogatásával – csupán mesterséges aura áll elő, csak a kulturális hasznosítással és a piaci hozzáadott értékkel találkozunk, de nem az autentikus formával, amely révén a művészi eseménynek esélye lenne maximális intenzitással sugározni a kivételes egyediséget. A filmmé változtatott performansz jól boldogul a művészeti szcénában és a szórakoztatóiparban, megtalálja a maga kulturális és gazdasági funkcióját. De van-e művészetként eleven funkciója? Írásomban ezekre a kérdésekre keresem a választ, megvizsgálva Abramović performanszfilmkészítő tevékenységét a műfaj fogalmának változásán keresztül.

### 1. Marina Abramović: Grandmother of performance art<sup>1</sup>

A szerb származású performanszművész 1946-ban született Jugoszláviában, Belgrádban. Művészi karrierjét az 1970-es évek elején kezdte. Korai performanszainak központi témája a lázadás, az ellenállás szigorú neveltetése és a titói jugoszláv elnyomó rendszer ellen. Későbbi munkáiban viszont figyelme egyre inkább a performer és a közönsége kapcsolatára, a performansz során megjelenő reakciókra, a test és az elme hatáira irányul. Életművének nagy része életrajzi ihletésű: performanszai Rosner Krisztina szerint „jól mesélt élettörténetet” (Rosner 2012) visznek színre. Készítésük során mindig igyekezett dokumentáció céljából az adott korszak technikai médiumait is felhasználni.

Korai, első alkotói korszakába (a kezdetektől 1975-ig) tartozó performanszai azonban gyakran maradtak dokumentálatlanul. Mary Richards (2010) szerint ez az 1960-as és az 1970-es évekre jellemző (performanszművészi) hozzáállás, amelynek praktikus és ideológiai okai is voltak: egyrészt drága lett volna olyan felszereléseket vásárolni, amelyek lehetővé teszik az akciók precíz dokumentálását, másrészt sok művész nem akart kommerciális művészeti tárgyakat (artefaktumokat) létrehozni, amelyek a kapitalista árukereskedés részévé válhattak volna. Abramović második, F. Uwe Laysiepenhez, művésznevén Ulay-hoz kötődő alkotói korszakában (1975-től 1988-ig) már sokkal tudatosabban rögzítik a munkáikat (például a *The Lovers – The Great Wall Walk* esetében dokumentumfilm készült a kapcsolatukat lezáró sétáról). Harmadik alkotói korszakát az 1988-as szakítástól számolják: ettől kezdve kiemelt szerepet kapnak a balkánt tematizáló munkák (lásd a *Balkan Baroque*-ról [1. kép], a *Luminosity*-ről vagy akár a *Dragon Heads*-ről készült fotókat) és korábbi performanszainak újrajátszásai. Ekkor már nemcsak a dokumentáció az elsődleges cél: egyre fontosabb lesz a megtervezett, kameráknak is megfelelő, művészi célú rögzítés. A szakirodalom nem tart számon negyedik alkotói korszakot, én viszont 2005-től kezdve egy új, a popularizálásra kiemelt hangsúlyt fektető magatartással szembesültem, amely még nem volt jellemző a korábbi időszakokra. Abramović a performanszot egyre több emberhez kívánja eljuttatni, és ehhez felhasználja akár azokat a technikai lehetőségeket, újításokat is, amelyeket a hagyományos értelemben vett performanszhoz egyébként nem társítana

<sup>1</sup> A tengerentúli, Abramović-ról szóló diskurzusban gyakran illetik őt a „grandmother of performance art” jelzővel. Karen Wright: Marina Abramović: The grandmother of performance art on her 'brand', growing up behind the Iron Curtain, and protégé Lady Gaga, *The Independent*, 31 May 2014, <http://www.independent.co.uk/news/people/profiles/marina-abramovi-the-grandmother-of-performance-art-on-her-brand-growing-up-behind-the-iron-curtain-and-protég-lady-gaga-9449301.html> (utolsó letöltés: 2015. VIII. 12.).

a néző. A technikai lehetőségek kiaknázásával modern, könnyen fogyasztható „terméket” kap, amivel megállja a helyét, sőt, akár előnyt is szerez a kulturális termékek piacán.

1. kép

*Attilio Maranzano, Marina Abramović. Balkan Baroque. Performance-installáció, részlet<sup>2</sup>*



Írásomban nem kívánok sem állást foglalni, sem feltérképezni azt, hogy Abramović népszerűsítő tevékenysége és a műfajtól való elszakadása a hozzáértő, művészi közösségekben és a szakmai diskurzusban milyen fogadtatást kap és milyen érdemel. Célom az, hogy megpróbáljak átfogó képet adni arról, hogy miként változtat meg és tesz közösségivé és népszerűvé egy marginális műfajt a technika, a média, az internet felhasználása, és hogyan lesz egy 1970-es években még alig ismert szerb művészből 2014-re a száz legbefolyásosabb művész egyike (Silver 2014) (a TIME listája szerint).

## 2. Szemléleti keret

Szemléleti keretemet az a tendencia jelöli ki, hogy – akárcsak az anyagi javak – a művészet is vég nélkül újrahasznosul, hogy megfeleljen a piaci keresletnek. Jean Baudrillard írta le azt a tendenciát, hogy a művészetnek még soha nem volt akkora sikere, mint manapság (Baudrillard 1996). A „performansz vége” kifejezésem nem apokaliptikus nézetet tükröz, hanem kíváncsiságot: vizsgálati tárgyamat a vég perspektívájába helyezem, hogy lássam, mi lesz belőle. Szóhasználatomban a „vég” alakzata nem azt jelenti, hogy a művészet befejeződött, hanem annak a tudomásul vételét, hogy a művészet a saját formáit kelti életre újra és újra, de ezt jövedelmezően teszi. A „művészet vége” nem történt meg, „helyette féktelenül terjed a kulturális túltermelés” (Lotringer 2009: 15), és túlnövekedik a művészet piaci, gazdasági, kulturális értéke.

<sup>2</sup> Forrás: <https://culturalpolicyjournal.wordpress.com/past-issues/issue-no-6/balkan-epic/> (utolsó letöltés: 2015. IX. 12.).

### 3. Alapkérdések

Főbb kérdéseim már a címben is körvonalazódnak: dokumentálás és popularizálódás. A dokumentáláshoz kötődve a központi kérdésem ez: lehetséges-e ugyanúgy performanszról beszélni akkor, amikor az eredetileg egyszeri, megismételhetetlen akció felvevődik, és egy technikai médium által újra és újra megnézhetővé, visszajátszhatóvá válik. Abramovič a 2005-ös *Seven easy pieces* kapcsán mondta azt, hogy a performansz nem létezik videón: nem a videó(ra felvétel) a performansz megőrzése, hanem annak a múzeum vagy a galéria terében való újranyújtása jelenti az archiválást. De minek nevezhetjük azt, ha a performanszot és az újranyújtott performanszot előre megtervezetten, forgatókönyvvel, operatőri munkával, szerzői intencióknak megfelelően Abramovič kérésére felveszik, és később esetleg egy nemzetközi filmfesztiválon is bemutatják? Videoművészetnek? Vagy a performansz technikai médiumok általi mediatisálódásáról van szó? Nyilvánvaló, hogy Abramovič-ék filmkészítő tevékenységében egy teljesen új, a performansz világában eddig ismeretlen jelenséget azonosíthatunk. Jelen írásomban csak az archiválás lehetőségeit és a dokumentáláshoz kötődő popularizálást vizsgálom meg.

További kérdéseim a popularizáláshoz kapcsolódnak. Abramovič popularizálódó művészetét negyedik alkotói korszakának tartom. Kutatásom során azt tapasztaltam, hogy Abramovič 2010-es, *The Artist Is Present* című munkájától (illetve az ezt megelőző népszerűsítő és előkészítő kampánytól és a három hónapos performanszról készült filmtől) tartják számon popularizálódó művészetét, én viszont úgy gondolom, hogy mindezt megelőzően a 2005-ös *Seven easy pieces* című reperformansz-sorozata volt a popularizálás első lépése. Ezt követte a közösségi oldalakon való megjelenése és aktivitása, a Kickstarter-kampány elindítása a Marina Abramovič Institute (MAI) létrehozásához, népszerűségének növekedése a divat- és a sztárvilágban (Givenchy, Lady Gaga, Jay-Z), továbbá az az ambíciója sem elhanyagolható, hogy a performanszait minél több emberhez kívánja eljuttatni. Abramovič-nak tehát a performansz mibenlétéről való gondolkodásában állt be változás. Egyrészt a performanszot népszerűsítve munkásságát egyre nagyobb közönséghez juttatja el: egy marginális műfaj képviselőjeként egy szinte ismeretlen szerb művésznőből fokozatosan vált egyre népszerűbbé, a mai sajtódiskurzus alapján pedig joggal állítható, hogy sztárrá is. Másrészt folyamatosan keresi és meg is találja azokat az online és offline eszközöket, amelyek segítik művészetének popularizálódását.

### 4. Performansz?

Peggy Phelan így vélekedik a performansz műfajáról 1993-ban: „a performansz a performer testét használja annak a kérdésnek/témának a felvetésére, hogy képtelenség kapcsolatot biztosítani a szubjektum és maga a test között [...] a performansz a testet hiányként jelöli” (Jones 1997: 13–14). A *performance* szó jelentése magyarul (egy szerep) eljátszása, (egy mű) előadása, véghezvitel, teljesítés. A kifejezést az 1960-as és az 1970-es években kialakult vizuális művészeti irányzatra használják, amelyben a performer<sup>3</sup> saját testét használja fel témaként és médiumként, így saját teste lesz a performansz közvetítője. Ezt az elvet – ahogy a vele készült interjúkból is kiderül – maga Abramovič is követi. A közvetítés a performansz műfaji követelményeinek megfelelően csak itt és most – *hic et nunc* – történhet meg: műalkotások, konkrét artefaktumok helyett események születnek, amelyek nem függetlenek sem a performertől, sem a befogadóktól. A performanszok „nagyon gyenge szálakkal kötődnek mind a történetmeséléshez, mind a hagyományos színészi vagy nézői szerepekhez és színházi fogalmakhoz” – fogalmazza meg Oroszlán Anikó (2010) az Apertúra oldalán megjelent cikkében.

Abramovič szerint a performansz csak abban az esetben performansz, ha a közönség is jelen van. A közönségtől való függésről interjúkban is vall: „A közönség jelenléte nagyon fontos; a performansz nem jöhet létre az egyedülletben; az nem lenne performansz” (Rosner 2012). Amelia Jones szerint a performansz kombinálja az anyagiságot és az időtartamiságot (*time-based art*), és rámutat arra, hogy a jelenlét mint olyan nem létezik. Csak az újranyújtás során lehet újra élővé tenni a performanszot, és Abramovič a *Seven easy piece*-szel is jelezte ennek fontosságát. A reperformansszal aktiválja a feszültséget: azt a feszültséget, amely az „anyagi utáni vágyunk” és a „lehetetlenség, hogy ezt valaha is rögzíteni tudjuk” (Jones 2011: 5) között áll fenn.

3 Szintén az angol megfelelőből kiindulva: performer a performansz művelője, véghezvivője.

Kutatásom kiindulópontja Marina Abramović *Lips of Thomas*<sup>4</sup> című 1975-ös performanszának (lásd a 2. képet) 2005-ös újravetítésére: reperformansza. „Nincs próba, előre megjósolt befejezés, nincs ismétlés” (Rosner 2012) – az idézett szövegrész a művésznő 1970-es, 1980-as évekbeli *ars poetica*ja, véleménye a performansz műfajáról. Hogyan jut el Abramović ettől a kezdeti performanszfogalomtól egészen addig, amíg a performansz és a reperformansz alapvetően már nemcsak az éppen akkor jelenlevő közönségnek szól, hanem (tér szerkezet, megtervezettség, akár még a közvetített üzenet tekintetében) a kamera médiumának is?

2. kép

Willem Peppler (1998): *Lips of Thomas*. Solomon R. Guggenheim Museum, New York Gift<sup>5</sup>



Abramović kezdeti látásmódja a műfajról a későbbiekben egy ponton megváltozik: próba még mindig nincs, mint ahogy előre megjósolt befejezés sem, viszont az ismétlés egyre inkább népszerű stratégia lett a performansz művészetében. Az ismétléssel, az újravetítéssel Amelia Jones (1997) szerint két dolgot tanúsítunk: azt a vágyunkat, hogy biztosítsuk magunkat a jelenben a múlt ismerete által, és annak a paradoxonát, hogy a tudás alapja az ismétlés (az ismétlés pedig lehetővé teszi a tudás által a tudatosságot). Abramović reperformanszait többféle technikai eszköz segítségével is dokumentálja, így nemcsak megismétli őket, hanem lehetőséget ad a később akár többször is megtekinthető film, videó létrehozására. Az ismétlés fontosságára egy későbbi interjúban is rávilágít, így töri meg a korábbi *ars poetica*-t: „Szükség van a performance megőrzésére, és ennek egyetlen érvényes módja az adott performatívum ismételt előadása” (Rosner 2012).

A művésznő a *Lips of Thomas* egy megújított, a megváltozott mediális környezethez alkalmazkodó, a felhasznált tárgyak és a cselekménysor tekintetében pedig az eredetivel közel azonos változatával a New York-i Solomon R. Guggenheim Múzeumban állt a közönség elé (lásd a 3. képet). A megváltozott mediális környezet alatt a technikai médium, vagyis a kamera (illetve kamerák) jelenlétét értem: kutatásom során igyekszem körüljárni a performansz során létrejövő atmoszféra közvetíthetőségének problémáját, a jelölő és a jelölt értelmezési lehetőségeit,

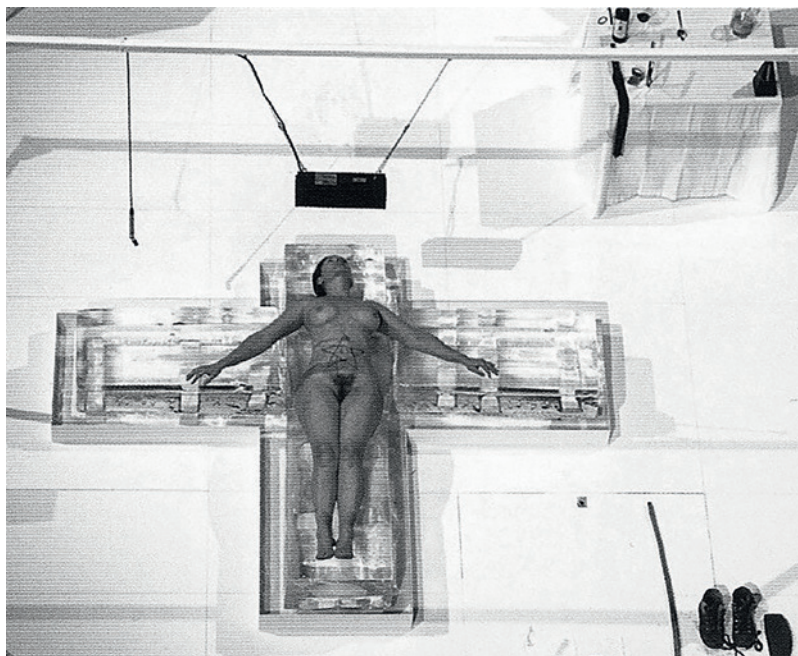
4 Abramović *Lips of Thomas* címmel hivatkozik munkájára. A továbbiakban én is tartom magam ehhez az elnevezéshez, de az idézett és hivatkozott elírásokat (legtöbbször *The Lips of Thomas, Thomas Lips*) megtartom. MoMA (2010): *Marina Abramović. Lips of Thomas. 1975/2005*. <http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/190/2000> (utolsó letöltés: 2014. XI. 03.)

5 Forrás: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/5176> (utolsó letöltés: 2015. IX. 13.).

továbbá kitérek a jelenlételemény megtapasztalására és ezzel együtt az értelemadás, a reflexió nehézségeire is. A közvetíthetőség problémájával azért fontos foglalkozni, mert a 2005-ös reperformanszok elemzése már csak a filmen keresztül, tehát technikai médium által, közvetített formában lehetséges, és a performansz 1975-ös verziója (a technika akkori lehetőségei alapján) is csak fényképeken dokumentált, esetleg egy-két rövid, gifszerű videorészlet lelhető fel az interneten (például: Edson Gacias: *Marina Abramovic & Sistema Circulatorio*). Abramović azzal, hogy a performanszot minél több emberhez kívánja eljuttatni, illetve a *Seven easy pieces*-ről készült film létrehozásával tulajdonképpen vállalta azt, hogy az ő szellemi és anyagi tulajdona az internetre felkerülve bárki számára elérhetővé váljon. Valaki azonban szerzői jogokra hivatkozva mégis letiltotta a *Lips of Thomas*-részletet. Hogyan lehet akkor arról beszélni, hogy a performanszot népszerűsíteni szeretné és minél több emberhez kívánja eljuttatni, ha nem engedi, hogy a munkája bárki számára elérhető legyen az egyik legnépszerűbb közösségi és videomegosztó oldalon?

3. kép

Marina Abramović: *Seven Easy Pieces: Lips of Thomas*, részlet. Rendezte: Babette Mangolte. 06:10



Itt tudom összekapcsolni a dokumentálásról és a popularizálásról szóló kérdéseimet: Abramović ambíciójából kiindulva arra gondolhatunk, hogy azért dokumentál, tehát azért hoz létre fotókat, videoanyagot, filmet, hogy népszerűvé váljon a munkája, így a dokumentálás a népszerűsítésnek van alárendelve, de ennél természetesebben árnyaltabb a kép. A folytatásban ezeket az elemeket vizsgálom meg.

## 5. Az 1975-ös *Lips of Thomas* versus a 2005-ös *Lips of Thomas*

A *Lips of Thomas* Abramović saját bevallása szerint a legkomplikáltabb performansza. Szimbólumok, illetve ezek keveredése történik meg az akció során, és az eredetihez képest pedig olyan új elemek jelennek meg, mint a piros fűzős bakancs, amelyben a kínai nagy falon sétált, és a bot, amit használt az Ulayjal való szakítás alkalmával (youtube.com 2014), a katonai sapka a vörös csillaggal, amely az édesanyjáé volt a II. világháború idején, vagy az orosz nyelvű énekelt imádság, a *Slavic soul*.

## 6. A népszerűsítés szolgálatában

### 6.1. Egyszerű, könnyen befogadható ábrázolás

Marla Carlson a *Lips of Thomas*-ról szóló írásában egy lehetséges értelmezési utat kínál az olvasónak, hiszen a performansz során megjelenő tárgyakat és cselekvéseket elhelyezi egy kulturális utalásrendszerben: kereszténységről, ortodoxiáról, kommunizmusról ír, illetve az ezeket az ideológiákat előhívó jelekről. Amikor érzékeljük ezeket a kulturális jeleket, akkor egyrészt a jelenlétélményünk szorul háttérbe: a jeleket tudatosítva, azokat beazonosítva előzetes tudásunk, szocializációnk alapján sokkal inkább gondolkodunk, mint átélünk. Másrészt a performansz nézése során soha nem lehet teljes a reflexió, hiszen sok olyan pillanat van, amikor nem gondolunk semmire, átengedjük magunkat a hatásnak, és magunkat elfeledve éljük át a művésznővel együtt a fájdalmat, a bódulatot, a kínt (youtube.com 2006).<sup>6</sup> Az átélés és a reflektálás folyamata azonban nem választható el ilyen egyszerűen egymástól, hiszen hol a reflexió erősödik fel, hol a jelenlétélmény, hol pedig a kettő eldöntetlenségbe, feszültségbe kerül egymással (Rosner 2012). A jeleket – legyenek ezek vallási, gazdasági, társadalomhoz, szubkultúrához vagy épp a tömegkommunikációhoz és a médiához köthetők – nem tudjuk figyelmen kívül hagyni: mindenféle platformon jelen vannak az életünkben, akkor is, ha szándékosan és konkrétan nem szembesülünk velük. Ez a beágyazottság nehezíti meg a performanszban megjelenített tárgyak és cselekvések értelmezését. Ha eltekintünk az elemzésekben is leírt értelmezésektől, még akkor is el kell távolítanunk magunktól a művésznőt, illetve a róla meglévő tudásunkat is, hiszen Abramović jelölőként a maga fizikai jelenlétében is jelent valamit, és nem csak szimbolikus utalásrendszerként értelmezhetjük. (Abramović szerb származású, déd-nagybátyja ortodox pátriárka volt, emiatt joggal gondolhatjuk, hogy a méz és a bor egyértelműen az ortodox szertartásra utal – vagy mégsem ilyen egyértelmű?) De lehetséges-e ez a teljes elzárkózás? Lehet-e az előzetes tudásunkat nem felhasználva szemlélni a performanszot? Természetesen nem. A performanszban megjelenített jelek egy európai, még inkább egy közép- és kelet-európai számára hordozhatnak valóban érvényes jelentéseket, továbbá annak, aki tisztában van a kommunista rezsimmel, a vörös kereszt, a katolikus és az ortodox kultúra jelképeivel. Akinek mindez csak érdekes „egzotikum” és nincs tapasztalata vagy az *oral history* által átadott tudása például a kommunizmusról, annak a megjelenített jelek nem hordoznak magukban komplex jelentést. Ez az egyszerűsített, egy-egy ikonikus jegyet kiemelő *storytelling* teszi lehetővé a kultúra Hollywood-szerű „megismerését”: ez a könnyebb megértés, befogadás és eladhatás kulcsa. Ezt tartom a népszerűsítés egyik alapvető pontjának a *Lips of Thomas* esetében.

### 6.2. Kamerakezelés, forgatókönyv

Először is vegyük sorra a 2005-ös *Lips of Thomas* „reperformansz” kellékeit (youtube.com 2013): fehér háttér, jégkereszt, egy szék, egy asztal fehér anyaggal leterítve, az asztalon egy üveg bor, egy üveg méz, egy kristálypohár, egy kanál, egy ostor, egy metronóm, a meztelen művésznő, a levetett cipői, zászló, sapka. Minden egyes kellék külön magyarázható, önmagában is értelemmel bír, és a performansz kezdete előtt, tehát aktuális felhasználásuk előtt is értelmezhető. Mi az, ami még a performansz, illetve a közvetített helyzetben a videó végignézése előtt eszünkbe jut a látottakról? A fehér háttér – *tabula rasa* – önmagában is a tisztaságot, a steril anyagot jeleníti meg, amelyre a készülő mű majd felíródhat; ebben az esetben ez az, ami előtt megjelenhet a performansz. A videón látható első tárgy a már használt bakancs a piros cipőfűzőkkel, egy hosszú bot, és mellette egy jégtömb sarka. Milyen elvárásokkal tekint a megjelenített tárgyakra a performanszot éppen megtörténésében szemlélő, és milyenekkel a közvetítést néző közönség? A cipőt fel fogják venni, a botra támaszkodni fognak – mindkettő esetében a hétköznapi értelemben vett felhasználásra korlátozódik a nézői figyelem. A performanszot jelen idejében, éppen megtörténésében szemlélő számára azonban csak a perspektíva adhat egy mindenképpen teljesebb, de teljességében mégis (a részletek tekintetében) hiányosabb képet. A videó nézője közvetítettségében és a kamera fókuszának köszönhetően is közelebb kerül az egyes elemekhez. A kamera hosszan mutatja a használt bakancsot és a piros fűzőt, ami rögtön felveti a kérdést: milyen operatóri gyakorlat

<sup>6</sup> „And when is the time to stop you showing us pains in the world I suffer with you in other ways, please stop I feel your pain”, Sowingthewings, YouTube (2006).

húzódik meg a kimerevített képkocka mögött, van-e szerzői utasítás a videó elkészítésére vonatkozóan? A vágás következtében nincs lehetőség a performansz minden elemét ilyen közelségből megnézni, a videót néző figyelme viszont irányított és valamilyen (operatóri vagy szerzői) döntésnek köszönhetően csak bizonyos szegmenseket láthat meg a performanszból. Ezzel szemben az ott jelen levők tekintete nem egy technikai médium, illetve az azt kezelő operatőr filmes kultúrája által, hanem a performansz terében lévő impulzusok által irányított, tehát a látvány komplexitásában is egészen másként értelmezhető.

A film esetében természetesen nem lehet különválasztani az operatóri és a szerzői döntést: mindkettő aktívan jelen van a filmben, hiszen Abramović egy neves filmrendezőt, Babette Mangoltet kérte fel a *Seven easy pieces* elkészítésére, de mint számos munkájában, a dokumentáció mikéntjét valószínűleg itt is befolyásolta szerzői döntés, bár a film maga nem tartalmaz *behind the scenes* jeleneteket, nem úgy, mint a *The Artist Is Present* esetében (berlinale.de 2007: 213–214).

A *Lips of Thomas* a film 55. percétől látható: az eredetileg hét órás performansz a filmben 30 percesre rövidül. Itt rögtön beleütközünk a szerzői és a rendezői döntés kettősségébe. Egyrészt szerzői döntés az, hogy az 1975-ös performansz eredeti menetét megváltoztatva a 2005-ös már nem két órán át, hanem hét teljes órán át tart, és szerzői döntés az is, hogy míg az eredetiben a cselekmények lineárisan követik egymást (tehát először megeszi a mézet, megissza a bort, megvágja az ötagú csillagot a hasára, hosszan fekszik a jégkereszten stb.), addig a 2005-ös reperformanszban a hét órás akció öt kisebb részre tagolódik. Másrészt rendezői döntés, hogy mikor, milyen kameraállásból mutatja meg a film az eseményeket, mit emel ki a hét órából, és mit hagy rejtve. Az pedig, hogy milyen részletek kerülnek a 95 perces filmbe a hétszer hét órás sorozatból, valószínűleg egyszerre szerzői és rendezői döntés is: szerzői, hogy mit akar megmutatni a munkájából, és rendezői, hogy mit érdemes megmutatni a felvett anyagból, hogy az ütős, érdekes legyen a filmnézők számára, de akár még egy nemzetközi filmfesztiválon is.

A *Lips of Thomas* reperformanszának öt részét a csillag öt ágának megvágása nyitja, így mindegyik rész önmagában is egy-egy kisebb performansz, amelyek mindegyikében van mézevés, borivás, hasmetszés, jégkereszten fekvés, ostromozás és – új elemként – az ének meghallgatása. A részek önmagukat ismételve követik egymást. Ez a cirkularitás lehetővé teszi, hogy a nézők bármikor bekapcsolódjanak az akcióba, hiszen ha valamiről lemaradtak (mert későn érkeztek vagy kávézni mentek, mint ahogy Marla Carlson [2005] is tette), akkor a következő szekvenciába bekapcsolódhatnak. Ez az elv egyrészt szemben áll a performansz fogalmával, hiszen valamiképp mégis ismétlésről van szó, viszont itt az ismétlések alkotják az egész performanszot, így ettől a kritikától még eltekinthetünk. Ugyanakkor azonban sokkal inkább felismerhető benne a tömeges termelés és a tömeges fogyasztás logikája, ami már inkább okot ad a kritikus hozzáállásra. Ezt tartom a népszerűsítés, illetve a könnyebb befogadhatóság második lényeges pontjának.

### 6.3. Abramović mint színész? A közönség (el)távolítása

A *Lips of Thomas* második képkockáján már Abramović-ot látjuk. A videóban nincs utalás arra, hogy a performansz előtt mondott-e valamit a művésznő, amikor belépett (mint a *Body pressure* esetében), hogy miként jelent meg a performansz terében, már meztelenül, vagy ott meztelenedett le a nézők előtt, és ez is az esemény része volt, vagy hogy tapsoltak-e a nézők a belépésekor. A film a vágások miatt megszünteti a jelenlétesség érzését, és már nemcsak a dokumentálás, hanem az elejétől a végéig hű rögzítés lesz a feladata. A rendező egy olyan vágott és válogatott anyagot hoz létre, amely a hétszer hét óra helyett 95 perces, tehát egyestés film hosszúságú, nem megterhelő a végignézése.

A *Lips of Thomas* közönsége – ahogy az a 65. percben is látható – egy elkerített eseményt szemlél, és nincs lehetősége a performansz történéseibe közvetlen módon bekapcsolódni, vagyis inkább beavatkozni.<sup>7</sup> Marla Carlson így szemlélteti ezt a közvetített teret: Abramović a terem közepén kialakított kör alakú emelvényen mutatja be performanszát, a nézők pedig a művésznő előtti teret töltik meg, illetve a múzeum felfelé vezető spiráljairól szemlélik őt (Carlson 2005). Korábbi munkái közül a *Ritmus 0* vagy épp az 1975-ös *Lips of Thomas* esetében is megtörtént az, hogy a közönség beavatkozott a performanszba. Az érzékek, az érzések olyan elemi szintű megnyilvánulásainak lehettek szemtanúi és átélői az ott jelen levők, amelyek arra készítették néhányukat, hogy a hagyományos nézői szerepből kiesve hozzáérjenek a művésznőhöz. Ez a közbeavatkozás megtöri a performansz addigi menetét, mivel az ösztönök és a morál felülkerekedik a megszokott

<sup>7</sup> Utalás Marina Abramović *Ritmus 0* című munkájára.

szerepeken. Vajon milyen erős fizikai reakciók játszódtak le a jelenlevőkben, amelyek miatt feladták a nézői szerepet? Hiszen, –ha belegondolunk–, egy színházi előadás során a nézők helye a térben és a szocializáció következtében is elválasztott a színtértől. Az ehhez a megszokottsághoz szokott közönség (néhány tagja) mégis meg merete tenni, hogy beavatkozzon a performansz folyamatába. Felmerült-e a kérdés, hogy Abramović mit szól majd a közbelépéshez? Szabad-e megtörni a performanszot csak azért, mert úgy tűnik, a művész már nem az erkölcsileg elfogadható mértékig kínozza magát? Fontos kiemelni: úgy tűnik. A néző bizonytalanságban van tartva. Nem lehet pontosan tudni, hogy tényleg annyira szenved-e, amennyire azt érzékeli a jelenlevő, vagy egy jól megtervezett és megszervezett szerzői döntés következtében látjuk és halljuk a fizikai fájdalomtól való szenvedését (Fischer-Lichte 2009). Szerzői döntés-e, hogy a néző – amikor már nem tudja elviselni a látott kint és a látvány miatt fizikailag is megtapasztalható (ál)fájdalmat magán – felülkerekedjen a szocializációja határain, és beavatkozzon a performanszba? Míg az első, 1975-ös performanszban ez megtörtént, és Abramović „megmenekült” a további fájdalomtól, addig a 2005-ös reperformanszról készített filmrészlet szerint már nem történt meg ez a beavatkozás. Viszont Marla Carlson résztvevőként írásában leírja, hogy az egyik néző a reperformansz során a csillag harmadik ágának vágása közben odakiáltott Abramović-nak, hogy nem kell újra megtennie (Carlson 2005) (lásd a 4. képet). Az a döntés, hogy ez a nézői közbeavatkozás a filmben nem kapott helyet, azt mutatja, hogy Abramović nem az eredeti, 1975-ös forgatókönyvet/menetrendet követi, és nem hagyatkozik a közönség lelkiállapotára és döntéseire, hanem az emelvényről mutat be valamit, prezentál, előad, mintegy színészként viselkedik, és ő irányítja a történéseket. Ez a színészként való viselkedés, illetve ennek a kritizálása Tom Marioni performanszművész kritikájában is megjelenik, habár ő a performanszok újrajátszása miatt fosztja meg Abramovićot a *performance artist* jelzőtől, és nevezi színésznek:

„Egy, a New York Times-nak írott levélben a performanszművész és szobrász Tom Marioni azt kifogásolta, hogy Abramović már nem művész, hanem színésszé válik. [...] Abramović szerint ő maga és néhány performanszművész a hetvenes években a színházra mint ellenségükre tekintettek, mivel a színházi tapasztalat hamis, színre vitt tapasztalat lehet csak. Azonban a kilencvenes évekre Abramović már egyszerre színjátékot és performanszot is nyújtott közönségének” (Carlson 2010: 82).

A színpadi játék és a performansz ilyen jellegű megkülönböztetése és egymás mellé állítása problémás lehet. A színháztudományban az elmúlt 15–20 év legnagyobb fordulata az, hogy a színházra már performanszként tekintenek. Nem abban az értelemben, hogy a műfaj 1970-es, 1980-as évekbeli formái, megvalósulásai kerülnek egy az egyben a színpadra, hanem hogy a színházról való elméleti gondolkodásban a korábbi színházelméleti fogalmak helyett a performansz és a performansz fogalomrendszere jelent meg. Andrew Parker és Eve Kosofsky Sedgwick „Performativitás és performansz” című írásában ezt a fordulatot így fogalmazza meg:

„...a színházkutatások megkísérelték kivonni magukat a színházból (annak épületéből). A tudományág az elmúlt évtized során a performansz-kutatások tágabb területéként értelmezte újra magát, és messze túljutott a fekete doboz modelljének klasszikus ontológiáján, hogy képes legyen felölelni a performansz-gyakorlatok számtalan válfaját” (Parker & Kosofsky Sedgwick 2010).

A fordulat alapján sokkal fontosabb egy szöveg ismételt előadása, elszavalása helyett (Oroszlán 2010) a színdarab performanszszerű megjelenítése, performálása (*performance: egy szerep eljátszása, egy mű előadása, véghezvitel, teljesítés*), tehát tudatállapotok, érzelmi állapotok, testhelyzetek színreviteléről van szó. Ezt mutatja a magyar Krétakör Színház vállalása is, miszerint „olyan egyedi, megismételhetetlen produkciókat hoznak létre, amelyek hely- és közönségspecifikusak, és céljuk az, hogy a hagyományos színházi formák által nehezen elért nézőrétegeket is bevonják az élménybe” (Oroszlán 2010).



## 4. kép

Marina Abramović (1975): *Lips of Thomas*, Performance, Krinzinger Gallery, Innsbruck<sup>8</sup>



Marla Carlssonak az a megfogalmazása, hogy Abramović esetében egyszerre van szó színházi játékról és performanszról, kettős jelentőségű, de a mai színháztudományi diskurzus alapján akár félre is érthető. Konzervatív szemmel nézve Abramović a performansz műfaját és a performanciát is színészi tevékenységgé változtatja azáltal, hogy ismételhetővé teszi az akcióit, emiatt is kaphatta Marioni kritikáját. Abramović számára nem jelent egyet az ismétlés a hagyományos értelemben vett színházzal (a fordulat előtti színházfogalommal), magát sem színészként aposztrofálja, hanem performance (és *re-performance*) artistként. Carlson csupán arra világít rá fentebb idézett kijelentésében, hogy egy 1960-as, 1970-es évekbeli performanszban eredetileg nincs meg az az ismételhetőség, amely Abramović esetében ma már hozzákapcsolódik a műfajhoz, és pontosan ezt az ismételhetőséget erősíti fel a film az újrajátszhatóságával. Emiatt beszélhetünk Abramović esetében az említett színházi játékról. A film médiuma az egyszerűsített közvetítést, a könnyebb befogadást és megértést teszi lehetővé, mivel nem kötött sem a performansz idejéhez, sem annak teréhez, és akár estéről estére is újranezhető. Az egykori performanszokhoz képest tehát mára elmozdulás figyelhető meg, és Carlson ezt az elmozdulást kívánja szóba hozni, de megfogalmazásának kétértelmősége magyarázatra szorul. A színháztudomány a performansz és a performance fogalmait olyannyira központivá tette, hogy a tudományos diskurzusban színésznek és performansznak, illetve színházi játéknak és performanciának ilyen típusú szembeállítás a (hozzá)értő olvasó számára zavaró lehet. Mindezek tudatában az, hogy egyszerre van szó hagyományos értelemben vett színházi játékról (ismétlés, újranezhetőség) és performanszról (jelenválóság), a 2005-ös reperformanszokra is érvényes megállapítás lehet.

Abramović egy, a 2000-es években készült interjúban eltávolítja a performanszot a színháztól (moma.org 2010): a színházban nincs valódi vér, valódi kés és nincs valóban jelen levő test sem, ezek pedig a performansz műfajának alapvető követelményei. Az eltávolodás oka tehát a valóság és a jelenválóság hiánya. Emellett Abramović szerint a performansz másik műfaji követelménye a művész jelenválósága mellett a közönség jelenléte a performansz során. De a film esetében a közönség nincs jelen (pontosabban csak a film részeként, tehát szereplőként van jelen); csak az alkotás elkészülte után kerül közel a néző a filmhez. A *Lips of Thomas* esetében ugyan jelen van a közönség a reperformansz

<sup>8</sup> Forrás: <http://www.thegroundmag.com/marina-abramovic-an-interview-with/> (utolsó letöltés: 2015. IX. 13.).

előadása során, viszont térben eltávolított, és nincs lehetőség a művésznő megérintésére, közbeavatkozásra úgy, mint egy színházi előadás esetében. Tehát a művésznő ugyan a performansz követelményeinek megfelelően jelen van a reperformansz során (jelen van, tehát sérül, mert valódi a kés, így valódi a vér is [5. kép]), de a filmben már ez a valódiság nincs meg, hiszen a mediatisáltság elveszi az akció *hic et nunc* jellemvonását, így Abramović főszereplőjévé válik (a szó filmes értelmében) a *Lips of Thomas* filmrészletnek (és ezzel együtt a *Seven easy pieces*-nek is).

5. kép

Attilio Maranzano (1975): *Lips of Thomas, Performance, Seven Easy Pieces*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, NY, Courtesy of the Marina Abramovic Archives<sup>9</sup>



## 7. Következtetések

A jelen írásomban felvetett kérdések világosan mutatják, hogy Abramović utóbbi éveit tekintve már nem lehet a hagyományos értelemben vett performansz-fogalomról beszélni. Ahogy bizonyítani igyekeztem, a műfaj közössé tétele, illetve az egyre több emberhez való eljutás lehetősége és a technika innovációik felhasználása megszünteti – pontosabban felülírja és átalakítja – a 20. századból ismert performanszfogalmat. (Ezt az átalakítást igazolja az Abramović által létrehozott új, közönséget nem igénylő, akár csoportban, de akár egyedül is végezhető műfaj, a *long durational work* [mai-hudson.org] létrehozása.<sup>10</sup>) A művésznő tudatosan alakítja „arculatát” minél érdekesebbé, interaktívabbá, befogadhatóbbá. A performansz eredeti, szűk közönsége is kitért: ma már olyanok számára is elérhető Abramović munkássága, akik korábban nem érdeklődtek a performansz műfaja iránt, de ma, a technika és a média felhasználásával már egy olyan formáját kapják meg ennek a művészetnek, amely a tömegtermelés és tömegfogyasztás logikájába illik, ezáltal könnyen értelmezhető és könnyen fogyasztható.

<sup>9</sup> Forrás: <http://www.thegroundmag.com/marina-abramovic-an-interview-with/> (utolsó letöltés: 2015. IX. 13.).

<sup>10</sup> A *long durational work* olyan elmélyülést igénylő „performansz”, amely minimum hat órán keresztül tart. A résztvevők számára az elmélyülést az „Abramović Method” segíti. Miközben Abramović popularizálásáról van szó, megjelenik egy ilyen, elmélyülést igénylő műfaj: ezek a videojátékok nem olyan könnyen fogyaszthatók és nem „játszhatók végig” gyorsan, hanem tényleg hosszas odafigyelést és koncentrációt igényelnek. Ez már megint egy másik irányú elmozdulás, amelyben viszont nem a „gyorsan és sokat fogyassz” elve figyelhető meg.

## Irodalom

### Offline források:

Carlson, Marla (2010): *Performing Bodies in Pain – Medieval and Post-Modern Martyrs, Mystics and Artists*. New York: Palgrave Macmillan.

Fischer-Lichte, Erika (2009): *A performativitás esztétikája*. Budapest: Balassi Kiadó.

Jones, Amelia (2011): „*The Artist is Present*”: *Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence*. The MIT Press: The Drama Review, vol. 55, no. 1, pp. 16–45.

Lotringer, Sylvère (2009): *A művészet kalóza = Jean Baudrillard, A művészet összeesküvése. Esztétikai illúzió és dezillúzió*. Budapest: Múcsarnok-könyvek.

Richards, Mary (2010): *Marina Abramović*. Routledge Performance Practitioners, Taylor & Francis Group, London and New York.

### Online források:

Berlinale (2007): *Forum expanded: Filmhaus, Seven easy pieces by Marina Abramović*. [https://www.berlinale.de/external/de/filmarchiv/doku\\_pdf/20072618.pdf](https://www.berlinale.de/external/de/filmarchiv/doku_pdf/20072618.pdf) (utolsó letöltés: 2014. II. 14.).

Carlson, Marla (2005): *Marina Abramovic Repeats: Pain, Art and Theater*. <http://www.hotreview.org/articles/marinaabram.htm> (utolsó letöltés: 2014. XII. 15.).

Jones, Amelia (1997): „*Presence*” in absentia – Experiencing Performance as Documentation, in. *Art Journal*. [http://art.usf.edu/file\\_uploads/presence.pdf](http://art.usf.edu/file_uploads/presence.pdf) (utolsó letöltés: 2014. XII. 23.).

Karen Wright: Marina Abramović: The grandmother of performance art on her ‘brand’, growing up behind the Iron Curtain, and protégé Lady Gaga, *The Independent*, 31 May 2014, <http://www.independent.co.uk/news/people/profiles/marina-abramovi-the-grandmother-of-performance-art-on-her-brand-growing-up-behind-the-iron-curtain-and-protg-lady-gaga-9449301.html> (utolsó letöltés: 2015. VIII. 12.).

Lacan: *Abramovic, Marina*, <http://www.lacan.com/abramovic.htm> (utolsó letöltés: 2014. XI. 15.).

MoMA (2010): *Marina Abramović. Lips of Thomas. 1975/2005*, <http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/190/2000> (utolsó letöltés: 2014. XI. 03.).

MoMA (2010): *Marina Abramović: The Artist is Present – What is performance art?* [http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/marinaabramovic/marina\\_perf.html](http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/marinaabramovic/marina_perf.html) (utolsó letöltés: 2014. XII. 23.).

Oroszlán Anikó (2010): *Társadalmi performansz, színházi felelősség*, <http://apertura.hu/2010/nyar/oroszlán> (utolsó letöltés: 2014. XII. 31.).

Parker, Andrew & Eve Kosofsky Sedgwick (2010): *Performativitás és performancia*, <http://apertura.hu/2010/osz/parker-sedgwick> (utolsó letöltés: 2014. XII. 31.).

Rosner Krisztina (2012): *Marina, Marina, Marina – Rosner Krisztina Marina Abramović kapcsán a jelenlétről mint színre vitt élettörténetről (2012. április)*, [http://szinhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=36347:marina-marina-marina&catid=65:2012-aprilis&Itemid=7](http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36347:marina-marina-marina&catid=65:2012-aprilis&Itemid=7) (utolsó letöltés: 2014. XI. 04.).

Silver, Leigh & Cedar Pasoli (2014) *The Most Important Visual Artists of 2014 (So Far)*, <http://www.complex.com/style/2014/06/the-most-important-visual-artists-of-2014-so-far/marina-abramovic> (utolsó letöltés: 2014. XII. 31.).

YouTube (2003): *Marina Abramović: The Lips of Thomas (2005)*, (2003. október 3.) <https://www.youtube.com/watch?v=dRVJo8AQs5E> (utolsó letöltés: 2014. X. 14.).

YouTube (2006): Komment a llewicka nevű YouTube-felhasználó *marina abramovic 6* című videójához, (2006. július 5.) <https://www.youtube.com/watch?v=SpJ2SAOHVUc&list=PLvEeZwJ7e9SVf8or8WIX4YDrLHmwhYgG5&index=180> (utolsó letöltés: 2014. XI. 03.).

YouTube (2010): *Marina Abramovic & Sistema Circulatorio*, 0:58–2:01, (2010. november 15.) <https://www.youtube.com/watch?v=zchznZF4R60> (utolsó letöltés: 2014. XI. 04.).

YouTube (2014): *Marina Abramovic and Ulay – The Lovers (The Great Wall: Lovers at the Brink)*, (2014. június 1.) <https://www.youtube.com/watch?v=zaso0j9x098> (utolsó letöltés: 2014. XII. 12.).

**Biró Vivien** szervezeti kommunikátor, a Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Karának Kommunikáció- és médiatudomány mesterszakos végzős hallgatója. Kutatási területe Marina Abramović performanszai, illetve a vallás és az egyház helyzete a tömegmédiában.