

László Zsuzsa

Behelyettesítendő testek

Testgyakorlatok / Body Exercise

Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros
2008. március 11 – április 11.

„My work is like the light in the fridge, it only works when there are people there to open the fridge door. Without people, it's not art—it's something else—stuff in a room.”¹

A teremőr (galéria asszisztens) munka egyik érdekes tapasztalata, hogy a kiállításokat bizony „be kell kapcsolni”, mivel elektromosság, fény és látogatók hiányában, egy sajátos inkubációban, lárvaállapotban maradnak. A kiállítótér, a képzőművészet bemutatásának fél-nyilvános helyszíne éppen ezért fizikai, illetve építészeti térből gyakran közösségi térré kell, hogy alakuljon. Ebben a folyamatban viszont mindig bizonytalan, kiszámíthatatlan tényező marad a közönség, mely sok esetben a nélkülözhetetlen, de mégis nélkülözött elektromosságot adja a művek működéséhez.

A Dunaújvárosi Kortárs Művészeti Intézetben rendezett *Testgyakorlatok* című kiállítás egyik speciális sajátossága, hogy egy egyetemi művészetközvetítés kurzus² keretében jött létre. Így rögtön leszögezhető, hogy közvetítést igényel, viszont arra a kérdésre, hogy ennek mi a megfelelő módja egy több héten át napi nyolc órában nyitva tartó statikus, kortárs képzőművészeti utazó kiállítás esetében, csak részleges választ ad. A kiállítás alkalmából szervezett egy napos workshopon – és talán a megnyitó esemény animált szituációján – túl a magányos hétköznapi látogató többnyire csak antropológusként, sőt leginkább archeológusként járja be a kiállítást.

Gyakorlatok

A nem hagyományos kurátori pozíció lehetővé tette, hogy a szervező művészhallgatók alkotásai a didaktikus szándékkal felsorakoztatott klasszikusok és kortárs sztárművészek munkái mellé kerüljenek. Miért is ne, hiszen nem a kánon átírása, újraértelmezése, hanem a kortárs művészetre különösen jellemző résztvevő befogadói magatartás kialakulásának, illetve aktuális változatainak illusztrálása a cél. Ebből az alapállásból teljesen adekvát módszer az a visszafelé megírt narratíva is, mely nem a body art történetét vezeti el napjainkig, hanem a mai interaktív, relációs, résztvevői művészet előzményit villantja fel frappáns hivatkozások formájában.

A kiállítás látogató foglalkoztatását, (alkotó) tevékenységét célzó művek képviselik téma egyik jelentős vonulatát. Az ilyen alkotások rendszerint egy munkaállomásból és egy íróasztalból állnak, ahol a befogadó egy előre közölt vagy sugallt instrukció³ szerint elkészíthet egy művet, vagy végre hajthat egy akciót. Ez a műtípus különösen érdekes ebben a kontextusban, hiszen a múzeum-pedagógiai foglalkozások egyik alapelemét integrálja. Természetesen ez merő anakronizmus olyan klasszikus fluxus-művek esetében, mint GEORGE BRECHT *Water-Yamje* (1963), vagy TOMAS SCHMIT asztalszínháza (1968), amiket csak vitrinek üvegén át nézegethetünk. A *Water-Yam* egyfajta fluxus-activity: egy papírdobozba gyűjtött cédulákból áll, melyeken performanszok, akciók, fluxus-művek receptjeit olvashatjuk. Bár itt épp a dokumentációk másodlagosságát kiküszöbölő sokszorosítható műről van szó, a hangsúlyosan múzeumi bemutatással a mű csak referencia marad, hasonlóan EMMETT WILLIAMS később készült társasjátékához (1989), mely a konkrét költészet és a fluxus közötti összefüggést világítja meg.

Ezzel szemben már saját kezűleg hajtogathatunk ROBERT FILLIOU-papírcsákot (1968), miközben a papírlap feliratából azt is megtudhatjuk, hogy ezzel Filliou saját kalapjában rendezett és hordott kiállításait, a galerie legitime-t idézzük fel. A kiállítótérben összegyűlt hajtogatókból pedig az is kiderül, hogy a közönség

¹ Liam Gillick In: *Renovation Filter Recent Past and Near Future*. Bristol, Arnolfini, 2000. 16. o.

² A kiállítás Prof. Dr. Annett Reckert koncepciója alapján a Hochschule für Bildende Künste Braunschweig diákjainak közreműködésével a Kunstthale Göppingen (a bemutatás első helyszíne), a Kunstmuseum Heidenheim (a következő állomás) és a Kortárs Művészeti Intézet – Dunaújvárosi kooperációjaként jött létre.

³ Instrukciókra épülő művek történetéről lásd: Bruce Altshuler: *Art by Instruction and the Pre-History of do it*. In: „do it.” Independent Curators International (ICI), 1998–2001. A szöveg Hans Ulrich Olbrist 1993-ban indított projektjéhez készült. Ez szintén egy utazó kiállítás, melynek állandó elemei nem a művek, hanem a műveket generáló instrukciók, amiket mindig helyben és újonnan valósítanak meg, nem az alkotók személyesen, hanem a helyi stáb. Sőt maga a kiállítás is állandó receptúra szerint készül, így a használatra alkotott művek bemutatásának problematikájára is kreatív, de némiképp cinikus választ ad.
http://www.e-flux.com/projects/do_it/homepage/do_it_home.html



Szőke András ugrik a megnyitón, fotó: Várnai Gyula

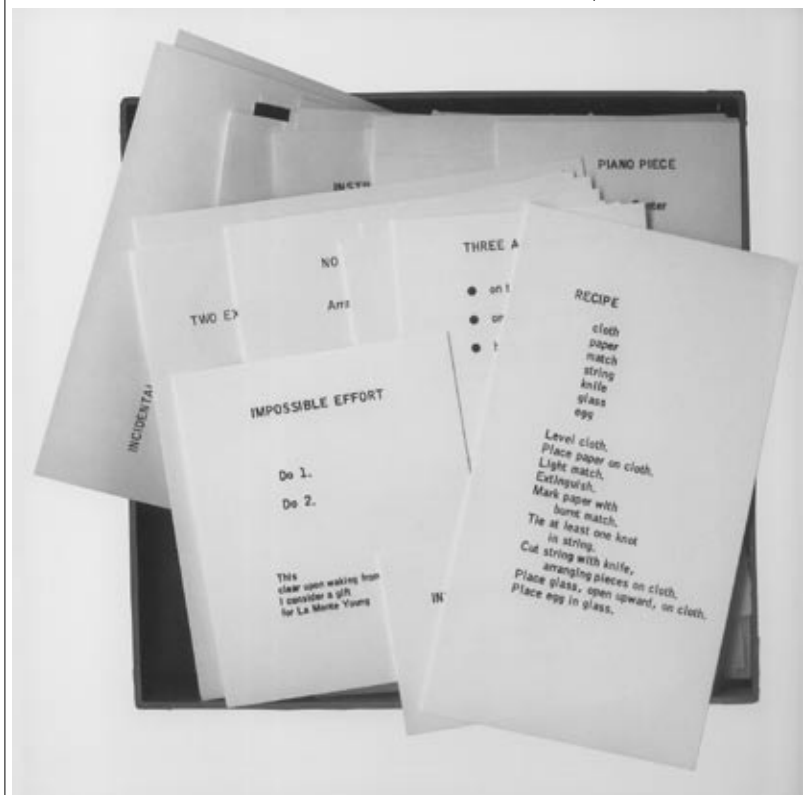
Georg Winter

UCS megfordított stunt / UCS Reversed Stunt, 2007, fotó: László Zsuzsa



George Brecht

Water-Yam, 1963 (1986), reprodukció: László Zsuzsa





többnyire engedetlen, és nem azt csinálja, amire felszólítják. Yoko Ono még élő, legendás fluxus-művésztől egy új munkát (2007) láthatunk. A mű egy akkurátusan paszpartúzott és bekeretezett, kézzel írt üzenet: „Anyukám gyönyörű volt. Vesd vászonra a te anyukád emlékéit!” És tényleg van asztal, tempera, ecset, a falon pedig már ott lógnak a látogatók művei... Csak azt nem tudom, hogyha Yoko Ono egy beszédaktussal megoldotta a művet, akkor nekem miért is kell valami szép színeset pacsmagolnom. A korábbi instrukció-festményeihez képest (amikbe például szöveget kellett vernie, vagy rájuk kellett lépnie a nézőknek) itt a hagyományos műtárgy-fogalom pusztán az alkotó (kivitelező) kollektivizálásával kérdőjeleződik meg. Vagy pont az a kérdés, hogy miként tudok egyszerre belemenni a játékba, s közben mégis átírni a szabályokat? Például úgy, hogy én is írásban válaszolok: „Az anyém is gyönyörű, és kérlek Ono, te meg írd most egy verset az apukádról.” Persze felvehetek egy kontemplatívabb pozíciót is, ha épp nincs kedvem festeni, és megfigyelhetem, hogy a többi látogató – ha van – miként oldja meg a feladatot. Ezen viszont bizonyos látogatók, csakúgy, mint a hagyományos képkalkító technika, a mű részévé (ha újra gonosz akarok lenni nyersanyagává) válnak, míg a szuperbefogadó hívős távolságtartással tanulmányozhatja a preformált befogadási metódusokat. Ugyanebben a blokkban CLAUS BÖHMLER egy szimpatikusabb játszóházba invitál, ahol már olyan autentikus fluxus-technikákat sajátíthatunk el, mint például „filmkockák” letétele különböző sajtótermékekről celluxszal (1975). Itt is szerepel instrukciós tábla, mely a használati utasítások szellemes stílusparódiája. A legmonumentálisabb munkaállomás SONJA ALHÄUSER konyhája (2007), amellyel arra buzdít, hogy szerelmeskedő leveles-tészta párokat szaggassak, süssek és fogyasszak. Alhäuser lenyűgözően szemléletes folyamatábrái valahogy sokkal izgalmasabbak módszertanilag, mint a végeredmény szempontjából, hiszen itt a feladat végrehajtására a szórakozáson és a táplálékbevételén túl nem motivál semmilyen speciális tapasztalat ígérete.

Test

FÉLIX GONZALEZ-TORRES *Lover boys* (1991) című munkája viszont – didaktikus, összehasonlító oldalról közelítve, összekapcsolva a testet, az étkezést és a fogyasztást – kiemeli a test absztrakt, de mégis fizikai megjelenítését (az egyik sarokba felhalmozott ezüst celofánba csomagolt elvihető cukorkák súlya azonos



Robert Filliou

Robert Filliou ajándéka, aki 1962-ben kis műtárgyakat hordott a kalapjában / A Present of Robert Filliou Who Used to Carry Small Artworks in his Hat in 1962, 1968 (2007)

a művész és elhunyt szeretőjének közös súlyával) és így módon a test elfogyasztásának interszubjektív, illetve spirituális aspektusait. A művek középpontjában álló test – egy kivétellel – mindig a néző behelyettesítendő teste. LAERICO REDONDO (akit sok tekintetben inspirált Felix Gonzalez-Torres) *Insono* (2003) című installációja a „kivétel”, amely saját testtel bír: a hatalmas, játékmedve alakú nejlón ballont egy ventilátor tölt meg kétpercenként levegővel. Ennek a műnek is fontos eleme a kiürülő, majd újra megelevenedő test keltette nosztalgia, melynek véletlenszerű mozgásait a hozzá tartozó rajzsorozat a szeretet és az elutasítás dialektikájának játékos allegóriájává avatja. A kiállítás másik tipológiai egységében olyan szerkezetek szerepelnek, melyek valamilyen fizikai-mechanikai hatás révén egy speciális testlélményt kínálnak fel.

Kiállítási enterőr, az előtérben: Baldur Burwitz: *Looping*, 2006, fotó: Várnai Gyula



A cikk a Kállai Ernő művészettörténeti-műkritikai ösztöndíj támogatásával készült.

Egy részük a body art hagyományra reflektál, míg mások a populáris test-kultúra egy-egy jelenségére koncentrálnak. FRANZ ERHARD WALTHER *Folyamatos talapzat, megszakított talapzata* (1974) a „mindenki művész” beuysi tételét a „mindenki lehet mű”-re fordítja át, a térben lévő testek félig kötött, félig szabad keretbe állításával. Hasonló, de ironikus gesztussal él ERWIN WURM is, aki *Egyperces szobor* (2005) sorozatában burleszkszerű, természetellenes pozíciók felvételére kéri a látogatókat, hogy így egy percre műalkotássá változzanak. Ha nincs módom a különböző megoldások arzenáljában gyönyörködni, akkor a recept verbális és vizuális megfogalmazásának stílust-teremtő karaktere kárpótol némiképp.

GEORG WINTER szintén exhibicionizmusra biztatja a nézőt. Az *Ukiyo Camera Systems* (1996–) sorozat (fényképező és filmfelvevő felszerelésnek látszó fából készült tárgyak) részeként egy fordított trükk-jelenet épített fel (2007). A látogató a kaszkadőr szerepét veheti fel és ahelyett, hogy a TV előtt döglene, egy létra, dobozok és egy szivacs segítségével trükk-ugrásokat hajthat végre, melyeket egy fából készült ál-kamera „tekintete” rögzít. A pseudo logikát követik LAKNER ANTAL *INERS* (1998) művei is, melyekkel a falfestés vagy a favágás mozdulatait gyakorolhatjuk kondigépeken. Az ironia éppúgy irányulhat a fitness mozgalomra, mint a művészeti pazarlásra, vagy egyszerűen csak a haszonelvűség és a kikapcsolódás/reflexió ellentmondására. A funkciójától megfosztott öncélú ál-tevékenység, amellyel a művészet egyik alappesztusa, a kiállítás kontextusában a saját-test-tapasztalat reflexióját, így a meditatív cselekvést is elősegíti. A pincegalériában szereplő művek mind ilyen meditatív, illetve radikális bizalmat igénylő helyzeteket teremtenek. BRUCE NAUMAN *Testnyomás* (1974) című munkája egy hatalmas rózsaszín szórólapon ad instrukciókat saját testünk primer, erotikus megtapasztalásához. VIA LEWANDOWSKY *Bona fine* (Jóhiszeműség, 2000) című sorozata pedig különböző halál-nemeket (vízbe fullás, leszúrás) mesterségesen előállító szerkezetekből áll, ezzel a „próbáld ki” típusú művészet szükségsszerű végpontját jelöli ki. Itt lent találjuk azt a kilenc négyzetméteres fekete dobozt, SANTIAGO SIERRA művét (2004) is, melybe egy szerződés aláírása után bizonytalan időre bezárathatjuk magunkat. Hogy mikor jöhetnek ki, azt a teremőrnek kell eldöntenie, így a fenti terek kollaboratív játszótérként a túlélő-showk allúziója, illetve a radikális önmagunkra illetve a másokra-utaltság váltja fel.

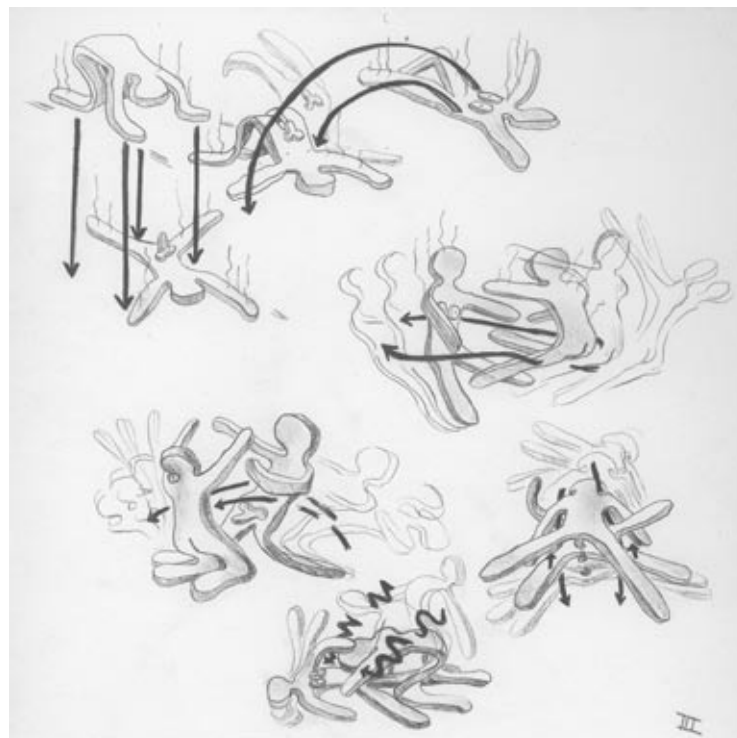
A csoportos kiállítás, mint bemutatási forma korlátai

Nem kerülhetjük ki a kérdést, hogy a fent leírt nagyrészt utólag kontemplált érzéki, intellektuális, szociális és egzisztenciális tapasztalatok megszerzését mennyiben teszi lehetővé az utazó-kiállítás mint bemutatási forma. Továbbá azt sem, hogy a bemutatott művek a néző megdolgoztatásával, vagy egy kollektív-bázisú műtárgy-fogalom felmutatásával tudnak-e bármilyen hatást gyakorolni a befogadó társadalmi érzékenységére és intelligenciájára. Az is kérdés, hogy vajon, milyen pozíciót foglal el a kiállítás a relációs művészetről kialakult vitában, melyben az öncélú, spektakulum-jellegű társasjátéktól a kritikai gyakorlatig terjed a jelenség értelmezése.⁴ És egyáltalán: létezik-e Magyarországon a kortárs képzőművészetnek olyan közönsége, melyből a közös térben lévő testeken keresztül közönség formálható? Vagy külön biztosítani kell a közösségi befogadás feltételeit, ahogy a tv-kabarék alá is bevágják az implikált nagyszámú közönség hangreakcióit, vagy ahogy a meccseket is szükségszerűen közvetíti valaki. Mivel Magyarországon a progresszív képzőművészet a kilencvenes évekig csak elvétve jelenhetett meg nyilvános terekben, viszonylag rövid a hagyománya a „kiállítás, mint a nyilvánosság tere” megközelítésnek. A közönség pedig nem állja körbe a kortárs művészetet arra várva, hogy bevonják és aktiválják, hogy ő maga is művész vagy éppen mű legyen. Miközben nagyon is szimptomatikus, hogy miként reagálunk a gazdasági és hatalmi mechanizmusoktól független utasításokra, a szabálykövetés és a szabadság lehetőségeire, ez a fajta önreflexió sajnos nem magától értetődő.

A német kiállításához tartozó katalógus – Fluxus-dobozok, illetve multiplikák mintájára stílusos négyzet alakú lapokon egy receptgyűjteményként reprezentálva a kiállítást – reflektáltabb viszonyt állít fel a bemutatás problematikájával, mint maga a kiállítás. A lapokhoz tartozik egy glosszárrium⁵ is, mely a test és a nézői aktivitás témakörének legfontosabb fogalmait definiálja néhol akkurátusan, máskor némi dadaista szeszéllyel. Bár minden bizonnyal hasznos lenne egy a bemutatott művek keletkezéstörténetét és kontextusát, valamint a művészettörténeti folyamatokat leíró tanulmány, ez esetben a taxonomikus vagy történeti rendszerezés elvetése inspiráló összhangba kerül a témával.

4 A relációs művészet példákkal gazdagon illusztrált elméletét Nicolas Bourriaud fektette le a *Relációsesztétika* című művében. Ford. Pálfi Judit, Pinczés Bálint. Műcsarnok, Budapest, 2007. A Bourriaud-féle relációs művészet kritikáját pedig többek között Claire Bishop fogalmazta meg az *Antagonism and Relational Aesthetics* című tanulmányában (October, 110. sz., Fall, 2004, 51–79. o.). Lásd még Somogyi Hajnalka összefoglalóját és Claire Bishop másik hasonló tárgyú cikkét: <http://www.exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=531>.

5 Hasonló glosszárrium található Bourriaud *Relációsesztetikájának* végén, valamint fontos előképek Alain du Bois és Rosalind Krauss *Formless* című kiadványa (New York, MIT Press, 1997.).



Sonja Alhäuser

Munkafelület „Szerelmi élet levelestésztából” / Working Place for the Production of Love Life in Filo Pastry, 2007, reprodukció: László Zsuzsa



Franz Erhard Walther

Folyamatos talapzat, megszakított talapzat / Continuous Pedestal, Pedestal Interrupted, 1974, reprodukció: László Zsuzsa

Lakner Antal

INERS, 1998, Wallmaster 2 / Falmester 2., 2000, fotó: Várnai Gyula

