

Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola

PERFORMANSZ-REMIX VIDEÓKÖRNYEZETBEN

Társművészeti áthatások

DLA értekezés

Koroknai Zsolt
2014

Témavezető
Dr. habil, CSc. Beke László

Köszönetnyilvánítás

Köszönetet mondok az értekezésem megvalósításában nyújtott szakmai segítségért dr. Beke László témavezetőmnek, valamint Szombathy Bálintnak.

Tartalomjegyzék

Bevezető	4
1. Értelmezett definíciók	7
1.1 A megtisztulás ideje	7
1.2 Dokumentáció mint modell	9
1.3 Performatív valóság	11
1.3.1 Performansz	12
1.3.2 Re-enactment	15
1.3.3 Remix	16
1.4 A videó	17
1.5 Tárgyasítás és mediatizált testiség	18
2. Alternatív történelmek	20
2.1 Célzott kérdés	20
2.1.1 Reakció	21
2.1.2 Poétika	24
2.1.3 Célkereszt	26
2.1.4 Objektív bemozdulás	29
2.2 Táncból mozdulat	34
2.3 El-hangzik	39
3. Fogalmi vonulatok	41
3.1 Rész és egész	41
3.2 PR-jelenségek	44
3.3 Loopolt időtaktusok	45
4. Technikák	47
4.1 Arculat	48
4.2 Jelek, motívumok	51
4.3 Esemény	55
5. A folyamat önkontrollja	57
5.1 Performanszból táblakép	57
5.2 Prepozíció	59
Irodalomjegyzék	61
Webjegyzék	64
Képjegyzék	69
Szakmai életrajz	71

Bevezető

„A szintézis nem pusztán kompromisszum a tézis és az antitézis között; több, mint a kettő keveréke. Végtelenül hasznos fogalom, de csak akkor van értelme, ha a tézis és a szintézis valami minőségileg újja áll össze.”¹

Doktori értekezésemben az alkotói munkafolyamat kutatási területeiről és kísérleti felületeiről írok, elméleti és gyakorlati elemzéseimet vázoló fel. A 90-es évek elején installációs munkáimban nem csak egyéni alkotóként léptem közönség elé, hanem a *C csoport*² alapító tagjaként közös akciókban, kiállításokon és performanszokon vettem részt. A közel fél évtizedig működő művészeti csoport *experimentális*³ alkotói jegyekkel szignált műveket állított ki.

Későbbi videóinstallációs munkáimnál a performansz jellegű megnyitók és kísérleti zenei akciók teret nyitottak afelé, hogy társművészeti áthatásokat, kortárs táncot és improvizatív zenét alkalmazzak műveimben. A 2005-ben kezdődő *Lektrónia performansz-sorozat*⁴, amely alkotói és kutatási területemet képezi, az *experimentális* zene és a képzőművészet vonulatának komplexitásában megjelenő számszerűsített művekre, mint kiemelt fogalmi témakörre épülnek. A sorozat számára kirajzolódott egy még rejtett *basic* nyelv, amely az *analóg* és a *digitális* fonetika ellenpárhuzamát alkotta, ahogyan David Toop fogalmaz a *Hangok óceánja* című könyvében: „A zenészeknek újra kell venniük az anyagtalanságról szóló leckét. Éterivé olvad minden, ami azelőtt szilárd volt.”⁵ A *hard/szoft*, melyet akkor egy újfajta, úgy mond „digitális képi szótárként” tudtam körülírni, már egyértelművé tette, hogy ez a tanulmányosorozat több részből álló, hosszú kifutású műegyüttes lesz, magába rejtve a lehetőséget, hogy egyszer visszatérjen kiinduló, kezdeti állapotába.

¹ Werner Heisenberg: *A rész és az egész*, ford. Falvay Mihály, Gondolat Kiadó, Budapest, 1978, 335.

² C csoport 1992-ben alakult kortárs képzőművészeti alkotócsoport, (C utal az egykori C filmre mint fogamzásgátló, valamint az alfabetikus sorolásra) kortársai Block csoport, Újlak csoport, Túlsó part, tagjai: Bánföldi Zoltán, Deli Ágnes, Gulyás Ágnes, Koroknai Zsolt, Nagy Csaba, Pápai Miklós, Pető Hunor, valamint Beke László az 1994-es *Marginális* kérdések című kiállítás alkalmából a Bartók 32 Galériában. vö. Sinkó István: *Meddig marginális?* Új Művészet, Budapest, 1994/6, 68. – A társművészeti együttműködést is magába foglaló jellegzetes kiállítás a győri zsinagógában került megrendezésre, ahol egy performansz jellegű jéginstallációt állítottak ki, a Győri Balett *Párkák* című darabja és a Győri vonósnégyes kíséretében 1993. – *C csoport*, Oxigén Biennálé Alapítvány, Győr, 1993., Beke László: *Tűzoltó 72*, szerk. Szergej Kobjakov, Arc Studio, Budapest, 1995, 45., Sinkó István: A drog című kiállítás a Bartók 32 Galériában, *Új Művészet*, Budapest, 1996/10, 57.

³ „*experimentális*” megjelöléssel jelentek meg a közönség előtt: *experimentális* vagy kísérleti film, videó, fotó, építészet, képzőművészet stb. Az *experimentális* művészet egyik sajátossága, hogy a végeredmény mellett a hozzá vezető folyamat is értékelhető.

Beke László: *Kísérleti művészet*, http://www.doktori.hu/index.php?menuid=195&tk_ID=37551 (2014.01.12.)

⁴ A *Lektrónia* egy performansz-sorozat, valamint egy kísérleti képzőművészeti alkotói folyamat. A 2005-ben induló sorozat alkotó tagjai: Koroknai Zsolt képzőművész, Sörös Zsolt zenész, majd csatlakozik Ladjanszki Márta táncos, koreográfus.

Koroknai Zsolt: *Lektrónia*, DVD sor.szerk. Batai Sándor, Képzőművészeti Alapítvány, Budapest, 2013, 1.

⁵ David Toop: *Hangok óceánja*, ford. Zöld István, Doppelgänger, Budapest, 2006, 138.

A *Lektrónia* elnevezés képzetes szavát értelmezve egyrészt szemiotikai párhuzamot húzok a „lektor”/„olvasó” szópárral, de utalok az atomi egység, az *elektron* töltésére, amit konvencionálisan –1–nek vesznek. Az elemi töltés jele *e*. Az *elektronból* képzett *Letrónia* szó szimbolikusan az „*e*” energia vesztésével jár, miközben az elektron felvillanással szétsugárzik. A *Lektrónia* „ó” ékezeete, az *elektród*, az elektronokat vezető közeget jelzi.

A *Lektrónia sorozat* 3⁶ című produkciótól kezdve a tánc és a mozdulat kifejezőereje is alkotóelemmé vált, közvetlen és közvetett videotechnikai megjelenítésben installálva.

A loop-ok és azok képi vázlati számomra tudatos toposzai voltak ennek az experimentális kifejezési formaalkotásnak. A társművészeti együttműködés plusz rétegeket hozott létre a kutatási folyamatban, ami mestermunkám lényegét képezi.

A tanulmány megvizsgálja a performansz–remix fizikális és elméleti lehetőségeit, vagyis a „klasszikus” performanszok modulált újrajátszását közvetlenül a kortárs közeggel állítja kontrasztba.

A performansz újraértelmezett bemutatásánál alapvető kérdésként merül fel a kiindulási mű, a *dokumentáció* viszonyítása az alkotási munkafolyamathoz, annak értelmében, ahogyan Beke László fogalmaz: „*A mű tárgya maga a folyamat.*”⁷

A téma akaratlanul is kikerülhetetlen szegmense az idő fizikális és fogalmi megjelenése, Szent Ágoston gondolataival értelmezve: „*Van múlt és van jövő, de azt szeretném tudni, hol vannak? Ha ezt egyelőre nem tudom is, – tudom, hogy akárhol vannak, nem jövő és nem múlt módjára vannak, hanem jelen módon. Mert ha a jövő ott is jövő, ha a múlt ott is múlt, akkor az egyik még nincs ott, a másik már nincs ott. Akárhol a helyük, akármilyen a valóságuk, biztos, hogy a módjuk jelen.*”⁸

Jellemző formatív meghatározója nem csak stiláris jegynek minősül, hanem alkotó egységként is értelmezhető, beleértve az alkalmazott művészeti ágak lehetséges szerepeit, az aktuális trendi viszonyulást, az önemésztő és egyben túlélési reflexiót, az önkép realizációját. ahogyan Guy Debord fogalmaz: „*A sztár a sekélyes látszatélethez való szakosodás identifikációs mintája, aki így kárpótol a ténylegesen megélt produktív szakosodás lehetetlenségéért.*”⁹

⁶ *Lektrónia 3* Hekate, Pink house, Ludwig Múzeum, Millenáris Park, Budapest, 2006. 06. 24.

⁷ Beke László: *Médiум/elmélet, Miért használ fotókat az A.P.L.C.?*, szerk. Beke László, Szőke Annamária, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, Budapest, 1997, 9.

⁸ Szent Ágoston: *Vallomások Tizenegyedik könyv, XVIII. fejezet*, ford. Dr. Vass József, 175. <http://mek.niif.hu/04100/04187/04187.htm#206> (2014.03.01.)

⁹ Guy Debord: *A spektakulum társadalma, fej. III. A látszat egység és megosztottsága*, ford. Erhardt Miklós, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet – Balassi Kiadó – Tartóshullám, Budapest, 2006, 60.

Értekezésem öt fejezetre tagolódik.

Az első fejezetben a dolgozat témája feltételezi néhány fogalom történeti és gyakorlati értelmezését. Idézem Wittgenstein gondolatait az értelmezésről: „Az »igaz vagy hamis« használatának azért van valami megtévesztő jellege, mert olyan, mintha azt mondanánk »megegyezik a tényekkel vagy sem«, és mégis éppen az a kérdéses, hogy mi itt a »megegyezés.«”¹⁰

A második fejezetben az újrarájátszás és az újraértelmezett előadás, vagyis az alkotás spektrumából vizsgálva a történeti fejlődést, néhány jellegzetes eseményt, hasonulást vizsgállok a teljesség igénye nélkül.

A harmadik fejezetben fogalmi vonulatok alkalmazását elemzem a szerkezet feltételezett értelmezése céljából.

A negyedik fejezetben leírom az alkotóművész motivációját és a mű kontextuális viszonyának legmeghatározóbb jellemzőjét, a technikát, amely magába foglalja az alkotás fizikai és fogalmi attribútumait.

Az értekezés ötödik fejezetében a folyamat önkontrollja, létezése, formai repetíciói, vagyis a feltételezett továbbélés lehetőségei fogalmazódnak meg. A performansz–remix értelmezését a fiktív műalkotás síkján kiterjesztem az alkotói életív fogalmára. A felvetülő aktuális kérdések, lehetséges válaszok, tézisek végtére ahhoz hasonlóan összegződnek, ahogyan Hans Belting fogalmaz: „*Ma annak a kísértésnek vagyunk kitéve, hogy a képalkotást magán a testen hajtsuk végre, ezáltal a képhez hasonlóan a test fölött is rendelkezünk. Ez a vízió uralja az új »kép utáni« ember közelgő utópiáját.*”¹¹

¹⁰ Ludwig Wittgenstein: *A bizonyosságról*, ford. Neumer Katalin, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1989, 58.

¹¹ Hans Belting: *Valódi képek, hamis testek*, ford. Nádori Lídia, in: Nagy Edina (szerk.): *A kép a médiaművészet korában*, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2006, 55.

1. Értelmezett definíciók

A performansz–remix viszonyított mutatói.

„A tárgyakat csak megnevezhetem. A jelek képviselik őket. Én csak beszélhetek róluk, de nem tudom őket kimondani. A kijelentés csak azt mondja meg, milyen egy tárgy, de nem mondja meg azt, hogy mi.”¹²

1.1 A megtisztulás ideje

A szakrális idő szerepe a performansz–remixben.

Rilke *Szonettek Orpheuszhoz* című versével kezdődik Erika Fischer–Lichte írása *A performativitás esztétikája*¹³ című könyvében. Orpheusz, aki megjárja az alvilágot, hogy összekapcsolja a halál és a létezés egyidejűségét, szinte szimbolikusan feltárja az idő értelmezésének problémáját, mint egy filozófiai esztétizálást a „halál – idő – performansz” kapcsolatában.

„Vonzzon a változás! Ó, lelkesítsen a lángban
átváltozva tűnő tárgy, ami felragyogott.
A mintaadó szellem, ki mester a földi világban,
forgásban szereti látni lengő alakod.
Rainer Maria Rilke: *Szonettek Orpheuszhoz*”
(Fordította Halasi Zoltán)

A performansz–remix fogalmából közvetlen eredőként adódik az *idő* értelmezésének problémája, ha csak az „anyag–cselekvés–újraaképzés” egyszerű sémájára gondolunk. A performansz–remix lineáris leírása párhuzamos utat jár az alkotás *fizikális* valóságával, de *eszenciájában* az idő szerepe merőben más irányú elemzést igényel.

Az idő meghatározásánál egyik legkézenfekvőbb megfogalmazás az *élet ideje*, vagyis a születés és a halál közötti lineáris szakasz, a biológiai óra, ami társadalmilag tudatosítva rögzül az emberekben. Látszólag ezzel állíthatjuk szembe a szakrális ciklikus időt, antropológiai és természet közeli viszonyaiban; a periodikusan ismétlődő univerzális óraidőt, amely látens valóságában a rituális tudatot személyesíti meg, a szuverén egó centrumában, a szubjektív belső harmóniában.

„Ugyanígy, ahogy a modern ember történeti lényének, az emberiség egész története letéteményesének kiáltja ki magát, az archaikus társadalmak embere egy mitikus történelem, az idők kezdetén, in illo tempore végbement események végeredményeként fogja fel magát.”¹⁴

¹² Ludwig Wittgenstein: *Logikai–filozófiai értekezés*, ford. E. Bártfai László, Akadémia Kiadó, Budapest, 1989, 19.

¹³ Erika Fischer–Lichte: *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella: Balassi Kiadó, Budapest, 2004, 7.

¹⁴ Mircea Eliade: *Misztikus születések*, ford. Saly Noémi, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1999, 9.

Az *objektív* és *szubjektív* idő kontrasztja a vallás, a hit eszmei kiteljesedésében, az *örök élet* szublimált valóságában, új fogalmi értéként vetül az emberi lét kronisztikus létezésére.

Fischer–Lichte a performansz főbb mozzanatait és kulcsfogalmait a tér és az idő rituális ősi hagyományaiból, szakrális cselekedetekből vezeti le, helyenként szociológiai és történelmi dimenziókkal támasztva alá ezt a hermeneutikai kérdést, melyet Heidegger így értelmez: „A kérdés az »emberi megismerésre« irányul, tértől és időtől független mivoltjában, aminek nyilvánvaló feltevése, hogy ilyen egyáltalán van.”¹⁵ valamint „Másodsorban pedig a kérdés az, képes-e az ember időtől és tértől független általános, univerzális ismeretek birtokába jutni.”¹⁶

Az elmondottakat összegezve feltételezhető, hogy a performansz folyamata egy megismerés, ahol a szubjektum és az objektum tapasztalásai találkoznak egymással.

Visszatérve a performansz előadás–folyamatához, a performanszművész rituális megtisztulása az élet és halál párharcában teljesedik ki, a megtisztulás időszámításának vetületében: „A teremtés szimbolikus megisméltése ugyanis magába foglalja az ősesemény újraaktualizálását, tehát az istenek és a teremtő energiák jelenlétének a felidézését.”¹⁷

Ez a performatív idő nem az *objektív* és *szubjektív* idő egyesítéseként, a halálgondolat modellezésében létezik, hanem sokkal inkább egy metaforikus állapothoz hasonul, amit Lévinas időszemlélete fogalmaz meg: „Az idő lényege nem annyira az egységesítő időtudat, hanem annak saját egységét feszegető forrása. Az ősbenyomás nem pusztán a szubjektív tudatfolyam benső eredete, hanem a szubjektivitás mellett feltáruló külső motiváltság.”¹⁸

Sokkal inkább a performanszművész valódi dialógusa tekinthető a *diakrón időnek*,¹⁹ ami összefügg a szubjektum testiségével, tükrözve egyben a performansz–remix dokumentum jellegét.

A performansz–remixben az idő alterációként, a lét és a nem lét keveredéseként, „másságaként” jelenik meg. Lévinas gondolatait idézve: „A szubjektivitás lényege, saját időtudatunk forrása a Másik által való eredeti érintettség.”²⁰

¹⁵ Fehér M. István: *Heidegger és a szkepticizmus*, Korona Nova Kiadó, Budapest, 1998, 85.

¹⁶ Uo.

¹⁷ Mircea Eliade: *Misztikus születések*, 12.

¹⁸ Vermes Katalin: *A gyilkos halál és a vágy átlényegülése. Idő, halál, vágy és többszörösség Lévinas filozófiájában*, in: Bokodi Péter, Szegedi Nóra, Kenéz László (szerk.): *Transzcendencia és megértés. Etika és metafizika Lévinas filozófiájában*, L'Harmattan, Budapest, 2008, 152–153.

¹⁹ diakrón, jel. történelmi korok szerinti, [görög: *dia* (keresztül) + *kronosz* (idő)]
<http://wikiszotar.hu> (2014.01.13.)

²⁰ Vermes Katalin, Uo.

1.2 Dokumentáció mint modell

A performansz–remix túlmutat az analóg előképeken.

„Ahogy egyáltalán nem gondolhatjuk el magunknak a téren, az időbeli tárgyakat az időn kívül, úgy nem gondolhatunk el egyetlen tárgyat sem más tárgyakkal való kapcsolatának lehetőségén kívül.”²¹

A dokumentálás és a mintavételezés azonos tárgyú cselekvése sarkalatos pontját képezi akár az újrajátszás vagy az újraértelmezett előadás analitikus és spontán felépülő alkotási folyamatának. A komplex installációk és performanszok archiválásai, majd rekonstruálásai a helyspecifikus megoldások variánsaivá válnak, szinte lehetetlen a mű pontos leírása az időrendi távlat mélységében. Ezért érdemes megvizsgálni magának a dokumentációnak a meghatározását és értelmezési lehetőségeit.

Az értelmezés egysége az írás és a kép kontrasztjából adódik. A mágikus cirkuláris idővel szemben, ahogy Flusser fogalmaz, a történelem kezdetén *feltalálták* a lineáris írást. *„Az egész történelmet végigkíséri az írás harca a kép ellen, a történelmi tudaté a mágia ellen. Az írással egy új képesség született, amelyet »fogalmi gondolkodásnak« nevezhetünk, és ami abból áll, hogy felületekből vonalakat absztrahálnak, azaz: szövegeket állítanak elő és ezeket megfejtik.”²²*

Továbbvíve a dokumentatív értelmezés problémáját, Susan Sontag ekképpen fogalmaz: *„Fényképezni annyi, mint birtokba venni a lefényképezett tárgyat.”²³* Ebből adódóan a szemlélő is birtokolni szeretné a képet, sajátjává téve a megtapasztalás közvetett folyamatát. Az értelmezés kölcsönhatásának ideális esetében Flusser szerint: *„Ha a világ minden pontjának megfeleltethető lenne egy fogalom, akkor a gondolkodás mindentudó és egyben mindenható lenne. Mert akkor a gondolkodási folyamatok szimbolikusan irányítanák a külső folyamatokat.”²⁴* Így akár tudatunkkal is irányíthatjuk a képeket, de ehhez egy kognitív apparátussal kell rendelkezünk, még ha környezetünkhöz képest önmaguk szubjektivitásáról szól is az alkalmazott *olvasókulcs* vagy dekódoló.

Flusser fotóuniverzumában meghatározó a dekódoló szerepe: *„Nem a program jelenti a fényképet, hanem a fénykép az, amely a programelemeket (fogalmakat) jelöli. Ezért az apparátusok esetében ez a mindentudás és mindenhatóság abszurd: mindent tudnak és mindenre képesek egy olyan univerzumban, amelyet már eleve erre programoztak.”²⁵*

²¹ Ludwig Wittgenstein: *Logikai-filozófiai értekezés*, 19.

²² Vilém Flusser: *A fotográfia filozófiája*, ford. Veres Panka, Sebesi István, Budapest, Tartóshullám – Belvedere – ELTE BTK, Budapest, 1990, 10.

²³ Susan Sontag: *A fényképezősről*, ford. Nemes Anna, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1981, 11.

²⁴ Vilém Flusser: *A fotográfia filozófiája*, 55.

²⁵ Vilém Flusser, 56.

A dokumentáció *olvasókulcsa* lényegesebbé válik a dokumentáció archivált formájánál. A klasszikus *modell–mű* leképzési folyamata és értelmezése egy absztrahált nyelvezettel kialakított apparátus segítségével lehetséges. Így az értelmezés szabad teret kap a tartalmi kódok feloldásával.

Ez a viszonyított értelmezés Platónnál is megfogalmazódik: „Az pedig amely a képmásról szól, amelynek mintájára formáltatott csak valószínű, tárgyával arányosan: mert ahogyan aránylik a keletkezéshez a lét, úgy viszonylik a hiedelemhez az igazság.”²⁶

A dokumentáció reális modellé válik a performansz–remix újraképzett alkotási folyamatában. Az újbóli értelmezés távlatából plasztikusságát, viszonyított aktualizáltságát tapasztaljuk a *dokumentum–modell* kölcsönhatásának eredményeként. A megelevenítést anakronizmusában definiálva, Hans Belting így fogalmaz: „A kép nem az érzékelés eredménye vagy az adott médium terméke, hanem »a szimbolizálási folyamathoz« tartozik, amelynek segítségével elsajátítjuk a világot: »e nélkül a szimbolikus aktus nélkül a kép átláthatatlan«. A képet éppen lenyűgöző ambivalenciája, nyitott értelmezési mezője különbözteti meg az értelem nyelvi és írásos rögzítésétől.”²⁷

Érdemes figyelembe venni a dokumentum és a dizájn kompilációját, amely a kronológiai értelmezés fejlődését, trendjeit követi, kifejezési és alkalmazott formájában. A dokumentatív tartalom vizuálisan sajátos, művészeti szempontból absztrakciós, megközelítése átível az írás és a képi ábrázolás párhuzamán. Anonim platformja révén azonban magában hordozza társadalmi ellentéteit is. Ahogyan Beke László fogalmaz: „A képzőművészet és a reklám viszonya alapvetően antagonistikus.”²⁸

A dokumentáció olvasásában nyomatékokat kap a dizájn megnevezés, amely tágabb értelmezésben túlmutat az ipari tervezésen, s általános plasztikussággal viszonyul a dokumentum mint modellanalógia lehetőségeihez. A szemiotikai értelmezés szempontjából – az *alkalmazott grafika* kifejezéstől a *virtual mapping* szóhasználatig – a megnevezés tendenciájában, szociológiai kérdésselvetéseivel rokonságban van az újraképzés és az új média fogalmával. Mindent összevetve, a dokumentáció felhasználása túllép a történeti analóg újraértelmezésen.

²⁶ Platón: *Timaios*, ford. Kövendi Dénes, in: Falus Róbert (szerk.): *Platón összes művei III*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1984, 326.

²⁷ Hans Belting, *Valódi képek, hamis testek*, 49.

²⁸ Beke László: *Médium/elmélet, Modern művészet és reklám*, 91.

1.3 Performatív valóság

A performansz–remix közvetlen kinyilatkoztatás.

„A törlés annak a nyomnak a struktúrájához tartozik, ami nem prezencia, hanem egy feloldódó, kimoszuló, önmagára utaló prezencia „simulacrum”-a, ami tulajdonképpen nincs is.”²⁹

Jacques Derrida: Az el–különböződés, (fordította: Gyimesi Tímea)

Már az arisztotelészi hermeneutikai nyelvfilozófiában a koincidencia értelmezésében megjelenik a „szó és cselekedet egybeesése olyan formában, hogy a szó amit kiejtünk maga a cselekedet.”

A „performativitás” szót John L. Austin alkalmazta 1955–ös *„How to Do Things with Words”*³⁰ című tanulmányában, melyben kifejti: szükséges egy új terminus, amely nem csak az állítást, de a cselekvést is kifejezi. Ily módon a szubjektum–objektum közötti oszcillálás minőségi változást hoz létre, a kifejezés önreferenciával bír, vagyis valóságalkotó.

„A nyelvi megnyilatkozások nem csak egy tényállás leírására vagy kifejezésére, hanem cselekvés végrehajtására is alkalmasak, következtetéképpen nem csak konstatív, hanem performatív megnyilatkozások is vannak.”³¹

Austin először a „performatory” kifejezést, majd a „performative utterances” és végül a hangzásilag is megfelelőbb „performative” szót használta.

Judith Butler 1988–as tanulmányában leírja, hogy a nemi identitás (gender) speciális kulturális képződmény: *„olyan identitás, amely a tevékenységek stilizált ismételtségen keresztül intézményesül.”*³² Butlernél nem a beszédaktusokra, hanem főleg a testi cselekvésekre helyeződik a hangsúly, vagyis a dramatikus és nem referenciális eseményekre.

A performatív kifejezés alkalmas rá, hogy a valóságban definiálja a művészi performansz analóg kinyilatkoztatási pontjait.

²⁹ Jacques Derrida: „Az elkülönböződés”, ford. Gyimesi Tímea, in: Bacsó Béla (szerk., utószó), Szöveg és interpretáció, Cserépfalvi Kiadó: Budapest, 1991, 60.

³⁰ John L. Austin: *How to Do Things with Words*, Cambridge, Harvard University Press, 1975, 4–6.

³¹ Erika Fischer–Lichte: *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Balassi Kiadó, Budapest, 2004, 29.

³² Erika Fischer–Lichte, 32.

1.3.1 Performansz

Egy fikatív párbeszédben felmerülhet a kérdés, hogyan határozható meg a performansz jelentése. A meghatározás értelmezéséhez akkor járunk közel, ha a kérdés–válasz jelzett motivációját, vagyis a dialógus cselekvését is a definícióhoz kapcsoljuk.

Az értelmezés cselekvésébe bevont szubjektív önreprezentáción túl, több szempontból, több forrásból kiindulva próbálom meghatározni a performansz jelentését.

Erika Fischer–Lichte *A performativitás esztétikája* című könyvében a színháztudományból, drámaelméletből, szemiotikából, kiindulva határozza meg a műfaj jellemzőit. Szerinte a performativitás esztétikai szempontjaiból kell kiindulni, vizsgálva az észlelést és az érzékelést, nem pedig a szociológiai, antropológiai produktumot kell alapnak tekinteni, visszanyúlva a 20. század első évtizedeinek létjogosultságához, az új színháztudomány kezdeteihez, amelyet így jellemez: „*Max Herman egy új a színházzal nem szöveggént, hanem előadásként foglalkozó tudomány alapítása érdekében szorgalmazott.*”³³

A mintaértékű és modellértékű görög színházról kiderült, hogy a feltételezettel ellentétben alapvetően nem textuális, hanem előadáscentrikus, vagyis a szövegek a színházhoz készültek, a *performatív fordulat* kulcsfogalomként reflektálódott, a darab az előadó és a néző viszonyára épült. Az együttes testi jelenlét *társszubsjektummá* vált.

A test helyett a *valós test* fogalma lépett előtérbe, ami a test anyagiasságára helyezte a hangsúlyt. Az előadás az esemény révén vált esztétikai tárggyá, amely *lezajlik*, és egyben a néző is kreatív résztvevője az eseménynek.

Fischer–Lichte szerint „*A játékosok tettei mindig hatással vannak a nézőkre, a nézők tettei pedig a játékosokra és nézőtársaikra. Ebben az értelemben beszélhetünk az előadást létrehozó és irányító, önreferenciális és állandóan változó feedback–szalagról (feedback–Schleife), amelynek működését teljes mértékben sem megtervezni, sem kiszámítani nem lehet.*”³⁴

A képzőművészeti performansznál az akcionista fejlődéstörténeti örökségből adódóan a feedback–szalag, a visszacsatolási hurok mint jelenség érdektelenné válik, sőt mediális jelzőkkel ellátva közvetett képzetes irányító tárgyként deklarálódhat, ellentétben a színházi autopoétikus szituációival.

A képzőművészeti performansz a tömegmédiá irányába haladva, az új média felé mozogva bontakozott ki. Előzményeihez tartoznak a dadaista akciók, a szürrealista kiállítások, a kollázs, az assemblage és az environment, továbbá az egyre inkább megelevenedő pop art tablók, melyeken az applikált elemek túlbujánzása fokozatosan a nézők terébe lépve éri el az érzékelés tartományát.

³³ Erika Fischer–Lichte, 37.

³⁴ Erika Fischer–Lichte, 50.

A valóság színhelye közössé válik, ahogy Kaprow is fogalmaz: „*environmentek arra kéri a látogató–résztevőt, hogy teremtsék újjá, illetve folytassák az alkotásban jelenlevő folyamatot.*”³⁵

A színház fogalma egy ready-made-ként kiteljesedik a helyszínre. A happening már a 60-as évek elején önálló műfajjá alakul, jellegzetessége a „*»történet« egyszerűsége*”³⁶, s szoros kapcsolatban áll a festészet kiterjesztésével (akciófestészet: Jackson Pollock). Párhuzamosan kialakul a bécsi akcionizmus és a body art, ahol kulcsszóvá válik a „*materializáció*”³⁷ a test „*lereagálása.*”³⁸

A Fluxus a mindenki művész – minden művészet elvet hangoztatva a happeningnél lényegesen intellektuálisabb, előre megszervezett, élőben realizálódó képzőművészeti eseményként lépett fel, majd megjelent a happening egyik alfaja, az event (esemény). „*Az »esemény« Brecht szerint semmivel sem jelent többet, mint a szó szótári meghatározását.*”³⁹

A performansz jellegzetességeinek meghatározói, idézve Beke Lászlót: „*a performance általában gondosan előkészített egyszeri előadásra, közönség számára készül. [...] Ugyanakkor a performer a happening előadójához hasonlóan reális eseménysort hajt végre – nem szerepet alakít. [...] a performance nagy része esztétikán kívüli normatívákkal már »közömbös« – nek minősül, [...] mely társadalmilag a »devidencia« határait súrolja. [...] mely modellezi, végiggondolhatóvá, sőt átélhetővé teszi a veszélyhelyzetet, de a maga vagy mások sérülését vagy pusztulását természetesen nem kockáztatja. [...] »aberráns« vonása a személyiség kérdésével függ össze.*”⁴⁰

A *performance* kifejezés, ami az Egyesült Államokban tágabb értelemben színházi előadást jelent, gyakran keveredik a kőszínházi előadás kifejezésével, ezért megkülönböztetésként művészi performanszként határozzák meg.

Szombathy Bálinttól, a performanszművész szemszögéből kölcsön vett idézet: „*A performanszművész nem mások médiuma, ő mindig önmagát játssza, önmagát adja a produkcióban, és ez az, ami őt és művét leginkább megkülönbözteti a színház műfajnyelvi tulajdonságaitól. [...] A performanszfesztiválok légkörében van valami a dadaista kabaréestek túlfűtött hangulatából, a futuristák csatakiáltásaiból, a fluxisták koncert imádatából, Woodstock szellemi egységéből, a neoista lakásfesztiválok konspiratív jellegéből, a küldeményművészeti kongresszusok jellegzetességeiből és a nomád manőverek kiszámíthatatlanságából. [...] A performer nem az örökkévalóságnak, hanem a*

³⁵ Allan Kaprow: *Assemblage, Environmentek & Happeningek*, ford. Horányi Attila, Artpool–Balassi Kiadó–BAE Tartóshullám, Budapest, 1992, 48.

³⁶ Beke László: *Médium/elmélet, Az emberi test és a médiumok – képzőművészet és színház között*, 144.

³⁷ Beke László, 146.

³⁸ Uo.

³⁹ Beke László, 149.

⁴⁰ Beke László, 151–152.

hétköznapoknak dolgozik. A művészetet nem anyagiságban fürkészi, hanem mentális és konceptuális eredőit mentén közelíti meg."⁴¹

Szombathy az anyagiság kifejezést nem anyagi juttatásként értelmezi, hanem a szegényes eszközhasználatra céloz. Ez a látszólag természetes kijelentés mégis nagy hangsúlyt kap a performansz újrarájátszásával és műtárgyasításával kapcsolatosan. Kaprow némileg másként gondolkodik: „*Nincs semmi rossz abban, ha a performance kirakati attrakció egy galériában, ha a művész tisztázza, hogy fizetség illeti meg a propagandamunkáért. A propagandamunka (PR) performance... A művész feladata nem pusztán az, hogy performance-okat készítsen, hanem hogy rávegye a galériásokat és a közönséget azok helyes használatára.*”⁴²

Amikor a nagyobb galériák a performansz–produkciók újrarájátszásával kezdtek foglalkozni (Kunst Werke Berlin, 2001; Whitechapel Gallery, London, 2002–2006; Witte de With Rotterdam, 2005.),⁴³ felmerült a kérdés, hogyan lehet élményszerűen bemutatni a 60–as és a 70–es évekből származó műveket a látogatóknak. A dokumentációs szerkezetű installálás lehetőségein túl a kurátorok természetesnek vették annak a lehetőségét, hogy ifjú alkotók bevonásával újra előadjanak bizonyos munkákat. A fogyasztási igényeket kielégítendő a múltból visszaidézett performansz nem csak a megújulást, de az új trendek fejlődési irányait is megjelenítette.

A performansznál az elmélet és alkotás definíciós kérdését Pálfalusi Zsolt a provokatív feltételezést bemutató gondolat, az *informer* és *performer* szó párkapcsolatára alapozza: „*informer [...] »besúgó«, »feljelentő«, »spicli«, [...] Ennek a szónak a jelentésére alapozom mindazt, amit a továbbiakban a performer ellentéte alatt gondolok. Az informerek, akiknek nem csak a rendőrség és a politika veszi hasznát, de a filozófia, pszichológia, a vallás és a művészet elmélet is. [...] Az informer nem akkor látja el funkcióját amikor válaszol a neki feltett kérdésre, hanem mikor modifikálja a kérdést.*”⁴⁴

A két szembeállított feltételezett egzisztencia történeti jelenvalóságában és az új médiában betöltött szerepkörében fokozatosan közeledik, szinte azonosul egymással annak érdekében, hogy magára ölthesse modifikált énjét.

⁴¹ Szombathy Bálint: *Marék homokot szorongatva*, szerk. L. Simon László, Magyar Műhely Kiadó, Budapest, 2009, 139–140.

⁴² Allan Kaprow: *A nem-színházi performance (1976)*, ford. Ivacs Ágnes, Szőke Annamária, in: Szőke Annamária: (szerk.): *A performance-művészet*, Artpool – Balassi Kiadó – Tartóshullám, Budapest, 2000, 66.

⁴³ *A Little Bit of History Repeated*, e-flux,

<http://www.e-flux.com/announcements/a-little-bit-of-history-repeated/> (2014.01.18.)

A Short History of Performance, Whitechapel Gallery London,

<http://www.whitechapelgallery.org/about-us/history/exhibitions-1950-present> (2014.01.08.)

Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art, Rotterdam,

<http://svenlutticken.blogspot.hu/2007/06/life-once-more.html> (2014.01.08.)

⁴⁴ Pálfalusi Zsolt: *Performansz, Teatralitás és agonialitás a filozófiai diskurzusban*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2009, 15.

1.3.2 Re-enactment

A re-enactment jelentése: újralelőadás, újbóli eljátszás, rekonstruálás. A „re” képzővel képzett szavak egyben utalnak eredetükre is, mint például re-performance, re-painting, re-act.

Aquinói Szent Tamás a „tökéletes visszatérés” tanával világítja meg a valós fogalmát, ahol a megismerés tevékenysége kettébomlik alanyi és tárgyi létezők világára: „A legtökéletesebb létezők, mint amilyenek az értelmes természetű magánvalók, tökéletes visszatérésben hajlanak vissza mibenlétiükhöz. Azzal ugyanis, hogy megismernek valami önmagukon kívülre helyezett dolgot, valamiképpen önmagukon kívülre hatolnak.”⁴⁵

A re-enactment-et használják még a kriminológiában a rekonstruálás feltárásánál, továbbá a drámajátékokban, a pszichodramában, ahol az interakció eszköze maga az ember. Alkalmazzák emellett a történeti események, csaták újrabemutatásánál is. A hang, az adott nyelv, a szervezett emberi cselekvés, a tér és az idő szerkezetében, az utánzás és a játékbeli szerep feltételezett segítségével megjelenik a „minta” és a „mintha” fogalmi élménye.

A „re” az ismétlés implicit jelzője, ami megkülönbözteti a művet az eredetitől és egyben a „remade” másolattól is.

Az „act” és az „enact” különbséget tesz az „előadás” és egy „szükséges előadás” között. A jelzős szerkezet kapcsolódik még a „role-playing”, vagyis a forgatás, a forgatókönyv determinista szóösszetételéhez. A „re” jelző ikonikus fogalmként az újrahasznosítás, majd a rombolás állandó rotálására emlékeztet.

A re-enactment tendenciájában egy új tudományos rálátást nyit a komplexitás felé, amely a performanszművészetből és a történetiségből épül fel, a múlt és a jelen integrációs kísérleteként.

A re-enactment recens kérdései.

Lehetséges-e a cselekmény lényeges karakterét más körülmények között, más közönségnek bemutatni?

Veszíthet-e hatásából a mű, tekintettel arra, hogy az újrajátszás nem önmagában hordozza az eredeti tartalmi mélységét?

A re-enactment vajon nem mutat-e többet történeti valóságánál, így létrehozva egy új művészeti kategóriát?

Felmerül a kérdés, lehet-e a „mostot” újra játszani, s a jelenkort gyűjteni? A válasz a technikai kérdések tematikus elemzésében és a fizikális tényezők kölcsönhatásában rejlik, megelőlegezve a performansz-remix tartalmi fogalmát.

⁴⁵ Aquinói Szent Tamás: *Opera Omnia, De veritate*, (De veritate, q.1.a.9.), Ludovicus Vivès kiadása, Paris, 1975, in: Turay Alfréd: *Lételemélet, 1. A „tökéletes visszatérésben” jelentkező létezők*, szerk. Dr Keresztes Szilárd, Katolikus Hittudományi Főiskolai Jegyzetek, 1984.
<http://mek.oszk.hu/07900/07966/07966.htm#7> (2014.02.28.)

1.3.3 Remix

Az újrakeverést jelentő angol remix szó nagyrészt zenei technikákban használt kifejezés. Az analóg mixelés a sávkeveréssel elért új hangzásokból fejlődött ki, majd a digitális technika révén elszakadt a sávos hangszalag modulálásokkal kieszközölt lineáris idejétől, új teret nyitva az *input – output* művek lehetőségeinek. A képi ábrázolásnál a *kollázs / montázs*⁴⁶ analógiájával rokonítható.

A remix művet az alapanyag mintavételezése és az alkotás visszacsatolása sajátos toposzokkal ruházta fel. A metódus allegorikusan egy hegeli értelmezéssel állítható párhuzamba: „*Itt az individuális alak egy szubjektum ábrázolása, de a jelentés önmagában absztraktum, nem pedig a magáért való individualitás.*”⁴⁷

Az újraértelmezett műtárgy vagy az akció jellegű dokumentáció feldolgozása egy olyan kölcsönösségre utaló reciprok állag, amely kapcsolatban van az alapművel, még ha az nem is formai kötődésként mutatkozik. Marshall McLuhan fogalmazásában: „*Narkiszosz nem saját magába lesz szerelmes, mint ahogyan azt mi ártatlan Ovidius-olvasók feltételezzük, hanem egy virtuális képbe, amely saját képének kiterjesztése, s amitől nem tud szabadulni.*”⁴⁸ Ez a szemlélet *valóságpoétikaként*, az alkotási folyamat visszacsatolásaként is felfogható.

Az alkotási készség, az indíttatás egyfajta *mátrix* elsajátítása, ahogy Boehm fogalmaz: „*A művész felfedezi a mátrixot, melyből a művészi képek keletkeznek, megismeri azt a fizikai, technikai anyagot, apparátust melynek segítségével azok képződnek.*”⁴⁹

Gary Hill alkotóművész a következőképpen értelmezi és írja le egy mátrix technikai kulcsát *Between 1 & 0* című videóinstallációjában: „*A testi hang hallhatósága által az idő fizikailag megtapasztalhatóvá válik, a beszélő hang egyfajta képpalkotó motorként működik.*”⁵⁰

Összegezve: a remix–mű és a minta kölcsönösen visszacsatolt valóságában, az alkotói folyamat jellegzetes mátrixával kiteljesedve, egy újraértelmezett alkotás jön létre.

⁴⁶ „*A francia montage »összeállítás–t«, »összeszerelést« jelent, magyar megfelelője – meglepő módodon – a vágás, [...] A montázs közvetlen előzménye a kubisták kollázsa volt a tízes években – a mai használatban a két szó legtöbbször felcserélhető. [...] a kollázs ellenkező irányú vagy kiegészítő folyamatot jelöl,*” v.ö. Beke László: Médium/elmélet, *Montázs*, 39.

⁴⁷ . G. W. F. Hegel: *Előadások a művészet filozófiájáról*, ford. Zoltai Dénes, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2004, 197.

⁴⁸ Willibald Sauerländer: *Iconic turn?*, ford. Gaál Tekla, in: Nagy Edina (szerk.): *A kép a médiaművészet korában*, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2006, 132.

⁴⁹ Gottfried Boehm: „*Időbeli alakulás*”, ford. Hegyessy Mária, in: Nagy Edina (szerk.): *A kép a médiaművészet korában*, Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2006, 225.

⁵⁰ Gottfried Boehm, 226.

1.4 A videó

„A latin video magyarul annyit jelent: »látok.«”⁵¹

Az értekezésben a videó fogalmával nem a közvetítő rendszert definiálok, hanem a médiumnak azokat a lehetőségeit, amelyek természetesen magukba foglalják a film, a fotó vagy a hanganyag tartalmát és strukturális formáit.

Definíciójában eltér az optikus hangszalag fogalmától, de több esetben is megőrzi a sebesség összetevő paramétereit, az időt és a távolságot. Még ha ezt nem is pragmatikus tartalmában közvetíti felénk.

Nam June Paik szavaival: „A videó az időt utánozza, magát az öregedés folyamatát. Ha például az ember videó- vagy hangszalaggal dolgozik, a szalag eleinte nagyon lassan tekeredik le, a végén pedig nagyon gyorsan. Mindenki átéli ezt a folyamatot. [...] Ma, amikor sokat hallani arról, hogy a szalag helyett mindent digitálisan fognak rögzíteni egy darabka mágneskártyán, a nem – időbeli információ rögtön elérhető közelségbe kerül.”⁵²

Kutatómunkámban a videohasználat fogalmi meghatározása felöleli az új médiumok használatát, a hálózati és a sugárzott, közvetítő struktúrákat. A tároló egység fajtái DVD és VHS kópiák, DV/DVCAM szalagok és nagy felbontású, merevlemezen tárolt fájlformátumok, illetve ezek tömörített on-line változatai. A videó a felhasznált műhöz illeszkedő apparátus, amely virtuális valóságában és, vagy, nem állapotot tölt be a mű adott pillanatában (e helyen utalnék a számítógép logikai *kapuira*, a logikai alpműveletekre: *és; vagy; nem*).

Az alkalmazott videó szerephez juthat egyrészt afféle tükörként, az önmegfigyelés eszközeként, belevetítve a személyt a performansz narcisztikus reflexiójába, másrészt a megfigyelés eszközeként. A zárt láncú installációban az alkotó individuuma személytelenül mélyül el a részvét és azonosulás egységében, hogy kiteljesedjék a mű.

Az alkotásba beletranszponálhatjuk a *videó-kronológia*⁵³ univerzumának esszenciális dokumentumait is. Összegzés: a videó eszköz minőségében és transzparenciájában megőrzi a *visszacsatolás* fenomenológiai készségét, mint ahogy Peternák Miklós utal rá: „A videókép az első olyan képfajta, melynél létrejött a fent említett visszacsatolás az önreflexióra való képesség, s ez a történeti jelentősége.”⁵⁴

⁵¹ Beke László: Médium/elmélet, *A videótól a vízumig*, 199.

⁵² Nam June Paik: *Nem-időbeli információ*, ford. Lugosi László, <http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/paik.htm> (2014.01.20.)

⁵³ Vö. „Egy olyan médium esetében, amely még csak az öndokumentálás állapotában van, nem minden esetben állnak rendelkezésre megbízható források. A forrásanyagok többsége kevésbé jelentős, és gyakran ellentmondásos. Emellett az alább felsorolt intézmények jó része ma már nem létezik.

VIDEÓ-KRONOLÓGIA 1959 – 1980”

(Forrás: *A videó világa: Videóművészet* (szerk. Bán András, Beke László, Népművelési Intézet Népművészeti és Közművelődési Információs és Módszertani Központ, „Selyemgombolyító”, Budapest, 1983 (ford.): Barbara London, Lorraine Zippay: *A Chronology of Video Activity*, Artforum, September, 1980. 4-45. I.; David Ross – Wulf Herzogenrath: *Video Chronologie für die USA und Europa*, in.: Projekt '74, i.m. 8-87.I.)

<http://www.c3.hu/collection/videomuveszet/videovilaga.html> (2014.01.20.)

⁵⁴ Peternák Miklós: *Új képfajtaokról*, szerk. Köszegehy Péter, Balassi Kiadó – MKF Intermedia Könyvek, Budapest, 1993, 63.

A videotechnika digitális alkalmazhatósága feloldja formai és méreti behatároltságát, hasonulva a „videókép”⁵⁵ tartalmi konszenzusához. Mediális lehetőségei folytán azonnal ellenőrizhető és modulálható. Az input és az output kohézióját annak variánsaival lehet a műhöz illeszteni.

Jelentős egyszerűséget tulajdoníthatunk az alkotásban az információhordozó anyag formálhatóságának, miközben veszélyeket is rejt magában a műalkotás időbeli fennmaradása tekintetében. A szalagok és a fájlok lehetséges minőségi torzulásai új konvertálást igényelnek, eredeti digitális szférájukba ágyazódva.

1.5 Tárgyasítás és mediatizált testiség

Az alkotó szubjektuma kölcsönhatásba kerül a performansz tárgy eszköztárával.

A színi-, az akciói és a performanszművészetben a hatvanas évektől egyre erőteljesebben jelenik meg a célzott anyagosság. A művész, az alkotói folyamatok valójában külső szemlélője létrehozza saját anyagvilágát, amit Helmut Plessner „*saját lét anyagvilágának*”⁵⁶ nevez. Így a személyiségét kirekesztő aktor sajátos művészi kifejezőmódját láthatja, ahol a távolságtartás plusz energiákat koncentrálnak a mű beteljesedéséhez.

Plessner a tárgyasított szubjektumot így határozza meg: „*Az ember egyfelől birtokában van egy más tárgyhöz hasonlóan manipulálható testnek (Körper), ám ezzel egyidejűleg azonos is ezzel a testtel (Leib): testi szubjektum.*”⁵⁷ A szó szinonimái és értelmezései utalnak a testben vagyok és testben létezem elkülönülő viszonyhelyzetére.

Az „emberfeletti” külső szemlélő maga a performanszművész, aki szinte oráculumi szerepet felvállalva vezeti be a nézőt a tudásba, még ha az legtöbbször a fájdalom realitásával is találkozik. A performanszművész magasztos szerepének etimológiáját Pálfalusi Zsolt *Performansz* című könyvében így magyarázza: „*Az »ora« mint ige (oravi, oratum), mely elsőre csak annyit jelent: »előadni« vagy »szónokolni«, míg második és harmadik körben a szótárak más jelentést adnak meg: »kér, könyörög, esedezik« [...] egyszerre utal arra, hogy valaki szónokol és egyszerre arra, hogy valaki könyörög.*”⁵⁸ A performer nem annyira messiási szerepkörben teljesedik ki, ő mindenek előtt az „*értelmező a hermeneutész*”⁵⁹ valami olyasmi, mint a hermészi lélekvezető, aki attribútumaival egységben teljesedik ki a műalkotásban. A performanszban az alkotót a „cselekvő” tárgyak kísérik, sőt, több esetben a performanszművészt a tárgyak személyesítik meg, egyfajta léttel életre keltett „helyzet-szerepek” által.

⁵⁵ Vö. „adott formátumhoz adott kép-quadrat tartozik” Uo.

⁵⁶ Helmut Plessner: *Zur Anthropologie des Schauspielers*, in: Uó, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a M., 1982, 407. in: Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*, 105.

⁵⁷ Uo.

⁵⁸ I.m. 132.

⁵⁹ Uo.

Marcel Mauss *Szociológia és antropológia* című könyvében szemléletesen leírja a tárgy és a személy kölcsönhatásának behatárolását. Abból a rituális sémából indul ki, amelyben a hasonlóság és az ellentétesség absztrakt fogalompárrá tárgyasul: „Az anyagok szimpatikus hatásait beszéd, átömlés, tapintás stb. útján adják át. És fordítva, az érintkezéseknek rendszerint az a céljuk, hogy továbbítsák a szimbolikus eredetű tulajdonságokat.”⁶⁰

Duchamp alkotói munkafolyamatával kapcsolatosan megemlíthetjük a tárgyra kivetített művészi eszköz behatárolásait: „A perspektíva mint eszköz a negyedik dimenzió kifejezésére. [...] véletlen [...] »Három megállított etalonszál« [...] Ready-made.”⁶¹

A duchamp-i biciklikerek esetében a tárgy és a műtárgy fogalmi értelmezése kibővül kontextusuk megváltoztatásával. Erre utal Tolvaly Ernő következő gondolata: „Nem tudom másképp látni, mint hogy a tárgyak kivetőknek közönségességükből, saját magukból, és a megfejthetetlen, a sugárzó státuszát öltik magukra. Beköltöznek az ember gondolatai közé, olyan gondolatok közé, melyek mindennel és semmivel foglalkoznak.”⁶²

A tárgyak tautológiája új szerepkörbe helyezi őket, de az itt szereplő tárgyak nem pusztán ready-made-ek, hiszen performatív valóságukban személyesítik meg testiségüket.

Ha a tárgyak mediatizálása a művészi eszköz használata révén egyben dimenzióváltozásukat okozza, abban az esetben alkalmazott médiatárgyakként jutnak szerephez a leképzés (mapping) metaobjekt formuláiban. A tárgyak a dimenziók átlépésével a térből átlépnek a képbe és a hangba, fordított kölcsönhatásban pedig a performansz felszabadított részalkotóivá válnak.

Az anyag fizikai állapotáról, a tárgyiasság jellegéről Hermann Weyl így ír: „Ezzel egyre jobban eltűnik az anyag, a csak potenciális, nem aktualizálódott lét komponense. A forma olyasvalami ami a lehetőséget valósággá kényszeríti.”⁶³

Összegezzük Duchamp szavaival az alkotó és a tárgyi kölcsönhatás folyamatát: „A művészeti folyamat egészen más aspektust ölt, ha a néző az átalakulás jelenségeivel kerül szembe: az élettelen anyag műalkotássá változásával igazi transz–szubsztanciáció ment végbe, és a néző fontos szerepe a műalkotás súlyának meghatározása az esztétika mérlegén.”⁶⁴

⁶⁰ I.m. 113.

⁶¹ Görgényi Frigyes: *Egy bizonyos Marcel Duchamp*, Kijarat Kiadó, Budapest, 1996, 58–61.

⁶² Tolvaly Ernővel beszélget Menesi Attila, in: *Karba tett kezek*, szerk. Wéber Kata, Trivia Film Kiadó, Budapest, 2008, 35.

⁶³ Hermann Weyl: *Philosophie der Mathematik und Naturwissenschaft*, München–Berlin, 1927.

in: Simonyi Károly: *A fizika kultúrtörténete*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1978, 443.

⁶⁴ Marcel Duchamp: *A teremtő aktus*, in: (ford.): Beke László, Sebők Zoltán, *Létünk c. folyóirat* 1985. 2. sz. (XV. évf. 2.) 333–334.

<http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/duchamp.htm> (2014.01.20.)

2. Alternatív történelmek

Lehetséges modellképek, művészettörténeti értelmezések a performansz–remix viszonylatában.

Ha visszatekintünk, hogy megvizsgáljuk, milyen talapzatokon is áll a performansz–remix, elsősorban a kutatás attitűdjeivel találkozunk, ahol a szegmensek forrásai történeti írások és dokumentációk. A jól definiált „art bázisok”⁶⁵ hálózata és lehetőségei alkalmasak a tanulmányozásra, valamint az értelmezésre. A kutatás reflexiójára és a dokumentációk értelmezésére Richard Feynman fizikus modellképe nyújt párhuzamot.

*„Feynman azt is megmutatta, hogy az általános értelemben vett rendszer esetében bármely megfigyelési eredmény valószínűsége az összes lehetséges történetéből áll össze, amelyek az adott megfigyelést eredményezhették volna. Emiatt a módszerét a »történetek (vagy történelmek) összegzésének« vagy az »alternatív történelmek« módszerének nevezik a kvantumfizikában.”*⁶⁶

Ennek értelmében az ilyenfajta történeti reflexióban valamely rendszer megfigyelése beavatkozást jelent a rendszer történetébe. Ebből adódik, hogy megfigyelésünkkel mi magunk hozzuk létre a történelmet, nem pedig a történelem hoz létre bennünket. Mivel a performansz–remix önmaga műfaji plasztikusságában nem szeparált, a behatárolási relációval inkább szegmenseiben illeszkedik. Ennek értelmében a művészettörténeti események állandósága és rögzített idearendszere meglehetősen kétes állagú. Alkalmasságában kimerítheti az újraértelmezés és az újrarájátszás fogalmát, sőt aktualitásában egyesítheti a megjelenés reflexióját is. A kutatásban az elemzés tárgyát a technikai rétegződés tartalmi variánsaiként emelem ki.

Összegzés: a modellképek természetes részei a performansz–remix szerkezetének, valamint tartami egységének.

2.1 Célzott kérdés

A készítés az alkotó belső inspirációja.

*„A performer belép saját víziójába. Onnan visszatekintve minden létező puszta káprázat, hallucináció, alacsony rendű valóság. Minden alacsonyabb rendű létfokon áll, mint amit megélni érdemes. Két világ, két pokol mered egymásra.”*⁶⁷

(Hajas Tibor)

⁶⁵ Artpool, 1995 – *A performansz éve az Artpoolban Előadássorozat és kutatási program*, <http://www.artpool.hu/performancehu.html> (2014.01.23.)

⁶⁶ Stephen Hawking: *A nagy terv*, ford. Both Előd, Akkor Kiadó, Budapest, 2011, 97.

⁶⁷ Hajas Tibor: *Hajas Tibor 1940–1980*, Magyar Műhely, Párizs, 1986, 27. in: Bohár András: *Nyitott kultúra felé (1950–1989)*, Magyar Műhely Kiadó, Budapest, 2003, 173.

2.1.1 Reakció

A performansz kölcsönhatása környezetével.

Célzott kérdés: „Are You ready?” Készen állsz?, hangzik el a kérdés Chris Burden *Shoot* című performanszának dokumentációjában⁶⁸. Az 1971-ben előadott alkotás az erőszak és a fájdalom ikonikus műveként vonult be a művészettörténet lapjaira. A performansz drámai pillanatai tíz másodpercre korlátozódnak. Burden barátja megközelítőleg öt méter távolságból céloz, és átlövi a bal karját. Az eseményt szuper 8-as kamerával rögzítik, és egy 22-es kaliberű golyó hatol át a karján.



1. kép: Chris Burden: *Shoot*, 1971.

Burden egy magángalériában mutatta be a *Shoot* című performanszt, holott az egyetem keretein belül zajló Marcel Duchamp Fesztivál mellett is dönthetett volna. A barátjával, aki szabad beleegyezésével vállalta a közreműködést, hetekkel előtte már gyakorolták a helyzetet. Ezek a tények azt igazolják, hogy egy átgondolt, letisztult akcióról volt szó. A galériába csak kevés ismerőst hívtak meg. A szuper 8-as filmre felvett anyag a szereplő önmagára gyakorolt erőszakételének szimbolikájaként jelenik meg.

A testen végrehajtott *morális akció* kérdésén túl lényegessé válik a médium szerepe a felvétel és a bizonyíték vonatkozásában. A Los Angeles-i esemény néhány kilométernyire történt a hollywoodi stúdiók színhelyétől, mintegy kontrasztba állítva a valóság síkját, a fájdalom felsőbbrendűségét, a filmszínházi látvány *áttetsző médiumának* álságát és a lüktető seb igazi vérét, kiemelve egyúttal a média szerepét, hangsúlyozva a performanszművész és a koncepció egységét.

⁶⁸ Chris Burden: "*Shoot*", <http://www.youtube.com/watch?v=26R9KFdt5aY> (2014.01.24.)

Burden performansát RoseLee Goldberg párhuzamba állítja Manet *Miksa császár kivégzése* című festményével, a drámai kifejezés kétdimenziós formájában. Mint releváns fogalmat a „tanút”⁶⁹ használja, amely megtestesedik performatív alakváltozásában. Ezzel az új médiummal utalva a XXI. század képi fordulatára.



2. kép: Édouard Manet: *Miksa császár kivégzése*, 1868.

Visszatérve a filmhez, a performansz dokumentációjához, egyértelművé válik, hogy a képi szekvenciák, a képkockák, az editálás, a hang összeillesztésének katartikus pontja az eldördült lövés, mint a valóság szinkronja. Burden másfél perces dokumentációban narrátorként mondja el a száraz tényeket. A vetítés nagy részét kitölti a fekete képtér. Időnként feliratozás jelenik meg a maga naturális egyszerűségében, drámaiságában. A hang és a kép találkozása pluszjelentést eredményez, akárcsak Szentjóby Tamás *Kentaur*⁷⁰ című filmjében.

De valóban ez a közvetett drámaiság érzékelteti a realitás átélését?

A *tanú* fogalma egy új szerkezeti réteget feltételez. Nemcsak az újrajátszás történeti felelevenítését értjük rajta, hanem azokat az értelmezési különbségeket is, melyek a különféle korosztályok között jelentkeznek. Műfajilag visszakapcsolási láncszemként értelmezhető az új média kísérleti felületéhez, valamint a megjelenítési lehetőségek konvencióáthágásához.

A performanszművész a történeti szimbiózis aspektusát a múlt fikcióinak és a jelen manipulatív platformjainak az alkotói dialógusaként használhatja. Peter Gorsent idézve:

⁶⁹ RoseLee Goldberg: *One Hundred Years*, in: *Art and Performance Live*, (szerk.) Adrian Heathfield, Tate Publishing, London, 2004, 179.

⁷⁰ „Kentaur c. filmje „(»Tartalma: Szentjóby Tamás a filmmédia lehetőségével először élve, utószinkron segítségével a nép ajkára helyezi saját mondatait«, – Molnár Gergely)»
<http://www.c3.hu/collection/koncept/peternak3.html> (2014.01.25.)

„A performansz tematizálja az intuitív időmegélés folyamatjellegét, mégpedig komplex, elmúlt, jelenlegi és jövőbeli időmozzanatokból összetevődő struktúrájában. Husserl fenomenológiája intencionális időtudatról beszél – ez teszi lehetővé, hogy emlékezzünk, általa pedig önkéntelen és akaratlagos tudatáramunk legyen.”⁷¹

Több mint harmincöt év távlatából az Eva és Franco Mattes szerzőpáros *Synthetic Performances* (2007–2008) című munkaciklusában bemutatta *Reenactment of Chris Burden's Shoot* című alkotását.



3. kép: Eva and Franco Mattes: *Reenactment of Chris Burden's Shoot*, from series 'Synthetic Performance in Second Life 2007.

A digitális mű az új média hálóján áttetszve *tükröződik* a performatív valóságban, megelőzve a nézőket, a virtuális látogatókat annak érdekében, hogy az eldördült lövés „akkumulált fóniája” valóban célt találjon. Az alkotás módszere a fogalmi komplexumokkal egyetemben átzuhan a basic nyelv látszólag statikus világába.

A művészek a velük készített interjúban kifejtik: „*Nem szeretik a művészi performanszot. Annak érdekében, hogy megközelítsék ennek az okát, és megértsék, mi az, amiért érdektelen számukra, legmegfelelőbbnek azt találták, hogy újrajátsszanak bizonyos történeti performanszokat.*”⁷²

Az ok–okozat narrációjában ez meglehetősen jól hangzik. Megjelenik az *önreprezentáció* klasszikus formája, melynek értelmében a behelyettesítés eszközeit használják a gamestation szintetikus világában. A virtuális műben a test állandósága megőrzi figurális valóságképzetét.

⁷¹ Peter Gorsen: *Az egzisztencializmus visszatérése a performance–művészetben* (1979), in: Szőke Annamária: (szerk.): *A performance – művészet*, Artpool – Balassi Kiadó – Tartóshullám, Budapest, 2000, 124.

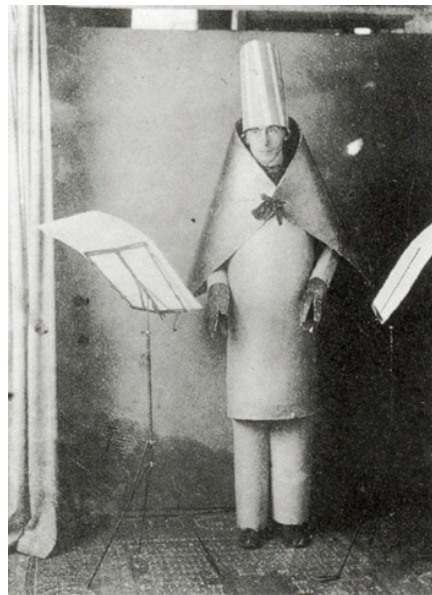
⁷² Eva and Franco Mattes: “*Nothing is real, everything is possible. Excerpts from interviews with Eva and Franco Mattes aka 0100101110101101.ORG*”, 2007. (sz. ford.) <http://www.reakt.org/imponderabilia/> (2014.01.24.)

A morális kérdésként tételeződő fájdalmat megpróbálja szubjektív úton, a második élet hezitáló valóságába áttéve elvonatkoztatni a játékfelülettől. Lehet-e generációs kérdésként kezelni a „saját életútból származó emocionális motívumot”, és ebből adódóan létezik-e esszenciális kiemelés? Átértékelődik-e a „*tanúk*” és a „*tisztelgés*” kontextusa? Természetesen a válaszok nyitottak. Belting szavaival élve: „*A test és a kép felcserélése a mai kultúra ismertetőjegye.*”⁷³

2.1.2 Poétika

A performansz–remix mint fiktív narráció.

A performansz történeti értelmezését a textuális–képi elvonatkoztatások, a színház árnyékából kilépő futurista manifesztációk, előadások jellemezték. Marinetti lerombolja a nyelv hagyományos olvasási, szintaktikai–grammatikai szabályait, és meghonosítja a *hipergrafikus költészet*⁷⁴, előadásait. A zürichi Cabaret Voltaire dadaista rendezvényein *Hugo Ball*⁷⁵ előadásában már a performansz jegyei is megjelentek. A papírjelmezbe bújtatott, oszlopszerű lábakkal ellátott előadót felvitték a színpadra, hogy a szimultán előadás műfaji keretei között, élő objektumként megszemélyesítse szavak nélküli versét.



4. kép: Hugo Ball: *Performansz a Cabaret Voltaire-ben*, 1916.

Az eseményről film készült, alapul szolgálva a rekonstrukciós elemzéshez, egyszersmind a kontextus alapvető megértéséhez, a külsődleges jegyek párhuzamba állításához. A mozgóképfilm dokumentum, ahogyan ez a webdokumentációban editált remake próbálkozáson is látható, meglehetősen hiányosan őrizte meg a szövegfonetikát, ezért a kifejezés energiájának újraértékelése ma már nehézségekbe ütközik.

⁷³ Hans Belting: „*Valódi képek, hamis testek*”, 54.

⁷⁴ Filippo Tommaso Marinetti: *Zang Tumb Tumb*, <http://www.youtube.com/watch?v=u1Yld7wGWEI> (2014.01.24.)

⁷⁵ Hugo Ball: *DaDa 1916*, <http://www.youtube.com/watch?v=m7QspFFDdmU> (2014.01.25.)

Isidore Isou 1947-ben fektette le a *lettrizmus* elméletét. Hipergrafikus elképzeléseinek vetületében a betű egyetemes jelfunkcióját eszményítette a művészetekben. A fonetikát a betű hangjaira vezette vissza, mivel úgy gondolta, a szemiotikában a szavak konvenciókon alapulnak, így hangzásukban nem lehető értéktöbblet. „*Szövegei arról a jellemvonásukról voltak felismerhetők, hogy általánosan nem alkalmazható fonetikai átírással íródtak, így a befogadást nem a vers tartalmának megértése, hanem olvasásának megfejtése akadályozta.*”⁷⁶

Isou szerint az individuális érzések annyira egyediek, hogy szavakkal már szinte kifejezhetetlenek. Rögtönzéseket, hangbemutatókat tartottak, ahol *afóniákat*, susogásokat, hangtalan beszéddel előadott darabokat mutattak be. Munkásságukban lényegessé vált az improvizáció és a partitúra ritmikus viszonya.

A futurista és a dadaista megnyilvánulásokon átívelve eljutunk a Fluxus mozgalmának eseménykultuszához. Az event abban különbözik a happeningtől, hogy a legminimálisabbra próbálja szűkíteni az eseményeket. George Maciunas a Fluxus szintézisében általános érvényűre emeli az eddig elszigetelt területeket, a nyelvet, a tipográfiát, a hangzást és a gesztust, hogy kiteljesedjen a „minden művészet – mindenki művész” eszménye.

Michel Giroud francia művész⁷⁷, újrajátszotta Ball 1916-os performanszát, amelyben nem elégedett meg a pusztá rekonstrukcióval, hanem a dadaizmus szellemével azonosulva Ball beöltözési rituáléját a performansz részeként mutatta be, testiségével is hangsúlyozva alkotói elkötelezettségét, manifesztum jellegét.



5. kép: Michel Giroud: *Hugo Ball par Michel Giroud*, Felt. (2011.09.11.)

⁷⁶ Szombathy Bálint: *A konkrét költészet útja*, szerk. Báthai Sándor, Képzés Művészeti Alapítvány, Kaposvár, 2005, 12.

⁷⁷ Michel Giroud: *Hugo Ball par Michel Giroud*, <http://vimeo.com/30660514> (2014.01.26.)

Giroud így fogalmazza meg a cselekvés letisztult definícióját: „Ahol a játékszabályok állandó változása és a játékok interaktív természete miatt mindenféle művészi szándék élet veszt, a mű eltűnik, átadva helyét a művészi tettnek, s nem marad más a színen, csak az, aki e tettnek tevékeny részese.”⁷⁸

2.1.3 Célkereszt

A performansz célcsoportja a *megszólított* közönség.

Feltehetjük a kérdést, lehet-e a performanszot tanítani? A válasz azzal a kérdéssel párhuzamos, hogyan lehet a performanszot újra bemutatni.

A válasza Butler meghatározása mutat irányt: „A *performatív aktusok* (nak bizonyuló testi cselekvések) annyiban tekinthetők nem referenciálisnak, amennyiben – mivel az általuk kifejezett szilárd és stabil identitások nem léteznek – nem egy már előzetesen adott, belső és kifejezendő szubsztanciára, lényegre vonatkoznak. Következésképp az expresszív tekinthető a performatív szöges ellentétének.”⁷⁹

Az újrajátszott, nem referenciális valóságban zajló előadás esetében vajon mit értsünk az alatt, hogy ki áll a „célkeresztben”, a művész vagy a néző? Az alapvető kérdés új irányokat nyit a galériába zárt, műtárgyként kezelt performanszok kivitelezésében, egyrészt a történeti eredetiséget képviselve, másfelől a generációváltásból adódó értelmezési aspektusok újragondolásának viszonyítását feltételezve.

A referencia értékű nagyobb *performansz kiállítások*⁸⁰ történetiségükben mintákat adtak a kurátorok és a művészek együttműködésére. Az alkotók új technikákat dolgoztak ki az önreferencia fogalmaira és azok bemutatására.

Marina Abramović *The Artist Is Present*⁸¹ című 2012-es retrospektív filmjében a művésznő bemutatja azt az előkészítő folyamatot, amelyben a fiatal felkért, nagyrészt tanulók, alkotótársává válnak a 2010-ben megrendezett *A művész jelen van*⁸² című kiállításán a New York-i MoMA-ban.

A filmdokumentum alapján megállapítható, hogy a kiállításra történő felkészülés a színházihoz hasonlatos, felidézve a drámaszínházi metódusok, a kívülről nézett individuum vizsgálatának, a csoport egységének, az alkotás felsőbbrendű privilégiumának

⁷⁸ Michel Giroud: *A séma mint a fluxusművészet (1960–1970) új kifejezési formája – előképek és utóhatások*, in: Kovács Zsolt, L. Simon László, Sörös Zsolt, (szerk.): *Magyar Műhely 120.*, Budapest, 2002, 38.

⁷⁹ Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*, 32.

⁸⁰ Kunst Werke: *A Little Bit of History Repeated*, Berlin, 2001. Whitechapel Art Gallery: *A Short History of Performance*, London, 2003. Piet Zwart Institute: *Experience, Memory, Reenactment*, Rotterdam, 2004. Witte de With: *Life, Once More – Forms of Reenactment in Contemporary Art*, Rotterdam, 2005. GuggenheimMuseum: *7 Easy Pieces*, New York, 2005. HMKV at Phoenix Halle: *History Will Repeat Itself. Strategies of reenactment in contemporary (media) art and performance*, Dortmund, 2007. MNAC: *Reconstruction, Re-enactment, Re-reporting*, Bucharest, 2009. MoMA: *The Artist Is Present*, New York, 2010.

⁸¹ Marina Abramović: *The Artist Is Present*, rend. Matthew Akers, 2012.
http://www.filmforum.org/movies/more/marina_abramovi (2014.01.27.)

⁸² Marina Abramović: *The Artist Is Present*, MoMA, New York, 2010.
<http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/965> (2014.01.27.)

tényezőit. Lényeges hangsúlyt kap a mesterrel – jelen esetben a művésznővel – megvalósuló belső elmélyedés, a szellemiségével való találkozás, valamint az urbánus szokások kizárása, mint amilyen a rádiótelefonok begyűjtése ami több napos tréning folyamán az egyén környezettől való elszakadását okozza.

A színházi vagy vallási szertartások szellemében felkészített alkotótársak átélhetik a „kölcsonvett” performansz feltételezett katartikus élményét, és belső lényükkel azonosulhatnak a reperformansz cselekményével.

Marina Abramović *Seven Easy Pieces*⁸³ ikonikus reperformansz-kiállítására a New York-i Guggenheim Múzeumban került sor. Abramović az egy hétig tartó kiállítás folyamán a 60-as és 70-es évek hat klasszikus performanszát idézte fel újrajátszásaiban.

Ezek időrendi sorrendben a következők: Bruce Neuman: *Body Pressure, Yellow Body* (Galerie Konrad Fisher, Düsseldorf, 1974); Vito Acconci: *Seedbed* (Sonnabend Gallery, New York, 1972); Valie Export: *Action Pants: Genital Panic* (Augusta-Lichtspiele, München, 1969); Gina Pane: *The Conditioning* (Galerie Stadler, Párizs, 1973); Joseph Beuys: *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (Galerie Schmela, Düsseldorf, 1965), valamint saját, 1975-ben bemutatott *Lips of Thomas* című performansza (Galerie Krinzinger, Innsbruck, 1975). A hetedik zárónapon Abramović egy új művet mutatott be: a már klasszikus színházi eszköztárból ismert gúla alakú gigantikus kék szoknyába öltözve megidézte a mindenkori hollywoodi tündért, illetve az ő sanya archetípusát. A kiállítási brosúrában leírt rövid mottó szerint a művésznő a következőket sugallta a látogatóknak: „A közönség feledkezzen bele az előadásba, és ne érezze, hogy egy kiállítási performanszon vesz részt.”⁸⁴



6. kép: Marina Abramović: *Seven Easy Pieces*, reperformance Valie Export: *Action Pants: Genital Panic*, Guggenheim Museum, New York, 2005.

⁸³ Marina Abramović: *Seven Easy Pieces*, Guggenheim Museum, New York, 2005.
<http://www.youtube.com/watch?v=ZJIVCZ8H0M0> (2014.01.27.)

⁸⁴ (Sz. ford.) „I do not want the public to feel that they are spending time with the performances, I simply want them to forget about time.” in: M. A.: *Seven Easy Pieces*, brossúra, Guggenheim Museum, 2005.

Abramović a washingtoni Hirshhorn Múzeumban tartott előadásán felolvasta saját manifesztumát (milyen legyen egy művész), utalva a futurista és a dadaista örökségre. „Abramović szerint a performansz egy olyan szellemi és fizikai állapot, amelyben a performer egy különleges és közösen megosztott időt tölt az adott térben a nézőkkel.”⁸⁵

A performanszművész fizikai, aszketikus felkészülése annak érdekében történt, hogy a szellemi tisztaság állapotában demonstrálhassa a művészi alkotást. Ezt követően minőségi kategóriákhoz rendelte a performansz-műveket, mégpedig az emberi testrészek felosztása szerint: fej, lábak, mellkas, kezek, gyomor, szemek. Tárgyasításában párhuzamba állította saját és mások performanszait, valamint kategorikus behatárolásokat alkalmazott tartalmi felosztás szerint: body limits (testi és fizikai teherbírás), performing body (a test mint megjelenítés), body drama (emocionális dráma, a testre történő visszahatás).

A múzeum és a művész közös munkája nemcsak a művek újrajátszásának a tekintetében jelent előre lépést, hanem új narratív lehetőséget nyit a művészet általános újraértelmezésében is.

Ha a „célkeresztben” az idő történetisége áll, meg kell említeni Jeremy Deller *The Battle of Orgreave* (2001) című munkáját. Az orgreave-i csata a re-enactment műfaji besoroláshoz tartozik, s az 1984-es brit bányász-sztrájkok egyik legsúlyosabb összecsapását, a rendőrök és tüntetők között zajlott eseményeket jeleníti meg Orgreave falujában.



7. kép: Jeremy Deller: *The Battle of Orgreave*, 2001.

A mű szociológiai interpretációjában nemcsak a Howard Giles örökségvédelmi szakértő koordinálta történeti dokumentáció jellege emelkedik ki. Az újrajátszás folyamán a jelen narrációjaként a résztvevők mintegy „kibeszélik” a nagyrészt korabeli szereplőkkel eljátszott belső feszültségek személyes motivációit.

„Egy szelet társadalomtörténet, amit nem rekonstruáltunk, hanem újraéltünk.”⁸⁶

⁸⁵ Vö. Marina Abramović: *An Artist's Life Manifesto*, Washington, 2011. <http://www.youtube.com/watch?v=Abk44swuaro> (2014.01.27.)

⁸⁶ Vö. Im. Michael Morris, az Artangel társigazgatója, in: Kassák Múzeum: *Jeremy Deller: Az orgreave-i csata (Ki egyet sért, mindenkit sért)*, 2012. <http://www.kassakmuzeum.hu/index.php?p=kiallitas&id=21> (2014.01.24.)

A performansz valóságereje mintegy testi kapcsolatot ölt a térrel. A felvett filmbe eredeti fotókat, valamint riportokat is bevágtak. A mű azonban nem csak film formájában látható, hanem leírásokat, tárgyi dokumentumokat tartalmazó installációként is megvalósult⁸⁷, utalva a műalkotás performatív mechanizmusának összetettségére.

2.1.4 Objektív bemozdulás

A tárgy („objekt”) megszemélyesül a performansz–remixben.

Schröder a 90-es években írt disszertációjában a test tárgyiasított szerepét a performanszban így határozza meg: „A *performance* antropológiai és társadalomtudományi értelemben azon testtechnikákhoz tartozik, amelyek a testet »az első és legtermészetesebb technikai tárgyként és ugyanakkor az ember technikai eszközeként« kezelik. A *performance* az angol nyelvben eljátszást, előadást, bemutatást jelent, s nemcsak azokra a rendezvényekre vonatkozik, amelyek egy színpadon vagy valahol másutt, nézők előtt zajlanak (színház, koncert stb.), hanem egy ember vagy egy gép használhatóságát és teljesítőképességét is jelenti (például »high performance technology«).”⁸⁸

Antropológiai értelmezésében Mauss is hivatkozik a testre mint a „legközelebbi” technikai eszközre. „A *test* az ember legelső és legtermészetesebb szerszáma. Vagy pontosabban, anélkül, hogy szerszámról beszélnének, az első és legtermészetesebb technikai tárgy és egyben technikai eszköz az ember számára a teste.”⁸⁹

Modellként alkalmazva a történeti hagyaték dokumentumait, arra lehetünk figyelmesek, hogy a klasszikus alkotói cselekményben megváltozik a tárgyak szerepe, kezdve Pollock akciófestészetétől, a happening dekolázsán át, a Fluxus–eventek zenei eseményein keresztül, a tárgy performatív bemozdulásáig és a testcseréig. Több jól áttekinthető, a történeti fejlődéseket ábrázoló diagramot is ismerünk, mint amilyen George Maciunas *Fluxus történeti fejlődése és viszonya az avantgárd mozgalmakhoz*⁹⁰, valamint Boris Nieslony és Gerhart Dirmoser *A performansz – művészeti kontextus*⁹¹, című munkája, amely egy szem formájú térkép, amely tárgyilag és funkcionálisan is utal a test és cselekvés kapcsolatára, tagolva a performansz különböző válfajait. Az „aktus” (a performansz) képletes pupillájától kifelé haladva az írisz 32 részre tagozódik, a minőségi viszonyok pedig szeletekre bomlanak, felosztásban szemléltetve a performansz jellemzőit.

⁸⁷ Vö.: „Jeremy Deller: *Joy in People*”, Contemporary Art Museum St. Louis, 2013.
<http://moussmagazine.it/jeremy-deller-cam-stlouis/> (2014.01.24.)

⁸⁸ Johann Lothar Schröder: *Bevezetés. A performance, valamint más, rokon kifejezések és kifejezési formák, fogalomtörténeti, történeti és elméleti áttekintése*, in: Szőke Annamária: (szerk.): *A performance–művészet*, 67.

⁸⁹ Marcel Mauss: *Szociológia és antropológia*, 432.

⁹⁰ George Maciunas: *A fluxus történeti fejlődése és viszonya az avantgarde mozgalmakhoz*, 1973.
<http://www.artpool.hu/performance/01kep.html> (2014.01.28.)

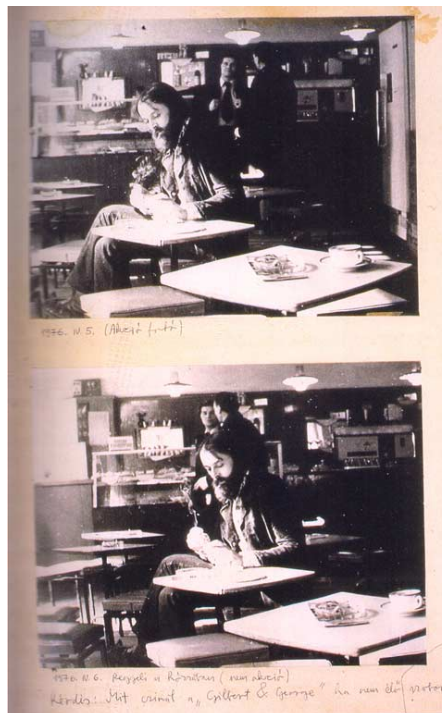
⁹¹ Boris Nieslony és Gerhart Dirmoser: *A performance – art kontext*, 2001. in: (ford.) Juhász R. József, *Magyar Műhely*, 122. Budapest, 2002.

A „bemozdulás” nem kinetikai érték, hanem a tárgy és a test azonosulásának következménye, a művészi kinyilatkoztatás tudatos referenciája. A kettősséget Jorge Glusberg a konceptualizmushoz kapcsolja: „*Felismerjük rajta a konceptualizmus hatását: a test itt par excellence az a hely ahol a »jelölők« (signifiants) szerveződnek és a belső képzetek egybegyűlnek.*”⁹²

Az újrajátszás, továbbá a tárgy konceptuális reflexiójának mentén közvetlenül eljutunk Gilbert és George munkásságához. Jelzésül utalni szeretnék Tolvaly Ernő *Mit csinál a Gilbert és George, ha nem élő szobor?* című 1976-os akciójára a Rózsa Presszóban.

Gilbert és George korai performanszaikban, mint például *Az éneklő szobor*-ban⁹³ tárgyiasították a testüket, eszközként értelmezve azt, ahogyan erre Mauss is utalt antropológiai értelmezésében. Az „élő szobrok” a test és az adott tér viszonylatában lényegében hétköznapi cselekvések kontextusára épültek. Későbbi munkájukban videókkal, fotókkal, képgrafikákkal, festményekkel nyomtatékosították művészi kifejezésformájukat.

Ha az újrajátszás elemzése során a “bemozdulás” jelzőjeként az „objekt”-t, vagyis a tárgyat (művet) vesszük alapul, akkor úgyszintén hivatkozhatunk Eva és Franco Mattes a.k.a. 0100101110101101.ORG: *Reenactment of Gilbert & George’s The Singing Sculpture*⁹⁴, című 2007-es munkájára. A következőkben Tolvaly munkáját a tárgy, a konceptuális anyagi valóság és a fikció jelenésének szemszögéből vizsgáljuk.



8. kép: Tolvaly Ernő: *Mit csinál a Gilbert és George, ha nem élő szobor?* 1976. (fotó: Lengyel András)

⁹² Jorge Glusberget: *Bevezetés a testnyelvekhez: a body art és a performance* (1970), in: Szőke Annamária: (szerk.): *A performance-művészet*, 95.

⁹³ Gilbert & George: *The Singing Sculpture*, Nigel Greenwood Gallery, London, 1970.

⁹⁴ Eva and Franco Mattes aka 0100101110101101.ORG: „*Reenactment of Gilbert & George’s The Singing Sculpture*”, 2007. <http://0100101110101101.org/home/reenactments/performance-gilbertgeorge.html> (2014.01.21.)

Az egymás fölé helyezett képpáron Tolvaly Ernő 1976-os akciója látható, melyet így ír le: „1976. IV. 5-én két kávé ittam. Az első alkalmat akciónak tekintettem, a második alkalommal csupán megittam egy kávé. Az eseményekről két fotó készült, melyeket egy lapra ragasztottam fel – látszólag egyformák voltak.”⁹⁵

Ahogy Tolvaly is említi, a két eseményt két fotóval dokumentálta, a látható cselekvéshez fogalmakat rendelt, de kontextusában mindegyik képhez más tartalommal, kiemelve a hétköznapi cselekvést egy magasabb szellemi állapotba, műként kezelve a valóságot és annak tárgyait. A mű kontextusa megkérdőjelezheti a kép lehetséges értelmezését, de bizonyossággal a kép hitelességét nem vonja kétségbe. Ezzel a gesztussal a „tárgy mint mű” fogalmát a dokumentáción túl magára a kávéházra is kiterjeszti, referencia értékű performatív cselekmény részévé teszi. A címből adódóan a mű látszólag egy hermeneutikai modell, ahol központi szerepet kap a dialektikusan megfogalmazott funkció, az alkotás fogalma, de mint művészeti aktus egy tiszta kinyilatkoztatás tárgyiasításának fogható fel. Kiérezhető a valóság, a tárgyiasság és az elvonatkoztatott emóciók határainak lebegtetése. Tolvaly gondolatainak értelmében, mi szerint „minden és semmi egyenlő kvalitások”⁹⁶, a tárgyak életre kelő ready-made szereposztást kapnak.

Ha a tárgy átveszi a performanszművész szerepét, és a művész mint médium által nyilatkozik meg, akkor az „objekt”, azaz a tárgy magánmitológiájából kilépve – a performatív feloldás bizonyítékaként – azonosul az alkotó gondolataival. Koncept-alapú példa Szentjóbgy Tamás *Csehszlovák rádió 1968* című munkája. A kiállított alkotás egy téglavolt, amely azonosult azzal az aktussal, hogy a csehszlovák lakosság az 1968-as katonai megszállást követően újságpapírba csomagolt „árrádiókkal” provokálta Prágában a belügyi elhárítást, kimutatva tiltakozását a szabad média betiltása ellen. Láthatóan lényeges ez esetben az idő tartalmi és fogalmi megjelenítése, nem egyszerűen a performansz „lezajlásáról” van szó, hanem egyfajta „kiszakadt” idő performatív szervesüléséről.

Sarah Bennet *re-formations background*⁹⁷ projektje a matéria történeti narratív emlékezéséről szól. A re-enactment mű újrajátszott fikciója az emberi test és a test által hagyott nyomok párhuzamba állítása egy épület sérüléseivel, „sebeivel”.

A projekt narratív tárgya az 1845-ben alapított Exminster Lunatic Asylum elmeegógyintézet, amelyet többször bezártak és felújítottak. A projekt az analízis státuszában az épület sérüléseiből, metaforikus sebeiből kiindulva tárja fel a tárgyat, újraformált képzeteket közvetítve a humánus érintkezési felületekből.

A re-enactment a tárgyi minták alapján kiterjedt az intézmény szociális viszonyaira is. A tárgyak történeti eróziói, a ráhatások sérülései és a felületi nyomok belső akkumulációi a ready-madekhez hasonlóan mintegy feltárják valóságukat. A múlt cselekvései a jelenre vetülnek.

⁹⁵ Tolvaly Ernővel beszélget Menesi Attila, In: *Karba tett kezek*, szerk. Wéber Kata, Trivia Film Kiadó, Budapest, 2008, 100.

⁹⁶ Uo.

⁹⁷ Sarah Bennet: *re-formations background*, 2010. <http://sarahbennett.org.uk/projects-RefBg1> (2014.01.28.)

A jelent megszemélyesítő „bemozdult” tárgy az alkotásban közvetlen valóságát mutatja a szemlélőnek, akár csak a performanszművész a testi diskurzusban. A „valóságmontázs” a performer által odahelyezett tárgy, az „objekt”, amely saját időkontextusában kommunikál a közönséggel. Nézzük Brürger értelmezését: „*A valóságfragmentumok műalkotásba való illesztése a művet alapjában változtatja meg. Nemcsak a képegész megformálásáról mond le a művész; a kép más státuszra tesz szert, hiszen részei már nem a szerves műalkotásra jellemző módon viszonyulnak a valósághoz: már nem jelként utalnak a valóságra, ők maguk a valóság.*”⁹⁸

MTAA – M. River és T. Whid: *1 év performanszvideó (más néven frissített samshieh)*⁹⁹ című hálózati alkotása úgyszintén a tárgy minőségi bemozdulását tematizálja az emberi test és a tér kapcsolatában. Számukra a re-enactment egyenértékű a „frissítéssel”. Céljuk, hogy az új technikák segítségével újrajátsszák a hatvanas és hetvenes évek bizonyos alkotásait.

A fent említett mű kiindulási alapja Tehching (Sam) Hsieh *1 év performansz 1978–79 (más néven Ketrec kompozíció)*¹⁰⁰ című alkotása. Hsieh egy évet élt önkéntes fogságban egy ketrecben, amit fotókkal dokumentáltak. Az MTAA szerzőpáros „frissített” hálózati változatában a látogató látszólag élő adást néz, de valójában a napszakoknak megfelelően összevágott klipekből fogyaszthat. A regisztrált hálózati látogató időszámlálással ellátva hivatalos gyűjtővé válik, az idő kontextusa megváltozik, ő lesz a performanszművész a hálózat virtuális ketrecében. Az új média tárgya (a látogató) a valós időben önreferens értékét mutatja a „frissítés” és „letöltés” szubjektumával.

Az „objekt” eltolódik az „objektumok” felé, vagyis az adatbázisok hierarchikus láncolata közvetíti a virtuális valóságot. Az alkotásban a re-performance narrációja a „mapping”, vagyis a leképzés absztrakciójára redukálódik.

Schröder meghatározásában a *high performance technology* a gépre utaló meghatározás, amely megjelenhet protézisként, mechanikai és digitalizált visszahatásként vagy a testre irányuló összjátékként. A néző által megélt feltételezett performatív jelleg a tárgy életszerű behelyettesítésével összpontosulhat a környezetre is. Működhet például az ecset meghosszabbításaként, műfajtól függetlenül, a képtől a performanszig és a fényfestésig.

Elemezzük a „bemozdulás” tárgyaként az ember közvetlen környezetét, az épületet. Meg kell vizsgálni az „architectural mapping” és a re-performance fogalmának viszonyát, a rombolás és az újraépítés közötti metaforikus folyamatot, ahol a tárgy személyiségjegyeket ölt, vagy akár közvetlen interaktív kapcsolatba kerül a nézővel.¹⁰¹

⁹⁸ Peter Brürger: *Az avantgárd elmélete*, szerk. Bolgár Zsolt, Universitas Kiadó, Szeged, 2010, 91.

⁹⁹ MTAA M.River & T.Whid: *1 year performance video (aka samHsiehUpdate)*, 2004.

<http://www.turbulence.org/Works/1year/> (2014.01.28.)

¹⁰⁰ Tehching (Sam) Hsieh: *One Year Performance 1978–1979 (Cage Piece)*,

<http://www.one-year-performance.com/> (2014.01.29.)

¹⁰¹ Vö. Az épület torzítását és figurális animálását a közönség irányította mikrofonok által szabályzott algoritmusokkal. Team 1024: Francois Wunschel, Fernando Favier, Pierre Schneider: *Perspective Lyrique*, Lyon, 2010.

<http://www.youtube.com/watch?v=SQRf1LAymgs> (2014.01.29.)

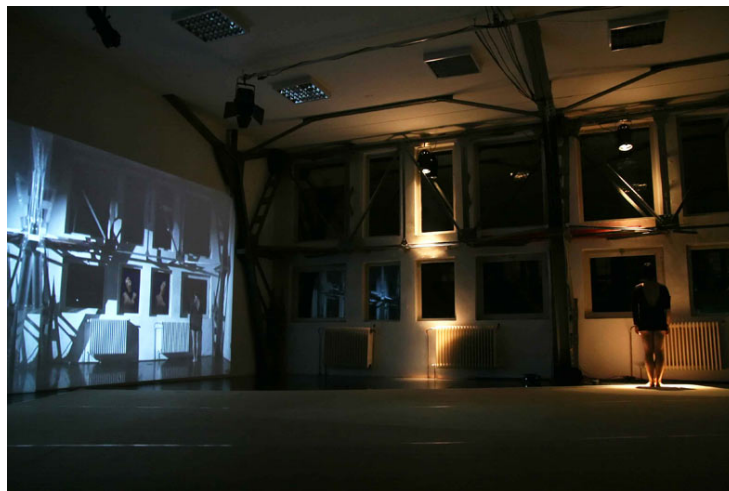
A „mapping” az értelmezés modellképe, a film ugyanis pontosan az adatbázis és a narratíva metszéspontján létezik, az idő linearitása és a beszkenelt adathalmazok komplexumában. Az architekturális vagy installációs mapping megszemélyesített tárgya a befogadó test. Olyanok, mint a belső hallgatásukból felébresztett ready-made-ek: animált testükkel, a valóság víziójával beszippantják a nézőket az újraépítés és megsemmisülés által átítatott életszerűségbe.

Az újrakevert valóság a performatív tudatállapotba rántja a szemlélőt, ahol a személyes percepció, a distancia, vagyis a látótávolság és a tudat vetekedése, egyben a szemlélő azonosulása a performansz „utazásának” végcélja.

A nézőben a képrészekből összeáll a teljes kép, a nagytotál, megjelenik a komplex megértés igénye. Ezek nagyrészt az internet oldalairól tanult vizuális értelmezések. A „betanított” digitális folyamatok katarzisének megvalósulása a dokumentációs ismeretek előrevetített igényéből következik. Ebből adódóan a befogadói értelmezés ingerküszöbe megváltozik, és a narráció szerepének jellege kiemelkedő helyet kap a mapping halmazokban.

Összegzés: az új média értelmezése, a tárgy („objekt”) és a mapping kapcsolata, a distancia (szempont) tudati leképzése mind olyan alapvető tényező, amely meghatározza a performansz, a performatív cselekvés jellegét és annak befogadási kondícióit a „mű-műszemlélő” viszonylatában.

A test és a tér egyszerű visszacsatolásával szemléltetem a tárgy („objekt”, jelen esetben a performansz tere) „bemozdulását” a megszemélyesítés felé. A *Test – tér – kép*,¹⁰² 2009-es színházi előadásunkban az előadóteret, amely egyben egy régi gyárépület architekturális szerkezetét is magába foglalta, az előadásban egységes testként kezeltem a táncosnő és az épület „plazmájában”.



9. kép: Koroknai Zsolt (látvány), Ladjánszki Márta (koreográfia, tánc), Varga Zsolt (zene):
Test – tér – kép, 2009. (fotó: Kozár Edit)

¹⁰² Vö. „Az előadás a HelyzetjelentésM című on-going bemutatósorozat negyedik állomása, amely Koroknai Zsolt képzőművész ötletei alapján készült, Ladjánszki Márta koreográfus inspirálta állapotokról, installációkkal az L1 Táncművek tereiben.” <http://www.kulturinfo.hu/moreinfo.gcw?prgid=90819> (2014.01.29.) Koroknai Zsolt (látvány) Ladjánszki Márta (koreográfia, tánc) Varga Zsolt (zene): *Test – tér – kép*, Bakelit, Budapest, 2009. Scene Ungarn In NRW: Büne Der Kulturen in Arkadastheater, Köln, 2010. <http://www.l1.hu/hu/node/162> (2014.01.29.)

Ez a tér a táncársulat mindennapi gyakorló tereként, azaz a hétköznapi fizikális kontaktok/érintkezések tereként is működött. Így ezt a hasonulást szimbolikus jelzésként használtam. Az előadásban a kétszatornás videó projekció egy szimmetria képként keltette életre az épületet, az ablakba animált táncosnő mozdulatainak tükörképeivel. A táncosnő kapcsolatba léphetett az épülettel és egyidejűleg saját virtuális reflexiójával, így a színtér mint „objekt” (műtárgy) fogadta be a nézőket, hogy performatív tényükkel azonosuljanak az előadásban.

A nézők szintén nem a szokványos nézőtéri pozícióban foglaltak helyet. Egy fekete tüll anyag feszült a nézők és az előadók között, egy optikai membrán, a rejtőzködés és a kettős vetítés látens közvetítője.

Az előadás önfejlesztő mozdulatsora, relatív időfaktora olyan virtuális profilokat fejlesztett a darab arculatában, amelyek tárgyas–protéziseiként alkották a koreográfia szerkezetét, a mozdulatsorok fiktív improvizációi egy percepciós dramaturgiát építettek fel.

Az előadáshoz installált előterek, többszatornás videó művek tartoztak, így a tárgy – a gyárépület – már a látogatók érkezésével betöltötte performatív szerepét. Az objektumorientált narráció állandósította az időt, vagyis a mű környezetét éppoly plasztikusan fogta fel, mint komplex egységét.

2.2 Táncból mozdulat

Az új média irányai a társművészetek és a performansz kapcsolatában.

„Az a logika, hogy az egyik esemény egy másikra adott válasz, ma már nem tűnik kielégítőnek. Egyszerre többfélét nézünk és hallgatunk. A tánc esetében a jelentéssel kapcsolatos szócséplés képezte a legnagyobb akadályt. E pillanatban a szavak széttöredeznek.

már

nem

igazán

illenek

ide,

össze

kell

keverniünk

és újra

ki kell

osztanunk

őket”¹⁰³

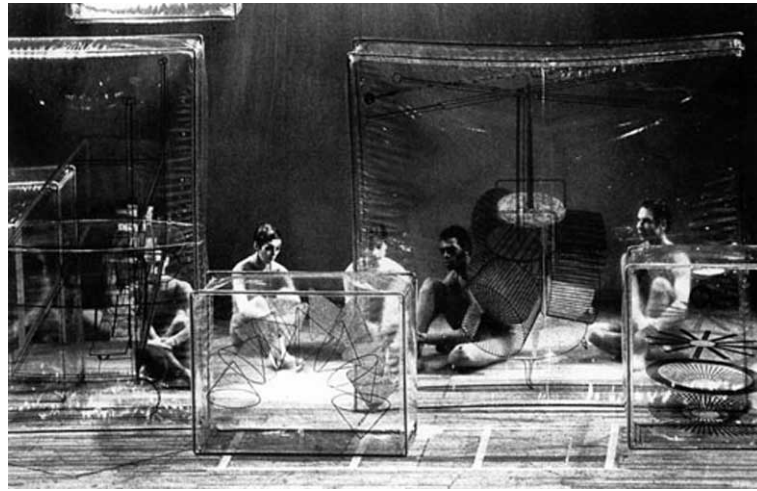
(Merce Cunningham: *Változások*, 1968)

Merce Cunningham: *Walkaround Time*¹⁰⁴ 1973–as koreográfiájának Charles Atlas által dokumentált felvételén látható, hogy a kamera mozgása szintén a tánc részét képezi. Az előadásban különböző művészeti területek áthatásaival találkozunk.

¹⁰³ Roger Coperland: *Merce Cunningham, A modern tánc modernizálása*, szerk. Fuchs Livia, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2012, 5.

¹⁰⁴ Charles Atlas, Merce Cunningham: *Walkaround Time* 1973.
<http://www.eai.org/title.htm?id=15050> (2014.01.31.)

Duchamp ikonikus alkotását, a *Nagy üveget* használja fel Jasper Johns a díszletek kialakításához. A mű részeit hét darab nagy, áttetsző nejlontestre szitázza, amelyek a koreográfia részelemeiként illeszkednek a darabba.



10. kép: Merce Cunningham (koreográfia), Jasper Johns (díszlet: Marcel Duchamp *Nagy üveg* feldolgozás): *Walkaround Time* 1968. (fotó: James Klosty)

Atlas, akivel Cunningham 1971-től dolgozott együtt, így nyilatkozott: „*Bár a koreográfia, a zene és a díszletek külön koncepció szerint készültek, tematikailag ugyanazt a célt szolgálják: tisztelettel adóznak Marcel Duchamp művészetének.*”¹⁰⁵ A *Nagy üveg* már önmagában egy képbe merevített performansz narratív körfolyamata, melyet újra játszanak a színpadon.

Duchamp kijelentését: „*Lelkes nominalistának vallom magam...*”¹⁰⁶ Házás Nikoletta így értelmezi: „*Az irodalmárok ihlette szó szerinti nominalizmus – amint azt a Nagy üveg is példázza – már nem irányul jelentésalkotásra, nem törekszik transzcendentális igazságok feltárására. [...] A »hogyan lehet képekkel gondolatokat közvetíteni, vagyis valamit állítani« helyére a »hogyan lehet képekkel kétségbe vonni« kérdés kerül.*”¹⁰⁷

A *Nagy üveg* kontextusában nem csak fizikai transzparensége, hanem a tautologikus értelmezésben jelenlévő kiteljesedése is magával vonzza a darab kifejezési eszköztárát. Cunningham is inspirálódik a koreográfiában, a ready-made-ek belső tempusát kimozdítja statikusságukból, hétköznapi mozdulatsorokat használ és a darab látszólagos szünetében a néző részévé válhat a színpad átrendezésének, a jelmezcserének. A táncosok és a nézők közvetlen performaív kapcsolatba kerülnek az előadással.

Maga a mű címe, a *Walkaround Time*¹⁰⁸ egy számítógépes szakzsargonra utal: a „renderelés ideje alatt tehetsz egy kört”. Cunninghamre hatással volt Nam June Paik

¹⁰⁵ Vö. (sz. ford.) Electronic Arts Intermix: Charles Atlas, Merce Cunningham: *Walkaround Time* 1973. <http://www.eai.org/title.htm?id=15050> <http://www.youtube.com/watch?v=dVpF7qZPavU> (2014.01.31.)

¹⁰⁶ Házás Nikoletta: *A dobozba zárt gondolat*, szerk. Házás Nikoletta, Nagy Edina, Seregi Tamás, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2009, 41.

¹⁰⁷ Házás Nikoletta, 42.

¹⁰⁸ Vö. Roger Coperland: *Merce Cunningham*, 225.

munkássága, közös indíttatású darabjuk az 1975–76-os *Blue Studio: Five Segments*.

A Westbeth táncstúdiójában Atlással a „blue box” technikát alkalmazták, ahol a posztmodern táncmester elszakad a „Graham technika talajától” és egy videó táncsorozatot készít új, digitálisan értelmezett hátterekkel, amelyben Cage és Jasper Johns audiokollázs inspirációi is szerepet kaptak. Majd a *Fractions I* 1978-as darabban a koreográfia négy tv–monitort használt, melyeken élő kamerával és felvett anyagokkal egy időben a táncosok közelképei és termélységei jelentek meg.

Cunningham kísérletezett a tér „pontozásával”, a mélységelesség kérdésével. Foglalkoztatta a véletlen kontextusának a kérdése. Amint Cage fogalmazott: „Valahányszor koncerthelyzet áll elő, koncertre kerül sor.”¹⁰⁹

Cunningham több darabjának címében is utal a számítógépre. *Enter* (1992) ebben a műben kezdte használni a LifeForms nevű 3D koreográfiai animációs programot, a *CRWDSPCR* (1993) koreográfiájában az idő átértékelődéséről a hétköznapi élet felgyorsulásáról írja: „A *CRWDSPCR* olvasható »crowd spacer«-nek és »crowds pacer«-nek (»tömegtér élő« és »tömegtér járkáló«) is, így egyszerre utal arra, hogy a technológia mennyire összezúfolta körülöttünk a teret (space), és mennyire felgyorsította az élet tempóját (pace).”¹¹⁰

Charles Atlas: *MC9* (2012.)¹¹¹ című videoinstallációjában kilenc multi–csatornás vetítés látható, Cunningham és Atlas huszonegy közös munkájának, közel negyvenévnnyi együttműködésüknek a feldolgozása. A kiállítás 2013-ban a BMW Tate Live-ben volt látható, ahol Atlas élő Vj. díszlettel bemutatott táncelőadást is prezentált.



11. kép: Charles Atlas: *MC9*, BMW Tate Live, London, 2013.
(fotó: Gabrielle Fonseca Johnson)

¹⁰⁹ Roger Coperland, 207.

¹¹⁰ Roger Coperland, 225.

¹¹¹ Charles Atlas: *MC9*, 2012, BMW Tate Live, London, 2013.

<http://www.tate.org.uk/whats-on/tanks-tate-modern/eventseries/bmw-tate-live-charles-atlas-and-collaborators> (2014.02.01.)

A tánc és a mozdulat éppoly áthatásba kerül, mint a társművészeti rétegek. A tánc kezdeti történetiségében az avantgárrdal a teljesség felé halad, a realitás idejét kitöltve, majd akár az új média, a rész–szekvenciák halmazában torlódik, a táncból mozdulatsor lesz nyitott értelmezési formákkal.

Tino Sehgal munkásságánál megfigyelhető a teljes realitás közvetlensége és egyben az elvonás performatív aktusa.



12. kép: Tino Sehgal: *These associations*, Tate Modern, Turbine Hall, London, 2012.
(fotó: Koroknai Zsolt)

Sehgal nem engedi a műveit dokumentálni. Mert munkáit, koreográfusi lényel a konvenciók megfelelésétől folyamatosan tisztítja, mint egy örök térben zajló szobrászat és ez alkotja a „konstruált helyzetekben” megjelenített performanszt.

Az instrukciók alapján installált, hétköznapi aktusokkal átszőtt, közvetlen és többlépcsős, „többszemélyes” performanszok a látogatók számára az életpillanatok és a felismerés közötti újrajátszott tapasztalást mutatják be. Ezzel egyben tiltakozását fejezi ki a műalkotás áruként való tételezése és a múzeumok dokumentációs stratégiája ellen. A fizetett előadók és a látogatók fesztelen interakciója, a rádöbbenés a valóságra (a műtárgyra) valóban a tánc kiterjesztését jelenti, még ha redukált mozdulatok révén is.

Sehgal táncművészeti előképzettség után került a képzőművészeti szcénába. Első komolyabb bemutatkozását Jens Hoffmann kurátor szervezte, aki korábban szintén tánccal foglalkozott. A berlini Kunst–Werke–ben 2001–ben megrendezett *A Little Bit of History* című kiállítás–sorozaton, *Az I'making arts* című műve szerepelt, amelyben Sehgal apró mozdulatokat tesz, miközben azt ismétlgeti: „*minden mozdulatom művészet... minden mozdulatom művészet...*”

*Táncelőadásokban való együttműködésem*¹¹² során azt tapasztaltam, hogy az alkotási folyamat kiemelt szerepet kap, lényegesebbé válik, mint az előadás. A kezdőpont kiindulási helyzetétől dinamikusan fejlődik a koreográfia váza, a kontakt improvizációs motívumok és a szubjektív diskurzusok az alaptörténet kiteljesedését szolgálják.

A vizuális képi egység a darab meghatározó része, technikai szerepét illetően viszonyított, a táncosok színpadi mozgásával kölcsönhatásban szervesül.

Az előadás az alkotás folyamatának újrajátszása, egy önreferens visszacsatolás. Ebből adódóan kiemelt szerepet kapnak a közvetlen mozdulatsorok és repetíciók minőségei és kutatási területei, a művészi performansz fogalmához kapcsolódóan.

Kortárs viszonylatban a „rezidens”¹¹³ működés és a „projekt–centrikusság”¹¹⁴ megjelenése a társművészeti áthatások dominanciáját segítik.

¹¹² Vö. Webjegyzék: Koroknai Zsolt: *Válogatott látványterveim táncelőadásokban*.

¹¹³ A rezidens jelentése kihelyezett gyakorló szakképzés, alkotási lehetőség, együttműködés, amely kutatási támogatást is magában foglalhat.
Vö. <http://www.l1.hu/hu/rolunk/> (2014.02.02.)

¹¹⁴ Vö. L1 Független Művészek Közhasznú Egyesületének kiállítása: Nemzetközi performansz– és tánckiállítás Düsseldorf (Internationale tanzmesse nrw, Düsseldorf, 2012. 08. 29–31.)
<http://www.l1.hu/hu/node/250#tab2Művészek> (2014.02.02.)

Az Ismeretlen Kutatása egy alkotóműhely, ahol közösen gondolkozhat alkotó, koreográfus, táncos és a közönség arról, hogy mit is jelent az improvizáció a kortárs művészetben.
<http://www.youtube.com/watch?v=Iv2u9Ie5x-E> (2014.02.02.)

2.3 El–hangzik

A zene, (hang) alkotó struktúrája a performansz–remixnek.

„Amennyiben a »zene« szó szent és csak a tizennyolcadik és tizenkilencedik századi hangszerekre van fenntartva, akkor használjunk egy találóbbs elnevezést: hangszervezés.”¹¹⁵

(John Cage: *A csend*)

A szakdolgozat performansz–remix témájához, nevezetesen a *Lektrónia* sorozathoz kapcsolódóan kutatómunkámban kiemelt szerepet kap a zenei improvizáció és az elektronikus hangzás. Az elemzés témaköre, mint arra Lev Manovich gondolata is utal, messze túlmutat az akusztikai párhuzamok felállításán: „A zene története során olyan művészeti terület volt, amely más területeknél mindig előbbre tartott a számítógép alkalmazását illetően, hogy új esztétikai paradigmákra tegye képessé.”¹¹⁶

Ha az improvizációt mint műalkotási készséget elemezzük, amelyben kiemelt szerepet kapnak a hangra készített „művek”, „objekt–k”, azt tapasztaljuk, hogy természetes struktúrákat alkotnak a művekben a hangok instrumentális és elektronikus tárgyi és digitális területei, a közöttük lévő átjárás, amelyet Jon Hassell „*digitális erdőnek*” nevez.

Az improvizáció látszólag instabil következménye a „párbeszéd”, ahol a részletek „fogadása” és a „válaszok” egységei rögzülnek egy rezonációs térben. Tim Hodgkinson a *Sampling, erő és a valódi érintkezési pontok* című írásából idézve: „Elsősorban ez a tényező az, ami a szabadimprovizációt előadásra alkalmassá teszi, mindazzal együtt, amit még – utalva a »közösségi alkalom« jellegzetességére – pszicho–pszichológiai tevékenységének (psycho–psychological activity) is nevezhetünk.”¹¹⁷ majd arra is utal, hogy az „esztétikát” mint terminust kiterjeszti a technológia diskurzusára.

Pszichológiai és asszimilációs kapcsolatként nevezi meg az elektronikus zenére jellemző szabályzási nehézségeket, úgy mint „1. a zenésznek a hang felett gyakorolt kontrolljának hiánya; 2. a zenész visszatérő információtorzulása; 3. a zenész és a hallgató között hallottak divergenciája.”¹¹⁸

Az elektronikai erősítésnél, a hangszóró tulajdonságából fakadóan „*időkésleltetés, spektrumtorzulás*” tapasztalható. Ez a fajta differenciáltság a hangszer feletti kontrol merevségi fokát lecsökkenti. Így az alkotásban kihasználható a zenei összhangzat „tájképrendszere” az akusztikai térben a közvetlen és visszavert hangok komponálásánál. Hodgkinson szerint a zenei dinamikában a komplexitás egysége jellemző: „Az *extra anyagok és folyamatok interpolációjával – amely a zenész és a hallgató között létrejön – együtt jár a zenei energia.*”¹¹⁹

¹¹⁵ John Cage: *A csend*, ford. Weber Kata, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1994, 7.

¹¹⁶ Lev Manovich: *Flash Generáció*, in: Gerencsér Péter (szerk.): *Új, Média, Művészet*, Universitas Kiadó, Szeged, 2008, 158.

¹¹⁷ Tim Hodgkinson: *Sampling, erő és a valódi érintkezési pontok*, in: Kovács Zsolt, L. Simon László, Sörös Zsolt (szerk.): *Magyar Műhely 107.*, Budapest, 1998, 46.

¹¹⁸ Im. 47.

¹¹⁹ Im. 47–48.

A kutatási területemet képező alkotómunkámban nagyrészt épített hangszerek vagy ready-made-ek szólnak meg. Meghatározó a hangszer technikai rugalmassága, „tehetetlensége, működési minimuma”, vagyis használhatósága, közvetlensége, tehát az előadásra való alkalmassága.

Mit is jelent a „samplerezés” mint programozott kreativitás? A sampler fogalmában nem csak digitális instrumentumot értek, hanem a megszólaltatott hangszertárgyat, amely a tárgyból „vertikális szeleteket” emel ki, vagyis hangzó tárgyat „mintavételez”. Ezáltal lehetővé teszi a hangalkotó rendszereknek, hogy ne reprodukálják, hanem rekonstruálják az „elhangzó” önképüket.

A performanszban az improvizáció jelentős közvetítő eszköze a muskuláris gesztusok konvergenciája. A narrációs igény lebegtetett fenntartása (bizonyos pontozási nyomatékokkal) feltételezett tartalmat képez, az ok-okozat szimbolikus aspektusát.

A hallgatóság szocio-térbelisége manifesztálódik a kölcsönös jelenléttel, a potenciális csend stimulációját is beleértve, amely létrehozza az improvizáció kiterjedésének másodlagos arányát.

Az improvizáció a feltételezett csendből indul, amely nagy valószínűséggel nem létezik. Ha a zene hangot idéz, habár a hangfelvétel nem ismeri az idézőjelet és az idézet nem képviseli az egészet, mégis lehet hangminta, amely beépül az improvizáció szövetébe. A hangszövet az antistruktúrák által gyarapszik, hogy konfigurálisan fennmaradjon. Az improvizáció nem ismeri a számok törvényét, a magányos szóló is az elvonás duettje.

Ha az improvizációban van kritikus pont, az valószínűleg a befejezés. A remixek objektumhalmazait véve, ennek jelentősége háttérbe szorul.

Lényeges szerepet kap a „looping”, az autonóm újjászerveződés, hanggenerálás, szerkesztés és visszakötés, ahol az „anyag” önreflexiójában, dialektikájában magától érthetően új anyaggá „válík”.

Összegezve: a performansz-remixben a hangok és hangképek folyama (flow) és a körfolyamata (loop) egymás nélkülözhetetlen alapelmei és alkotó szerepet töltenek be az új média alkalmazásában.

3. Fogalmi vonulatok

A performansz–remix a modell fikciója.

A performansz–remix fogalmi vonulatát (miértjét) vizsgálva egy feltételezett megközelítést alkalmazok, kiemelve Stephen Hawking fizikai rendszeréből a „modellfüggő realizmus” jelzőt, ami az ő fenomenológiai jelentési párhuzamában így szól: „nem létezik a valóság világréptől vagy elmélettől független fogalma.”¹²⁰

Értelmezésemben utalok továbbá a következő gondolatára: „A modellfüggő realizmus nemcsak a természettudományos modellekre alkalmazható, hanem azokra a tudatos és tudat alatti gondolati modellekre is, amelyek a mindennapi világ értelmezése és megértése céljából mindannyian készítenek. Nincs mód arra, hogy eltávolítsuk az észlelőt – saját magunkat.”¹²¹ Témájából adódóan a kutatási területemen és az alkotói folyamatomban sok esetben egybefonódva jelennek meg a fizikális valóság és az elméleti fogalmak struktúrái. Vagyis, mint a bevezetőben említettem, a technikai dominancia modellfüggő és reális viszonyítási képesség. Ez egyben reprodukív és analitikus pontot képez. Ezért a fogalmi konstrukciók narratív analógiái valóságfüggő modellek, amelyek értelmezéseiben a „modellfüggő realizmus” gesztusértékű viszonyának replikációi. Tehát a performansz–remix modellértékű egyszerűségével a közvetlen alkotói folyamatban jelentkező mű.

3.1 Rész és egész

A performansz–remix önépítő replikáció.

Mint vizsgálati tényező mindenképp elemzésre méltó a tendenciáknak az a felvetése, miszerint a szociális viszonyok változásának és az új média terjedésének, fejlődésének köszönhetően egyre elterjedtebbé válik körülöttünk a „remix kultúra”. Ebből adódóan felmerül a kérdés, miért van értelme, hogy önálló művészi alkotásokat készítsünk?

Lev Manovich gondolatait idézve: „A válasz természetesen az, hogy azért, mert még mindig szükség van a művészetre. Még mindig mondani akarunk valamit a világról, és benne az életünkről, még mindig szükségünk van arra, hogy »a tükröz megmutassa a pocsolyát,« ahogy Stendhal nevezte a művészetet a tizenkilencedik században.”¹²²

A „remix kultúra” alkotóit vizsgálva feltehető a kérdés, „miért is csinálják”. Hans Beltingnél a kép mint ikonikus társadalomtörténeti fogalom jelenik meg, a „képprombolás” kifejezéssel párhuzamban. A „képprombolás” fogalma a birtokbavételt, a minőségi jelölés determinációját jelenti és nem pusztán a cselekvés vandalizmusát.

„A képprombolás kollektív válasz volt arra a kényszerre, amely vakhítt követelt a képek iránt, miközben ez a hit elsődlegesen nem a képeknek szólt, hanem a képek állítóinak.”¹²³

¹²⁰ Stephen Hawking: *A nagy terv*, 54.

¹²¹ Stephen Hawking, 57.

¹²² Lev Manovich: *Flash Generáció*, 147.

¹²³ Hans Belting: *A hiteles kép, Képviták mint hitviták*, ford. Hidas Zoltán, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2005, 32.

Az információáramlás birtoklása és a média hálójába láncolt fejlődés utal a képviták hétköznapi jelenére, ahol a „miért is” fogalmára az újakevert „remix állapotok lájkjai” adják meg a választ. Ez a kommunikáció nagyrészt a szerverek korrekciójával, a kép és a tudat birtoklásának mindennapi megdöntésével zajlik.

Belting szerint a képtideák ledöntése a figyelem központjába kerül azzal a felismeréssel, hogy a képáradat média hatalmi hálózatában ráakadunk a „hiteles”, a „*publikálásra engedélyezett*”, és a „*tiltott*” képekre.¹²⁴

Ebből lényeges következtetés a „kiemelés” lehetősége. Tehát a remix fogalmi körében a „kiemelés” mint motivációs készség szerepel. Feltételezhető a feszültség a kiemelés mint cselekvés és a mű „aurája” között. Figyelembe kell venni, amire Walter Benjamin *A műalkotás a technikai sokszorosítás korszakában* című tanulmányában utal, „*miszerint a műalkotások technikai reprodukálhatósága egy másfajta (nem–auratikus) befogadásmódot kényszerít ki.*”¹²⁵

Ezzel szemben a performansz–remix mű, egy új idő taktusban értelmezett transzponálás. Peter Gorsent idézném a szubjektív módosulásról: „*amelyek a performance történetének rekonstruálásából származnak, színrevitelük formai magját mindenkor az időbeli kiterjedés »megjelenítési módosulása« (Husserl) adja meg. Az egzisztenciálisan megélt pillanat a döntő, s vele a »saját életútból származó emocionális motívum«, amelyet »nem akarunk elsüllyedni hagyni.«*”¹²⁶ Tehát a performansz–remixben az aura mellett az egzisztencia mint életút van jelen, hordozva egyben a „kiemelés” természetes öntudatát.

A tanult olvasási folyamatok változásával a digitális dokumentációk egyszerre állnak rendelkezésre, szemben a kronológiai dokumentációk lineáris fejlődésével, így a kölcsönhatás összessége az új média dokumentumtartalmát is érvényesíti. Ezért a tartalmi „kiemelés” újraképzett valóságösszeget mutat, megfelelően hasonulva az aktuális formanyelvhez. Boehm is utal erre a változásra az „*iconic turn*” meghatározásával: „*Tekintettel a sűrítés e minőségére, amely a kép és a rajta kívüli világ között »ikonikus differenciát« hoz létre, [...] amelyben a kép autonóm önálló súllyal rendelkező instanciaként lép a hermeneutika és a filozófia legbensőbb tartományba.*”¹²⁷

A képi olvasásban bekövetkezett generációváltást a „Flash generáció” színrelépéseként jellemezhetnénk, a képi értelmezés remix alapú, vektoriális gondolkodására utalva. Nem csak a videojátékok „többéletű” reflex idegződéseinek újrajátszásairól van itt szó, hanem arról a jelenségről is, amelyet Manovich „szoftvermodernizmusként” jellemezett, összekapcsolva a képkalkoló folyamatot az esztétizáló remix fogalmával: „A

¹²⁴ Hans Belting, 34.

¹²⁵ Peter Brüger: *Az avantgard elmélete*, 42.

¹²⁶ Peter Gorsen: *Az egzisztencializmus visszatérése a performance–művészetben (1979)*, in: Szőke Annamária: (szerk.): *A performance–művészet*, 2000, 124.

¹²⁷ Horst Bredekamp: *Fordulópontok, Az iconic turn ismertetőjegyei és igényei*, ford. Kékesi Zoltán, in: Nagy Edina (szerk.): *A kép a médiaművészet korában*, L'Harmattan Kiadó, 2006, Budapest, 12.

szoftverművészeti alkotások »szoftvermodernizmusa« – néha meglepően szorosan – megismétli a korai számítógépes művészet (1950–1970) esztétikáját, amikor először nyílt meg az emberek előtt a lehetőség képek és animációk programozás útján való létrehozására.»¹²⁸

Manovich három részre tagolja a számítógépes szimuláció fejlődését: *1. az ötvenes évek analóg számítógépekkel készült alkotásai, vagyis a modernizmus képi alapsémája, 2. a nyolcvanas évek hollywoodi realizmusa, 3. a valós időben játszó számítógépes játékok narrációi.*

Manovich szerint a remix technikai fejlődéséhez tartozó esztétizáló fogalom a történeti fejlődés első szakaszához közelít. *„Így a modernizmushoz történő részleges visszatérés nem rossz kiindulópont, feltéve, hogy csak az első lépést jelenti az új korszak újfajta esztétikájának kialakulása felé.»¹²⁹*

Ennek a feltételezésnek fő alapja a technika, a számítógép mint szimulációs médium, illetve természetes funkciójának más médiumok szimulálására történő használata.

Visszatérve a performansz mint önismétlés cselekményéhez, utalok Beke László szóelemzésére: *„Mivel a performance–ot az esetek többségében maga a szerző hajtja végre, a németek »Selbst–darstellung«–nak (önbemutatónak) is nevezik s mint ilyen, az önarckép–műfaj meghosszabbításának is tekinthető, annak minden eredendő exhibicionizmusával együtt.»¹³⁰*

Az önismétlés exhibicionizmusából adódóan ennek aberráns érzéki remixei a média platformján deviáns szexuális kifejezésmódként is megjelenhetnek.

Amikor az önarckép, illetve a portrérajzolás aktusát vizsgálva azt vetem fel *Portrérajzolás* című írásomban, hogy *„Ha kicsit elvonatkoztatva körbejárjuk a portrérajzolás fogalmát, a modell és a rajzoló viszonyát kissé humorosan a »pózművészet színházának« is nevezhetjük, ahol az előadott darab maga a rajz,»¹³¹* ezzel két dologra utalok. Egyrészt az önarckép rajzolása önmagában performatív aktus, másrészt – bármily furcsa – noha a művész és a modell szembesülése duális elmélyülés, mégis magányos alkotási folyamat.

Összegezve: a performansz–remix fogalmi körében az alkotói magány és az önismétlő aktus kettőssége minőségi szinten van jelen, bármennyire publikus közvetlenséggel is épül fel ez a replikációs kölcsönhatás.¹³²

¹²⁸ Lev Manovich: *Flash Generáció*, 155.

¹²⁹ Lev Manovich, 157.

¹³⁰ Beke László: *Médium/elmélet, Az emberi test és a médiumok – képzőművészet és színház között*, 152.

¹³¹ Koroknai Zsolt: *Portrérajzolás*, szerk. Gulácsi Aurélia, Németh János, CSER Kiadó, Budapest, 2011, 23.

¹³² Vö. Abramović kiállítását *A művész jelen van*, ahol 735 napot töltött szemtől szemben a látogatókkal.

Marina Abramović: *The Artist Is Present*, MoMA, New York, 2010.

<http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/965> (2014.01.27.)

3.2 PR–jelenségek

A PR vagyis a public relations¹³³ mint arra már utaltam az 1.2. fejezetben, antagonisztikus ellentétben áll a művészettel. Amint azt Guy Debord írja *A spektákulum társadalma* című írásában: „*A spektákulum nem fogható fel egy, a tömeges képterjesztési technológia kitermelte látásmóddal való visszaélésként. Sokkal inkább maga egyfajta Weltanschauung,¹³⁴ amely megvalósult, anyagszerűvé vált.*”¹³⁵

Viszont a műalkotás territoriális viszonyában a megjelenés formai szintjein lényeges vizsgálati szempont az arculati mutató mint a szuverén adatbázis primer teljessége. Az új média társadalmi reflexiói, felhasználófüggő aktusai megkövetelik a „fogyasztási” lehetőségek viszonyított megjelenítését.

A társadalmi szokások változása miatt a reklámnak komplexebb, egyben alternatív értékhozókkal ellátott tartalmi és vizuális egységet kell képeznie. Lényeges a minőségi értékmutató, amely a „művészi alkalmazott” területeket megkülönbözteti az üzleti médiától. A mű vagy művészi megjelenési forma szuverenitásában független, megjelenésében túllép a fent említett hierarchikus ellentétben. Formajegyeiben a „művészi design”¹³⁶ tartalmát hordozza.

A kommunikációs vizuális nyelvben az „információs zaj”, amit „információs kattogásnak” is jelölhetünk, a percepciók szórás tudatváltozásában elmozdította a vizuális emlékeztetést, „blickfangot”¹³⁷ a klasszikus „háromtagú” képi értelmezéstől. Az új média palettáján, a pixelképek „áradatában” a képi értelmezési határ a hatos layer (réteg) értékével mérhető.¹³⁸

A felgyorsult információfolyam a képi olvasás memorizálását növeli. De ha jobban megvizsgáljuk a „kép–layerek” növekvő fogyasztását, a látszólag nagyobb mennyiség redukciós befolyásolja a minőségi vizuális értelmezés küszöbértékét.

Összegezve: a jól tervezett PR–megjelenítés továbbmutat a kritikai fogyasztásnál, látszólagos spontaneitásában plusz értékeket hordoz.

¹³³ A PR vagyis public relations: jelentése, kölcsönös előnyökön alapuló kommunikáció és kapcsolatok tudatos szervezése.

http://hu.wikipedia.org/wiki/Public_relations (2014.02.06.)

¹³⁴ *világnézet* (német)

¹³⁵ Im. *I. Végső elkülönülés*, 5.

¹³⁶ Vö. „A vizuális kommunikáció területén a dizájnerek a grafikusok, de a virtuális világ, a »web« dizájnerei is. [...] tágabb értelmezésben már nem csak tárgy- és környezetalakítás, hanem stratégia, elemzés és folyamat.”

<http://hu.wikipedia.org/wiki/Formatervez%C3%A9s> (2014.01.20.)

¹³⁷ *tekintet megragadása* (német)

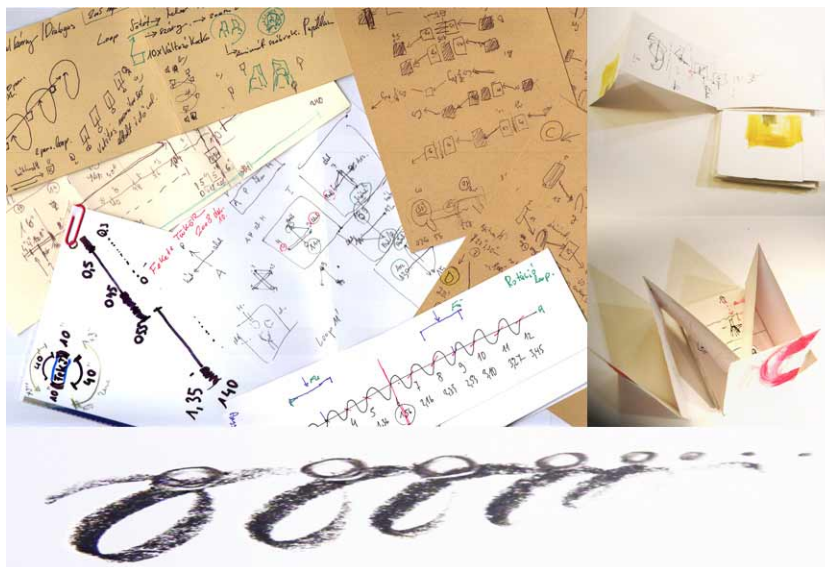
¹³⁸ Lev Manovich: *Flash Generáció*, 147.

3.3 Loopolt időtaktusok

„Mert ha az idő, amint azt a meggondolt eszmélet képzelet, közeg, melyben eszméleti állapotaink különváltak következnek úgy, hogy számlálni lehet őt, és ha másrészt számfogalmuk végre is a térben szórja szét mindazt, ami közvetlenül számlálható, előre is látnivaló, hogy az idő, amit közegnek veszünk, hol elkülöníteni és számolni lehet, semmi más, mint a tér.”¹³⁹

Kutatási munkámban és a mestermunkámat képező *Lektrónia* sorozatban a loop kiemelt szerepet játszik a képi és fogalmi megjelenítéseknél. Az alkotásban, a művekben az időegység és a tér kapcsolódása kiemelt fontosságú, amint azt Bergson fenti soraiban is olvashatjuk. A performansz–remixek alkotóelemeiként működő loop-oknál ez egy „motorikus állandó” szerepét tölti be a műalkotás terében.

A loop szerkezetek nem egyszerű szekvenciafolyamatok ismétlődései, inkább hasonulnak egy térbeli, spirálisan rétegződő montázsrendszer kívülről nézett képzetéhez. Ebből adódóan a loop szerkezetének és mechanizmusának vázlata lényeges modellezési kitétel az alkotásnál.



13. kép: Koroknai Zsolt: *Loop vázlatok* – modellek, 2005–2013. (fotó: Koroknai Zsolt)

Ahhoz, hogy vázlatunk „modellfüggő realitásban” értelmezze az alkotást, jelen esetben a loop képi, hangis és térbeli megjelenését, ismernünk kell azt a változót, amely modellünk alapegysége. A közvetett képalkotások numerikus rendszerét a tér koordinátaival egyeztetve realizálhatjuk elképzelésünket.

¹³⁹ Henri Bergson: *Idő és szabadság*, ford. Dr. Dienes Valéria, Universum Kiadó, Szeged, 1990, 107.

Az idő mint egység, a mérték látszólagos értéke. A loop rendszerek hurokvonulatában a lineáris idő folyamán találkozunk a spirális vonulat rétegződésében átfedő pontokkal. Vagyis „képzetes időpontokkal”. Ezek a képzetes pontok, „idő kitüremkedések” a mű-remix történeti megjelenési formációi. A képzetes időpontok újrakeverésével a folyamat és az „objekt” dialektikájában szükségtelemmé válik a tárgy („objekt”) és a tartalmi mondanivaló szétválasztása, s ebből adódóan együttes megjelenése is.

A loop mint a performansz motorikus egysége, térbeli dimenziójával kölcsönös visszacsatolásban tölti be szerepét. Így nem tekinthető pusztán narratív jelenségnek.

Szerkezeti felépítésében releváns tulajdonság a szimmetria. Hegelnél a szimmetriáról a következőket olvashatjuk: „»A szimmetria nem – egyenlő absztrakt alakzatok ismétlődésével«, olyasminek az ismétlődése, ami egyben egyenlőtlen is.”¹⁴⁰ Láthatóan nem a formai hasonlóságot emeli ki, hanem egyfajta alakulást. Ha a fizikai törvények szimmetriáira gondolunk, Feynman előadásában utal arra: „emléttük Weyl egy jó megfogalmazását, amelynek a lényege az, hogy akkor szimmetrikus valami, ha meghatározott műveleteknek alávetve változást nem tapasztalunk.”¹⁴¹

Ez azt jelenti, hogy különböző transzformációkat hajtunk végre, és nem történik „tartalmi” változás. Ennek fordítottja szerint tehát elmondhatjuk, hogy szimmetrikus konstrukciójú szerkezetek tulajdonságai, jelen esetben a loop, transzformációs hatásokat mutathatnak.

A művészi alkotási mód is magában foglalhatja ezeket a gesztusokat, építőelemeket, a művel szervesülve, amint az Ivan Ladislav Galeta kompozíciós eljárásánál megfigyelhető: „meghagyni a filmen rögzített látványillúzió látszati objektivitását és úgy módosítani a legkülönbözőbb másodlagos eljárásokkal (újraexponálás, fordítás, tükrözés, ismétlés, többszörözés, grafikus jelek, analógiák) hogy egy metafora–közeli állapot jöjjön létre.”¹⁴²

A új médiában a loop-ok többszörös elrendezése azt az illúziót kelti, hogy a fizikális realitás átlépi a narráció küszöbét. A performansz talaján ezek a szervesülő loop-ok a valós elemek navigátoraként reális időtaktusokat hoznak létre, a virtuális igézetet felcserélve a metafora közvetlen alkotásba helyezett aurájával.

Ahogy Manovich írja *Mi a film?* című elemzésében: „csakán egy pár loopba rendezett képsor elegendő lehet ahhoz, hogy létrejöjjön az élet és a lineáris idő illúziója.”¹⁴³ A narráció igényét kielégítve, a nézőben felmerül az ösztönös realitás szüksége.

¹⁴⁰ G.W.F. Hegel, *Előadások a művészet filozófiájáról*, 114.

¹⁴¹ Vö. Herman Weyl német matematikus fizikus és filozófus, in: Richard P. Feynman: *Hat majdnem könnyű előadás*, ford. Bozoki György, Akkord Kiadó, Budapest, 2004, 24.

¹⁴² Peternák Miklós: *Ivan Ladislav Galeta perspektívái, A látógúla vonatán*, <http://www.pm.c3.hu/iras-Peternak-Miklos/ivan-ladislav-galeta-perspektivai.html> (2014.01.08.)

¹⁴³ Lev Manovich: *Mi a film?* in: apertura: ford. Gollowitzer Dóra Diána, Lev Manovich: *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press, 2001. 244-278, <http://apertura.hu/2009/osz/manovich-3> (2014.01.20.)

A valós időben realitáselemek konstrukciójából felépített előadásban a loop motorikus fonala az absztrakció képzetébe emeli a nézőt. Ez a párhuzamos szerkesztés, a koegzisztencia időtlen állapotát segíti, a „loopolt – képzetes időt”.

A montázs és a kompozíció kapcsolatában érdemes megjegyezni Erdély Miklós filmre vonatkoztatott gondolatát: „*azáltal, hogy egy jelenséget összefüggéseiből kiemel, olyan komplex fenoménná transzponálja azt, amely az átértelmezésnek lehetőségét megnyitja. Választás által szellemének keretét erőlteti rá az összefüggő világra, és így kiemelésében szellemének jelenlétét látja viszont.*”¹⁴⁴ Erdélynél a kiemelés mint aktus a szubjektum kiterjesztése és az alkotás fogalmának összekapcsolódásaként olvasható.

Összegezve: a loop-oknál a kiemelés és az alkalmazás területén meghatározó a „viszonyított jelenlét”, ami tükrözi a funkció jellegét, a szerkezet egységét, vagyis „modellfüggő realitását” a mű teljességéhez arányítva.

4. Technikák

„A formát, mely a tudatban megmutatkozókat megtestesíti, azt kell a tudatban megtartani.”¹⁴⁵

Upanisadok

A technikák és a valóság kontrasztja közötti rész az alkotás egyik legizgalmasabb területe. Felvetődik a „hogyan” kérdése. Nemcsak a tervezés és a viszonyítások halmazait lehet összevetni az anyagok fizikális természetével és megvalósulásával. Ez a hasonulás, a technikák analitikus pontja, amely a mű értelmezését, elemzését segíti, és főképp az alkotó tevékenységének visszacsatolt újraértékelési lehetőségét adja.

David Lynch szavaival: „*Néha olyan dísztetbe lépek be, amit az eredeti elképzelés szerint építettem, és egy pillanat erejéig azt hiszem, hogy magában a képzeletemben vagyok.*”¹⁴⁶

A következőkben a technikák elemzését vizsgálom a *Lektrónia* performansz-sorozat jellegzetes elemein.

¹⁴⁴ Erdély Miklós: *A filmről*, szerk. Borus Judit, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermédia, Budapest, 1995, 136.

¹⁴⁵ David Lynch: *Hogyan fogjunk nagy halat? Kérj tanácsot az ötlettől*, ford. Gerevich András, Kalligram, Pozsony, 2007, 70.

¹⁴⁶ Uo.

4.1 Arculat

A *Lektrónia* sorozatban a performansz–remix művek több improvizatív felületet is hordoznak magukban. Mindegyik sorozatrész konkrét koncepcióval és címmel rendelkezik. Mint a performansz „forgatókönyvének” meghatározó eleme, maga az arculati felépítés is szerepet kap, mivel komplex tartalmi esszenciával rendelkezik. Az arculati megjelenés mint információközlő képi világ megelőzi magát az előadást, utalva egyben a performansz tartalmi jellegére.

A kortárs előadások, kiállítások tendenciózusan abba az irányba haladnak, hogy maga a dokumentáció lényegesebbé válik, mint a valóságos találkozás a művekkel. Ezért az arculati tervezés is magán hordozza ezeket a mutatókat.

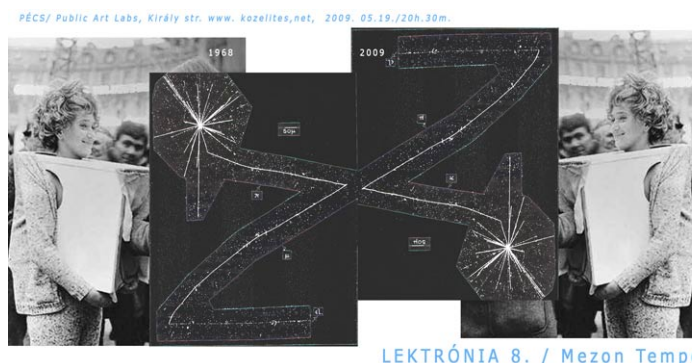
A meghívótól a dokumentációig átívelő esemény, amely magáról a műről szól, többretegű technikai munkát tartalmaz, amelynek centrumában az alkotó áll. Ezért az arculati koncepciót neki kell megfogalmaznia.

Az arculati jelleg megközelítőleg egy röviden összefoglalt tudatos alkotói montázs, az alkotás szubjektív esszenciája, általában a „szakértő” művész szemszögéből, ami közvetíti a mű „auráját”, időterét, valamint megelőlegezi a dokumentáció konfigurációit, mozgó- és állóképi formátumait.

Az arculat kialakításának néhány jellegzetes szempontja:

Kifejezi a látvány és a tudatalatti hatások koherenciáját, allegorikus és metaforikus hasonulásokkal erősítve. Alkalmazza a kiemelt spontaneitást mint fizikális jelzót. Beépül az arányok és formátumok illeszkedése az információs felületbe, és mint „typo architecture”¹⁴⁷ szerveződik. Megjelenik a dokumentációban szereplő animációk ritmus alapú narratívája. A mozgófilm dokumentáció diakronikus montázssegysége hat–hét perces terjedelemben szerepel, és a taktikus egységek rendezése igazodik a nem szinkron alapú vágáshoz.

A *Mezon Temporary* alcímet viselő *Lektrónia 8* performansz arculati jellemzőit vizsgálom, a meghívó képi jellegzetességeit részletezem.



14. kép: Koroknai Zsolt: *Lektrónia 8 Mezon Temporary*, meghívó, 2009.

¹⁴⁷ Piktogram és egység arányú jelek használata, nem lineáris képi olvasási montázsok, tipográfiai elemek tér- és idő faktorokkal ellátva, absztrakt orientációba helyezve.

A performanszban élő zenei és egyidejű képzőművészeti alkotás jött létre mozgásművészet kíséretében, előre felépített vizuális és zenei montázsokkal, public tér környezetében. A performansz több mint 40 évnyi távlatából felidézi Valie Export *Tapp und Tastkino*¹⁴⁸ 1968-as művét. A performansz remix „digitalizált média – Érintés és Érzékmozi” populáris jelzővel is értelmezhető. Természetesen a mű ennél mélyebb és tágabb értékhozókat sugall.

Valie Export első demonstratív jellegű *Tapp und Tastkino* performansa a bécsi Maraisiade – Junger Film'68 díjátadó ünnepségén zajlott. Egyfajta body art átiratként, tiltakozásképpen a film szabadságáért, egyúttal kiemelve a női identitás szociális kérdését.

Valie Export munkája jó példa arra, hogyan lehet bevonni a közönséget nyílt közösségi térben a közvetlen fizikális érzékelés és a fogalmi kapcsolódások egyesítésével. Munkája protestálás egy kötetlen utcai performanszban a társadalmi konvenciók és a művészeti orientáltság ellen, célirányosan egy eseményre, a film virtuális terére összpontosítva, fizikális kinyilatkoztatásként.

A *Mezon Temporary* performansz első bemutatkozására a Közelítés Művészeti Egyesület felkérése alapján került sor, s a *Temporary City* workshop témája szolgáltatta hozzá az inspirációt. Az események, kiállítások, performanszok Pécs főutcáján zajlottak, újrahasznosított public terekben, ideiglenes galériákban. A projekt tematikus jelzőiként szerepeltek: „élményváros, globális-város, duális város.”¹⁴⁹



15. kép: Koroknai Zsolt (konceptió, zene), Ladjánszki Márta (mozdulat): *Lektrónia 8 Mezon Temporary*, *Temporary City*, Pécs, 2009. (fotó: Hegedűs Andrea)

¹⁴⁸ Valie Export: *Tapp und Tastkino*, WIFI der Bundeskammer Wien, (1968.11.11.)

¹⁴⁹ Közelítés Galéria: *Temporary City*, *Public Arts Labs*, Pécs, 2009.
<http://www.pecskep.hu/logic/pages/showdoc.php?id=484> (2014.02.10.)

Valie Export műve megelevenítette a fantáziai moziját, a „nem látható, de mégis érzékelhető” szabadságát. A mellkasra erősített „színház” eltakarta, egyszersmind közvetítette a megfogható meztelen test frivol valóságát.

A *Mezon Temporary* performansz–remixben ezt a fogalmi virtualitást emeltem ki. A tárgy, a „*tapper–box*” megváltoztatott identitásában a „nem látható és mégis érzékelhető” tartalmi szerepet a digitális infrakamera vette át. A táncosnő a performanszban a testi kontaktus mikrovilágát az élő kamera képe által nyitja meg. Az intim tér nőies kinyilatkoztatását, a rejtőzködés magamutogatását a kivetített kép totalitása leplezi le. Ez a térdualisztika, „színház a színházban”, a szimmetria nyelvezetére utal, a technika transzformációs eszköztárát használva. Mellesleg Export is több filmjénél alkalmazott tükrözéseket és transzformációkat.

A performansz meghívóján is visszaköszön ez a szimmetria, ez a képi allegória. A képen a performansz tárgyát („*tapper–box*”), transzparenciáját kiemelem, párhuzamba állítom egy atomfizikai részecskebomlás ködkamra¹⁵⁰ fotójával, amelyben a köztes állapot (mezonikus) mulékony látványát, az atomi részecskék kondenznyomát rögzítették. Ennek a látszólag tudatalatti és tárgyi párhuzamnak a képi orgánuma a kompozíció transzformációs jelzésével redukálódik vizuális és tartalmi egységgé.

Lényeges a minimál narráció, amely jelen esetben a piktogramként feltüntetett évszám párok szerepében mutatkozik, egyben utal a performansz–remix alapokra.

A mellékelt ismertető szövegében így fogalmaztam meg ezt a párhuzamot:

„Mottóként a performansz belső improvizatív feszültségét jellemzi: a mezonális elemek, az új részecskék viselkedése, mintegy tükröt tartva környezetük publikus állagára, digitalizált médiumára, hogy rövid ideig tartó létezésük, állaguk a performansz tényeként maradjon mint a buborékkamera–felvétel az idő kondenzitálásában. Az előadás remix–szerkezete túllép tartalmi és tárgyi objektjein, egyedi közvetlen műként találkozik a nézőközönséggel a társművészetek összehatásában.”¹⁵¹

Összegezve: a *Mezon Temporary Performansz* nyolc alkalommal lett bemutatva Magyarországon és külföldön különböző fesztiválokön helyspecifikusan egyedi variánsaival, amihez arculati módosulásai is illeszkedtek, megtartva az alapgondolat képi megjelenítését.

¹⁵⁰ Vö. A ködkamra (másképpen Wilson–kamra) töltött részecskék nyomát képes megmutatni. A kamrában túlhűtött gáz található, amely a részecskék által keltett ionokon kicsapódik (kondenzálódik). A jelenség ugyanaz, mint a repülőgépek kondenzcsíkja.

<http://hu.wikipedia.org/wiki/K%C3%B6dkamra> (2014.02.10.)

¹⁵¹ Koroknai Zsolt (konceptió, látvány), Ladjanszki Márta (mozdulat), Varga Zsolt (zene): *Mezon Temporary Performance*, 2010 – 2011.

http://www.youtube.com/watch?v=gtxDRQqjc_U (2014.02.10.)

4.2 Jel, motívum

A performansz–remix nem a narratívák készítésére alapoz, hanem a szimbolikus jeleket, motívumokat dolgozza fel, közvetlen hatást váltva ki a nézőkből. A kiemelés és a jelalkotás az alkotói folyamat formajegye. A dokumentációk és a művészettörténeti ideák feldolgozása – illetve replikái – a jelhagyás fragmentumaiból indul ki, hogy majd ugyanoda térjen vissza.

Felmerülhet a kérdés, vajon egy művészeti alkotás vehető-e talált tárgyként, akár mint ready-made, akár mint a műtárgy esszenciális aurájának a megidézése? Vagy lehet akár egy kritikai „objekt” újratárgyalása? Netán lehetséges egy töredék önreferencia verziója, amely utal önmön konkrét minőségére, remix kontrollként? Minden jelrendszer csak referenciákból áll, a szenzuális formák esszenciájával párhuzamban?

A válaszok megközelítéséhez Beke Lászlót idézem: „*Felelet: A művészet vizuális logikai önvizsgálat, mely – és itt következik az összefoglalás és tanulság – a műtárgy-privilegiumok elhalási folyamatának fontos állomása.*”¹⁵²

A jel és a motívum privilegiuma a fennmaradás, viszont értelmezési tendenciái csak környezetében vizsgálhatók. A jel evidenciájából kilépve, mint motívum, a jelek újraképzett sorában már hasonulhat önmagával, mint egy reflektált tevékeny eltolódás. A loopok a jel hordozói, mint az időegység affirmatív metrikus taktusai, kiterjesztik a performansz szerkezetére a remix folyamat stációit.

A következőkben a *Lektrónia* sorozatból három jel- és fogalmi kapcsolódást vizsgálok a performansz–remixek témakörében. Az aposztrofált művek a jelek és fogalompárjaik tárgyi megjelenései: Yves Klein, *Anthropometry*, Paris, 1960 – kiemelt fogalom: „színből fény”; Nam June Paik, *TV cello*, 1971 – kiemelt fogalom: „felcserélt test”; Marcel Duchamp, *3 Standard Stoppages*, 1913 – kiemelt fogalom: „digitális etalon”.

Klein *Anthropometry* c. performanszában két ikonikus jel–fogalom párosul, az IKB szín¹⁵³, azaz a művész által szabadalmaztatott kék, valamint az élő ecset, a meztelen női modellek testlenyomatai által keletkező festmény aktusa.

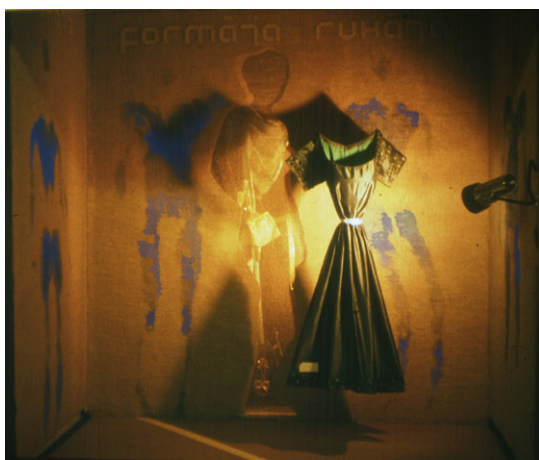
¹⁵² Beke László: *Médium/elmélet, Miért használ fotókat az A.P.L.C.?*, 15.

¹⁵³ IKB, International Klein Blue. A művész kísérletezte ki a festékkeveréket, amely ultramarint is tartalmazott. Elnevezte IKB-nek és védjegyeként használta. Yves Klein (1928–1962) francia szobrász, festőművész, performer. Név: IKB, International Klein Blue, színtartomány: kék, árnyalat: mélykék, színadat: #002FA7, RGB: 0 47 167, H: 223
<http://www.szintan.hu/lista/z/y01.htm> (2014.02.11.)



16. kép: Mike Bidlo: *reperformance Yves Klein's Anthropometry*, New York, 1980.

Ha Kleinnél a testlenyomatokat formajegyként vizsgáljuk, mint az újrajátszás toposzait, azt tapasztaljuk, hogy bizonyos állandóságot hordoz a jel értelmezése. Mike Bidlo reperformansa 1980-ban New Yorkban szinte saját közegében zajlott, ahol a mű befogadásának normatívája természetes volt. Ezzel szemben 1981-ben készített vizsgakirakatom Budapesten, ahol szintén Kleinre utaló testnyomatok jelentek meg, mély ellenállásba ütközött a jel evidenciájából adódóan.



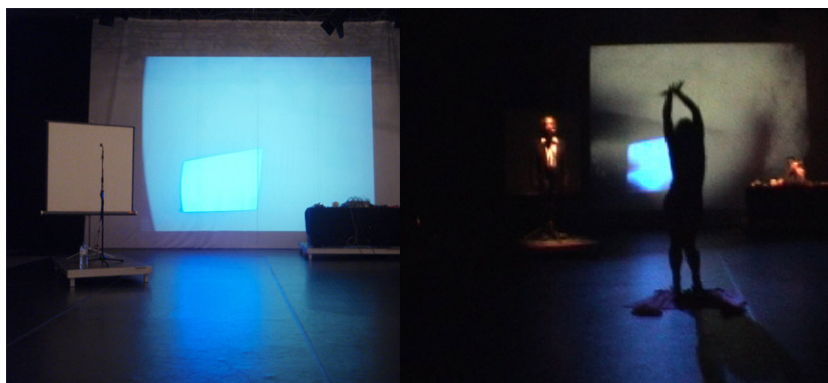
17. kép: Koroknai Zsolt: *Vizsgakirakat*, Budapest, 1981. (fotó: Koroknai Zsolt)

Tehát a működő szimbolikus jel (az élő ecset meztelen női lenyomata), szuverén létezésében, az időpárhuzamok viszonyított értelmezésében szembekerül a társadalmi és hatalmi viszonyulások hierarchiájával, vagyis közvetlenül hat performatív valóságában.

Áttérve a „színből fény” fogalompár elemzésére: a *Lektrónia* sorozat *Fény-rúzs, Kék Yves*¹⁵⁴ című, 2010-ben Kölnben és Dortmundban bemutatott performansz-remix az IKB, vagyis a speciális kék szín fogalmi kiemelését hordozza, tartalmazza, s egyben mint szignó párosul a remix aktusával.

¹⁵⁴ *Lektrónia*: 2005–2010.

<http://www.youtube.com/watch?v=eNp4bnzqa2M> (2014.02.12.)



18. kép: Koroknai Zsolt (konceptió), Ladjánszki Márta (mozdulat), Sőrés Zsolt (zene): *Lektrónia, Fény–Rúzs, Kék Yves*, NRW, Köln, Dortmund, 2010. (fotó: Koroknai Zsolt)

A performansz *fény–rúzs* mottója egy repetitív mozgás, amelyben infrafénnyel rúzsotam ajkaim, s egy mikrofonnak álcázott kamera projektor segítségével vetítette ki az IKB színszűrőn áthatoló fénysugár kék háttérképét.

A látható és a nem látható lavírozott *lumineszcenciája* fogalmazta meg az allegorikus remixtartalmat. Az előadásban Ladjánszki Márta mozdulatainak illékony fénynyomatai alkották a performatív festményt, és Sőrés Zsolt experimentális zenei orgánuma utalt a *Monoton*¹⁵⁵ szimfónia kleini narrációjára. A külföldi performansz remixek jellegzetessége volt, hogy két különböző helyspecifikus transzponálását mutattuk be, egy színpadi és egy többtermes megjelenítést.

Nam June Paik, *TV cello*, 1971 – kiemelt fogalom: „felcserélt test”. Paik tv–csellója, a több képcsöves hangszer, amely a látvány és a zene együttesében modulált tárggyá változott. A mű lényeges élő részeként az előadó Charlotte Moorman nélkülözhetetlen játéka és teste, szexuális jelenléte alakította ki a performanszok jellegzetességeit.



19. kép: Charlotte Moorman, Nam June Paik: *Concert for TV cello*, 1974.

¹⁵⁵ Vö. Yves Klein: *Monotone Symphony*, 1949. Klein, *Anthropometry*, Galerie Internationale d'Art Contemporain, Paris, 1960.03.09. Ezen a performanszon tíztagú zenekar előadásában volt hallható. <http://www.ubu.com/sound/klein.html> (2014.02.12.)

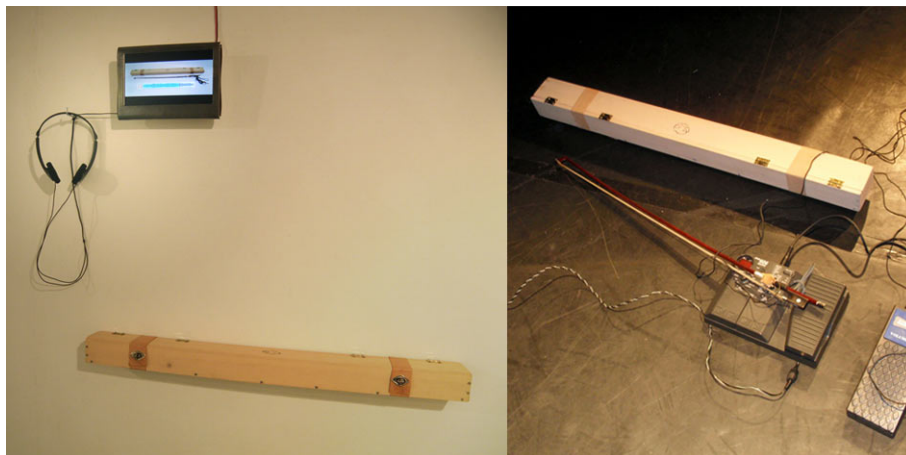
A performansz–remixbe adaptált jel a test. A fogalmi metódus az instrumentális hangszer manipulatív technikai megjelenítése és az élő test viszonyított használatbavétele. Az illuzionisztikus erotika a hangszer játékaival fogalomként azonosul a jelzett „objekt”–tel (*TV bőgő*–vel), egy élő montázs motívumaként.



20. kép: Koroknai Zsolt: *TV bőgő*, *Lektrónia*, *Mezon Temporary*, Millenáris, Budapest, 2010. (fotó: Kozár Edit)

A *Lektrónia* sorozat *Mezon Temporary* performanszban az épített tárgy remix a *TV bőgő*, mint kiemelt jel működik. A „felcserélt test” a monitoron megjelenő táncosnő animált teste, a testen való játék szimbolikájával. A performansz egyidejű tánc és hangjátéka, egy térmontázs virtuális rétegződése, egyben a valós test fizikális flexibilitásának affirmációja. A felcserélt szerepek a performansz mátrixában állandósulnak, ahol a loopolt „időtlenység” lebontja a valóságot. A tárgy és a test azonosul a performansz–remix előadásában.

Marcel Duchamp, *3 Stoppolt etalon*, a kiemelés koncentrikus iránya egy fikció: az alkotás belső metrikus egysége.



21. kép: Koroknai Zsolt: *Digitális etalon*, 2011. (fotó: Koroknai Zsolt)

A „digitális etalon” kifejezés arra utal, hogy remix formában megjelenhet egy elvont fogalom mint koncepció, a viszonyító egység és a mérték nyelvezetének értelmezési fordulatával. Ez a dualisztikus megjelenítés a tárgy, a dobozba zárt fogalom, a digitális hang és a vonó egységnyi materializálása. Metaforája egyben megfogalmazza az új média tünekeny jelenét. Az elektromos vonó a performanszban muszkuálisra valós tárgy, de tárgyiasságát túllépve a hangok megszólaltatásában absztrahált funkciót is betölt. A *Digitális etalon*¹⁵⁶ nemcsak fogalomhordozó jel, de műtárgyként is funkcionál, kiállítva videoloop analógiájában mint a performansz ready-made-je van jelen.

Összegezve: a performansz-remix szimbolikavilágát fogalmi ideák és tárgyak jelzett montázsselemei alkotják. Ezek az elvont narratívák a motívumok világába épülnek, létrehozva a performansz-remix szerkezetét.

4.3 Esemény

Az esemény, a performansz technikai felépítése komoly előkészületeket, munkát igényel. A koncepció, terv, és forgatókönyv birtokában, a többszemélyes társművészeti (képzőművészet, tánc, zene) megjelenés lényeges determinálója a helyszín. Az „egyszemélyes” performansz esetében akár a jelmez is szerepet játszhat a tér kijelölésében.

Ha úgy vesszük, a performansz egy „inverz színház”, vagyis néha színpadi körülményekre szorítkozik. Érdeemes megvizsgálni a szcenikának azokat a technikai mutatóit, amelyek befolyásolják az eseményt.

Meghatározó tényezők: mesterséges fények és fénypult, ehhez kapcsolódó installált elektronikus mechanizmusok. Hangtechnikai lehetőségek és ezek feltételezett helyzete. Az előadó tér jellege, színpadi vagy közvetlen enteriőr (exteriőr). A talaj és a tér minőségi mutatói, kellékeiben természetes vagy beépített anyagokból épül-e fel. Mivel a *Lektrónia* sorozatot teszem meg az elemzés tárgyává, lényeges kritérium a vetítés, a képalkotó rendszerek lehetőségei és ezeknek az apparátusoknak a használhatósága.

Ha az adott technikai körülményeket szemrevételeztük, és a feltételeket konkretizáltuk, beleértve a kivitelezési időpontokat is, akkor az egyéni felkészülés útjára léphetünk, hogy a részelemeket elkészítve a performansz bemutatásakor találkozunk.

Jelen esetben a *Lektrónia* sorozatnál a társművészetek együttes megjelenése dominál, így az alkotók közös munkája egyértelmű a performanszban. A 2005-től előadott sorozat jellegzetessége a szerkezeti vázra épülő improvizatív nyelvezet. Vagyis a performansz-remix alkotóeleméhez a kölcsönös ismeretség és elhivatottság, a transzcendens kommunikáció evidenciája is hozzá tartozik.

¹⁵⁶ Vö. Buzsik Alexandra: *Minden szem egy ember – artAlom fesztivál Egerben*, 2013.
<http://www.palettaonline.hu/arter/minden-szem-egy-ember-artalom-fesztival> (2014.02.03.)



22. kép: Koroknai Zsolt (koncepció), Ladjánszki Márta (mozdulat), Sörös Zsolt (zene): *Lektrónia 14 Szinusz*, Múzeumok Éjszakája, Fiumei úti sírkert, Budapest, 2013. (fotó: Hegedűs Andrea)

A technikai felépítés jelen példája a *Lektrónia 14 Szinusz*¹⁵⁷ című performansz. A mű a Múzeumok Éjszakáján, szabad téren a Fiumei úti sírkertben került bemutatásra. A felépített színpadon a kétcsatornás videó speciális fényáteresztő vetítőképernyőn jelent meg. Ez egyben elválasztó vizuális membránként működött a nézők és a táncos között. Az árnyékkép vetületét élőképként transzponálta a videó látványába. A hangpult és élőzene, valamint a videó és a fénykeverés részére külön területet kellett berendezni, amelyre a nézők is ráláttak. Itt meg kell említenem a wayang szakrális színház kapcsolódását, amivel 2002-ben, a MAMŰ Galériában megrendezett *Bárányok a folyónál* című kiállításomban részletesen foglalkoztam.

Az eseménynél a performansz szerkezetét a remix formátumú asszociatív motívumok térmontázsa alkotja. A járulékok, vagyis a tárgyi és képi történetek az előadók itiner térképe az improvizáció „kipontozott” felépítményében. A képi folyamat mint zárt kompozíciós kiteljesedés meghatározó az esemény belső idő relációjában. A loopok metrikus taktusai a „képzetes idő” és a „relatív idő” koherenciáját transzponálják a performansz közvetlen élményébe.

A látszólag szabad improvizáció az alkotók belső kommunikációja, a fogalmi normatívák közvetlen kifejezése. A zene a narráció eszköze, de nem verbális struktúra, hanem a fizikális túréhatár allegorikus szintjelzője, muszkuláris expanzió. A tánc, a testbeszéd párhuzamba állítása, megfelelése, egy igenlő attitűd, a ritmus kiterjesztése az esemény egészére, túllépve a taktus időegységnyi lebontását. A performansz–remixben a hiba mint forrás alkotó felületet képez az épített „objekt-k” audienciájában és virtualitásában. Mivel a performansz–remix orientációjában nem extrovertált esemény, a hiba „szeparált jel”¹⁵⁸ formátumában építő elem.

¹⁵⁷ Vö. *Lektrónia 14 Szinusz*, Múzeumok éjszakája, a Fiumei úti sírkert, Budapest, 2013. □ <http://www.youtube.com/watch?v=UQg0o9s-IGI> (2014.02.14.)

¹⁵⁸ A remix mint újrafeldolgozott adatforrás a dokumentációból fakadó hibaforrás is lehet és attól elvonatkoztatott minta is.

A realitástól való megkülönböztetés az esemény jellemzője. Az effekt, a hatás és kihatás performatív intim kinyilatkoztatása, ami az esemény fogalmi moduljait minőségi jelzővel illeti, akár a variánsok minőségi változataiként.

Lényeges az esemény referenciája, mivel a performer „bent van az eseményben”, ezért néha élő referenciacsatornákat, kontrolljelzőket is be kell építeni a technikai kialakításba. Ezek a navigációs pontok segítik az alkotás koordinálását az eseményben.

Összegezve: a performansz–remix esemény a fizikai valóság és az implikált energiák egyensúlya.

5. A folyamat önkontrollja

A performansz–remix önértékelése, mint visszacsatolt műtárgy.

„A valóság megint csak örökkévalóvá válik, azzal az egyetlen különbséggel, hogy most ama törvények örökkévalósága lesz, amelyekben a jelenségek felolvadnak ahelyett, hogy ama ideák örökkévalósága lenne, amelyek a jelenségek mintájául szolgálnak.”¹⁵⁹

5.1 Performanszból táblakép

A már felmerült kérdésre – lehet-e performanszművészetet tanítani? – a választ adó workshopok megmutatják a kijelölt utakat.

A „hogyan kerül galériába a performansz” domináns gondolatára kézenfekvő válasz: a dokumentáció által.

A dokumentáció kiemelt szerepe a performansz–remix kapcsolatában duális értékű. A múlt és a jövő koherenciája a jelenre, a performansz pillanataira vonatkoztatva élő és szükséges létező. Maga a performansz is mint műfaj, múltékonysága miatt dokumentációs igényű.

Persze vannak koncepciójában a dokumentációval összefüggő performatív szerepek, mint Tino Sehgal példája is mutatta. Vagy Juhász R. József *Humán vízállás mérő* 2013-as performansza, amelyben a dunai „árvízturizmust” felhasználva jól öltözött, titokzatos esernyős férfiként állt az áradó Duna vizében. Majd a facebook képeinek több mint százezer kommentje között várta a leleplezés negyedik napját, hogy az új média eszközeivel prezentálja közvetett fizikai performativitását. A „like” élménye után kidolgozta a kommentek és médiaanyagok dokumentációjából a kiállítási formátumot.

¹⁵⁹ Henri Bergson, *A gondolkodás és a mozgó, III. A lehetőség és a valóság*, szerk. Boros Gábor, Dékány András, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2012, 86.

A tércserék és a dimenzióváltások példájaként, illetve a dokumentáció mint műtárgy bemutatására az *Üzenet tájképpel*¹⁶⁰ című, 2009-es performanszunkat emelném ki.



23. kép: Koroknai Zsolt (konceptió, zene), Ladjánszki Márta (tánc), Varga Zsolt (zene): *Üzenet tájképpel*, Rakétabázis Zsámbék, 2009. (fotó: Hegedűs Andrea)

Mottója a terek szerepcseréje a katonai bázis performansz-terétől a galériáig, az előhívott és „beszorult” üzenet küzdelme a gravitáció ellen. A performansz motívuma a rakétasiló konstellációjába állított üzenet az első Holdra szállásról: *„Békével jöttünk az egész emberiség nevében.”*¹⁶¹ Majd megjelenik mint műtárgy a galéria falai között, „újrakevert” formájában az ólommal installált dokumentáció és maga az üzenet.

A dokumentáció egy másodlagos narráció, amely próbálja állandósult élményben rögzíteni az adott mű és az alkotó kronologikus viszonyát a környezethez. Lényeges a dokumentálás összegzése, ahol az alkotó felvállalja a mű tartalmi és kritikai eszenciáját. Ezek a dokumentációk, alapforrások megjelenhetnek kiállításokon. De ha a performansz újrakevert tárgyiasítását vizsgáljuk mint műtárgyakat, installációkat, akkor ezek az alkotói folyamatok komplexebbek és túlmutatnak a dokumentálás megszokott folyamatain. Tendenciózusan a dokumentációból műtárgy lesz, az esemény tárgyaiból kiállítási darabok. Az ereklYESZERŰ bizonyítékok szignózott formái. Az aktualizált műtárgy identifikált áruvá válik. A kimerevített pillanatképében installált performansz, a loop-ok lüktetésével pulzálva olyan fenntartott remixállapotot hoz létre, ahol a mű rejtett aktivitása az installáció belső energiájává válik: kommunikatív belső affinitás a kimozdulás lehetőségének irányába.

Összegezve: az alkalmazott loop-ok, képzetes időbeli tartamukkal mint virtuális adottsággal, megelőlegezik a performansz aurikus megjelenítését táblakép formájában, hogy életre keljenek, akár elektrográfiákként. A táblakép fogalmával nem műfaji kategóriára utalok, inkább a műalkotás változó viszonyulási lehetőségét jelzem.

¹⁶⁰ Vö. Házas Nikoletta, *Az emlékezés művészete*, 2009.

http://tranzit.blog.hu/2009/07/28/az_emlekezes_muveszete (2014.01.23.)

¹⁶¹ Az Appolo–11 űrhajó Eagle nevű holdkompjának lábazatára rögzített tábla felirata, ami a Holdon maradt, a performanszban ennek üvegbe laminált változatán zenélek, majd műtárggyá avanszál.

5.2 Prepozíció

A performansz–remix alkotói kiteljesedése.



24. kép: Koroknai Zsolt: *Performansz–remix kutatási diagram*, 2011.

A prepozíció¹⁶² nem szemantikai tartalmi utalás, hanem a viszonyításra, a cselekvés jelzőjeként használt kutatás egységére vonatkoztatva, egy nyitott állításra, egy nem lezárt alkotási folyamatra utal. A *pre pozíció*, a helyzet előtti „referens” folyamatot jelzi.

A kutatás fogalmi irányának terminusában, a performansz egy olyan performansz, amely tautologikusan nem logikai hiba, hanem performansz–remix.

Természetesen ez nem definíció, de az alkotói munka referens lehetőségeként felmerül a kérdés, ki lehet-e terjeszteni magát az alkotói életutat egy performatív létre, amely művészettörténetileg visszajátszható?

Hogy valami belső „*alapállással bírjunk*” – amint azt Kaprow is megfogalmazza, aki ír továbbá az idő kiterjesztéséről is: „*Ha figyeled, hogy performance–od miként hat valódi életedre és partnereid valódi életére; és ha figyeled, hogyan befolyásolja a társadalmi és természeti környezetet – akkor ez a nyomon követés is performance és alapkutatás lehet.*”¹⁶³

Lényeges ezen a ponton Tolvaly Ernő megfogalmazása, aki a *Karba tett kezek* című beszélgetésben említi, hogy tanítás közben a Duchamp–i Nagy üveg szűrőit elemezve felfigyelt az „*életív*” fogalmának kapcsolódására. „*Akkoriban, amikor művészettörténetet kezdtem tanítani, a Tautologikus portré–val kapcsolatban firkálás közben egy életívet rajzoltam: egy egyenes egyik kezdőpontjáról felívelő félkörvonalat, ami az egyenes végén*

¹⁶² Olyan viszonyzó, amely a névszó előtt áll, és annak mondatbeli viszonyát jelöli. [...] Egyes nyelvészek nem szófajnak, hanem nyelvtani eszköznek tartják.
<http://hu.wikipedia.org/wiki/EI%C3%B6lj%C3%A1r%C3%B3> (2014.02.15.)

¹⁶³ Allan Kaprow: *A nem–színházi performance* (1976), in: Szőke Annamária: (szerk.): *A performance–művészet*, 2000, 65.

*a végső pontban lehanyatlik, ott az ív vége. A gyermekkortól az öregkorig, a születéstől a halálig.*¹⁶⁴ Tehát nem az életút vagy a karrier lineáris vonaláról van szó, hanem egyfajta centripetális erő által leírt „világos és sötét” (élet és halál) pályájáról. Később még hozzáteszi: *„A kiindulási pont már mindent sejtet és az enyészpontja már mindent magába foglal.”*¹⁶⁵

A minden és a semmi lebegtetése az alkotás performatív fixciója, ahogy Bohár András is megfogalmazza performansz poézisét: *„Mert sem a tradicionális életmű–rögzítettség kritériumai nem fedhetők fel a performanszakciók művészeti eredőjének kutatásakor, sem a véletlenszerűség mindent magába olvasztó semmisége.”*¹⁶⁶

Úgy tűnik, nem a determináció és a referencia affirmatív létezése a kérdés, hanem sokkal inkább a kiterjesztés lehetséges reverz valósága és jövőbeli értelmezése, vagy egyszerűen csak új értelmezése. Hans Belting kifejezésével, a „kép utáni” ember, a testen végrehajtott utópisztikus világ közelgő próbatétele, ahol a kép és a test referenciája megszűnik és talán csak újrakevert idézőjeles variánsai perfor(m)álják a teret, a múltból átszűrődő remixekként.

A kutatási területemet képező *Lektrónia* performansz–sorozat műegyütteséből a mestermunkámat képező *Lektrónia 15 Szinusz* performansz–remix releváns elemzése és műtárgyegyüttese alátámasztja dolgozatom értekezéseit.

¹⁶⁴ Im. 71.

¹⁶⁵ Im. 97.

¹⁶⁶ Bohár András: *Nyitott kultúra felé*, 174.

Irodalomjegyzék

Austin, John L.: *How to Do Things with Words*, Harvard University Press, Cambridge, 1975.

Augustinus, Aurelius: *Vallomások, Tizenegyedik könyv, XVIII. fejezet*, ford. Városi István, Gondolat, Budapest, 1982.

Beke László: *Médium/elmélet*, szerk. Beke László, Szőke Annamária, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, Budapest, 1997.

Beke László: *Tűzoltó 72*, szerk. Szergej Kobjakov, Arc Studio, Budapest, 1995.

Belting, Hans: *A hiteles kép, Képviták mint hitviták*, ford. Hidas Zoltán, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2005.

Belting, Hans: „*Valódi képek, hamis testek*”, ford. Nádori Lídia, in: Nagy Edina (szerk.): *A kép a médiaművészet korában*, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2006.

Bergson, Henri: *A gondolkodás és a mozgó, III. A lehetőség és a valóság*, szerk. Boros Gábor, Dékány András, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2012.

Bergson, Henri: *Idő és szabadság*, ford. Dr. Dienes Valéria, Universum Kiadó, Szeged, 1990.

Boehm, Gottfried: „*Időbeli alakulás*”, ford. Hegyessy Mária, in: Nagy Edina (szerk.): *A kép a médiaművészet korában*, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2006.

Bohár András: *Nyitott kultúra felé (1950 – 1989)*, szerk. Sörös Zsolt, Magyar Műhely Kiadó, Budapest, 2003.

Bredenkamp, Horst: *Fordulópontok, Az iconic turn ismertetőjegyei és igényei*, ford. Kékesi Zoltán, in: Nagy Edina (szerk.): *A kép a médiaművészet korában*, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2006.

Brüger, Peter: *Az avantgárd elmélete*, szerk. Bolgár Zsolt, Universitas Kiadó, Szeged, 2010.

Cage, John: *A csend*, ford. Weber Kata, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1994.

Coperland, Roger: *Merce Cunningham, A modern tánc modernizálása*, szerk. Fuchs Livia, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2012.

Debord, Guy: *A spektákulum társadalma*, ford. Erhardt Miklós, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet – Balassi Kiadó – Tartóshullám, Budapest, 2006.

Derrida, Jacques: „*Az elkülönböződés*”, ford. Gyimesi Tímea, in: Bacsó Béla (szerk., utószó), *Szöveg és interpretáció*, Cserépfalvi Kiadó: Budapest, 1991.

- Eliade, Mircea: *Misztikus születések*, ford. Saly Noémi, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1999.
- Erdély Miklós: *A filmről*, szerk. Borus Judit, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermédia, Budapest, 1995.
- Fehér M. István: *Heidegger és a szkepticizmus*, szerk. Fábián Teréz, Korona Nova Kiadó, Budapest, 1998.
- Feynman, Richard P.: *Hat majdnem könnyű előadás*, ford. Bozoki György, Akkord Kiadó, Budapest, 2004.
- Fischer–Lichte, Erika: *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella: Balassi Kiadó, Budapest, 2004.
- Flusser, Vilém: *A fotográfia filozófiája*, ford. Veres Panka, Sebesi István, Tartóshullám –Belvedere – ELTE BTK, Budapest, 1990.
- Giroud, Michel: *A séma mint a fluxusművészet (1960–1970) új kifejezési formája – előképek és utóhatások*, in: Kovács Zsolt, L. Simon László, Sörös Zsolt, (szerk.): *Magyar Műhely 120.*, Budapest, 2002.
- Glusberget, Jorge: *Bevezetés a testnyelvekhez: a body art és a performance (1970)*, ford. Csűrös Klára, in: Szőke Annamária: (szerk.): *A performance–művészete*, 2000.
- Goldberg, RoseLee: *One Hundred Years*, in: *Art and Performance Live*, (szerk.) Adrian Heathfield, Tate Publishing, London, 2004.
- Gorsen, Peter: *Az egzisztencializmus visszatérése a performance–művészetben (1979)*, in: Szőke Annamária: (szerk.): *A performance–művészete*, 2000.
- Görgényi Frigyes: *Egy bizonyos Marcel Duchamp*, szerk. Sebők Zoltán, Kijárat Kiadó, Budapest, 1996.
- Hawking, Stephen: *A nagy terv*, ford. Both Előd, Akkord Kiadó, Budapest, 2011.
- Házás Nikoletta: *A dobozba zárt gondolat*, szerk. Házás Nikoletta, Nagy Edina, Seregi Tamás, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2009.
- Hegel, G. W. F.: *Előadások a művészet filozófiájáról*, ford. Zoltai Dénes, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2004.
- Heisenberg, Werner: *A rész és az egész*, ford. Falvay Mihály, Gondolat Kiadó, Budapest, 1978.
- Hodgkinson, Tim: *Sampling, erő és a valódi érintkezési pontok*, in: Kovács Zsolt, L. Simon László, Sörös Zsolt (szerk.): *Magyar Műhely 107.*, Budapest, 1998.
- Kaprow, Allan: *Assemblage, Environmentek & Happeningek*, ford. Horányi Attila, Artpool – Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám, Budapest, 1992.

- Kaprow, Allan: *A nem-színházi performance (1976)*, ford. Ivacs Ágnes, Szőke Annamária, in: Szőke Annamária: (szerk.): *A performance–művészete*, 2000.
- Koroknai Zsolt: *Lektrónia*, DVD sor. szerk. Batai Sándor, Képzőművészeti Alapítvány, Budapest, 2013.
- Koroknai Zsolt: *Portrérácsolás*, szerk. Gulácsi Aurélia, Németh János, CSER Kiadó, Budapest, 2011.
- Lynch, David: *Hogyan fogjunk nagy halat? Kérj tanácsot az ötlettől*, ford. Gerevich András, Kalligram, Pozsony, 2007.
- Nieslony, Boris és Dirmoser, Gerhart: *A performance–art kontext*, 2001. in: (ford. Juhász R. József), *Magyar Műhely*, 122. Budapest, 2002.
- Manovich, Lev: *Flash Generáció*, in: Gerencsér Péter (szerk.): *Új, Média, Művészet*, Universitas Kiadó, Szeged, 2008.
- Mauss, Marcel: *Szociológia és antropológia*, ford. Saly Noémi, Osiris Kiadó, Budapest, 2000.
- Platón: *Timaios*, ford. Kövendi Dénes, in: Falus Róbert (szerk.): *Platón összes művei III*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1984.
- Pálfalusy Zsolt: *Performansz, Teatralitás és agonialitás a filozófiai diskurzusban*, fk. Pálinkás György, Kijárat Kiadó, Budapest, 2009.
- Plessner, Helmut: *Zur Anthropologie des Schauspielers*, (ford.) Kiss Gabriella, in: *Uő, Gesammelte Schriften*, Frankfurt a M., 1982, 407. in: Erika Fischer–Lichte: *A performativitás esztétikája*, 2004.
- Peternák Miklós: *Új képfajtákról*, szerk. Kőszeghy Péter, Balassi Kiadó – MKF Intermédia Könyvek, Budapest, 1993.
- Sauerländer, Willibald: *Iconic turn?*, ford. Gaál Tekla, in: Nagy Edina (szerk.): *A kép a médiaművészet korában*, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2006.
- Schröder, Johann Lothar: *Bevezetés. A performance, valamint más, rokon kifejezések és kifejezési formák, fogalomtörténeti, történeti és elméleti áttekintése*, ford. Babarczy Eszter, in: Szőke Annamária: (szerk.): *A performance–művészete*, 2000.
- Simonyi Károly: *A fizika kultúrtörténete*, lekt. Mátrai László, Vekkerdi László, Gondolat Kiadó, Budapest, 1978.
- Sinkó István: *A drog című kiállítás a Bartók 32 Galériában*, *Új Művészet*, Budapest, 1996/10.
- Sinkó István: *Meddig marginális? Új Művészet*, Budapest, 1994/6.

Sontag, Susan: *A fényképezősről*, ford. Nemes Anna, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1981.

Szombathy Bálint: *A konkrét költészet útja*, szerk. Báthai Sándor, Képirás Művészeti Alapítvány, Kaposvár, 2005.

Szombathy Bálint: *Marék homokot szorongatva*, szerk. L Simon László, Magyar Műhely Kiadó, Budapest, 2009.

Szőke Annamária: (szerk.): *A performance–művészet*, Artpool – Balassi Kiadó – Tartóshullám, Budapest, 2000.

Tolvaly Ernővel beszélget Menesi Attila: *Karba tett kezek*, szerk. Wéber Kata, Trivia Film Kiadó, Budapest, 2008.

Toop, David: *Hangok óceánja*, ford. Zöld István, Doppelgänger, Budapest, 2006.

Vermes Katalin: *A gyilkos halál és a vágy átlényegülése. Idő, halál, vágy és többszörösség Lévinas filozófiájában*, in: Bokodi Péter, Szegedi Nóra, Kenéz László (szerk.): *Transzcendencia és megértés. Etika és metafizika Lévinás filozófiájában*, L'Harmattan, Budapest, 2008.

Weyl, H.: *Philosophie der Mathematik und Naturwissenschaft*, München – Berlin, 1927. in: Simonyi Károly: *A fizika kultúrtörténete*, 1978.

Wittgenstein, Ludwig: *A bizonyosságról*, ford. Neumer Katalin, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1989.

Wittgenstein, Ludwig: *Logikai–filozófiai értekezés*, ford. E. Bártfai László, Akadémia Kiadó, Budapest, 1989.

Webjegyzék

Abramović, Marina: *The Artist Is Present*, rend. Matthew Akers, 2012.
http://www.filmforum.org/movies/more/marina_abramovi (2014.01.27.)

The Artist Is Present, MoMA, New York, 2010.

<http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/965> (2014.01.27.)

An Artist's Life Manifesto, Washington, 2011.

<http://www.youtube.com/watch?v=Abk44swuaro> (2014.01.27.)

Seven Easy Pieces, Guggenheim Museum, New York, 2005.

<http://www.youtube.com/watch?v=ZJIVCZ8H0M0> (2014.01.27.)

Aquinói Szent Tamás: *Opera Omnia, De veritate*, Ludovicus Vivès kiadása, Paris, 1975.
in: Turay Alfréd: *Lételmélet, 1. A „tökéletes visszatérésben” jelentkező létezők*, szerk. Dr Keresztes Szilárd, Katolikus Hittudományi Főiskolai Jegyzetek, 1984.
<http://mek.oszk.hu/07900/07966/07966.htm#7> (2014.02.28.)

Artpool: *1995 – A performansz éve az Artpoolban Előadássorozat és kutatási program*,
<http://www.artpool.hu/performancehu.html> (2014.01.23.)

Atlas, Charles: *MC9*, 2012, BMW Tate Live, London, 2013.
<http://www.tate.org.uk/whats-on/tanks-tate-modern/eventseries/bmw-tate-live-charles-atlas-and-collaborators> (2014.02.01.)

Ball, Hugo : *DaDa 1916*,
<http://www.youtube.com/watch?v=m7QspfFDdmU> (2014.01.25.)

Beke László: *Kísérleti művészet*,
http://www.doktori.hu/index.php?menuid=195&tk_ID=37551 (2014.01.12.)

Bennet, Sarah: *re-formations background*, 2010.
<http://sarahbennett.org.uk/projects-RefBg1> (2014.01.28.)

Burden, Chris: "Shoot", <http://www.youtube.com/watch?v=26R9KFdt5aY> (2014.01.24.)

Buzsik Alexandra: *Minden szem egy ember – artAlom fesztivál Egerben*, 2013.
<http://www.palettaonline.hu/arter/minden-szem-egy-ember-artalom-fesztival>
(2014.02.03.)

C 3: *VIDEÓ – KRONOLÓGIA 1959 – 1980*
<http://www.c3.hu/collection/videomuveszet/videovilaga.html> (2014.01.20.)

Cunningham, Merce: *Walkaround Time* 1973.
<http://www.eai.org/title.htm?id=15050> (2014.01.31.)
<http://www.youtube.com/watch?v=dVpF7qZPavU> (2014.01.31.)

Deller, Jeremy: *Joy in People*”, Contemporary Art Museum St. Louis, 2013.
<http://moussmagazine.it/jeremy-deller-cam-stlouis/> (2014.01.24.)

diakrón, jel. történelmi korok szerinti,[görög: *dia* (keresztül) + *kronosz* (idő)]
<http://wikiszotar.hu> (2014.01.13.)

dizájner, jel.
<http://hu.wikipedia.org/wiki/Formatervez%C3%A9s> (2014.01.20.)

Duchamp, Marcel: *A teremtő aktus*, in: (ford.): Beke László, Sebők Zoltán, *Létiünk c. foly.*
1985. 2. sz. (XV. évf. 2.) 333–334.
<http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/duchamp.htm> (2014.01.20.)

e-flux: *A Little Bit of History Repeated*,
<http://www.e-flux.com/announcements/a-little-bit-of-history-repeated/> (2014.01.18.)

Giroud, Michel: *Hugo Ball par Michel Giroud*,
<http://vimeo.com/30660514> (2014.01.26.)

Gál Eszter: *Blink*, 2003.
http://www.balkon.hu/balkon03_04/15halasz.html (2014.02.02.)

Házás Nikoletta: *Az emlékezés művészete*, 2009.
http://tranzit.blog.hu/2009/07/28/az_emlekezes_muveszete (2014.01.23.)

Hsieh, Tehching (Sam): *One Year Performance 1978–1979 (Cage Piece)*,
<http://www.one-year-performance.com/> (2014.01.29.)

Az Ismeretlen Kutatása – improvizációs alkotóműhely, 2006–2011.
<http://www.youtube.com/watch?v=Iv2u9Ie5x-E> (2014.02.02.)

Kassák Múzeum: *Jeremy Deller: Az orgreave–i csata (Ki egyet sért, mindenkit sért)*, 2012.
<http://www.kassakmuzeum.hu/index.php?p=kiallitas&id=21> (2014.01.24.)

Klein, Blue. <http://www.szintan.hu/lista/z/y01.htm> (2014.02.11.)

Klein, Yves: *Monotone Symphony*, 1949.
<http://www.ubu.com/sound/klein.html> (2014.02.12.)

Koroknai Zsolt, (látvány), Ladjánszki Márta (koreográfia, tánc): *Test – tér – kép*, 2009.
<http://www.kulturinfo.hu/moreinfo.gcw?prgid=90819> (2014.01.29.)
<http://www.11.hu/hu/node/162> (2014.01.29.)

Koroknai Zsolt (konceptió, látvány), Ladjánszki Márta (mozdulat), Varga Zsolt (zene):
Mezon Temporary Performance, 2010 – 2011.
http://www.youtube.com/watch?v=gtxDRQqjc_U (2014.02.10.)

Koroknai Zsolt: *Válogatott látványterveim táncelőadásokban:*

Ladjánszki Márta: *Széki Luca*, Bakelit, Budapest, 2013.
<http://www.11.hu/hu/node/302> (2014.02.02.)

Ladjánszki Márta: *Margo és Barbida*, Bakelit, Budapest, 2012.
<http://www.youtube.com/watch?v=TjuWzwRiMBk#t=80> (2014.02.02.)

Ladjánszki Márta – Bill Young: *By The Way*, Bakelit, Budapest, 2010.
<http://www.11.hu/hu/node/156> (2014.02.02.)

László Mónika: *Rejtek / H –óda*, Pál–völgyi–barlang, Budapest, 2010.

Koroknai Zsolt – Ladjánszki Márta: *Test – Tér – Kép*, Bakelit, Budapest, 2009.
<http://www.11.hu/hu/node/162> (2014.02.02.)

Ladjánszki Márta: *Kéretlen kérőim*, Bakelit, Budapest, 2008.
<http://www.martaatwork.com/My-Uninvited-Suitors-being-lone> (2014.02.02.)

Berger Gyula: *Sirálysikoly II.*, Mu Színház, Budapest, 2007.

Daniel Lepkoff, Dóra Attila, Koroknai Zsolt, Sakura Shimada: *Time, Space, Sound*,
Bakelit, Budapest, 2007.
<http://www.youtube.com/watch?v=ulEeKsIPvC4Bp>. (2014.02.02.)

Ladjánszki Márta: *Zajos séta*, Millenáris, Fringe, Budapest, 2006.
<http://www.martaatwork.com/noisy-walk> (2014.02.02.)

Dóczy Péter: *Baalbek – Csontváry Anzix*, Mu Színház, Budapest, 2004.

Gál Eszter: *Blink*, Mu Színház, Budapest, 2003.
http://www.balkon.hu/balkon03_04/15halasz.html (2014.02.02.)

Közelítés Galéria: *Temporary City, Public Arts Labs*, Pécs, 2009.
<http://www.pecskep.hu/logic/pages/showdoc.php?id=484> (2014.02.10.)

LI Független Művészek Közhasznú Egyesülete,
<http://www.l1.hu/> (2014.02.04.)

Lektronia: 2005–2010.
<http://www.youtube.com/watch?v=eNp4bnzqa2M> (2014.02.12.)

Lektrónia 14 Szinusz, Múzeumok éjszakája, Fiumei úti sírkert, Budapest, 2013.
<http://www.youtube.com/watch?v=UQg0o9s-IGI> (2014.02.14.)

Lepkoff, Daniel (tánc), Dóra Attila (zene), Koroknai Zsolt (látvány), Shimada, Sakura (tánc): *Time, Space, Sound*, 2007.
<http://www.youtube.com/watch?v=ulEeKsIPvC4Bp>. (2014.02.02.)

Ladjánszki Márta: *Zajos séta*, 2006.
<http://www.martaatwork.com/noisy-walk> (2014.02.02.)

Maciunas, George: *A fluxus történeti fejlődése és viszonya az avangarde mozgalmakhoz*, 1973.
<http://www.artpool.hu/performance/01kep.html> (2014.01.28.)

Manovich, Lev: *Mi a film?* in: *apertura*, ford. Gollowitzer Dóra Diána, Lev Manovich: *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press, 2001. 244–278,
<http://apertura.hu/2009/osz/manovich-3> (2014.01.20.)

Marinetti, Filippo Tommaso: *Zang Tumb Tumb*,
<http://www.youtube.com/watch?v=u1Yld7wGWEI> (2014.01.24.)

Mattes, Eva and Franco: “*Nothing is real, everything is possible. Excerpts from interviews with Eva and Franco Mattes aka 0100101110101101.ORG*”, 2007.
<http://www.reakt.org/imponderabilia/> (2014.01.24.)

Molnár Gergely: *Szentjóby Tamás Kentaur c. filmje*
<http://www.c3.hu/collection/koncept/peternak3.html> (2014.01.25.)

MTAA M.River & T.Whid: *1 year performance video (aka samHsiehUpdate)*, 2004.
<http://www.turbulence.org/Works/1year/> (2014.01.28.)

Paik, Nam June: *Nem – időbeli információ*, ford. Lugosi László,
<http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/paik.htm> (2014.01.20.)

Peternák Miklós: *Ivan Ladislav Galeta perspektívái, A látógúla vonatán*,
<http://www.pm.c3.hu/iras-Peternak-Miklos/ivan-ladislav-galeta-perspektivai.html>
(2014.01.08.)

PR vagyis public relations, jel.
http://hu.wikipedia.org/wiki/Public_relations (2014.02.06.)

prepozíció, jel.
<http://hu.wikipedia.org/wiki/E1%C3%B6lj%C3%A1r%C3%B3> (2014.02.15.)

Szent Ágoston: *Vallomások*, Tizenegyedik könyv, XVIII. fejezet, ford. Dr. Vass József,
<http://mek.niif.hu/04100/04187/04187.htm#206> (2014.03.01.)

Team 1024: Francois Wunschel, Fernando Favier, Pierre Schneider: *Perspective Lyrique*,
Lyon, 2010.
<http://www.youtube.com/watch?v=SQRf1LAymgs> (2014.01.29.)

Whitechapel Gallery London: *A Short History of Performance*,
<http://www.whitechapelgallery.org/about-us/history/exhibitions-1950-present>
(2014.01.08.)

Wilson–kamra,
<http://hu.wikipedia.org/wiki/K%C3%B6dkamra> (2014.02.10.)

Witte de With Rotterdam: *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art*,
<http://svenlutticken.blogspot.hu/2007/06/life-once-more.html> (2014.01.08.)

Képjegyzék

21. old. – 1. kép: Chris Burden: *Shoot*, 1971.

Forrás: http://24.media.tumblr.com/tumblr_kv31a94P31qzcdwko1_500.jpg/ letöltve: 2014.01.24.

22. old. – 2. kép: Édouard Manet: *Miksa császár kivégzése*, 1868.

Forrás: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/40/Edouard_Manet_022.jpg/ letöltve: 2014.01.24.

23. old. – 3. kép: Eva and Franco Mattes: *Reenactment of Chris Burden's Shoot*, from series '*Synthetic Performance in Second Life* 2007.

Forrás: <http://www.youtube.com/watch?v=azOeL7ucZ9A/> letöltve: 2014.01.24.

24. old. – 4. kép: Hugo Ball: *Performansz a Cabaret Voltaire-ben*, 1916.

Forrás: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ce/Hugo_Ball_Cabaret_Voltaire.jpg/ letöltve: 2014.01.26.

25. old. – 5. kép: Michel Giroud: *Hugo Ball par Michel Giroud*, Felt. (2011.09.11.)

Forrás: http://art-flox.com/ev_screen/165/Michel%20Giroud-Copyright%20Montessuis.JPG/ letöltve: 2014.01.26.

27. old. – 6. kép: Marina Abramović: *Seven Easy Pieces, reperformance Valie Export: Action Pants: Genital Panic*, Guggenheim Museum, New York, 2005.

Forrás: <http://www.coldbacon.com/art/pics/abramovic-actionpants.jpg>/ letöltve: 2014.03.01.

28. old. – 7. kép: Jeremy Deller: *The Battle of Orgreave*, 2001.

Forrás: http://static2.artsy.net/post_images/519eb80ad95baefbf4000184/large.jpg/ letöltve: 2014.01.28.

30. old. – 8. kép: Tolvaly Ernő: *Mit csinál a Gilbert és George, ha nem élő szobor?* 1976. (fotó: Lengyel András)

Forrás: http://www.balkon.hu/pdf/2009/Balkon_2009_1.pdf / letöltve: 2014.01.21.

33. old. – 9. kép: Koroknai Zsolt (látvány), Ladjánszki Márta (koreográfia, tánc), Varga Zsolt (zene): *Test – tér – kép*, 2009. (fotó: Kozár Edit)

35. old. – 10. kép: Merce Cunningham (koreográfia), Jasper Johns (díszlet: Marcel Duchamp *Nagy üveg* feldolgozás): *Walkaround Time* 1968. (fotó: James Klosty)

Forrás: http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/music/chen/images/02_big.jpg / letöltve: 2014.01.22.

36. old. – 11. kép: Charles Atlas: *MC9*, BMW Tate Live, London, 2013.

(fotó: Gabrielle Fonseca Johnson)

Forrás: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tanks-tate-modern/eventsseries/bmw-tate-live-charles-atlas-and-collaborators> / letöltve: 2014.01.29.

37. old. – 12. kép: Tino Sehgal: *These associations*, Tate Modern, Turbine Hall, London, 2012. (fotó: Koroknai Zsolt)

45. old. – 13. kép: Koroknai Zsolt: *Loop vázlatok – modellek*, 2005–2013.

(fotó: Koroknai Zsolt)

48. old. – 14. kép: Koroknai Zsolt: *Lektrónia 8 Mezon Temporary*, meghívó, 2009.
49. old. – 15. kép: Koroknai Zsolt (konceptió, zene), Ladjánszki Márta (mozdulat): *Lektrónia 8 Mezon Temporary*, Temporary City, Pécs, 2009. (fotó: Hegedűs Andrea)
52. old. – 16. kép: Mike Bidlo: *reperformance Yves Klein's Anthropometry*, New York, 1980. Forrás: <http://raveneuse.tumblr.com/image/63410335552> (2014.01.27.)/ letöltve: 2014.02.11.
52. old. – 17. kép: Koroknai Zsolt: *Vizsgakirakat*, Budapest, 1981. (fotó: Koroknai Zsolt)
53. old. – 18. kép: Koroknai Zsolt (konceptió), Ladjánszki Márta (mozdulat), Sörös Zsolt (zene): *Lektrónia, Fény–Rúzs, Kék Yves*, NRW, Köln, Dortmund, 2010. (fotó: Koroknai Zsolt)
53. old. – 19. kép: – 16. kép: Charlotte Moorman, Nam June Paik: *Concert for TV cello*, 1974. Forrás: http://arteref.com/wp-content/uploads/2013/08/Charlotte-Moorman_Nam-June-Paik_Concert-for-TV-cello-1974_Koln_Giorgio-Colombo.jpg letöltve: 2014.02.11.
54. old. – 20. kép: Koroknai Zsolt: *TV bőgő, Lektrónia, Mezon Temporary*, Millenáris, Budapest, 2010. (fotó: Kozár Edit)
54. old. – 21. kép: Koroknai Zsolt: *Digitális etalon*, 2011. (fotó: Koroknai Zsolt)
56. old. – 22. kép: Koroknai Zsolt (konceptió), Ladjánszki Márta (mozdulat), Sörös Zsolt (zene): *Lektrónia 14 Szinusz*, Múzeumok Éjszakája, a Fiumei úti sírkert, Budapest, 2013. (fotó: Hegedűs Andrea)
58. old. – 23. kép: Koroknai Zsolt (konceptió, zene), Ladjánszki Márta (tánc), Varga Zsolt (zene): *Üzenet tájképpel*, Rakétabázis Zsámbék, 2009. (fotó: Hegedűs Andrea)
59. old. – 24. kép: Koroknai Zsolt: *Performansz–remix kutatási diagram*, 2011. (fotó: Koroknai Zsolt)

Szakmai életrajz

Koroknai Zsolt

- 2014 Magyar Pedagógiai Társaság Prevenációs Szakosztály tagság
- 2011 Magyar Képzőművészeti Egyetem DLA egyéni fokozatszerző
- 2011 L1 Független Művészek Közhasznú Egyesület tagság
- 2009 Magyar Elektrográfiai Társaság tagság
- 2003 Block Művészeti Egyesületi tagság
- 2002–től MAMŰ Társaság Kulturális Egyesület vezetőségi tagság
- 2001 MAMŰ Hangok, Varacskos zenekar megalakítása
- 1998 MAMŰ tagság
- 1993 Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége tagság
- 1992 „C” csoport megalapítása, mint önálló képzőművészek csoportja
- 1988 Fiatalképzőművészek Stúdiója tagság
- 1988 Alkotóművészek Országos Egyesülete tagság
- 1988–91 Magyar Képzőművészeti Főiskola, mesterképzés
- 1984–88 Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest, grafika, tervezőgrafikus művész diploma
- 1980–82 Kirakatredező és Dekorátor Szakiskola

Oktatás

1994–től felnőttoktatásban tanár.

Díjak

- 2014 Munkácsy Mihály-díj
- 2011 Capa Rezidens ösztöndíj, Faro / Portugália
- 2008 XXIV. Miskolci Grafikai Triennále: Spanyolnátha Művészeti díja
- 2006 Stuttgarteri Városi ösztöndíj
- 2006 XXIII. Miskolci Grafikai Biennále: Magyar Elektrográfiai Társaság díja
- 2001 Salzburgeri Városi ösztöndíj
- 1999–2014 NKA ösztöndíj
- 1999 Soros Alapítvány ösztöndíj
- 1998 XIX. Miskolci Grafikai Biennále: Heicei-díj
- 1988 Hermann Lipót-díj

Művei közgyűjteményben

Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest
Magyar Képzőművészek Szövetsége, Budapest
Magyar Műhely Gyűjtemény, Budapest
KAS Gyűjtemény, Budapest
Kovács Gábor Művészeti Alapítvány, Budapest
Dunaszerdahely, Szlovákia
Biella, Olaszország
Miskolci Galéria Városi Művészeti Múzeum, Miskolc
Magángyűjtemények

Egyéni kiállítások, performanszok

- 2014 *Emlékező –testek* / Erlin Galéria, Budapest,
2014 *Napelemes Üvegtextil Installáció* / köztéri mű, Budapest, Csarnok tér (Hegedűs Andreával)
2013 *Lektrónia 15 performansz* / Gödör Klub, Budapest, (Koroknai, Ladjánszki, Sörös)
2013 *Re? Mix, Újrakevert Jövőképek* / Sóház Galéria, Szigetvár,
2013 *Digitális Etalon* / atrtAlom 9. Performansz Fesztivál, Zsinagóga, Eger,
2013 *Szinusz Lektrónia 14 performansz* / Múzeumok Éjszakája, Fiumei úti sírkert, Budapest,
(Koroknai, Ladjánszki, Sörös)
2013 *Exhumo* / Rákospalotai Múzeum, Budapest,
2012 *Kút – Well, L1 meets MAMŰ* / MAMŰ Galéria, Budapest, (Ádám Andreával)
2012 *L1 installations* / Internationale tanzmesse nrw, Düsseldorf,
2012 *Elmozdulás performansz* / Kassák Múzeum, Budapest, (Ladjánszki Mártával)
2012 *Árnyvételek* / Magyar Műhely Galéria, Budapest,
2011 *Mezon Temporary – performansz* / V4 Média fesztivál, Pozsony, Szlovákia,
(Koroknai, Ladjánszki, Varga)
2011 *Portrérajzolás Koroknai Zsolttal* / NoMade Galéria, Budapest,
2011 *Mezon Temporary – performansz*, Moonride 6. fesztivál / Kassa, Szlovákia,
(Koroknai, Ladjánszki, Varga)
2011 *Transzparens Interpretációk* / Limes Galéria, Komárno, Szlovákia,
(Erdélyi Gáborral, Gály Katalinnal, Robert Urbasekkel)
2011 *Mezon Temporary – performansz* / Platform international arts, Klaipėdia, Litvánia,
(Koroknai, Ladjánszki, Varga)
2011 *Koroknai Zsolt: Portrérajzolás, könyvbemutató, videóművek*, / Godot Galéria, Budapest,
2011 *Térzuhanás – performansz* / Gödör Klub, Budapest, (Koroknai, Ladjánszki, Varga)
2011 *Dead Calm performansz* / Múzeumok Éjszakája, Fiumei úti sírkert, Budapest,
videó művek
2011 *Mezon Temporary – performansz* / Gödör Klub, Budapest, (Koroknai, Ladjánszki, Varga)
2011 *Mezon Temporary – performansz* / Fringe, Budapest, Thália Színház,
(Koroknai, Ladjánszki, Varga)
2011 *CAPa, – performansz*, Center of Performing Arts of Algarve / Faro, Portugália,
2010 *Mezon Temporary – performansz*, Évadnyitó fesztivál / Andrássy út, Budapest,
(Koroknai, Ladjánszki, Varga)
2010 *Zaj Elvonása 2* / Vízvárosi Galéria, Budapest, (Erdélyi Gáborral)
2010 *Lektrónia 8 Light–Lipstik / BlueYves performansz* / Scene Ungarn In NRW:
Köln, Alte Feuerwach, / Dortmund, Mex Kunstlerhaus (Koroknai, Ladjánszki, Sörös),
2010 *Mezon Temporary Digitália – performansz* / Millenáris, Budapest,
(Koroknai, Ladjánszki, Varga)
2009 *Arc –tájképpel* / K.A.S. Galéria, Budapest,
2009 *Üzenet tájképpel – performansz* / Rakétabázis, Zsámbék, Múzeumok Éjszakája,
2009 *Mezon Temporary – performansz* / Publik Art Labs, Pécs, (Koroknai, Ladjánszki,)
2009 *Migration Song* / MAMŰ Galéria, Budapest, meghívott művészekkel:
(Christy Johnson, USA/UK, Conor Kelly, IE/UK, Csernák Boldizsár, HU)
2009 *Test – Tér – Kép „élő installáció egy színházterre”* / L 1. Színház, Budapest,
(Ladjánszki Mártával)
2008 *Anonim állapotok* / MMG Galéria, Budapest,
2008 *Lektrónia 7 Fény – Rúzs* / performansz, Millenáris Fogadó, Budapest,
(Sörös Zsolttal, Ladjánszki Mártával)
2008 *Dermédia: a kép születése* / K.A.S. Galéria, Budapest,
2007 *Lektrónia 6 Dermédia kiállítás* / K.A.S. Galéria, Budapest,

- 2007 *Lektrónia 5 A Szonáris Angyal – Napforduló performansz* / Godot Galéria, Budapest,
(Sörös Zsolttal, Ladjánszki Mártával)
- 2007 *Künstlerbegegnungen* / Kulturinstitut Ungarn, Stuttgart, Németország,
(Barabás Mártonnal, Peter Riekkal)
- 2006 *A három prókátor* / MAMŰ Galéria, Budapest,
(Herczeg Nándorral, Horvát Helén Sárával, Ladjánszki Mártával)
- 2006 *Lektrónia 4* / K.A.S. Galéria, Budapest, (Sörös Zsolttal, Ladjánszki Mártával)
- 2006 *Lektrónia 3 Hekate, Pink House* / Ludwig Múzeum, Millenáris Park, Budapest,
(Sörös Zsolttal, Ladjánszki Mártával)
- 2006 *Lektónia 2* / L1 Táncművek, Bakelit M.A.C. Színházterem, Budapest, (Sörös Zsolttal)
- 2005 *Angyali üdvözlés – Angyal – Szárny. Dialógus* / Millenáris Fogadó, Budapest,
- 2005 *Lektrónia 1* / K.A.S. Galéria, Budapest, (Sörös Zsolttal)
- 2005 *Tej-út* / Óbudai Pincegaléria, Budapest,
- 2005 *Idő „Z”* / Zárt Galéria, Budapest,
- 2005 *Zaj Elvonása* / Vizvárosi Galéria, Budapest, (Erdélyi Gáborral)
- 2004 *Angyali üdvözlés – Könnyű válasz* / K.A.S Galéria, Budapest,
- 2003 *Angyali üdvözlés: Fény – Rúzs I. és II.* / Közelítés Galéria, Pécs,
- 2003 *Angyali üdvözlés: Fény – Rúzs I. és II.* / K.A.S. Galéria, Budapest,
- 2002 *Test és Táj* / Lurdy Galéria, Budapest, (Nagy Csabával)
- 2002 *...bárányok a folyónál* / MAMŰ Galéria, Budapest,
- 2001 *Hermetikus körzés* / Fészek Galéria, Budapest,
- 2000 *Iniciálé* / Illárium Galéria, Budapest,
- 1999 *Földrajz és Történelem* / MAMŰ Galéria, (Pető Hunorral)
- 1999 *Belső Történesek* / Óbudai Társaskör Galéria, Budapest, (Nagy Csabával)
- 1997 *Projekt Terv* / Magyar Intézet, Stuttgart, Németország, (Gál Tiborral, Nagy Imrével)
- 1997 *Projekt Terv* / Magyar Intézet, Párizs, Franciaország, (Gál Tiborral és Nagy Imrével)
- 1993 *Polifónia: Fülke Galéria* / Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központ, Budapest,

Válogatott csoportos kiállítások

- 2014 *GrafiTri – XXVI. Miskolci Grafikai Triennále* / Miskolci Városi Galéria, Miskolc,
- 2014 *Művészet és Asztrológia* / MMG. Galéria, Budapest,
- 2014 *TÍZESET* / Miskolci Galéria Városi Művészeti Múzeum, Miskolc,
- 2014 *Áramkör 2 Digitális Alkotások* / A 22 Galéria, Budapest,
- 2013 *NKA 2012 Kiállítás* / Ferenczy Múzeum, Szentendre,
- 2013 *Halálesetek Kiállítás* / MMG. Galéria, Budapest,
- 2013 *Astrology & Arts* / Misto Galerie, Brno,
- 2013 *Karctű és Monitor* / Csók István Képtár, Székesfehérvár,
- 2013 *Artplacc Művészeti Fesztivál* / Tihany, Budapest,
- 2013 *Idő Függések MAMŰ 35 év* / Kultúrpalota, Bernády Ház, Marosvásárhely,
/ MAGMA, Lásas Ház, Sepsiszentgyörgy / Várgaléria, Csikász Galéria, Veszprém,
- 2013 *XEROX(OK) In memoriam Bohár András* / Teátrum Pincehely Galéria, Miskolc,
- 2013 *Magyar Elektrográfiai Gyűjtemény Kiállítása* / Pécsi Galéria, Pécs,
- 2012 *Év Végi Rekvizitumok* / MAMŰ Galéria, Budapest,
- 2012 *15 éves A Tolcsvai – művésztelep* / MAMŰ Galéria, Budapest,
- 2012 *Matricák 2012, Nemzetközi Elektrográfia* / Próféta Galéria, Budapest,
- 2012 *Ideiglenes Változás* / MMG. Galéria, Budapest,
- 2011 *Évzáró Csoportos Kiállítás* / MMG. Galéria, Budapest,
- 2011 *Áramkör MET. 10 éves jubileumi kiállítása* / Fuga, Budapest,
- 2011 *Képlánc 56 – 2011 MET.* / Karinthy Szalon, Budapest,

- 2011 *Lisztérzékenység* / MKISZ. Budapest, / Milánói Skála, Olaszország,
- 2011 *Áramlás, MET.* / Galerie Viktoria Quartier, Berlin,
- 2011 *GrafiTri – XXV. Miskolci Grafikai Triennále* / Miskolci Városi Galéria, Miskolc,
- 2011 *Tavaszi Aukciós Kiállítás* / Pintér Sonja Galéria, Budapest,
- 2011 *Kogart 2010 Gyűjtemény Válogatása* / Kogart Ház, Budapest,
- 2010 *Megapixel 2010* / Fuga, Budapesti Építészeti Központ, Budapest,
- 2010 *Évzáró csoportos kiállítás 2010* / MMG. Galéria, Budapest,
- 2010 *Tabula Rasa* / MAMŰ Galéria, Budapest,
- 2010 *Víz – tükör – MET.* / Balaton Kongresszusi központ, Keszthely,
- 2010 *Matricák 2010* / Nemzetközi Elektrográfia. / Duna Galéria, Budapest,
- 2010 *Landart 10* / D –udvar Galéria, Budapest,
- 2010 *III. Crosstalk Nemzetközi Video Art Fesztivál* / Merlin Színház, Budapest,
- 2010 *Áramszünet MET.* / Dunaszerdahelyi Kortárs Magyar Galéria, Dunaszerdahely,
- 2010 *Váltóáram MET.* / D –udvar Galéria, Budapest,
- 2010 *Art Fanatics Kortárs magángyűjtemények 2* / Műcsarnok, Budapest,
- 2010 *Friss levegő a Tolcsvai Land Art Művésztelep 10 éve* / Miskolci Városi Galéria, Miskolc,
- 2009 *Tíz Éves Godot Galéria* / Godot Galéria, Budapest,
- 2009 *VI. Országos Szinesnyomat Grafikai Kiállítás* / Szekszárd,
- 2009 *Agora Digitáliában* / Palme ház, Budapest,
- 2009 *Renesz@nsz* / Haamnelinne, Finnország,
- 2009 *II. Crosstalk Nemzetközi Video Art Fesztivál* / Gödör Klub, Budapest,
- 2009 *Fazonigazítás* / Herman Otto Múzeum, Miskolc,
- 2009 *Hermes'ear, Sound Art Fesztival* / Brno, Szlovákia,
- 2009 *Emlékmű Tolvaly Ernő emlékkiállítás* / Művészeti Kar, Pécs,
- 2008 *Gyűjteni Művészet* / Pintér Szonja Galéria, Budapest,
- 2008 *A Magyar elektrográfia története: 1985–2005* / Karinthy Szalon, Budapest,
- 2008 *I. Zsámbéki Land Art művésztelep* / Rakétabázis, Zsámbék,
- 2008 *Crosstalk Video Art Festival* / Gödör Klub, Budapest,
- 2008 *XXIV. Miskolci Grafikai Triennále* / Miskolci Városi Galéria, Miskolc,
- 2008 *Leonardo Da Vinci, MET. kiállítás,* / Kaposvár, Sárospatak,
- 2008 *Tetszőleges lényeg/ Szombathelyi Képtár, Szombathely,*
- 2008 *Fazonigazítás* / VAM, Budapest, Kecskemét,
- 2007 *IV. Nemzetközi Mail Art Kiállítás* / Debrecen,
- 2007 *100 Grafika – 100 kortárs képzőművész* / Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest,
- 2007 *IX. Nemzetközi Grafikai Biennále* / Városi Művészeti Múzeum, Győr,
- 2007 *Matricák* / Duna Galéria, Budapest,
- 2006 *Képlánc* / Met Kiállítása, Tatabánya,
- 2006 *Multi, intermédiás–művésztelep* / MAMŰ Galéria, Budapest,
- 2006 *Pixel I. Országos Elektrográfiai Szemle* / VAM Design. Budapest,
- 2006 *XXIII. Miskolci Grafikai Biennále* / Miskolci Városi Galéria, Miskolc,
- 2006 *Tolcsvai Művésztelep* / MAMŰ Galéria, Budapest,
- 2006 *Under Ground –e a Trendek között* / MAMŰ válogatott kiállítás, Hattyúház, Pécs,
- 2005 *Kogart Szalon 2005* / Kogart, Budapest,
- 2005 *AKTuális* / Szinyei szalon, Budapest,
- 2005 *Tartós, MAMŰ válogatott kiállítás* / Templom Galéria, Eger,
- 2005 *Új tendenciák a képzőművészetben* / Marcibányi Téri M.K., Budapest,
- 2005 *Magyar Elektrográfiai Társaság* / Vízivárosi Galéria, Budapest,
- 2005 *Baja: Installációk* / Baja,
- 2005 *Művészet a II. kerületben* / Budapesti II. ker. Kulturális Napok, Budapest,
- 2005 *32 Mű 32 Művész, József Attila, vándorkiállítás* / Magyarország, Hollandia,
- 2004 *XXI. Miskolci Grafikai Biennale* / Miskolci Városi Galéria, Miskolc,

- 2003 *Roncs* / Szombathelyi Képtár, Szombathely,
2003 *Elektro Grafikusok* / Duna Galéria, Budapest,
2003 *Zoom* / Pécs Videó Fesztivál, Pécs,
2003 *Rítus – Ritmus*, Elektro Grafikusok / Veszprém,
2003 *Rúzs* / Szombathelyi Képtár, Szombathely,
2003 *Sugárzott képek* / MAMŰ Galéria, Budapest,
2002 *HID projekt* / Szentendre, / Érsekújvár,
2002 *Magyar Elektrográfia* / Belgrád,
2002 *Looking over the border* / Galerie Frauenbad, Baden – Wien,
2002 *Miskolci XXI. Grafikai Biennale* / Miskolci Városi Galéria, Miskolc,
2002 „Egy Perc egy képre“ / Kortárs Művészetek Intézete, Dunaújváros,
2001 *Rosszban, Jóban*, MAMŰ kiállítás / Kecskeméti Képrár, Kecskemét,
2001 *Gyermelyi művésztelep 2001* / Palme ház, Budapest,
2001 *MAMŰ* / Malom, Szentendre,
2001 *Passage 2001* / Szombathelyi Képtár, Szombathely,
2001 *Feketén – Fehéren* / Műcsarnok, Budapest,
2000 *MAMŰ válogatás* / Magyar Konzulátus Galéria, New York,
2000 *Matricák 2000 Nemzetközi Kisméretű Elektrográfiák* / Újpesti Galéria, Budapest,
2000 *III. Országos Szinesnyomat Grafikai Kiállítás* / Szekszárd,
2000 *Blooms Day* / Művészetek háza, Szombathely,
2000 *XX. Miskolci Grafikai Biennale* / Miskolci Városi Galéria, Miskolc,
2000 *By Night* / Stúdió Galéria, Budapest,
1999 *MAMŰ Junge ungarische Kunst* / Galerie Phantomburo, Frankfurt,
1999 „Junge Kunst aus Ungarn“ / Galerie Barakk, Berlin,
1999 *Fametszet 99* / Stuttgart,
1999 *Biella Per L' incisione XIV* / Biella, Olaszország,
1999 *3. Egyiptomi Nemzetközi Grafikai Biennale* / Egyiptom,
1998 *Rögeszme* / Budapest Galléria, Lajos utca, Budapest,
1998 *Kisgrafika '98* / Újpest Galéria, Budapest,
1998 *Potyautasok, J.A.K. hajó* / Műcsarnok, Budapest,
1998 *XVI. Akvarell Biennale* / Eger,
1998 *48-as kiállítás* / Árkád Galéria, Budapest,
1998 *XIX. Miskolci Grafikai Biennale* / Miskolci Városi Galéria, Miskolc,
1997 *Szekszárdi Alkalmazott Grafikai Biennale* / Palme Ház, Budapest,
1997 *Országos Szinesnyomat Grafikai Kiállítás* / Szekszárd,
1997 *XXII. Nemzetközi Grafikai Biennale* / Ljubjana,
1997 *Vaszary Emlékkiállítás* / Tata,
1997 *Rozsdamentes Szobrászati Szimpózium* / Budapest,
1997 *Párok*, Budapest Galéria / Lajos utca, Budapest,
1997 *Let's go shopping* / Kassel Documenta, Kassel,
1997 *Szalon* / Műcsarnok, Budapest,
1997 *Digitál, Ifabo* / Expo, Budapest,
1996 *Békéscsabai Alkalmazott Grafikai Biennale* / Békéscsaba,
1996 *Különleges Nyomatok* / Vigadó Galéria, Budapest,
1996 *XVIII. Miskolci Grafikai Biennale* / Miskolci Városi Galéria, Miskolc,
1995 *Tervező Grafika* / Vigadó Galéria, Budapest,
1994 „Galéria Nyitó” / Kortárs Magyar Galéria, Dunaszerdahely,
1994 *Epigon* / Liget Galéria, Budapest,
1993 *M.A.K.O.M.E.* / Hamburg,
1993 *Fiatal Művészek Stúdiója Vándor Kiállítás* / Imatra, Kuópió, Nurmes, Finnország,
1991 *Coup de Lune* / Párizs,

Válogatott tánc- és zenei installációk, színházi díszletek, koncertek

- 2013 *Széki Luca II.* Ladjánszki Márta (koreográfia), Koroknai Zsolt (látvány), Olive Mayne, Varga Zsolt (zene), hagyomány kutató táncelőadás, / Bakelit, Budapest,
- 2012 *Széki Luca I.* Ladjánszki Márta (koreográfia), Koroknai Zsolt (látvány), Olive Mayne, Varga Zsolt (zene), hagyomány kutató táncelőadás, / Bakelit, Budapest,
- 2012 *Margo és Barbida*, Ladjánszki Márta (koreográfia), élő színpadi videó, /Bakelit, Budapest,
- 2011 *Hunniapolisz*, táncelőadás, Ladjánszki Márta (koreográfia), Koroknai Zsolt (látvány), Varga Zsolt (zene) / Városház Galéria, Budapest,
- 2011 *ARTikuláris – parti*, 10 éves a Varacskosband, koncert, / Bakelit Art Center, Budapest,
- 2010 *By The Way*, Ladjánszki Márta – Bill Young, színpadi videó, / Bakelit színház, Budapest,
- 2010 *Rejtek / H –óda*, László Mónika (koreográfia), Koroknai Zsolt (látvány), táncelőadás, / Pál-völgyi–barlang, Budapest,
- 2010 *Body Space Image*, Ladjánszki Márta (koreográfia), Koroknai Zsolt (látvány), Varga Zsolt (zene), / Scene Ungarn In NRW: Büne Der Kulturen in Arkadastheater, Köln,
- 2010 *Lankadó Extázis 2*, Ladjánszki Márta (koreográfia), táncszínház, színpadi videó, / Mu színház, Budapest,
- 2009 *Mezon Etüd*, VI. tánc- és performansz Fesztivál, / Gödör Klub, Budapest,
- 2009 *Test – Tér – Kép*, Fringe, Ladjánszki Márta (koreográfia), Koroknai Zsolt (látvány), Varga Zsolt (zene), / Millenáris Fogadó, Budapest,
- 2008 *EDIT 4.* Nemzetközi Táncfilm Fesztivál, performansz, videó, / Budapesti Őszi Fesztivál, Toldi mozi,
- 2008 *Fekete tojás(ok) experimentális duó*, Koroknai, Ladjánszki, tánc, zene, / Inda Galéria, Budapest,
- 2008 *Kéretlen kérőim*, Ladjánszki Márta (koreográfia), táncszínház, installált videó színpadkép, / Bakelit színház, Budapest,
- 2007 *Sirálysikoly*, Berger Gyula (koreográfia), táncszínház, installált videó színpadkép, / Mu színház, Budapest,
- 2007 *Lankadó Extázis*, Ladjánszki Márta (koreográfia), táncszínház, installált videó színpadkép, / Bakelit színház, Budapest,
- 2007 *Time, Space, Sound*, Daniel Lepkoff, Dóra Attila, Koroknai Zsolt, Sakura Shimada, mozdulat, videó színpadkép, látvány, koncepció, / Bakelit színház, Budapest,
- 2007 *Zajos séta*, Ladjánszki Márta (koreográfia), táncszínház, installált videó object, videó, / Fringe, Millenáris, Budapest,
- 2006 *Zajos séta*, Ladjánszki Márta (koreográfia), táncszínház, installált videó object, videó, / Ludwig Múzeum, Budapest,
- 2006 *Pilinszky János virrasztás*, Pilinszky évforduló, videó, / Budapest, Hajós utca 2.
- 2006 *MAMŰ–hangok*, koncert / Pécs,
- 2004 *Krea, diploma kiállítás*, Dóra – Koroknai, koncert duó, zene, látvány, / Krea, Budapest,
- 2004 *Drótanya*, Dóra – Koroknai – Széphegyi, Alternatív Zenei Fesztival, / Gödör, Budapest,
- 2004 *Média Factory*, Dóra – Koroknai – Pál, koncert trió, / Pécs,
- 2004 *Baalbek Anzix, Csontváry*, Dóczy Péter (rendező), videó, látvány, / Mu Színház, Budapest,
- 2003 *Varacskos koncert*, Zoom Nemzetközi Kortárs Művészeti Találkozó, / Pécs,
- 2003 *Kontakt Budapest II.* Nemzetközi Improvizációs Fesztivál, koncert, / Artus, Budapest,
- 2003 *Blink*, Gál Eszter (koreográfia), táncszínház, videó, látvány, / Mu Színház, Budapest,
- 2002 *Daniel Lepkoff USA – Gál Eszter H*, tánc, látvány, / MAMŰ Galéria, Budapest,
- 2002 *Híd – Performansz Fesztivál*, Sophia Busdorff GB. – Koroknai Zsolt, látvány, videó, Michael Delia USA. – Sörös Zsolt, zene duó, / MAMŰ Galéria, Budapest,
- 2002 *Márton Napok*, Dóra – Koroknai, koncert duó, látvány, installáció, / Pannonhalma,
- 2002 *Hang – installáció*, Dóra Attila (zene), Koroknai, (zene, látvány), Gál Eszter (tánc), / MAMŰ Galéria, Budapest,