

Az önkegyetlenség performanszai

Marina Abramović

Az üresség nyolc leckéje című kiállításához*

➔ **Múcsarnok (Mélycsarnok), Budapest**

➔ **2012. február 23 – április 22.**

MARINA ABRAMOVIĆ a testi és a szellemi létezés határait feszegető performanszai csábítóak, megigézöek, vakmerőek, elszántak, felhőborítóak, botrányosak, megbotránkoztatóak. A performanszait dokumentáló fotók, videók, installációk az ember testi gyötrődését, kínlódását, megpróbáltatását, kínszenvedését, a fájdalmat transzformálják képpé, művészetté. Fizikai, szellemi tűrőképességét teszik próbára. Performanszaiban testi szenvedéseit önmagának okozza. Élete, testi épsége veszélyeztetésének elviseléséhez gyakran a zen buddhizmus módszerét használja, de merít a keresztény szentek történeteiből, a népi mondákból és a pogány törtétekből is. A performanszaiban elszenvedett fájdalmakat az önfejlesztés-, önkontroll- és lelki gyakorlatok készítik elő.

Marina Abramović performanszainak nincs egy speciális olvasata, annak ellenére sem, hogy azok többnyire önéletrajzi eredetűek, mint a 47. Velencei Biennálén szereplő *Balkán barokk* (1997) című performansz, installáció és videó is. A performanszban Abramović 1500 friss tehéncsontból álló halom közepén ülve, egyenként mosta tisztára a véres csontokat, miközben szerb népdalokat énekel. Performansza közben az installációjának három videójából kettőn szülei külön-külön válaszolnak kérdéseire. A válaszokban mondták el életüket, míg a harmadikon saját maga mondja el történetét. Mindez réztálcába töltött vízen tükröződött.

Cleaning the house (Nagytakarítás) című performanszában (1996) tehéncsontokat, a *Cleaning the mirror-ban* (A tükör tisztítása, 1995) pedig egy csontvázat tisztított. Mindkettőben fehér ruhát viselt, amit a tisztogatás folyamán összevérezett, összepiszkolt. A csontváz mosás egy régi montenegrói szláv tradíció (állítja a művész), amely pogány és népi rituálékon alapult. A *Balkan erotic epic*-ben (2005) egy koponyával üti a mellkasát, haja előrehull, derekáig meztelen. A performanszban a nemzeti identifikáció lényegét, gyökereit keresi. Harcol az erőszak, pusztítás, háború és halál ellen, s mindezt a lelki megbékélés érdekében teszi. A szerbek, akiktől magát eredezteteti, etnikai tisztogatásokat végeztek a délszláv háborúban, erre reagálva hozta létre videóját. Egyes videó-részletekben meztelen férfiak a földdel szeretkeznek, a nők a mellüket masszírozva a nemi szervüket mutogatják a földnek és a nézőknek a zuhogó esőben. A videó egy részében népviseletbe öltözött férfiak erektált nemi szervüket mutatják az erotikus erő és a népi, nemzeti büszkeség szimbólumaként. A komplex vágyakat, a szerelem, a libidó, a halálvágy – eros és thanatos együttes – hatását a délszláv háború, az etnikai tisztogatás megértése okán vizsgálja és ábrázolja, a szexuális késztetést összekapcsolva a háborús szándékkal. A *Balkán barokk*ban egy nő a halottat tisztítja. A véres kéz nyilvános szégyene – a rituális mosás klasszikus ábrázolása (Ágnes asszony, Lady Macbeth vagy bűnbánó Magdolna) – az élet és halál kérdését mint politikai és lélektani helyzetet tárja fel. Abramović *Balkán barokk* című trilógiája (A trilógia részei: *Cleaning the Mirror*, *Cleaning the House*, *Balkan Baroque*) egy tragédia vizuális meditációja, kísérlet a család és a nemzet kereszteződésében keletkezett konfliktus vizsgálatára. A fizikai test akcióját pedig az individuális és a kollektív test oppozíciójának törésvonalai mentén kirajzolódó történelem térképébe helyezi.

* A kiállítás megnyitójának, bővebb, eredeti változata

Abramović rendíthetetlen tűrőképességét igénylő performanszainak, művészetének megértéséhez ismerni kell a családjához és nemzetéhez, a szerb néphez fűződő kapcsolatait. Környezetének pszichológiai hatása kimutatható műveiben. Abban a Jugoszláviában, amiben Abramović felnőtt, „Marx nyilvános, az isten pedig privát volt” – mondja Bojana Pejić. Művészetének megértéséhez meg kell ismerni gyerekkorának, otthoni életének „privát diszciplínáit” és a nyilvános helyeken uralkodó „kommunista princípiumokat”, amelyek személyiségét és művészetét formálták. „Személyes és otthoni életét a féltékenység és a halál félelme árnyékolta be, és körülötte a »nyilvános életben«, a totalitárius társadalmat az erőszak uralta. Ezt a gyerekkori és fiatalkori tapasztalatát dolgozza fel performanszaiban.”¹ Nézzük csak meg, melyek voltak azok a hatások, amelyekre az önkegyetlen performanszai épültek. Marina Abramović anyja, Banica Abramović tekintélyelvű volt, a kommunista párt tagja, a II. világháború idején az ellenállási mozgalom fegyveres harcosa, majd hadnagy volt a hadseregben. Később Belgrádban a Művészetek és a Forradalom Múzeumának igazgatója lett. Vojin Abramović-csal, Marina apjával a hadseregben találkozott. Vojin erős, magas férfi, létszerető, és ahogy anyja is, a kommunista párt rangos tagjaként, magasrangú katonatiszt lévén, szoros kapcsolatba került a katonasághoz, az erőszakkal és a háborúhoz.

Abramović gyönyörű és okos gyerekként a kommunista rendszer apparatcsik-osztályához tartozó család privilégiumaival nőtt fel.² Rivaldafényben élt és Ödipusz-komplexusa miatt teljesen egyedül, anyja militáns és múzeumigazgatói akaratának engedelmességet és lázadva nevelődött. Az anyja, Banica, a visszafogottság fegyelmeire tanította. Banica Abramović elmondta: „ha fájdalomról van szó, el tudom viselni, két alkalommal húzták ki a fogamat fájdalomcsillapító nélkül”. Az anya és lánya közötti rivalizálást jól mutatja egy 1990-es, dokumentált beszélgetés, ahol az anya már sikeres művészlánnyal a fájdalom elviselésének képességében is versenyzett. És amikor ugyanebben a beszélgetésben lánya megkérdezte, hogy „miért nem öleltél meg, amikor

1 *Cloud with its Shadow: Marina Abramović In: Marina Abramović*. Phaidon, (2008)

Marina Abramović: *The Bibliography* 1993, Coulibeuf: *Balkan Baroque* 1999 history of her performances with voiceover narrative: “1972 I start using my body as material” Jugoszlávia „a culture of heroism and sacrifice” Marina Abramović “To be a performance artist, you have to hate theatre,” she replied. “Theatre is fake... The knife is not real, the blood is not real, and the emotions are not real. Performance is just the opposite: the knife is real, the blood is real, and the emotions are real.”

2 „My mother and father were political careerists. They are both national heroes from the second world war – and having a child was not on their agenda, so they just gave me to my grandmother.” Marina Abramović

kicsi voltam”, azt válaszolta, hogy „az én anyám sem ölelt meg soha”, majd hozzáfűzte: „természetesen azért, hogy ne kényeztesselek el”. Anyja azt is elmondta, hogy Marina születése előtti álmában egy óriási kígyót szült. Ezt olvasva eszünkbe jut megkérdezni, hogy vajon mit jelenthetett a hosszú ideig a katonaság és az ellenállás kötelékében felnőtt nőnek az anyaság vagy a szerelem? A gyerekánya által elvárt feltétel nélküli szeretetet hogyan tudta biztosítani? Ha Marina felől vizsgáljuk, alig-alig, egyik interjújában elmondta, hogy karrierista szülei nem voltak felkészülve egy gyerekre, kisgyerek korában nagyanyja nevelte.

Az anya kígyós álmával összekapcsolható Marina Abramovič *Delusional (Zavarodva, 1990)* című, és későbbi, *Dragon Heads (Kígyófej, 1994)* című munkája, amiben egy kórházi ágyon ülve, öt pitonnal takarta be a testét, a performansz háttérzenéje pedig a La Traviatából az *Un di felice etera* volt. Ezt a performanszot Marina Abramovič az Ulay-jal való kapcsolatának a végéhez köti, de mégis inkább anyja álmához és ahhoz a fájdalomhoz kapcsolható, amit ez az álom okozott neki. Ugyanakkor mindkettőre utal: az Ulay-jal való szakításra és anyja álmára is. Marina és Ulay 1976–1989 között dolgozott együtt, s 1986-ban váltak szét. Úgy gondolom, hogy a két fájdalmas élmény: anyja kegyetlen álma és Ulay hűtlensége egymásra vetülve még nagyobb fájdalmat okozhatott és inspirálta a performanszot.

Maria Abramovič performanszai gyerekkori és a későbbi tapasztalatainak lenyomatai, mondhatnánk úgy is, hogy szenvedéstörténeteinek sorozata. A gyerekkor és a fiatalság, a személyes és a közösségi tapasztalatok megfogalmazása. Mégis nehezen dönthető el, hogy vajon hol a titka önbántalmazó performanszainak? A feltételek nélküli szeretet elnyerésének hiábavaló keresésében, az anyával való konfliktusos kapcsolatban vagy az apa szerepmódelként való elfogadásában?

Nem könnyű feladat egy ilyen hatalmas életművet, egy nőművész életművét visszavezetni a személyes élményekre (az interjúkban ezt a művész maga is megteszi), és a művészt kiszolgáltatni a személyes életének feltárása által, amikor tudott, hogy a férfi-művészek és általában a férfiak mindent megtettek és megtesznek annak érdekében, hogy privát életüket és nyilvános művészetüket a sikereik érdekében szétválasszák. Általa a fallikus beszédet, a közbeszédet önmaguk számára tartják fenn, ami a személyes elfojtásához, eltitkolásához vezet, hogy ezáltal annak nyilvános megítélését is kikerüljék. Abramovič művészete alakulásának lacani értelmezése, élményeinek feldolgozása és ennek a folyamatnak az analízise, a művészete összefüggéseinek megkeresése életének eseményei ismeretében rendkívül fontos. A nőmű-



MARINA ABRAMOVIČ
© Fotó: Marco Anelli

vészete esetében a személyes történetek feltárása, megmutatása a feminista stratégia része. Marina Abramovič nem vallja magát feministának, de munkamódszere és munkássága mintapéldája lehet a nőművészetnek. „A legnagyobb szenvedés hozza létre a legnagyobb művészetet”, – ismétli a művész interjúiban. Művészete lehetne akár a marginalizált „másik” fájdalmainak a sorozata is. Nekem úgy tűnik, hogy a gyerekkori élmények (apja, anyja párna alá rejtett fegyverrel aludt) nem csak korai performanszaival kapcsolhatók össze, de a laoszi gyerekek háborús játékaival is. A laoszi projektről (2004–2008 között dolgozott Laoszban) mondta 2006-ban: „Azért mentem oda, hogy a budhista papokkal találkozzam, akiknek a táboruk körül kínai műanyag fegyverutánszatokat árultak. Minden gyerek vett ilyent.” A régi rituálé a modern háborús játékok vásárával körülvéve a globalizáció eredményének látszott Abramovič szemében, ezért egy Luang Prabang-beli fotós műtermében lefotóztatta magát, ölében a játékfegyvereket tartó gyerekekkel, s a fotósorozatnak *The Family* (2008) címet adta. Azt hiszem, épp úgy fotóztatta magát a gyerekekkel, mint valaha ölében Ulay-jal.



MARINA ABRAMOVIĆ
Az üresség nyolc leckéje happy enddel / Eight Lessons on Emptiness with a Happy End, 2008
A művész jóvoltából / By courtesy of the artist.



Ezzel, a műanyag fegyvereket markoló gyerekeket ábrázoló munkájával szorosan és mélyen összefonódik egy fiatalkorában tervezett performasza, amiben „az orosz rulettet imitálta volna”, azt tervezve, hogy saját fejéhez tartja a megtöltött pisztolyt. Természetesen nem feledhetjük, hogy a fegyver használata és az ahhoz köthető gyilkossági szándék, vagy akár az aktuális gyilkosság családi örökség, mind anyai, mind apai ágról. Nem tudjuk, de lehet, hogy ez a fegyver ugyanaz volt, amelyet apja 1965-ben ajándékozott neki.

De térjünk vissza a művészettörténetre, az önbántalmazó akciók történetére, a kegyetlenség színházára. A huszadik századi művészettörténet brutális, idegborzoló, istenkáromló megnyilvánulásai közé tartoznak a bécsi akcionizmus képviselőinek a hatvanas évekbeli akciói. Hermann Nitsch, Otto Mühl, Günter Brus, Rudolf Schwarzkogler a fájdalom színpadát gyakran imitált vagy inkább színpadias önbántalmazó akciók sorozatával tölti meg (amelyeknek „valóságméliségeit” a közönségbe és személyiségük mitológiájába plántálták). Schwarzkogler munkamódszerére jellemző volt a kasztráció félelmének akcióból fogalmazása. Akcióiból fotódokumentációkat és montázsokat készített. 1969-ben öngyilkosságot követett el, vagy baleset áldozata lett. A közönségben a performanszok utalásai alapján olyan mitológia fogalmazódott meg, amely szerint önkasztráció áldozata lett (levágta saját nemi szervét és ennek következtében halt meg). Ez a verzió mitológiává vált. A valóság pedig az volt, hogy kiugrott vagy kiesett a hálószobája ablakán. Nem bizonyítható. Az említett művészek férfiak voltak. Módszerük hatással lehetett Marina Abramovićra, de ő a személyest nem fikcionizálta, hanem kegyetlenül megmutatta, bevallotta.

Az akcionisták művészetének hatása 1971-től mutatható ki Marina Abramović korai performansz-sorozataiban.³ A *10. ritmus* című munkájában késekkel sorba kopogtatott az ujjai között, ha megsebezte az ujját, megállt, és újrazedte. A papíron, keze megsebzéséből keletkezett vérrajz az önkegyetlenség rajzolata, és ezt még harmadszor és negyedszer is megismételte, ügyelve arra, hogy sikerüljön ugyanott megvágni a kezét, ahol már vérzett. 1974-ben a *2. ritmus*-ban olyan orvosságot vett be, amelynek előre kiszámíthatatlan hatása volt, majd a közönség elé ülve hosszasan szenvedett az orvosságok hatásától. A *0. ritmus*-

ban 1974-ben 72 tárgyat rakott le egy asztalra, amit a nézők az ő felelősségére használhattak a testén. Teste tárggyá vált. Egy néző felkapta a pisztolyt, megtöltötte és Marina fejéhez tartotta, egy másik néző kikapta a kezéből és kidobta az ablakon. Éjjel kettőkor fejeződött be a performansz, ekkor Abramović elkezdett mozogni a szobában, a tárgyból személlyé változott. A közönség nagy része megfutamodott, mert a személye ellen elkövetett agresszió félelmet keltett bennük. Nem tudtak szembenézni azzal a személlyel, akivel annyi kegyetlenséget követek el. *Thomas Lips (Tamás ajkai)* című akciójában 1975-ben egy borotvával vágott vörös csillagot testére, majd véresre korbácsolta magát. Végül egy kereszt alakú jégtömbre feküdt. A közönség egy darabig bírta, utána lerángatta szenvedése pódiumáról. Az *5. Ritmusban* (1974) és a *Tamás ajkai* (1975) című performanszban a kelet-európai locus szimbólumát, az ötágú vörös csillagot használja. Az *5. ritmusban* csaknem megfulladt: az ötágú csillagot ábrázoló installációjában 100 liter benzint öntött szét és meggyújtotta, majd a közepébe feküdt, ám a benzin égése elfogyasztotta az oxigént, a művésznő elájult s egy nézőnek kellett kiszabadítania ki a lángokból. (Vajon ma is kiszabadítaná valaki?) A body art-ban, a fájdalmas előadások alatt a fizikai test a teret, időt és az emlékezést is elszennvedí. A test az esztétikai elvárások primér formája, egyben saját tűrőképességének feltérképezése. A test a művészet anyaga, egyben a művészet lényege. A kommunikáció eszköze. A test által a társadalmi, a kulturális,

3 A *10. ritmust* már 1973-ban az Edinborough-i fesztiválon előadta, itt találkozott Joseph Beys-szal. 1975 részt vett Herman Nitsch Orgia misztérium színházában és szerepelt a *Vision* magazin kelet-európai számában. Korai önbántalmazó sorozatának a *ritmus* címet adta.



MARINA ABRAMOVIĆ
A család IV. / The Family IV, 2008, kromogén nyomtatás, dibondlemez / chromogenic print, dibond
A művész és a Galerie Guy Bärtschi, Genf jóvoltából. / By courtesy of the artist and Guy Bärtschi Gallery, Geneva.



Nemes Z. Márió

A performer antropológiája I.

Hajas Tibor *Húsfestményeinek* filozófiai antropológiai horizontja

a politikai élmények, tapasztalatok igazsága vizuálissá tehető. Ezt már Abramovič előtt más művészek is feltárták. A lelki és politikai háttértől vezetve írja meg Artaud 1932-ben a kegyetlenség színházának manifesztációját, amelynek célja az volt, hogy feltárja a fizikai és lelki valóságot és „kiirtsa a hamis realitásokat”. Pár évvel korábban, 1929-ban Martin Heidegger azt állította, hogy a művészet az igazság katalizátora, a művészet keletkezését pedig az igazság felismerése indítja el. Később a test a nőművészet „alapanyagává” vált (a body art-tól függetlenül vagy esetleg annak inspirációjával), mivel a test szenvedte el a kiszolgáltatottságot, és a nőművészet vizsgálta és ábrázolta a nemiség (férfi–nő) a testben adott különbségét, társadalmivá szélesítve, a „gender” problémán keresztül. Belgrádban az új tendenciák szoros kapcsolatban voltak a nyugat európai avantgárral. De ebben az időben fejlődött ki a konceptuális művészet és a body art is Kelet-Európa más országaiban, így Magyarországon is. Tito országában a kelet-európai művész olyan privilégiumokat élvezett, melyek más kelet-európai országokban elképzelhetetlenek voltak. Jugoszlávia, főként Belgrád és Zágráb Kelet-Európa titkos művészetének színtere volt. Ezen belül Marina Abramovič, aki a rendszer elitjének privilegizált családjában nevelkedett fel, még inkább kivételes helyzetben volt. Sorsa igazi kelet-európai sikertörténet. Eltökélt művész. Annak ellenére, hogy azt állítja, nem feminista, performanszaival a feminizmust erősíti. Dinamikus energiákat szabadít fel, miközben metaforikusan határozza meg azt a világot, amelyet mint az életének eseményeit tapasztalt meg. Az identitás formálója vizuális akcióban, amelyet teljes mértékben a testhez köt, a privát fájdalmat a kollektív történelem történéseihez is kapcsolja. A fájdalom esztétikájának vizualizálásával vonzza magához a nézőket. Munkájának minőségét és erejét kiállításainak értékelése és nemzetközi ismertsége bizonyítják. Népszerűségének mértékét mi sem igazolja jobban, mint hogy a művészeti szcénán kívül a populáris médiában való szereplését is olyan műsorok példázzák, mint a *Szex és New York* című tv-sorozat, vagy hogy Lady Gaga egy műsorban hivatkozik rá. *The Life and Death of Marina Abramovič (M. A. élete és halála)* címen Robert Wilson operát írt (Abramovič felkérésére), aminek Antony Hegarty szerezte a zenéjét, s a manchesteri fesztiválon mutatták be. Most készül a kiállítása a bécsi Kunsthallában. Az építész Rem Koolhaas-szal pedig már aláírta a szerződést a Center for the Preservation of Performance Art in Hudson, New York építéséhez. Az idei Sundance Film Fesztiválon sikerrel szerepelt Matthew Akers *Marina Abramovič: The Artist Is Present* című dokumentumfilmje.

HAJAS TIBOR *Húsfestmények* című számozott fotósorozatai a huszadik századi magyar képzőművészet megrázó alkotásai. Több szempontból is határsértő művek: a műfaji besorolhatósággal szembeni ellenállásuk és a bennük manifesztálté váló művész-metafizikai magatartás szubverzív ereje egyaránt a rögzített befogadói panelek és értelmezési konszenzusok felbontását célozza. A hajasi művész-metafizika, amely egy szinkretikus ikonográfiával átítatott, szakrális hangoltságú magánmitológia megteremtését és tragikus megélését jelenti, a *Húsfestmények* megértésében fontos szerepet játszik, hiszen a művek szellemi horizontját, s egyszersmind a megalkotásukban követett módszertani döntések eredőjét alkotja. Hajasnál nem választható el élesen a művészi produkció és a módszertani/teoretikus reflexió; egy olyan közös koncepció terméke mindkettő, melynek célja: a művész átlényegülése műalkotássá, akár az önmegsemmisítés árán is. Ennek a koncepciónak a színrevitelét a performansz műfaja biztosítja a legadekvátabb módon, s Hajas életműve is mint a magyar performansz-művészet paradigmatis megteremtésének jelentőségűvé.¹

Mindezek fényében annál meglepőbb a *Húsfestmények* ambivalens műfajisága, hiszen itt nem a pillanatnyiság iránt elkötelezett direkt akció játssza a főszerepet, sőt nem is csupán ilyen akciók pusztán fotódokumentációi alkotják a művet. Látszólag statikus műalkotásként prezentált fotó-pannókról, tárgy-létükben rögzített artefaktumokról van szó, de a *Húsfestmények* központi gesztusa épp ennek a látszólagos (mű)tárgyasultságnak a folytonos megkérdőjelezésében azonosítható, vagyis abban a mozgásban, ahogy a mű saját nehézkedésével játszik. A *Húsfestmények* eseményszerű mozgása destabilizálja a táblakép-hagyományba is illeszthető, ikonszerű fotó-struktúrát, de ezzel együtt a tiszta aktualitás iránt elkötelezett performansz-művészet idealizmusát is kétségbe vonja. Kétféle esztétikai stratégiáról beszélhetünk tehát, mely egyszerre ad új értelmet a tiszta jelenlét vágyában önmagát felszámoló performansznak, és a látszólag üres múzeumi rekvizitumnak tartott táblaképnek. A fotográfia és a testmédiium ilyen komplex egymásba íródását a Hajas-irodalom *fotóakcióiműként* tipizálja, s a művésznek ehhez a sajátos zsáneréhez a *Húsfestmények* mellett még számos műcsoport kapcsolható (*Képkorbácsolás, Felületkínzás*), sőt, Szombathy Bálint szerint a fotóakciómű egyenesen az életmű uralkodó pseudo-műfaja.² Amellett, hogy a *Húsfestmények*ben (pontosabban a négy számozott sorozat közül a harmadikban) látom szintetizálódni a Hajas egész pályáját végigkísérő módszertani és szellemi törekvéseket, a fotósorozatok ideális kiindulópontot szolgáltatnak egy olyan értelmezés számára, mely szemben áll a Hajas művészete körül kialakult kultikus interpretáció hagyományával. Mivel a magyar neavantgárd (vagy akár Hajas) recepciójának részletes rekonstrukciója jelen keretek között nem lehet feladatom, csupán jelezni kívánom, hogy szövegem

1 Hajas életműve vitathatatlanul paradigmatis a magyar neavantgárd képzőművészetben. Ha azonban ezt a státuszt csupán úgy értékeljük, mint performansz-művészeti teljesítményt, akkor ez implicit módon azt is jelenti, hogy egy műfaji redukciót hajtunk végre az életműben. Vagyis nem vesszük figyelembe Hajas műfaji-poétikai dualizmusát (direkt akció és fotóakció), és a fotóműveket mint dokumentumokat, vagy képköltési vázlatokat a direkt akciók felől értékeljük, és ebből a szempontból „immaterializáljuk” azokat.

2 Szombathy Bálint: *Énkorbácsolások – A közép-európai akcióművészet egy lehetséges modellje Hajas Tibor munkásságában – párhuzamok és elhajlások*. Balkon 2005/6., 19–25., 20.