

## Ülök szemben Abramovic-csal

### 1.

Egyszerűbb és hívogatóbb ötlettel aligha állt még elő kortárs művész. Leül egy székre, szemben vele egy másik szék. Ezen bárki helyet foglalhat, majd amikor úgy érzi, eleget ült, feláll és jöhet a következő. A művész marad. Ennyi az egész. Meg még egy apróság: ez az ajánlat két és fél hónapig áll, heti hat napon át, napi hét (esetenként tíz) órában. Ez az ismétlődő aktus természetesen konkrét térben és időben zajlik, megvannak a kijelölt határai, praktikus körülményei, koordinátái és körülállásai, ezek azonban szintén egyszerűek és áttekinthetők. Mi teszi mégis Marina Abramovic ülőakcióját különlegessé, a 21. századi művészet kivételesen nagy hatású momentumává?

*A művész jelen van* – ez Abramovic 2010. március 14. és május 31. között a New York-i MoMA-ban rendezett retrospektív kiállításának, egyszersmind hozzá társított performanszának címe, vagy inkább *hívószava*. A művész tehát, aki itt jelen van, nem pusztán a jelenlétével van itt. Néhány múzeumi szinttel följebb ott van e jelenlét fedezete, eddigi életművének szöveges, fotó- és filmdokumentációja, mindaz, ami művészként a nevéhez fűződik, ennek asszociációs holdudvara, híre és hírneve. Korábbi művei sora, mely, mondhatni, egyenesen vezet el eddig a székig. Az is igaz ugyanakkor, hogy a művésztől, aki itt jelen van, a kiállítás és az akció 750 000 (!) nézőjének nagy többsége korábban legfeljebb hírből halott, vagy még úgy sem. Az ismert és az ismeretlen adott itt egymásnak bonyolult randevút minden egyes esetben, amikor a művész és az, aki éppen szemben ült vele, egymásra meredtek.

A művész jelen van. Kiállítások meghívóján szerepel olykor ez a kitétel, ami annyit tesz: jelenlétével emeli az esemény fényét. Máskor a művész arra vállalkozik, hogy valamilyen formában

értelmezze és megvilágítsa művét, a nyilvános előadásoktól és a rákövetkező kérdés-feleletektől kezdve a személyes tárlatvezetésen át az interjúkig. Abramovic akciójában a jelenlét szimbolikus, rituális értelme és kommunikatív, pedagógiai impulzusa egyképp jelen van, egymást erősíti: ahogy ott ül, szavak nélkül, érinthetetlen testi valójában mint retrospektív kiállításának élő-reklámja. Aszketikus alakjára rávetül a sztárművész képe is. Az, hogy a művész jelen van, hírnevét emeli, hírneve pedig jelenlétének híré, akár így, akár úgy, mindkettő vonzza az embereket, akik látni akarják. A sztárrá válás grádicsain való emelkedésnek ezt a spirálját, a művész megjelenésének és megpillantásának csáberejét, e minta hagyományát és protokollját kár volna szemérmesen, szemlesütve figyelmen kívül hagyni, ha Abramovic ülőakciójához közelítünk. Része ez is az esemény mechanizmusának, de a hírnévhez kapcsolódó flitteres képzetek egyetlen pillanatra sem írják felül magát az eseményt, azt, ahogy Abramovic rezzenéstelenül ül, nap mint nap, saját jelenlétének izzásában. Ha az előbb azt mondtam, hogy egész életműve valamiképpen ehhez a két székhez vezet, ide torkollik, most megfordítom a dolgot. Ez a performansz maga a felkínált út: bevezetés a művészetébe, befogadókra hangolt, kitaposott kurzus, beavatás, rite of passage, kinek hogy tetszik.

Egy retrospektív kiállítás a MoMA-ban persze sohasem a semmiből jön, az intézményesülés, a kanonizálás legbiztosabb jele, és együtt jár vele egy jó adag médiahabzás is. Ezen a kiállításon mégis valami váratlan dolog történt. Az ülőperformansz hatása, minden hype-on innen és túl, olyan elemi, közvetlen és átütő volt, e hatás spektruma olyan szokatlanul széles, sok és sokféle embert megmozgató, a képzeletüket is jócskán beleértve, hogy Abramovic művészi státusa hirtelen, ugrásszerűen és hatványozottan megemelkedett. (Az akció átütő hatását jelzi egyik oldalról a nézők száma és jól dokumentált reakciója, a másik oldalról pedig talán leginkább Robert Wilsonnak, a kortárs színház élő klasszikusának 2011-ben színpadra kreált szentéletrajza és mennybemenesztése, a *Marina Abramovic élete és halála*.) Mint-hogy akciójának címe azonos volt a kiállításával, személyes jelenléte pedig kiállítása múzeumi nyitva tartásának minden órájára kiterjedt, életműve és akciója mintegy fedésbe került: egy két és fél hónapig tartó, fénylő pillanatra minden összefüggött mindennel, és összeállt.

## 2.

Amikor megpróbálok utánajárni annak, miért vált olyan fontossá számomra *A művész jelen van* című Abramovic-akció, számot kell vetnem, vajon így lenne-e, ha a MoMA-ban nem vagyok az akció idején magam is jelen két alkalommal. Nem, nem ültem

szemben Abramovic-csal, csupán részt vevő megfigyelője voltam az eseményeknek.

Hallottam én is elgyszer, hogy a performansz lényege az egyszerűség, az ottlét, a jelenidejűség stb., stb. Mégsem mondhatom, hogy sokszor tapasztaltam meg azt a nagy különbséget, ami vele jár. Performanszok nézőjeként vagy akár csak egyszerű kiállításlátogatóként ritkán érzem azt: milyen jó, hogy itt vagyok, hogy mindezt nem reprodukcióban látom, hanem eredetiben. Számos performansz van, amely elevenen él bennem, noha élőben nem láttam, miközben elég performanszt láttam élőben, amely meglehetősen mérsékelt hatást tett rám. Az, hogy a művész jelen van, sohasem jelentett garanciát semmire.

Olyannyira nem, hogy az idők során e jelenléttel kapcsolatban még egy kis székszis is belém fészkelte magát. Most mégis azt gondolom, képzeletem és érzékenységem nem vizsgáztak volna jól, ha Abramovic ülőakcióját csupán hallomásból és közvetve ismerem. Ennyiben ez a munka eltér legkorábbi, majd Ulay-jal közös akcióitól, miközben érezhetően mégis velük mutat rokonságot. E korai művek mindegyike röviden leírható: Abramovic és Ulay meztelenül állnak egy galéria termének bejáratában, úgy-hogy a látogatóknak köztük kell átpréselődniük, ha be szeretnének jutni (*Imponderabilia*, 1977); Abramovic egy íjat tart, melynek húrját Ulay kifeszíti a behelyezett, Abramovic szívére irányzott nyílvezzővel. Mindketten teljes súlyukkal hátradőlnek, így tartják egymást billenékeny és veszélyes egyensúlyban percekken át (*Rest Energy*, 1980). E munkák egy alaphelyzet kiélezésére épülnek: koncepciójuk, mondhatni, pofonegyszerű. Ennek a kiélezettségnek és ennek az egyszerűségnek nagy szerepe van abban, hogy mindmáig ezek maradtak Abramovic emblemikus művei, a *Rhythm 0*-tól (1974) mondjuk a *Gyaloglás a Nagy Falonig* (1988), utolsó Ulay-jal közös akciójáig. Elemi erejüket az utóbbi két évtized teátrálisabb, nagyobb apparátust mozgató, bonyolultabb szövetű művei meg sem közelítik.

Ha az a jelenlét, amelyre Abramovic MoMA-beli ülőakciója hívja meg a nézőket, ezeket a korai akciókat idézi emlékezetünkbe, mindjárt kínálkozik egy olvasata is, mely szerint az üresen maradt másik szék valamiképpen összefügg Ulay hiányával: a széken egymást váltó látogatók az ő helyét töltik be valamiképpen, az ő szerepét veszik át. Mindennek szép, visszafogottan teátrális megerősítését is láthatjuk abban, amikor Ulay váratlanul valóban megjelent a MoMA-ban, és leült hajdani partnerével szemben. Ez volt talán az egyetlen alkalom, amikor Abramovic kizökkent az akkor még nem bejáratott (Ulay az első napon, harmadikként ült a székbe) energiatakarékos üzemmódból, és látványos gesztusra ragadtatta magát. És valóban, ha az említett hiányról és helyettesítésről nem pszichológizáló éllel beszélünk, talán nem is tapogatózunk rossz helyen: Abramovic ülőakciójában hasonló energiák cirkulálnak, tömbösödnek és cikáznak, mint amilyenek Ulay-jal közös akcióik zárt áramkörében. Akkor

is, ha ez az energia nem nyer olyan emblemikus és példaszzerű formát, mint mondjuk a *Rest Energy*-ben: a kölcsönös egymásra utaltság és a másakra való totális ráhagyatkozás kényes egyensúlya egy pattanásig feszült nyugalomban tartott nyilvánosságban.

Az ülőakció alaphelyzete, első látásra, nélkülöz minden efféle kielézettséget. A művész ajánlata szokatlan ugyan, maga a helyzet mégsem extrém, inkább ismerős: szerelmesek néznek egymás szemébe ilyen intenzíven és belefeledkezve, vagy idegenek a metrón, lopva, szemérmetlen kíváncsisággal. Abramovic feszült és dinamikus helyzetet hoz létre, de ez a helyzet minden napibb és sokkal kevésbé szélsőséges, mint a korábbiak, ismerősebb pályát kínál a viszonyulásra és az elidőzésre.

Nem pusztán megismétli, felmelegíti, újrahasznosítja korai performanszait, nem is egyszerűen visszakanyarodik hozzájuk, hanem olyan konstellációt hoz létre, amely bizonyos értelemben ezeket idézi, miközben merőben más, nyitott, sokrétű és demokratikus helyzetet teremt.

Míg egy gyanútlan néző számára is nyilvánvaló az *Imponderabilia* vagy a *Rest Energy* alaphelyzetének szélsőségessége, az ülőakcióban látszólag semmi különös nem történik a szeme előtt. Nem a helyzet extrém, csupán a hátországa, ami ezt a helyzetet biztosítja és lehetővé teszi: Abramovic teljesítménye, mely szinte emberfeletti. Gondoljunk csak bele, milyen lehet hét órán át ülni egy széken, anélkül, hogy egyszer is felállnánk nyújtózkodni vagy éppen a szükségünket végezni, hogy az evés és ivás luxusáról ne is beszéljünk, meg arról a lidérces perspektíváról, hogy mindez két és fél hónapon át megy így, nap nap után. Gondoljunk bele, mondom, de épp ez az, hogy ebbe nem lehet ép észszel belegondolni, miközben abban a metszetében, amit éppen látunk – két ember ül egymással szemben –, nincs semmi velőtrázó. Nem Abramovic elképesztő teljesítménye áll a figyelem előtérében, inkább csak afféle megbízható szolgáltatás ez, munka. A művész úgy van itt jelen, ahogy nemigen szokott, mint aki dolgozni jár a munkahelyére, pontosan és időre, full time. Ha tetszik a hetvenes-nyolcvanas évek performanszainak védjegye, a heroikus ego lebontása folyik a szemünk előtt, ennek lehetünk tanúi és résztvevői, de úgy, hogy ez a heroizmus mintegy befelé fordul, és az egész akció alatt végig ott parázsluk.

### 3.

Az ülőperformanszról készült képeken jól látszik, hogy Abramovic arckifejezése mindig egyforma, mimikájának regisztere a lehető legminimálisabb. Rezenéstelen, viaszosan fénylő, szoborszerű arc ez, rejtélyesen révedő tekintettel, mely mintha nem is kifelé, hanem befelé fordulna. Más körülmények között magára vett póznak, eltökélt szerepnek is tekinthetnénk: de a vele szemben ülők fürkésző, zavart, faggató, elszánt vagy elve-

szett pillantására adott reakció visszafogottsága vagy egyenesen hiánya itt a nagyvonalú koncepció gyakorlati megvalósításának szükségszerű folyamánya inkább. Hétszáz órát aligha lehet más-  
képp egy helyben végigülni, kibírni, túlélni, mint egy effajta meditatív állapotban. Az akció hívószavával ellentétben ugyanis a művész itt csupán korlátozott értelemben van jelen. Tekintete találkozik ugyan a vele szemben ülő tekintetével, de alig ad magáról jelt. Annak, hogy a művész két és fél hónapig folyamatosan jelen legyen, az az ára, hogy nincs és nem is lehet egészen itt köztünk. Ezt az állapotot, Danto nyomán, performansz-üzemmódnak vagy inkább performansz-transznak nevezhetjük.

Aki leül Abramovic-csal szemben, a saját testére szabhatja a pillanatot, belakva a maga által választott és kimért időt. Rajta áll, meddig srófolja a tekintetek sokasága által felügyelt és fegyelmezett jelenlét intenzitását. Ugyanakkor azonnal látnia kell azt is, hogy a nézése mintegy visszapattan Abramovic-ról. És inentől furcsa játszma veszi kezdetét. Rése ennek a vágy, hogy arcát valamiképpen mégiscsak sikerüljön szóra bírni, tetten érni rajta egy rezzenést, amely vele kommunikál, neki szól. Hiszen ezért ült oda. Másfelől meg igazodni, hasonlítani kezd hozzá. Tekintetét mereven rászegezi, arcvonásait és mozdulatait önkéntelenül is megfegyvelmezi, alig fészkelődik, alig mocorog.

Egyfajta megmértetés zajlik itt, mégpedig keresztbe-kasul. Érti, ahogy minden mozdulata mintegy nagyítóüveg alá kerül. Az, aki szemben ül Abramovic-csal, többszörös vizsgahelyzetben találja magát: nem elég, hogy a ráhangolódás, a megfelelés, a próbára tétel és a kapcsolatteremtés minidramáit játssza le vele, egyszersmind a körülállók intenzív tekinteteinek metszéspontjában kell éreznie magát.

Mindezt inkább csak a bőrén érzi, belülről, figyelmének önmagára irányuló megsokszorozódásával. Mintha testétől várná a választ a szüntelenül benne doboló kérdésre: miért is ülök itt szemben Abramovic-csal, mit keresek itt voltaképpen? Ez a kérdés mozdítja és rángatja tagjait, miközben semmiképp se szeretne pusztá bábnak mutatkozni önmaga, Abramovic vagy a körülállók előtt. Hogy egy efféle, végtelenül összetett helyzetben miképpen viselkedünk, kevésbé kontrollálható, már ami rezdüléseink finomszerkezetét illeti: önkéntelen mozdulatainkat kiséskéve korrigálhatja csak akaratumk. Aztán az önmagával való szembesülés kis katasztrófáit már ki-ki a maga módján kísérelheti meg blokkolni, figyelmen kívül hagyni, féken tartani vagy semlegesíteni.

Aki azért ült ide, mert Abramovic-ra volt kíváncsi, bizonyára csalódottan és rövid úton távozott, aki viszont átadta magát e sokrétű helyzet mikroszkopikus impulzusainak és rezdüléseinek, az alighanem sokat tudott meg önmagáról.

## 4.

Eddig szinte kizárólag Abramovic és a vele szemben ülők jelenlétéről, e kettő viszonyáról és kölcsönhatásáról beszéltem. De a nézők részvétele a performanszban messze nem korlátozódott erre. Épp az volt egészen rendkívüli, hogy milyen tág teret adott az otlásra és az ellésre. Ezen nemcsak a befogadói attitűdök differenciáltságát kell érteni, hanem ezek megjelenítési formáit: azokat a szerepeket és pozíciókat, amelyeket a nézők elfogalhattak és magukévá tehetek. Merőben szokatlan, hogy a befogadói attitűdök és ezek regiszterei ilyen rajzos és ennyire tagolt formát öltsenek, együttes jelenlétük ilyen meghatározóvá, a performansz egyik legemlékezetesebb mozzanatává váljon. Természetesen ebben is döntő része volt az akció két és fél hónapig elhúzódó időtartamának, folyamatos jelenének. Ez adott lehetőséget például arra, hogy egy fiatal férfi 21 alkalommal ülhessen szemben Abramovic-csal, ami, tekintettel arra, hogy a sorra kerüléshez minimum 3–4 órát kellett várni, gyakorlatilag 21 teljes „munkanapot” jelentett (egyszer egymaga ülte végig a hét órát). A néző-szerepek skálája a hozzá hasonlóan aktív résztvevőktől, a visszatérő látogatóktól, az elszánt várakozóktól az alkalmi nézőkön, a pihenésképpen ücsörgőkön át, a téblábolókig és azokig terjedt, akik csupán egy türelmetlen pillantást vetettek a széken ülőkre, majd vállvonogatva továbbhaladtak. Volt, aki visszafojtott lélegzettel nézte a két embert, mások lenyűgözve és felvilányozva, esetleg ide-oda sétálva, körbenézve a múzeumban és visszatérve a helyszínre. Sokan azonban alig időztek itt, mozgásban voltak, átmenőben az átriumon, amely afféle tágas átmeneti tér, két oldalról is teljesen nyitott, és a múzeum messzi pontjáról is belátható. Ismerősök találkoztak össze itt, és hangos szóval üdvözölték egymást. A performansz tágabb terének élete mozgalmas, sokszínű és tagolt volt.

Oldott hangulat és fesztelen mozgás vette körül a padlón fehér ragasztócsíkkal kijelölt négyzet alakú teret, amelynek közepén a székek álltak. A sávon belül csönd volt, koncentráció és figyelem. És ezt a csöndet különös módon teljesen érintetlenül hagyta, nem zavarta meg a sávon kívüli mozgás és beszéd, melyhez a múzeumi üzem alapzaja is társult. A két tér – a sávon belüli és kívüli – élesen elkülönült, ugyanakkor zavartalanul érintkezett is. Az embernek nem az volt az érzése, hogy a két szemben ülő alak valamiféle búra alatt volna. Igaz, Abramovic egyszer sem nézett ki a körbenállókra, egyetlen pillanatra sem vette le tekintetét azokról, akik szemben ültek vele, és efféle kitekintgetést ők se engedtek meg maguknak. Ezzel együtt a performansz egészét nem hatotta át semmiféle feszélyezettség és protokoll. A teret sűrű pászmákban keresztelték a tekintetek, amelyek hol a közepén ülőkre, hol egymásra vetődtek, minthogy a nézők minden oldalon egymással szemben is álltak. E tér elég tágas volt ahhoz, hogy a nézők ne zavarjanak tolakodóan bele a széken

ülők kettősébe, de elég közel, hogy azok közvetlenül a bőrükön érezhessék pillantásukat. Arcukat, mozdulataikat fürkészték, tekintetük egyikről a másikra ugrott és vissza, fejüket ritmikusan ingatták, mint egy teniszeccsen. Olykor aztán olyasminek is tanúi lehettek, amire egyáltalán nem számítottak. Ilyen volt, amikor egy 10–12 éves mosolygós fekete srác, afféle lurkó ült le a székre Abramovic-csal szemben, zsebrevágott kezekkel. A megjelenése váratlan, fantasztikus fejlemény, amivel senki sem kalkulált előre! Hogy került ide, nem tudom, talán az egyik teremőr protezsálta be az unokaöccsét. Mintha még Abramovic arcán is átfutott volna egy halvány mosoly, amikor fölemelte a fejét és meglátta. Talán tíz percet ült ott, épp csak addig, míg arcáról lekopott a csibészes vidámság. Vajon mi mindenre gondolt közben? Amikor felállt, nekem úgy tűnt, mintha éveket öregedett volna.

A performansz terének két kitüntetett elemét szeretném még kiemelni. Az egyiket a teremőrök jelentették, akiknek szerepe és jelenléte átminősült. Érzékeny és figyelmes közvetítőkké váltak, ők adtak egy percnyi időt a művésznek, miután valaki felállt a székről, ráhangolódva koncentrációjának ritmusára, hogy újra jelen lehessen. Összehangolt és finom együttműködésük aligha volt véletlen: úgy hírlík, emberemlékezet óta Abramovic volt az első művész, aki találkozott a MoMA teljes teremőr gárdájával, hogy beszéljen nekik a művéről, és arról a szerepről, ami majd rájuk hárul.

A másik kitüntetett hely a sor volt. A várakozók a négyzet alakú tér Abramovic-tól balra eső oldalán ültek, lassan araszolva előre a merőleges oldalig, a „bejáratig”. Többen már hajnalban ott voltak a múzeum előtt, hogy biztosítsák helyüket. A sor mindennapjainak életét áthatotta valami különös összeforrottság és közösségérzet (ami persze nem jelenti azt, hogy ne lettek volna olyanok is, akik nem bírták cérnával, elunták a dolgot és elmentek). Barátságok kezdődtek ebben az együttlétben, és a várakozás nyűgét-terhét semmissé tette, hogy a széken ülők látványa minden percében kínált valamit azoknak, akik azt remélték, hamarosan ők következnek. Az egyik résztvevő azt írta, hogy e sorból olyan csendes, együtt mozgó meditatív légkör sugárzott, amit ritkán tapasztalni múzeumi terekben.

A két szék küzdőterén kívüli mozgalmas közeg nem csupán tágabb terét, hanem elválaszthatatlan részét, éltető elmét alkotta a performansznak. *A művész jelen van* hatása talán azért is lehetett olyan sugárzó, mert a centrumában nem egyedül a művész állt. Az akció utolsó napján a várakozók sora kilátástalanul hosszú volt. Egyszer csak egy nő az átrium szélén kitett két széket és felírta egy táblára: „Egy másik művész is jelen van”. Ezzel a „másik művésszel” sokan ültek le aztán szembe azok közül, akik a sorukra vártak.