

Egri Petra

A Polaroid- és a performansművész

Ulay kiállítása

Stedelijk Museum, Amsterdam,
2021. V. 30-ig

Az európai performansművészet és a polaroid fotózás egyik kulcsfigurája kétségkívül a német születésű Uwe Frank Laysiepen (1943–2020), akit a művészvilág máig Ulay néven tart számon. A leginkább Amsterdamban és Ljubljanában tevékenykedő művész az 1970-es évek elején került a nemzetközi köztudatba híres amsterdami épületinstallációjával (*The Metamorphosis of a Canal House*, 1972), illetve a meglehetősen merész, *Irritation There Is a Criminal Touch to Art* (1976) című akcióval: egy német múzeumból ellopta Hitler kedvenc festményét, Carl Spitzweg műalkotását, és egy helyi török családnak ajándékozta. Marina Abramoviçtyal való találkozása az 1970-es évek közepére tehető, amely nemcsak összefonódó magánéletüknek, hanem közös művészeti tevékenységüknek is a kiindulópontja. Ulay tavaly márciusban bekövetkezett halála után az amsterdami Stedelijk Museum *Ulay was here* címmel rendezte meg az időközben posz-

tumusszá lett retrospektív tárlatot. A kiállítás koncepciójának kialakításában, az anyagok kiválogatásában a művész még aktívan részt vett, és olyan műalkotások is láthatók, amelyeket korábban nem kívántak közönség előtt bemutatni. A korlátozások miatt a kiállítás azonban a tervezetthez képest (2020. november 21. és 2021. május 30. között) csupán néhány hétig volt látogatható.

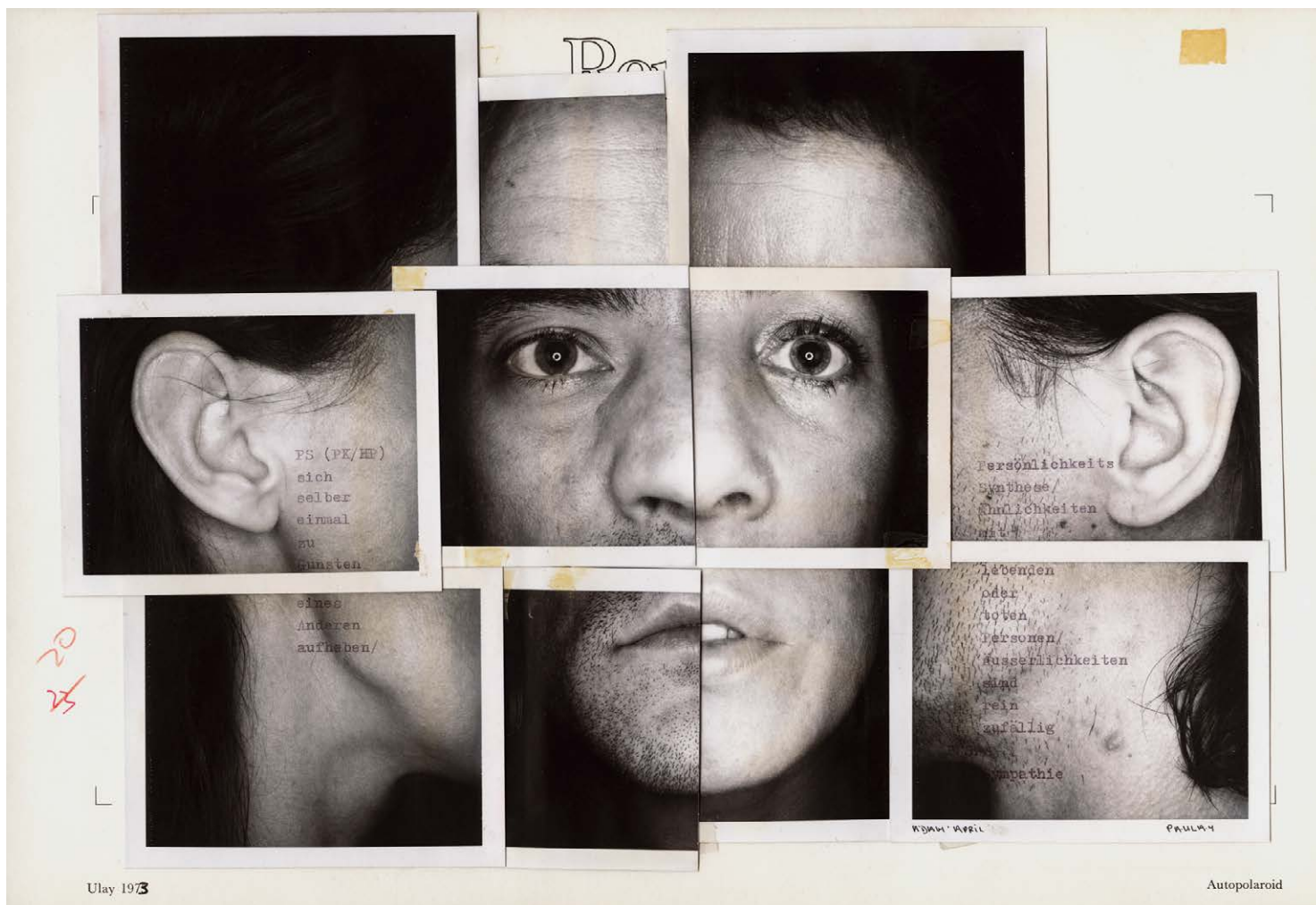
Hiánypótlónak és időszerűnek mondható az átfogó, az egész életművet átölelő tárlat, hiszen Ulay művészetéről eddig a legtöbbet Marina Abramoviçhoz kapcsolódóan láthatott a közönség, amely az életműnek csak egy igen vékony szelete. Leginkább a performansművész s csak kevésbé a fotográfus Ulayról mond valamit. Természetesen a közösen létrehozott művek is jelentős egységét képezik a kiállítási anyagnak, emellett az *Ulay was here* című tárlat több mint kétszáz kiállítási tárgyával arra is kellő érzékletességgel mutat rá, hogy a művész a közel tizenkét éves együttműködés (1976–1988) előtt és az után is lenyűgöző szóló életművel rendelkezett. Akkor is így van ez, ha Ulay szerényen és egyben önironikusan egy jó ideig úgy jellemezte magát, mint a „leghíresebb ismeretlen művész”.

A fotós Ulay legutóbbi, meghatározó kiállítása a frankfurti Schirn Kunsthalleban volt 2016 októbere és 2017 januárja között *Ulay Life-Sized* címmel. A kiállításon az általa csak „performatív fotográfiának” nevezett, ember nagyságú fotók voltak hangsúlyosak. Ezek közül jónéhány a mostani tárlaton is szerepel. A polaroid film használata nem volt véletlen. A művész 1970-től a Polaroid márka tanácsadójaként is dolgozott, ez korlátlan hozzáférést biztosított számára az értékes filmanyagokhoz és eszközökhöz. Az együttműködés tehát kiváló lehetőség volt számára a kísérletezésre. Ulay Polaroiddal végzett munkája nemcsak életművének egészére gyakorolt jelentős hatást, hanem ahhoz is hozzájárult, hogy a polaroid fotográfia művészeti kontextusba helyeződhesen.

Az 1970-es évek elején készült fotográfiáin leginkább a transzvesztita identitás tematizálódik, a transzszexuális test részletei jelennek meg. Az önarckép, vagyis az úgynevezett autoportré a párbeszéd médiuma volt számára, ám nem másokkal, hanem leginkább a saját hasonmásával. Az én korlátait, valamint a nem és test másságának az átjárhatóságát vizsgálja, rámutatva a nemi identitás kudarcára az ideális állapot elérésében.¹ Ulay gyakran hozott létre a kamera előtt, kifejezetten a kamerának szánt „performansorozatokat”. Szemléletes példa erre a *Soliguyis* (1972–1975), amely közelről mutatja az arcát vagy a testét és az öncsonkításokat, pontosabban a saját teste

ULAY: *S'he*, 1973–1974, polaroid felvétel (SX 70), 7,9×7,9 cm
Az ULAY Foundation jóvoltából
HUNGART © 2021
↓





megsebzésének „munkafolyamatát”. Az ehhez kapcsolódó fotográfiák mellett a kiállítás figyelemfelkeltő darabja a bélyeg méretű *GEN-E-T-RATION ULTIMA RATIO* (1972), egy bekeretezett tetovált bőrdarab Ulay karjáról. A szövegrészt a művész kifejezetten azért tetováltatta magára, hogy aztán egy sebész eltávolítsa, és konzerválható legyen az utókor számára, így hívva fel a figyelmet arra, hogy az ember képes uralni a saját testét. Ulay életművében (így a kiállítás koncepciójában is) a test központi szereppel bír. Számára a test a végső médium az emberi lét értelmének faggatására. Munkái nem értelmezhetőek a test által játszott komplex szerepek megértése nélkül.

A 70-es évek elején a társadalmilag megkonstruált nemi szerepekkel ellentétes identitáskonstrukciókkal kísérletezett a fotográfia területén is, például a *Renai sense* sorozatának önportréjában. A kollázstechnikával készített egyedi fotográfiákat később írógéppel írt „aforizmákkal” látta el, így hozott létre performatív montázsokat. A művész által „analitikus szakasznak” nevezett korszakból (1968-1976) említésre méltó példa a *S’he* című portrészorozat (egyik darabja a kiállítás plakátja is egyben), amelyben Ulay férfi-nőként jelenik meg. Teste androgün, vagyis sem nem teljesen az egyik, sem a másik nemhez tartozó. Az ikonikus fotográfián a művész portréja kettéoszlik egy vörösre rúzsosított, hófehérre púderezett női arcra és egy barna bőrű, borostás férfiera. Az öltözete is beszédes. A „feminin fele” rókaprém sálát és fülbevalót, „maszkulin fele” egy hozzá illő, mintás férfinget visel. A férfi ruhadarab és a női kiegészítő egyszerre ellenpontja és komplementere egymásnak. Az összehatás már elkészültekor is sokkoló volt a befogadók számára, ugyanakkor máig az életmű ikonikus darabjának számít. Az intim fotósorozat darabjainak egy részét Ulay eredetileg nem szánta a nyilvánosság elé.

1975 után a művész figyelme már a saját testén túlra, pontosabban a közönségre összpontosul az „identitáscsere” jegyében. A fotográfia negatív terét vizsgálja *Exchange of identity* című sorozatában. Egyik előadása alatt a közönséget arra kéri, hogy hagyják testük különféle nyomait a fotóemulzióval ellátott vásznon. Szintén izgalmas anyag az identitásváltás kérdésköréhez kapcsolódó *FOTOTOT* (1975) című performanszdokumentáció is, mely változatos képet ad a fotóvá, képpé váló identitás folyamatáról és annak sajátos performativitásáról. A kilencperces, fekete-fehér videódokumentációban Ulay fehér egyenruhába öltözve és arcát fehér maszkkal eltakarva állítja fel a színpadot a „sötét szobában”. Akciója a sötét tér hátsó falán zajlik, amelyet fényérzékeny papírral borít. Miközben Polaroid fényképezőgéppel fotót készít egy nőről, a vaku fényei ennek a fényképnek a negatívját vetítik a falra. A negatív megjelenése után Ulay a polaroidot saját magára vetíti, és így azzá a személyé válik, akiről a képet készítette. Az előadás (és annak dokumentációja) által a performansz, a fotográfia és az identitás hármának „megfoghatósága” is megkérdőjeleződik – ironikus módon éppen a fotóművészet eszköztára felől, amely a pillanat megőrkítésére szolgálna.

A tárlat egyik kronológiai sarokköve egy fiktív gyászjelentés, amely elbúcsúztatja Ulayt „mint szólóművészt” (1943-1974), ezen keresztül lép be a látogató az Abramoviékkal közös munkáknak teret adó helyekre. Az 1974-es dátum majdnem pontosan egybevág a Marina Abramoviékkal való találkozás idejével, s egyet jelent a polaroiddal való kísérletezés felfüggesztésével. A mindkettőjük számára meghatározó találkozás Abramovié *Thomas Lips* című, amszterdami előadásának apropóján következett be. A galéria Ulayt küldte a reptérre, akit egyben Abramovié kísérőjének is szántak: „Ulay a harmincas éveinek elején járt, magas volt, szikár, hosz-

↑
 ULAY és Marina ABRAMOVIĆ:
Renai Sense Aphorism,
 1972, polaroid felvétel (107),
 montázs, 25×37 cm (kerettel
 51×63 cm
 Az ULAY Foundation és a
 Marina Abramović Archives
 jóvoltából
 HUNGART © 2021



ULAY: *Önarckép*, 1990,
Polagram-exponálás
zseblámpával és színes
filterekkel közvetlenül a
negatívra, 275×112 cm
Az ULAY Foundation
jövöltárból
HUNGART © 2021
→

szú hullámos hajjal, amit egy pár evőpálcikával fogott össze. [...] Egy másik érdekes dolog is szemet szúrt, mégpedig az, hogy arcának két fele teljesen különbözött egymástól. Arcának bal oldalát simára borotválta, bepúderezte, szemöldökét formára alakította, és halványan kirúzsozta ajkának bal

felét. Jobb oldala ellentétben borostás volt...” – emlékszik vissza az első találkozásra egykori művésztársa és szerelme, Marina Abramović.²

1976 és 1988 között létrehozott performanszaikban a maskulin és feminin vonások és szerepek megkérdőjelezésére összpontosítottak, miközben a test fizikai határait feszegették. A performanszokról kiállított videóanyagok közül kiemelt hangsúlyt kap a *Breathing in/Breathing out* (1977), amelyben egymás szájához kapcsolódva addig lélegezték be a másik testének levegőjét, amíg el nem vették az eszméletüket, vagy az *Imponderabilia* (1977), amelyben teljesen meztelenül álltak a galéria egyik ajtajában, és a látogatóknak be kellett préselődniük közéjük, hogy bejuthassanak a kiállítóterbe. Amíg azonban a *Rest of Energy* (1980) az egymásba vetett korlátlan bizalomból tanúskodik, a *The Great Wall Walk* (1988) már a leválásról és a szakításról árulkodik. Az utóbbi mű dokumentációjának egy egész termet szentelt a kurátor (Hripsimé Visser), amely szintén a Stedelijk Museumban kiállított *The Lovers: the Great Wall Walk* (1989) című tárlat koncepciójának hű mása.

Az Abramović-tyal való 1988-as szakítás után Ulay visszatér a fotográfiához, és folytatja a médium határainak lebontását, megkérdőjelezését. A korszakot a modern társadalom marginalizált egyedei, valamint a nacionalizmus szimbolikus reprezentációja iránti fokozott érdeklődés jellemezte. Az 1990-es évek elején kísérleteit (a *Photograms*- és a *Polagram*-sorozatokat) az önazonosság kérdéskörétől való eltávolodás jellemzi. Érdeklődése az új társadalmi és technológiai vívmányokat is érinti, a valóság megjelenítését vizsgálja. A *Polagramok*-sorozat darabjai életnagyságúak, némelyik magasabb, mint a művész, s már csak Ulay nyomait mutatja, aki szó szerint belesétál a kamerába (*Önarckép*, 1990). A *Polagramok* elmosódott, szellemszerű nyomokként konzerválták Ulay mozdulatait, amint a fényrel játszott, így a hagyományos méretű polaroidoknál is erőteljesebben hangsúlyozzák a fényképezés tapintható dimenzióit. A testté válást, vagyis a megtestesülést a kép keletkezésével hozzák összefüggésbe.³ Az eredmény nem más, mint a jelenlét és a távollét, az objektivitás és az absztrakció, a valóság és a képzelet közötti határok elmosódása. A kiállítást záró termet a kurátor Ulay legutolsó munkájának szentelte. Életnagyságú fotográfián maga a művész fekszik magzatpózbá összekucorodva, akit végtelenbe nyúló karok akarnak megérinteni – immár lehetetlenül. Az autoerotikus szakaszban elvesztett anyatest utáni örök vágy (Ulay életrajzából tudjuk, hogy igen korán árva lett), úgy tűnik, hogy a legutolsó elkészített műalkotásban válik szembetűnővé.

Ulay művei a kritikai gondolkodás iránti szigorú elkötelezettségről, a tekintély minden formájának elutasításáról, és a művészi legitimáció piaci alapú kritériumaitól való távolságtartás bátorságáról árulkodnak. Az efemer médium, a polaroid iránti preferenciája, a stiláris folytonosság hiánya azonban megnehezíti az életmű kategóriákba való besorolását.⁴

A tanulmány az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-20-3-II-PTE-747 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

1 Amelia Jones: *Individual Mythologist: Vulnerability, Generosity, and Relationality in Ulay's Self-Imaging*, Stedelijk Studies, 2015.

2 Marina Abramović: *Aki átment a falon*, ford. Nagy Ágnes, Athenaeum Kiadó, Budapest, 2021, 79.

3 Teresa Köster: Ulay and the Polaroid, *Schirn Magazin*, 2016, December, https://www.schirn.de/en/magazine/context/ulay/ulay_polaroid_photography/.

4 Alessandro Cassini: In conversation Ulay with Alessandro Cassini, *The Brooklyn Rail*, 2011, May, <https://brooklynrail.org/2011/05/art/ulay-with-alessandro-cassini>