

termeiben, vagy a lakásaik szobáiban, de a külső nyilvános terekben is). A homályos elő- illetve háttérbe helyezve Mária és Endre is folyamatosan magányos, introvertált szereplőként lépnek elénk, akik ugyan nem azonos mértékben, de egyaránt ki vannak oldva lehetséges szociális kötelekeikből.

Mária irtózik a fizikai érintés minden fajtájától: úgy tűnik, számára ez is egy értelmezhetetlen fizikai inger. A két főszereplő lassan alakuló kapcsolatában ez vezet a krízishez, hiszen Endre gyengéd érintése elől Mária iszonyodva húzódik el. A férfi ezt magára veszi, hiszen ekkor még nem látja, hogy a nő vonzódik hozzá, de nem képes elviselni a (bőr)kontaktust. A Jordán Tamás által finom humorral eljátszott pszichológus karakterének tanácsára Mária megpróbálja magának megtanítani, hogy ne csak elviselje, de értelmezni legyen képes az érintésből, a tapintásból feltáruló világot. Ennek a tanulási folyamatnak az ábrázolása során a film maga is haptikus stratégiát követ: olyan kis mélységélességű közeli képekkel dolgozik, amelyek magát az érintést imitálják. Jó példája ennek a vizuális stratégiának az a közeli képsor, amikor Mária a konyhasztalnál ülve tenyerét egy tányér krumplipürébe mélyeszi. Először Mária arcát látjuk, majd egyre közelebbi, kis mélységélességű képeken látjuk az ételt különböző szögekből. Ezután ismét Mária-ra vág vissza a film, aki becsukja a szemét, majd egy szuperközel képen tenyere belesüllyed a pürébe, amely összeszoruló tenyeréből az ujjai között folyik ki. A képek sorrendje hatékonyan rögzíti magának a haptikus érzékelésnek a folyamatát, hiszen ahogy Mária is lecsukja a saját szemét és ezzel kizárja a percepció repertoárjából az optikai összetevőt, az odáig szubjektív képekkel dolgozó film a nézőt is a tapintáson át feltáruló élmény átélésére ösztönzi. Laura U. Marks az optikai képeket szembe állítja a haptikus vizualitással:² míg az előbbiek eltávolítják és egészében kontemplálják tárgyukat, az utóbbiak közel merésznek és „letapogatják” az érzékelt világot. Egyes részleteit igyekeznek félkész, életlen képeken keresztül megragadni. Öngyógyító terápiája során Mária tárgyak (étel, plüss-állat), élő állatok (tehenek a vágóhídon) tapintásán keresztül végül képes lesz megtanulni az ingerek elviselését, osztályozását. Endre is tanulási-, vagy inkább fejlődési folyamaton megy végig, és a sok félreértés után a film végén a telefonba beledadogott suta szerelmi vallomással (ami megmenti Mária életét) kísérletet tesz az őt érő érzelmi ingerek tudatos átélésére.

A film végső szeretkezési jelenetében azt látjuk: a két meztelen testen játszó, a hálósoba függőnye által megtört fényben Mária és Endre félénken fedezi fel a másik fizikai valóját. Enyedi filmje hatékonyan közvetíti nézője számára ezt a felfedező folyamatot, hiszen szinte csak arcközeli képekből, illetve egyes testrészeket felnagyító, a részleteken elidéző kompozíciókból építkezik. Nem vad, felszabadult szexet látunk, hanem visszafogott, félénk érintéseket, az ezekre adott bátortalan reakciókat. Mária és Endre nem változnak meg gyökeresen a film fináléjában, hanem egy lassú egymáshoz-csiszolódás első lépéseit látjuk. Mikor közösen rájönnek, hogy utolsó együtt töltött éjszakájukon már nem találkoztak szarvasok képében, világossá válik, hogy az erdő álomvilága egy pótvilág volt: csak addig „használták” a szerelmesek, amíg testileg és lelkileg nem tudták meg- és átélni valós kapcsolatukat. Érdekes módon a fizikai és a szellemi/lelki közötti karteziánus elfojtások lebontása Enyedi filmjében a testi percepció, az érintés és a lassú tanulás folyamatain keresztül lehetséges. Végül materializált és a félkész vagy a tökéletlent, mint hiányost észre sem vevő fetisiztikus-narcisztikus kultúránk sokat tanulhat belőle arról: mi van a dualizmuson túl?

² Laura U. Marks: *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press, 2000.

SZEGEDY-MASZÁK ZSUZSANNA

MERCE CUNNINGHAM *Common Time* című retrospektív kiállítása

Walker Art Center, Minneapolis
2017. február 8 – július 30.

Museum of Contemporary
Art Chicago, Chicago
2017. február 11 – április 30.

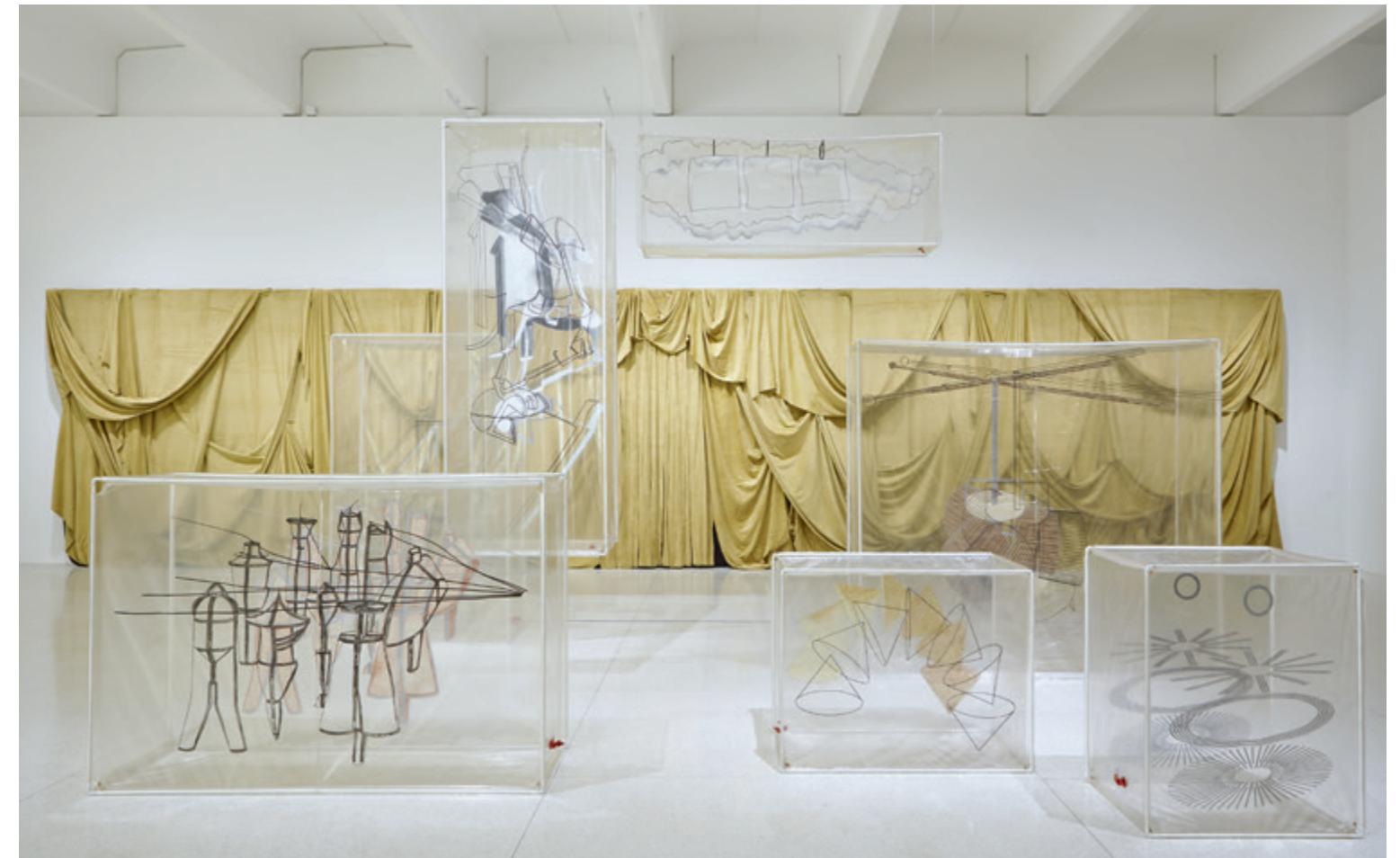
A chicagói múzeum emeletén, egy képeslapokkal teli asztal mögött, önkéntesek fogadták az érdeklődőket. A képeslapok címzettje és célja adott: az akció a National Endowment for the Arts, a magyar NKA amerikai megfelelőjének megmentésére irányul, a feladó pedig az a reménybeli látogató, aki engedelmeskedve a felszólításnak, hajlandó megfogalmazni ennek érdekében a mondanivalóját, s ezzel felhívni a szenátus tagjainak figyelmét a kortárs művészetek állami támogatásának fontosságára. Hasonló hangulatú szövegekkel találkoztam áprilisi látogatásom során számos más, államilag támogatott chicagói és New York-i intézményben is: ahogy a New Museumban a megosztott politikai légkörre hivatkozó szöveg köszönti a látogatót, úgy a *Whitney Biennale* kiállításán elhelyezett műleírásokban Trump neve kétszer is szerepel, indirekt módon pedig szinte egymást érik a jelenlegi kormány által képviselt értékrenddel szembeni utalások. Ez volt az intézményi közege annak a MERCE CUNNINGHAM (1919–2009) munkásságát bemutató, *Common Time (Közös idő)* című kiállításnak, amely egy időben két helyszínen volt látható: a chicagói Kortárs Művészeti Múzeumban és a minneapolis Walker Art Centerben.¹ A bemutatott alkotások és dokumentumok túlnyomó többsége az utóbbi helyszín gyűjteményéből származik, a koreográfus és táncos rendelkezése nyomán ugyanis a halálát követően ez az intézmény egy több, mint 5000 darabból álló gyűjteményt kapott a Cunningham Dance Foundationtól.² A vetítések, dokumentumok és hatalmasra nagyított fényképek mellett a kurátorok többek között JASPER JOHNS, ROBERT MORRIS, BRUCE NAUMAN, ISAMU NOGUCHI,

¹ Kurátorok: Joan Rothfuss, Fionn Meade, Mary Coyne, Philip Bither. Ld. <http://www.walkerart.org/calendar/2017/common-time>; <https://mcchicago.org/Exhibitions/2017/Merce-Cunningham-Common-Time>
² <https://walkerart.org/collections/merce-cunningham-dance-company-collection>. További forrásokat (kéziratok, filmfelvételek) őriz a Merce Cunningham Trust archívuma, ld.: <https://www.mercecunningham.org/archives/>



Előtérben: Charles Atlas, Merce Cunningham, Nam June Paik és Shigeo Kubota | American, b. 1949/American, 1919–2009/American, b. Korea, 1932–2006/American, 1937–2015 | Merce by Merce by Paik (Paik Merce-ről Merce-ről) videó (színes, hanggal) 28:45 perc | Walker Art Center, Ruben/Bentson Film and Video Study Collection

Előtérben: Jasper Johns, Walkaround Time (Körbesétálás idő) című előadáshoz készített díszlet (felújított készlet), 1968, műanyag, festék, Walker Art Center, T. B. Walker Acquisition Fund, 2000 | A háttérben: Mark Lancaster (British, b. 1938) Sounddance (Hangtánc) című előadáshoz készült díszlet, 1975, velúrszövet, 305×1371 cm, Walker Art Center, Merce Cunningham Dance Company Collection, 2011





Merce Cunningham és John Cage a Merce Cunningham Tánc Társulattal, buszturazás Párizsból Hamburgba, 1966, © Hervé Gloaguen / Rapho, Courtesy Gamma-Rapho

NAM JUNE PAIK, ROBERT RAUSCHENBERG, FRANK STELLA és – a legké-sőbbiként – ERNESTO NETO által tervezett színpadképeket és jelmezeket állítottak ki, anélkül, hogy ezzel a hangsúlyt áttevődött volna a tárlat központi alakjáról. A kiállítás fókuszpontja így is Cunningham maradt, hiszen azon túl, hogy a Black Mountain College révén a bauhausi eszme amerikai továbbhagyományozója volt, más művészeti ágakban dolgozó kollégáival együttműködve, mintegy mestersé-sítette az e korszakban egyre nyomatékosabban jelenlevő együttmű-ködő munkamódszert is.⁴

A retrospektív tárlat címe – *Common Time* – Cunningham saját kifejezése, mely arra utal, hogy szemben a 19. századi, változó sikerű és néha erőltetett Gesamtkunstwerk és színesztézia kísérletekkel, a Cunningham-féle előadásokban a különféle művész(et)i megnyilvánulások (mozgás, hang, vizuális látvány) egymástól függetlenül léteznek, és csak az előadás *közös idejében* találkoznak. A CUNNINGHAM TÁRSULAT előadásainak meghatározó eleme volt ez a függetlenség a zene, a vizuális látvány és a tánc között, amelyek „külön életet éltek”: csak az idő hosszúsága, és az egy térben való jelenlétük volt a közös nevező. A modern táncnak ez a fajta megközelítése JOHN CAGE-el évtizedekig tartó együttműködésük első állomásán, az 1944-es New York-i *Root of an Unfocus* (A fókuszatlan gyökere) szülő produkcióban is már jelen volt: a koreográfiát és a zenét külön-külön alkották meg, előzetesen kizárólag abban egyeztek meg, hogy az egyes táncszakaszok elején és végén találkozik a két művészeti ág.⁵ E korai produkció mintájára az 1953-ban alapított és haláláig (2009) működő Merce Cunningham Tánc Társulat alkotói folyamatát a kollaboráció helyett inkább a párhuzamos alkotás jellemezte: a különböző elemek közötti, Cage által *ragasztónak* hívott kapcsolatot minimálisan redukálták. Ennek eredményeként a résztvevők sokszor csak a főpróbán vagy magán az előadáson szembesültek egymás munkájával, a táncosok például teljes csendben gyakorolták be az adott koreográfiát. Rauschenberg, aki a társulat több mint húsz produkciójának tervezte meg a díszletét, jelmezét és világítását; vizs-zatekintve így nyilatkozott egy interjúban a Cunningham-mal való együttműködéséről: „A leggyötrelmesebb együttműködés volt ... mert senki sem tudta, hogy mit csinál a másik, csak amikor már túl késő volt.”⁶ Amennyiben a produkció különböző alkotórészei között mégis fel-fedezhető némi összefüggés, az a szerkezeti felépítésre, Cage által



Jasper Johns és Robert Rauschenberg az 1950-es évek végén
A Robert Rauschenberg Alapítvány gyűjteményéből

ritmikus szerkezetnek nevezett struktúrára vezethető vissza. Erre jó példa Frank Stella az 1967-es *Scramble*-hoz (*Tolongás*) készített, fém-póznákra feszített, hat különböző színű szalagból álló díszletképe: a táncosok által elhelyezett rudak pozíciója minden egyes előadás alkalmával eltérő volt, a 18 részből álló koreográfia sorrendjét pedig az előadást megelőzően a *chance operation* eljárás határozta meg, s ez vonatkozott TOSHI ICHIYANAGI zenei kompozíciójára is, amelyet szintén különböző sorrendben lehetett előadni. A kiállított példák alapján úgy tűnik, a társulat működésében később – a Rauschenberget követő Jasper Johns vezetése alatt – kevésbé vették szigorúan az egymástól teljesen függetlenül zajló munkát: DAVID BEHRMAN az 1968-as *Walkaround Time* (*Körbesétálás idő*) című produkcióhoz írt hanganya-gában a zeneszerző MARCEL DUCHAMP szövegeiből olvas fel, míg Johns színpadképe – Duchamp beleegyezésével – a *Nagy üveg* egyes elemeiből tevődött össze (ez a színpadkép mindkét helyszínen ki volt állítva). Érthető, hogy a két Cunningham kiállításon látható műtárgyak nem teljesen egyeznek meg, a csak egy példányban létező, eredeti díszletek között kénytelenek voltak megosztotni: Rauschenberg *Minutiae*-hez (*Aprólékos részletek*, 1954) készített díszlete, a művész első szabadon álló combine-ja,⁷ például a minneapolis-i helyszínen,⁸ a *Travelogue*-hoz (*Útirajz*, 1977) készített széksorból, biciklikerekek-ből és színes selyemlemezökből álló díszletét viszont Chicagóban mutatták be. A fentiekből következően a bemutatott jelmezekből sem úgy válogattak, hogy legalább mindkét helyre jusson egy-egy darab: az egyes csoportokba tartozó példákat egy helyszínen installálták, és bár mindkét kiállítás tematikus egységekre volt osztva (mint például „Idő”, „Események”, „Technológia”, „Labirintus”), ezek a tematikus egységek csak részben egyeztek a két helyszínen.

Az elkészült díszletelemek „kontextualizálását”, az adott darabban játszott szerepük, betöltött funkciójuk rekonstrukcióját korabeli fotográfiai és filmfelvételek teszik lehetővé. Ugyanakkor annak fényében, hogy a társulat tagjai által gyakorolt független, párhuzamos munka eredményei – vagyis olyan vizuális elemek, amelyek a produkció többi részelemének ismerete nélkül jöttek létre – azt sem állíthatjuk, hogy ne tekinthetnének őket *autonóm* műalkotásoknak. Egyes esetekben még az is kérdésként merül fel, hogy az alkotók miként gondolkodtak (mű) tárgyaik színpadon elfoglalt – kizárólagos – szerepéről: Rauschenberg *Minutiae*-hez készült objektjén látható apró méretű képregény például csak a táncosok számára volt érzékelhető, a művész tehát ebben az esetben a közeli nézéssel is számolt. Rauschenberg művészeti tanácsadó-ként való működése alatt (1953–1965) készült kellékek azonban nem csak a közletről és távolról nézés, hanem a statikus és mozgó elem határait

⁷ <http://www.rauschenbergfoundation.org/art/series/combine>

⁸ A táncársulattal sokat utazott, a szétszedhető térbeli konstrukciót 1976-ban újra el kellett készíteni.

³ <http://www.blackmountaincollege.org/history/>
⁴ Cunninghamhez ld. még: Roger Copeland: *Merce Cunningham*. Ford. Galamb Zoltán, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2012

⁵ Az előadás jelmezeit Cunningham, a műsorlapot Cage tervezte. <http://theartnewspaper.com/comment/reviews/books/root-of-an-unfocus-how-merce-cunningham-developed-common-time-into-an-artistic-strategy/> (Utolsó letöltés: 2017. június 24.)

⁶ <http://www.rauschenbergfoundation.org/art/lightboxes/rauschenberg-and-cunningham> (Utolsó letöltés: 2017. június 24.)

is megkérdőjelezték, amint azt az *Aeon*-hoz (*Aión*, 1961) készült hordható kellékek is illusztrálják. Arra, hogy a kiállításon is látható képzőművészeti alkotások kifejezetten színpadképi elemként készültek vagy később adaptálódtak új funkciójukhoz, jellemző példa ROBERT MORRIS *Two Columns* (*Két oszlop*) alkotása, melynek születésével kapcsolatban ellentmondásos visszaemlékezések maradtak fenn: a művész állítása szerint már korábban megalkotta szobrát, más dokumentumok alapján azonban kifejezetten Cunningham előadásához készült. Az ellentmondás – egyelőre – nem oldható fel, s így megválaszolatlan marad a kérdés is, hogy a szobrászati újítás mögött színházi tapasztalatok hatása húzódik meg vagy Morris egész egyszerűen csak átdolgozta a színpadra egy már meglévő alkotását. A fenti példákon túl a kurátorok néhány olyan képzőművészeti alkotást is kiválasztottak, mely nem kifejezetten a Cunningham Társulat produkcióihoz készült, ilyen például Bruce Nauman egy 1965-ös alkotása (*Cím nélkül*), mely a chicagói helyszínen, a múzeum saját gyűjteményéből került ki.

A kiállítás anyagában kevésbé hangsúlyos szerepet kaptak a technológiai újítások, melyek először csak olyan szokatlan elemek bevonását jelentették, mint a ventilátorok Bruce Nauman 1970-es *Tread* (*Járás*) díszletében vagy Robert Morris fényoszlopa és a hozzá készített fényvisszaverő jelmezek az 1969-es *Canfield* produkcióban. Később viszont ez a fajta nyitottság különféle testszenzorok, mozgásérzékelők, számítógépek bevonását is eredményezte, sőt az 1990-es évektől kezdve Cunningham számos koreográfiáját a Dance forms szoftver segítségével készítette.

Kérdéses, hogy a kiállításokra válogatott hatalmas anyag – a megszámlálhatatlan mozgókép felvétel ellenére is – mennyire alkalmas arra, hogy múzeumi környezetben mutassa be egy negyven évig működő táncársulat művészetét, munkásságát. A próbababákra ráhúzott jelmezek révén – mint például Rauschenberg *Antic Meet* (*Bohóckodó találkozás*, 1958) előadáshoz készített, négy ujjal ellátott pulóvere – lehetetlen azok mozgásban játszott szerepét elképzelni: mostani bemutatási módjuk csupán színük és faktúrájuk megismerését szolgálja. Időnként még a korai filmfelvételek is hátráltatják Cunningham és Cage törekvését, miszerint a befogadást minimálisan akarták manipulálni. A mozgás, a zenei és a vizuális elemek külön létezése azt a célt szolgálta, hogy a néző, intellektuális kapacitását mozgósítva – ha úgy tetszik: kissé megerőltetve –, külön-külön figyeljen ezekre. Ezzel szemben a fotó és a videofelvétel kivág, válogat, figyelmünket valamire tereli. A filmfelvételek egy része Cunningham színpadhoz való viszonyát – mely szerint nem volt főnézet vagy központi hely – sem képes érzékeltetni, és így (a jelmezekhez hasonlóan) dokumentumként van csak jelen. Ez alól már kivételt képeznek a későbbi *media táncok* névvel fémjelzett felvételek, melyek CHARLES ATLAS vezetésével,⁹ nem dokumentáltak, hanem a koreográfiai folyamat szerves részévé váltak. Az így készült felvételeket, melyek készítése során a kamera a színpadon szinte együtt mozgott a táncosokkal, vágásokkal tovább manipulálták. Atlas, akivel Cunningham 1974 és 1983 között dolgozott együtt, korábbi filmfelvételek összevágásából alkotta meg 2012-ben azt a kilenc csatornás videó installációból álló hommage-át Cunninghamnek (*MC9*), amelyet most először állítottak ki az Egyesült Államokban.

A két kiállítást, melyet öt év előkészületi munka előzött meg, egy több mint 400 oldalas katalógus kíséri, melyben kurátorok és történészek tanulmányai, valamint kortárs koreográfusokkal készített interjúk találhatók. A két intézmény érdeme, hogy felismerve a mégoly nyitott kori koreográfusi életmű, a valamikori társulati repertoár, de egyáltalán a mozgásművészet múzeumi bemutatásának nehézségeit és ellentmondásait, a kiállítások időszaka alatt rendszeresen szerveztek kísérőprogramokat, így például olyan táncelőadásokat, melyekben az egykori Cunningham társulatba tagjai is felléptek.¹⁰

⁹ Ld. <http://readwax.com/charles-atlas/> (Utolsó letöltés: 2017. június 24.)

¹⁰ A Merce Cunningham Dance Company – erről szóló rendelkezésének megfelelően – Cunningham halála után feloszlott.



inside express →

Fiatal
Képzőművészek
Stúdiója Egyesület
studio.c3.hu

ZÁVORSZKY-SIMON MÁRTON
Tömeg, 2016, háztartási festék,
vásznon, 150x200 cm





A gondolat tekintete

Miklós Gaál és iski Kocsis Tibor kiállítása



Budapest Galéria

1036 Budapest, Lajos utca 158.

2017. augusztus 2 – szeptember 10.

budapestgaleria.hu

