



HARD TO ASK...

A rectangular sign with rounded corners, a black background, and a white border. The text "HARD TO ASK..." is written in white, bold, sans-serif capital letters. The bottom portion of the sign is filled with black and yellow diagonal hazard stripes.



modem:



Nehezen feltehető kérdések
KORONCZI Endre



Nehezen feltehető kérdések // Hard to Ask...

CSIZMADIA Alexa: Drága Marjukka // Dear Marjukka Nehezen feltehető kérdések // Hard to Ask..., Work in Progress, SelfEnemy, ForteVideo	6 // 7
Kikényszerített vallomás // Coerced Confession	21
ExtrémAlvás // ExtremeSleeping	25
Tükör // Mirror A Tükör projekt keretén belül megvalósult fotóakció // Photo session realized as part of the Mirror project	29
TATAI Erzsébet: Önként vállalt kiszolgáltatottság (részlet) // Voluntary Exposure (detail)	31
Vénusz // Venus	33
Self-Phantom-Portrait Emberek, akik valamilyen szempontból hasonlítanak rám // People who resemble me from a certain point of view	35
Work in Progress	39
Mit keresek én itt? // What am I Doing Here?	41
Basic projekt // Basic Project BÁN András: Basic projekt // Basic Project	47 49
Mondd, hogy szeretsz, öleljük meg egymást! // Tell Me You Love Me, Let's Hug Each Other!	53
A KÉPEN LÁTHATÓ FÉRFI SZERET TÉGED... // THIS MAN LOVES YOU...	57
„L” „O” „V” „E”	59
Apaaa... // Daddy...	61
Másállapot // Blooming	63
Sóhajtozásgyűjtemény // Sighs-collection	65
Lilly a fal túloldalán a szerelemről beszél // Lilly is Talking about Love on the Other Side of the Wall	67
Koronczi Endre és az Ellenség // Endre Koronczai and the Enemy	69
ForteVideo	73
A pillanat // The Moment	77
Mélypanoráma // Deep Panorama	78

Drága Marjukka,

leveled meglepett és feldobott, jó tudni, hogy a messzi sarkkörig elgyűrűztek a kiállítás keltette hullámok. Mióta a neten is látjuk, halljuk, elérjük egymást, tisztára összemósódtak az időzónák is. Ezen nem is kellene talán meglepődnöm, mint ahogy azon sem, hogy a Debrecenben kiállító művész, Koronczi Endre munkái téged is megérintettek, ha jól sejtem. Leveled beigazolta azt a feltételezésemet is, hogy a kérdések, melyeket műveiben feldolgoz, képesek átívelni a szélességi körökön, talán, mert rátalált valami mélyen gyökerező közös pontra, és éppen azokat a kérdéseket szegezi a kiállítás látogatóinak, amelyek az elevenükbe vágnak. A kiállítás címe: *Nehezen feltehető kérdések*. Vajon mik azok?, kérdezhetnéd, mi az, ami mindenkit foglalkoztat, mégis nehezünkre esik beszélni róla, s ha olyan fontos, miért sumákoljuk el, miért akarjuk megúszni? Remélem, nem veszed rossz néven, hogy többes számot használok, valahogy önkéntelenül írom így, mert mintha Endre olyan mélyre ásna le a pszichében makacs kérdéseivel, ahol már nem a személyes, hanem a kollektív húzódik. Hiszen nem a belénk kódolt ösztön mozgat-e, amikor mindegyre megerősítést várunk arról, hogy igenis „szeretve vagyunk”, hogy tudunk egyszerre aktív művészek és gondos szülők lenni, vagy hogy nemünkől függetlenül képesek vagyunk átélni a várandósság reménytelen hónapjait?

De lehet, hogy nem is érted, miről beszélek itt, s ha már nem tudsz Debrecenbe jönni, hogy átadd vagy inkább kitedd magad a kiállítás lélekborzoló élményének, a legtöbbit, amit tehetek, hogy elmesélem neked, mik is ezek a fajsúlyos kérdések, és Endre hogyan ad formát nekik.

Igazából persze azt szeretném, ha eljőnnél, máris elképzelem, ahogy megérkezel, rögtön felismered a MODEM épületét, már jó előre összegyűjtötted az információkat, készültél. De kissé elbizonytalanít a repülő, amelyet a térre befordulva meglátsz a MODEM homlokzata fölél... hm... becsapódva? Hirtelen nem is tudod, jó helyen jársz-e, s ha ilyen szörnyű tragédia szemtanúja lettél, miként lehet, hogy csak te vetted észre, a többi járókelő mintha ügyet sem vetne rá, rohannak tovább, akárha különböző időzónában lennétek. S valóban abban vagytok, mert te figyelsz, ami máris kiemel a szürke hétköznapiokból, készen állsz a kiállítás befogadására, s bizonyára azt is kitaláltad már, hogy a vitorlázórepülő is része a tárlatnak. Amikor egy daruval felemelték a homlokzatra, sok ember több hónapnyi munkája nyert hirtelen értelmet, az épp

Nehezen feltehető kérdések

Koronczi Endre munkái mintha egyetlen óriási mű fejezetei lennének, az életút és a művek szerves egységet alkotnak, az önreflexív kutatásokban sok esetben a megfigyelő és a vizsgálat tárgya egyaránt a művész.

A munkák egyik lehetséges olvasata a hagyományos férfiszerep és a gender (társadalmi nemek) változásait vizsgálja, a maskulinitás válságának kutatásával párhuzamosan. A „fiúk nem sírnak” nevelési elvétől így eljutunk az árnyaltabb férfiemóciók társadalmi elfogadásáig, a művészetben évszázadokig sztenderdnek számító heroikus férfiképtől az önbizalmát veszített, szorongó vagy akár síró férfi ábrázolásáig (gondoljunk például a kamera előtt könnyező Bas Jan Aderre / *I'm too Sad to Tell You*, 1971). A férfi személyes élettapasztalata azonban kevésbé része annak a művészetelméleti diskurzusnak, amely a női élettapasztalatot a feminizmus több hullámán keresztül a kortárs művészet megkerülhetetlen témájává tette. Koronczi oly módon enged betekintést intim szférájába, ahogy azt női alkotóktól (Sophie Calle, Tracey Emin) már megszokhattuk, miközben a férfiszereppel kapcsolatos elvárások változását, a szereplehetőségek kibővülését hitelesen dokumentálja.

Pierre Bourdieu a nemi szerepek meghatározottságát esetlegesnek tartja, amelyet aztán az állam és az egyház intézményei folytonosan megerősítenek.* Legkorábban a feminista szerzők kezdték mindezt megkérdőjelezni, de ahogy Bourdieu megfigyelte, a férfidominancia ma is meghatározó, a hozzá társuló berögzült szerepelvárások társadalmi konstrukcióival együtt. Koronczi ezzel szemben a társadalmi nemi szerepek átjárhatóságát eleve adottnak feltételezi. Azaz, mintha nagyvonalúan előrelépett volna néhány évtizedet.

A kiállításon hangsúlyosan megjelenő installáció (*Lilly a fal túloldalán a szerelemről beszél*, 2011) a konceptuális művészet Duchamp és Ader műveivel fémjelzett vonulatába illik, amelyet a romantikus narratívának a minimalizmus racionális keretébe foglalása jellemez. Koronczi munkája intenzitásában Ader *Please Don't Leave Me* (1969) című installációjának párdarabja.

A kiállítást korábbi művek dokumentációs, illetve rekonstrukciós bemutatása egészíti ki: a *Basic* (2003-2004) utóéletébe és értelmezésének útvesztőibe Somogyi Zsófia kalauzol el, a korábbi *Taxi* (1998) pedig vitorlázórepülővé átlényegülve veti fel a dekódolás dilemmáit a MODEM tetőteraszán.

* Pierre Bourdieu, *Masculine Domination*. Trans. Richard Nice. Stanford University Press, 2001, 83.



Dear Marjukka,

I have received your letter, which surprised me but also put me in a joyous mood. It is good to know that the waves created by the exhibition have reached the shores of the distant polar circle. Now that we are able to see, hear, and contact each other on the Net, even the time zones have been blurred it appears. But I should not be shocked by this, nor by the fact that the works of Endre Koronczi exhibited in Debrecen have had an impact on you, too, if my guess is correct. Your letter has justified my presumption that the issues he touches upon are able to span latitudes, maybe because he has discovered some deep-rooted, common core and confronts the visitors with issues that cut to the quick. The title of the exhibition is *Hard to Ask*.

Whatever can it refer to? you may ask: what is it that everybody is concerned about but is still hard to put into words, and if it is so important, why do we belittle its importance, wanting to get away with our act? I hope you do not mind my using the plural: it comes to me somewhat involuntarily because Endre seems to dig so deep into the psyche with his stubborn questions that he surpasses the personal sphere and finds the collective; is it not the ingrained instinct driving us when we repeatedly yearn to be confirmed by the fact that “we are surely loved,” that we can be an active artist and a caring parent at the same time, or that we are able to experience the hopeful months of expectancy independent of our gender?

But maybe you do not even understand what I am talking about here. So as it is impossible for you to come and visit Debrecen to give yourself up, or rather, expose yourself, to the stirring experience of the exhibition, the best I can do is to tell you what these profound issues are and how they are formulated in Endre's vision.

Of course, the best would be if you could come in person. I can already picture you arriving, recognizing the MODEM building: you have gathered all the information well in advance, you have prepared. However, you are stirred a little when noticing, after turning the corner, the plane that has... well... crashed into the façade of the museum. Suddenly you feel lost and do not know whether this is your real destination, and if you really are the witness of such a tragedy, how is it possible that only you have noticed it and all the other passers-by just continue their rush as if they were in a different time zone. And so they are, since you are paying attention now, which already elevates you out of the ordinary; you are ready to indulge in the exhibition and must have already guessed that the glider is one of the artworks. When a crane lifted it on top of the façade, the several months of work put in by numerous people gained weight in a single moment, and the kids that happened to walk by seemed rather excited. You might recall how the wonders of flying and everything about planes enchanted you, too, as a child, then with time somehow all of that turned into a natural, common phenomenon. The exhibition talks about this

Hard to Ask...

It is as if Endre Koronczi's works were all but chapters of a single enormous opus; the career and the works yield an organic whole; in his self-reflexive studies the observer and the object under survey are many times the artist himself.

According to one possible interpretation, his art presents an examination of changes in the traditional male position and genders (social sex roles) along with an investigation into the crisis of masculinity. The educational principle of “boys don't cry” thus leads to the social approval of more graded male emotions; the image of heroic man—the standard in art for centuries—turns into the depiction of man devoid of hope, man tortured by anxiety, man crying (not unlike Bas Jan Ader's weeping in front of the camera / *I'm too Sad to Tell You*, 1971). Personal male experience is, however, less a part of the discourse in art theory that established the feminine experience as an inexorable subject matter in contemporary art through several waves of feminism. Koronczi allows the viewer a peek into his own private sphere in a way that has become common for women artists (Sophie Calle, Tracey Emin), while he convincingly documents the changes in requirements for the masculine role, the expansion of the set of possible masculine subject positions.

Pierre Bourdieu regards the definition of gender roles arbitrary, thereafter permanently maintained by the institutions of state and church. It was the feminists that started to question all of this, but, as Bourdieu observed, masculine domination is still substantial today, together with the calcified social constructions of roles attached to it. In opposition to this, however, Koronczi takes the permeability of gender boundaries for granted. That is, he seems to have gallantly progressed a few decades.

The emphatic installation exhibited at the show (*Lilly a fal túloldalán a szerelemről beszél* / *Lilly is Talking about Love from the Other Side of the Wall*, 2011) fits into the trend of conceptual art, hallmarked by Duchamp and Ader, which is characterized by placing the narrative of Romanticism into the rational framework of minimalism. In its intensity Koronczi's work is hence parallel to Ader's *Please Don't Leave Me* (1969).

The exhibition is rounded off by the documentation and reconstruction of previous works: viewers are guided in the post-creation history and the maze of interpretations of *Basic* (2003-2004) by Zsófia Somogyi, whereas the former work *Taxi* (1998), transubstantiated into a glider, presents the dilemmas of decoding on MODEM's flat roof.

* Pierre Bourdieu, *Masculine Domination*. Trans. Richard Nice. Stanford University Press, 2001, 83.



arra járó gyerekek pedig láthatóan különös izgalomba jöttek. Talán emlékszel még, kölyökként téged is mennyire elbűvölt a repülés csodája, elbűvöltek a repülőgépekkel kapcsolatos dolgok, aztán lassan valahogy minden természetessé, megszokottá vált. A kiállítás erről is beszél: hétköznapi mechanizmusokról, legyenek azok fizikaiak vagy lelkiek, és amelyeket olyan természetesnek veszünk, mint a kondenzcsíkokat az égen, pedig ha vennénk a fáradságot, hogy elszöszöljünk velük, tisztább képet alkothatnánk létünk mozgatórugóiról. A sóhajtozás is ilyen, észre se vesszük, csak tesszük. A Koronczi-kiállításra belépve sóhajtozás fogad, a sóhajtozás felnagyított, felerősített mindennapi gesztusa, a kiállítás legnagyobb méretben vetített munkája ez a *Sóhajtozásgyűjtemény*. Premier plánban sóhajtoznak a szereplők egy keveset, megpróbálják a kamera kedvéért hitelesen reprodukálni, hogy is szokták ezt csinálni. Talán maguk is meglepődnek közben, hogy szándékuk ellenére mennyire komikussá válnak. Lehet, hogy te is sóhajtoznál velük, olyan ez, mint az ásitás, követésre készlet. Nagyon sóhajtanál, és rádöbbennél, hogy máris része vagy Endre testi és lelki automatizmusainak vizsgáló laboratóriumának.

A *Kikényszerített vallomás* című videó a kiállítótér központi részét foglalja el, mintha itt futnának össze a szálak, nem csupán a tér bejárásának szempontjából, hanem a kiállítás gondolati horizontját is meghatározva.

Ezen a négycsatornás videón azt láthatnád, Endre hogyan próbálja rávenni felkért szereplőit, hogy valljanak szerelmet neki. Őt szereplő Endre ismerőseinek köréből került ki, a másik öt csak a filmforgatásra vállalkozott. Észrevetted, milyen gondosan állítja össze a kontrollcsoportot? Ebből is láthatod, hogy pöpec kis laboratórium ez, ahol az elméletét teszteli. Az ismeretlen résztvevőkkel folytatott beszélgetés tét nélküli szituációjában a „vallomás” elhangzik, a plafon nem szakad le. Az ismerő-

Work in Progress

A *Work in Progress* egy valamikori szálloda szétomlófélben lévő épületében „játszódik”, egy funkcióját veszett épületben, mely a balkáni háborúk nyomait viseli magán. A kamera szenvtelenül rögzíti az itt alkotni próbáló művészek tevékenységét, ami az adott közegben szinte abszurditásnak hat. Az elhagyott helyszín, az otthonukból kiragadott szereplők sajátos állapota az alkotás mint „mesterség” nehézségéről állít fel láttelepet. Ugyanakkor a művészek apaszerepüknek is próbálnak megfelelni. A nyughatatlan gyerekek figyelme megoszlik, játékaikba merülnek, néha a felnőttek munkájához is statisztálnak, miközben pontosan megfigyelnek mindent, tulajdonképpen csak a kamera hiányzik a kezükből, amivel bemutatathatnák, hogy fest ez az ideiglenes műterem az ő szemszögükből. A videó sok tekintetben Wim Wenders 1982-es filmjét, *A dolgok állását* idézi fel, melynek gyermekszereplői egy meghiúsult filmforgatás helyszínén rendszeresen kamerával rögzítik a körülöttük mozgó filmstábot. S ahogy Wenders munkája önreflexív film a filmkészítésről, Koronczi videója is hasonlóan értelmezhető analízis a képzőművészetről mint mindennapi tevékenységről, a széthullás díszletei között, ahol az alkotómunka mintha kiutat próbálna teremteni a káoszából.

A Koronczi-videóban jelen lévő gyerekek olyan korban vannak, amikor képesek egyszerre színészek, táncosok vagy építészek lenni, s megalkotni saját kultúrájukat. Erre az ösztönös kultúrateremtésre csak Koronczi figyel fel, két művész szereplője belemerül „munkájának” rutinjába, s ami számukra munka, az a gyerekeknél még ösztönös, kontrollálatlan késztetés. Mintha a kultúrtörténet egy korábbi szakaszában élnének, amikor a tudomány, a vallás és a művészet még nem különült el, atyáik pedig már a behatárolt diszciplínák között mozognak.

Koronczi képes a nézőt a gyermek pozíciójába helyezni, ahonét akár álnaiv kérdéseket is büntetlenül feltehet a művészet mibenlétéről. De talán azt a kérdést sem naivitás felvetni, hogy ha a videón alkotó anyákat látnánk gyermekeik fesztelen társaságában, mennyiben lenne más ez a kis műelemzés.

Enteriőr
///// Interieur

Work in Progress

Work in Progress is “set” in the dilapidated building of a former hotel, a structure devoid of function which bears the signs of the Balkan Wars. The camera dispassionately records the activity of artists here, which yields an absurd effect in the given environs. The desolate setting, the special condition of characters torn from their homes all provide a diagnosis of the difficulties of artistic creation as a “profession.” At the same time, the artists attempt to comply with their roles as fathers. The attention span of their restless children breaks up, they submerge in their games, occasionally assisting the adults’ work as extras; in the meantime, of course, they meticulously observe every detail, in fact only the camera is missing, with which they could show their take on this temporary studio. In many respects the video bears similarities to Wim Wenders’s 1982 film, *The State of Things (Der Stand der Dinge)*, the underage characters of which regularly shoot the film crew around them on the location of a failed film. And as Wenders’s work is a self-reflexive movie on making a movie, Koronczi’s video can similarly be interpreted as an analysis of art as an everyday activity among the props of disintegration where artistic creation struggles to find a way out of chaos.

The children in the Koronczi video are in an age when they are capable of being actors, dancers, or architects at the same time and creating their own culture. Only Koronczi notices this instinctual creation of culture, his two artist characters are immersed in the routine of their “work.” What is work for them is an instinct, an uncontrolled urge for the children. It is as if they lived in a prior period of cultural history, when science, religion, and art were not separate phenomena, while their fathers already navigate within the borders of separate disciplines.

Koronczi is able to place the viewer in the child’s position, where they can ask naive questions about the nature of art and not be punished for it. But similarly it might not be so naive to ask what would change in this little analysis if the video showed artist mothers in the company of their uninhibited children.

as well: about everyday mechanisms, physical or psychical, things that we consider as ordinary as condensation trails in the sky; however, if we took the time and energy to contemplate them, we could get a clearer picture on the various drives behind our existence. Sighing is such an activity: we are not aware of it, we only do it. Entering the Koronczi exhibition sighing awaits you, the magnified, exaggerated everyday gesture of sighing. This *Collection of Sighs (Sóhajtozásgyűjtemény)* is the largest projected work in the exhibition. The participants let out some sighs in close-up, trying to reproduce their routines in front of the camera as credibly as possible, to show their way of sighing. Probably even they themselves are amused at seeing how comic they appear in spite of their serious intentions. Perhaps you would also join their series of sighs; sighing is similar to yawning: it makes you imitate the gesture. You would take a deep breath and would realize that you have already become part of Endre’s laboratory examining our physical and mental automatisms.

The video called *Kikényszerített vallomás (Coerced Confession)* is situated in the center of the exhibition hall, as if all the threads came together here, not only in the sense of touring the exhibition space, but also in a way defining the conceptual horizon of the entire exhibition.

Were you here, this four-channel video would show you how Endre is trying to persuade his volunteers to declare their love to him. Five participants are Endre’s acquaintances, the other five are chosen for this short cameo. Have you noticed how carefully the control group is assembled? This alone proves the qualities of the artist’s small laboratory where his theories are tested. During the conversation carried out with the unknown participants, where nobody can lose, the “declaration” is delivered and nothing extraordinary happens. His friends, however, are rather embarrassed, do not pamper the artist with their love confessions, instead they talk about their attitude to the expression “I love you.” A lot of theories are invented to justify the existence of inhibitions. Perhaps this is the point of the video: to map our mental constipation and to test our attitude to meaningful phrases. As Endre asks the question again and again, it seems that the answer itself is not as important as dealing with the issue. Do you love me? Can you say it? Are we inside or outside the realm that can be defined by words?

If love is the topic (which will remain so for a little while), let us talk (let me talk) about hugging. I am sure you have come across the “Free Hugs” campaign: all over the world activists carrying a board offer this basic service: in the films, however, it becomes evident that there is hardly any demand for it. Even though the movement has already designated a day for their international celebration: January 21—the Hugging Day. The aim of the activists is to make public expressions of love accepted. Endre also took part in the movement by setting up hugging machines in a Hungarian city up north. The public cared for these machines, even vandals spared them despite the fact that the given city is not famous for its public safety. When people hugged these soft machines covered with a fur-like material, set up on two squares in the city, a tiny lamp lit up in the other machine, and if someone happened to be hugging that machine at the same time, both persons could feel the warmth. With this the ideal public work of art was realized as it moved its audience and forced people to react. Because not only the return hug was the reaction but also the concern felt for the machines. At the exhibition you could see the documentation of this project, although it would be amazing if one of these machines welcomed you

sők inkább feszengnek, nem kényeztetik el a művészt szerelmi vallomásukkal, inkább a „szeretlek” szóhoz való viszonyukat tárják fel. Megannyi elmélet hangzik el a lelki gátak igazolására. Talán éppen ez a videó lényege; a lelki szorulások feltérképezése, és a vizsgálat, hogyan is állunk a nagy szavakkal. Ahogy Endre újra és újra felteszi a kérdést, mintha nem is a válasz lenne a legfontosabb, hanem a kérdés napirenden tartása: *szeretsz?* Ki tudod mondani? A szavakba foglalható tartományon kívül vagy belül járunk?

Ha már a szeretetnél tartunk (és ez még egy ideig így lesz), beszéljünk (hadd beszéljek) az ölelésről. Bizonyára találkoztál már a „Free Hugs” kampánnyal, aktivistáik világszerte táblát cipelve ajánlják fel ezt az elemi szolgáltatást: a filmek tanúsága szerint viszont szerény igény mutatkozik rá. Pedig már nemzetközi napja is van, január 21. az ölelés napja, s az aktivisták célja nem más, mint a köztéri érzelemnyilvánítás elfogadtatása. Endre ebből is kivette részét, amikor ölelésautomatákat állított fel egy észak-magyarországi nagyvárosban. Ezeket magáénak érezte a publikum, még a vandálok is megkímélték őket, pedig arrafelé, ahogy hírlik, nem a legjobb a közbiztonság. A város két pontján elhelyezett, puha, birkaszőrrel borított szerkezetet megölelve fény gyulladt ki a készülék párjánál, s ha ott is átölelte valaki azt, mindketten érezhették a melegséget és a lehetőséget. Ezzel megvalósult az ideális köztéri mű, ami közönségét megmozgatta és viszontakcióra készítette. Mert nemcsak az ölelés viszonzása volt a válaszreakció, hanem a mű sorsáért érzett aggodalom is. A kiállításon a dokumentációját láthatnád, pedig az igazi az lenne, ha a teremőr helyett ez a szerkezet fogadna. És ha belegondolsz, nem is olyan egyszerű feladat a szeretetet egy tárgyon keresztül megjeleníteni. Nekem biztos semmi nem jutna eszembe, maximum egy szív alakú kispárna vagy más unalmasan kiszámítható dolog. Ám Endre tárgya mögött még ott van egy ember is, egy ismeretlen, titokzatos alak; a gép nem gépies.

Ha a kiállításon ülnél egy furcsa, kuckószerű, kör alakú installációban a képernyők előtt, a hátfal tapétája nagymamád nappalijára emlékeztetne, talán te is felidézned az idevágó emlékeidet a „szeretni” és a „kimondani” kapcsolatáról. Közben Endréről sem feledkez-nél meg, akit mindig ott láthatnál inkvizíciójának alanyai mellett a másik képernyőn, arcán az izgalom és várakozás jeleivel. Vajon egy szeretett férfi így fest? Freud szerint a szerelem hiányt feltételez, egy betöltésre váró űrt. Ilyen szempontból a kasztrációhoz hasonlítja, és feminin állapotnak tekinti. Csak feminin pozícióból lehet igazán szeretni, a szerelem egyenesen feminizál, a férfit pedig komikussá teheti. De a szociokulturális sztereotípiák változnak, a férfiak egyre nyíltabban kimutathatják érzéseiket, feminizálódnak, a nemek közötti merevnek hitt korlátok eltűnnek, bár jóllehet, nálatok ez a folyamat is gyorsabb, mint mifelénk. Ha az interjúzó Endre arcát néznéd, azt látnád, hogy néha szinte elolvad, szeretet sugárzik belőle, talán mert tudja, hogy a szeretet egy válaszreakció a szeretetre. Azért sugározza, mert ezzel akarja kiprovokálni? A „szeretsz-e” kérdést annak tesszük fel, akiről feltételezzük, hogy ismer bennünket. Kicsit az is benne van a kérdésben, ki vagyok én? Viszontszeretni azt lehet, aki tudja a választ a kérdésre. S hogy kik vagyunk? Talán a *Self-Phantom Portrait*-t kellene megnézned. Jártál már úgy, hogy hirtelen szembejöttél magaddal az utcán? A videó szerint (amit biztos élveznél a norvégül beszélő narrátor miatt) Endrét egyszer váratlanul lehengerelte egy efféle élmény, amit még nyomasztóbbá tehetett, hogy egy busz zárt terében történt. Ezután önmaga alteregóit kezdte „gyűjteni”, kamerával pásztázta a járókelők arcát, lágyan lelassított videófolyamban rendezte el gyűjteményét, picit azért trükközött talán, amikor arcpoétikaként (?) egy enigmatikus művész homályos figuráját is a sorozatba illesztette egy régi felvételtől, de szerintem belefér, hiszen épp önmagát keresi, s ezzel már megint az úgynevezett nagy kérdéseknél vagyunk, amelyekkel a művészet, a filozófia és persze Endre is minduntalan foglalkozik.

Azért nem könnyű ám Endréről, a művészeiről írni, de biztosan neki sem könnyű az élet értelmével és archetipikus szituációival foglalkoznia, a művészetben is kevesen mernek manapság – ahogy Terry Eagleton fogalmaz – az előrehaladott posztmodern kapitalizmus korában ehhez nyúlni, a nagy kérdések iránt amúgy is szkeptikussá váltunk, a mikronarratívák korát éljük. Endre azonban ügyesen összegyúrta a kettőt, az ő mikronarratívái egyben univerzális érvényű makronarratívák is. Wow, akkor Endre egy fraktál, a kis töredékeiben is megjelenik a teljesség. A művek pedig egy gondolatmenet logikusan összekapcsolódó elemei, egy nagy mű kis fejezetei. Ezek az élet és művészet egységében fogant munkák sokszor mintha az egymásnak feltett kérdésekre adnának feleletet, majd az ezek nyomán születő kérdések új munkákban jelennek meg. Egy öngerjesztő folyamat, mondhatnád.



Budapest ostroma, 1944
I. kerület, Attila út
The Siege of Budapest, 1944
District I, Attila út



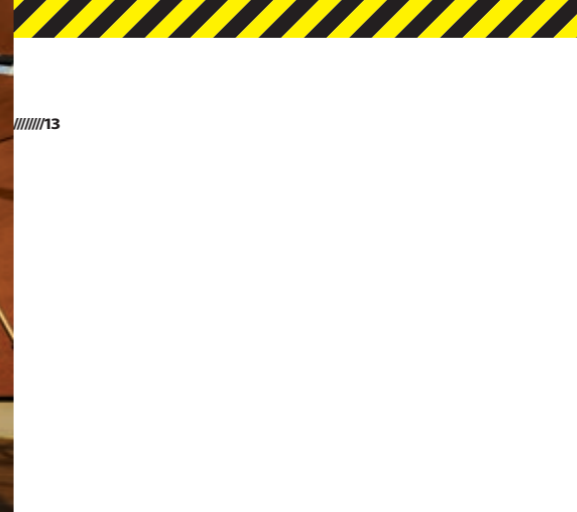
MODEM, 2011

instead of the museum guard. In addition, if you think of it, it is not too easy to represent love through an object. I for one could not come up with any striking idea other than a heart-shaped pillow or something similarly boring and trivial. Endre's object, however, is truly ingenious, since there is also a human involved somewhere behind the machine, an unknown, mysterious person: the machine is not mechanical.

If you happened to sit down in a strange, round, nook-like installation in front of some screens, the wallpaper of the rear wall would remind you of your grandma's living-room, and maybe you would also recall your relevant memories of the connection between "love" and "declare." In the meantime you could not forget about Endre, of course, since he is constantly present on the other screen next to the subjects of his inquisition, with the signs of excitement and expectation on his face. Is this really the face of a loved man? According to Freud, love presupposes lack, an abyss waiting to be filled. From this point of view he compares it to castration and considers it a feminine state of being. Only from a feminine standpoint can someone really love; love is a direct way to feminization, and might make a man seem comic. Nevertheless, socio-cultural stereotypes are changing, men are freer to openly express their emotions, they are feminized, the barriers between genders previously held to be rigid have disappeared, although I am aware of the fact that this process takes place faster in your country. If you looked at Endre's face while he is making the interviews, you would see how sometimes he nearly melts: love radiates from his being, maybe because he knows that love is a reaction to love. Does he radiate love to provoke love from his interviewees? We put the question "Do you love me?" to those who are supposed to know us. The question, however, also includes another: "Who am I?" Only those that know the answer to the question can receive love. And yes, who are we? Perhaps you should see *Self-Phantom-Portrait*. Have you ever experienced that walking down the street you suddenly came across yourself? According to the video (which you would surely enjoy because of the Norwegian-speaking narrator) Endre was once astonished by such an occurrence, which must have been even more bizarre for the fact that it took place in the closed space of a bus. After this event he started "collecting" his own alter egos, panned the faces of passers-by with a camera, arranged the collection in a moderately slowed-down video flow, maybe even used some retouch when, perhaps to state his ars poetica (?), he also inserted the blurred figure of an enigmatic artist among the pieces of the collection from an old picture, but I think it is OK, as he is looking for himself, which again has led us to the big issues of life that art, philosophy, and, of course, Endre deals with incessantly.

To tell you the truth, it is not easy to write about Endre the artist, but I am sure it is not easy for him either to dwell upon the meaning of life and its archetypal situations, even people well-versed in art do not dare to—as formulated by Terry Eagleton—touch upon such issues in the era of advanced postmodern capitalism; we have become skeptical of profound themes, we live in the age of micro-narratives. Endre, however, has merged the two, his micro-narratives are also macro-narratives of universal appeal. Wow! Then Endre must be a fractal: the whole manifests itself in his parts. And his artworks are the logically connected elements of a train of thought, shorter chapters of a big work. These projects conceived in the unity of life and art often seem to provide answers to questions posed by themselves, then the questions born from the experience emerge in new works. It is a self-generating process, you might say.

Dear Marjukka, I understand your never-ending trail of questions, asking me who this Endre is. I'll try to describe him, although it will be difficult; words do not flow freely, it is more like my repeating some mantra—Endre is superb, Endre is superb—the sentences echo in my head, yet it is not proper to say, calls an inner voice. But, of course, I can say it! Only it is not enough to make you understand. The embarrassing truth is that perhaps it is hard to talk about him because I love him. But how can you not love a middle-aged man who collects sighs, sets up hugging machines on the town square, and eagerly takes part in prenatal exercises to experience the honored moments of a woman's life; someone who declares his love to passers-by through shop-window installations to return the forced declarations or maybe to atone for them? How can you not love a man who is able to pay attention to his emotions in



Drága Marjukka, megértem, hogy folyton azt kérdezed tőlem, no és ki ez az Endre. Megpróbálok írni róla, bár nehéz lesz, nem ömlenek belőlem a szavak, inkább csak mintha mantráznék, Endre szuper, Endre szuper, visszhangzik egyre a fejemben, no de ezt mégsem mondhatod, szólal meg egy belső hang. Hogyne mondhatnám! Csak éppen kevés lesz ahhoz, hogy megértsd. A zavarba ejtő igazság az, hogy talán azért nehéz róla beszélnem, mert szeretem. De hogyan is lehetne nem szeretni egy középkorú férfit, aki sóhajtozásokat gyűjt, ölelésautomatákat állít fel egy város közterein, és aki lelkes izgalommal jár terhestornára, hogy megtapasztalja a női életszakasz kitüntetett pillanatait. Egy olyan valakit, aki kirakatbeli installációban vall szerelmet a járókelőknek, hogy a kikényszerített vallomásokot viszonozza, vagy talán, hogy vezekeljen miattuk? Hogyan is lehetne nem szeretni egy olyan férfit, aki a nyers ösztönöktől és napi érdekektől vezérelt világban élve képes figyelmét érzelmeire fordítani, hogy azok gyökeréig hatoljon? Aki teljességgel tudatában van érzelmeinek, szinte életvitelszerűen foglalkozik velük, sokat tud róluk, és nincs zavarban miattuk. Vagy mégis? Amikor műveinek tárgyává teszi őket, akkor semmiképp nincs nyoma zavarnak, csak precíz figyelemnek. Néha nem is értem, hogy állhat egyszerre a kamera mindkét oldalán, hogy tudja egyszerre kívülről és belülről figyelni magát. Mégsem narcisztikus ez a figyelem, kapcsolatokról beszél, óhatatlanul bele kell foglalnia magát a képkeretbe – máskülönben hogy lehetne hiteles?

Az egyik installációról gyakran eszembe jutsz.

A kiállítóterem leghosszabb, 30 méteres falán fényviszszaverő festék sejtelmes betűivel olvasható a cím:

Lilly a fal túloldalán a szerelemről beszél... Alatta egy

kanapé, illetve látszólag csak egy része, mert a másikat a fal

nyelte el. Biztosan ott van a másik rész is, talán épp azon ül Lilly. De miért van a kiállítás láthatatlan térfelére száműzve? Vagy mi vagyunk kirekesztve egy olyan világból, ahol bármi megtörténhet, még az is, hogy mindent ki lehet mondani? Azért megnyugtató, hogy létezik az a világ ott, az oda átlógó kanapé azt sugallja, talán mi is átjuthatunk. Reményt kapunk, és ahogy Baudrillard gyönyörűen megfogalmazta: aki hinni enged, mindig fölötte áll annak, aki hisz vagy elhítet. Azért Endre is megéri a pénzét, nem elég neki egy 500 négyzetméteres kiállítóter, rögtön kétszer akkora vágyik, és a fal túloldalára is beügyeskedni magát. Bennünket meg esz a penész (vagy a sárga irigység), amiért nem láthatjuk tisztán, mi is folyik ott a fal mögött. Remélem, nem tartasz régmódinak, ha megint Freudot citálok ide, de van egy elmélete arról, hogy a szexuális érdeklődést nem az tartja életben, amit látunk, hanem épp az, amit nem, például, amit a ruha alá képzelünk. A látás örömehez a nem-látás izgalma is hozzátartozik. Biztosan ezért álltak a Louvre előtt is hosszú sorok, amikor száz évvel ezelőtt ellop-ták a *Mona Lisát*, hirtelen mindenki a hült helyét akarta bámulni. Még Franz Kafka is beállt a sorba. A rejtőzködő Lillyről

SelfEnemy

Ebben a munkájában Koronczai pszichéjének útvesztőiben jár, ahová a néző is nyomon követheti. Keretként és munkamódszerként négy hipnózisban eltöltött „alámerülés” szolgál, melyeket Szajcz Ágnes pszichiáter segítségével valósított meg. A tapasztalatokat narratív formában foglalta össze röviddel a hipnózisban töltött idő után; az élmény leírása és az arra való reflexió egyidejű. Ahogy Koronczai legtöbb művénél megfigyelhetjük, a kiindulópont itt is egy feltételezés, a munka célja pedig a felállított teória vizsgálata. Ebben az esetben a művész önmagában kutat a destruktív ellenség után. Négy hipnózis során, lépésről lépésre próbálja lokalizálni tudatalattijában; kis, homeopátiás adagokban szembesül az árnyékszeméliséggel.

Az ellenségkép egy kulturális konstrukció, az identitás megfogalmazásának szükségszerű viszonyítási pontja. Az ellenségnek meghatározhatónak, jól beazonosíthatónak kell lennie, hogy önmagunktól megkülönböztethessük, ezért etnikai csoportok gyakran töltik be az ellenségszerepet. Koronczai munkájának zavarba ejtő momentuma, hogy mintha önmagával nézne szembe alámerülése során, az ellenség, melyre rátalál, exkluzív és nem ruházható fel jellegzetes attribútumokkal. Mindez arra utal, hogy amit rendszert ellenségképként azonosítunk, nem más, mint projekciók halmaza. Freud *Totem és Tabu* című könyvében kifejti, hogy az ellenségkép kreációja mögött személyes problémák kivetítése áll, belső konfliktusaink átvitele egy külső tárgyra, vagyis megfutamodás önmagunk elöl.* Koronczai Endre azonban szembenéz démonaival, és a néző számára is drámai erővel közvetíti a felfedezés riasztó pillanatát.

* Sigmund Freud, *Totem and Taboo*. Trans. James Strachey. Routledge, 1999.

Másállapot

/////// Blooming

SelfEnemy

In this work Koronczai walks the labyrinth of his psyche, where the viewer may follow. The frame and work method are provided by four “submersions” in hypnosis, which were realized with the help of psychiatrist Ágnes Szajcz. Koronczai summarized his experiences in a narrative not long after the time spent in hypnosis: the description and reflection upon it are simultaneous. As we may observe in most of Koronczai’s works, the point of departure is a presupposition, and the goal is to test the theory. In this case the artist explores himself in search of a destructive enemy. He undergoes four subsequent hypnoses to localize it step by step, confronting the shadow in small, homeopathic doses.

Enemy is a cultural construct, a necessary reference point in defining identity. The enemy has to be definable and well identifiable so that we can differentiate it from ourselves; therefore, ethnic groups often fill the role of the enemy. In a confusing feature of Koronczai’s work he appears to confront himself during his submersion: the enemy he finds is exclusive and cannot be endowed with characteristic attributes. All of this suggests that what we normally identify as the enemy is none other than a set of projections. In *Totem and Taboo*, Freud explains that behind the creation of an enemy there is the projection of personal problems, the transfer of an internal conflict to an external object, that is, flight from ourselves.* But Endre Koronczai confronts his demons and with remarkable force conveys to the viewer the alarming moment of discovery.

* Sigmund Freud, *Totem and Taboo*. Trans. James Strachey. Routledge, 1999.

a world driven by raw instincts and everyday interests, in order to reach their roots? He is a person fully aware of his emotions, deals with them almost as if it were his profession, knows a lot about them, and is not the least embarrassed by them. Or is he sometimes? When he makes them the subject of his works I cannot trace any sign of embarrassment, only strained attention. There are moments when I do not understand how he is able to stand on both sides of the camera at the same time, how he is able to observe himself both from the inside and the outside. This attention, however, is not narcissistic, it talks about relationships: he inevitably has to be involved in the frames—how could he otherwise strive for credibility?

One of the installations often reminds me of you. The title is painted in light-reflecting paint in mysterious letters on the largest, 30-meter long wall of the exhibition hall: *Lilly a fal túloldalán a szerelemről beszél...* (*Lilly is Talking about Love on the Other Side of the Wall...*) Below the letters there is a sofa, or to be more precise, only half of it, because the other half has been devoured by the wall. Doubtlessly the other part is also there: perhaps Lilly is sitting on it at the moment. But why is she banished to the invisible section of the exhibition? Or are we excluded from a world where anything might happen, even the unusual case that everything can be articulated? To some extent, however, it is comforting to know there is another world somewhere, at least the missing part of the sofa suggests so, and we might also have a chance to visit it sometime. We are given hope, and as Baudrillard beautifully phrased, those who allow others to believe always stand above those who believe or make others believe. Still, Endre is worth his salt: he is not satisfied with a 500-square meter exhibition hall; he desires its double, and, what is more, even tricks himself over to the other side. And we are green with envy that we cannot clearly see what is going on behind the wall. I hope you do not consider me old-fashioned if I come up with Freud again, but he has a theory about sexual interest, namely, that it is not kept alive by what we see but, on



még annyit, hogy amikor a fiktív hölgy nevet kapott, Endre már javában csepegtette a kiállítás előkészületeivel kapcsolatos anyagokat egy blogra. Például a sárga vitorlázórepülőőről, ami szétesőfélben volt, amikor rátalált egy hirdetés nyomán, és megmentette az enyészettől. Ekkor egy olvasótól befutott az infó Steinschneider Lillyről, az első magyar pilótanőről. Ami fölöttébb különös egybeesés, hiszen Lilly is egy repülőőről kapta a nevét, a pszichedelikus *Lilly 7* Antonioni *Zabriskie Point* című filmjében szállt el a Halál-völgy fölött, és azt olvasom róla, hogy a fiatalság, az idealizmus és a frusztráció szimbóluma. Látod, sok elem összefut ebben a kiállításban, és minden összeáll egyetlen kerek egészé, akár egy puzzle elemei. Ha Lilly a fiatalság szimbóluma, akkor ez is összepasszol azzal, hogy a fal mögötti Lillyt nagyon fiatalnak képezem, kiskamasznak, aki inkább kíváncsisággal és felfokozott várakozással van tele. A Te Lillyd milyen? Emberi vagy éteri hangon beszél?

A *Vénusz* című videón talán meglepődnél, hogy micsoda furcsa ritusaink vannak, pedig amit látsz, csak egy felszabadult nyári pillanat, amit elvált apukák gyerekeikkel töltenek. Talán ők sem tudnak megfogalmazni valamit, pótszerként gyerekeikből és magukból is furcsa hangokat csikarnak ki, testzenélnek; szavak nélküli intim kommunikáció ez. Melldöngetésük pedig úgy fest (és hangzik), mint valami heroikus állítás, amely még keresi kifejeződése legalkalmasabb formáját.

De mi ez az exkluzív férfigyülekezet, ami a *Work in Progress* című videóról is visszaköszön? A nők feltűnő hiánya miféle szükségyszerűség? Vagy az elbizonytalanodott, destabilizált férfiak hagyományos „férfiklubok” iránti nosztalgiját értük tetten? A videót talán egy gyermek szemszögéből olvasva tudnád a legigéretesebben dekódolni – a gyermeki szemmagassághoz igazított installálás is jelzés.

Az *ExtrémAlvás* 16 tétele az akarattal nem-akarást és a figyelmet helyezi a figyelem középpontjába. El tudnál-e aludni előre megfontolt szándékkal? Endre ismét önmagán kísérletezik, ráadásul nyilvános helyeken, pedig te is tudod, milyen nagyfokú bizalom kell ahhoz, hogy az alvás kiszolgáltatott állapotához valaki a közteret válassza. A videókat nézve feltűnik Endre figurájának nyugalma és törékeny sebezhetősége is.

A kiállítás videóinak hangja összeadódik, a sóhajtozók minden körülöttük lévő munkába „be-sóhajtoznak”, de az áthallás nem zavaró, sokszor még árnyalja is az olvasatot. Az *Apaaa...* című videó piacon elveszett kisgyermeké apját keresi rémülten, a kiállítás az egész térben jól hallható. A piacon forgatott négycsatornás videó ipari kamerára emlékeztető képsorai összeállnak a kiállítás pillanatában, több nézetből látjuk azt az apát, aki bár gyermeke kezét fogja, mégis hirtelen nyugtalan lesz, a hang forrását keresi. Az anyákból nem hív elő semmit a kiállítás? Szerepelvárásaink vagy a belénk kódolt ösztönök lépnek itt működésbe? S a szerepekkel kapcsolatos társadalmi elvárások hogyan módosultak?

A kiállítás következő videóján Endrét láthatnád, ahogy terhestornán, terhesjógán és hastáncórákon vesz részt, netán hogy az empátia maximumáról biztosítsa a női látogatókat, vagy talán hogy az élet egy olyan szeletébe pillantson bele, amiről eddig azt gondoltuk, a férfinak ott nincs helye, leszámítva talán az apás szülést. Laza ujjgyakorlatnak látszik



Michelangelo Antonioni: *Zabriskie Point*, 1970



Steinschneider Lilly, Magyarország első női pilótája
Lilly Steinschneider, the first woman pilot of Hungary



Kikényszerített vallomás
Coerced Confession

the contrary, by what we cannot see: for example, by what we imagine under one's clothes. The joy of seeing is coupled with the excitement of non-seeing. This must be the reason why long lines queued in front of the Louvre hundreds of years ago when the *Mona Lisa* was stolen; suddenly everybody wanted to stare at the empty spot where it used to hang. Even Franz Kafka stood in line. Another snippet about the hiding Lilly: when the fictitious lady was given a name, Endre had already been leaking out materials on a blog dealing with the preparations of the exhibition. For example, about the yellow glider that had started to fall into pieces when he found it in an advertisement and saved it from oblivion. Then a reader mentioned Lilly Steinschneider, the first Hungarian female pilot. Which is a rather strange coincidence, since Lilly got her name after a plane: the psychedelic *Lilly 7* flew across Death Valley in Antonioni's film *Zabriskie Point*, and I have read somewhere that the plane is a symbol of youth, idealism, and frustration. You see, many elements converge in this exhibition, and everything is a part of the whole, similarly to the pieces of a puzzle. If Lilly is the symbol of youth, then it also corresponds to the fact that I imagine Lilly sitting behind the wall to be very young, in her early teens, being full of curiosity and tense excitement. What is your Lilly like? Does she speak in a human or an ethereal voice?

The video called *Venus* might surprise you with the strange rites we sometimes exercise, although what you can see is only a relaxed summer moment that divorced fathers spend with their children. They are perhaps also unable to put something into words, and as a substitute they squeeze out weird sounds from their kids and themselves, they play music on body parts, as a way of performing some intimate communication without words. And when they are banging their own chests, it seems (and sounds) like a heroic statement that is still in search of its most appropriate form of expression.

But what is this exclusive society of men that also appears in the *Work in Progress* video? What kind of a necessity is the conspicuous lack of women? Or is it only the nostalgia of the traditional men's clubs of unsure, destabilized males? The video might best be decoded from the point of view of a child—even its installation at eye level indicates this.

The 16 movements of *ExtremeSleeping* place the intentional lack of intention and attention into the center of attention. Could you possibly fall asleep at will? Here Endre again experiments on himself, and for this he chooses public locations; however, you know well enough what a large amount of trust is needed to choose a public space for the vulnerable state of sleep. Watching the videos you may realize the calmness and vulnerability of Endre's character.

The sounds of the exhibition mingle with one another; for example, the sounds of sighs are present in every other work in its environs, but this interference is not disturbing: many times it even adds to the process of interpretation. In the video called *Apaaa... (Daddy...)*, a scared little boy is searching for his father at a busy marketplace, and the scream is heard everywhere in the hall. The pictures, resembling photos taken by surveillance cameras but in reality being a four-channel video shot in a marketplace, come together at the time of the scream; we can see one father from several different angles who, although holding his child's hand, suddenly becomes restless and starts looking for the source of the shout. Are mothers not affected by the child's voice? What operates here? Our roles undertaken or the instincts we inherited? And to what extent have social requirements pertaining to roles changed?

részéről a dolog, pedig minden egyes óra előtt pánik fogta el. Talán valami beavatásélményt is várt az egész-től, miközben a fitneszterem világában is idegennek érezte magát. A projekt eredménye egy gyakorlatsor, mely potenciálisan megidézni a várakozásteli állapot élményét. Úgy nyújtja át, mint a *hogyan legyünk síkerek, hogyan legyünk boldogok, hogyan természetesen sárgadinnyét*. . . típusú népszerű segédanyagok és életkalauzok, az úgynevezett *How to*. . . könyvek, illetve videók egyik új darabját, melynek címettjei azok a férfiak, akik nem érik be a rájuk kiosztott szereppel. Ilyen egyszerű lenne? Határtapasztalat? Szelíd transzgresszió? Endre úgy kínálja fel a tapasztalat átélhetőségét, mintha a társadalmi és nemi szerepek magától értetődően átjárhatóak lennének. E munka a kiállítás bejáratánál látható \square betűt formázó falak között, az *Apaaa*. . . című videoinstalláció mellett jelenik meg, annak párdarabjaként. Azaz a kiállítás első kérdéseiként azt vizsgálják, az apai és anyai szerepek hogyan fogalmazódnak újra, miként bővülnek és válhatnak akár felcserélhetővé ezek a korábban merev szerepek.

Látod, Endre pontosan kérdez és nem hátrál meg a tabu témák elől sem, az egyik nagy tabu, a halál is foglalkoztatja. Nem, nem nyomja le azért a torkunkon, csak szerényen megkérdezi, vajon felmérjük-e a korlátainkat.

Gauguin úgy tartotta, valahányszor az ember az élet értelmének keresésére indul, a halál bukkan fel a horizonton, s minden korról sokat árul el, hogyan beszél a halálról. A miénk szinte sehogy, kiretusálták a képből, a látómezőn kívülre tessékelték. A *Pillanat* című installációban egy Jean-Luc Godard film presszóbéli jelenetének rekonstrukcióját láthatnád. A libbenő Anna Karina-hasonmás mozdulatában megjelenik valami kicsattanó életöröm. Endre a nagyméretű képek mellé rozzant deszkát helyezett, amire, csak a mihez tartás végett, felírta szedett-vedett betűkkel a figyelmeztetést, hogy bolygónk lakossága száz év múlva teljesen kicserélődik. Egyszerre ehhez tartsuk magunkat, ha már ezt valahogy kifejeztük volna a számításból. Endre a semmi és a halál felé tereli gondolatainkat, szinte illusztrálja az egzisztencialisták alaptételét az élet halál felőli megértéséről. Kerek a történet, mert a fotók hangulata képes megidézni a 60-as évek Párizsát is. Közben a kiállítóterem egyik végétől a másikig, a születéstől a halálig vezet a séta. A két pont között pedig ott az élet, a tenyérizadás, kocsikenőcs szagú élet. Amelyben eljöhét a pillanat, hogy meztelenül ácsorgunk meztelen idegenek mellett. Velünk szemben egy fotós. Oké, igazad van, azért ez nem egy életszerű helyzet, Endre megint laboratóriumába vonult, hogy teszteljen egy elméletet. Emberkísérlet, de szigorúan önkéntes alapon. A jelentkezők nem ismerték egymást, az aktfo-



Jean-Luc Godard: Éli az életét \square Vivre sa vie, 1962

ForteVideo

A **ForteVideo** egy black box környezetben megjelenő videokompozíció, melynek tíz monitora sarkánál függesztve lóg a térben a néző szemmagasságában. A rövid videoloopokon megközelítőleg életnagyságban Koronczi arcát látjuk, aki mintha nem is a kamerával kommunikálna, hanem egy tükörben vizsgálná saját magát, miközben grimaszokkal mintha démonokat űzne ki testéből. Az arc mimikája a test korlátaira és a halandóságra utal, miközben a testből hangok szakadnak fel: egy ismeretlen nyelv foszlányai.

A test nem elválaszt a világtól, hanem a világba hatolás, a meg tapasztalás eszköze, a társadalomba testünk által ágyazódunk be, a nyelv pedig a világban létezés eszköze. Saját testünkhöz való viszonyunk szükségszerűen intim, mégsem ismerhetjük meg teljességében. A testünkön kívüli lételem nem tapasztalhatjuk meg, csak a klinikai halál állapotában, bizonyos drogok hatása alatt, esetleg álomban, mindezek azonban aligha nevezhetők a szó szoros értelmében vett meg tapasztalásnak. Testünk kitér megismerési kísérleteink elől. Koronczi **ForteVideoja** mégis erre tesz kétségbeesett kísérletet, a hang mintha élesen a bőr alá akarna hatolni, a mélyről felszínre hozva valamit. A pszichoanalitikus egyik „munkaeszköze” a provokatív csend, ami űrt teremt. A páciens ebbe az űrbe vetíti ki önmagát, hogy aztán az analitikus segítségével egyszerre kívülről és belülről meg szemlélje. Koronczi munkája is egyfajta pszichoanalitikai értelemben vett önvizsgálat és én-konstrukció. A provokatív csendet a kamera indítása teremti meg.

A saját ego vizsgálata a videoművészet úttörőit, Vito Acconci és Bruce Nauman munkáit idézi. Rosalind Krauss úgy fogalmazott, hogy az ego megragadása – az önmagát körülvevő testé és léleké – mindenütt jelen van a videoművészet szövetében.*

A kiállításon a hangnak itt van a legkitüntetettebb szerepe, ha például csukott szemmel próbálnánk befogadni az installációt, egy hangszoborként is értelmezhető munka maradna vissza.

Az egyes videók térbeli elhelyezése a térben való mozgást feltételezi. Mintha egy erdőbe mennénk, beszélünk Koronczi legszemélyesebb titkaiba.

* Rosalind Krauss, Video: The Aesthetics of Narcissism. in: *October*, Vol 1, Spring 1976, 50-64.



ForteVideo

ForteVideo

ForteVideo is a video composition in a black box environment: ten computer screens hang in space, suspended at their corners, at eye level. In the short video loops we see Koronczi's life-size face, which does not seem to be communicating with the camera but is examining his own face in a mirror while driving demons out of his body with his grimacing. The mimicry refers to the boundaries of the body and death. Sounds escape from the body: fragments of an unknown language.

The body does not separate us from the world but it is the tool of entering and experiencing the world; we are integrated into society through our bodies, and language is a tool for existing in the world. Our relationship to our own bodies is necessarily an intimate relationship, yet we cannot know it in its entirety. We cannot experience life outside our bodies, only in a near-death experience, under the influence of certain drugs, and perhaps in sleep, but none of these can be called experiencing in the strict sense of the word. The body avoids our attempt at comprehending it. Koronczi's **ForteVideo** still makes a desperate attempt to do so: the shrill sound appears to burrow underneath our skin, bringing something to the surface. One of the many "tools" psychoanalysts use is stimulating silence, which creates empty space. The patients then can project themselves into this space where contemplation is possible on both the inside and the outside with the help of the psychoanalyst. Koronczi's work is also a kind of self-analysis and self-reconstruction in the psychoanalytic sense. The stimulating silence is created by the rolling of the camera.

The examination of our own ego calls to mind the pioneers of video art, Vito Acconci and Bruce Nauman. As Rosalind Krauss asserts, "Self-encapsulation—the body or psyche as its own surround—is everywhere to be found in the corpus of video art."*

In the whole of the exhibition, sound plays a starring role here: were we to enjoy the installation with eyes closed, something of a sound sculpture would remain.

The spatial arrangement of some of the videos presupposes movement in space: as if walking through a wood, we walk among Koronczi's most intimate secrets.

* Rosalind Krauss, Video: The Aesthetics of Narcissism. in: *October*, Vol 1, Spring 1976, 50-64.

The next video shows Endre participating in prenatal exercises, yoga, and belly-dancing lessons, to ensure female participants of his empathy, or only because he wanted a taste of the life previously deemed unsuitable for men, except maybe for child delivery in the presence of a father. The whole thing seems effortless and easy on his part, but the truth is he panicked before each lesson. Maybe he expected some kind of an initiation rite from the experiment, while the world and atmosphere of gyms were also unfamiliar to him. The result of the project is a series of exercises potentially conjuring up a state filled with expectation. He hands over the material as if it were a new book or video of the *how to be successful, how to be happy, how to grow cantaloupe*. . . type of popular reference books and life guides, the target audience of which are men that are not satisfied with the role conferred upon them. Would it be this simple? The experiencing of boundaries? Gentle transgression? Endre offers the possibility of undergoing this experience as if social and gender roles could be transgressed ever so smoothly. This project is placed near to the entrance of the exhibition, among the partition walls forming the letter \square next to the video installation *Daddy*. . . as its auxiliary piece. That is, the first questions of the exhibition investigate how the roles of a father and a mother are redefined, how these previously rigid roles can be extended and become interchangeable.

You see, Endre's questions are precise and he does not back out from dealing with taboos either; he is interested in one of the gloomiest of taboos, death itself. But he is careful enough not to force this concept down our throat; he humbly asks the question whether we are aware of our limits.

According to Gauguin, every time a person sets off to find the meaning of life, death appears on the horizon, and the way an era describes death reveals a lot about that time. In our time death is not a topic to talk about, it is retouched from the picture, banished from our field of vision. By the installation *Pillanat (Moment)* you might be reminded—were you here—of Jean-Luc Godard's scene shot in a coffee bar. In the fluttering movement of the dainty Anna Karina Doppelgänger you could detect some kind of exuberant lust for life. Endre placed rickety boards beside the large pictures, on which, only for our information, he put down the warning that the population of this planet will be fully replaced within the space of a hundred years. So we should keep this in mind, even if we have forgotten to calculate with the fact. Endre directs our thoughts towards the concepts of nothingness and death, as if illustrating the existentialist principle of understanding life through death. The story is complete, since the air of the photos evokes the Paris of the '60s. Meanwhile, our walk from one end of the exhibition hall to the other takes us from birth to death. And between the two points we may find life, life with its making the palms sweat, its smell of

tőzés is új élmény volt számukra, feszengenek is ennek megfelelően, civilek a profi fotóműteremben mint riadt nyulak a fényező előtt. A kísérletről a kiállításon három nagyméretű fotó tudósít. Ahogy a szereplők oldódnak és közelednek egymáshoz, úgy szűkül a képkivágás is. Csak éppen a folyamat marad rejtve, ami közel hozta őket egymáshoz, vagyis Endre inputja kimaradt a képből. Kiszérenykedi belőle. Elhatároztam, hogy nem terhellek művészetelméleti dolgokkal, de most már képtelen vagyok türtőztetni magam. Mert mindig is lenyűgözött Kenneth Clark elmélete, ami különbséget tesz a meztelen (naked) és az akt (nude) között. A meztelen tudatában van helyzetének, feszélyezett és védtelen. Az akt viszont nem feszeng, kiegyensúlyozott és magabiztos. Azt is mondhatnánk, hogy művészetbe öltözött, és eközben deszexualizálódik. A *Tükör* című fotósorozat a meztelen akttá válásának folyamatát is bemutatja. Az öltöztető szerepében Endre. Szép mutatvány.

Endréről talán még ott a fenti északon is köztudott, hogy mindig sárga, illetve sárga és fekete öltözékben mutatkozik. Nekem erről a katasztrófák helyszínein készült fotók jutnak eszembe, ahol rögtön a tragédia után rendszerint sárga láthatósági mellényt viselő emberek jelennek meg, intézkednek, mentik, ami menthető, helyreállítják a rendet, ők a szilárd pontok a hirtelen kiköcskent világban. Ugye, már te is látod, hogy miért Endre a mi sárga mellényes mentőangyalunk?

Ha hazaindulnál a Koronczi-féle érzelmi multiplexből, és a géped a MODEM tetejéről szállna fel (aminek a kertjét egy ideje már amúgyis repülőgépek zaja veri fel), lenézve még visszatekinthetnél a kiállításra, csak azt kell hozzáképzelned, hogy a tetőn is átlátsz, de ez semmiség; a kiállítás installációinak elhelyezéséből kirajzódva a **LOVE** szó integetne feléd.

Mert bizony, aki a kiállítást látogatja, az a „szeretet”-et kerülgeti, nemcsak gondolatban, de lábnyomaival is ezt a szót járja körül.

Pedig ez a szó, hacsak nem a legintimebb szférában használják, nevesítés is tud lenni. Te nem érzed magad kellemetlenül, amikor például egy buszon valaki szerelmet vall melletted, de nem neked, hanem a telefonvonal másik végén valakinek? Nem jössz zavarba ettől a szóamortizációtól? Pedig itt még az intim szférában maradt, csak épp egy olyan emberében, aki nem érzékeli intim szférája határait vagy a szavak súlyát. Ha egy reklámban azt hallod, hogy egy termék a „szeretet ajándéka”, nem értékteleníti ez el magát a szeretetet? Endre képes úgy nyúlni ehhez az agyonkoptott szóhoz, mintha azt soha nem érték volna efféle inzultusok. A művek olvasata szerint a szeretetet eredeti értelmében (agapé) használja, hiszen a romantikus értelemben vett használat csak leszűkítene a jelentést. Eagleton szerint valójában a „szerelem” szó intenzitásából és a „barátság” szó hűvösségéből összegyúrva kapnánk meg az ideális definíciót, s szerintem nem lehet véletlen, hogy ez a szó nem létezik. A „szeresd felebarátod, mint önmagad” bibliai parancsa nem különbözik Eagleton elképzelésétől az ideális társadalomról, melyben a szeretet és feltétel nélküli adás teremti meg azt a keretet, amiben mindenki kiteljesítheti a benne rejlő lehetőségeket. Ezek szerint Endre egy utópista lenne, aki már ebben az elképzelt társadalomban él? Mert most eléggé elhalmozott bennünket. No, mit gondolsz?

Én azt hiszem, a fal mögött szeretne élni, Lillyvel. De ha Stalker odaát lenne, akkor mi hogy jutnánk át abba a „zónába”?

Még nem tudom, de azért készítsd elő a túrabakancsot és a hideg élelmet.

Szeretettel, Alexa



wheel-grease, in which the time may come when we are standing naked among naked strangers. With a photographer before us. Well, you are right, this is not a very likely situation; Endre drew back into his lab again to test a theory of his. This is a human experiment, strictly on voluntary basis. The volunteers did not know one another before, even modeling for nude photos was a new experience for them, thus they naturally feel embarrassed: civilians in a professional photographer's studio, they look like startled rabbits in a car's headlights. The experiment is documented in three magnified photos. As the participants get closer to one another and begin to feel more comfortable, the size of the shot narrows. Only the process that made them feel relaxed remains hidden, that is, Endre's input is not revealed. He humbly excludes it from the pictures. I have decided not to burden you with art theory, but at this point I am unable to contain myself. It is because Kenneth Clark's theory about the difference between being naked and being nude has always impressed me. The naked person is aware of their situation, they are embarrassed and vulnerable. The nude, however, is not fidgety but balanced and self-confident. We might also say that this person is clad in art and has been desexualized in the process. The photo series *Tükör* (*Mirror*) shows the process of a naked person turning into a nude. The (un)dresser is played by Endre. Nice stunt.

Perhaps even in the distant North Endre is known to always wear yellow and black. By that I am oftentimes reminded of photos taken at disaster sites, where immediately after the tragedy people wearing yellow high visibility vests swarm the area, taking action, saving anything there is to be saved, reinstating order—stable points in a world otherwise out of balance. Do you see now why Endre is our yellow-vested guardian angel?

If you were to leave the Koronczi emotional multiplex for home and your plane took off from the roof of MODEM (the yard of which has been disturbed by the noise of airplanes anyway), glancing down you could take a last look at the exhibition; now you only need to imagine seeing through the roof, but this is nothing; were you so positioned, you could see the word **LOVE** taking shape in the arrangement of the show.

Yes, indeed: whoever visits the exhibition skirts “love,” not only theoretically but also physically, with their feet.

Even though this word, if not used in the most intimate situations, can be ridiculous, too. Don't you feel embarrassed when, for instance, somebody declares their love on the bus, but not to you: to someone on the other end of the telephone line? Are you not disturbed by the amortization of the word? Yet here he is within the boundaries of the private; just that it is the sphere of a person who does not sense the boundaries of his own private sphere or the weight of his words. When you hear a commercial talking about a product being a “gift of love,” does the statement not devalue love itself? Endre is able to approach this dangerously worn-out word as if he has never been insulted before. According to the interpretation of the works, he uses love in its original sense (agape), since the romantic sense and use would only narrow down the meaning. Eagleton contends that we could get an ideal definition by fusing the intensity of the word “love” and the coolness of the word “friendship,” and he does not think it an accident that the word does not exist. The biblical commandment of “love thy neighbor as thyself” is not a lot different from Eagleton's notion of an ideal society where love and unconditional generosity provide the framework in which each can realize their innermost potentials. So is Endre a utopian thinker, who already lives in this imaginary society? Because now he has given us food for thought. So what do you think?

I think he would like to live behind the wall, with Lilly. But if Stalker were over there, how could we, too, get over there, to that “zone”?

I do not know yet, but prepare your hiking boots and pack some cold food.

Love, Alexa





Kikényszerített vallomás // Coerced Confession, 2008

4 csatornás videoinstalláció // 4-channel video installation, 88 min
www.koronczi.hu/confession

Vajon melyik az a szó, melyet a legnehezebb kimondani, és melynek kimondását ugyanakkor a legfontosabbnak érezzük?

Kétszer öt videointerjú, melyben Koronczi Endre azzal a kéréssel fordul beszélgetőpartnereihez, hogy a kamera előtt valljanak neki szerelmet. De vajon teljesíthető-e ez a kérés? Vajon minek kell ahhoz teljesülnie, hogy sikerüljön? Vajon hogyan befolyásolják a meglévő viszonyok a kérés teljesíthetőségét, és ha sikerül a vallomás, akkor vajon hogyan hat vissza a kapcsolatokra?

Szeretsz? Talán ez a *nehezen feltehető kérdések* közül a legfontosabb. De vajon miért olyan nehéz ez sokunknak? Vannak olyanok, akik egész életükön keresztül képtelenek kimondani ezt a szót. Leírni talán igen, illetve körülírni is egészen egyszerűnek tűnhet, de kimondani mintha lehetetlen lenne számukra. És vannak olyanok is, akik éppen ellenkezőleg, indokolatlanul sokszor használják, talán pont a rengetegségében próbálják feloldani a szó elviselhetetlen súlyosságát.

„Tudod, mindenkinek igen nagy szüksége van a szeretetre. A szeretet teljes nélkülözésével élni sem lehet. Viszont a szeretetnek nagyon sokféle formája és mértéke van. És mindannyian különbözőnk abban is, hogy mennyi és milyen intenzitású szeretetre van szükségünk. Én lehet, hogy azok közé tartozom, akiknek még az átlagnál is egy kicsit több szeretetre van szükségük. Szóval arra szeretnék megkérni, hogy a mű létrehozásának érdekében, a kamera kedvéért tegyünk kísérletet egy szerelmi vallomásra. Szeretném, ha kimondanád azt a szinte kimondhatatlannak tűnő szót, hogy szeretlek.”

*„Nem színjáték ez, és nem is az a célja, hogy kényelmetlen helyzetbe hozzalak. Tudom, hogy nem egyszerű, és ha jól sejtem, akkor most a pokolba kívánsz. De mégis kérlek, hogy próbáljuk meg. A kamera már működik.”**

* Az idézetek az interjúalanyoknak írt levélből származnak.

Which is the most difficult emotion to put into words and at the same time the most necessary?

Two sets of five interviews were shot by Endre Koronczi in which he asked the participants to confess their love towards him right there in front of his camera. Could they fulfil this request? What kinds of circumstances are required in order to respond to his request? How can the existing relationships influence the fulfilment of this task? Once the confession was made how does it influence the relationship?

“Do you love me?” Probably this is the most important question to ask amongst all those *hard to ask questions*. How can it be so difficult for many of us? Some can even spend a lifetime without voicing it. They might be able to write it down, or just constantly beat about the bush, but to say it in a straightforward manner can be beyond them. In the meantime other people “overuse” the “L-word” as if they would try to dissolve its unbearable weight in its multitude.

“We are very much in need of love. A life lacking love would be impossible. But love comes in various forms and intensity. We differ in our needs as well, since all of us require a different amount of love in different intensity. Maybe I belong to those who need more love than the average person. I would like to ask you to take part in this experiment; in order to create this work and for the benefit of the camera could you confess your love to me? The words “I love you” might be nearly unsayable but could you do it for me?”

*“This is not a theatrical piece and its aim is not to make you feel uncomfortable. I know, it is not easy and if I am right, you hate me right now. But please, let’s try. The camera is already on.”**

* Quotations from the letter presented to the participants



22.///////

///////23



Tandem, Kortárs művészek kapcsolatban // Tandem, Contemporary Artists in Relationship
Miskolci Galéria, Miskolc, 2009

Kikényszerített vallomás // Coerced Confession
Godot Galéria, Budapest, 2008





//////25

ExtrémAlvás // ExtremeSleeping, 2006-2007

4 csatornás videoloop // 4-channel video loop
www.koronczi.hu/extremesleeping

Lehet-e akarattal nem-akarni? A kérdés megválaszolása érdekében próbáljuk figyelmünket saját figyelmünkre irányítani. Helyezzük figyelmünk középpontjába a figyelem folyamatát.

Próbáljunk meg aludni! Amennyire egyszerűnek tűnik ez a feladat, olyan nagy nehézségekbe ütközik a megvalósítása. Az alvás azok közé a tevékenységek közé tartozik, melyeket a legnehezebb akarattal véghezvinni. Az elalváshoz sokkal inkább nem-akarásra van szükség. Az akarat és az elhatározás ebben az esetben inkább gátolja a cél megvalósulását, mint segítené. Az akarat és elszántság helyett kiegyensúlyozottságra, belső nyugalomra és harmóniára van szükség. Vajon megteremthető-e nyilvános helyen ez az állapot? Vajon el lehet-e aludni a kamera előtt a felvétel kedvéért?

Alvás közben tökéletesen kiszolgáltatott állapotban vagyunk. Az álomba merüléshez a kiszolgáltatottság teljes elfogadása és a környezettel való teljes azonosulás szükséges. 16 kísérletet látunk arra, hogy vajon megvalósítható-e az akaratnélküliség és a környezettel szembeni feltétel nélküli bizalom állapota.

Vajon valóban alszik a figura a felvételeken? Az ébredés utáni pillanatok árulkodóak, de nem lehetünk benne biztosak. A kérdés tehát továbbra is nyitott. El lehet-e érni szándékosan az akaratlanság áldott állapotát?

Is it possible to achieve the state of non-willing willingly? In order to answer this question let's try to concentrate on our attention. Let's place the attention in the very centre of our attention.

Let's try to sleep. This is not as easy as it looks like. Falling asleep is out of our control. Indeed it requires the lack of control. In this case our intention is an obstacle. Instead of intention we need balance, inner peace and harmony. Is it possible to achieve this state in a public space? Is it possible to fall asleep for the benefit of the video?

While asleep we are totally vulnerable. In order to fall asleep we have to accept this and have trust in our immediate surroundings. In the videos we can see 16 experiments investigating this non-willing willingness.

Is the figure in the film really asleep? The moments immediately after the waking are telling but we cannot be sure. It is still an opened question. Is it possible to reach the state of non-willing willingly?



Tükör // Mirror, 2008

A Tükör projekt keretén belül megvalósult fotóakció // Photo session realized as part of the Mirror project

3 db giclée nyomat, festővászon, 130x190 cm // 3 giclée prints on canvas, 130x190 cm
www.koronczi.hu/mirror

Civilek egy fotóműterem profi közegében, feszengő, meztelen idegenek intim közelségben. Három fotó hat ismeretlen fiatalról, akik a kamera – és az egymás – előtti lemeztelenedés kihívásával ismerkednek. A kísérlet résztvevői a kamera jelenlétével és az intimitás összeférhetlenségéből származó gátlásaikkal próbálnak szembesülni.

Mi hozza össze egy térbe ezeket az embereket? Hogyan lesz bensőséges érintés az első képen látható rideg feszengésből? Mi változik meg a fényképezés időtartama alatt?

A képen látható szereplők és a fotós a fényképezéskor találkoztak életükben először, és mindannyian ez alkalommal próbálkoztak először ruhátlan képek készítésével.

Civilians in the professional surroundings of a photo studio, uneasy strangers in the uncomfortable intimacy of nakedness. Three photos taken of six unfamiliar young people as they are facing the new challenge of getting naked in front of each other and the camera. People taking part in the experiment familiarizing themselves with the antagonism of the camera and intimacy.

What brings these people together in this space? How can the shy rigidness turn into an intimate human touch? What kind of changes occurred during the photo session?

It was only at the photo session where the participants and the photographer met each other for the first time. And it was everyone's first go at nude shots.



Tükör // Mirror
Budapest Galéria,
Budapest, 2009

Nehezen feltehető kérdések
// Hard to Ask...
MODEM, Debrecen, 2011





Tükör // Mirror (ANDRÁSI Gábor, BÁN András, BIRKÁS Ákos, TILLMANN J. A.)
Budapest Galéria, Budapest, 2007

Vannak gondolatok, melyek születését az összehangoltan átélt csend, a másik jelenlétében lelt öröm segíti elő leginkább. A társal való találkozások alkalmával az egymásra hangolódás és a szavak nélküli közös gondolkodás technikáit alkalmazzuk. Az értés bizalmi környezetbe ágyazódása által jön létre a meta-értés, és az így kialakuló meditatív közegben a cselekvés nélküli cselekvés jelenti a munkát. A munka ebben az értelemben nem fizikai és nem szellemi, hanem sokkal inkább érzelmi munkát jelent. Az együttlétet nem szavakat vagy mondatokat, hanem műtárgyak kiindulópontjait képező alapmotívumokat hoz létre.

The formulation of some thoughts is facilitated by sociable silence, the joy of the other person's presence. Upon meeting a fellow human we use the techniques of tuning on to one another and collective thinking without words. Meta-knowledge is produced by the integration of knowledge into an environment of trust, and in the meditative environs thus created any work is really an action that is devoid of action. In this sense work is not physical or mental, but rather emotional. Being together does not produce words or sentences, but basic motifs that lead to the germination of artworks.

Önként vállalt kiszolgáltatottság // Voluntary Exposure

(részletek Tatai Erzsébet szövegéből // details from the text written by Erzsébet Tatai)

Három zavarba ejtő, szép fotó Bán Andrásnak ajánlva. Mindhárom fényképen ugyanaz a műterem, benne ugyanaz az öt meztelen nő és egy férfi. De miért annyira zavarba ejtőek ezek a fotók? Koronczai képei nem erotikusak, nem esztétizálnak, még csak nem is szociologizálnak, s végképp nem ironikusak. Ezek az emberek nem magamutogatóak, igaz, nem is önfeledtek, nagyon is tisztában vannak azzal, hogy fényképezik őket.

Az első képen frontálisan, tornasorban állnak (instrukcióra? önkéntelenül?), a férfi kis távolságra a nőktől. Szemmel láthatóan nem tudnak mit kezdeni kezeikkel, nem tudják, hova nézzenek – mindenki másfelé tekint, de a fényképezőgép lencséjébe senki. Egyikük még takargatja is szeméremdombját. A kép kis távolságból mutatja a csoportot, úgy, hogy a műtermi környezetbe is bepillantást enged. A második képen („alvók”) valamennyien magukba mélyedve hallgatnak valamit, mintha elfeledkeznének arról, mit is csinálnak. Elrendeződésük oldottabb, de ettől ők maguk még nem felszabadultak. Nem tudjuk, mire fülelnek, de valamennyien komolyak. Indifferens volna, hogy mit hallgatnak, ha a harmadik kép („babák”) nem lenne. Attól a benyomástól ugyanis nem tudok szabadulni, hogy ők a szöveg sugallatára állnak úgy, ahogy.* Oldottságuk látszólagos, inkább zavar süt le róluk, szemérmesek. A képek különleges szépsége talán abból a szokatlanságból ered, ahogy a szituáció leplezetlen mesterségességét a képi eszközrendszer aláhúzza és ellenpontoszza. A környezet visszafogott, a színek egyszerűsítenek, az életvilágtól elvonatkoztatnak; a fotós műterem fehér falai, minimális berendezésével nyomatékosan semleges.

Mindzezzel kialakul egy – Koronczai teremtette – ív a csoport viselkedésének változásában a merev, leplezetlen feszengéstől a lágyabb fesztelenségig. Az első fotón az egymás mellett egy vonalban állók geometrikus rendjét a terem és berendezése megismétli-megerősíti. A másodikon a képkivágat kisebb, az emberek mégis nagyobb teret laknak be. A fogastra vetett ruhák természetes lezsersége némileg oldja az első rendjét, ahol azok a szélre szorulva nem látszanak, a harmadikon pedig a háttérbe kerültek. És bár van különbség a csoport viselkedésében, a három „fáziskép” mégis inkább egy-egy változat ugyanarra a témára. A projekt egyszerre szól a meztelenség mint öltözet viseléséről, a résztvevők kíváncsiságáról és az önmegfigyelés lehetőségéről: „vajon mi történik, ha belemegyünk ebbe a játékba?”** Védtelemek közössége marad belőlük mégis, annak ellenére, hogy tudják, fényképezik őket – hisz ezért jöttek össze. Ebben a szituációban menthetlenül leskelődők leszünk, és innen ered a mi zavarunk. Olyan embereket nézünk, akik akarják is, meg nem is, hogy nézzük őket. Óhatatlan a Vanessa Beecroft munkáival való összevetés: Beecroft modelljei kétségtelenül öntudatosabbak – hisz profik, akik teszik a dolgukat. Koronczai modelljei viszont egyéniségek maradnak. Míg „szaktudás” hiányában kiszolgáltatottabbak, védtelebnek mint testek, ugyanakkor védettebbek mint egyének. Míg Beecroftnál van némi szerep: a profi modellé, addig Koronczinál semmiféle sincs, az amatőr játssza „saját magát”.

* Később Koronczai Endrétől megtudtam, hogy őt hallgatják, amint erről a tervéről beszél.

** A vállalkozó szellemiségű emberek internetes hirdetéssel és egy baráti közvetítő segítségével gyűltek össze.

Three beautiful but disconcerting photos, dedicated to András Bán. All three pictures show the same studio, with the same six figures: five naked women and one man. But why are the photos so disconcerting? Koronczai's pictures are not erotic, they do not aesthetize, they are not even sociological, and surely they are not ironical. These people are not exhibitionists, although they are not oblivious of what they are doing either: they are well aware of the fact that they are being photographed.

In the first picture they are standing in a gym line, turned towards the camera (on instruction or spontaneously?), the man a little further away from the women. They apparently do not know what to do with their hands or where to look—they glance in every direction but at the camera lens. One of them even covers her private parts. The camera shoots the group from a short distance, showing the studio environs, too. In the second picture (“Sleepers”) they are all listening to something in a meditative mood, and seem to have forgotten what it is they are doing. The arrangement of the figures is more intimate, but they are not yet comfortable. We do not know what it is they are eavesdropping on, but all look intent. The subject of their attention would not matter were it not for the third picture (“Babies”). Because I cannot help thinking that they are arranged in the way they are on account of the text they have been listening to.* The relaxed postures are illusory: there is more embarrassment than comfort here; they act shy. And so the special beauty of the pictures might just derive from the extraordinary condition that the undisguised artificiality of the situation is emphasized and counterpointed by the artist's tools. The environment is low key, the colors are simplistic and abstracted from the lifeworld; the photo studio becomes emphatically neutral with its white walls and minimalist furnishings.

Through all this, Koronczai creates an arc of change in the group's conduct from a sort of rigid, conspicuous discomfort to a much gentler relaxedness. In the first photo the geometrical order of people standing shoulder to shoulder is repeated and reinforced by the room and its furnishings. In the second one, the frame is tighter, but the figures still inhabit a bigger space. The natural casualness of clothes thrown on the rack slightly dissolves the order of the first photo, where the garments are banished to the edges of the shot, out of view, and in the third they are in the background. And although there is some change in the group's behavior, the three “phase images” seem three different variations on the same theme. The project is about the wearing of nudity as an attire as well as about the curiosity of the participants and the possibility of introspection: “what might happen if we play along?”** What remains, nonetheless, is a community of exposed people despite the fact that they know they are being photographed—since this is the reason why they have come together in the first place. In this situation we inadvertently become voyeurs, and that is exactly the source of our disconcert. We watch people who want and at the same time do not want to be watched. Comparison with Vanessa Beecroft's works is unavoidable: without doubt Beecroft's models are more aware—they are professionals who are practicing their trade. Koronczai's models, on the contrary, remain individuals. While in lack of “professional skills” they are more vulnerable, more exposed in their existence as bodies, they are more protected as individuals. While in Beecroft there remains some role, that of the professional model, in Koronczai all roles are stripped away: amateurs play “themselves.”

* Later I learned from Endre Koronczai himself that they are listening to his voice talking about his plan.

** These venturesome volunteers got together through an advert on the Internet and a friendly agent.

Vénusz // Venus, 2005

videó, 1' 16"

Az elvált apukák gyermekeik hátán zenélnék. Monoton emberi hangok, idilli környezet, önfeledt gyerekek, melldöngető apukák. Egy közös nyári program pillanatai, a gyermekkel töltött idő kitüntetett időszakában. A közvetlen, keresetlen egyszerűséget – mely természetes őszinteséggel sugározza a gyermekek iránt érzett szeretet megkérdőjelezhetetlenségét – az emberi test artikulálatlan, szavak és dallam nélküli zenéje emeli el a nyár könnyed napjaitól. A hang mantraszerű zengése otthonos, mégis szorongással teli érzést vált ki a nézőből.

Mi történik ezekben a közösen megélt, intim pillanatokban? Mitől válik fájdalmassá egy szórakoztató, örömteli együttlét? Mi hiányzik a képről, és mi hiányzik a jelenetből?

Single fathers playing music on the backs of their children. Monotonous human voices, idyllic surroundings, unrestrained children and their fathers beating their chests. Moments of a summer holiday, memories of special time spent together. Fathers showing their unconditional love towards their offspring in a natural instinctive manner. This simplicity is distanced from the light holiday moments by the unarticulated sound of the human body; this voiceless sound lacking melody. The mantra-like quality of this sound is familiar, yet it can induce anxiety in the viewer.

What happens during these shared intimate moments? How can a joyful time become painful? What is missing from the pictures and from the scene?





És arra a felkészületlenségre, ahogy az eset ért.



a válogatás közben kell rájónnom valamire.



hogyan valamilyen kollektív külsővel rendelkeznek?



ez az összehasonlítás és azonosulási kényszer?



Egy olyan képre, amilyen sokkal inkább csak szeretnék lenni?



Tényleg olyan volt, mint én, vagy csak azt gondoltam?



nem nézek tükörbe. Illetve igen.



Nem készültem fel rá, hogy ez így össze fogja zavarni a gondolataimat.



Itt valami egészen másféle hasonlatosságról van szó,



A viszonyok által meghatározni valamit.

Self-Phantom-Portrait, 2006

Emberek, akik valamilyen szempontból hasonlítanak rám ////////// People who resemble me from a certain point of view

videó, 20'

hang ////////// voice: Frode NILSEN

fordítás ////////// translation: BÁN Zsófia (angol //// English), IVÁN Andrea (norvég //// Norwegian),

SZIKHART Lajos (szlovák //// Slovakian)

www.koronczy.hu/self-phantom-portrait

„Ellenállhatatlan vágyat szoktam érezni a metrón utazva, hogy összehasonlítsam magam a velem szemben ülőkkel. Sokáig azt hittem, hogy valamilyen furcsa egybeesés következtében mindig egy kicsit hasonlítanak rám azok az emberek. Vagy mégsem. Vagy talán pont az keltette fel az érdeklődésemet, ahogy a hasonlatosságok különböztek. Vagy csak a túlzott figyelem kerített hatalmába és képzelődtem?”

A *Self-Phantom-Portrait* az utcán és közösségi terekben készült felvételekből összeállított portrégyűjtemény, mely a hasonlóság különböző minőségeit próbálja feltérképezni. Koronczy Endre saját hasonmásait kutatva pásztázta a szembejövők arcát, mozdulatait, gesztusait, hogy összeállítsa saját fantomportréját. Az önvizsgálat sajátos módszere ez, a saját magunkkal való találkozás lehetőségének keresése.

Milyen szempontból hasonlítanak ezek az emberek gyűjtőjűkre? A rengeteg különböző felvétel közül kirajzolódhat-e egy valós személy fantomképe? A szubjektívnek tűnő válogatás után egymás mellé kerülő részletek, a jelentéktelenné tűnő motívumok fel tudják-e egymást erősíteni annyira, hogy a fantomkép komplexebb képet mutasson, mint egy hagyományos portré?

„Jó régen történt, de sohasem felejttem el. Egy fiatalember felszállt a buszra és megállt előttem. Pont olyan volt, mint én. Micsoda? Pont olyan, mint én? Az nem lehet. De! Az arca? A mozgása? A ruhája? A gesztusai? De hát nem is ismerem! Hát pont ez az. Nem ismerem, sohasem láttam, se előtte, sem utána, mégis azt mondom, hogy én voltam. Vagy legalábbis egy pont olyan, mint én. Lehet ez? Van ilyen? Van egy másik olyan, mint én? Tényleg olyan volt, mint én, vagy csak azt gondoltam? A fények? A hideg? A párák ablak? Ez mind hozzájárított? Ha nem tél lett volna, hanem nyár? Ha nem a buszon lett volna, hanem... Akkor is?”*

* Részletek a videó szövegéből.

“I often feel an irresistible desire to compare myself with the fellow travellers while travelling on the underground. I was convinced that all those people were my look-alikes by some strange coincidence, at least to some degree. Or maybe they aren't. Maybe my interest was actually raised by the differences in these similarities. Or probably it was just my imagination.”

Self-Phantom-Portrait is a collection of portraits assembled from images shot on streets and other public places. It focuses on the different nature of the similarities. Koronczy investigated the faces of the oncomers, he is searching for his resemblances in their faces, movements, gestures in order to assemble his own phantom portrait. This method applied by him is a special form of self-scrutiny, a unique search for the opportunity to meet ourselves.

How can all these people mirror their “collector”? Can the different shots build up the phantom portrait of a real person? Can the plenty of insignificant details collected during the subjective selection give emphasis to each other and result in a more realistic portrait?

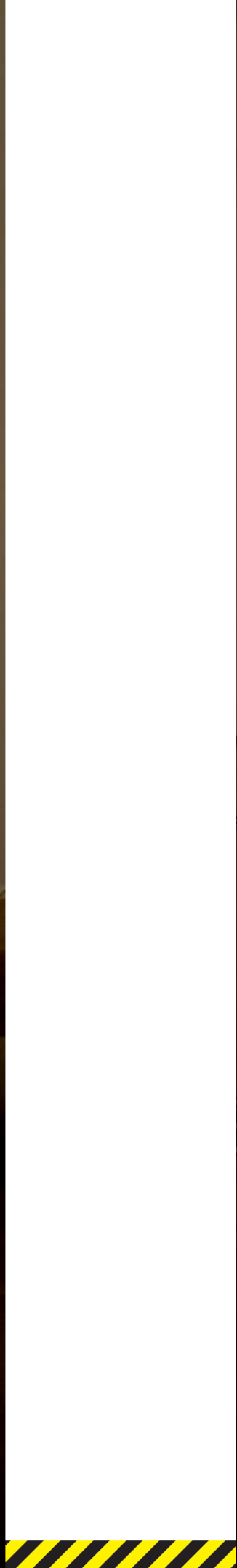
“It happened a long time ago but I will never forget it. A man boarded the bus and he was standing there in front of me. He looked exactly like me. Like me? How come? No, it is impossible. His face? His movements? His clothes? His gestures? But I don't even know him. That is the point. I don't know him, I've never seen him before or since, and I still insist that he was: me. Or at least someone who looks exactly like me. Is this possible? Is there another person who looks like me? Was he really my resemblance or was it just my imagination? Should I blame it on the lights? Blame it on the cold, or on the steamy windows, or on all these circumstances? What if there was summer instead of winter? Or if we were not on that bus but somewhere else... would it still had been the same?”*

* Details from the narration of the video





Self-Phantom-Portrait, videó, 20'



Work in Progress, videó, 16'20"



Gallery by Last Night
Stúdió Galéria, Budapest, 1998
Gallery by Night program, kurátor //curated by Maria Lind

//////41

Mit keresek én itt? //What am I Doing Here? 2011

installáció, vitorlázórepülő //installation, gliding plane

A MODEM falába ékelődő kisrepülőgép egy korábbi installáció rekonstrukciója. Az eredeti mű egy fiktív baleset utáni pillanatot merevített ki az időben (Stúdió Galéria, Budapest, Képiró utca, 1998). Az autó motorházából folyamatosan szállt fel a füst, a reflektorok világítottak, az utastérből szólt a zene, a visszapillantóról CD és wunderbaum himbálózott. Az összeroncsolódott kerékpár lámpája villogott, a hátsó kerék folyamatosan kattogva forgott. A megnyitóra érkező látogatók a szűk utcába belépve megtorpantak a látványtól és elbizonytalanodtak. Baleset történt? Az autót körülálló tömeg egy balesetet bámul vagy ők a kiállításra érkező látogatók?

A MODEM-ben rekonstruált installáció elsősorban a nézőnek a művel való találkozása közben felmerülő dilemmáira kívánja a figyelmet irányítani. Vajon mi történik azokban a másodpercekben, amikor a látvány még nem műalkotásként értelmeződik? A drámai szituációban rejülő erő a dominánsabb vagy a várt kiállítási kontextus?

The gliding plane fitted to the facade of MODEM is a recreation of an earlier installation work. The original piece managed to freeze a moment in time; a moment following a fictive accident (Studio Gallery, Budapest, 1998). Steam had been leaking out from the bonnet of a crashed car and music sounded from the stereo, the high beams were on, and a CD and a wunderbaum were dangling from the rear-view mirror. A crashed bicycle's lamp was flashing; its wheel was spinning and clicking. People approaching the Gallery suddenly stopped and became uncertain about what are they facing. They were wondering if they were witnessing an accident. And what about the crowd standing around the car? Were they witnesses or visitors of the vernissage?

The recreation of the work presented at MODEM is focusing on the dilemma of the visitor at the very moment of encounter. What happens in those first moments before they realise that the piece is an artwork? What is stronger; the power of the dramatic situation or the expectation of the exhibition context?





Gallery by Last Night
Stúdió Galéria, Budapest, 1998
Gallery by Night program, kurátor // curated by Maria Lind





„Az egész jelenlétben tud vajon milyen érzelmeinknek egy pillanatra leírva együtt létezni?”

„Ráadásul tárgyasították a nőt, a hófehér sziluettel és a szobrokkal egyaránt. Tuczai Rita mutat rá, hogy még ma is vállveregés jár annak a nőnek, aki *csúnyát mond* a férfiakról, akár a művészet nyelvén, ám dorogálás jár ugyanezért a férfinak.”

„Itt minden stabil, egy pillanatra halálbiztos és igaz, és ebben rejlik a lényegük, hogy azok legyenek. Olyan *döntő pillanatok*, amelyekért a saját-tudat terepén kellett hatalmas csatát vívni, hogy létrejöhessenek.”

Somogyi Zsófi

sms – a jelenkori legkétesebbjei – való már-már kéjes és dokumentumai; jeérhetetlenül pusn?”

Hock Bea 1

„Aztán m...
kérdik, m...
„Én is né...
azalatt az...
van, egy...
melyben...
a csuklón

„Itt meg...
ad?”
viszont...
an órá...
szemen...
jje alatt



Basic projekt // Basic Project, 2003-2004

dokumentációs változat // documentary version
Gyenis Tiborral közösen // with Tibor Gyenis, kurátor // curated by BÁN András
www.koronczi.hu/basic

A *Basic projekt* dokumentációs változata nem az eredeti művet kívánja új megvilágításban bemutatni, hanem a műben megfogalmazódó gondolatok kapcsán – a mű utóéletéeként – életre kelő diskurzusból igyekszik részleteket megmutatni.

Az installáció a *Basic projektről* megjelenő szövegekből, az egymással vitatkozó értelmezők írásából válogatott részleteken keresztül igyekszik láthatóvá tenni, ahogy az ellentmondásos vélemények szövedéke elfedi a mű eredeti tartalmát. A *Somogyi Zsófia* által szerkesztett anyagban a projekthez tartozó eredeti szövegek, a róla megjelent írások és a kritikákkal vitatkozó feldolgozások három rétege jelenik meg az egymásba harapó, egymást részben módosító és eltakaró töredékekben.

„A *Basic* gondolata a kiállítás előtti őszön fogalmazódott meg, egy olyan időszakban, amikor mindkét művész élete súlyos válságba került: megoldatlan személyes problémáik, elsősorban párkapcsolatuk krízise, s emiatt gyerekekkel, barátaikkal újrendeződő kapcsolathálójuk, a napi életvitel drámai átszervezése egyfolytában a napi munka elé tolakodott, idejük-gondolataik-figyelmük nagyobb részét lekötötte. Ekkor vetődött fel: miért ne lehetne éppen azt tematizálni, ami leginkább foglalkoztatja őket?”

Az ötlet, amilyen evidensnek tűnt, épp annyira kockázatos is volt. Közvetlen módon beavatni a személyes sors apró – bár a résztvevőknek megrázó – történéseibe a nézőt: nem válik közhelyessé, unalmassá, mint az emberek magánélete általában a kívülálló szemében? Mitől lesz érintetté a néző? Nem válik-e az igazmondás hamissággá a közvetítő médium által (mint a tévében is, annyiszor)?**

* Részlet Bán András kurátori szövegéből.

The aim of this documentary version of the *Basic Project* was not simply to present the work in new light but to sum up the discourse generated by the original work and try to give a representative sample from the discourse generated by the work.

The installation recycles samples from reviews and essays published about the *Basic Project* and uses these contradictory texts to demonstrate how they cover up the original work. In the texts, selected by Zsófia Somogyi, three different layers of the work appear; fragments from the original texts, reviews and critical essays as well as reflections on these reviews; the accumulated texts modify and cover up each other.

„The concept of *Basic* was born during the autumn just before the exhibition, during this period both artists were facing personal turbulences; their private life reached a crisis, first of all in their partnerships, therefore their relationships with their children and with their friends was being renegotiated, their personal problems kept interfere with their work. Soon they came up with the idea of turning their immediate personal problems into the subject of their work.

The idea seemed obvious, yet very risky. To grant insight to their private sphere, to open up the personal dimensions and show the seemingly insignificant details – however central for them during this period – carried the risk to appear common place and boring for those who are not involved. To what degree can the spectators be involved? Can the trough appear as lie when it is filtered by a medium (as it often happens on TV)?***

* From the curatorial text written by András Bán

A kortárs művészek gondolkodásmódjához általában hozzátartozik a személyes, közvetlen tapasztalatra való reflektálás, a hétköznapi megfigyelések, kis témák ikonográfiájának kimunkálása – ugyanakkor műveik mégis alapvetően tartózkodók, többnyire a személyességet kerülők, stilizáltak. Ez jellemzi Gyenis Tibor és Koronczai Endre eddigi munkáit is.

A magánélet egy-egy mozzanatának bejátszása vagy a műnek privát dokumentumként való aposztrofálása gyakori gesztus – s a közönség hálás is érte, hisz már évszázadok óta gyakorlat kutatni az egyes munkák láthatón-megnevezetten túli vonásait, enigmáit.

Gyenis Tibor és Koronczai Endre éppen nem eltitkolni kíván a *Basic projekt*ben. Elmondják a művek létrejöttének okait, bemutatják és a művekbe bevonják elkészülésük módját, néven nevezik a felkért résztvevőket, a mű részének tekintik az előkészítő személyes kommunikációt.

A *Basic* gondolata a kiállítás előtti őszön fogalmazódott meg, egy olyan időszakban, amikor mindkét művész élete súlyos válságba került: megoldatlan személyes problémáik, elsősorban párkapcsolatuk krízise, s emiatt gyerekükkel, barátaikkal újrendeződő kapcsolathálójuk, a napi életvitel drámai átszervezése egyfolytában a napi munka elé tolakodott, idejük-gondolataik-figyelmük nagyobb részét lekötötte. Ekkor vetődött föl: miért ne lehetne éppen azt tematizálni, ami leginkább foglalkoztatja őket?

Az ötlet amilyen evidensnek tűnt, épp annyira kockázatos is volt. Közvetlen módon beavatni a személyes sors apró – bár a résztvevőknek megrázó – történéseibe a nézőt: nem válik közhelyessé, unalmassá, mint az emberek magánélete általában a kívülállók szemében? Mitől lesz érintetté a néző? Nem válik-e az igazmondás hamissággá a közvetítő médium által (mint a tévében is, annyiszor)?

E kételyekre nem elegendő valami ilyesfajta válasz: de majd mi mélységesen, végletesen őszinték leszünk! Egyrészt, mert a művészek végülis hosszas munkával egy narratívát munkáltak ki, s a történetmondásnak, a képalkotásnak akárhogyis megvannak a maga szabályai, paneljei. Másrészt pedig azért lett maga az őszinteség témává már a műkészítés első heteitől, mert a készítés folyamata alatt a történetmondók is változtak, tovább-gördült az életük, s ezáltal változott a történet is bennük. Sőt, maga a képkészítés is belejátszik mindebbe: elkerülhetetlenül kimondásokra készítette az érintetteket egymáshoz való kapcsolatukban. A művészek arra törekedtek, hogy narratív keretbe átemeljék személyes érzésviláguk gyakran ködös, megfogalmazhatatlannak tűnő, kimondások szorongásával terhelt gomolygását. A narratív keret eseménytöredékekből, mondatokból, néha egészen közhelyes mozzanatokból áll, amely egyértelmű, ám sokrétegű képpé fogalmazás felé

The mentality of contemporary artists is usually characterized by reflection on direct personal experience and by processing the iconography of everyday observations and small-scale themes. At the same time, however, the works themselves are fundamentally reserved; most often they are stylized and avoid intimacy. As is true of the works of Tibor Gyenis and Endre Koronczai to date.

Displaying moments from someone's private life or calling a work a private document are frequent gestures—and the viewers are grateful for them, because for hundreds of years there has existed the practice of looking for features in a particular work that are beyond the realm of the visible and nameable—pointing out its enigmas.

Tibor Gyenis and Endre Koronczai do not wish to hide anything in *Basic Project*. They disclose the reasons why the pieces were created, they reveal, and involve in the works, the methods of creation, they name the participants and consider any personal communication in preparation for the work an integral part of the artwork.

The concept of *Basic* was formulated in the autumn preceding the launch of the exhibition, in a period when the lives of both artists were in peril: their unresolved personal problems, primarily the crisis of their relationships and the reorganized social networks including their children and friends, the dramatic rearrangement of their routine tasks constantly got in the way of their daily work, draining away most of their time, thought, and attention. This was the moment when it occurred to them: what if they thematized the issues that are on their minds?

The idea was as risky as it was self-evident. To directly let viewers in on the small—although for the participants shocking—secrets of a life: would it not become commonplace or boring, similarly to people's private lives to the eyes of outsiders? How can the viewer be emotionally involved? Would not truthfulness turn into insincerity through the medium (like it often happens on TV)?

Doubts such as these cannot be dispelled by the following answer: we will be profoundly, extremely honest! For one thing, artists actually develop narratives through a tedious work process, and storytelling and imagery have their own rules. On the other hand, honesty itself became a subject matter in the early weeks of the creation process because even the storytellers changed on the way, their lives rolled on, and accordingly the story within them changed, too. What is more, image-making played a part: it made the participants reveal their feelings about their relationships. The artists strove to provide a narrative for the often foggy and apparently unsayable chaos of their personal emotions burdened with the anxiety of revelations. This narrative frame contains fragments of events, sentences, sometimes utterly commonplace moments, which, however, aspire to definition as an evident but multi-layered image. On this gradually evolving tableau different persons appeared (the artist



Koronczai Endre pszichotablója // Psychotableau of Endre Koronczai
digitális fotóprint // digital print, 200x252 cm



Gyenis Tibor pszichotablója
// Psychotableau of Tibor Gyenis
digitális fotóprint // digital print
185x242 cm

törekszik. E fokozatosan fölrajzolódó tablón személyek jelentek meg (a művésznak meg kell neveznie azokat a személyeket, akiről azt gondolja, valóban meghatározó szerepűek, e döntés minden érzékenységgel és kockázattal), a személyek kapcsolatba kerülnek egymással, míg össze nem áll a háttér (helyszíneresés), s a jelenetben helyükre nem kerülnek a szereplők (jelmezek, kellékek, gesztustanulmányok). Mindez a fotózás előtti pillanatig az utolsó mozzanatokig kidolgozottan él a művész képzeletében, ám maga a képkészítés váratlan fordulatok tömegét rejt: a tervezhető, mégis bizonytalan elemek (világítás, fotónyersanyag, díszletelemek elmozdulása stb.) mindegyike önálló életet él, de a legsúlyosabban tervezhetetlen „változók” maguk a szereplők, akik nem csak a művész által rájuk ruházott szerepet játsszák, hanem szembesítik saját történet-változatukat a situációval.

A munka három szálon folyt. Egyrészt végig kellett gondolni, hogy ez a megközelítés hogyan talál helyet magának a kortárs művészeti diskurzusban. Másrészt a résztvevők felkészésével, szerepvállalásukkal szinte óráról órára dinamikusan változott a műről való gondolkodás. Harmadrészt azonban mindeközben meg kellett találni az alkalmas helyszínt, megszervezni a stábot, megoldani az összes járulékos technikai gondot. Eközben pedig ebből a számtalan változóból érvényes és az eredeti felvetést kibontó, az összes jelentésréteget hordozó képet szervezni, még hozzá úgy, hogy mindezen megfontolásokból és történésekből majd a néző is átélhető módon részesüljön.

Az eredmény pedig sajátos műfajú kép lett: *pszichotabló*. A pszichotabló bár egyetlen beállítást, egyetlen pillanatot rögzít, több időrétegre is rátekin. Az a „kép”, amelyet látvánnyá fogalmaz, egyfelől a „felismerés” utólagosságából, rátekinő módjából szemlél (amikor rádöbbenünk: ez volt életünk egyik fordulópontja), másfelől a jelenből rekonstruál egy pszichológiailag létező („úgy éreztem, magam, mint akit...”), ám esemény szinten persze meg nem történt „eseményt”. A rekonstrukció pedig számos korábbi időréteget „terít” egymásra, apróbb történések, drámai pillanatok és csak utólag jelentéssel telítődő gesztusok gyűlnek egybe a „döntő pillanat” személyes víziójában. A pillantás arra a múltbeli képre vetül, amelyben megfogalmazhatóvá válik a jelen megfontolásainak motivációja, oka, indítéka. A kép, bár első látásra jól értelmezhető jelenetű áll össze, ugyanakkor a képiség hagyományainak többolvasatúságán alapszik, jelenkori helyszínen is archetipikus elrendezettségű, a pszichológiai folyamatokra referál, képi hagyományokat idéz.

Basic projekt bibliográfia

Dokumentumok

Bán András: Felkérőlevél a részvételre

Bán András: Projektleírás

Gyenis Tibor: A werkfilm szövege

Gyenis Tibor – Koronczai Endre: A megnyitón elhangzott szöveg

Koronczai Endre: A werkfilm szövege

Reflexiók

Aknai Katalin: A kentaur lova. Basic projekt.

Gyenis Tibor – Koronczai Endre kiállítása. *Műértő*, 2004. szept.

András Edit: *Kulturális átöltözés. Művészet a szocializmus romjain*. Budapest, Argumentum, 2010.

Beck András – Eperjesi Ágnes: 2 levél 2x2 műről, *Balkon*, 2004/9. 42-44. o.

Gyenis Tibor: Válaszlevél Beck Andrásnak és Eperjesi Ágnesnek. *Balkon*, 2004. 09.

Hock Bea: Intellektuális erotika. in: uő.: *Nemtan és pablikart. Lehetséges értelmezési szempontok az utóbbi másfél évtized két művészeti irányzatához*. Præsens Kiadó, Budapest, 2005.

must names those persons they attribute determinant roles to, in full knowledge of the sensitivity and threats of such a choice), these people then interact with one another until the backdrop (the search for a location) is established, and the characters find their places in the scene (costumes, props, gesture studies). All this lives elaborately in the mind of the artist at the moment preceding the shot, down to the last detail, yet the process of taking the picture itself is exacerbated by a multitude of twists and turns: the plannable, insecure elements (lighting, raw materials for photography, moving props, etc.) all live their own life, but the most severely incalculable “variables” are the characters themselves, who not only play the roles bestowed on them by the artist, but also collate their own reading of the story with the situation.

The work was threefold: first, the artists had to find a place for this approach in the discourse of contemporary art. Second, with the help of invited responses from the participants, with their undertaking the roles, thought about the work changed almost hourly. Thirdly, they had to find a suitable location, organize the crew, solve all of the ancillary technological problems. In the meantime, however, a valid image had to be organized out of the many variables, an image that would extrapolate from the original idea and still bear all the layers of meaning, in a way that the viewer can also profit from and experience these reflections and actions.

The end result was an image of a special genre: the *psychotableau*. Although the psychotableau records a single shot, a single moment, it offers a view of several layers of time. The “image” that it turns into a spectacle presents, on the one hand, the subsequent and contemplative point of view of “recognition” (when we suddenly realize that the moment we have just experienced was a major turning point in our lives); on the other, it reconstructs a psychologically existing “event” from the standpoint of the present (“I felt like I was...”), which nonetheless did not exist as an event then, of course. This process of reconstruction lays several time strata on one another; smaller occurrences, dramatic moments, and gestures only subsequently filled with meaning all coalesce in the personal vision of the “decisive moment.” The gaze is projected onto a past image in which the motives, causes, and reasons of present decisions can be articulated. The image appears to have come together as a well interpretable scene at first glance, but in reality it is based on the possibility to offer multiple interpretations of the traditions of the image; it has an archetypal arrangement even if it shows a contemporary location, and it relates to psychological processes, evoking conventions of the image.

Hock Bea: Intellektuális erotika. *Præsens*, 2004. ősz

Mélyi József: Művészeti önterápia. *exindex.hu*, 2004. szeptember 27.

Somogyi Zsófia: *Mély játék. Gyenis Tibor – Koronczai Endre: Basic. Kállai Ernő művészettörténelmi, műkritikai ösztöndíj – III. Beszámoló*. 2009. Kézirat.

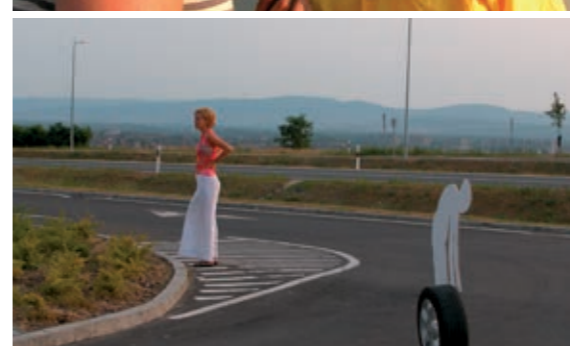
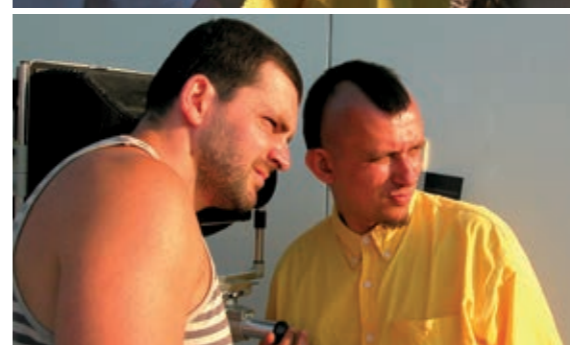
Somogyi Zsófia: *Mély játék: Gyenis Tibor – Koronczai Endre: Basic. Fotóművészet*, 2010 / 4.

Tuczai Rita: A Basic Project és a performatív működés. Performance – performáció – performativitás – workshop. *Modernitás Kultúratudományi PhD Program Műhelye*, Pécs, 2007.

Tuczai Rita: A Basic projekt mint emlékezet-konstrukció. (Pszichotablók). *Magyar Lettre Internationale* 64.

Tuczai Rita: A nő mint idegen – egy kortárs művészeti projekt. A kulturális másság reprezentációi – *A Magyar Kulturális Antropológiai Társaság vándorkonferenciája I.*, Miskolc-Egyetemváros, 2007.

Zalka Zsolt: *Basic fault. Lélektani konzílium a Basic projekthez*. 2004. Kézirat.





**Mondd, hogy szeretsz, öleljük meg egymást! // // // // //
Tell Me You Love Me, Let's Hug Each Other! 2008**

public art dokumentáció // // // // // documentation of a public art project, Miskolc
2 interaktív objektum és szöveg // // // // // 2 interactive objects and text
www.koroncz.hu/hugit

Öleld meg! Bátor!

Öleléssel valami szeretethez hasonlót tudsz küldeni! Nem messze, a város egy másik pontján valaki ugyanezzel próbálkozik. Ő is küldeni próbál. Talán pont Neked. Figyeld a szemét. Ha világitanak, akkor valaki éppen próbálkozik. Ha Ő próbálkozik, próbálkozz Te is! Öleld meg! Öleljétek egyszerre! Öleljétek meg egymást! Akár ismeretlenül is. Ha egyszerre ölelte, ha egyszerre jeleztek, valami történhet. Ha érzed a lehelletét, ha érzed a melegét, ha látod benne a fényt, akkor sikerült. Most még nem tudjuk pontosan mi, de ha egymásra talál két ölelés történhet valami.

www.koroncz.hu

„Hug it! Be brave! With this hug you can send a message similar to love. Someone else is trying to do the same in a different part of the city. S/he is trying to send a message, maybe it is aimed at you. Look at the eyes, when the light is on, someone else is transmitting a message. Give it a hug at the same time, do it together. Hug each other, even if you don't know each other. As you simultaneously do this something might happen. As soon as you can feel the other's breath, warmth and see the light you succeeded. As the two hugs found each other something might happen, even if we can not be more specific on this.“

A város központjában két szóranyához hasonló tárgyat láthatunk. A mellettük lévő szöveg a tárgyak ölelgetésére szólítja fel a járókelőket annak reményében, hogy ezáltal valamilyen szeretethez hasonló jelzést kap a másik szóranyánál próbálkozó idegen. Ha egyszerre sikerül szeretetet küldeni, a szóranyák antropomorf jelenségekkel jutalmazták az akciót, mely által a két ismeretlen furcsa, intim kapcsolatba kerül egymással. A jelenséget tehát a két egyszerre próbálkozó járókelő hozza létre. Műtárgynak nem az objektumokat kell tekinteni, hanem az objektumok összehangolt működtetése által képződő eredményt, melyet a tárgyak mellett megjelenő szövegek ruháznak fel tartalommal.

*„Fennállásának két hete alatt a sok tekintetben sérülékeny és esetleges rongálása esetén könnyen működésképtelenné váló és ezáltal azonnal értelmét veszítő művet nemhogy semmilyen inzultus nem érte a nem éppen kiemelkedő közbiztonságáról híres Miskolcon, hanem épp ellenkezőleg: a publikum szeretettel őrizte a művet, figyelemmel kísérte a sorsát és aggódva telefonált, ha úgy látta, hogy – az izzók kiégése vagy egy elem elmozdulása okán – a működést valami veszélyezteti.“***

* Az objektumok mellett elhelyezett instrukció.

** Kertész László: Van-e élet a fővároson kívül, avagy egy public art program tanulságai. in: *TE ITT ÁLL*. Katalógus, Magyar Művelődési Intézet és Képzőművészeti Lektorátus, Budapest, 2008.

Two soft objects were displayed at two different places in the city centre, accompanied by a text in which people were instructed to hug them. As the two objects were hugged at the same time an anthropomorph impulse was transmitted; two distant strangers were pulled into an intimate relationship as they sent their „love“ from one point to the other. The phenomenon was created by two strangers' simultaneous actions. The artwork is not the two object indeed, but the phenomenon created by their simultaneous use which gains its meaning from the text displayed on location.

*„During the two weeks of the project the fragile and sensitive work, which could have been destroyed and therefore loose its message, was not damaged in Miskolc, even if the town reportedly has high crime rates. Quite the opposite happened; the public loved the work, payed attention to it and when for example the lights did not work due to battery failure it was reported.“***

* Excerpt from the instructions displayed at the object

** László Kertész: Van-e élet a fővároson kívül avagy egy public art program tanulságai [Is there life outside the capital? Conclusions of a public art program] in: *TE ITT ÁLL*. Catalogue, Hungarian Institute for Culture and Art, Budapest, 2008



54////////

////////55





A KÉPEN LÁTHATÓ FÉRFI SZERET TÉGED... // THIS MAN LOVES YOU..., 2008

public art dokumentáció // documentation of a public art project
Budapest, Ráday Galéria
videoloop, lightbox és szöveg // video loop, lightbox and text
www.koronczi.hu/themanlovesyou

A Budapest egy frekvenciált pontján elhelyezett kirakati installáció az egy évvel korábban készült *Kikényszerített vallomás* párdarabjának tekinthető.

A nagyméretű, szinte toladó szöveg a közhelyként ismert „ISTEN SZERET TÉGED” graffitire reflektál, ebben az esetben azonban maga az alkotó vall szerelmet a járókelőknek.

A szeretet kimondhatóságának mindkét iránya egyformán fontos. Ha korábban gyanútlan interjúalanyok kényszerültek vallomástételre, akkor most – legalább ilyen zavarba ejtően – viszonzni is kell a vallomást: *Szeretlek!*

Mi történik, amikor egy nyilvános térben intim tartalmak jelennek meg? Mennyire vehető komolyan a mindenkit azonos módon megszólító kirakatszöveg? Mennyire érzi magát megszólítva a gyanútlan járókelő a felé irányuló váratlan szerelmi vallomás által?

The shopwindow installation displayed in a busy part of town is a counterpart of *Coerced Confession*.

The large sized text was inspired by the often used graffiti text: „JESUS LOVES YOU”, but in this case the confession was made by the artist.

The articulation of love is important in both directions. In the previous work the unsuspecting participants were forced to make confessions. This time the artist reciprocates the confession in a disturbing manner: *I Love You!*

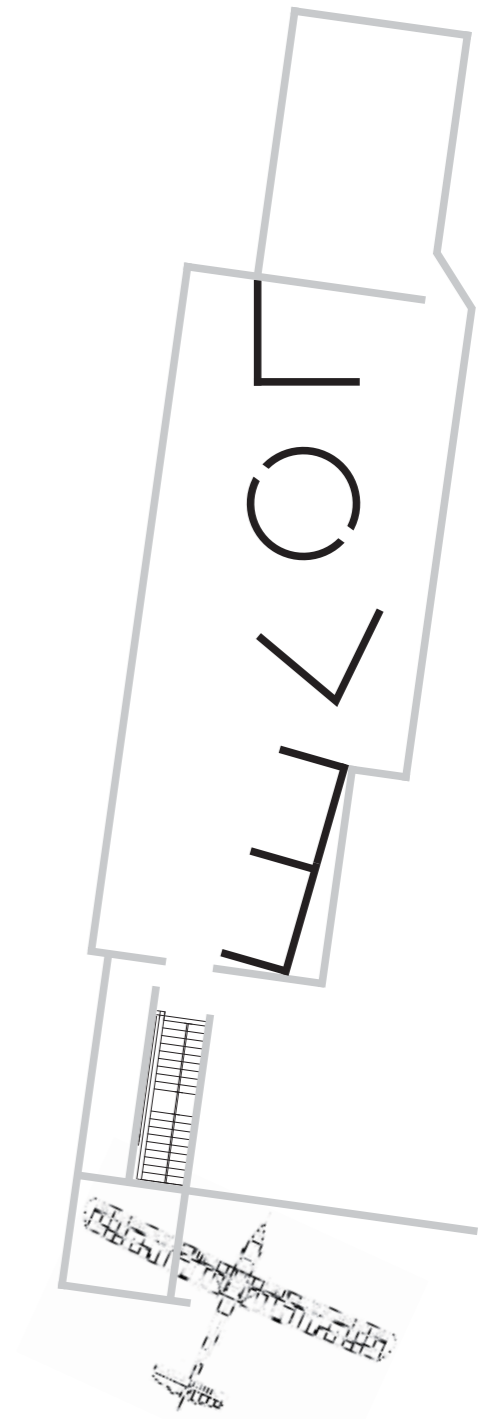
What is happening when a private message appears in a public space? Can we consider its message as a serious one when it is equally aimed at everyone? To what degree can the passer-by feel addressed?



//////59

„L” „O” „V” „E”, 2011

kiállítási installáció // installation of the exhibition
MODEM



11

A kiállítási installáció a *legfontosabb* szó betűit rajzolja ki az alaprajzon. De csak az alaprajzon. A kiállítótérben sétálva ebből semmi sem látható. Képzeletben egy kicsit fel kell emelkedni ahhoz, hogy a szó olvashatóvá váljon.

The floorplan of the exhibition spells out the *most important* word. Only the floorplan. It cannot be seen from the exhibition floor level, we have to elevate ourselves with the help of our imagination in order to read it.



Apaaa... // Daddy..., 2010

4 csatornás videoinstalláció, loop //4-channel video installation, loop

A helyszín egy bevásárlócsarnok. A hétvégi forgatagot nyolc kamera rögzíti. Egy váratlan pillanatban egy gyermek elkiáltja magát: „Apaaa...”. A gondosan előkészített felvétel egy komplex képből próbálja megmutatni a kísérleti szituációt. A sejtés beigazolódnak látszik: a találmányra komponált videók szerencsésen mutatják be azt a pillanatot, melyben a megszólítottak zsigeri élménye ellenállhatatlanul ír fölül minden hétköznapi cselekvést.

A saját gyermeke kezét szorongató, sorban álló apuka vajon kinek a hangját hallja a forgatagban? Az anyák miért nem reagálnak a gyermekhangra? A forgatagban feltűnő kamerák befolyásolják-e a kiáltás értelmezését? Az átalakuló társadalmi szerepek mennyire érzékelhetők apró, elemi cselekedetek alapján? A szerepeink által meghatározva a felelősség belénk kódolt reflex?

The location is a market hall. The week-end shoppers were recorded from 8 different camera angles. Suddenly a child cries out loud: “Daddy...”. The experimental situation investigates the complexity of the event. The assumption is confirmed: the random videos depict the event in which the visceral reactions kick in.

A man is standing in a queue hand in hand with his child. Suddenly he raises his head in response to the cry out. Who’s voice is he responding to? What about the mothers? Why didn’t they respond? How can the visibility of the cameras influence the interpretation of the work? Can the changing social rules be detected in the reactions? Is responsibility inscribed in our bodies and reflexes?

Másállapot // // // // // Blooming, 2010-2011

4 csatornás videoinstalláció // // // // // 4-channel video installation, 13'00"

Játsszunk el a gondolattal: egy fiatalságától búcsúzós férfi testalkatának változása arra készíti, hogy egy kísérlet erejéig azonosulni próbáljon a terhesség következtében szintén testük átalakulásával szembesülő kismamákkal. A testek alakváltozásának azonosságai ugyancsak groteszk játékokra adnak alkalmat, viszont a megváltozott állapot átélésének lehetősége olyan kérdéseket vet fel, melyek már régen nem külsőségekről szólnak.

Minden társadalomban rítusok kapcsolódnak az életpálya változó szakaszaihoz. Például a gyermekvárás kitüntetett hónapjaihoz. A mi társadalmunkban hiedelmek, tudományos nézetek keverékéből egyéni szertartások száza élnek egymás mellett. A kismamátorna a nő biológiai és pszichés változásának a megélését, teljesebbé tételét, a szülés fizikai felkészítését célozza, melynek különféle válfajai eltérő megközelítésekre épülnek. Koronczai Endre azt feltételezte, hogy a rítusok gyakorlása lehetővé teszi a nőiséget, a változó női test és psziché megtapasztalását, hónapokon át kismamafitness, jóga- és hastáncórán vett részt. A tanultak összegzésként egy olyan gyakorlatsort állított össze, mely egy férfi számára mutat meg és tesz átélhetővé valamit abból, amit *másállapot*nak szoktunk nevezni.

Vajon mi az, ami egy férfi számára is átélhető a női test változásai következtében végbemenő lelki folyamatokból? A társadalmi és nemi szerepek milyen mértékben átjárhatók? A szerepcsere megmutat-e valamit a másik mindennapi tapasztalataiból? A rítusok gyakorlása során megtapasztalható-e valami egy férfi számára a gyermekvárás emelkedett állapotából?

Let's imagine a middle-aged man who's changing body forces him to set up an experiment. He is placing himself into the position of a pregnant woman. The similarity of their bodies provides a comparison, but it is a grotesque one. The questions raised are not only about appearances.

In most societies the various stages of life, for example the special months of pregnancy are marked with rites of passage. In our society superstitious habits and scientific approaches are merged and personal beliefs are also omnipresent. The special exercises during pregnancy are designed to make the delivery easier and prepare the blooming women's bodies and minds for the changes. Endre Koronczai had the presumption that joining in with the rites of these exercises would enable him to experience the apparent changes of the female body and psyche. He took part in exercise- yoga- and belly dance classes held for pregnant women. To sum up his learning he designed a set of exercises in order to make men able to experience the delicate condition of pregnancy.

To what degree can a man experience the mental changes occurring during pregnancy? Are the gender roles flexible? Can we internalise the other gender's experience by gender-interchange? Is it possible for a man to get a real taste of the delicate condition of pregnancy by following certain rites?



Sóhajtozásgyűjtemény // Sighs-collection, 2010-2011

videoloop

A folyamatosan bővülő gyűjteményben önként jelentkezők sóhajtozásai válnak egy végtelen sorozat részévé. A sóhajtozás minden felkért számára mást jelent. A gyűjtés célja az, hogy a sóhajok minél szélesebb horizontját tudja megmutatni. A repertoár a jajveszékeléstől a lélekrezzenésig terjed, mindenki szubjektíven értelmezi a kérést, és a saját természetes sóhaját igyekszik megmutatni. A jelentkezők nem színészkednek, hanem megpróbálják egy megszokott gesztusukat a kamera kedvéért reprodukálni. Az őszinteség és a hitelesség idézőjelbe kerül. A sóhajtozás által felidézhető lelkiállapot rekonstrukciója történik, mely természetével ellentétben derűs pillanatokat eredményez a nézőben.

Koronczi Endre sok munkájának egyúttal szereplője is, önmagán modellez érzelmi, fizikai szituációkat. Ezúttal felkért szereplőit veszi rá arra, hogy kívülről tekintsenek magukra, vizsgálják meg egy hétköznapi, reflexszerű gesztusukat, és sóhajtozzanak egy keveset a kamera kedvéért.

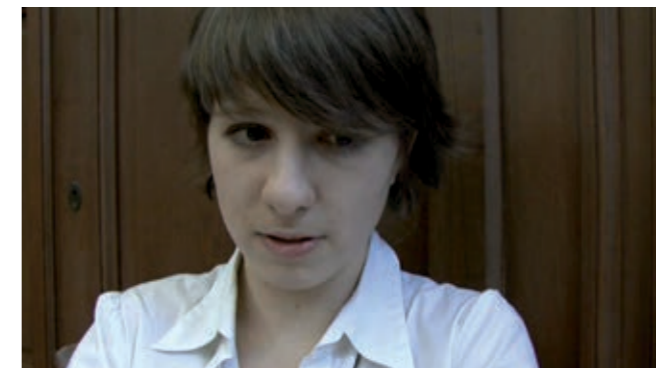
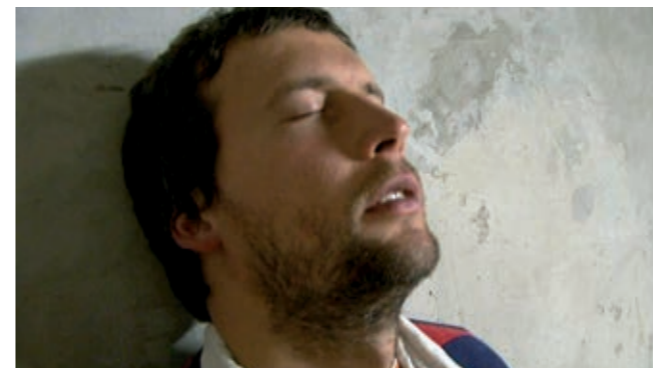
Fordítsuk meg a gondolatmenetet, vajon akkor is derűs jeleneteket látnánk-e, ha a felkérteknek a kamera kedvéért nevetniük kellene? Vajon ugyanilyen könnyű lenne-e nézni egy olyan gyűjteményt, mely a kamera kedvéért erőltetett nevetésekből áll? Ha egy másik kulturális környezetben kezdenénk hasonló gyűjtésbe, vajon ugyanilyen eredményre jutnánk-e? Kell-e valamilyen következtetést levonnunk abból, hogy a sóhajtozásra vállalkozók ilyen sikeresen és látványosan tudtak megbirkózni a feladattal?



The sighs of the volunteers form a constantly growing archive of sighs. As it turned out, sigh means something completely different for each of the participants. The aim of this collection is to gather all the possible varieties of sighs. The volunteers do not act but reproduce their very own sigh for the camera. Honesty and credibility gets between inverted commas. The reproduction of the usually sad occasion of uttering a sigh results in happy moments.

Endre Koronczi is often the subject of his own works, uses his body as a test-site to model certain situations. This time he asks the participants to do the same, to look at themselves from outwards and to inspect their everyday activities.

Let's try to reverse the situation. If we were asking people to laugh for the camera, would that be equally funny? Would that be fun to view? Are we likely to end up with same results in a different cultural environment? Is there a conclusion to be drawn from the fact that the participants fulfilled the artist's request with such ease?





|||||167

**Lilly a fal túloldalán
a szerelemről beszél... |||||**

**Lilly is Talking about Love
on the Other Side of the Wall..., 2011**

installáció, preparált kanapé, szöveg |||||
installation, prepared sofa, text

A kiállítóterem 30 méter hosszú fala egybefüggő és sérthetetlen egészként képezi a kiállítás tengelyét. A falon megjelenő szöveg és a falba olvadó tárgy képzeletbeli kiegészítése által a fal túloldalán lévő tér is a kiállítás részévé válik. A fal a fizikai világ és a képzelet birodalmának határát jeleníti meg. A túloldalon lévő részt a néző már maga hozza létre, de az installáció szempontjából azonos súllyal és egyenértékű szerepben mutatkoznak.

Vajon melyik világ kedvesebb számunkra, a jól ismert és megtapasztalt tér, vagy a fal túloldalán lévő, ahol Lilly a szerelemről beszél, és ahol bármi megtörténhet? De vajon miről beszél Lilly egészen pontosan? Vajon a szerelemnek miért kell a fal túloldalára kerülnie?

The 30-metre long wall of the exhibition room is the uncompromised axis of the exhibition. The text written on the wall and the object placed under this are melting into the wall and suggests that the exhibition is continued on the other side of this wall to where we can enter only with our imagination. The wall turns into a margin between real and imaginary worlds. The imaginary is created by the viewer, yet in the installation both worlds are presented with the same importance and weight.

In which world are feel more at home? In the real or in the imaginary where anything can happen? What exactly is Lilly talking about? And why is love placed to the other side?





Koronczi Endre és az Ellenség // // // // // Endre Koronczi and the Enemy (SelfEnemy)
Óbudai Társaskör Galéria, Budapest, 2006

Koronczi Endre és az Ellenség // // // // // Endre Koronczi and the Enemy, 2006

4 csatornás videoinstalláció, vetítés, monitor, tükör // // // // // 4-channel video installation, projection, monitor, mirror, 13'00"

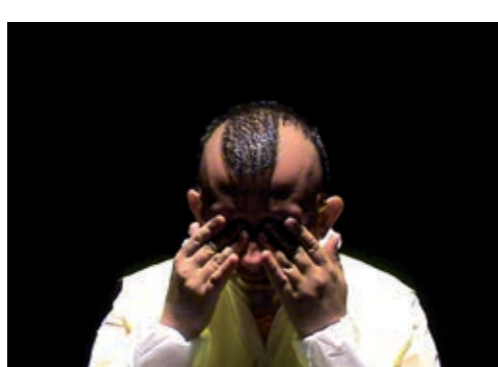
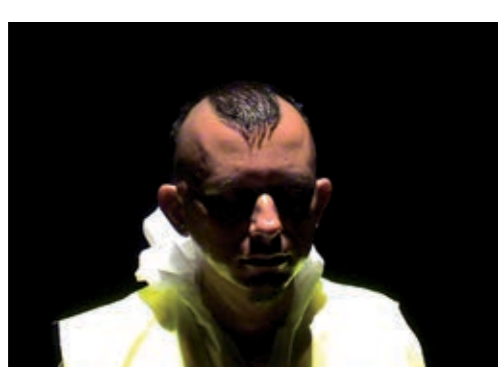
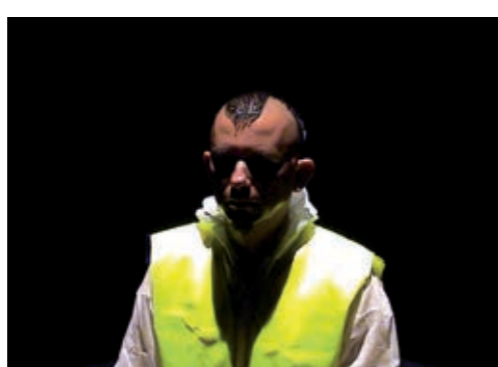
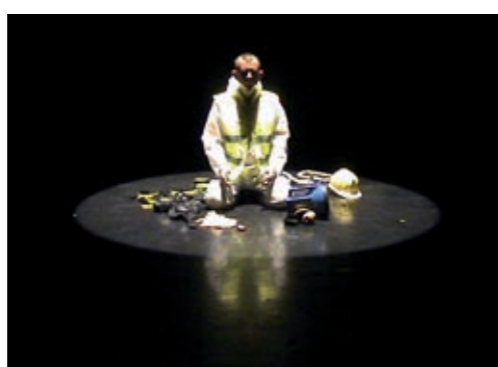
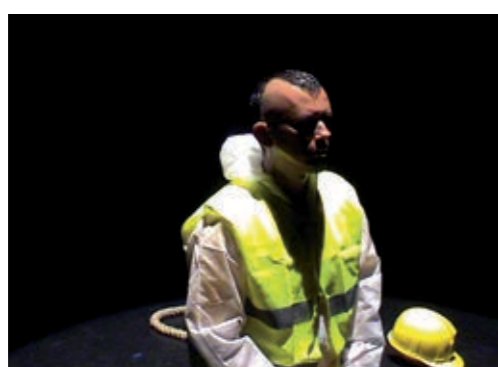
Koronczi Endre képzőművész és az általa felkért Szajcz Ágnes pszichológus közös munkájából született az ellenség természetével és születésének mechanizmusával kapcsolatos kérdéseket feszegető mű. A témával kapcsolatos feltételezések és a közös sejtéseik alapján az ellenség megtapasztalására és a vele való találkozásra vállalkoztak. A végtelenül személyes és a lehető legélményszerűbb megközelítés érdekében a gyógyításban alkalmazott hipnózist alkalmazták munkamódszerként. A hipnózisban feltáruló tartalmak egyrészt megerősítették az elképzeléseket az ellenséggel való viszonyunkat illetően, másrészt hatalmas erejű, nem várt élmények átélésével tették még személyesebbé és testközelibbé a belső ellenség jelenlétét.

Az ellenség léte személyes szinten éppolyan szükségszerű, mind teljes kultúrákat érintő méretekben. A tapasztalatok szerint elsősorban belülről jövő támadások fenyegetnek bennünket, mely azt feltételezi, hogy az ellenség belül van. Meghatározásához új technikákra van szükség, mely az azonosítását és az ellene folytatott küzdelmet egészen más természetűvé teszi. De vajon ki ellen küzdünk? Vajon „ki” vagy „mi” jelenti számunkra a legnagyobb veszélyt? Ellenségeink valódi ellenségek-e, vagy csak kreált ellenfelek? A sorsunk ellen például hogyan védekezünk? Kell-e és lehet-e védekezni? Létezik-e egyáltalán, ha megtanuljuk legyőzni? Az ellenség, melyet meg tudunk semmisíteni, nem ellenség többé, az ellenség alapvető természeténél fogva legyőzhetetlen!

The artwork that probes issues concerning the nature of the enemy and the mechanism of its birth. It was born from the collaboration of Endre Koronczi, artist and Ágnes Szajcz, psychologist. They endeavoured to experience and encounter the enemy, based on their assumptions and suspicions regarding the subject. Their working method was clinical hypnosis, in order to achieve an extremely personal and first-hand-experience approach. On the one hand, the contents revealed during hypnosis verified their assumptions concerning our relation to the enemy; on the other hand, they rendered the presence of the internal enemy even more personal and intimate by undergoing unexpected experiences of a devastating force.

The existence of the enemy is just as inevitable at a personal level as at the level of entire cultures. The experience indicates that it is primarily the assaults from within that threaten us. This assumes that the enemy is within us. New techniques are required to define it, rendering its identification and the battle against it completely different in nature. But who are we fighting against? „Who” or „what” poses the greatest of threats for us? Are our enemies real or just invented adversaries? How do we defend ourselves against our destinies, for instance? Do we have to defend ourselves, and how? Will it keep existing at all if we learn to defeat it? An enemy that we can destroy ceases to be an enemy, therefore the enemy is undefeatable by nature!





Rám tör az ellenség? Kíront a fa mögül egy szörnyű szőrös valami, halálra ijeszt, és alig tudok tőle elmenekülni? Dobog a szívem, alig élek, de megmenekültem, és úgy érzem, van egy kis időm a következő támadásig.

Izzadt vagyok és kimerült. Ha jól megnézem, nincs is semmi a fa mögött. De talán szeretném, ha ott lenne. Szeretném is, meg nem is. Egyszerűbbé tenné a helyzetem. De nincs ott semmi. Viszont létezik. Biztos? Biztos! De akkor hol van? Hol keressem?

Mi a teendő, ha a meg-nem-található létezése felől biztosak vagyunk? A találás és nem-találás közötti bizonytalanságban elkezd kirajzolódni valami. Segítséget hívok. Eddig is pontosan tudtam, hogy nem a fa mögött van, de természetesen a legegyszerűbbnek tűnt, ha odaképelem. Pedig a fa mögött sincs más rajtam kívül. Én vagyok mindenhol. De a félelemmel nem tudok mit kezdeni, érzem a támadást. Egyre kíváncsiabb vagyok. Egyre jobban érdekel, honnan támadnak.

Védekezzek? Hogyan? Ahhoz először tudnom kellene, hogy ki és mit akar?

Meg kell keresnem. Jól elbújt, de a létezéséről már meggyőződtem, itt van a közelben, érzem a jelenlétét. A támadások nyilvánvalóvá teszik. Ha sikerül megállapítanom, hogy honnan jönnek és mire irányulnak a támadások, akkor lehet, hogy a támadó kilétére is fény derül.

Ha megállapíthatom, hogy én állok mindkét oldalon, akkor tulajdonképpen a helyzet már magáért beszél. De vajon miért bújt el? Ha én vagyok ott is, akkor minek ez a furcsa bujkálás? Miért nem jön elő? Mit akar, amihez el kell bújni?

Biztos nem akar semmi rosszat. Soha senki nem akar semmi rosszat. Mégis mintha semmi mást nem tennénk, csak védekeznénk. Védekezünk és védekezünk. Védekezünk a rossz ellen (és közben meg vagyunk győződve saját jóságunkról).

Szóval, a támadások irányát kellene meghatároznom. És akkor minden kiderülhet. De mit is akarok kideríteni? Hogy hol van az a feltételezett ellenség? Utálom a harcot. Minden vágyam, hogy ne kelljen harcolnom. De mintha ez nem menne. Mert a harc nélkül a semmi vesz körül. Borzalmas felismerés: szükségem lenne az ellenségre? Ezért érnek a támadások? A saját szükségem hozza létre a támadásokat? Ez örület.

Az ellenség és a védelem egy töről fakad? Amikor megpróbáltam az ellenséget és a védekezésben segítséget nyújtó erőt jellemezni, rá kellett jönnöm, hogy ugyanazokat a szavakat használtam. Vajon miért? Vajon mért definiálódik hasonlóképpen az ellenség és a védelem? A jóság és a rosszság egy töről fakad? Van valami furcsa átalakulási hajlam a kettő között. A jóságban benne rejlik az ellenség már akkor is, amikor még a rossz oldalát meg sem mutatta. Talán a közelségük miatt van így.

A helyzet lehetne egyszerűbb is. A fára gondolok, meg arra az ijesztő szőrös valamire. Annyira leegyszerűsíthetne mindent, ha létezhetne. Mondjuk ő lenne a rossz. Én meg ringathatnám magam abban az illúzióban, hogy én vagyok a jó. És az ő rosszságával való harcban határozhatnám meg magam. Milyen tiszta képlet lehetne. De ha tényleg igaz, hogy a fa mögött is én vagyok, akkor ez egy kicsit összezavarodik. Hogy lehet bennem egyszerre mindkettő? És akkor hogyan állíthatom azt, hogy én csak az egyikkel azonosulok?

Nem fogok az ellenséggel az utcákon találkozni. Ha találkozhatnék vele, akkor természetesen sajátmagammal kellene találkoznom. De nem az érdekel, hogy vajon hogyan néz ki, hanem sokkal inkább a megismerése lenne fontos számomra. Ezzel tulajdonképpen már a küzdelmet is megkezdtem, mert a meghatározás a harc felvételének első fázisa. De nem harcról beszélünk. Az ellenség meghatározása harc nélkül is lehetséges. Az ellenség nem csak az ellene folytatott harcban létezik, a tudatosan fel nem vett harc ugyanúgy a létezését bizonyítja.

A lehetetlen akarása? A nem megtapasztalható dolgok akarása? Az elérhetlenség? A lehetetlenség, mellyel folyamatosan küzdünk? A lehetetlen, melyről elhitetem magammal, hogy lehetséges? Az ellenség maga a vágy, mely nyilvánvalóan elérhetetlen dolgok véghezvitelére sarkall. Ez bizony egy kézzelfogható ellenség. Ennek elfedésére viszont nagy hatékonysággal lehet alkalmazni a kreált külső ellenséget.

Jó nagy akarásnak jó nagy beszarás a vége.

Does the enemy spring on me? Does a hairy thing dash forth from behind a tree, scaring me to death while I can barely escape? Am I hardly alive yet escaped, my heart thumping, feeling I have just a little time until the next assault?

I'm sweaty and exhausted. If I have a better look, there's nothing behind the tree. Maybe I wish there were. Yes and no. It would make my situation easier. But there isn't a thing. Still, it exists. Sure? Sure! But where? Where to seek?

What is to be done if we are sure of the existence of the unsinkable? Something starts taking shape in the uncertainty between finding and not-finding. I call assistance. All along I've known exactly that it wasn't behind the tree, but of course it seemed simpler to imagine it there. Although there is nothing but me behind the tree. I am everywhere. But I can't cope with the fear. I feel the assault. I'm getting more curious. Where can they be assaulting from?

Should I defend myself? How? First I should know what it is and what it wants.

I've got to seek it out. It's hiding well, but I've made sure of its existence. It's near; I can sense its presence. The assaults make it apparent. Determining where the assaults come from and what they're directed at, might shed light on the identity of the assailant.

If I manage to determine that I am on both sides, the situation speaks for itself. But why is it hiding? If it's me there as well, why this weird hiding? Why not come forth? What does it want that it needs to hide for?

Certainly nothing wrong. Nobody ever wants anything wrong. Still, it's as if we never did anything else but defend ourselves. We keep defending. Defending ourselves against evil (while we're convinced about our goodness).

So, I should determine the direction of the assaults. Then everything would come to light. But what do I want to find out? Where the assumed enemy is? I hate fighting. My strongest desire is not having to fight. But it doesn't seem to work. For without the fight, it's void that surrounds me. Terrible recognition: is it that I need the enemy? Is that why these assaults keep coming? Engendered by my own need? This is mad.

Are enemy and defence sisters? When I made an attempt to describe the enemy and then the force assisting the defence, I had to realise that I was using the same words. Why? Why are enemy and defence defined similarly? Are good and evil sisters? There is some peculiar inclination for metamorphosis among the two. The enemy is inherent in goodness even when it hasn't yet shown its evil side. Perhaps it's so because of their closeness.

The situation might as well be simpler, though. I'm thinking of the tree and the hairy thing. Its existence would simplify everything. Say, it would represent the evil. And I could delude myself with being the good. And I could define myself in the battle with its evilness. That would be clear-cut. But if it's true that it's me behind the tree as well, this whole thing is messed up. How can I incorporate both at once? How can I declare then that I only identify with one of them?

I will never meet my enemy on the corner. If I could, that would mean meeting myself. But I'm not interested in what it looks like, much rather in getting to know it. This is actually the beginning of the fight, for definition is the first phase of combat. But it's not combat we're talking about. Definition of the enemy is possible without combat, too. The enemy doesn't only exist in the battle against it, as the consciously avoided battle also proves its existence.

Wishing for the impossible? Wishing for the unexperienceable? Inaccessibility? Impossibility, with which we keep struggling? The impossible, which I make myself believe is possible? The enemy is the desire itself that encourages achieving the obviously unachievable. This is indeed a tangible enemy. And the invented external enemy can in fact be very effectively used for concealing it.

If wishes were horses, beggars would ride.

ForteVideo, 2011

14 csatornás videoinstalláció, loop ||||| 14-channel video installation, loop



Megjelenik egy arc. Egy sötét háttérből előfénylő arc. És rám néz. Sőt, beszél hozzám. És beszél hozzám a szomszédja is. Valamit örülten el akarnak mondani. Valamit, amit nem érthetek, mégis rettenetesen biztos vagyok benne, hogy értem Őket, hogy fontos dologról beszélnek. Magukban mondják, de biztos, hogy hozzám beszélnek. Vagy nem is beszélnek, de nagyon akarják mondani. Többen is mondják, nagyon mondják, teljesen egybecseng, amit mondani akarnak, mintha egy kórust alkotnának, de ez még mindig kevés a megértéshez. Talán nem is értenem kell Őket? Beszélnek, és mintha Ők is ugyanazzal az értésen túli értéssel beszélnének, ahogyan nekem is értenem és nem-értenem kell őket egyszerre.

17

Már odaát vagyok? Már velük vagyok, vagy még csak hívogatnak?

A face appears from dark background. It looks at me. It talks to me. Just like the one next to it. They try to say something furiously. I cannot possibly understand yet I can. They are talking about something really important. They are murmuring for themselves but it is aimed at me. What they try to say sounds obvious, their unison forms a choir, but it is not enough for the understanding. Maybe it is not about understanding. They talk with some kind of understanding beyond understanding, this could be the approach I should apply as well in order to understand them.

Am I over there already? Am I with them, or are they calling for me still?





A MOST ÉLŐ EMBEREK
EGYIKE SEM FOG ÉLNI 100 ÉV MÚLVA

IIIIII77

A pillanat // The Moment, 2011

fotóinstalláció, szöveg, 270x200 cm // photo installation with text, 270x200 cm

Nagy eszmék, hatalmas ívű gondolatok, végtelen víziók jellemzik az emberiség gondolkodását. Tudásunk és sejtéseink nem torpannak meg a lehetőségeink határainál. Uraljuk a természetet, uraljuk a gondolatainkat, uraljuk a fizika törvényeit. Uraljuk egymást és uraljuk saját magunkat.

Látni véljük a sarki jégsapkák olvadását napról napra. Látni véljük az ózonlyuk növekedését. Látni véljük minden magára hagyott nejlonzacskó végzetes hatását. Látni véljük, ahogy minden nap megdől egy korábbi rekord. És látni véljük, amint unokáink életfunkcióink következményeitől szenvednek.

Pedig:

A most élő emberek egyike sem fog élni 100 év múlva

Vajon az élet folyamatosságába vetett hitünk tesz minket ennyire gögőssé?

The humankind can be described by pretentious ideological ideas and endless visions. Our knowledge and our visions are not restricted by our physical limit. We are mastering nature, our thoughts and the laws of physics. We are ruling each other and ourselves.

We think that we can perceive the melting of the icebergs and the extending of the Ozone Hole as well as the deadly consequences of each plastic bag and the setting up of new records every day. We think we can see as our grandchildren suffer the consequences of our lifestyle.

Despite of the fact that

None of people live on Earth today will be still alive in 100 years time

What makes us so arrogant? Might be our faith in the continuity of life?



A képeken Jean-Luc Godard 1962-ben készült *Éli az életét* (Vivre sa vie) című filmjében híressé vált jelenet újrafotózott változata látható. // The photos are retake of a scene from *Vivre sa vie* (Jean-Luc Godard, 1962)

Mélypanoráma // Deep Panorama, 2011

hanginstalláció a kertben és a mélygarázsban, loop // sound installation loop in the garden and in the garage

A MODEM legfelső szintjén látható kiállítás része az a kisrepülő, mely a kiállítóterem magasságában csapódott az épület homlokzatába. Az épület kertjében és a mélygarázsban a repülő képzeletbeli hangja ismétlődik meg, amint a tér fölött vagy a föld alatti teret átszelve keresztülág az oszlopok között. Illuzórikus játék ez, a jelenlévők elbizonytalanítása, a kiállításhoz fűződő viszonyuk tisztázása, valamint a mű és a néző szerepével kapcsolatos kérdések kiprovokálása érdekében.

The seemingly crashlanded gliding plane on the facade of MODEM is part of the exhibition. In the garden of MODEM as well as in its garage the imagined sound of an aeroplane can be heard as if it were crossing above the space. In an other illusionary act the viewers perception is being tested in order to provoke him/her to think about the role of the spectator in relationship with the artwork.



KORONCZI Endre

Budapesten él és dolgozik // lives and works in Budapest



www.koronczi.hu




 modem:

KORONCZI Endre

Nehezen feltehető kérdések // Hard to Ask...

2011. május 1.–július 10.
 MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ, Debrecen
 MODEM Centre for Modern and Contemporary Arts, Debrecen

www.modemart.hu
 www.koronczi.hu/haq

Kurátor // Curated by CSIZMADIA Alexa

Bevezető // Essay by CSIZMADIA Alexa
 Önként vállalt kiszolgáltatottság //
 Voluntary Exposure: TATAI Erzsébet
 Basic projekt // Basic Project: BÁN András

Fotó // Photo: KORONCZI Endre, HERMANN Ildi (13),
 FABRICIUS Anna (33), CSONTÓ Lajos, ILLÉS Barna (51)
 Szerkesztés // Edited by KORONCZI Endre, BALÁZS Péter
 Katalógusterv // Designed by KORONCZI Endre

Angol fordítás // English translation: MATOLCSY Kálmán (7-19, 31,
 49-50), CSIZMADIA Alexa (21-78), SIPOS Dániel (52, 71)

Köszönet a művekben szereplő önkéntesek közreműködéséért! //
 Thanks to the volunteers participating in the artworks.

Külön köszönet // Special thanks to: SOMOGYI Zsófia, CSATLÓS
 Judit, BALÁZS Péter, dr. ZALKA Zsolt, KARAFIÁTH Orsolya és LEGÁT
 Tibor, KORONCZI Johanna, TATAI Erzsébet, BÁN András, MOLNÁR
 Ildikó, SZEKERES Tibor, KESERÜE Zsolt, MÁTRAI Erik, ORBÁN György,
 PETTENDI SZABÓ Péter, SIPOS Dániel, SÜLLI-ZAKAR Szabolcs, SZABÓ
 Attila, TIMÁR Katalin, OBORNI Katalin, BEKE László, Lehel Csarnok
 Üzemeltető Kft., HÉRING Viktor, IRTL Melinda, JEGES Jutka, ORDÓDY
 Luca, SZENDREI Andrea, Audrey valamint a Megálló Presszó és a
 Vecsési Ferihegy Kft. dolgozóinak // as well as the employees of
 Megálló Presszó and Ferihegy Kft. in Vecsés.

Nyomta és kötötte // Printed and bound by Alföldi Nyomda Zrt.,
 Debrecen, felelős vezető // Executive officer in charge: GYÖRGY
 Géza vezérigazgató // CEO

Készült 700 példányban // Printed in an edition of 700 copies

Copyright: KORONCZI Endre, valamint a szövegek és a fotók szerzői
 // and the authors of the texts and photographs

Kiadja a MODEM Modern Debreceni Nonprofit Kft. Felelős kiadó: Kukla
 Krisztián // Published by MODEM Modern Debreceni Nonprofit Ltd.
 Responsible for publication: Krisztián Kukla

MODEM Modern Debreceni Nonprofit Kft. // Ltd., 2011
 4026 Debrecen, Baltazár Dezső tér 1., +36 (52) 525-018
 modem@modemart.hu

ISBN 978-963-89271-1-8


 9 789638 927118


 nka
 Nemzeti Kulturális Alap


 e-on


 otpbank

