

Tatai Erzsébet

**Mondd,  
hogy  
sze-  
retsz...**

Koronczi  
Endréről



Tatai Erzsébet

**Mondd,  
hogy  
sze-  
retsz...**

Tatai Erzsébet

**Mondd,  
hogy  
szere-  
rets...**

**Koronczi  
Endréről**

Limanova  
Budapest, 2013

A könyv megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap és az INDA Galéria támogatta

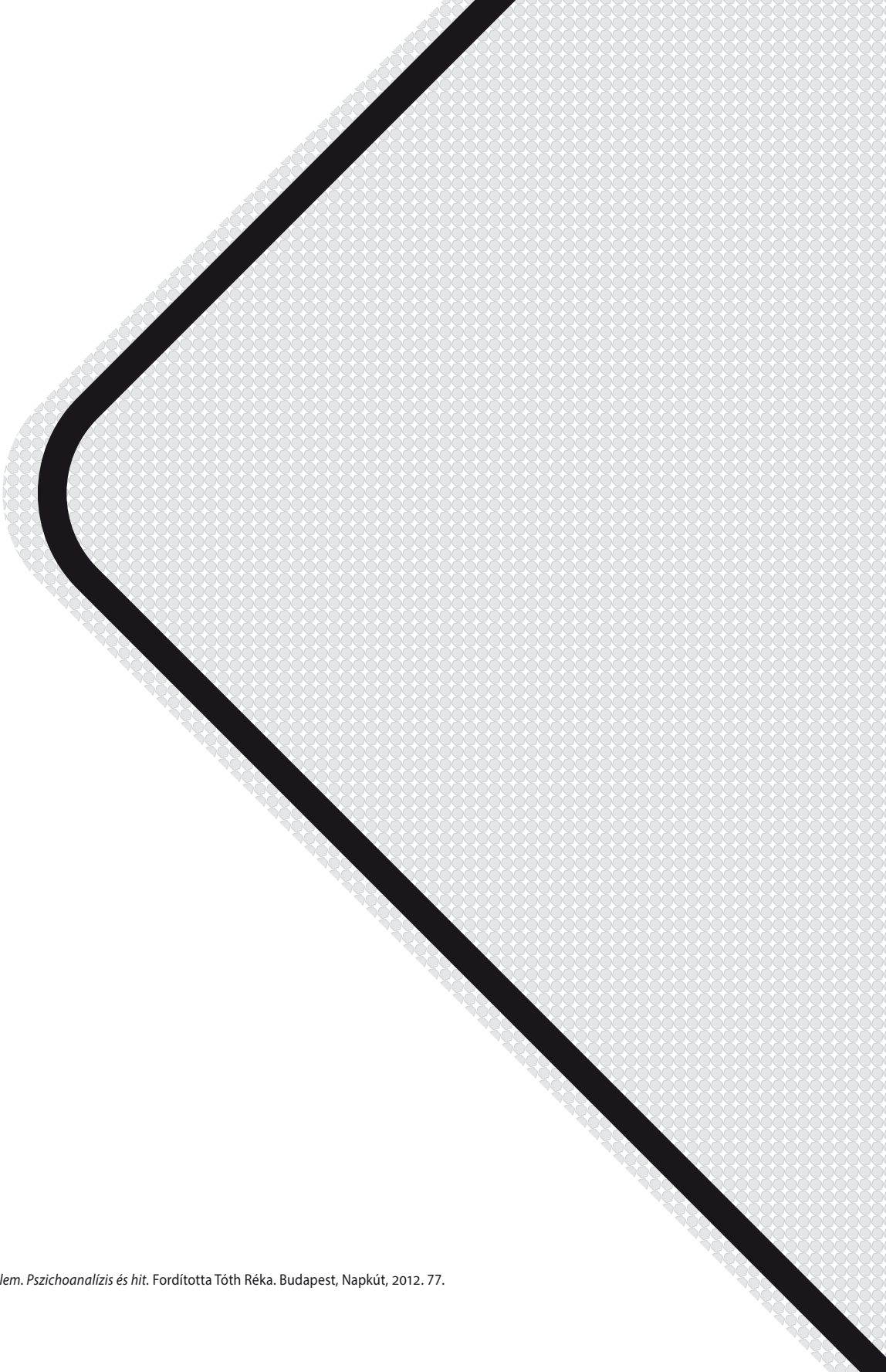


Szerkesztette  
Balázs Péter  
Csatlós Judit

ISBN 978 963 08 7851 7

© Tatai Erzsébet, 2013  
© Koronczai Endre, 1988–2013  
© Szerzők, 2013

Bevezetés	9
Önfestő képek	35
Szinkron	67
Művészet és társadalmi tér	99
Pszichológiai fordulat	131
Beginners' All-purpose Symbolic Instruction Code	133
Ismerd meg önmagad!	137
Philia	163
Miért szép egy félbevágott, üres kanapé?	170
Gender studies	174
Kitüntetett pillanatok	195
A szabadság fantomja	227
Szöveggyűjtemény	259
Műtárgyjegyzék	294
Bibliográfia	300



*Ha ismerem a vágyaimat, szabad vagyok,  
s egyszersmind tudatában vagyok a korlátaimnak is.  
Ettől kezdve tudok szeretni, valamint szabadon  
és kizárólag a magam kockázatra képzelődni.\**

„Azt szeretném, hogy ne a mű legyen az előtérben, hanem az, amiről a mű beszél.”<sup>1</sup> Ezt a konceptuális művészeti nyilatkozatot 1998-ban tette Koronczai Endre, az egyik legtudatosabb művész, akinek életműve már most hatalmas és szerteágazó. Munkái precízen kidolgozottak, ugyanakkor sokat bíznak a befogadóra, intellektuális munka kell hozzájuk. Így volt ez akkor is, amikor gesztusfestőből konceptuális festő lett, és amikor egyre inkább főszereplője lett saját műveinek. Vagy úgy, hogy ő szerepel rajtuk, mivel saját maga „kéznél van”, de szerepelhetne ott más is, mint a *Csendőrpertuban* (2009), vagy amikor művei „önarcképek”, az identitáskeresést szolgálják (*epicene*, 2005, *BASIC projekt*, 2004). Olykor saját magát használja, teszi próbára (*ExtrémAlvás*, 2006–2007, *SelfEnemy*, 2006), máskor magát ábrázolja hagyományosabb értelemben (*Nem én voltam*, 2008) vagy ezek között lebegtet (*Munka | Work*, 2000–2007). Előfordul olyan is, hogy a munka róla szól, de ő maga nincs a képeken (*SelfPhantomPortrait*, 2006, *Work in Progress*, 2005–2008).

Koronczai Endre gyakran annyira körülveszi magát, illetve műveit szövegekkel – kiállításának falfeliratain, honlapján, 2011-es katalógusában –, hogy nehéz rajtuk áttörni. Azért ez a militáns állítmány, mert jóllehet a szöveg sokszor magyarázat vagy instrukció, gyakran az az ember érzése, hogy valamit elfed. Olykor nem eldönthető, hogy a munka része vagy értelmezés, esetleg magyarázat, de inkább arra szolgál, hogy félrevezessen, vagy éppen azt nem hagyja, hogy a néző mást gondoljon, mint az alkotó. A *SelfEnemy* közel 60 000 karakternyi szöveget tartalmaz, igaz, ebben benne van a videón elhangzó szöveg is (ami evidensen a mű része, mint más kép-szövegeknél), de van bevezető, még hozzá kettő, és magyarázatok is. Vagy a *Tükör*, ahol a sok írás egy része egy pályázathoz készült, de nem az egész. Van „használati utasítás” típusú szöveg (például *Öleld meg bátran!* kezdetű instrukció) vagy műleírás jellegű. „[A] tárgyak és képek mellett a hozzájuk kapcsolt szövegek is lényegi elemek” – mondta Koronczai a Bán Andrásnak adott interjúban.<sup>2</sup> És később is hasonlóan nyilatkozik: „Mindig nagyon fontosnak tartom a munkához fűzött magyarázatokat is. Azért, hogy értse a néző, miről van szó [...] elhagyhatatlan kelléke a munkának, az biztos!!! És ebben az értelemben természetesen része is... az *ExtrémAlvás* esetében csak a munka mellett jelenik meg a szöveg, mint egy kommentár...”<sup>3</sup> Szerencsére azonban a szöveg nem teszi egyértelművé a művet. Olykor ugyan mederbe tereli a néző gondolatait, kiváltképp, ha az instrukció vagy a mű része; de még inkább felgazdagítja a munkákat.

Koronczai különböző művei a *Szinkrontól* (1997) kezdve (de már néhány korábbi performansz is 1990–92-ből) hasonló ellentmondásokkal jellemezhetők. Koronczai a leghétköznapibb dolgokban talál metafizikát, munkái oszcillálnak entuziazmus és irónia, empátia és apátia, remény és melankólia, egység és sokféleség, teljesség és

<sup>1</sup> Koronczai Endre képeit bemutatja Bán András. *Magyar Lettre Internationale* 28, 1998. tavasz. 55.

<sup>2</sup> Uo.

<sup>3</sup> Koronczai Endre e-mailje, 2011. november 3.

# IT WASN'T ME



NEM ÉN VOLTAM | IT WASN'T ME – Kísérlet a saját műveimre vonatkozó felelősségem elhárítására, 2008, digitális print, tárgyak, 100x180 cm • *Koncept – Konceptió*, Vasarely Múzeum, Budapest

töredezett, egyértelműség és sokértelműség vagy naivitás és szofisztikáltság között. A kétféle minőség között nem jön létre egyensúly; a két véglet közötti mozgásban egyszerre jellemző mindkettő és egyik sem. Tökéletesen illik tehát Koronczai művészetére az, amit Timotheus Vermeulen és Robin van den Akker 2010-ben metamodernizmusként írt le.<sup>4</sup> Azt állítják, hogy a történetileg posztmodernen túli metamodern episztemológiailag a posztmodernnel együtt, ontológiailag a modern és posztmodern között foglal helyet; hogy tovább élnek benne mind a modern, mind a posztmodern stratégiák, és hogy a posztmodernnel ellentétben nem egyértelmű benne az irónia, de nem is tér vissza a modern naiv lelkesültségéhez. A metamodern mindig keresi az igazságot, de azon elvárás nélkül, hogy azt meg is találja. Egy új romantika felbukkanását állapítják meg,<sup>5</sup> és a német romantika egyik íróját idézik: „Ha a közönségeset magas értelemmel, a megszokottat titokzatossággal, az ismerőst az ismeretlen méltóságával, a végest végtelen ragyogással ruházom föl: romantizálom őket”<sup>6</sup> – és ezt teszi Koronczai is. Paradigmatikus a *Megizzasztott kerékpár*<sup>7</sup> (2009) című videokarcolata, melyben egy csupasz kerékpár-váz 10 percen keresztül bezötyög egy dombos faluba, áthalad rajta és azt el is hagyja (eddig a csoda), bizony megizzad felfelé. A videón azonban nincs elrejtve a trükk: a vázat húzó zsinór jól látszik, s az is, hogy visszafelé pereg a film. Hangja felerősített fémhang, ahogy csúszik, ütődik a váz az aszfalton, fűvön (bár lelepleződik a „csoda”, a humor mégse hagyja, hogy csüggedjünk). Ennek szinte ellentéte a *Holy Spirit* (2010), a nejlonzacskók életét felmutató műcsoport: nyilvánvaló a banális tárgyak hétköznapi „működése”, ugyanakkor a cím szakralitást hordoz, és a szabadon szálló légyes lények láttán mindegyre ezt juttatja eszünkbe: „A szél fú, a hová akar, és annak zúgását hallod, de nem tudod, honnan jó és hová megy: így van mindenki, a ki Lélektől született.”<sup>8</sup>

Koronczai egyik legfontosabb művészetszervező tevékenysége, hogy 2000-ben létrehozta és azóta is működteti az *ikOn – A képzőművészeti élet eseményei* weboldalt, valamint annak 10. születésnapján kiadta a *m.ikOn* videofolyóirat első számát. Az *ikOn* az aktuális kortárs művészeti események összehangolását és kommunikációját segítő, azokat listázó, majd archiváló online szolgáltatás. A *m.ikOn* elsősorban művészinterjúkat tartalmazó DVD-sorozat, öndefiníciója szerint független kortárs képzőművészeti

<sup>4</sup> Timotheus Vermeulen and Robin van den Akker: Notes on metamodernism. *Journal of AESTHETICS & CULTURE*, Vol. 2, 2010. <http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/5677>. A posztmodernen túli állapot számos szinonimáját sorolják fel (szerzőikkel együtt), közülük legtöbbit a Nicolas Bourriaud-féle altermodernnel foglalkoznak. Bourriaud 2009-ben *Altermodern* címmel rendezett kiállítást a Tate Britainben. <http://www2.tate.org.uk/altermodern/explore.shtm>

<sup>5</sup> Ehhez egyik példájuk: Jörg Heiser: *Romantischer Konzeptualismus | Romantic Conceptualism* (kiállítás és katalógus, Nürnberg, Bécs, 2007).

<sup>6</sup> Novalis, 1797 (ford. Rónai György). In: Horváth Károly (szerk.): *A romantika*. Budapest, Gondolat, 1978, 2 147–148.

<sup>7</sup> Roskó Gábor bicikli projektjéhez készült. Millenáris – B Kiállítócsarnok, 2009.

<sup>8</sup> Ján, 3,8, a Károli Gáspár-féle fordításban. Károli a *Vulgata* „spiritus”-át fordította először szélnek, másodszer Léleknek.



6952010000 – *Jelenleg ennyi pénzem van. 1995. október 1.,* fotó, 100x200 cm  
 ● *Blokkolt folyósítás, 2009, acb Galéria, Budapest*

periodika.<sup>9</sup> „Az ikOn Koronczai Endre képzőművészeti projektje.”<sup>10</sup> – áll az *ikOn* oldalán. A meghatározás indokoltságát támasztja alá az a művészetfelfogás, miszerint a művészet több mint műalkotások összessége, a művészet az az egész intellektuális és intézményi infrastruktúra, amit a művészek, teoretikusok, gyűjtők, galeristák, kurátorok, művészeti intézményvezetők (a múzeumoktól a folyóiratokon át a művészképzőkhöz) stb. alkotnak, így a művészeti élet gördülékenységének előmozdítása, az információközlés és -áramlás elősegítése, más művészek tevékenységének terjesztése, mind művészi munka. (Ezt húzza alá, az a közkeletű definíció is, mely szerint művészet az, amit a művészek csinálnak.)

A könyvben egyszerre érvényesülnek a kronológiai és tematikai szempontok. Az időrend alkalmas arra, hogy nyomon követhessük Koronczai Endre életművének alakulását, és rajta keresztül egy kissé a művészet változását is. A jelen időhöz közeledve viszont egyre kevésbé dominál a linearitás, mert Koronczai párhuzamosan többféle munkát csinál, ugyanakkor szerteágazó tevékenységén belül azonos témakörök időről időre, újból és újból felbukkannak. Így célszerűbb volt a témák logikája szerint csoportosítani a műveket. A fejezeteken belül lehetőség szerint előbb a korábbi, majd a későbbi munkákat árnyalom. A fejezetekre osztás nem a művek beskatulyázását célozza, hanem az áttekinthető, rendszerezett tárgyalást teszi lehetővé, mert az írás lineáris szerkezete megköveteli a sorrendet és a csoportosítást. Természetesen csaknem minden munkának van más aspektusa is, máshonnan is nézhető, mint ahonnan én tettem, néhány más fejezetbe is tartozhatna, mint ahova én helyeztem. Több mű foglalkozik az idővel – ahogy utalok is erre a maguk helyén –, nem csak azok, amelyeket a *Kitüntetett pillanatok* című fejezetben idézek. A *Csettegő-szépségszereplőt* (2003) szociológiai-antropológiai projektként érdemes értelmezni, míg a *Mondd, hogy szeretsz...* interaktív köztéri installáció egyszerre „társadalmi” és „pszichológiai” aspektusokat vet fel, akárcsak az identitás kérdése. Az időt vagy az identitást tematizáló művek pedig legalább annyira tartoznak a filozófiához, mint a „szabad akarat” kérdése a pszichológiához.

Koronczai Endre 1986 és 1992 között, a Kádár-korszak oszladozó diktatúrája és rendszerváltás idején, az „új festészet” fénykorában és hanyatlásakor járt a Kiss István, majd Sváby Lajos vezette Képzőművészeti Főiskola sokszorosító grafika szakára. A performansztól a festészen át a grafikáig mindent kipróbált, ami akkor „kötelező” volt egy sokoldalú, tehetséges fiatal számára. A könyv első fejezete, az *Önfestő képek*,

<sup>9</sup> Alapító főszerkesztő Koronczai Endre, szerkesztők Bircsák Eszter, Csatlós Judit, Orbán György és Petrányi Zsolt. A DVD-ken eddig szereplő művészek (videointerjúk 1–10. sz. 2010–2012): Baglyas Érika, Benczúr Emese, Beöthy Balázs, Chilf Mária, Csontó Lajos, Csörgő Attila, Jozef Dabernig, Eike, Erhardt Miklós, Esterházy Marcell, Fodor János, Gyenis Tibor, Horváth Tibor, László Gergely, Kaszás Tamás, Keserue Zsolt, Khoór Lilla, Kisspál Szabolcs, Komoróczy Tamás, Kupcsik Adrián, Lányi Zoltán, Mátrai Erik, Menesi Attila, Németh Hajnal, Németh Ilona, Orbán György, Katarina Šević, Kamen Stojanov, Szabó Ádám, Szabó Benke Róbert, Szacsva y Pál, Szörényi Beatrix, Tarr Hajnalka, Ed Templeton, Várnagy Tibor, Lyota Yagi L. <http://m.ikon.hu>

<sup>10</sup> <http://www.ikon.hu/about.html>

Koronczi Endre első korszakának (1988–1997) legjellemzőbb, egyben összegző műveiről kapta címét. Ez Koronczi pályakezdéséről szól, arról, hogyan alakult ki ez a műcsoport, majd annak Koronczi számára elégtelen voltáról, végül arról, hogyan próbálta azt a művész meghaladni, milyen irányokba próbálta kiterjeszteni. A második fejezetnek, a *Szinkronnak* – mely az 1994 és 2000 között készült munkákat tárgyalja –, Koronczi 1997-ben rendezett kiállítása és műcsoportja adta a címét. A *Szinkron*-munkák egyfelől logikus folytatásai az *önfestő képek*nek, amennyiben két dolog kölcsönhatásának eredményét mutatják fel, másfelől határozott elmozdulást jeleznek a művészet viszonylagosan zárt világtól egy nyitottabb, társadalmi tér felé. A középpontban mindkét esetben a kapcsolat, a kölcsönhatás kérdése áll. Míg korábban két képfelület, majd ember alkotta tárgyak egymásra hatását vizsgálta Koronczi, később a tárgyak és emberek, majd emberek és emberek közti viszonyokat tanulmányozta. A harmadik fejezet, a *Művészet és társadalmi tér* csak kettő, ám annál jelentősebb projekttel foglalkozik: a 2000-ben indított *BIANCÓ*val és a 2003-as *Csettegő-szépségversennyel*. Mindkettő a művészet társadalmiságáról szól, csak alapvetően más nézőpontból és módszerekkel teszi ezt. A *BIANCÓ*ban Koronczi saját brandjét alapozta meg; azóta öltözik kizárólag sárga-fekete ruhákba, és cseréli folyamatosan tárgyait sárga színűekre – a ragyogó szín, a sárga filozófiájával kiegészítve. A kommerciális imázsban feltűnő, központi szerepet játszó Koronczi viszont a művészet társadalmiságát, a művészet társadalmi szerepét demonstráló *Csettegő-szépségverseny*ben szinte feloldódik, a művész személyisége eltűnik a társadalmi feladatban. A fordulatként látható változás nem előzmények nélküli: az absztrakt képzőművészettől a tárgyakon át az emberek felé fordulás (ember jelenléte a képeken) fokozatos. Itt mutatkozik meg először igen pregnánsan és kétségbevonhatatlanul a metamodern felfogás – amelynek egyes elemei már megvoltak a 90-es évek közepén. Szinte természetes, hogy eközben „mediális” változás is bekövetkezett Koronczinál; minthogy a (neo)konceptuális művészek aszerint választják meg médiumaikat, hogy az őket éppen foglalkoztató gondolatok megvalósításának melyek lesznek a legmegfelelőbb eszközei. Hogy mi mutatkozik megfelelőnek, az – tudjuk – nem független attól, hogy az adott korban mi az elérhető és a befogadók nyelvén megszólaló médium. A festményeket és a hagyományos sokszorosító grafikát a performansszal majd installációkkal felváltó Koronczi később fokozatosan a fotóalapú műveket (printeket), videókat és projekteket részesíti előnyben. A *Pszichológiai fordulat* című fejezet a legösszetettebb, amelyben elsőként a Gyenis Tiborral közösen készített 2004-es munkáról, a *BASIC*-ről esik szó, ami világos állásfoglalás amellest, hogy a művészet az élet része, és vice versa. A magánéletet feltáró projekt résztvevőire mint egyénekre ma is érvényes – természetesen az ókoritól merőben eltérő alapállás szerint – az *Ismerd meg önmagad!* imperatívusza – különösen, ha művészről van szó. Az egyéniség azonban nem önmagában, hanem kapcsolatain keresztül alakul ki, fejlődik és reflektálódik, legyen az barátság (*Philia*) vagy szerelem (*Miért szép egy félbevágott, üres kanapé?*). A fejezetben a társadalmi nemek kérdését érintő munkák is helyet kaptak. Igaz, Koronczinál a gender szempontú

megközelítés elsősorban „belülről”, személyes élményként jelentkezik, és nem egy szociológiai alapú diszciplinaként.<sup>11</sup> Ha a negyedik fejezet a legösszetettebb, akkor az ötödik, a *Kitüntetett pillanatok*, a legszerteágazóbb. Ez Koronczi 1995 és 2011 között készített olyan munkáit elemzi, amelyek a történelmi idő, a politika, a munka, a gazdaság, végül a jelenidő kérdéseivel foglalkoznak. Nem koherens, hisz a „történelemből” itt egyaránt vezet szál a politikai kérdésekhez és az absztrakt időhöz. Az utolsó fejezet, *A szabadság fantomja* (itt 1996-os a legkorábbi mű, de a legtöbb ebben az évezredben készült) Koronczi filozófiai kérdéseket felvető műveit értelmezi, melyek köre a vallásfilozófiától a szabadságig terjed.

<sup>11</sup> A gender studies a társadalmi nemek tudománya, mely a többi között a társadalmi nemi szerepekbe kódolt egyenlőtlenségek kérdéseivel foglalkozik, a biológiai detereminációval szemben az egyéni tulajdonságok érvényesítése mellett foglal állást.



189116VI01, 189117VI02, 189118VI03, 1989 ● LKH, Budapest



187202SZ01-től  
188108SZ16-ig, 1987–1988,  
tojástempera, farost  
● Művelődési Ház, Szolnok,  
1988 (Sárkány Sándorral)

◆ 17





1892222X13, 1892232X14,  
1892242X15, 1989 ● Óbudai  
Társaskör Galéria, Budapest

Kiállítás megnyitó  
performansz, 1989 ● Óbudai  
Társaskör Galéria, Budapest



1902115701–1902145704, 1990, installáció, akril, farost, képkeret, kordon  
● LKH, Budapest (Faa Balázssal)



1921010000, 1992, akril, vászon, fotó, 8 darab 100x100 cm ● FMK, Budapest



**191204FH04, 191205FH02,  
191206FH03, 191207FH04,  
191208FH05, 191209FH06,**  
1991, kazeintempera, vászon,  
dia, egyedi világítótestek  
● Budapest Galéria  
Kiállítóháza, 1992, fehérre  
visszafestett képek  
emlékeztető diaképekkel



*Találkozások a tányérföldön,*  
1989, színházi performansz,  
Szkéné Színház  
(Ferenczi Róberttel)



*NIKROÁZ,* 1989, színházi  
performansz, Szkéné Színház



*MAKA-ZIRAKOZ,* 1991,  
színházi performansz,  
Szkéné Színház



● *Gallery by Night,* 1991, Stúdió Galéria, Budapest (Sárkány Sándorral és Zsankó Lászlóval)



*PERMEŐZI.*, 1990, szabadtéri performansz ● Zichy-kastély, Budapest



*PERMEŐZ II.*, 1990, szabadtéri performansz ● *NAP-NAP Fesztivál*, Pál-völgyi-barlang, Budapest



*Felgyorsított napóra*, 1991, szabadtéri performansz ● *NAP-NAP Fesztivál*, Pál-völgyi-barlang, Budapest



890201PE01–890201PE12, 1990, a *PERMEŐZ I–II.* performanszok dokumentumai



*Felgyorsított napóra*, 1991, a performansz dokumentumai



*Utolsó vacsora, utolsó ítélet,*  
1992 ● Galerie K.K. im Fisch,  
Braunschweig, Németország



Szabadtéri installáció, 1992  
● *AGORA*, Zichy-kastély,  
Budapest



*BIT*, 1990, szabadtéri  
performansz ● Dömös



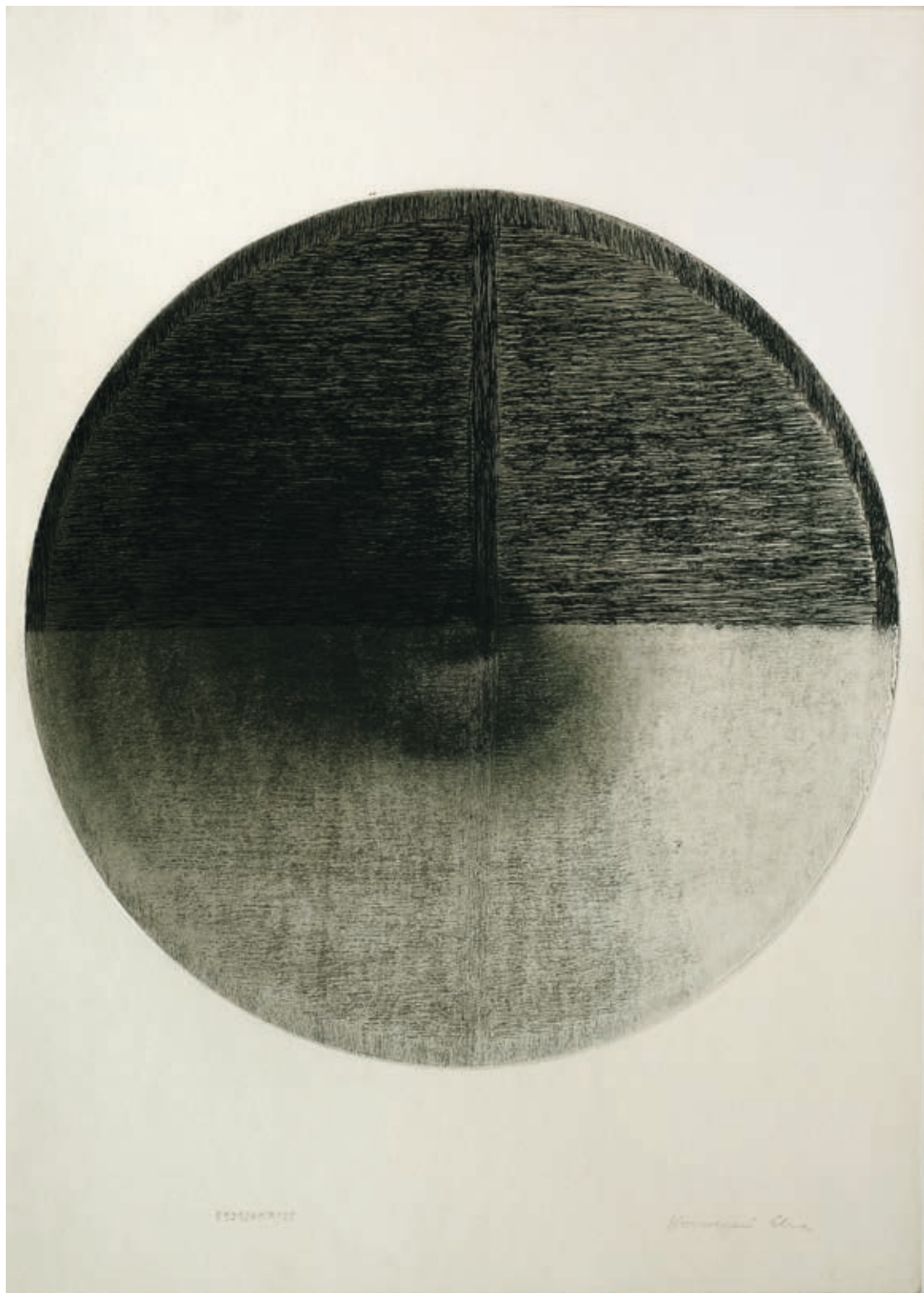
*OZBAO*, 1993, szabadtéri  
performansz ● Egyetemi  
Színpad, Budapest



Csontó Lajos kiállításának  
megnyitóakciója, 1991  
● Művelődési Ház,  
Esztergom



**7891030000 ORION**, 1989,  
land art installáció ● Hajós  
(Csontó Lajossal)



593126KR135, 1993, egyedi rézkarc, papír, 70x50 cm



192208NF06, 1992, kazeintempera, vászon, 200x140 cm



**591201BR82-től  
591262BR143-ig**, 1991,  
installáció,  
egyedirézkarc-sorozat  
● Magyar  
Képzőművészeti  
Egyetem, Barcsay  
Terem, Budapest  
(Faa Balázssal)



**590178NR73-tól  
593105KR114-ig**,  
egyedirézkarc-sorozat,  
70x50 cm ● Galerie  
mladých U Řečických,  
Prága, 1994



**592291NR215-  
592292NR216,  
592293NR217-  
592294NR218,  
592295NR219-  
592296NR220**, 1992, az  
egyedirézkarc-sorozat  
három rendhagyó lapja  
● Győri zsinagóga



**192209NF07, 193111NF22,  
192208NF06, 193107NF18**,  
kazeintempera, vászon  
● WIEN-BUDAPEST, WUK,  
Projektraum, Bécs, 1993



**192212NF10, 192208NF06,  
192213NF11**, 1992,  
kazeintempera, vászon  
● Kevi Kör Alkotóház,  
Türkeve



**193221NF31, 193111NF22**,  
1992–1993, kazeintempera,  
vászon ● Galerie Station 3,  
BVÖ, Bécs, 1994



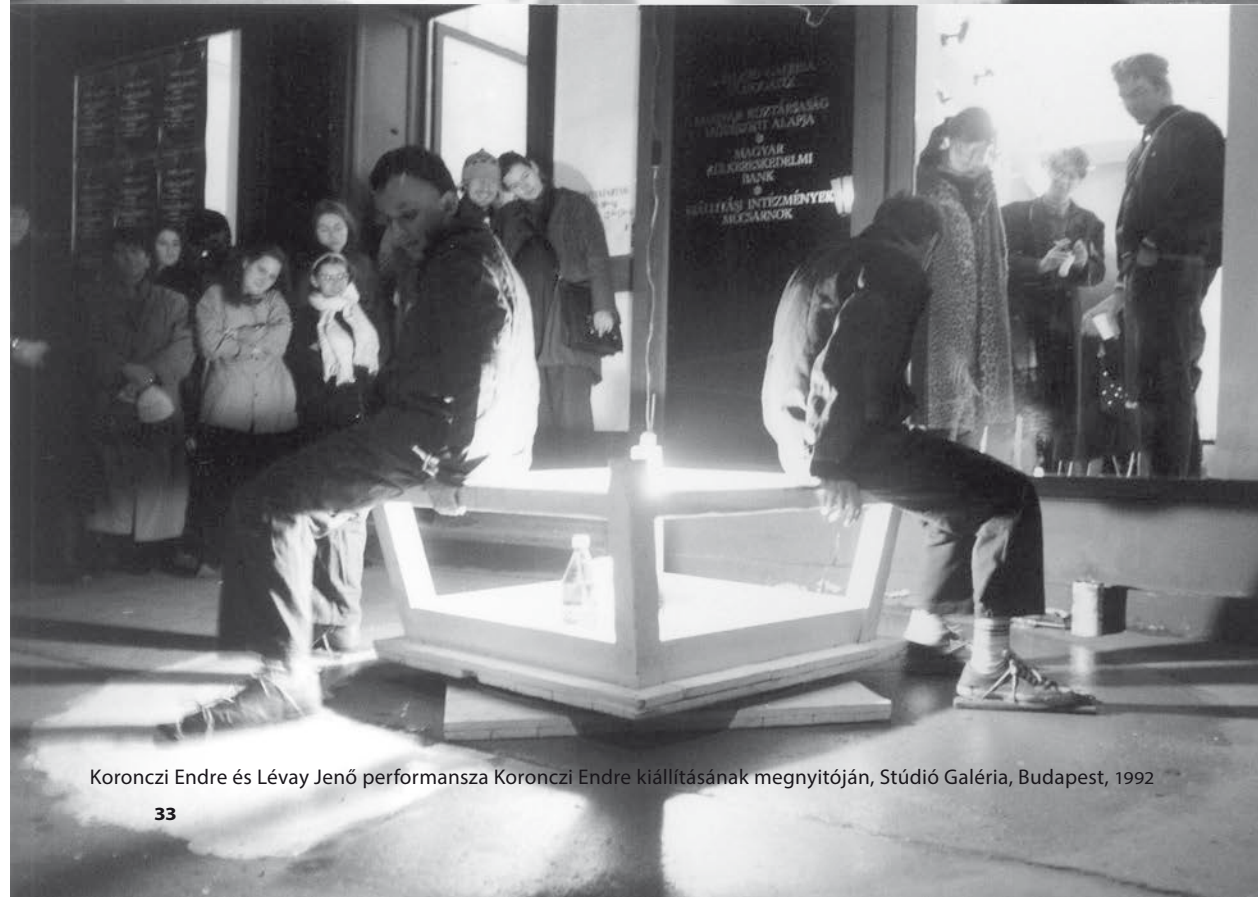
**193113NF24, 193115NF26,  
193116NF27, 193117NF28,**  
kazeintempera, vászon  
● BUDAPEST–WIEN, Óbudai  
Pincegaléria, Budapest, 1993



**193110NF21, 193112NF23,  
193109NF20,** kazeintempera,  
vászon ● Derkovits-  
ösztöndíjasok beszámoló  
kiállítása, Múcsarnok,  
Palme Ház, Budapest, 1993



**192208NF06, 193229NF39,**  
1992–1993, kazeintempera,  
vászon ● Újpest Galéria,  
Budapest, 1995



Koronczi Endre és Lévy Jenő performansa Koronczi Endre kiállításának megnyitóján, Stúdió Galéria, Budapest, 1992



**Ön-  
festő  
képek**

Koronczi Endre öt éven keresztül foglalkozott egy általa kidolgozott festészeti eljárással. Az így létrehozott képeit Faa Balázs *Önfestő képek*<sup>1</sup> nevezte el. Ez olyannyira lefedte a módszer lényegét, hogy ez lett és maradt a sorozat elnevezése. Bár nem ez az alkotó első műcsoportja, több okból érdemes mégis ennél kezdeni a vizsgálódást. Az egyik rögtön a ráfordított idő mértékéből fakad, hogy ti. az, ami ilyen hosszú időn át leköti egy sokoldalú fiatalember figyelmét, vélhetően egy olyan dolog, aminek nagy gondolati és/vagy érzéki tartalékai vannak, megfontolást, körüljárást igényel; illetve az időráfordítás közben jönnek elő egyre-másra annak különböző aspektusai. Fokozatosan gazdagszik az egyébként egyszerűnek mutatkozó módszer, és eredménye, a látvány. Koronczi valóban mindent elmondott, variálta, a végsőkéig kiaknázza a módszerében rejlő lehetőségeket, majd – megmaradva a technikánál – határait át is lépte. Másodjára: ez a műcsoport összegzése Koronczi akkor már évek óta tartó divergens művészi tevékenységének. Harmadszor: ez az együttes konceptuálisan egy sor olyan művészi problémát, kérdést foglal magában (tulajdonképpen rejtett formában), amelyek Koronczi Endre későbbi munkássága során bontakoztak ki. És csupán ezekből a későbbi munkákból következtethetünk vissza arra, hogy az *önfestő képek*ben már megvoltak bizonyos később kifejtett gondolatok. E művészi gondolatkezdmények persze nem determináltak semmiféle fejlődési irányt, már csak azért sem, mert a művek egyáltalán nem igényeltek semmiféle elmozdulást; ezek önálló, ha tetszik, befejezett csoportot alkotnak, bár elvileg a végtelenségig folytatható a soruk.

A képek hagyományos, valahol a geometrikus és az oldottabb festőiség között álló absztrakt festményeknek látszanak, melyek harmonikus színvilágú koncentrikus körökből vagy párhuzamos sávokból állnak. Egy-egy alkotást legalább egy szimmetrikus képpár alkot, bár az állhat több vászontól is. A geometrikus alakzatokba rendeződött festék felülete nem sima, továbbá a szimetriaviszonyokat figyelve azt is észre lehet venni, hogy a képpárok nem teljesen egyformák (tükrörszimmetrikusak). Valamennyi értelmező hangsúlyozta, hogy a képek létrehozási módja lényeges. Különbözik az összes addig ismert eljárástól, nemcsak hogy nem ecsettel fest a művész, de a képet készülés közben a művész nem is látja, és végleges kinézetére csak következtethet. *Az arccal egymásnak fordított, ráhátra feszített festővásznak közé öntött festékeket Koronczi Endre úgy osztja el a vásznon, hogy azokat egymásra helyezve szabályosan mozgatja: (el)forgatja, vagy elhúzza-csúsztatja egymáson.* „A képek önmagukat festik, és egymást, összetapadva dörzsölődnek, gépies erotikával. Az aktus végén a művész szétválasztja a résztvevőket... Nyomóforma és nyomtat egymás mellé kerül.”<sup>2</sup>

◆ 29–33  
*Önfestő képek*, 1992-től,  
kazeintempera, vászon

○ 263  
Faa Balázs:  
*Önfestő képek*, 1993

○ 267  
Tolvaly Ernő:  
*Elfordított képek*, 1993

<sup>1</sup> Faa Balázs: *Önfestő képek*. Koronczi Endre új művei. *Új Művészet*, 1993/3. 28–30.

<sup>2</sup> Tolvaly Ernő: *Elfordított képek*. Gondolatok Koronczi Endre legújabb munkái kapcsán. *Nappali Ház*, 1993/2. 78–81. (79.)

Bármilyenek legyenek is ezek a festmények, a képzőművészeti kép alapproblémáira kérdeznek rá: nevezetesen a mű és alkotó viszonyára, az alkotóra, az alkotói módszer szerepére, a vizualitás jelentőségére, a képkötés hagyományos eszközeire, s arra, mi alkotja a képet. Az 1992 és 1997 közt készített művekről a maguk idejében kitűnő esszék születtek.<sup>3</sup> A szerzők lényegében a sorozat minden aspektusát érintették, alaposan elemezték; máshová helyezve a hangsúlyokat gazdagították egymás értelmezését. Elemezték a módszer alapvető mivoltát és következményeit, beleértve a metafizikai gazdagságot is (Faa Balázs, Tolvaly Ernő, Sebők Zoltán), melynek romantikus felhangjai elavultak, de amelynek különböző vonatkozásai még ma is gondolatébresztők. Szó esett a „nagy nevek” alkotta művészet(történet)i kontextusról (Tolvaly, Sebők), de kevésbé arról a magyar művészeti szcénáról, amibe a fiatal Koronczai belenőtt, és a művészeti-társadalmi valóságról, amiben egy fiatal művész – a maga meghatározottságaival – kereste a helyét, amihez hozzá akart szólni. Igaz, Koronczai akkor még egyáltalán nem az ún. társadalmi valóságba akart beleszólni.

Milyenek is ezek a képek? Bár absztraktak, Koronczai mégsem „köröcikkeket és téglalapokat fest, hanem erőtereket”.<sup>4</sup> Elkészítésük minden avantgárdizmusa ellenére klasszikus képek is,<sup>5</sup> részben harmonikus színösszetételük okán: zöldek, barnák, okkerek vagy fehérek, szürkék, feketék állnak egymás mellett. Visszafogott a színviláguk – ahogy Faa írja.<sup>6</sup> Bár a festő nem látja művét festés közben, az esztétikumot nem vonja ki a műből, csak a 19. századi esztétikát hagyja végleg maga mögött, mivel a felvetett kérdések egyáltalán nem „esztétizáló” természetűek. Jóllehet Koronczait a kép érdekelte, közömbös volt a látvány iránt. Az esztétikum amiatt sem vonult ki, hogy a művész képkészítés közben nem módosított, nem korrigált, nem hozott „vizuális ítéletet”. Nem „szép” kép létrehozása volt a célja, de talán nem mellékesen a klasszikus normák mégis – ha tudattalanul is – jelen voltak. Koronczai döntött formai kérdésekről: méretről, arányról, formátumról, színekről, azok arányairól, sorrendjükről, a festőfelületek egymáson való elmozdításának mikéntjéről. Egy festési akció eredménye két (vagy több) vászon, melyek egymást festették. Értelmetlen megkülönböztetni, hogy melyik-melyiket, melyik volt a nyomhagyó, melyik volt a formáló, melyik volt a formált.<sup>7</sup> Kéz és ecset nem ért a vásznakhoz. Ez a momentum becsatolja a műveket a szakrális képi hagyomány körébe is, mely szerint az igaz képet, a vera ikont nem emberkéz festette, következésképp természetfeletti (isten) alkotás. Tudjuk, a képeket Koronczai alkotta, csak az a kérdés, hogyan fogjuk fel a szerepét. Kétségtelenül ő a koncepció megalkotója.

<sup>3</sup> Koronczai első méltatói művészek, festők és grafikusok voltak: Faa Balázs, Szabados Árpád, Tolvaly Ernő. Faa Balázs technikai leírását Tolvaly Ernő és András Gábor is idézi (András Gábor: *Festő, gép*, 1995, a katalógusbevezető akkor nem jelent meg). András Gábor A gondolat formái című tanulmányában (*Nappali Ház*, 1993/2. 70–77.) Koronczait az érzéki konceptualisták közé számítottta; a sort Sebők Zoltán írása zárta (*Inframince. Balkon*, 1994/5. 12–14.).

<sup>4</sup> Tolvaly: i. m. 80.

<sup>5</sup> Uo. 78.

<sup>6</sup> Faa: i. m. 28.

<sup>7</sup> Uo. 29.

„Ad absurdum viszik az automatikus írás automatizmusát, festészetileg bizonyos értelemben annyira elszegényednek, amennyire csak lehet, s cserébe olyan gazdag konceptuális tartalommal töltődnek fel, ami manapság igazán ritka a művészetben.”<sup>8</sup> Csakhogy a kivitelező is ő volt, csak épp merőben új módon. Ebből két dolog következik. Koronczai tehát úgy lépett fel, mint neoavantgárd művész, aki a hagyományok ellenében újít. Mivel pedig kivitelező is volt, az előkelő, matériához nem érő (csak aggyal dolgozó) konceptuális művész mítoszát is elvetette; rés támadt az elképzelés és kivitelezés között. Kontrollálatlan a folyamat, nincs folytonosság a kettő közt. Koronczai konceptuális is (kitalál, nem alakítja közvetlenül a formát), de munkájának végeredménye érzéki (anyagban megjelenő festmény/kép), s munkavégzése is fizikai, kézi valós munka. Faa Balázs (avantgárd hevülettel) igen szemléletesen egy automata gép megalkotójához hasonlította Koronczai munkáját: „A festő egy rendszert alkot, egy »képcsináló automatát«, »betáplál« néhány »paramétert«, és a továbbiakban kizárólag animátorként hajlandó közreműködni: észrevétlenül kivonul az alkotás folyamatából.”<sup>9</sup> Csakhogy András Gábor a személytelenséget demisztifikálva rámutatott a művek egyediségére: „...olyan festőgéppel van dolgunk, amely képtelen akár csak két tökéletesen egyforma »remeket« is gyártani!”<sup>10</sup> Az alkotó hűvös távolságtartását hangsúlyozta Tolvaly többször is – ami nehezen elképzelhető a fáradságos, netán izzasztó munkát végző művészre gondolva, aki vakkeretre vásznat feszít, emelgeti, forgatja, csúsztatja a képeket. Tolvaly eközben elismerte, hogy meditáció és megvalósítási munka együtt jár Koronczinál, sőt hogy a valósággal tart fenn közvetlen kapcsolatot: „Miközben beemeli a valóságot (nem utánozza), közvetlen kapcsolatot él meg az anyaggal. [...] A valóságot nem modellálja csupán, hanem... megismétli... Kulturális botránynak tűnik ez a valóságátélés, ez az új életnaturalizmus, pedig a festészet régről ismeri.”<sup>11</sup> Andrásin kívül, aki már elsőnek úgy fogalmazott, hogy „Koronczai... esetében nem a forma mélyíti el a koncepciót, hanem a koncepció bontakoztatja ki a »teljesség spektrumává« a formát”,<sup>12</sup> egyre konceptuálisabbnak írták le ezeket a képeket, míg elismerték azok érzéki vonásait is. „Olyan meditatív-szenzitív képek ezek, olyan művész alkotásai, aki konceptuális és szenzibilizálás között sétálgat” – állította Faa Balázs.<sup>13</sup> A mű témái a kép, a festő, a festőeszköz és a festés folyamata egybeestek; ugyanaz a dolog tette témává mindezt, így egy szétválaszthatatlan komplexitás jött létre, melyben az absztrahálható elemek mindegyike erősítette a másikat, egymást: „...témája a kép, a festő és a festés, és az összetapadt képek felnyitásakor láthatatlan, de jelenlévő erő és tér, az érzékelhető, de nem ismerhető történet.”<sup>14</sup> Bár Sebők szerint épp „...leolvashatjuk a képekről elkészítésük módszerét is: a festmény »ábrázolja«, demonstrálja önnön létrejöttének folyamatát... besoroltuk őket a művészet önreflexív

## 270

András Gábor:  
*Festő, gép*, 1995

## 264

Sebők Zoltán:  
*Inframince*, 1994

<sup>8</sup> Sebők Zoltán: *Inframince. Balkon*, 1994/5. 14.

<sup>9</sup> Uo.

<sup>10</sup> András: *Festő, gép*. 1995 (kiállítási katalógus).

<sup>11</sup> Tolvaly: i. m. 81.

<sup>12</sup> András: A gondolat formái. *Nappali Ház*, 1993/2. 76.

<sup>13</sup> Faa: i. m. 29.

<sup>14</sup> Tolvaly: i. m. 80.

◆ 33

Koronczi Endre és Lévy Jenő performansza Koronczi Endre kiállításának megnyitóján, 1992, Stúdió Galéria, Budapest

vagy, *Filiberto Menna* kifejezésével élve, analitikus vonulatába.”<sup>15</sup> Az a felismerés, hogy a ki-vitelezés, a csinálás folyamata a mű lényegéhez tartozik és a megértéséhez nélkülözhetetlen, vezethette Koronczit arra, hogy a Stúdió Galériában rendezett kiállítás megnyitóján<sup>16</sup> a festés folyamatát kollégája, Lévy Jenő segítségével performansz keretében mutassa be; azaz látványossá tette a festői aktust. Reflektált így távolról Jackson Pollock, Georges Mathieu és az őket kikezdő művészek sorára (Robert Rauschenbergtől Shigeo Kubotán át Andres Serranóig). Folytatta egyszersmind a festőzseni mítoszának lebontását, nemcsak a festés „gépesíthetőségével”, de az akció nyíltságával (nincs titok) és a közös cselekvéssel is.

Sebők Zoltán megfogalmazásában az *önfestő képek* „magát a dörzsölődést, azt a szinte dimenziótlan valamit ábrázolják, ami a két vászon között van, pontosabban történi.”<sup>17</sup> Azaz az inframince szemléletes megjelenési formái, amely „vékonykát jelent...”, a vékonyságnak azt a nullához közeledő fokát fejezi ki, amire a francia mince szó már nem képes. El sem képzelhető pontosabb kifejezés annak megjelölésére, amit Koronczi vásznai a sajátos alkotódási módszer következtében minden egyes pontjukon ott viselnek.”<sup>18</sup> Később – és így szintén utalt Koronczi műveinek metafizikai távlataira is – írta: „Duchamp számára... az inframince nem csak fizikai értelemben vett vékonykát jelent, hanem... a fizikai és a szellemi közötti választóvonalat, sőt talán a legvékonyabb határt, a halált is.”<sup>19</sup> Plasztikus példáival, akárcsak Tolvaly Ernő hasonlatával, nem csak illusztrált, hanem mintha ötleteket adott volna Koronczinak további munkái számára: „Fizikai értelemben inframince a szék támlájának melegsége, amiről épp most kelték fel; két tömegesen előállított tárgy közötti dimenzióbeli különbség, amennyiben maximális precizitást sikerült elérni; ...a bársonynadrág szárainak járás közbeni összedörzsölődése.”<sup>20</sup> „A forgatás közben megjelent körök ugyanúgy idézik a tűzfalak tövébe ültetett bokrok szélfújta ágainak szabályos félkör-karmolását a vakolatban..., mint a terv szerint festett geometrikus formákat, amiket valami váratlanul megváltoztat.”<sup>21</sup> És látjuk majd, hogyan jelentek meg összedörzsölt tárgyak és ruhák, testmeleg tárgyak, vakolatkopás és a szél fúvása Koronczi kiállításain.

Az *önfestő képek* kiterjesztése

Koronczi az ellentmondások mindkét irányába kiterjesztette az *önfestő képeket*: egyfelől konceptuálisan – miközben ugyanolyan „reális” maradt a megvalósítás –, másfelől a realitás irányába – konceptualitásából nem vesztve semmit. Az első, a Liget Galériában és a Városligetben megvalósított **894103KV01 – Végtelen gömb**

<sup>15</sup> Sebők: i. m. 13.  
<sup>16</sup> 1992. november.  
<sup>17</sup> Sebők: i. m. 14.  
<sup>18</sup> Uo.  
<sup>19</sup> Uo.  
<sup>20</sup> Uo.  
<sup>21</sup> Tolvaly: i. m. 80.

◆ 50

*Végtelen gömb adott középponttal*, 1994, Liget Galéria, Budapest

*adott középponttal* (1994) című kiállítás volt. A gömb középpontja a Városligetnek a galériához közel eső részén volt, a gömbből pedig a járda, a Liget Galéria falai és padlója metszeteket vágott ki, azaz olyan gömbrészleteket állított ki a művész, amelyek egy önfestett gömb metszetei lehetnének. A mű elhagyta ugyan a galéria zárt terét a köztér kedvéért, de ez nem valós intervenció abban az értelemben, hogy a konkrét hellyel akart volna valamit a mű(vész), itt az eszme geometriai kiterjesztése volt a cél, a városi térbe hatolás értelme. Merőben az absztrakt idea végtelenbe való kivetítése – elvileg, gyakorlatilag a megvalósulás a végtelenhez képest kicsi és részleges volt –, még ha a galériához képest oly nagyok is tűnt a széles útkereszteződés. Ezzel ellentétben állt az 1995-ben és 1996-ban Rómában készített sorozat, ahol az *önfestő képek* egyik fele a közterület egy darabját vette igénybe (egy törpe féloszlopot, kőpadot, utcán és parkokban heverő kőfaragványokat), ami mellé természetesen Koronczi Endre elhelyezte a kép másik felét is. A fotódokumentáció párokban mutatja be, hogyan változtak, koptak le, tűntek el a képek (vagy kisebb-nagyobb felük) egy év leforgása alatt. Itt az *önfestő képek* egy másik, szinte ellentétes tulajdonságára esett a hangsúly, mint a *Végtelen gömb...* esetében. A dolgok közti kölcsönhatásokra terelte a figyelmet az, hogy a mű két fele festette egymást, nyomot hagytak egymáson, hasonlónak, csaknem egyformává alakultak kölcsönös egymásra hatásuk következtében. Erre mint analógiára is építve, és kissé megváltoztatva az eredeti képkalkáló módszert, Koronczi a „hatás-tanulmányt” vitte tovább. A nem azonos anyagból levő képpárokat ütköztette más, újabb hatásokkal. Az egyik fél a közterület részeként általában meg is maradt, csak a „táblakép”-fél tűnt el többnyire; az oda nem szervesülő részek törtek le, mint zavaró részletek. Az időjárásnak és rongálásnak kitett képek esetében a konfrontáció valós, és a köztéri lét fontos eleme volt a műnek. Ez a fajta kiterjesztés Koronczi érdeklődésének módosulását is jelzi; Koronczi ekkor már készített az egymásra hatást más tárgyon és más kontextusban vizsgáló műveket is: 1994-ben egymást formázó szappanokat Belfastban, 1995-ben testnyomatokat, majd '97-ben *Szinkron* címmel megrendezte Óbudán az egymásra ható tárgyak, dolgok és emberek kiállítását.

Az *önfestő képek* Koronczi Endre pályáján tulajdonképpen úgy is tekinthetők, mint grafkáinak, performanszainak és (gesztus)festményeinek szintézisei, kiegészítve azzal, hogy installált *önfestő képe*inek előzményei a festményinstallációiban található meg. Koronczi a kép ontológiájával először nem az *önfestő képe*in keresztül foglalkozott; ahogyan festménysorozat készítésével a festészet határait igyekezett kitapintani, úgy grafikai munkáiban a grafikáét. A festészetten keresztül a festmény egyediségét, azzal inverz módon pedig, a sokszorosítási technikán keresztül a grafikai lapok megsokszorozását kezdte ki. Grafika szakos hallgató lévén kézenfekvő volt számára, hogy rézkarcot készítsen, csak hogy rézkarcosorozatai<sup>22</sup> épp a sokszorosított grafika eredeti célját forgatták ki: az ugyanarról a rézlemezről nyomtatott lapok ugyanis nem egyformák, legfeljebb

<sup>22</sup> 1990 és 1993 között készítette és állította ki (a diplomamunkájaként is funkcionáló) rézkarcait.

◆ 51

Köztéri festményinstallációk, 1995, akril, papír, kőfelületek Rómában

◆ 52

Szappaninstalláció, 1994 Belfast, Észak-Írország

◆ 60

*Testnyomatok*, 1998-tól digitális print, 100x90 cm

◆ 80–83

*Szinkron*, 1997, Budapest Galéria Kiállítóháza

◆ 28–30

Egyedirézkarc-sorozat, 1990-től, 70x50 cm

○ 261

Koronczi Endre: *Adott egy rézlemez...*, 1991

hasonlóak. A grafikai sorozatok egyediek lettek, egyes lapjaik pedig logikai sorozatot alkotnak. A képek Szabados Árpád elbeszélése szerint úgy készültek, hogy Koronczi „egy négyzetes rézlemez, sűrűn telekarcolt vízszintes vonalakkal, a négyzetet vékonyan keretező részt és az oldalfelzőket pedig ennél sűrűbben”.<sup>23</sup> A nyomtatáshoz azonban „nem festékezi föl sosem az egész lemez, csupán egy részét: csíkot..., átlósan egy sávot: lenyomatja, elfordítja a lemez kilencven fokkal és festékezés nélkül ugyanarra a helyre ismét lenyomatja. [...] A művelet tehát egyszerű, mindenki elképzelheti, hogy a különböző alakzatok fölfestékezésével egy-két-három-négyzerti nyomással milyen végtelenül sokféle variáció jön létre... egyetlen lemezről több mint száz egymástól különböző nyomatot készített”.<sup>24</sup> Először négyzettel, majd egyenlő oldalú háromszöggel, azután ötszöggel és végül az elméletben végtelen lehetőséget adó körformával végezte el Koronczi ezeket a műveleteket. A mértani szabályosságot szem előtt tartva a négyzetet 90, 180 és 270 fokban, a háromszöget 120 vagy 240, az ötszöget 72, 144, 216 vagy 288 fokban forgatta el. A 60-70-es évek konceptuális-szisztematikus művészetstratégiáit alkalmazta, amikor egyszerű mértani formák egyszerű geometriai transzformációival hozta létre képeit úgy, hogy a sorozat egyes darabjai közti különbséget a végrehajtott transzformáció mennyisége szabta meg, a variációk egyszerű logikai szisztéma szerint rendeződtek sorozattá. Jóllehet a szekvenciák létrehozása, a logikai variálás állt Koronczi érdeklődésének középpontjában – akárcsak például Sol LeWittnél és Maurer Dóránál –, és ezért is volt képes olyan hatalmas mennyiségű hasonló nyomatot készíteni – ahol a változatosságban rejlő retinális élmény minimális –, mindazonáltal a választott technikában rejlő vizuális és haptikus minőségek itt előléptek. A koncepció érzékletes formát öltött a sok nyomtatással meggyötört papíron, amelynek felületét egymásra rétegzett dombornyomású és sötétebb-világosabb tónusok vonalszövedéke borította, ugyan kiszámítható, de a befogadó által valószínűleg sosem kiszámított alakzatokban. Ekképp az egyszerű lépések végül mégis összetett képet eredményeztek. Az egyes lapok nem értékelhetők műként, a sorozatjelleg a mű lényegéhez tartozik, elvileg egy-egy lemezről egy-egy szisztéma szerint készített nyomatok összessége képez egy művet, illetve kicsit engedékenyebben: legalább annyi lap kell a műhöz, amennyiből a szisztéma, az alkotás folyamata és a végtelen (teljesség) megközelítésére törekvés igénye kiolvasható. A szigorú szisztéma szerint variált lapokkal a művész a variációk teljességére (legalábbis legnagyobb számának elérésére) törekedett, amelyek együttesen adták ki az Egészet. Továbbá „a létrehozás a mű koncepciójában benne foglaltatik”,<sup>25</sup> és Szabados felvetéseire igennel válaszolva állítható, hogy a mű őrzi elkészítésének folyamatát, mely részben annak témája is. Koronczi Ende úgy vélte, „a festés szabad alkotás”,<sup>26</sup> és ennek záloga egyediségében rejlik. Így ő a grafika egyedivé tételével a festészet szabadságát igyekezett megközelíteni.

<sup>23</sup> Szabados Árpád: Kicsit szárazon. Koronczi Endre grafikai sorozatáról. *Hitel*, 1991/10. 24–25. (24.)

<sup>24</sup> Uo. 24–25. Faa Balázs 1993-ban csaknem 600 nyomatot említ. Faa: i. m. 29.

<sup>25</sup> Szabados: i. m. 24.

<sup>26</sup> Koronczi Endre: *Adott egy rézlemez... Kiállítási katalógus*, Budapest, 1991

Grafikáinak készítésével párhuzamosan Koronczi folytatta hatalmas gesztusokkal festett absztrakt képeinek létrehozását, egészen addig, míg fel nem fedezte magának az önfestés technikáját. Első, 1988-as kiállítását is gesztusfestményeiből rendezte.<sup>27</sup> 1988-ban húszévesen Magyarországon gesztusfestményeket festeni azt jelentette, hogy az alkotó frissen, nyitottan, művészi ambíciókkal vág bele a művészi pályába. A 80-as években ugyanis a transzavantgárd festészet a mainstream<sup>28</sup> (nemcsak Magyarországon, de a nyugati világban és több kelet-európai országban is), így kézenfekvő, hogy a pályája kezdetén álló művészek ez a fajta festőiség vonzó lehetett. Annál is inkább, mert az enervált, képzési koncepció nélküli főiskolához képest ez a festészet igazán vitális volt. Érthetőbbé válik ez a választás, ha tudjuk, az expresszivitás, a közvetlen, erőteljes önkifejezés általában közel áll a fiatalokhoz, művészetéről alkotott elképzeléseikhez. Koronczi ráadásul meg is fogalmazta, hogy a festészetet szabad alkotásnak tartja. Harmadrészt Birkás Ákos személyes példája sem elhanyagolható, aki Koronczi tanára és segítője volt. Aki épp Koronczi középiskolás éve idején festette vidám, színes, élénk, gyermekrajyszerű kompozícióit, majd elkezdte tojásformává redukált, festőiségben gazdag fejmotívumait, és kapcsolódott a magyarországi újfestészethez.<sup>29</sup> Koronczi persze sem Birkást, sem az újfestészetet nem utánozta, sőt mintha inkább korábbi korszakokhoz fordult volna, nagyméretű képei gesztusfestmények lettek – a felszabadult mozgás absztrakt lenyomatai. Bár a transzavantgárdtól nem idegen az absztrakt festészet, mégis inkább a figuratív motívumokkal operáló festészet dominálta, még a lendületes gesztusokkal létrehozott képek esetében is.

Gesztusfestmények kiállításánál olykor fontos volt a megnyitó performansz,<sup>30</sup> melynek során a rituális mozdulatok és a festő gesztusok jelképes összekapcsolása történt egy általánosabb érvényű mozgássá. Ebben egyaránt hangsúlyt kapott a dinamika és az idea – a mozgás (mozdulat) két vetülete nem válik el élesen egymástól: tárgyiasulhat festményben, vagy maradhat – mint előadás – egyszeri élmény. Koronczi persze nem volt ezoterikus, hanem konceptuális, aki a képre, az alkotásra kérdezett rá. Kiállításai azonban mindig „többet” is tudtak, mint hogy gesztusfestmények legyenek. Azok mintha csak alapot jelentettek volna valami máshoz, miközben mint festményeknek is megvan a maguk értéke. Ezek a festmények egyszer (sokszor)

<sup>27</sup> Szolnok, Művelődési Ház, Sárkány Sándorral.

<sup>28</sup> A 80-as évek művészete és azon belül a transzavantgárd festészet megítélése, speciális helyzete, története és ambivalens szerepének megítélése, de a kapcsolatos terminusok kérdéséhez lásd: Hegyi Lóránd: *Új szexibilitás – Egy művészeti szemléletváltás körvonalai*, Budapest, 1983; *Avantgarde és transzavantgarde – A modern művészet korszakai*, Budapest, 1986; *Utak az avantgárból – Tanulmányok kortárs művészekről*, Pécs, 1990; Keserü Katalin (szerk.): *A modern poszt-jai – Esszék tanulmányok, dokumentumok a 80-as évek magyar képzőművészetéről*, Budapest, 1994; György Péter: *A későszocializmus után, a kapitalizmus előtt, Új Művészet*, 1992/9.

<sup>29</sup> Részt vett a Hegyi Lóránd által szervezett kiállításokon: 1984: *Frissen festve*, Ernst Múzeum; 1985: *Új szexibilitás III.*, Budapest Galéria; 1986: *Eklektika '85*, Magyar Nemzeti Galéria; 1987: *Új szexibilitás IV.*, Pécsi Galéria, Pécs. Valamennyi kiállításához készült katalógus.

<sup>30</sup> Mint például az Óbudai Társaskör Galériában (akkor Óbudai Művelődési Központ) 1989-ben.

## ● 19

LKH, Budapest, 1990  
(Faa Balázssal)

installációvá álltak össze, máskor pedig olyan szituációba kerültek, illetve olyan változáson estek át, amik épp (gesztusfestmény)létükre kérdeztek rá, tisztább, egyszerűbbnek látszó elgondolásnak adva helyt.

1990-ben a Lágymányosi Közösségi Ház kis kiállítótermében, annak közepébe Faa Balázssal közösen egy másik termet építettek, keskeny folyosót hagyva csak a nézők számára. A zárt szoba belső falát festették meg a művészek, és azokat kis ablakszerű nyílásokon betekintve nézhették meg a látogatók. Bár a festés stílusa jellemezte az alkotókat, a hangsúly nyilvánvalóan nem a festményekre esett, hanem az installációra (mint műre), melyben a több irányból megvilágított falfestmények nyílásai a folyosó külső falára vetülve – mint nyílások és mint fényfoltok – önálló teret hoztak létre. A legizgalmasabb mégis a kiállítási szituáció installáció általi kifordítása volt: a néző nem mehetett be az „igazi”, a festményeket befoglaló kiállítóterbe, oda csak szűkre szabott mozgásteréből kukucskálhatott be (leskelődővé vált), viszont nemcsak a festett falakat láthatta, hanem olykor egy másik látogató leskelődő arcát is – keretbe foglalva, minthogy az alkotók a nyílásokat belül képkeretekkel vették körül. Így nemcsak a téri szituáció volt kifordított, de a kép és a fal szokványos szerepe is fel volt cserélve: a képkeret kiürült, viszont a festmények az egész falat betöltötték; mintha a szűknek bizonyult keretek közül léptek volna ki. A keretekben nem hogy nem volt kép, de azok ráadásul nyílást, űrt, betöltetlen helyet kereteztek. Nem csak a nézés aktusát távolította el a leskelődés, hanem a néző lett nézetté, arca képkeretbe foglalt képpé vált. A reprodukciókon amiatt is mellbevágó a felforgatott rend, mivel a fotó egynemű anyagán nem magától értődő, élő ember, fotó vagy netán festmény volt látható egykor a **szoba** falán.

## ● 20

FMK, Budapest, 1992

A Fiatal Művészek Klubjában Koronczi 1992-ben fehér vásznról épített – egy szabályos hasábokat alkotó – installációt, mintha leszámolt volna a gesztusfestéssel. És valóban: a gesztusok darabjaira estek, a vásznrak keretre eső keskeny oldalán voltak csupán színes foltok, s az installációt szétszedve, a vásznrakat egymás mögé téve adódott ki egy-egy (gesztus)festmény. Időben visszafordítva: a művész az egymáshoz fogott, vakkeretre feszített vásznrak keskeny oldalaira festett egy-egy képet.

## ● 21

Budapest Galéria  
Kiállítóháza, 1992

Ugyanebben az évben a Lajos utcai pincében<sup>31</sup> *fehérre visszafestett* festményeit mutatta be – *emlékeztető diaképekkel*. Az összetett geometrikus alakzatokba rendezett fehér festményeket a sötétben egy-egy tv alakú tárgy világította meg. Mintha a profán, redukált ikonosztázokkal berendezett tér lenne a lényeges – kétségtelen, hogy az együttesnek volt szakrális hatása, ám furcsasága is: ilyen kontextusban szokatlanok ezek a vászonformák, csakúgy mint a kétfunkciós reflektoroké. Amíg nem tudjuk mik azok, indokolatlanul komplikáltaknak tűnnek. A képeket megvilágító dobozok azonban egyben dianézók is, és rajtuk egy-egy festménnyel szemben állva a fehérre festett

<sup>31</sup> Budapest Galéria Kiállítóháza.

vásznrak egykori állapotát lehetett látni, amikor azok még színes gesztusfestmények voltak. Amekkora lendülettel kezdte Koronczi az expresszív festést, két év után, bár nem hagyott fel teljesen vele, ugyanolyan elánnal kezdett figyelme annak hatáira, jelentéseire és historizálására irányulni – miközben újabb és újabb kérdések, műfajok és művészi problémák kerültek elő. Koronczi először csak a hangsúlyt tette át, majd megjelenésben is csökkentette a festés jelentőségét (csak a vásznrak pereme festékes), majd leszámolt vele, fehérre festve a képeket; ugyanakkor nem mondott le teljesen róluk, hiszen reprodukcióval emlékeztetett rájuk. Ezzel egyúttal a múltba is utalta őket. Kettős nézői magatartást hívott elő: másképpen kellett nézni a dianézóba, mint a festményre – másféle nézés, másféle mozdulat másféle értelmezést hívott életre.

A festés és képkalkítás, valamint a határkérdések, úgy látszik, szinte kezdettől érdekelték Koronczi Endrét, csakúgy mint a festéshez kapcsolódó gesztusok, mozdulatok és az alkotás folyamata. A folyamat – bármennyire is nyomot hagyott a grafikán vagy a (gesztus)festményeken – mégis mellékszereplő. Főszerepet az eseményművészetekben kapott. Ekképp Koronczinál – a hangsúlyeltolódás a folyamat irányába óhatatlanul performanszokhoz vezetett.<sup>32</sup> A performanszok felfutása, csakúgy mint az installációé, Magyarországon is a 90-es évek első felére, második harmadára jellemző. Koronczi performanszai is – akárcsak a performanszok általában – erősen rituálisak és őrzik színházi jellegüket, gyakran, amennyire lehet, pontos forgatókönyv alapján készültek. Kvázi szakrális jellegűek, több-kevesebb konkrét utalással tételes vallás(ok)ra vagy valamilyen archaikusnak tulajdonított szertartásra. Függetlenül eredeti vallási értelműktől és távol lévén attól a kontextustól, bizonyos szimbólumok tudatos használatának nyilván nem vallási célja volt, az legfeljebb a művészet szakrális mivolta melletti kijelentésnek tekinthető. A sokak által szakrálisnak dekódolható jelek átkódolódtak, a művészi (és nem egy vallási) közegbe tartozást demonstrálták, de főleg azt, hogy a művészet több, mint hétköznapi pepecselés különböző anyagokkal és több, mint luxuscikkek előállítása, hogy valamilyen kapcsolata van a transzcendenssel. Koronczi performanszaiban nagy jelentősége volt az eszközöknek (manipulálásra alkalmas kampós bot, kanócos, lámpaolajjal töltött fekete és fehér tojások) és az eszközként felfogott funkcionális-rituális installációnak, a berendezés geometrikus és a cselekvés liturgikus rendjének. Minden gondosan előkészített, szinte szerkesztett volt, a dolgok térbeli helye és mozgásiránya, mint egy gépezet, megszabott volt; a hangsúly a tárgyak manipulálásán, az eseményeken és a cselekvéseken volt, sosem a cselekvőn. Az első néhány színházi performansz után<sup>33</sup> a megtervezett események rendszerint megnyitókhoz kapcsolódtak; vagy a helyszín (templom), vagy az időpont (Szent Iván-éj) inspirálta a cselekmény jellegét. Egyszerre voltak rituálisak és konceptuálisak. Általában 3, 4, 9 vagy 12 darab

## ● 22

*Találkozások a tányérföldön*,  
1989, Székéné Színház  
(Ferenczi Róberttel)

## ● 22

*NIKROÁZ*, 1989, Székéné  
Színház

## ● 22

*MAKA-ZIRAKOZ*, 1991,  
Székéné Színház

<sup>32</sup> Koronczi 1991 és 1994 között installációkat is készített, többnyire társakkal a Stúdió Galéria *Gallery by Night* elnevezésű egyéjszakai kiállításain.

<sup>33</sup> Budapest, Székéné Színház: *Találkozások a tányérföldön* (Ferenczi Róberttel), 1989; *NIKROÁZ*, 1989; *MAKA-ZIRAKOZ*, 1991.

◆ 24  
*PERMEŐZ I-II.*, 1990

◆ 24  
*Felgyorsított napóra*, 1991

◆ 26  
*Utolsó vacsora, utolsó ítélet*, 1992

◆ 27  
*OZBAO*, 1993

◆ 26  
*BIT*, 1990

volt egy-egy „késletből”, a tűz és a víz (jég, festék) mint őselemek csaknem mindig, valamint – már a klasszikus konceptuális művészeket is foglalkoztató – egyszerű, „természetes” események (égés, olvadás, fénykibocsátás) rendre alkotó elemei voltak a rituáléknak. A *PERMEŐZ I.*-ben<sup>34</sup> három oktaéder alakú építmény körül zajlott az égetés és a festékek összefolytatása; háromszög jelölte ki a *Felgyorsított napóra*<sup>35</sup> területét; négyzetes volt az *Önévés II.*<sup>36</sup> és az *Utolsó vacsora, utolsó ítélet*<sup>37</sup> kijelölt tere. A *Felgyorsított napóra* egyszerre kapcsolódott pogány szertartásokhoz (a nyári napforduló ünnepéhez) és alkotta újra azokat úgy, hogy bár a „szertartás” teljesen komoly volt, a címen és az égő tűz (napszimbólum) használatán kívül semmi nem emlékeztetett a népi hagyományokra, inkább kicsit pszeudónak tűnt, a cselekményalakítás öntörvényű játéknak. Annál is inkább, mert Koronczai abszurd módon, de belső logikája miatt teljesen meggyőzően éjszakai napórát csinált digitális óra segítségével, így még humorosan egyesültek is az új eszközök a régiekkel (tűz, fapózna mint óramutató). Hasonlóan szinkretikus volt az *Utolsó vacsora, utolsó ítélet* is 12 „terítékével”, halakkal, mécsesként égő, világító tojásokkal, a kereszténység két fő eseményének profán, mégis beleérző átértelmezésével. A cselekmény egyik súlypontjában a performer az ételt magához vette, másik súlypontjában pedig a(z ítélet) tüzes ingá(já)t (kordában tartott, de mégiscsak romboló) útjára bocsátotta (ez az inga egyszerre tudott a mérleg és a kard ekvivalense lenni). Hogy ne legyenek az elsődleges értelmezési szintet illetően kétségeink, a jeleneteket egy könyvben való lapozás választotta el, kötötte össze. A könyvben Leonardo *Utolsó vacsorájának*, majd Michelangelo *Utolsó ítéletének* reprodukciója volt látható. Ezzel az alkotó a művészettörténetbe kapcsolta saját cselekedetét, de a művészeti toposzokkal folytatott, nyíltan didaktikus játék távolságtartó maradt – mind a művészet történetével mind a keresztény liturgiával szemben. Az *Önévés II.* sokrétű (szín)játék volt az önarcképpel, az elfogyasztással-megsemmisítéssel: Koronczai először tűz által vetett árnyék és tükröződés segítségével egy tepszi süteményre édes önarcképet festett, majd azt a háttéréből kivágta és megette. A sütemény alatt levő fotópapír a kivett sütemény helyén önarcképformában fényt kapott, ezt a művész vegyszerekkel előhívta és fixálta, így a megevert önarckép helyén – mintegy narcisztikus ismétlődéssel – újabb önarcképet hozott létre.

Az önarckép egyébként Koronczinál nem volt téma, mint ahogy más téma sem volt – minthogy festészetében mindig absztrakt maradt. Az önarckép teljesen másféle értelemben majd fontos lesz későbbi pályája során, egyelőre itt azonban arról volt szó, hogy a rendszerváltás körül, pályája elején mivel foglalkozott Koronczai Endre. Mennyire sokféle dolgot művelt. Ez a sokoldalúság akkor a művészetben belül maradt, a művész befelé forduló módon kereste a műfajok határait, próbálta azokat konceptuálisan megragadni

<sup>34</sup> 1990, Budapest, Zichy-kastély.

<sup>35</sup> 1991, Budapest, Pál-völgyi-barlang, *NAP-NAP Fesztivál*, június 24.

<sup>36</sup> 1991, Groningen, Westerkerk.

<sup>37</sup> 1992, Braunschweig, Galerie K.K. im Fisch.

– festményeiben, grafikáiban, installációiban és performanszaiban. Mintha ezek közös nevezőjét nála az alkotás *folyamatában* lehetne fellelni, és e korai korszak vége felé egyre inkább annak is konceptusára esne a hangsúly – noha nincs tisztán lineáris sor. S ahogy az *önfestő képekbe* becsatornázódtak kísérletei, tapasztalatai a nyomtatástól a mozgáson át a képkészítés „automatizmusáig”, a festmény koncepciójától az egymásra hatásig, és konceptuális festményeként kristályosodnak ki, azok úgy jelentették az egymásra hatás más tárgyakban realizált vizsgálatának kezdetét, hogy Koronczai elhagyta a kép (és az introvertált művészet) belső világát. Bár nincsenek merev korszakhatárok, a kifelé fordulást szappanok összemosódása, római köztéren *önfestő képek* installálása és egy szelíd, 70x200x70 cm-es konceptuális *Térfoglalás 70x200x70* jelentette.<sup>38</sup>

Ezzel a művészetfelfogással Koronczai Endre nem állt egyedül, 1990 körül sok olyan művész – például Chilf Mária, Kicsiny Balázs, Németh Ilona – festett expresszív képeket, akik a 90-es évek közepén (illetve közepétől) installációkat készítettek. A konceptuális művészet újbóli térnyerése a 90-es évek elején kezdődött,<sup>39</sup> melynek egyik mozgatója Magyarországon Marcel Duchamp „felfedezése” volt. A rendszerváltás körül még nem is problematizálódott újra a művészet társadalomban elfoglalt helye, illetve a művész társadalmi szerepvállalása nem volt nyilvánvaló. A rendszerváltás a művészek számára a kötelező politikai gyakorlatoktól való felszabadulást jelentette, és épp csak elkezdődhetett értelmiségiként való magukra eszmélésük – amire a főiskola nem motivált. Az első komolyabb motíváció az 1993-ban szervezett *Polifónia*<sup>40</sup> eseménysorozat lehetett. Épp csak megkezdődhetett – anyagi eszközök híján továbbra is szűkösen – a párbeszéd a demokratikusabb szabályokhoz szokott világgal. Koronczai Endre konceptualizmusa ebben a közegben alakult.

◆ 48  
*Térfoglalás 70x200x70*, 1993 ● ½. *Stúdió Éves Kiállítás '93*, Budapest Galéria Kiállítóháza

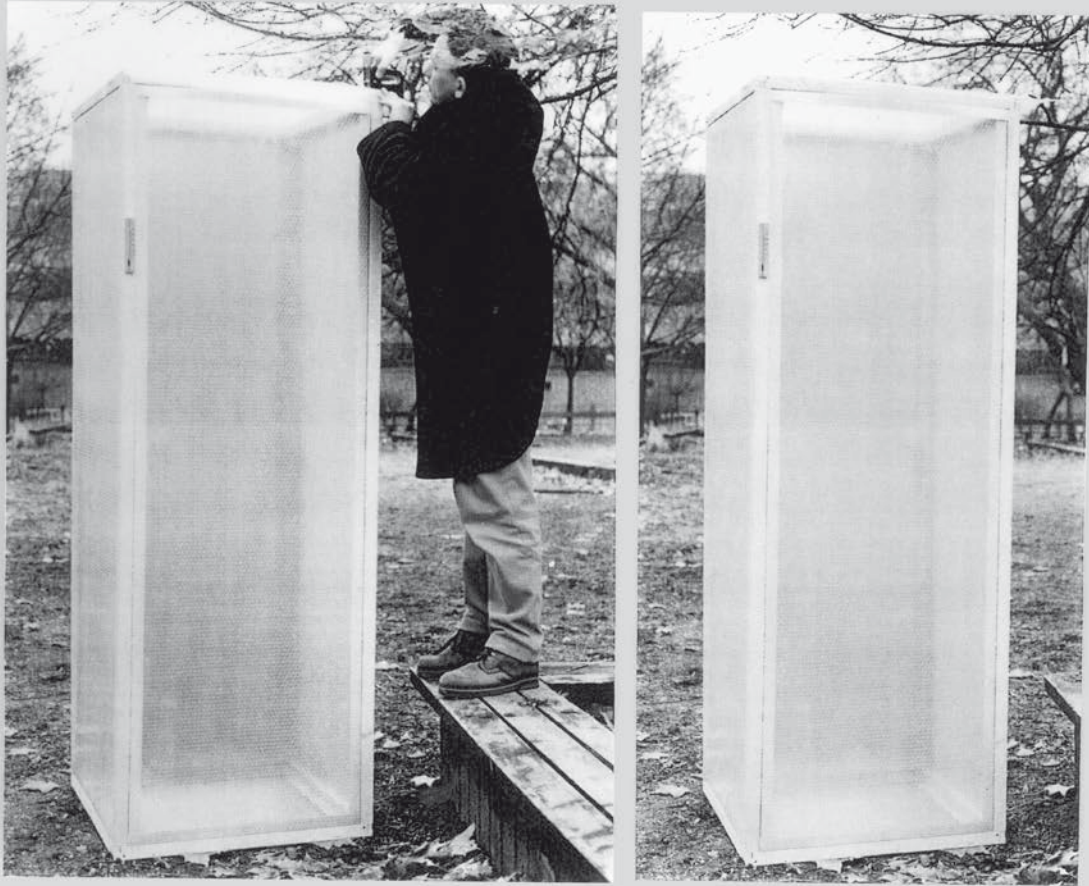
<sup>38</sup> Budapest Galéria Kiállítóháza. ½. *Stúdió Éves Kiállítás '93*. Katalógus. Szerk.: L. Menyhért László. Budapest, Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület, 1994.

<sup>39</sup> Erről: Tatai Erzsébet: *Neokonceptuális művészet Magyarországon a 90-es években*. Budapest, Praesens, 2005.

<sup>40</sup> Suzanne Mészöly–Bencsik Barnabás (szerk.): *Polifónia | Polyphony. A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar művészetben*. A Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központ éves kiállítása, 1993. Budapest, Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központ, 1993. [1994]

A rendelkezésre álló tér méretei: 70 x 200 x 70 cm. Az 'elkülönítéskor' a tér hőmérséklete: -1°C. A hideg tér a kiállítóterembe kerülve felmelegszik +22°C-ra, így 23°C-os hőmérsékletnövekedésen megy keresztül, ami 8,4559%-os térfogatnövekedést (903.593 cm<sup>3</sup>-ről 980.000 cm<sup>3</sup>-re) eredményez.

Beláthatjuk, hogy a folyamat megfordítható, ilyen módon képesek vagyunk arra, hogy mérhetően nagyobb teret helyezünk (állítsunk ki) a rendelkezésünkre álló térfogatban.



8932010000, *Térfoglalás 70x200x70*, 1993, installáció, fa, légpárnás fólia, hőmérő, szöveg és az akció fotódokumentációja ● ½. *Stúdió Éves Kiállítás '93*, Budapest Galéria Kiállítóháza



7972080000, 1997, installáció, körzők, égetés, rajz  
● *Constans*, Óbudai Pincegaléria, Budapest



894103KV01  
*Végtelen gömb adott középponttal*, 1994,  
 kazeintempera vászon,  
 fa, fotódokumentáció,  
 Ø99 m, Liget Galéria és környéke, Budapest



895101RM01–895116RM16, 1995, akril, papír, köféléletek Rómában, foto



Szappantárgyak egymáshoz koptatása, 1994, Hollywood, Észak-Írország

**794201PK01**, 1994, szappaninstalláció, 16x16x10 cm ● *B&B Belfast-Budapest*, Katalyst Arts, Belfast, Észak-Írország



**795102PK05–795103PK06**, 1995, szappaninstalláció, egyenként Ø22 cm; **195101NF47**, 1995, akril, fa, fotó, a Kapitólium tér mintája alapján ● *Róma-Esztergom*, Európa Közép Galéria, Esztergom



**896109PK14**, 1996, installáció, fotel, koptatott parkettarészlet és cipő, videó  
● *Valódi művészet* | *Real Art*, 1999, Trafó Galéria, Budapest



**695202PK09**, **695203PK10**, 1995, fotó, 100x100 cm ● *Aritmia 4*, 1996, Uitz Terem, Dunaújváros



**800102VA02** *A fűvön hagyott lábnyom elhalványodása*, 2000, videó, 14'  
● *Az emlékezésről...*, Vigadó Galéria, Budapest



**896107PK12**, 1996, installáció, lambéria, zakó, hang, 145x376x77 cm  
● *A legkevesebb*, Ernst Múzeum, Budapest



898205SI18, 1998, installáció, koptatott padlószőnyeg, tárgyak nyomai, épített járófelület, 550x370x65 cm  
 ● *Sic transit gloria mundi*, Bartók 32 Galéria, Budapest



● *Zeit-Spiel*, 1999, ifa-Galerie, Berlin

896202PK16, 1996, installáció, rekonstruált koptatott konyhafal, szék, asztal, koptatott terítő, tányér, ≈300x300 cm  
 ● *Viszontlátásra! Marcel Duchamp magyarországi hatásai*, Budapest Galéria Kiállítóháza



896203PK17, 1996, installáció, preparált (melegedő) székek  
 ● *Viszontlátásra! Marcel Duchamp magyarországi hatásai*, Budapest Galéria Kiállítóháza



699210SI30, 1999, digitális print, 100x90 cm



● Haus Ungarn, Berlin, 1998  
Óriásplakát, 2000 ● 1x1 tábla, Lövölde tér, Budapest



6982085119–8992115141, 1999, digitális print, fűtőszállal preparált (testmeleg) tárgyak  
 ● Szétnyílt doboz, Ernst Múzeum, Budapest



6982085119–8992115141,  
 1999, digitális print,  
 fűtőszállal preparált  
 (testmeleg) tárgyak  
 ● Galeria Monumental,  
 Lisszabon



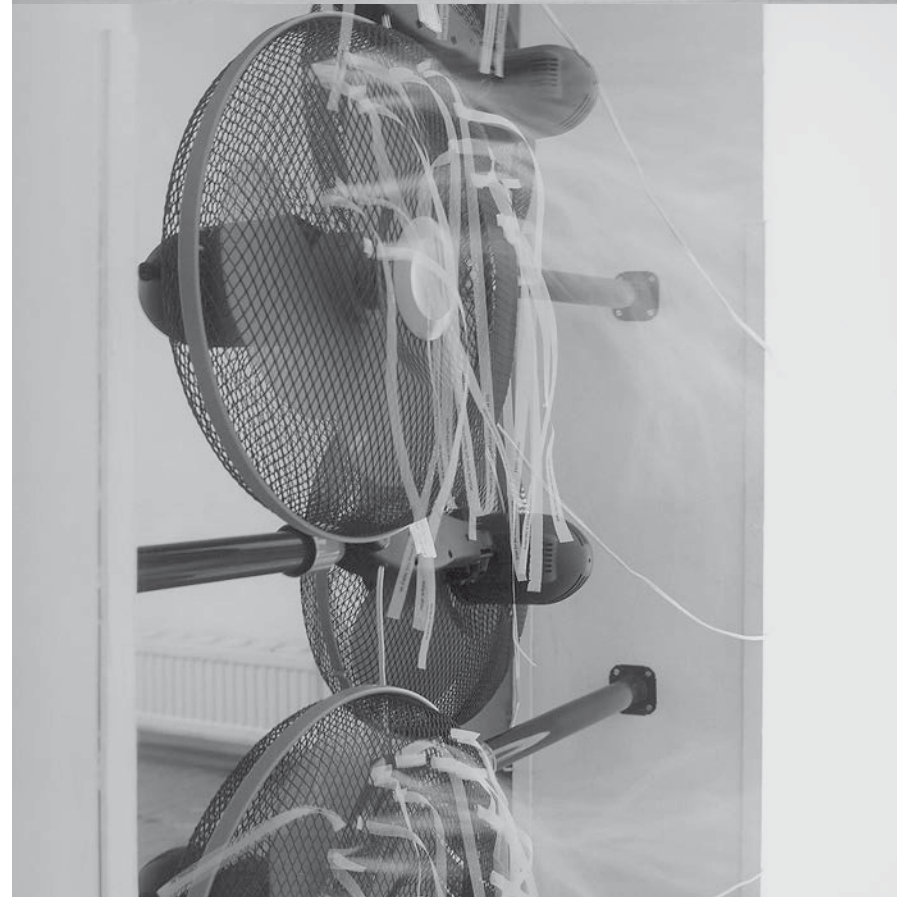
*Kétirányú szél | Real Time Wind*,  
1999, installáció, ventilátorok,  
szövegek, fotó ● Stúdió Galéria,  
Budapest (Frans Jacobival)

64 ◆



*Kétirányú szél | Real Time Wind*,  
1999, installáció,  
ventilátorok, szövegek, fotó  
● Stúdió Galéria, Budapest  
(Frans Jacobival)

◆ 65





**Szink-  
ron**

Abban az évben, amelyben Koronczai Endre utoljára állította ki **önfestő képeit**, nagyszabású kiállítást rendezett **Szinkron** címmel.<sup>1</sup> Egy újabb, akkor már öt évek óta foglalkoztató problémakört mutatott be, és azt szinte egyszerre foglalta össze és terjesztette is ki. Ebben a körben pedig a főszereplő a dolgok egymásra hatása volt. Dolgoké – a szó igen tág értelmében véve.<sup>2</sup> Koronczai ezen a területen is konokul járt el: addig folytatta, míg konceptuálisan ki nem merítette e munkasorozat tartalmát, de abbahagyta ott, ahol az érdekességét veszítené. Fontos az is, miféle dolgok azok, amiket a művész vizsgálódási körébe emelt, mivel a hatás milyensége ezek függvényében bontakozott ki, ugyanakkor ezek a „dolgok” e hatás nyomán lettek (módosultak, változtak) valamilyenné. (Ezek minősége a hatás minőségévé is lett – filozófiai vagy lélektani, és persze köznapiság implikációikkal.) Másfelől ezek az alkotások „időmunkák” is, általuk vált meg-, de legalábbis felfoghatóvá a köznapiság tudat számára az idő. Természetesen ez a „hatás” a maga absztrakciójában nem merőben új, az **önfestő képek** – elkészítésük technikája folytán – logikus előzményét alkották a koptatás, egymásrahatás nyomait viselő – és egyben reprezentáló – konceptuális munkáknak. A Sebők Zoltán által Koronczai munkáiban tetten ért „inframince” metafizikai tartományok felé nyit utat, bármely prózaiak és hétköznapiak is Sebők példái, amelyeket Koronczai rendre meg is valósított: „Fizikai értelemben inframince a szék támlájának melegsége, amiről épp most keltek fel” – magyarázta Sebők,<sup>3</sup> és illusztrálta Koronczai a Duchamp tiszteletére rendezett kiállításon 1996-ban, s azt egy évvel később idézte is.

A képektől a dolgok felé történő ilyen elmozdulás során nemcsak a „műtárgyat” hagyta maga mögött az alkotó, de azzal együtt az absztrakciót és a művészet – még megmaradt – ezoterikus, elefántcsonttorony-beli képzetét is, hogy azokat banális dolgokra cserélje fel. Elhagyta bár a képek erotikáját köznapiság, de az életünket is alapjaiban érintő tartalmak kedvéért, mindazonáltal nem veszett el minden: megmaradt az egymásra hatás mint olyan tanulmányozása, a hatótényezők erotikája és az inframince is.

Az első „hatás alatt álló”, deformált, koptatott tárgyak a szappanok (1994–1995-ből) még absztraktok abban az értelemben, hogy mintha fontosabb lett volna az alkotó számára a formálás maga, és a mesterséges módon létrehozott, egymás hatása alatt álló (képlékeny, jól alakítható) tárgyak formálódásának megfigyelése. Ugyanakkor olyan tárgy ez már, amely merőben hétköznapi, a tisztálkodás eszközeként

◆ 80–83  
*Szinkron*, 1997, Budapest Galéria Kiállítóháza

○ 271  
*Történhet másképp?*  
Bán András interjúja  
Koronczai Endrével, 1998

◆ 59  
*Viszontlátásra! Marcel Duchamp magyarországi hatásai*, 1996, Budapest Galéria Kiállítóháza

◆ 52  
Szappantárgyak egymáshoz koptatása, 1994, Hollywood, Észak-Írország

<sup>1</sup> Budapest Galéria Kiállítóháza, 1997. május 8. – június 27.

<sup>2</sup> Koronczai is szeretne így nevezni, lásd Bán András interjúját: *Történhet másképp?* In: Koronczai Endre: *Szinkron*. Kiállítási katalógus. Budapest, Budapest Galéria, 1998. március, o. n. (Ebben a szövegben tizenkilencszer szerepel ez a szó.)

<sup>3</sup> Sebők Zoltán: *Inframince*. *Balkon*, 1994/5. 12–14. Ez emlékeztet Paul Auster és Sophie Calle „párbeszédére”. Auster *Leviatán* című (1992) regényében (Budapest, Európa, 2000) szereplő Maria Turner „előképe” Sophie Calle. Később Calle megvalósított olyan munkákat, amiket Auster „írt elő”.

## ● 54-55

*Aktív felületek*, 1995–1996  
Uitz Terem, Trafó Galéria

testünkhöz kapcsolódik és kulturális konnotációkban gazdag. Auschwitz után azonban nincs ártatlan szappan-tárgy, mesterségessége az emlékezőt minduntalan az emberzsírból készített szappanokra emlékezteti.

## ● 57

*A legkevesebb*, 1996, Ernst  
Múzeum

Az első „igazi hatásokat” mindazonáltal Koronczai saját testén figyelte meg: a bőr-felületről, ahol a karóra és zokni kikoptatta a szórt, fekete-fehér fényképeket készített, (*Aktív felületek*, 1995). E leghétköznapibb hatással (kopás, koptatás) való foglalkozás során Koronczai módszereiben is elmozdulás történt a megfigyeléstől (fotózás) a talált tárgyak kiállításán és testnyomatok (fotódokumentáció) készítésén át kopott tárgyak rekonstrukciójáig (*A legkevesebb*, 1996), illetve előállításáig (*Sic transit gloria mundi*, 1998) és tárgyak preparálásáig.

## ● 58

*Sic transit gloria mundi*,  
1998, Bartók 32 Galéria

Emberi használat során egymást koptató, elnyűtt tárgyak sorát fényképezte (mászóka, csúszda, autó és bicikli féknyoma aszfalton), bemutatta vagy rekonstruálta.<sup>4</sup> 1996-ban állította ki a **896203PK17 Konyhaszékeink, melyek ülőfelülete még őrzi testünk melegét** és a **8960202PK16 Konyhafalunk, melyet a székek, az asztal és a testünk koptatott**<sup>5</sup> című ready-made munkákat, amelyeknél a cím leírja magát az installációt; majd egy fotel előtt kikoptott parkettát, az azt kikoptató kopott cipővel együtt.<sup>6</sup> *A legkevesebb*<sup>7</sup> című kiállításon Koronczai munkájának egyik fele egy könyökén lukasra koptatott kabát, a vele együtt kopott lambéria és az egymáson maradandó nyomot hagyás, a koptatás hangja volt, a másik fele két minimálkivágatú színes fotó: egy kamion és egy utcai falszakasz az annak rendszeresen nekiütődő, azt karistoló kamion nyomával. A két teljesen különböző jellegű munka megegyező, 10 karakterből álló alfanumerikus kódot kapott,<sup>8</sup> miáltal a mű (a kettő egy) más lett, mint amit a tárgyak önmagukban jelentenének – a hangsúly az egyedi véletlenről a rendszeres mozdulatra esett, a dokumentálására egyfelől, illetve rekonstrukciójára másfelől.

E köznapi tárgyak elhasználódása triviális, figyelmen kívül hagyott, unalmas történés, ugyanakkor az ilyen részletek elhanyagolása a hétkönapok nyomorúságára, lelki lomposágra vagy épp szegénységre vall, a velük való szembesülés fájdalmas, az ismétlődés, a rutin melankóliája hatja át. Egy ilyen tárgypárost az eredeti kontextus hiánya

<sup>4</sup> Koronczai Endre: *Szinkron-képkollekció*. Budapest, 2000. Az 52 képet közlő katalógus egésze ezt a problematikát (nyom, kölcsönös nyomhagyás) prezentálja, legyenek azok talált nyomok vagy installációk.

<sup>5</sup> 1996, 160x230x250 cm. In: Nagy Mercedes (szerk.): *Viszontlátásra! Marcel Duchamp magyarországi hatásai*. | See You Again! Marcel Duchamp's Influence in Hungary. Budapest, Budapest Galéria, 1996–2000. 69. (Budapest Galéria Kiállítóháza, 1996. november 4. – december 8.)

<sup>6</sup> *Aritmia 4*, Uitz Terem, Dunaújváros, 1996; *Valódi művészet*, Trafó Galéria, Budapest, 1999. *Valódi művészet | Real Art* (konceptió: Eike, szöveg: Tillmann J. A.), Budapest, 1999, Trafó Kortárs Művészetek Háza, szerk. n., o. n.

<sup>7</sup> Tatai Erzsébet: *A legkevesebb*. Válogatás stúdiósok munkáiból. Ernst Múzeum, 1996. február 21. – március 17. *Balkon*, 1996/4–5. 14–16.

<sup>8</sup> A kódolás rendszeréről Koronczai Bán Andrásnak nyilatkozott. Lásd 2. jegyzet.

azonban megfosztja melankóliájától, kiállítóteremben önirónikusan tudjuk szemlélni. Az alkotó megfigyelői kívülállását (aki saját tárgyait használván persze belül is áll) ismétljük meg, saját tárgyainkra ismerhetünk – bent is vagyunk és kívül is.

Koronczai ezidő alatt *Testnyomhagyás* elnevezéssel (1996) a győri szerb ortodox templom poros székeire egymás után ráült (kis csalással benedvesített) fehér nadrágban. A helyszínen a sötétszürke nadrágfenék és az ülepalakban megtisztult poros ülőfelületek (melyek „valóságosan” voltak jelen) mellett bemutatott fotók dokumentálták ezt a cselekvéssort. A kétféle indexikus jel játékosan-viccesen utalt egymásra, ugyanakkor Koronczai hasonló munkáinak (és korábbi, grafikáinak) kontextusában tovább bonyolítja és értelmezi a „dolgok” egymásra hatását; míg a hely szellemének segítségével és a konkrétan ott levő por felhasználásmódjával Koronczai kiaknázza a történelmi idő által mozgatott kulturális metaforákat.

Az egymásra hatás szélsőséges példája az egyszeri nagy erejű összeütközés, autós baleset: a *Gallery by Last Night*<sup>9</sup> című munkájában Koronczai a Stúdió Galériában egy karambol helyszínét alakította ki: az ajtóban egy összetört, sárga<sup>10</sup> taxi, benn a padlón egy összetört bicikli, bevásárlószatyor szétgurult gyümölcsökkel és zöldségekkel. A pop art óta kézenfekvő „téma” újbóli színrevitele húsbavágó volt még akkor is, és most is az.<sup>11</sup> Nem pusztán roncsautót láttunk, hanem egy installációt (egy tökéletesen kivitelezett színekdochtét), amely emlékezetünkbe és képzeletünkbe idéz egy olyan szerencsétlenséget, mely bármikor bármelyikünkkel egy szempillantás alatt megtörténhet. Bár se halott, se vér – a halál nem volt közvetlenül jelen –, mindenki tudta, hogy mi lehetett a megjelenített baleset kimenetele.<sup>12</sup> A hatások dinamikájának életünkben (és halálunkban) szélső pontjait jelölte ki ezzel Koronczai – mondjuk „a fotel előtt papucsaink koptatta parkettával” szemben.

Koronczai persze nemcsak tárgyak súrlódását figyelte meg (végeredményben testek nyomát tárgyakon), hanem a tárgyak emberi testen hagyott nyomait is. Az ezredfordulóra a testtel való foglalkozás különös jelentőségre tett szert a képzőművészetben

<sup>9</sup> Erről is: Pika (Nagy) Árpád: A művészet éjszakai élete. *Gallery by Night '98*. (Stúdió Galéria, Budapest, 1998. március 20–29.) *Balkon*, 1998/5. 18–25. <http://www.c3.hu/scripta/balkon/98/05/11pika.htm>

<sup>10</sup> A színnek később lesz jelentősége, így ez is a véletlenek egyfajta összejárásának tulajdonítható – retrospektíve.

<sup>11</sup> A téma aktualitását jelzi, hogy Németh Hajnal – természetesen másra fókuszáló, de mégiscsak – a karambolt tematizáló installációja nyerte meg a magyar zsűrit, hogy 2011-ben Magyarország képzőművészetét a Velencei Biennálén képviselje.

<sup>12</sup> „Számomra nagyon fontos volt, hogy a motorháztető gőzölgjön, az autóból zene szöljön, és a nyitott ajtón keresztül erős »taxiszag« (Wunderbaum) legyen érezhető. A bicikli kereke folyamatosan forgott, kattogott, a lámpája folyamatosan villogott. Mindezzel a kimerevített pillanatot szerettem volna hatásossá tenni. Mint amikor a beleset túlélői arról számolnak be, hogy az a pár pillanat olyan volt, mintha órák teltek volna el” – tette hozzá a kéziratához Koronczai.

## ● 84

*Testnyomhagyás*, 1996,  
szerb ortodox templom,  
Győr

## ● 214–215

*Gallery by Last Night*,  
1998, Stúdió Galéria,  
Budapest

## ● 54

*896109PK14*, 1996,  
installáció, fotel, koptatott  
parkettarészlet és cipő,  
videó

60

**Testnyomatok,**  
digitális print, 100x90 cm

is.<sup>13</sup> A test iránti megnövekedett érdeklődést jelezte a testtel foglalkozó, testet vagy testrésze(ke)t ábrázoló művek számának megnövekedése. Ennél azonban fontosabb, hogy az általuk közvetített testkép az utóbbi évtizedekben lényegesen átalakult, valamint az, hogy a bennük tematizált problémák igen szerteágazóak. A késő kapitalizmus fogyasztói kultúrájában – jórészt a média hatására – a szép, a fitness látszatát kelendő test az öröm és önkifejezés eszközeként a hedonista testet hirdeti,<sup>14</sup> pedig inkább a test szabályozásának következő fokát jelenti. A diétákkal, testmozgással, plasztikai sebészettel, öltözködéssel karbantartott test (illetve annak reklámok által kialakított ideálképe) mögött az én „eladhatóságának kényszere” húzódik. Mivel az eladhatóság a megjelenésen múlik, a test egyre fontosabb szerepet tölt be.<sup>15</sup> Sok alkotó éppen ezt a testképet kérdőjelezi meg úgy, hogy a fogyasztói kultúra nyelvén szólal meg, annak mintegy részeként „belülről”; vagy a test elidegenedésének borzalmát tárja a néző elé; de mint Koronczai, lehet távolságtartóan ironizáló is.

1998 és 2000 között az **Aktív felületek**hez hasonlóan testrészeket fényképezett, csak hogy itt a színes és még köztereken is megjelenő<sup>16</sup> képek között a tárgy szándékolatlan testbe nyomódása mellett (sapka, melltartó, karóra) szándékoltnak is találunk (pisztoly csöve halántékon, bilincsnymon), és persze olyat is, amiről ez eldönthetetlen (talán alvás közben hagyott nyomot az ágyban felejtett tárgy?). „Talált képként foghatjuk fel az emberi testre préselt kisméretű tárgyak lenyomatait a bőrön. Koronczai Endre képein olló, fésű, játékautó, fogsor nyomai láthatók. A test mint indexfelület, a mimikri, a gesztusok, a testtartás, azaz a metakommunikáció eszközeként ismert. Továbbá a tetoválások és préselt, égetett, vágott stigmák stb. hordozójaként. Koronczai művein ezek a kisméretű és jelentés nélküli, hamar eltűnő testreliefek a fotografikus dokumentálás megőrző jellegét reprezentálják, de mint ironikus motívumok és információhulladékok, a bőrre indexálódott kulturális jelek tradícióira adott játékos reflexióként is felfoghatók” – írja Szűcs Károly.<sup>17</sup> A játékos reflexióval egyet lehet érteni, a talált képpel való felfogással talán, a jelentés nélkülséggel azonban nem. Tűnhetnek épp esetlegesnek a testbe nyomódó tárgyak, ám erről szó sics. A tárgyak természetesen nem alkotnak egy tudományos taxonómikus rendet, és nem is járnak egy srófra. A harapás a nyakon más rendszerbe illeszkedik, mint a napi cipekedéstől kivörösödő, elnyomorgatott kezek; a

<sup>13</sup> Nőnem – Hímnem. In: *Bartók 32 Galéria 1995. szeptember – 1996. június*. Szerk.: Tatai Erzsébet. Budapest; Műélvezés. In: *Bartók 32 Galéria 1997. április – 1998. március*. Szerk.: Tatai Erzsébet. Budapest; Emily Martin: *A test vége? Replika*, 28. 1997, 109.; András Edit: *A test reprezentációja a kortárs magyar művészetben*. In: *\*\*\*Erotika és szexualitás a magyar képzőművészetben*. Szerk.: András Gábor. Budapest, 1999, 51.

<sup>14</sup> Mike Featherstone: *A test a fogyasztói kultúrában*. In: Mike Featherstone – Mike Hepworth – Bryan S. Turner: *A TEST. Társadalmi fejlődés, kulturális teória*. Budapest, 1997, 70–107.; György Péter: *A testek rendje*. In: *Művészet és média találkozása a boncaszalonon*. Budapest, 1995, 167–179.

<sup>15</sup> Featherstone: uo. 94–100.

<sup>16</sup> 1x1 tábla, Lövvölde tér, Budapest, 2000; *BodyCase*, Rotterdam, 2002.

<sup>17</sup> Szűcs Károly: *Hamis hűség. A Dokumentum 5 kiállítása*. (Csikász Galéria, Veszprém, 2000. október 7. – november 7.; Magyar Fotográfusok Háza, Budapest, 2001. március 5. – április 16.) *Balkon*, 2001/5. [http://balkon.c3.hu/balkon\\_2001\\_05/dokumentum\\_text.htm](http://balkon.c3.hu/balkon_2001_05/dokumentum_text.htm)

tar fejbe nyomódó sapkakapocs (így, hátulról csak a tarkót fotózva szimmetrikusan), a melltartó vagy a karóra nyoma – szinekdotikusan mind utal viselőjére, szokásainkra és tárgykultúránkra is. Banális, különös és megdöbbentő nyomok egyaránt előfordulnak. Élő testekről lévén szó, a nyomok átmenetiek, és – ahogy Lázár Eszter hangsúlyozta – valódi testeken történt valódi kapcsolatokat dokumentált a művész, továbbá jelentősége van annak is, hogy a „fotók a kölcsönhatás megszűnésének pillanatában készültek, retrospektív kapcsolatot örökítenek meg”.<sup>18</sup> Ugyanakkor e nyomok – mint akár nyomozati anyagok – eseményekre (netán bűntényekre?) is utalhatnak, egy történet közepébe vezetnek, egy-egy elbeszélés egy-egy mozzanatát alkotják, kitalálhatók előzmények és következmények.

Feltűnő, hogy mindig csak testrészek jelennek meg, sohasem egész test. Tudjuk, hogy valakihez tartozik, de nem tudjuk kihez, nincs személyisége (csupán egy, kivételes esetben látszik a teljes arc: az alkotóé<sup>19</sup>). Ez a fragmentáltság, a részletek ilyen leképezése merőben kortárs jelenség, de nem előzmények nélküli. A romantikus romkultusz töredékei egy soha be nem teljeshető tökéletes egész részei voltak, vágyképek, egy ideát képviseltek (akár a vissza nem hozható idealizált múlté vagy egy földrajzilag távoli világé). A művészeti iskolák szertárába tévedőt (mind a mai napig) polcokon zsúfolódó szem, orr, fül, kéz és lábtöredékek szürrealista látványa képeszi el – tanulási célból másolni való minták, tökéletesnek tartott szobrok részletei. Rosalind Krauss szerint mindez forrása volt a modernista művészet testrészes-„megszállottságának” (mint például Constantin Brancusínál), de legalább ennyire fontos lett később a pszichoanalízis által felfedezett (és kidolgozott) „tárgykapcsolat”<sup>20</sup> is, ami a szürrealizmusban, majd Louise Bourgeois művészetében érhető tetten. Koronczinál nyilvánvalóan másról volt szó: a rész itt részlet, ami egy problémára, egy kérdésre ránagyít – mégsem kevésbé szembeötlő a hiány. Ezeket a műveken ugyan – ha csak testrészeik reprezentációiban, de mégis – jelen van valaki, ellentétben az egymást dörzsölő tárgyakat (re)prezentálókkal, ahol csupán utalás történt rá, ahol jelenléte (olykor kétszeresen is) közvetett volt. Ott az ember és hiánya a tárgyakon keresztül előhívódott. Itt viszont a hiány nem ilyen értelemű, itt csupán az *egésznek* érződik a hiánya.<sup>21</sup>

A Lajos utcai **Szinkron** című kiállítás külön tárgyalást igényel, nemcsak említett összefoglaló jellege, hanem kidolgozottsága is emellett szól. A kiállítóház minden termében egy-egy új munkát helyezett el Koronczai úgy, hogy mottóként egy-egy azokhoz

<sup>18</sup> Lázár Eszter: „Mi ügyelünk a részletekre”. Koronczai Endre testnyomatai. *Ex Symposion*, 2000, 32–33. 109.

<sup>19</sup> Az egyik acrcsületben – melyen a halántékra szorított fegyver nyoma látható – azonban felismerhető Petrányi Zsolt.

<sup>20</sup> Az anyai testrészekre való vágy(ódás)ból származik. Rosalind Krauss (1989): *Louise Bourgeois: Portrait of the Artist as Fillette*. In: uő: *Bachelors*. Cambridge, Mass., – London, The MIT Press, 1999, 51–75.

<sup>21</sup> „Az 1x1 tábla óriásplakátja is pont ezzel a paradoxonnal próbált dolgozni. Ott, azon a reklámfelületen, azoknak a tárgyaknak a »hült helye« látszott, melyek a reklámok főszereplői szoktak lenni. Az óra »helye«, a melltartó »helye« stb.” Koronczai Endre közlése, 2012. október 1.

278

Lázár Eszter: „*Mi ügyelünk a részletekre*”, 2000

80–83

**Szinkron**, 1997, Budapest Galéria Kiállítóháza

kapcsolódó régebbi munkáját (vagy annak részletét, esetleg rekonstrukcióját) társította. Koronczai az általa felvetett kérdéseknek csaknem minden aspektusára kitért, nem akart semmit a véletlenre bízni, nála minden szerkesztett és végiggondolt.<sup>22</sup> A múltbeli és jelenbeli tárgyak társításai tudatos építkezésre és önreflexióra vallanak, időfelfogása (és életünkre gyakorolt hatása) a múlt és jövő jelenben való érintkezése Dienes Valéria időfelfogását idézi.<sup>23</sup> Mind a termekhez, mind a munkákhoz tartozott egy-egy hosszú cím, melyek értelmező szövegekként funkcionáltak.

Az első teremben a leghétköznapibb, nagyon triviális tárgyak foglaltak helyet – mintegy átvezetesként az otthoni és a hétköznapi közegekből.

#### első terem

82

*Szinkron*, 1997  
első terem

A poszterek és a lambéria: *Tárgyaink (sokszor velünk együtt) szinkronban alakítják egymást.*

Munka címe: *Hétköznapi környezetünk tárgyai hatást gyakorolnak egymásra.*

**897101SI01, 897101SI02**

Idézet címe: *A fal előtt sétáló ember zakójának könyöke folyamatosan belepoptatja magát a lambériába, a lambéria pedig kikoptatja a zakó könyökét.*

**896107PK12** – 1996, *A legkevesebb*, Ernst Múzeum, Budapest<sup>24</sup>

57

*A legkevesebb*, 1996,  
Ernst Múzeum, Budapest

A második terem témája a művészet (prezentációja és művek egymásra hatása) volt. Koronczai saját korábbi festményét – egy hagyományos értelemben vett műalkotást (egyik kétrészes zöldes *önfestő képét*) helyezte az általa meghívott Pető Hunor alkotásához, aki Koronczai koncepcióját elfogadva továbbgondolta azt. Pető padozatra helyezett, rózsaszín ellipszis formájú munkája granulált egérméregből állt. A két mű – egyik sem triviális tárgy – komplementer módon egészítette ki egymást. Koronczai egy a képkalkotás folyamatát firtató mű, Pető Hunoré pedig egy meghökkenítő, bár igen egyszerű installáció, mely a befogadást problematizálta: a mű veszélyeire hívta fel a figyelmet ironikusan.

<sup>22</sup> Lásd Bán András interjút: Történhet másképp? In: Koronczai Endre: *Szinkron*. Budapest, Budapest Galéria, 1998.

<sup>23</sup> Az idő kúpja felé. In: Dienes Valéria: *Miénk az idő*. Budapest, Szent István Társulat, 1983, 224–226. Ha nem vagyunk misztikusok, nincs jelentősége, hogy Koronczai és Dienes Valéria egy napon született: május 25-én.

<sup>24</sup> Koronczai Endre szövege. <http://www.koronczai.hu/site/szinkron/katalogus/mottok.htm>

#### második terem

Pető Hunor munkája és a kis festmény: *A kiállított tárgyak és a kiállítási szituáció szinkronban hatnak egymásra.*

Munka címe: *A pont eltűnő részei mérgezési tüneteket váltanak ki.*

Pető Hunor: *Rózsaszín pont*

Idézet címe: *A kiállítási szituáció visszahat a kiállított műtárgyakra.*

**293110KF07** – 1993.<sup>25</sup>

A harmadik, középső terem, melyet Koronczai központi jelentőségűnek tartott – e körül sorolódnak a termek (a katalógusban ez az első, az origó). Bár köznapiak az ide helyezett tárgyak (óra, szék), viszont nagyon nem szokványos helyzetben szerepeltek: az óra mutatójánál volt felfüggesztve, a szék pedig – mint korábbi munkájának mottója –, a falon volt, ráadásul melegedő felülettel. Itt hétköznapi és művészi egymásba folyt, filozófiai és művészeti problémával kiegészítve. Az óra ebben a kiállítási kontextusban nem közönséges tárgy, időmérő funkciójánál fogva itt speciális szerepet töltene be még akkor is, ha normál helyzetében lett volna jelen. A mottó-mű pedig több (kereszt)utalást is implikált. Eredetileg ugyanebbe a kiállítóházba készült, a Duchamp tiszteletére rendezett kiállításra; másodsor: Sebők Zoltán még korábbi, az *önfestő képek* kapcsán idézte Duchamp-t, mint aki a Koronczai által megvalósított inframince-t „feltalálta”; harmadszor: Sebők Duchamp nyomán a szék melegedését használta az inframince megvilágítására.

80

*Szinkron*, 1997  
középső terem

#### középső terem

Az óra és a melegedő szék: *A hosszan tartó érintkezések megváltoztatják a tárgyak fizikai jellemzőit (is).*

Munka címe: *A múlt koptatja a jövőt, a jövő koptatja a múltat, és ez a kettő a jelenben ér össze.* **897104SI04**

Idézet címe: *A szék, melyről éppen most álltunk fel, még őrzi testünk melegét.*

*A melegség érzékelhetősége az idő múlásával arányosan csökken.*

**896203PK17** – 1996, *Viszontlátásra! Marcel Duchamp magyarországi hatásai*.

Budapest Galéria Kiállítóháza, Budapest<sup>26</sup>

59

*Viszontlátásra! Marcel Duchamp magyarországi hatásai*, 1996, Budapest Galéria Kiállítóháza

A negyedik terem mottó-mű karórája kapcsolatot teremtett a 3. teremhez, bár szó sincs időmérésről, csak a testen hagyott nyomról. Az új munka a test révén kapcsolódott ehhez (de nem egy hatás regisztrációja, hanem felerősítése). Ezen a ponton azonban attól el is emelkedett. Koronczai saját hajtincseit kis ventilátorok keltette szél fújta össze társa hajtincseivel. A hajak szándékolatlan mesterséges egymásba kuszálása, az érzet,

83

*Szinkron*, 1997  
negyedik terem

<sup>25</sup> Uo.

<sup>26</sup> Uo.

amit keltett, és a fogalmi asszociációk is a vágy körül jártak: az ezeryi, egymást körbefonó és állandóan érintő szál közt mindig van rés; soha nem teljes az érintkezés, mindig elégtelen az egyesülés.

#### negyedik terem

A hajtincsek és a karórám szíja: *Testünk, testrészeink és a testünkön viselt tárgyak szinkronban módosítják egymás felületét, illetve állapotát.*

*A változás mértéke a tárgyak keménységétől is függ.*

Munka címe: *Hajtincseink (ha közel hajolunk egymáshoz), egymásba omlanak; ekkor jóval nagyobb felületen érintkezünk, mint ami a térfo-gatunkból következne. 897105SI05*

Idézet címe: *A karórám szíjának belső felülete folyamatosan koptatja a csuklómát.*

**695202PK09** – 1996, *Aritmia 4*, Uitz Terem, Dunaújváros<sup>27</sup>

◆ 55

*Aritmia 4*, 1996  
Uitz Terem, Dunaújváros

◆ 83

*Szinkron*, 1997  
ötödik terem

Az ötödik teremben bár ismerősek voltak a tárgyak, semmi nem triviális. Az előző teremhez megint a mottó-mű kapcsolt: mesterséges szél lebegtette függöny. A függöny-libbenés mindig várakozással telített, bár a rekonstrukció a kifeszített fehér textíliával határozottan száraz volt. A tárgyak itt nem súrlódtak, szinte anyagtalan érintésről volt szó. A két, egymás tetején levő, fehérre festett nehézkes hasáb között reflektorként átsütő fénynyaláb, mely láthatatóvá tette a keskeny rést, a világban váratlanul felbukkanó csodát idézte.

#### ötödik terem

A nagy testek és a függönyök: *Két térrész – az érintkezési felületük mentén – szinkronban és azonos mértékben hat egymásra.*

Munka címe: *A felső test súlyából következően: a két test érintési síkjában egymás felé irányuló hatóerők lépnek fel. 897106SI06*

Idézet címe: *A függöny a külső és a belső tér érintkezési felületének tekintetű. Amikor egy légáramlat meglöbenti a függönnyt, az egyik tér birtokba veszi a másik egy darabját, s ez hol az egyik, hol a másik térrész javára történik.*

**896201FG01, 896202FG02** – 1996, Téli Galéria, Szentendre<sup>28</sup>

◆ 85

Téli Galéria,  
Szentendre, 1996

Koronczi amikor a „dolgoz” kölcsönhatására volt kíváncsi, nem állt meg tárgyak – legyenek azok triviálisak vagy különösek – egymásra hatásánál. Figyelme kiterjedt speciálisan emberek közti művész(et)i és lélektani hatásokra is.

Pető Hunor felkérése (túl azon, hogy telitalálat volt, pedig addig nem ismerték egymást személyesen) három szempontból is jelentős. Először is Koronczi magán és választott társán közvetlenül figyelhetette meg két ember (munkában való) egymásra hatását. Másodsor, ami a néző számára a legfontosabb, a „művészi hatás”: hogyan hatott a két művész egymásra – munkáik elkészítésére, ezáltal magukra az alkotásokra (illetve Koronczi esetében a kiválasztásra); a kiállítóteremben a két munka hogyan hatott egymásra, a kiállítási szituációra, és az vissza – egyesével mindegyik tényezőre külön-külön és együtt. Végül, de nem utolsó sorban, Koronczi azzal, hogy egy másik művészt egyéni kiállításába bevont, tudunkra adta, hogy a művészet dolga nem a művészegő heroizálása.

Ezt vitte tovább a művész(házaspárok meghívásával,<sup>29</sup> akiket arra kért, állítsanak ki (lehetőleg) közös munkát – ami vélhetőleg reprezentálja azt a hipotézist, hogy az együttélő emberek hatással vannak egymásra, s ha művészek, akkor a művészi munkái-kat is befolyásolják. A művészpárok munkái a kiállítóház pincéjében voltak láthatók. E „hatásvizsgálat” akkor is igen izgalmas, ha jósolható volt, hogy a tudományosan csengő felvetésnek nem lett ilyen értelemben vett eredménye. Nem releváns, milyen a 12 pár művészi teljesítménye, az a lényeges, hogy bemutatásra kerültek.<sup>30</sup> A konceptuális művészet értékelése szerint azok a Koronczi ötletén gondolkodó alkotók (Gerhes Gábor–Medve Zsuzsa, Illés Anna–Pálos Miklós, Kámán Gyöngyi–Szűcs Tibor) valósították meg legsikeresebben a projektet, akik egymás gondolatát is befolyásolták, és akikre Koronczi műve is hatott.

A kiállítás külön értéke volt Szabics Ágnes szereplése, aki a két emelet közti kürtőben helyezte el mindkét szinten hallható hanginstallációját. Koronczi ugyanis Szabics Ágnessel alkotott párt. Szabics szereplési módjának megtalálása sok fejtörést okozhatott (a pincében nem lehetett, mert ott pár nélkül lett volna; de ha Koronczival teljesen szimmetrikus módon állít ki – ahogy az több szempontból is logikus lett volna –, az egész projekt megváltozását vont maga után). E határhelyzetet azonban rendkívül elegánsan oldották meg: ahogy ez a köztes hely összeköt két teret, úgy testesíti

<sup>29</sup> A kiállító párok: Bánföldi Zoltán, Deli Ágnes; Beöthy Balázs, Németh Hajnal; Braun András, Káldi Kata; Gerhes Gábor, Medve Zsuzsa; Gulyás Ágnes, Koroknai Zsolt; Hajdú Kinga, Kósa János; Illés Anna, Pálos Miklós; Imre Mariann, Kótai Tamás; Kámán Gyöngyi, Szűcs Tibor; Köves Éva, Wéber Imre; Szépfalvi Ágnes, Veress Zsolt; Zsankó László, Zsankó Lászlóné Szőnyi Krisztina.

<sup>30</sup> Hozzá kell tenni, hogy bár Koronczi elmondása szerint (2011. október) „nem válogatott”, „mindenkit meghívott, aki eszébe jutott”. De akik úgy mond Koronczi eszébe jutottak, azok korosztályából a művészeti szcéna ismert alkotói.

<sup>27</sup> Uo.

<sup>28</sup> <http://www.koronczi.hu/site/szinkron/katalogus/index.htm>. Itt a műtárgyak pontos adatai is szerepelnek.

meg ennek kiaknázása Szabics ambivalens szerepét; miközben ő maga olyan munkával állt elő, ami ugyan direkt erre a felkérésre készült, de amelyet efféle inspiráció nélkül is létrehozhatott volna.

Tárgyaink a használat során persze kopnak, de hatásunk ebben nem merül ki; időlegetesen át is veszik testünk hőmérsékletét. Ez a fajta energiaátadás igencsak haszontalan és voltaképp veszteség is, kicsinység, ugyanakkor mások számára a tárggyal való kapcsolat megszünte után válik érzékelhetővé. De ha már „hatás”, Koronczi – nem kevés humorral – nekilátott **Testmeleg tárgyak** létrehozásának (1999), azaz fűtőszállal preparált használati tárgyakat készített, melyek így mintha őriznék testünk melegét: szék, papucs, bot, telefon, egér, mobiltelefon, bőrönd, bevásárlókocsi fogantyúja. Nyilván mindenki eltérő érzeteket kelt testmeleg tárgyak érintése, e preparált tárgyaké azonban határozottan jóleső. (Nem a közvetlensége folytán, bár ez sem zárható ki). Koronczi átlélesítette a tárgyakat, nagyon is költőiek lettek, épp mert látszik, nincs elrejtve a technika, hogy áramforrás szükséges a működésükhöz. Ezek a tárgyak a hozzájuk asszociált testrészek komplementerei, nélkülük „értelmetlenek”, így magányosan – ember nélkül – töredékeknek tűnnek, az egység szétszakadását (hiányát) humorosan-melankolikusán demonstrálják.

Koronczi Endre 1995-től készített installációin és fotóin tulajdonképpen az idő a főszereplő; múltását a dolgok egymásra hatásában mérte, azt az evidenciát vette alapul, hogy az idő magukban a művekben dolgozik – illetve az mutatkozik meg bennük, amit az idő munkájának tartunk. Mivel ezek a tárgyak a lehető leghétköznapibb szituációkban bemutatott változás, elhasználódás nyomait őrizték, Koronczi túllépett az idő folyásának egyszerű ábrázolásán vagy szimbolikus megjelenítésén: „... az elmúlt időszakban készített munkáim koncepciójához szeretnék kötődni. Ezek a munkák a felületek, az idő és a szinkronitás problémakörével foglalkoztak. Az egymással érintkező különböző elemek meghatározott, többnyire hosszúnak tűnő idő alatt hatást gyakorolnak egymásra, megváltoztatják egymást. Ez a változás többnyire külső természetű, a felületen jelentkező módosulás. Viszont az egymást alakító részt vevő elemek nemcsak tárgyak lehetnek, és nemcsak egymás külső felületeire lehetnek hatással, hanem ez a kölcsönhatás lehet belső természetű is” – írta a *Szinkron* kapcsán.<sup>31</sup>

<sup>31</sup> <http://www.koronczi.hu/site/szinkron/index.htm> (Kiemelés: T. E.) A kiállítási katalógusban is részletesen kitér erre: Bán András interjúja: Történhet másképp? In: Koronczi Endre: *Szinkron*. Budapest, Budapest Galéria, 1998.

A **898205SI18** (1998) című installáció alapját egy előre kikoptatott szőnyegpadló képezte, mely beleolvadt a kiállítótermi környezetbe.<sup>32</sup> Műalkotásként azonban elkülönült attól, mivel csak egy fölé emelt pallón (akár a római kori mozaikok esetében) lehetett közlekedni – kivonva ezzel a művet az életből, a változástól, az idő magától értődő „koptató” munkája alól, megvédve a további hatások ellen.

Koronczi az idővel való foglalkozást explicitté tette, amikor egy óra mutatóját rögzítette hatalmas gerendák közé szorítva,<sup>33</sup> miáltal a felfüggesztett óra számlapja mozdult el. De az idő múlása és az óra használata mégis inkább csak téma, illetve médium volt további gondolatok számára. Koronczi a mozgó és rögzített elemek egyszerű megfordításával a változ(tathat)ó helyzetekből adódó, a különböző nézőpontokból megítélt igazságok viszonylagosságára mutatott rá. Ezt támasztja alá, hogy indokolatlanul nagyra látszik az installáció az előidézett, kicsinek tűnő változáshoz képest.

Koronczi később, az ezredfordulón a kopások, nyomhagyások megfigyelését vagy (re)konstrukcióját és demonstrációját a nyomhagyás direkter módjával váltotta fel. Olyan hétköznapi tárgyakat alakított át (cipő, autókerek), amelyek nyomát a nyomhagyás prototípusai között szoktunk számon tartani,<sup>34</sup> és ezekről, nyomaikról és a nyomhagyás körülményeiről fényképeket készített.<sup>35</sup> Az átalakítás roppant egyszerű volt: Koronczi az **ISTEN** szót véste a nyomhagyó felületbe. Isten hétköznapi jelenlétére hasonló módon emlékeztet, mint Gerber Pál: *Isten fugában* című festményei.<sup>36</sup> Koronczi megoldása azonban szubtilisebb: mivel a tárgyra vésett felirat maga nem is látszik, csak amikor lép, tesz valamit az ember, cipője (vagy korszerűbben autógumija) benyomódik a sárba. Isten jelenléte csak cselekvés útján nyilvánul meg, válik láthatóvá – így metaforikusan – Isten csupán „nyomot hagy”. Isten működtet csupán, a tevékenységben és a tevékenység által van jelen. Koronczi nem ironizál, de persze játszik, és a szakralist akarja megragadni. Munkájában a profán valóságot könnyedén itatta át szentséggel.

<sup>32</sup> 550x370x65 cm, szőnyegpadló, fa; *Sic transit gloria mundi*, Bartók 32 Galéria, 1998. november 27. – december 20. „Koronczi több éve foglalkoztatja a kölcsönhatás, a súrlódás, az egymáshoz kopás, hasonulás konkrét és elvont értelmű jelentése egyaránt. Művei szisztematikusan, filozofikus konceptualizmussal keresik a választ a problémakörre” – fogalmazott Merhán Orsolya a kiállítás megnyitóján.

<sup>33</sup> A *Szinkron* című kiállításán 1997-ben és egy technicistább megoldással a Múcsarnok *Dátum* című kiállításán 1999-ben.

<sup>34</sup> Bár nem használunk ósdi minősülő szólásokat, azok mindmáig erőteljes képi kifejezőerővel bírnak: „lába nyomán fű nem terem”, „lába nyomán forrás fakad”, „lába nyomán kivirágzik a rét”.

<sup>35</sup> Az első ilyen munkáit (két nagyméretű printet és cipőket) a Múcsarnok *Média Modell* című kiállításán mutatta be. Koncepció és rendezés: Peternák Miklós, Angel Judit. *Intermédia – Új képfajták – Interaktív technikák*. Szerk.: Erőss Nikolett. Budapest, 2000, Múcsarnok, 156. Majd az *Áthallás | Crosstalk* című kiállításon, kurátor: Petrányi Zsolt, Múcsarnok, 2000. És év végén egy egész cipőkollekcióval állt elő a Godot Galériában (katalógus). Talán az sem mellékes, hogy a szót az alkotó tükörfírásban is bemetszette a cipők talpába (a balba így, a jobba úgy) a nyomtatással való játékként (minthogy a nyomtatás során a véset tükörképét kapjuk meg). Csak hogy e játéknak is vannak teológiai implikációi a fordított világról, Isten és a demiurgosz teremtette világról, Isten és (tükör)mása viszonyáról.

<sup>36</sup> 1992, olaj, 140x180 cm; 1996, akvarell, ahol az Isten szó a megfestett kőfal fugáiban (sötétebb, talán nedves foltként) íródik ki.

◆ 58

Bartók 32 Galéria,  
Budapest, 1998  
ifa-Galerie, Berlin, 1999

◆ 81

*Dátum*, 1999  
Múcsarnok, Budapest

◆ 87

Godot Galéria, Budapest,  
2000

◆ 87

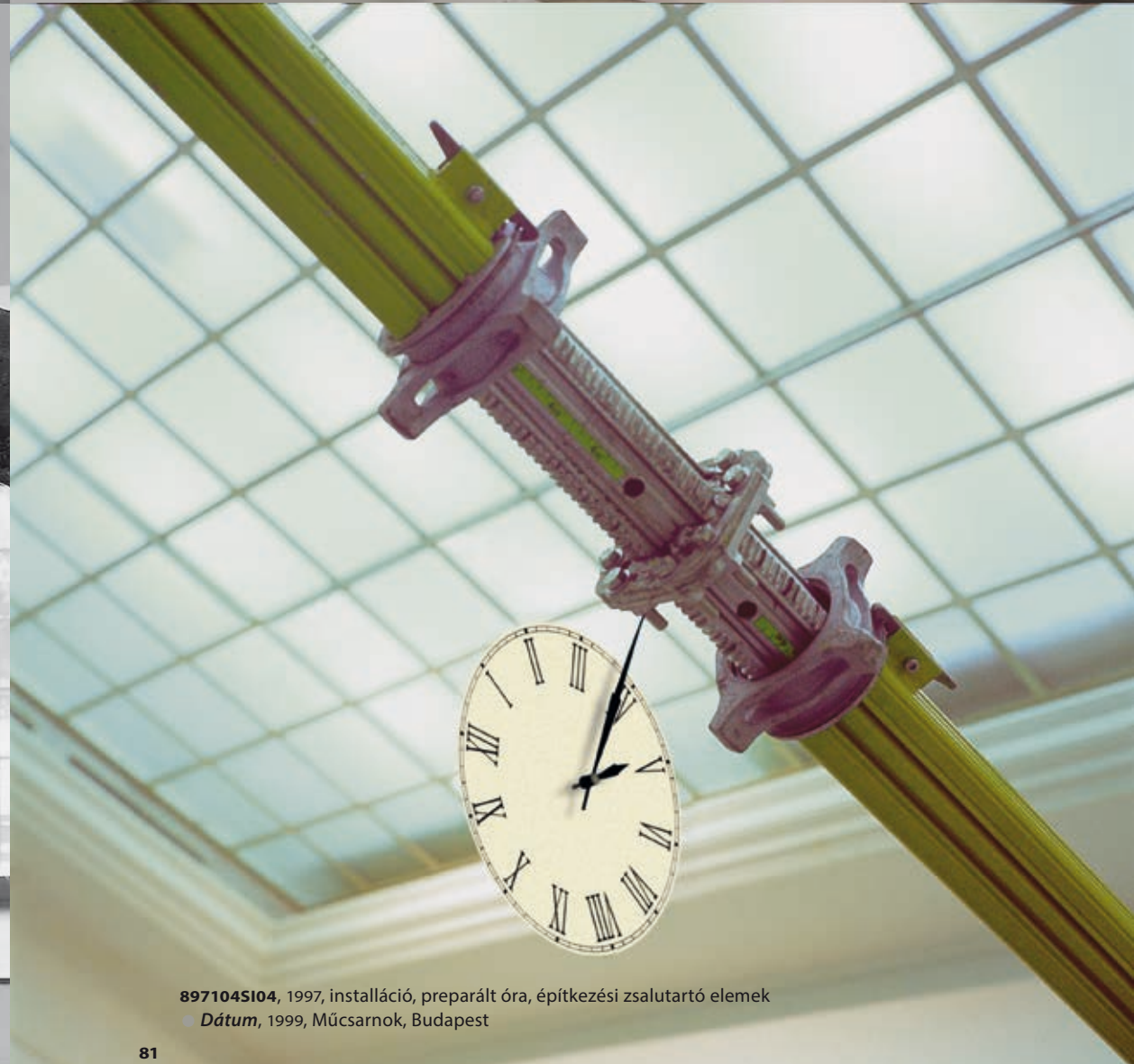
*Média Modell*, 2000  
Múcsarnok, Budapest

◆ 88

*Áthallás | Crosstalk*, 2000  
Múcsarnok, Budapest

◆ 89

*P.O. Box*, 2004  
Museum of Modern  
Art, Haifa, Izrael



**897104S104**, 1997, installáció, preparált óra, fagerendák  
● *Szinkron*, középső terem, Budapest Galéria Kiállítóháza

**897104S104**, 1997, installáció, preparált óra, építkezési zsalutartó elemek  
● *Dátum*, 1999, Műcsarnok, Budapest



**896203PK17**, 1996,  
installáció, preparált  
(melegedő) szék  
● *Szinkron*, középső terem,  
Budapest Galéria  
Kiállítóháza, 1997

**897105SI05**, 1997,  
installáció, hajtincsek,  
ventilátorok, drót  
● *Szinkron*, negyedik  
terem, Budapest Galéria  
Kiállítóháza



**897101SI01**, 1997,  
installáció, posztertapéta,  
tiplik, lyukak, tárgyak  
nyomai ● *Szinkron*, első  
terem, Budapest Galéria  
Kiállítóháza

**897106SI06**, 1997,  
installáció, vakolt fa tárgyak  
(melyek éppen nem érintik  
egymást), fény ● *Szinkron*,  
ötödik terem, Budapest  
Galéria Kiállítóháza





896108PK13, 1996, installáció, por, fehér nadrág ● szerb ortodox templom, Csik



896201FG01, 1996,  
installáció, függönyök,  
rejtett ventilátorok, alaprajz,  
egyenként 280x150 cm  
● Téli Galéria, Szentendre



600203OV09, 2000, digitális print, 180x100 cm



700205OV06–700210OV11, 600209OV15, 2000, installáció, preparált cipők, digitális print, display  
● Média Modell, Műcsarnok, Budapest



700205OV06–700210OV11, 600210OV16, 2000, installáció, preparált cipők, digitális print  
● Godot Galéria, Budapest



700101OV03, 2000, digitális print, 213x500 cm



700103OV01, 2000, speciális mintázatú egyedi autógumik, 15"

700104OV02, 2000, tuningolt autó

zene az autóból, 2000, loop  
(Kopasz Tamás szerzeménye)

800101VA01, 2000, videó, 30' loop

● Áthallás | Crosstalk, Múcsarnok, Budapest



● P.O. Box, 2004, Museum of Modern Art, Haifa, Izrael



801101EW00 Konverterek – Ipari és háztartási átalakító modellek, 2001, installáció, preparált tárgyak, videó, display  
 ● Klíma, Múcsarnok, Budapest



801101EW00 Konverterek – Ipari és háztartási átalakító modellek, 2001, installáció, preparált tárgyak, videó, display ● Attitudes Gallery, Genf, Svájc



801101EW00 Konverterek – Ipari és háztartási átalakító modellek, 2001, preparált tárgyak





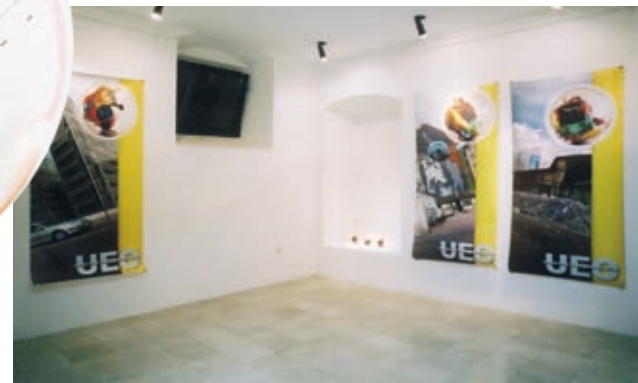
802101EW02 UEO – Unidentified Electronic Objects, 2002, tárgykollázs, videó, poszterek  
 ● The Last East European Show (elektronikai szaküzlet), Belgrád



● Šibenik, Horvátország, 2004



● attitudes c/o budapest, Stúdió Galéria, Budapest, 2002

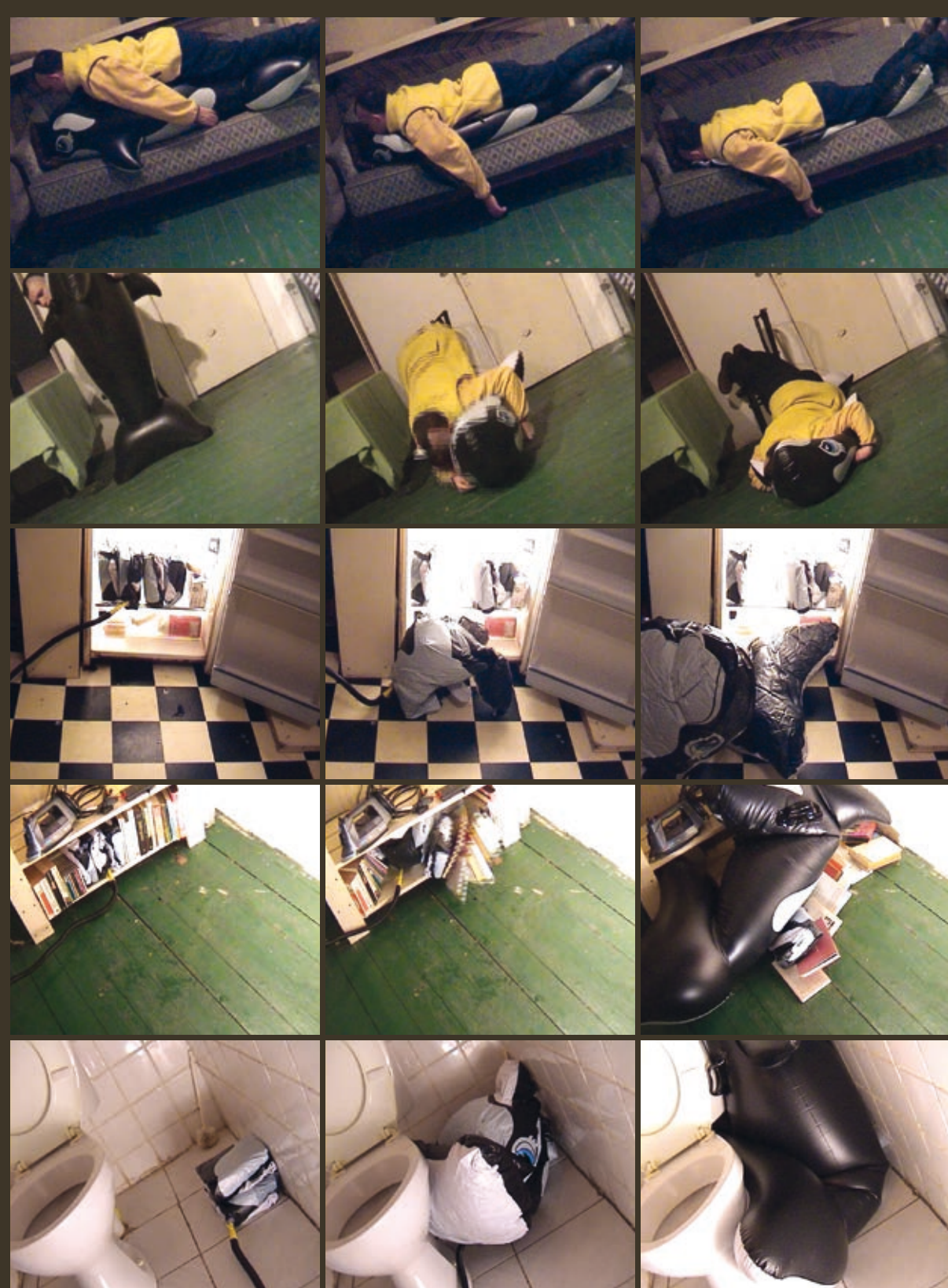




Cím nélkül, 2006, installáció, felfújható víziállatok, tárgyak, videó ● Kűszöb, 2B Galéria, Budapest



Cím nélkül, 2002, installáció, felfújható víziállatok, tárgyak, videó  
● At Least Begin to Make an End, W139, Amszterdam



Cím nélkül, 2002, videó (6 jelenet), loop ● At Least Begin to Make an End, W139, Amszterdam



Cím nélkül, 2003, digital image ● Beavatkozás, ICA-D, Dunaújváros



Cím nélkül, 2003, kis faház kerekre szerelve, videojelenetek



**Mű-  
vészet  
és társa-  
dalmi  
tér**

Ebben a fejezetben két nagyon különböző, sőt némely szempontból szinte ellentétes projekt szerepel. Ennek egyetlen indoka (közös alapja) a nyílt társadalmi tér felé való elmozdulás. Ha az előző, *Szinkron*-munkákban csak képzetét hagyta ott Koronczai az ezoterikus, elefántcsonttorony-beli művészetnek, itt ténylegesen ki is lépett onnan. A *BIANCO projekt* keretében vizuálisan ő van ugyan a középpontban és voltaképp hagyományos dolgot művelt – álló- és mozgóképeket készített, ám egy olyan társadalmi felülettel foglalkozott, ami a vizualitás révén közös a reklámban és a művészetben. Mai, korszerű, késő kapitalista világunk társadalmi terének felületén tapogatózik, áttételesen ezt fogja kérdőre. A másik projekt, a *Csettegő-szépségverseny* a társadalmiságnak másik területével és aspektusával merőben másféle módon foglalkozik. Koronczai Endre valóban a társadalmi térben mozgott, amikor a *Csettegő*-projektet megvalósította. Nem egy vizuális/virtuális felületen, és nem is a reklámok világában, nem a high tech-ben, nem elidegenedett területen járt, hanem vidéken, ott, ahol valóságos emberek földet művelnek, élelmet állítanak elő – művészet és reklám (piac) az egyik esetben, művészet és (fizikai) munka (termelés) a másikban.

Koronczai máig legrejtélyesebb projektje a 2001-ben kezdett *BIANCO*. Kezdetben válságtünetekre gyanakodtam – mármint hogy a művész lenne válságban. Bizonyos értelemben igaz is,<sup>1</sup> és Baglyas Erika cikke<sup>2</sup> szintén a válságdiskurzust vitte tovább, gerjesztette a kortárs művészet magyarországi helyzetére vonatkoztatva. Koronczai ettől kezdve, a *BIANCO projekt* részeként hord kizárólag sárga inget és pulóvert (fekete nadrággal), és fokozatosan válik minden tárgy – a lehető legtöbb – sárgává (ilyen értelemben ez egy életre – de legalábbis már több mint egy évtizedre – meghatározó döntés volt). A válság létére rácsófol azonban a létrehozott munka: 100 fotó, több mint 10 videó, további (al)projektek, gazdag weblap képekkel, szövegekkel, magyarázatokkal. Első alkalommal a projekt meglehetősen hidegen hagyott, érdektelennek ítéltém, mert perfekt ugyan, és a művész nagyon igyekszik, mégis értelmetlen – vélekedtem. Ugyanis *köztes helyzetét* nem érttem (persze nagyon is érttem), csak annak jelentőségét nem tudtam értékelni. A tulajdonságok ugyan mit sem változtak időközben, maradtak a megoldások furcsaságai is, csakhogy épp ez az, ami miatt – részben legalábbis – a projekt értelmet nyert. Itt semmi sem egyértelmű, a művész rengeteg szövege ellenére (vagy épp azért?) sok minden marad homályban, a munka tehát továbbra is tartogat még meglepetéseket.

Alapjában véve ez egy nagyszabású, rendkívül és finoman szellemes, ironikus mű. Úgy néz ki, mint egy fergeteges reklámhadjárat; a reklámozás minden kellékével, vizuális hatáselemével és műfajával operál. „Koronczai Endre különféle piaci eszközökkel megvételre ajánl... egy terméket. Ez a termék maga Koronczai Endre. Szaktudását, vizuális

◆ 112–117  
*BIANCO projekt*, 2000-től

◆ 104–110  
*Csettegő-szépségverseny*,  
2003, public art projekt,  
Nagybörzsöny

○ 279  
Baglyas Erika: *A szükségnek arca mutatkozik. Koronczai Endre BIANCO projektjéről, valamint egy jelenségről*, 2004

<sup>1</sup> Abban a Hamvas Béla-i értelemben, hogy permanens válságban élünk. (*A világválság*. [1938] Budapest, Neumann Kht., 2003) Következésképp a művész is permanens válságban van, a kreativitás is válságtünet.

<sup>2</sup> Baglyas Erika: *A szükségnek arca mutatkozik. Koronczai Endre BIANCO projektjéről, valamint egy jelenségről. Balkon*, 2004/3. 18–20.

profizmusát kínálja. Azt a tulajdonságát, hogy minden munkájában teljes egészében önmagát adja. A fotókon is egyértelműen önmagát örökíti meg (önkioldó jól láthatóan a kézben)<sup>3</sup>. Koronczai úgy tett, mintha. Teljesen komolyan<sup>4</sup> van előadva, mégis minden profi vizuális reklámfogás ellenére kilóg a lóláb: valami nem stimmel. Koronczai keresett mesterkélttel szándékolt „ügytelenségeket” épített be, amik garantáltan eltávolítják a fiktív célközönséget, úgy tesz, mintha a reklámszakma bizonyos evidenciáit nem ismerné. Mégis perfekcionista, a szabályokat túlteljesíti, s másodsorban ebből érződik valami lúzerség – legalábbis az árureklámok szokványos egyértelmű világából nézve. A művek, mintha pont azt a keskeny, alig észlelhető, de határozott élű rést tárnák elénk, ami a képzőművészeti és a kommersz képhasználat között húzódik. Mintha remény se lenne arra, hogy legalább értelmezhető lenne egyik a másik számára. Nem elvileg, nem örökké és nem kizárólagosan – csak tárgyilagosan (nem szomorúan) megállapítva.

A **BIANCO projekt** (ön)meghatározását olvashatjuk a weblapján:

*A BIANCO projekt kísérletet tesz arra, hogy a képzőművészetről való gondolkodást mentesítse az előítéletektől és a sztereotip megközelítésektől.*

*A BIANCO projekt egy valóságos helyzetet igyekszik teremteni, melyben a képzőművészet eredményei úgy kerülnek a nyilvánosság elé, hogy közben nem állítja, hogy művészetről beszél. Gondolkodjunk úgy, hogy közben nem kívánjuk meghatározni a gondolkodásunk formáját.*

*A BIANCO projekt kijelentéseit annak reményében teszi, hogy a művészeti kontextus elhagyásával a befogadás nyitottabbá és szabadabbá válik. [...] Tegyük egy kísérletet arra, hogy megváltozik-e a véleményünk a látottakról, ha közben nem próbáljuk meghatározni a befogadás formáját.*<sup>5</sup>

Eddig teljesen komoly, egyértelmű és világos a cél, a konceptuális művészet ismert stratégiáját alkalmazza és tartalmát közvetíti a szöveg; itt nem gyanakszunk. A továbbiakban, habár a szövegfolyam logikája ugyanilyen, és a mondandó is csaknem mindig: „...igényt formál a képzőművészeti gondolkodás társadalmi kommunikációba való integrálására”, „...új pozíciót kíván meghatározni a képzőművészet számára”<sup>6</sup> szinte észrevétlenül olyan abszurd mondatok kerülnek oda, amik megvalósulása teljesen esélytelen (és ilyen formán talán szükségtelen is): „...kísérletet tesz arra, hogy a képzőművészetet a vizuális kommunikáció tartalomszolgáltatójává tegye.”<sup>7</sup> És innen kezdve jönnek a furcsaságok: „termécsomag”, a művészeti tartalmak „álcázott formája” – ha

<sup>3</sup> Bán András: Hiteles vagyok. *Műértő*, 2001/12. 6.

<sup>4</sup> Bán Andrásal szemben, aki a komolyságot hangsúlyozta, azt gondolom, hogy nagyon is viccesek a képek.

<sup>5</sup> <http://www.koronczai.hu/bianco/about/index.html>

<sup>6</sup> <http://www.koronczai.hu/bianco/about/description.html>

<sup>7</sup> Uo.

pedig ez alapján termékcsomagnak néztük a projektet (minthogy „rá van kényszerítve arra, hogy a gazdasági élet elvárásainak is megfeleljen”<sup>8</sup>), mégis arról értesülünk, hogy „a **BIANCO projekt** egyszemélyes kezdeményezés, melyet a művész egy képzőművészeti akció keretében valósít meg”<sup>9</sup>. A projekt sikere természetesen nem azon mérődik, hogy a cél megvalósult-e (a válasz egyszerű: nem), hanem az, hogy milyen sikeresen artikulálta a problémát (a válasz egyszerű: sikeresen).

A honlap továbbá ismerteti a termékeket, közli a **BIANCO** történetét (2001–2004) és valamennyi elkészült műalkotás reprodukcióját, a „reklámanyag” (logó, matrica, szórólapok, videoszpotok) és kiállítások többé-kevésbé részletező dokumentációját. Rendelkezésre bocsát sajtóanyagot és tartalmazza a projektről szóló két publikációt (műkritikát), valamint az üzleti korrektséghez nélkülözhetetlen minden adatot. A termékcsomagot, mely digitális-kiváló-flexibilis-egyedi-archív-részletgazdag,<sup>10</sup> (ezek után természetesen) műtárgyak alkotják, és (kevésbé magától értődően) a művész maga: „...figuráját a **BIANCO projekt**ben vállalt szerepe emblematikussá teszi, így a figura a **BIANCO projekt** vizuális kommunikációjának legfontosabb alkotóelemét képezi. Önmagát eszközként használva a művészidentitást értelmezi újra. A művész személye vizuális médiummá válik”<sup>11</sup> – miközben ő a szöveg mellől dermedten-szigorúan néz farkasszemet természetellenes frontális pózban maga elé tartott sárga pólóval, sárga háttér előtt a fekete háttérű kártya-tükörképével, melynek nincs arca. Az irónia szándékosságát támasztja alá ez a hely: „A **BIANCO képkollekció** központi motívuma a ...művész. Olyan önironikus helyzeteket teremt a jelenetekben, mellyel a művész társadalomban betöltött szerepét vizsgálja. Önmagát minden idealizálás nélkül ábrázolja”<sup>12</sup>.

A projekt neve, **BIANCO**,<sup>13</sup> sokat elárul a művész szándékáról és művészetfilozófiájáról: maga a projekt csak egy keret, lehetőség, amit a felhasználó, megrendelő vagy befogadó tetszés szerint tölt ki. A fehér azonban sárga (ennek paramétereit is pontosan megadja a művész), mert e szín választásával ironikusan túlhajszolja a reklámfunkciónak való megfelelést, ahogy reklámcélú használatát ajánlják design- és szintani (de ezoterikus) lapok is:

*„A sárga a napsütés színe. Az örömmel, a boldogsággal, az értelemmel és az energiával szokás összekapcsolni.*

<sup>8</sup> <http://www.koronczai.hu/bianco/about/circumstances.html>

<sup>9</sup> Uo.

<sup>10</sup> <http://www.koronczai.hu/bianco/product/properties.html>

<sup>11</sup> <http://www.koronczai.hu/bianco/product/artist.html>

<sup>12</sup> <http://www.koronczai.hu/bianco/projects/100image/index.html>

<sup>13</sup> „(ol.) a. m. fehér, beiratlan; in B. aláírni valamely üres lapot v. kitöltetlen okiratmintát névalírással ellátni, avégből, hogy annak tulajdonosa azt tetszése szerint vagy az előzetes megállapodás értelmében töltsse ki” – írja a *Pallas Nagylexikon*.  
[http://www.kislexikon.hu/bianco\\_a.html](http://www.kislexikon.hu/bianco_a.html)



Csettegő-szépségverseny, 2003, public art projekt, fotó- és videodokumentáció, Nagybörzsöny

*A sárga meleg hatást, boldogságot kelt, elősegíti a mentális aktivitást és erőt ad. ...igazi figyelemfelkeltő... A sárga a legfeltűnőbb egy fekete háttér előtt, ezért is használják figyelmeztetéseknel ezt a színekombinációt.*

*A sárgát a kellem, boldog érzések felelevenítésére használd. Használhatod például a gyermekeknek szánt pihenőtermékek reklámozására. A sárga egy nagyon célravezető szín, így használd a legfontosabb információk kiemelésére.”<sup>14</sup>*

Ahogy minden más vizuális (és verbális) kellék is szó szerint a tökéletes megfelelést, alkalmasságot és a kereskedelmi hurráoptimizmust sugallja.

A projekt többi darabja felől nézve biztosak lehetünk abban, hogy a szövegeket sem lehet névértéken venni (teljesen). A 15 percnyi 10 videospot mindegyike groteszk, humoros. Ha elő is fordul néhány olyan pillanat, amit „komolyan” lehet venni, az csak azért van, hogy a többi elemet ellenpontosza. Egy tengerparti mólóról a sárga inges, fekete nadrágos Koronczy ölében hozza Doppelgängerét, közben ez a felirat olvasható: „Korábban nem is gondoltam volna, – hogy valami hiányzik. – De kerestem, – kerestem mindenhol – aztán egyszer csak megtaláltam. – És nem is sejtettem, – hogy milyen közel volt hozzám. – Közélet, mint valaha gondoltam volna. Egy karnyújtásnyira. – És azóta is itt van velem mindig: – a munkahelyemen, – az otthonomban, – a szabadidőmben...”<sup>15</sup> Aztán vannak még vízparti, bűváros, esti, erdőbeli füstös-ködös jelentek, gázolós sztori és örült futkosás bevásárlókocsival egy lassan elnéptelenedő autóparkolóban – és mindannyiszor rejtélyesek a jelenetek (bár legtöbbször igen jól látni, mi történik). A szöveg nem értelmezi a képsort, és a képsor sem a szöveget, talányos a kapcsolatuk, a jelentés bizonytalan. Hol misztikusra, másszor banálisra, harmadszor valami evidensre gondolnánk; a reklámfilmekkel ellentétben nincs megfejtésük. Elbizonytalanít a realizmus különböző foka is: hol teljesen realiztikus a „másik” Koronczy Endre, hol látványosan felmutatja bábukarakterét (például jól látható cölöplábat).

Az Extreme Rendezvényügynökség 2002-es meghívásos képzőművészeti pályázatára Koronczy 12 Coca-Cola-plakáttervet készített, kvázireklámot – ahogy azt a weboldal címében<sup>16</sup> el is árulja. A „tartalom” kedvéért csaknem teljesen le is mond a sárga szín alkalmazásáról, azt pirosra cseréli – nem mellékesen ez a másik reklámcélra ajánlott szín. Ahogy kell, tökéletes fények, színek és kompozíciók alkotják e perfekcionista kidolgozott reklám-paródiákat. Piros léggömbös fiúcsapat kólásüvegekkel felszerelkezve lófrál, egyszerre isszák a nedűt; Koronczy Endre nyakatekert helyzetekben, ügyetlenül,

<sup>14</sup> <http://www.tutorial.hu/a-szinek-jelentese/>

<sup>15</sup> Ez a leghosszabb szöveg, ebből részletek másutt ismétlődnek.

<sup>16</sup> <http://www.koronczy.hu/bianco/projects/quasi/index.html>



Csettegő-szépségverseny, 2003, public art projekt, fotó- és videodokumentáció, Nagybörzsöny

kímódolt beállításokban ül, áll vagy fekszik, a coca-colás üveg kiesik zsebéből; premier plánban issza, és a Cola-Cola a gravitációnak ellentmondva a palack felső részét tölti ki, Koronczai még a halálán is kólalért nyúl...

A projekt részeként 2003-ban egy népszerűnek tervezett sárgítási akciót is hirdetett sárga tárgyak gyűjtésére, illetve sárgára festésére – kiállítással a Pécsi Galériában.<sup>17</sup> Az élet maga paródia Koronczai Endre számára, ahogy azt nekünk ebben az esetben mutatja. Íme honlapjáról a **BIANCO-csoda**:

*„Alig pár nappal a **Sargado** (Fesd sárgára!) felhívás megjelenése után csoda történt: »Tavaly év eleje óta, azaz majd másfél éve terveztem, hogy a házunk előtt lévő hatalmas nagy betonkockát lefestem sárgára. Csak úgy. Minden ok nélkül. Mert sárgán sokkal szebb lenne... De ma reggel azt hittem, hogy nem hihetek a szememnek. Látjátok a képeken, hogy mi történt. De nem én voltam! Sajnálom, de be kell vallanom, hogy nem én voltam,<sup>18</sup> pedig mennyire szerettem volna én lenni az, aki... Szóval mostantól sárga ez az izé, de hogy ki és miért festette le, hogy miért éppen sárgára... örökre kérdés marad. És persze az is, hogy mi a fene van ebben a nagy izében.«<sup>19</sup>*

*„A **BIANCO-képek** – a digitális technológiát nagymértékben kihasználó – panoráma eljárással készültek, sok esetben 180 fokot is meghaladó látószöveget alkalmazva. A képek rendhagyó arányúak...” – hirdeti<sup>20</sup> Koronczai, és a fotóknál is, akár a videóknál, vannak hihető pillanatok, de minden abszurd lesz végül. A 100 fotó többségén lenyűgöző tájak, érdekes városok, vízpartok láthatók, de van egy természettudományi múzeumban fényképezett sorozat, néhány utcakép kis- és nagyvárosból egyaránt, autópálya, városi közlekedési csomópont, repülőterek steril, üres, tökéletesen tervezett és berendezett terei, és előfordul telefirmált aluljáró és néhány szoba is. Olykor idétlen kellékek, felfújható delfin, csaknem kutyaól méretű kicsiny faház a sárga autó és léggömbök mellett. És Koronczai mindenütt csaknem teljesen egyedül van (olykor egy-két hasonmásával), de látványosan magányos, még akkor is, ha véletlenül mások is rajta maradtak a képeken.*

Koronczai a legtöbb képen értelmetlen dolgokat művel, felesleges dolgokat cselekszik, idétlen vagy kényelmetlen testhelyzetekben pózol, vagy nem is tudni valójában mit csinál, de az minimum nem helyénvaló. Egyszer esti tengerparti városban levitál (84), másszor egy hegyvidéki gleccseren áll, éjszakai vámpírárciára készülvén aurája lesz (53), egy tükrözés folytán mintha fényt kapna vagy bocsátana ki (46), éjszakai városban

◆ 116  
Kvízió, 2003, Pécsi Galéria

◆ 114  
100 BIANCO images, 2004,  
www.koronczai.hu/bianco

<sup>17</sup> <http://www.koronczai.hu/bianco/projects/sargado/index.html>

<sup>18</sup> 5 évvel későbbi munkájával, a *Nem én voltam* cíművel Koronczai visszautal erre, a szándékától függetlenül sárgára változott „betonkocka-csoda” leírására.

<sup>19</sup> <http://www.koronczai.hu/bianco/about/yellowcube00.html>

<sup>20</sup> <http://www.koronczai.hu/bianco/projects/100image/index.html>



Csettegő-szépségverseny, 2003, public art projekt, fotó- és videodokumentáció, Nagybörzsöny

POLICE feliratú szalaggal elkerített területen, zebra előtt a járdán hanyatt fekszik (1). „Minden kép valahol a vicces és a véresen komoly kritika határmezsgyéjén egyensúlyoz”, állapítja meg Baglyas Erika, továbbá hogy „szembetűnő rajtuk a művész kritikus állásfoglalása”. Ezt én is így gondolom, de abban, hogy azok épp „a mű léte, felhasználására, felhasználhatóságára, valamire valóságára, szükségére kérdeznek” rá, már nem vagyok ennyire biztos, ahogy ironikus hangvételük miatt abban sem, hogy Koronczinak épp e művekkel volna célja „kilépni ebből a zárványszerű létből és bekapcsolódni a társadalmi párbeszédbe”.<sup>21</sup>

Koronczi Endre persze a társadalmi párbeszéd híve, ahogy arra korábban is volt már – nem is kevés – példa, ám ez a **Csettegő-szépségverseny** című projektben mutatkozik meg igazán, s voltaképp összes következő műve, ha pszichológiaiának mutatkozik is, mindig egyben szociális tartamú is – mint az érem két oldala: az egyéni és a társadalmi elválaszthatatlanok.

A **Csettegő-szépségverseny** című projektre 2003-ban került sor. A csettegők házilag készített mezőgazdasági gépek, amelyeket különböző leselejtezett háztartási eszközökből, motorokból, autórészekből állítanak össze; így kidobás helyett földművelési célra újrahasznosítják a másképp kidobásra ítélt gépeket. A Nagybörzsönyben lezajlott projekt a csúcására november 22-én ért, amikor szakmai zsűri megválasztotta „a legszebb és legtalálékonyabb” technikai megoldásokat alkalmazó csettegőt.<sup>22</sup> A 400 000 forint értékben kiosztott díjakat a Gazdasági és Közlekedési Minisztérium ajánlotta fel. „Az Ipoly-menti falvak csettegői kidöcögtek az udvarokból, hogy szépségversenyre gyülekezzenek a nagybörzsönnyi öreg templom előtti mezőn. A házilag kreált mezőgazdasági masinák felsorakoztak a szakértő zsűri előtt, bemutatva szerkezeti és esztétikai leleményeiket: innen-onnan kéznél lévő anyagok agyafúrt egybeszerelését és működőképessé tételét. A Gazdasági és Közlekedési Minisztérium által az **EU házhoz jön** program keretében hirdetett művészeti pályázatra nyújtotta be a **Csettegő-szépségverseny** tervét Koronczi Endre. A megvalósult rendezvény kockázatos – és váratlanul sikeres – public art tett volt: az egybegyűlt csettegő-alkotók, érdeklődő gazdák és műértők, kurátorok és antropológusok naphosszat, majd a helyi fogadóban estébe nyúlón érdemben feszegették a művészet határait” – foglalta össze Bán András.<sup>23</sup>

279  
Baglyas Erika: *A szükségnek arca mutatkozik. Koronczi Endre BIANCO projektjéről, valamint egy jelenségről*, 2004

104–110  
*Csettegő-szépségverseny*, 2003, public art projekt, Nagybörzsöny

<sup>21</sup> Baglyas Erika: *A szükségnek arca mutatkozik. Koronczi Endre BIANCO projektjéről, valamint egy jelenségről. Balkon*, 2004/3. 18–20.

<sup>22</sup> A weboldalon olvasható a díjazottak és a zsűri névsora is, valamennyi gép (csettegő) műszaki paramétere, valamint képek láthatók a csettegőkről és az eseményről. Ezt a részt csekély módosítással a *Neokonceptuális művészet Magyarországon a 90-es években* című könyvből vettem át (Budapest, Praesens, 2005. 99–101.). <http://www.koronczi.hu/csettego/>

<sup>23</sup> <http://www.koronczi.hu/csettego/>



Csettegő-szépségszerzés, 2003, public art projekt, fotó- és videodokumentáció, Nagyborzsony

Sok köztéri projekttel szemben Koronczí valóban mozgósította a közösséget. A néprajzi gyűjtésben gyökerező projektben<sup>24</sup> a közönség magukból az alkotókból állt. Koronczí nem sajtótította ki a csettegőket, és nem akarta kioktatni a „népet” arról, hogy mi a művészet, nem szállította a közönségnek a magasművészetet, nem leereszkedett. Egyszerre volt szervező, etnográfus és szociálisan érzékeny művész. Nem terjesztette saját művészetét, miközben természetesen épp azt terjesztette ki. Műve nem plakátkészítésből vagy hivataloknál való lobbizásból állt (persze az is kellett hozzá), hanem alkotását az az ív rajzolta ki – a koncepciótól a megvalósulás teljességéig –, amelyet egy bizonytalan egzisztenciájú, barkácsoló réteg mozgósításától, a munkagépeknek egy nagyborzsonyi tisztáson való megjelenésén át a múzeumi kiállításig<sup>25</sup> húzott. Koronczí összetett szerepében különböző területek határmezsgyéjén, kényes helyzetben is egyensúlyt tudott tartani. Nem változott sem népművelővé, sem néprajzkutatóvá, de a csettegők naiv befogadjává sem.<sup>26</sup> Koronczí alkotása természetesen nem nélküli a humort, ám csöppet sem cinikus, esze ágában sem volt gúnyolódni. A szociológia, néprajz és esztétika közti részből emelt ki egy jelenséget, a köznapi kreativitást állította reflektorfénybe. Így arra is rákérdez: Mi a művészet? Ki a művész?<sup>27</sup> A „mindenki lehet művész”-elvet megvalósító projektben (a címe ellenére) a hangsúly a „szépség” helyett a projekt aktivizáló funkciójára tevődött. A „szépség” kritériuma egyedül a leleményesség lehetett, melynek ez esetben semmi köze nem volt a magasművészet ugyancsak változó szépségeszményéhez. A projektben a humor forrása a falusi emberek szellemessége, leleményessége volt, ahogyan régi elhasznált háztartási gépek alkatrészeit „új helyzetbe hozták”. Friciska volt egyúttal a magaskultúrának is, mely kreativitást kizárólag a művészet és tudomány ágenseinek tulajdonít, tudomást sem véve annak köznapi formáiról.

<sup>24</sup> Koronczí Endre szíves közlése: Szabics Ágnessel kezdték gyűjteni a csettegőkről szóló információkat, képeket, amikor Szabics Ágnes az Iparművészeti Főiskola Tanárképző Intézetében néprajzi tanulmányokat folytatott.

<sup>25</sup> 2004. április 13. – május 2. Közlekedési Múzeum, Budapest.

<sup>26</sup> Hal Foster: *The Return of the Real* című könyvének *The Artist as Ethnographer* fejezetében részletesen elemzi a kortárs művészetben megjelent etnográfus-szociológiai módszert és attitűdöt, Walter Benjaminig visszavezetve a művészetben megjelenő szociológiai igényt. Fejtegetésében példákkal illusztrálja az etnográfus-művészetre leselkedő veszélyeket (kolonializáló attitűd, saját érdek érvényesítése). Cambridge, Massachusetts – London, The MIT Press, 1996, 171–204. „A művész mint antropológus” gondolatot a konceptuális művészetbe Joseph Kosuth vezette be *Artist as Anthropologist* című írásával. *The Fox* (New York) 1975. Vol. 1. No 1. Magyarul: A művész mint antropológus. In: Joseph Kosuth: *Művészeti tanulmányok | Texte über Kunst*. Ford.: Bánki Dezső. Wien–Budapest, Knoll Galerie, 1992, 131–150. Lásd még: Timár Katalin: A művész mint etnográfus. Beöthy Balázs műveiről. *Magyar Lettre Internationale* 45, 2001. nyár.

<sup>27</sup> Attitűdje Erhardt Miklóskékéval rokon, nem kihasználja a művének médiumaként szereplő embereket, hanem rámutat bizonyos társadalmi jelenségekre, a hétköznapiakban jelen lévő értékekre. Bár ő marad a művész, a projektműben mindazonáltal a csettegők és azok alkotói vannak a fókuszban.



BIANCO projekt, 2000-től, matricaakció, Rotterdam, Hollandia



BIANCO projekt, 2000-től, matricaakció, Belgrád



BIANCO projekt, 2000-től, projektdokumentáció • Tűlmunka | Overwork, TENT, Rotterdam, Hollandia



100 BIANCO images, 2004, digitális print, változó méret, [www.koroncz.hu/bianco](http://www.koroncz.hu/bianco)





BIANCO projekt, 2000–2006, installáció • Város Táj Beavatkozás, Dorottya Galéria, Budapest



BIANCO projekt, 2000–2003, installáció • Kvízió, Pécsi Galéria



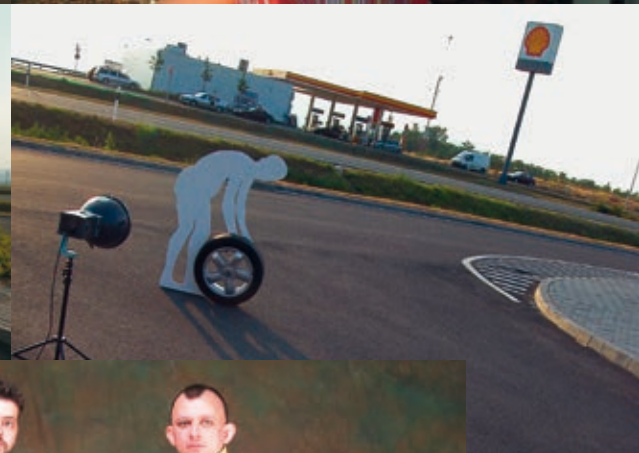
BIANCO projekt, 2004, videó (10 videoszpot)



*BASIC projekt*, 2003–2004, önéletrajzi projekt Gyenis Tiborral  
Gyenis Tibor pszichotablója, fotó, 185x242 cm



*BASIC projekt*, 2003–2004, önéletrajzi projekt Gyenis Tiborral  
Koronczai Endre pszichotablója, fotó, 200x252 cm



BASIC projekt, 2003–2004, önéletrajzi projekt Gyenis Tiborral, werkfilm, 31' 44", 28' 34"



„Tudod mostanában sokszor úgy érzem, hogy van bennem valami, ami Hozzód hasonló. Vagy csak az egyedül lét vágya miatt van így? De mintha ettől vált volna minden olyan nehéz, és mintha fogalmom sem lenne róla, hogy miyennek kéne lennem. Az általam gondoltok, melyről nyaralásunkkor beszéltem neked. „De itt vagyok, bízz bennem! Egyből ént pedig a lemondás a lehet erényes. - Várjunk csak! Ígyvanról beszélünk?”



„A jelenlétem miatt kerültünk olyan közel egymáshoz. De mintha ugyanez ténne lehetetlenné mindent. Vagy csak kételkedővé váltunk, és a kételkedés az akadály a tettek véghezvitelének? Lehet, hogy mentségekről van szó, nem valódi okokról?”  
 „Elszólta volna magam? Hallgatlak téged, mert érzem, hogy hozzám szólsz, és Te is tudod, hogy szükségem van rád.”

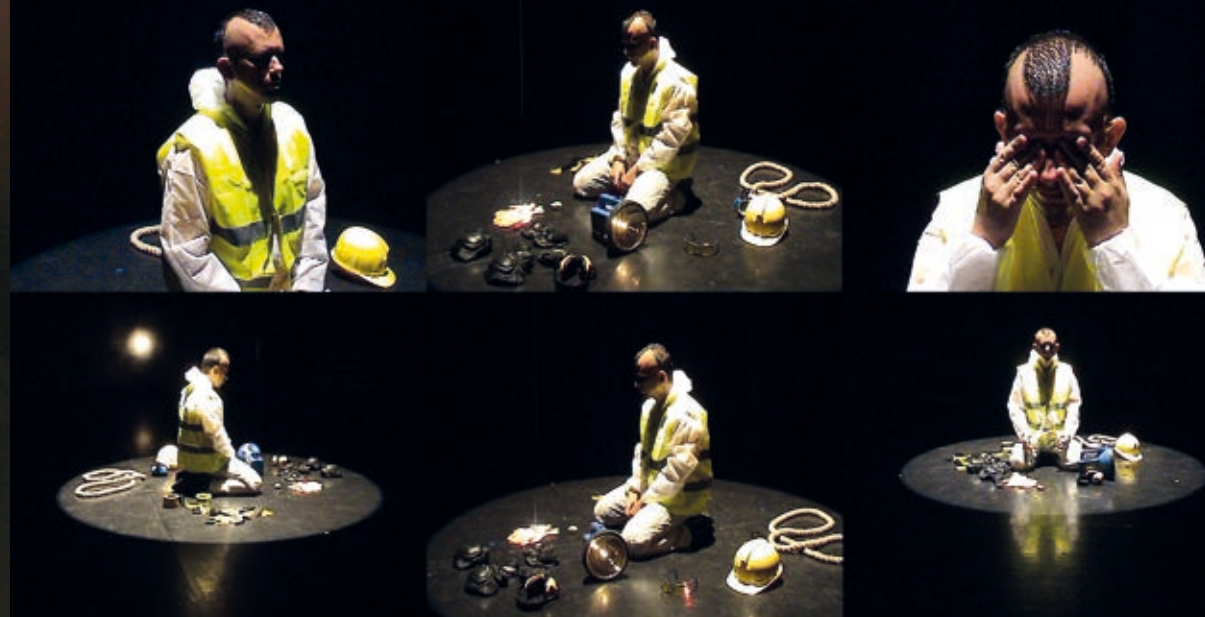
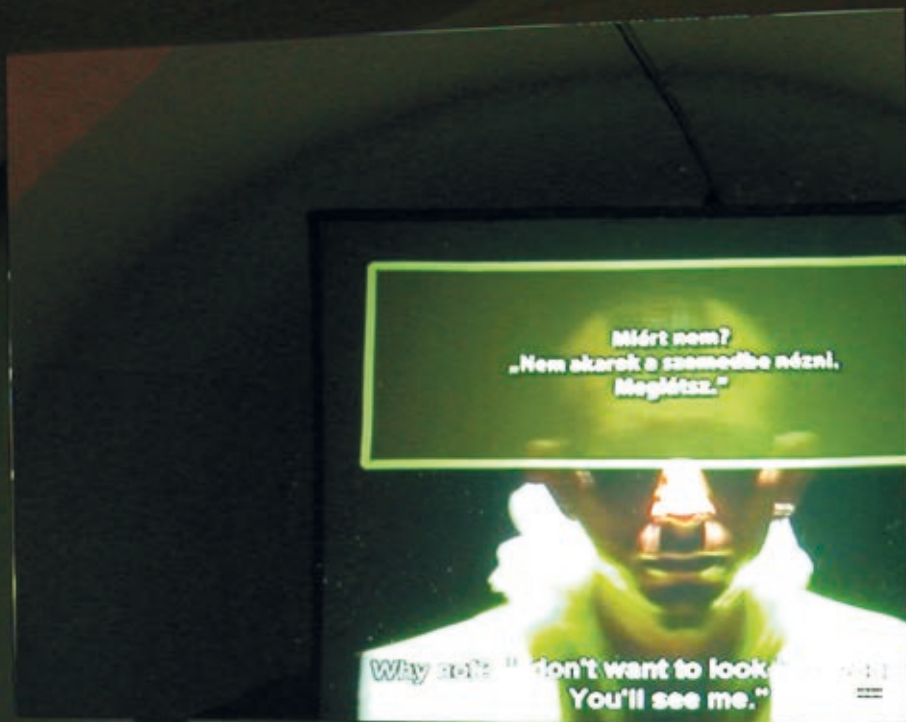


epicene, 2005, fotóinstalláció, szöveg ● Lumen Galéria, Budapest

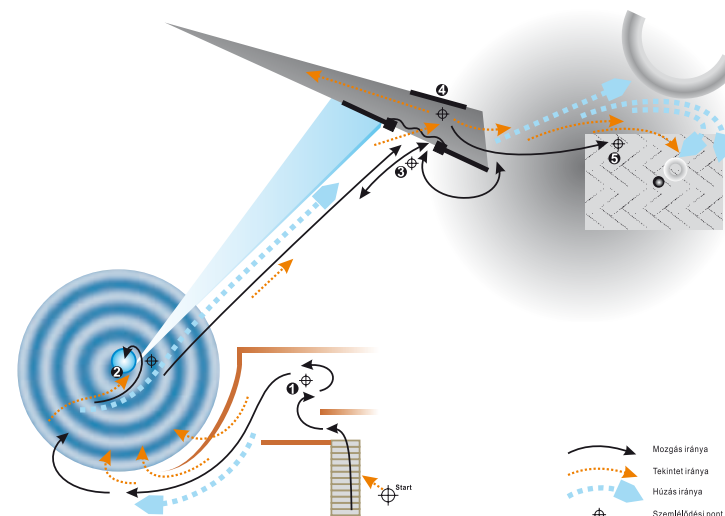
Venus, 2005, videó, 1' 15"



*Hypnosis*, 2004, fotó- és videoinstalláció  
GIL & MOTI H O M E G A L L E R Y, Rotterdam, Hollandia



az ELLENSÉG vizsgálata az ellene folytatott küzdelem szempontjából			
vagy VAN ~	vagy NINCS ~		
ha VAN ~, akkor a küzdelem adott	ha NINCS ~, akkor a küzdelem kizárt		
	viszont küzdelemre szükség van, mert a küzdelem erőt és energiákat szabadít fel		
	viszont a küzdelemhez egy célpontra van szükség, a küzdelem tárgya: <b>az ellenség</b>		
vagy VAN ~		vagy NINCS ~	
ha VAN a küzdelemnek tárgya, akkor az ellene való küzdelem meghatározott		ha NINCS a küzdelemnek tárgya, akkor keresni vagy csinálni kell	
<b>alkalmi</b> ellenség	<b>általános</b> ellenség	<b>keresett</b> ellenség	<b>kreált</b> ellenség
ha a küzdelem tárgya alkalmi, akkor a küzdelmek módja <i>változó</i>	ha a küzdelem tárgya állandó, akkor az ellene való küzdelem <i>meghatározott</i>	az ellenség a felkínálkozó lehetőségek közül kerül kiválasztásra	saját akartunk és igényeink szerint létrehozott ellenség
ha a küzdelmek természete változó, akkor a küzdelemből felszabaduló energiák <i>szétforgácsolódnak</i>	ha az ellenség <i>állandó</i> , akkor az ellene való küzdelemből felszabaduló energiák egyesíthetők, de a küzdelem természetét az ellenség határozza meg, ezáltal az energiák csak korlátozottan hasznosíthatók		a küzdelem iránya adott, de meghatározható és testre szabható, a felszabaduló energiák egyesíthetők



SelfEnemy – Koronczai Endre és az Ellenség. Védekezés a belülről jövő támadások ellen, 2006 videoinstalláció (3 db tv, projektor), tükör, szöveg, hipnózisdokumentáció, 47'

● Óbudai Társaskör Galéria, Budapest



*katt – Bíróm még! Nem bírom tovább!*, 2008, videoinstalláció, 4 monitor, 2 projektor, loop  
● Magyar Műhely Galéria, Budapest



**Pszicho-  
lógiai  
fordu-  
lat**

## Beginners' All-purpose Symbolic Instruction Code

*Mert a lényegről ugye soha nem beszélünk.<sup>1</sup>*

2004. szeptember 8-án a Budapest Galéria Lajos utcai kiállítóházában Gyenis Tibor és Koronczi Endre különleges projektet mutatott be, a **BASIC**-et. Különleges a művészek korábbi alkotásaihoz képest, még inkább az a magyarországi kontextusban, de leginkább a recepcióját tekintve. Maga Koronczi is *a legnagyobb fordulatot jelentő és legellentmondásosabb projektnek* nevezte.

◆ 118–121  
*BASIC projekt,*  
2003–2004

Egy a Budapest Galéria meghívására tervezett közös kiállítás okán<sup>2</sup> Koronczi és Gyenis munkamegbeszélésre gyakran összejött. Csakhogy egyre másra a magánéletükről, a magánéletük válságáról kezdtek beszélgetni. Végül megállapodtak abban, hogy ha ez most a számukra a legégetőbb kérdés, miért ne csinálhatnának ebből kiállítást. Hasonló problémával küzdöttek: zsákutcába futott mindkettőjük családi élete.<sup>3</sup> E helyzet(ek) okait kívánták elemezni, esetleges megoldásokat megfontolni; mivel mégiscsak művekről, kiállításról volt szó, hasonló formát, műfajt kellett találniuk, a munkáikat össze kellett hangolniuk. A kiállításon végül látható volt egy-egy „pszichotabló”, azaz nagyméretű fotó a hozzájuk tartozó egy-egy werkfilmrel, amelyek hangsávján a művészek felolvassák a munka folyamán írott levelezésükből, kommenteket fűznek a történésekhez (a mozgókép nem közvetlenül függ össze a szöveggel). Koronczi pszichotablója egy életképi jelenetet ábrázoló megrendezett fotográfia, amelyen a művész és az életében fontos szerepet betöltő személyek – vagy éppen hiányuk – szerepelnek. A megnyitón még egy performanszt is láthatott a közönség, amelyen a művészek bensőséges párbeszédet folytattak.<sup>4</sup>

„A munka három szálon folyt. Egyrészt végig kellett gondolni, hogy ez a megközelítés hogyan talál helyet magának a kortárs művészeti diskurzusban. Másrészt a résztvevők felkérésével, 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

<sup>1</sup> Mondja Koronczi Endre valahol a *BASIC*-werkfilm közepén.

<sup>2</sup> A közös kiállítás Bán András kurátorral az 50. Velencei Biennálén való részvételre kiírt pályázatra beadott terv létrehozására és bemutatására szólt. „Csakhogy azt a projektet nem lehetett Budapesten bemutatni, mert Velence elsüllyesztéséről szólt. Budapestet meg nem lehetett elsüllyeszteni, mert se közel, se távol nincs tenger. Úgyhogy ott álltunk Tiborral, hogy itt az adott helyzet, itt az időpont, gyorsan ki kell találni egy projektet a Budapest Galériába.” (Koronczi Endre szíves kiegészítése, 2012. október 1.)

<sup>3</sup> „Tiborral már a zsákutcába futás után kezdtünk együtt dolgozni, tehát ez inkább az »átrendeződés«, vagy az »újrarendeződés« idősza volt. Mindig nagyon fontosnak tartottuk hangsúlyozni, hogy a *BASIC* nemcsak a házasság tönkremenéséről és a párkapcsolatok összekavarodásáról szól, hanem a teljes kapcsolati mátrix átalakulásáról. Tehát ebbe beletartozott a barátok lecserélődése is, és például az is, hogy én úgy éreztem, hogy a szüleimmel való viszonyom is megváltozott.” (Koronczi)

<sup>4</sup> Hock Bea: Intellectual Eroticism. Intellektuelle Erotik. Intellektuális erotika. Gyenis Tibor – Koronczi Endre: *BASIC. Präsens*, 2004/3. 109–114, 153–154.

pedig ebből a számtalan változóból érvényes és az eredeti felvetést kibontó, az összes jelenségréteget hordozó képet szervezni, méghozzá úgy, hogy mindezen megfontolásokból és történekekből majd a néző is átélhető módon részesüljön” – írja Bán András, a kiállítás kurátora a sajtóközleményben.<sup>5</sup>

Bár a kiállítást együtt, a munkákat egymással összehangolva, egymás segítségével és részvételével készítették, külön-külön is nézhető a két művész projektje, mert mind a filmek, mind a képek a művészek külön-külön önálló, egyéni alkotásai.<sup>6</sup> A munkákban Gyenis és Koronczai egymásra tett utalásai a megértéshez épp elegendők (most csak az egyik művész munkájával foglalkozunk).<sup>7</sup> Koronczai szokásához híven sok szöveg övezi a művet, illetve tartozik hozzá, melyek ma is olvashatók a BASIC projekt honlapján.<sup>8</sup> A sajtószöveg, a projektleírás, a felkérések, a videón elhangzó szövegek nélkülözhetetlenek a megértéshez. Kérdés persze, hogy minek a megértéséhez: A művész problémáihoz? A művekéhez? Mindkettőhöz? Megtudjuk belőlük, hogy a művészek miért készítették a művet, megismerjük életük szereplőit (például „Noémi nálam... lányos lelkem csajsziabarádját fogja megjeleníteni<sup>9</sup>) és a műkészítés folyamatát, mely maga is része a munkának („...ez már maga a mű, ami most történik” – mondja a filmben Koronczai<sup>10</sup>).

Annak, hogy a projekt a magánéletről szól, nagy jelentősége volt az elitista, szemforgató magyarországi művészet szempontjából. Áttörést jelentett,<sup>11</sup> bár a művészek számára nem volt cél, hogy az úgynevezett élet és az úgynevezett művészet határait feszegessék;<sup>12</sup> egyszerűen azzal foglalkoztak, ami számukra megkerülhetetlen volt: gubancos életük, gubancos lelkük kifésülésével. Így közben – úgy tűnik – nem vették észre, hogy magánélet és művészet között határnak kéne lennie. Túlzás volna azonban azt állítani, hogy nekik, mint önreflektív művészeknek, ne okozott volna dilemmát a művészet és magánélet egymásba játszhatósága: valamennyire erről is számot adnak a werkfilmek, bemutatásukat nyilván ez is motiválta.

<sup>5</sup> <http://www.koronczai.hu/basic/sajtoszoveg.html>

<sup>6</sup> Eperjesi Ágnes és Aknai Katalin számára Koronczai, Mélyinek Gyenisé a meggyőző. Aknai Katalin: A kentaur lova. *Műértő*, 2004/10. 6.; Beck András–Eperjesi Ágnes: 2 levél 2x2 műről. Gyenis Tibor–Koronczai Endre: BASIC projekt. *Balkon*, 2004/9. 42–44.; Mélyi József: Művészeti önterápia. Gyenis Tibor és Koronczai Endre BASIC projekt című kiállítása. *Exindex*, 2004. szeptember 27. <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=254>

<sup>7</sup> A kiállítás felfogható egy közös alkotásnak is (az egy másik tanulmány részét képezné), de külön-külön műveknek is, ahol a két mű kölcsönösen segíti egymás értelmezését.

<sup>8</sup> <http://www.koronczai.hu/basic/szovegek.html>

<sup>9</sup> Uo.

<sup>10</sup> <http://www.koronczai.hu/basic/szovegek-koronczaiwerkfilm.html>

<sup>11</sup> A magánélettel való foglalkozást András Edit is nagyra értékelte. András Edit: *Kulturális áttörés. Művészet a szocializmus romjain*. Budapest, Argumentum, 2009, 135. Fontosságát feminista nézőpontból Hock Bea (uo.) emelte ki.

<sup>12</sup> A projektet Mélyi József is az élet-művészet kontextusában értékeli. Mélyi József: i. m.

Koronczai Endre pályája szempontjából is hatalmas változást hozott ez a projekt, jóllehet bizonyos szempontból művészetének folytatása is egyben, hiszen nem jelentett drasztikus változást a fotó és a videók vizuális világában és a művész jelenléte tekintetében. Korábbi érdeklődése a koptatás, a művészházaspárok egymásra hatása és a hétköznapi élet iránt utólag talán jelzi, hogy nem a semmiből jöttek elő az új gondolatok. Egykor<sup>13</sup> inkább a „művészet” dominált, bár határainak kontúrjai elhomályosultak, és távoli perspektívából Koronczai látott valamifajta személyességet, de nem jelent meg maga a személyesség.

Koronczai Endre ovális alakú – akár egy régi visszapillantó tükör – pszichotablója öszefogott,<sup>14</sup> zárt kompozíció, ahol klasszikus térszervezés szerint a középső sávban koncentráldódik a jelenet, melyet klasszikus figurafűzéssel és figyelemvezetéssel oldott meg a művész. A werkfilm nyomon követve, mire minden összeállt, beesteledett – így a barokkos fényviszonyok és fényvezetés nyomatékot adott a helyzet súlyosságának. Egy benzinkútnál ragadt társaságot látunk. Ez önmagában nem volna vészjósló, csakhogy a fantomfigurák léte és néhány gyanús momentum alaposabb megfigyelésre ösztönöz: a megfeneklett társaság egy szépen kifejtett útmetafora része. Beszédeselek a mozdulatok, az egyes alakok elhelyezése a képen, az alkotó életben betöltött szerepének megfelelően.<sup>15</sup> Természetesen nem tudunk meg mindent<sup>16</sup> (illetve képről lévén szó, konkrétan: semmit), legfeljebb a kapcsolatok dinamikáját ismerhetjük fel.

A leírások azonban segítségünkre sietnek (mintha már megint minden stimmelve, átlátszó lenne). Innen tudjuk azt is, hogy kik szerepelnek a képen.<sup>17</sup> Ahhoz azonban nem kapunk kulcsot, hogy melyik alak kicsoda; s ha ezt tudnánk is, csak találgathatnánk, hogy mi Koronczai életében betöltött szerepük. A werkfilm elhangzott részletek sok magyarázatot adnak az ikonográfiához. Koronczai a kép tervéről így beszél:

„...maradok az autós történet mellett. ...egyre szimbolikusabbnak tűnik.

...egy utazási jelenet, melyben egy társaság, egy baráti társaság együtt utazik. Aztán jön a váratlan pillanat, mely megszakítja az utazás folyamatosságát. A helyszín legyen egy benzinkút, a lerobbanás helyszíne, az utazás közbeni oázis...

<sup>13</sup> Szintén a Lajos utcai kiállítóházban 1997-ben – talán elgondolkodtató a helyszínek ilyen egybeesése.

<sup>14</sup> Ezt Mélyi kevéssé, Eperjesi Ágnes és Aknai Katalin viszont erősen méltányolja.

<sup>15</sup> Ezt Eperjesi Ágnes szépen elemzi. Beck András–Eperjesi Ágnes: *2 levél 2x2 műről...*

<sup>16</sup> Csupán a kép megfigyelésére alapozó kitűnő elemzést végzett Tuczai Rita. A MOME-n írt szakdolgozatának egy részeredményét 2006. november 10-én előadta az *Exponált emlék. Családi képek a magán és közösségi emlékezetben* című, a budapesti Goethe Intézetben rendezett AICA-konferencián.

<sup>17</sup> Csontó Lajos [a piros kocs motorjánál], Fábián Noémi [a sárga autó csomagtartóját emeli], Gil és Moti (a fotózáson nem vett részt) [a fadobozon fényképükkel szerepelnek] Gyenis Tibor [jobb oldalon guggol], Koronczai Johanna [az autóban], Kótai Tamás (a felkérést visszautasította), Szabics Ágnes (a felkérést visszautasította) [fehér sziluettek], Tomacsek Henrietta [autóstoppol], Tove Tommerberg (a fotózáson nem vett részt) [a dobozból kimászó nő helyettesíti].

<http://www.koronczai.hu/basic/resztvevok.html>

...lerobban az autó, tanakodnak, próbálnak segíteni, ki így, ki úgy. Az ilyen helyzetekben mindenki kimutatja a foga fehérségét. Aztán jön a másik autó, jönnek veled az újabb barátok, ők is segíteni jönnek, és hozzák a segítséget. Hoznak egy csomagot... De mindeközben a másik autóval is baj történik, látjuk, hogy hiányzik a kereke. Az egyik figura (én) a kezével kényszerül tartani az autót a hiányzó keréknél. Ja, és mindenképpen a háttérben látszik valaki, aki szalad el a hiányzó kerékkel.

[...] És mindezt úgy képzelem, hogy a legapróbb részletnek is nagyon fontos jelentősége van a képen: a figuráknak, a mozdulataiknak, a ruháiknak, a tekintetük irányának...

...úgy tűnik, hogy fel is tudom fűzni a szereplőket egy időtengelyre, mely balról jobbra halad a képen. És így szintén nagy jelentőséget nyer a kép közepén lévő vágás, mely így akkor pont kettévágja az időtengelyemet. Ez mondjuk... éppen az a pillanat, amikor minden a feje tetejére állt a történetben. Tőle balra a korábbi események, tőle jobbra meg az azóta fontosságot nyert dolgok vannak. És a két autó is e szerint helyezkedik el. A régi FIAT-om (melyet Gábornak<sup>18</sup> adtam) természetesen a bal oldalon, a mostani sárga autó meg a jobb oldalon, úgy, hogy jobbra néz, és az orra egy kicsit kilóg a képből.<sup>19</sup>

Johanna, a művész lánya ül egyedül az autóban – az életesemények motorjaként, anyját Szabics Ágnes, aki nem vállalta a fotón való megjelenést, a középen álló fehér sziluettfigura képviseli. Akármik voltak is akkor (már és még) az alkotó életében betöltött szerepei, a képen mint központi alak és mint hiány rendkívül hangsúlyossá válik.

Látzólag minden világos, mindent elmond a művész és a kurátor – fotón, filmen, szövegben, weblapon. Mintha csak egy-egy apró részlet hiányozna. De ha ismernénk is minden részletet, maradnának még akkor is rejtélyek. Ki mászik ki a dobozból? Miért? Kik azok az emberek egyáltalán? Miért vannak épp ők itt? Bár a werkfilmen Ágneshez intézett hosszú monológok hangzanak el, mégsem tudjuk, miért nem vesz részt a fényképezésen. Mi az, ami összeköt és szétválaszt, együttműködésre készítet és bosszúra sarkall? Mindent megtudunk, csak a lényegét nem. Utódaink annyit se fognak tudni, mint ami most tudható – ugyanolyan némák és enigmatikusak lesznek ezek a portrék, mint ma az *Éjjeli őrző* alakjai. A titokzatosság pedig, amire Koronczai képén az este rájátszik, a kép elengedhetetlen része.

Koronczai a sajtófotón apafigurának mutatják be a kurátort: jószágos Ábrahámként, aki kebelére öleli fiait. Akkor, amikor a világ a kurátor hatalmáról szóló beszédtől volt hangos (és még mindig forog a lejárt lemez), ám nálunk a kurátor valós hatalmáról nem lehetett szó. A kurátor apaként való szerepeltetése nyilvánvaló hatalmi viszonyra utal,

<sup>18</sup> Erdélyi Gábor képzőművésznek.

<sup>19</sup> <http://www.koronczai.hu/basic/szovegek-koronczaiwerkfilm.html>

mely – mivel azt a „fiúk” fogalmazták meg – a művészek infantilis, érzelmileg függő viszonyát szintén kifejezi. Azaz fejezné ki, ha nem volna éppen nevetséges a derűs, bölcslet játszó apa és a térdén ülő túlméretezett, jólnevelt fiúk képe.

A projekt címe: BASIC (mn. alap, alapvető), világos – de korántsem egysíkú – fogalmazás. A művészek az alapoktól kívántak indulni, valamit tisztázni, újakezdeni; valami alapvetőt kerestek. A projekt tartalma ellenére, a verzállal szedett cím (így: **BASIC**) nem engedi, hogy eltekintsünk az informatikai allúzióktól. Bár ez önmagában még nem kötelezne (egy cím miatt is ne lehetne csupa nagybetűs), de mivel Koronczai weboldalán nincs minden cím nagybetűvel szedve, ennek mégis van jelentése. Generációtól függ, kinek eltávolító, kinek nem, az informatikai szóhasználat. Azoknak, akik belenőttek, az informatika a kultúrájuk, nekik természetes és nem távoli annak nyelvezete. Koronczaiék még épp nem születettek az informatika házasításának korába, számukra létezik egy kis – művészi – távolság.

A kiállítás recepciójában nem az az érdekes, hogy a különböző szerzők ellentmondanak egymásnak, hanem az, ahogyan a személyességhez viszonyulnak.<sup>20</sup> Némelyikük azt veti fel, hogy a személyesség, magánélet, pszichologizálás nem egyeztethető össze a „projektséggel”, őszintétlenség, érthetlenség vagy érdektelenség (unalom) okán. Nyilván nem könnyű a magánélet, lelki káosz – kétségtelenül őszinte, különben mi értelme lenne? – feltárását, illetve annak eredményét képpé (állóvá és mozgóvá) tenni; a személyesség és nyilvánosság szembeállítása viszont sehova nem vezet. Közelítés és eltávolodás, magába fordulás és kívülről szemlélés, komolyság és vicc állandó egymásba játszása egyszerre eredményezhet – ahogy Koronczaiéknál meg is történt – műalkotást, és lehet kapcsolatok feltárása, az önmegismerés és önterápia része.

### Ismerd meg önmagad!

„[A] helyes és helytelen válaszoknak egy tipikus példája található a *Jaiminiya Upanisad Bráhma*nában (III. 14. 1–5.). Amikor az elhunyt megérkezik a Napkapuhoz, elhangzik a kérdés: »Ki vagy?« Ha erre saját vagy családi nevét mondja, akkor az idő hírnökei elhurcolják. Azt kell válaszolnia: »Aki Én vagyok, (az) Te (vagy), a Fény... Ekként jövök hozzád, a mennyei Fényhez.« [...] Az »Ismerd meg önmagad!« (*Gnóthi szeauton*) felirat a »Ki vagy?« kérdésre adott adekvát válasz ismeretét követeli meg, s... Isten parancsa, mint Plutarkhosz mondja, mindazoknak szól, akik hozzá közelednek.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> A már említett írások közül Beck András és Eperjesi Ágnes kétségbe vonja a művészek őszinteségét, Aknai csak óvatosan kérdez rá az érthetőségre, Mélyi művészettörténeti kontextusban az élet-művészet szempontjából elemzi a műveket, Hock Bea az értékek ilyesfajta ártértekelésében egyértelműen pozitívan foglal állást, végül András Edit távolabbról (2009-ből) szemléli és értékeli nagyra a személyesség és magánélet ilyen bekerülését a képzőművészetbe.

<sup>21</sup> Ananda K. Coomaraswamy: A delphoi „E”. In: *Tradíció. A metafizikai tradicionalitás évkönyve 1999*. Debrecen, Kvintesszencia, 1999. 21.

- ◆ **124**  
*Hypnosis*, 2004, fotó- és videoinstalláció
- ◆ **148–149**  
*ExtrémAlvás*, 2006–2007, 4 csatornás videoinstalláció
- ◆ **126–127**  
*SelfEnemy – Koroncz Endre és az Ellenség*, 2006, videoinstalláció
- ◆ **145**  
*SelfPhantomPortrait*, 2006, videó
- ◆ **128–129**  
*katt*, 2008, videoinstalláció
- ◆ **124**  
*Hypnosis*, 2004, fotó- és videoinstalláció

Ha a **Csettegő-szépségszerepre** mint „társadalmi” fordulatra gondolunk – abban az értelemben, hogy a művész érdeklődése a művészet társadalmi kérdései felé fordult –, akkor a **BASIC projektet** bátran tekinthetjük pszichológiai fordulatként. Ettől kezdve ugyanis Koroncz Endrénél jó néhány évig olyan kérdésekre helyeződött a hangsúly, amelyek a pszichológia illetékességi körébe tartoznak, hogy majd az új évtized kezdetén visszatérjen ezekhez. A „címkezésnél” eltekintünk attól, hogy az ilyen kérdések folyamányaival társadalomtudományok és interdiszciplínák is foglalkoznak, valamint attól, hogy Koroncz figyelmét természetesen nem csak ezek a kérdések tartották fogva, hiszen egyszerre többféle dologgal is foglalkozott. A művész társadalmi kérdések iránti érdeklődése sem szűnt meg, elég csak a 2000-ben elindított **ikOnra** gondolnunk. De a dolog természetesen ennél sokkal tágasabb – mivel a lélektani és társadalmi tartalmak komplexitásával, összefonódásával fogunk találkozni. Koroncz néhány munkájában a megismerés önmagára irányul, az én-határokat vizsgálja, befelé fordul vagy a befelé fordulás a témája. Persze alkalmanként a módszer vagy az „eredmény” extrapolálható (**Hypnosis**, **ExtrémAlvás**), illetve mint művek – magától értődően – egyszerre adnak számot az önmegismerésről és kínálnak reflexiós felületet a befogadónak. A delphoi felszólítás nem avult el, még ha (vagy épp azért, mert) meglehetősen enigmatikus mind az „önmagad”, mind a rá vonatkozó „megismerés” is. Ma más tartalma van ugyan, mint hogy az istenség színe elé lépő emberként ismerjük fel magunkat,<sup>22</sup> erről mégsem feledkezhetünk meg. Bár a pszichoanalízis ma már divatjamúlt a pszichológiában (nem kedvez a versenyszellemnek), nem úgy a lassúbb művészetekben – amelyek az ember „valós” idejével szintén számolnak, bármi legyen is az – és a művészeteket értelmező tudományokban. Márpedig Koroncznál fontos szerepe van a pszichoanalízisnek – nemcsak azért, mert a hipnózis az egyik kedvenc módszere –, hanem mert psziché-képébe olyanok is beletartoznak, mint a jungi analízisből ismert ellenség. Az idetartozó munkák szereteágazók mind témájukat, mind tartalmukat tekintve, a lélek(tan) a legkisebb közös többszörösük. Önmegismerés Koroncz szerint történhet hipnózissal (**Hypnosis**, **SelfEnemy**), önmagunk határainak feszegetésével (**katt**) vagy mások arcában önmagunk felismerésével (**SelfPhantomPortrait**); éberben (**Hypnosis**, **katt**) vagy alvással (**ExtrémAlvás**); érzelem, élmény vagy akarat útján.

E téma első darabja, a **Hypnosis** (2004) című environment<sup>23</sup> zavarba ejtő new age-es ikonográfiájával és **BIANCO** színvonalú képi megoldásaival.<sup>24</sup> A galéria egy szobává lett,<sup>25</sup> a tapétán kék, gleccseres hegyek között egy sárga dresszben álló és lebegő (sőt, talán emelkedő) férfi hipnotizálja sárga takaróba burkolt fekvő, levitáló, aurát sugárzó

<sup>22</sup> Rudolf Pannwitz: Szókratész. Fordította Vásárhelyi Szabó Miklós a szerző *Gilgames – Sokrates. Titanentum und Humanismus* című könyvéből, Stuttgart, 1966. 99. *Pro Philosophia Füzetek*, 2006/4. <http://www.c3.hu/~prophil/profi064/pannwitz.html>

<sup>23</sup> GIL & MOTI H O M E G A L L E R Y, Rotterdam, 2004. november 21. – december 12.

<sup>24</sup> Az oldalon a bevezető kép a **BIANCO** 84. képe, 2002. <http://www.koroncz.hu/hypnosis/hypnosis.html>

<sup>25</sup> A galéria valóban egy szoba volt. A rotterdami Home Gallery egy művészpár valódi életterében kialakított galéria.

hasonmását. Mindkét férfi maga a művész. A háttérben a felhők mögül átszűrődő naplemente rózsaszín csíkja fénylik. A másik falnál álló díványon sárga takaró (talán amibe a képen lebegő férfi burkolódott, ekképp a képi és valódi összeér – egymás referenciái), fölötté kisebb, keretezett kép 2002-ből: útmenti erdő fölött kettős szivárvány boltívei feszülnek. Szemben egy monitor osztott képernyőjén két videó megy: asztalnál ül egy férfi és egy nő, illetve az egyik **BIANCO-szpot**: Koroncz Endre viszi Koroncz Endrét. Az environmentet kiegészítő leírás<sup>26</sup> talán egy hipnózis bevezetése vagy a benne létrejött élmény megfogalmazása. Talányos az environmenttel való pontos viszonya, de annyi biztos, hogy az nem a mű magyarázata, hanem annak egy újabb, hatodik, eleme:

*„Életünk során eljöhét a nap, amiről nem tudjuk eldönteni, vajon várakozással vagy félelemmel vártuk. De az biztos, hogy ez a nap mindent felforgat körülöttünk. Minden, amit addig felépítettünk, szétesik, mint egy homokvár. Le vagyunk döbbenve, látván hogy környezetünkkel való kapcsolatunk szétporlad. A jó rosszra fordul, a fix pontok szertefoszlanak, és úgy tűnik, a segítség távolról vagy az ismeretlenből jön. A világ ismeretlen területei olyan lényeginek tűnnek fel, mintha a születés valódi helyét találnánk meg. A veszteség és felfedezés tapasztalata az örület és újjászületés tapasztalatává válik. És aztán megértjük, kapcsolataink miképp befolyásolják a változásokat, és találkozásaink hogyan tesznek fokozott jelentőségre szert a történet szempontjából.*

*És mindez olyan nevetségesen egyszerű.”<sup>27</sup>*

A kép csaknem misztikus: minden kellék megvan, minden nagyon szép, nyugodt, szimmetrikus, szabályos és kiegyensúlyozott: tökéletes paródia. Nem olyan evidens azonban a kép: a két figura viszonya ikonográfiai értelemben megbabonázó. Megduplázódás a **BIANCO**-ban is volt, de ott nem okozott – tartalmi – problémát, mert nyilvánvaló, hogy ott a reklámhoz szükséges vizuális fogásról volt szó, hogy ott a megduplázás, sőt sokszorozás a hétköznapi high-tech világ hétköznapi trükkje. Itt azonban épp a megkettőződés áll a középpontban. Mintha a két alak szerepei összekeverednének (nem felcserélődnek) – nem eldönthető, ki inkább a „valódi”. Felidéződik a hasonmás teljes kultúrtörténete is, de méginkább a szellemtest, a testet elhagyó léleké (szellemé).<sup>28</sup> Míg a szertartásosan hipnotizáló, félig áttetsző, szellemtestű alak az aktív, addig a fekvő, a hipnotizált (hiszterizált) merev testű hús-vér alak passzív. Nem tudjuk, melyikük Kosztolányi és melyikük Esti Kornél, Dr. Jekyll vagy Mr. Hyde, Michael Winemaster vagy Michail Bormester. A megduplázódás és a lélek (szellem vagy szellemtest, Ká) kikerülése a testből transz- és halálközeli állapotokban ismert a világ minden táján az ókori Egyiptomtól a siberiai sámánok révülésén át a new age-es

<sup>26</sup> <http://www.koroncz.hu/hypnosis/hypnosis.html>

<sup>27</sup> Uo.

<sup>28</sup> Fónagy Iván: *A mágia és a titkos tudományok története*. (1943) Reprint. Budapest, Tinódi, 1989. 45–54.

◆ 126–127

*SelfEnemy – Koroncz Endre és az Ellenség*, 2006, videoinstalláció

populáris irodalomig. Bizonyos esetekben hipnózis is előidézheti a jelenséget. A testből kiszabadult lélek látja az élettelen – tetszhalott – testet, hogy aztán oda visszabújjon. Ezek után lehetséges, hogy az „»Ismerd meg önmagad« szavak... csupán azért olyan »enigmatikusak«, mert az ember két lelke vagy énje, a testi és halandó vagy a testetlen és halhatatlan közül, amelyekről oly sok szó esik mind Platónnál, mind a védikus filozófiában, csak az egyikre vonatkoznak.”<sup>29</sup>

Míg a *Hypnosis* derűs humorral ad számot a hipnózisról, s idéz fel egyéb mágikus tudományokat, addig a *SelfEnemy*<sup>30</sup> (2006) esetében teljesen komolyan zajlik a hipnózisban történő utazás a tudatalattiba. A 4 csatornás videoinstallációban – mely tükörből vetíti az *oldalhelyes* képet – Koroncz maga meséli el hipnotizálását és hipnotikus állapotokban megélt élményeit. A 47 perces elbeszélésben, ahogy a cím is sugallja, a hipnózis célja a belső ellenséggel való találkozás. Koroncz Endre és Szajcz Ágnes pszichológus a „témával kapcsolatos feltételezések és a közös sejtéseik alapján az ellenség megtapasztalására és a vele való találkozásra vállalkoztak.”<sup>31</sup> Az installáció központi képén Koroncz Endre egy jólláthatósági mellényben ül egy fénykör centrumában, a helyzetnek teljes mértékben megfelelő sötét, kivehetetlen, térfalak nélküli térben. Közben nagyon lassan és csak kismértékben változtatja testhelyzetét (megizzad, szemét dörzsöli). Jelmeze és a körülötte heverő munkavédelmi kellékek (sisak, lámpa, kötél, kesztyű – kvázi rituális tárgyak) enyhén ironikusak és egyszerre adekvátak egy profán alvilág- vagy pokoljárás elbeszéléséhez. A hipnotizált körül lassan, megszakítás nélkül keringő kamerának ritmikusan közelítő-távolító mozgása, minthogy a forgás virtuális spirálját idézi elő, a nézőt bűvkörébe vonja. A kör, melyben Koroncz is ül – mint tudjuk –, egyúttal az ártó hatalmak ellen is véd. A fő képet három kisebb kíséri: rendszerint gyors mozgású kamerával felvett (állandó, modern útonlevés) ember nélküli tájak – csupa archetípus: erdő, rét, sziklás hegycsúcsok, illetve tömör kőből épült ódon vár folyosói, termei, tömlöce, bunkerek – a védekezés szimbolikus építményei, olykor távolról egy mesebeli kisváros.

A 47 perc alatt Koroncz egyfolytában beszél, elbeszéli a négy ülés alatt átélt élményeit, melynek kerettörténete az utazás volna, ha a szöveg a képekkel ellentétben nem hangsúlyozná, hogy nincs nagy utazás – taoista módon a megismerés egy helyben ülve történik, mert úgy lehetséges. Hangsúlyozottan metaforikus utazásról van tehát szó – pokolbeli utazásról –, ami a tudatalatti történeti<sup>32</sup> és archetipikus megfelelője (Koroncz szemmel láthatólag „dudás akar lenni”). Koroncz finom utalását az áttételességre épp az angol szöveg teszi nyilvánvalóvá, mely csak a tükörképéből

<sup>29</sup> Coomaraswamy: i. m. 22.

<sup>30</sup> Bemutatva: 2006. október 3. Óbudai Társaskör Galéria.

<sup>31</sup> Koroncz bevezetője: <http://www.koroncz.hu/selfenemy/>

<sup>32</sup> Vö. Belia György (szerk.): *Tar Lőrinc pokoljárása. Középkori magyar víziók*. Budapest, Szépirodalmi, 1985.

olvasható. A tükörben látás épp fordított értelmű, mint Pálnál, ahol tükör által csak homályosan látunk, hisz itt épp általa áll össze a kép – mint Lacannál.<sup>33</sup> Igaz, aki a tükörben akarta nézni a videót, annak meg kellett találnia azt a pozíciót, ahonnan saját képe nem takart bele a látványba. A videón elhangzó elbeszélés több mint egyívnyi szövegét a projekt honlapján még csaknem félvnyi magyarázat egészíti ki (gazdagítva még képekkel, ábrákkal), kvázitudományosan, összesen *hét* fejezetben: *Védekezés a belülről jövő támadások ellen; Utazás a mozdulatlanságba; Szöveg; 2006. 07. 07.; Séma; Megjegyzés; Idea*. Miközben a hipnózis komoly, valamint hitelesnek és emiatt a hipnózis szempontjából is tanulságosnak tűnik, egy-két momentum mégis új megvilágításba helyezi és távolságtartást kölcsönöz neki (noha persze azok is a tudományosság, illetve korszerűség kellékeivel, külsőségeivel vannak ellátva). Ilyen az „előtte” és „utána” arcképpár, melyekről nem lehet eldönteni, melyik a meggyötörtebb, melyik utal egy vágyottabb állapotra. Vagy a „hipnózisokban megtett utazások térképei”<sup>34</sup> tudományos fontoskodásukkal legalább annyira izgalmasak, mint ironikusak. Vagy az ellenség keresésének táblázatba foglalt logikai sémája<sup>35</sup> – melyre az előző tulajdonságok éppúgy jellemzők – mindazonáltal egy pszichológiailag, de szociológiailag is olvasható állásfoglalás<sup>36</sup> az „ellenség” természetéről és lakhelyéről. A belső ellenség, a tudatalatti legmélyebb rétegében lakik, a jungi archetípusok közül az árnyék egyik, sőt legfélelmetesebb alakja. A legmegdöbbentőbb, hogy miközben Koroncz az ellenséget keresi, ~~~~ről, valami numinózusról szól, aminek nincs neve, vagy nem lehet kimondani azt. Istenélményről, tudatalatti létről, annak megközelíthető vagy megközelíthetetlen valóságáról. A film vége felé mondja: „Találkoztam valamivel, ami hihetetlen jó. Minden szempontból a megtestesült jóság és minden vágyak megformálódása. Kicsit nehéz kimondani a közhelyessége miatt, de ez maga volt a »~~~~«.

A találkozás közben sem mertem rögtön ezt a szót használni, még akkor sem, amikor már régen tudtam vagy tudni véltem, hogy miről van szó.”<sup>37</sup>

<sup>33</sup> Aki szerint az énkép épp tükörkép segítségével jön létre – igaz, azon nyomban elidegenedett, de mégiscsak egészsé.

<sup>34</sup> <http://www.koroncz.hu/selfenemy/selfenemy-hyp.html>

<sup>35</sup> <http://www.koroncz.hu/selfenemy/selfenemy-examination.html>

<sup>36</sup> Csizmadia Alexa megfogalmazásában: „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. [...] Mindez arra utal, hogy amit rendszerint 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 megfutmodás önmagunk elöl.” In: Koroncz Endre: *Hard to ask... //!!!!!! Nehezen feltehető kérdések*. Kiállítási katalógus. Debrecen, MODEM, 2011. 12.

<sup>37</sup> <http://www.koroncz.hu/selfenemy/selfenemy-text.html>

◆ 146–147

**ForteVideo**, 2011,  
14 csatornás  
videoinstalláció

Ha lehet, Koronczai Endre még mélyebbre hatol: a 2011-es **ForteVideo**<sup>38</sup> nem egy élmény jólfésült elbeszélése, hanem annak létrehozása. Videoloopok közvetítik, amint Koronczai eljátszik (mint színész) vagy átél (mint médium<sup>39</sup>) egy léthelyzetet (határhelyzetet): sötét, fekete szobában 14 térbe lógatott monitoron egyszerre szólal meg: felkiált, nevet, csalogat, somolyog, megijed, nyöszörög, sír, nyög, ordít, nyöszörög, nyúszít, vinnyog, vijjog, fintorog, a szemét mereszti. Olykor ijesztő, mint egy szenilis, agresszív, magatehetetlen öregember, máskor kedves, aztán undok, de mindig legalább félig öntudatlan – egyszerre vén és csecsemő. Mindezt úgy, hogy a sötétből fel-felmerülő arckívágatok és hanghatások képesek elementáris élménybe rántani a nézőt – ha el nem menekül. Animisztikus ez az installáció; a fuldoklás vagy létretörés, a semmi és valami határán tomboló lény mimikája repetitív fintorok, grimaszok, torz mosolyok, erős indulati kifejezések gyűjteménye. Az artikulálatlan hangok, dallamdarabok, a beszéd előtti lét hangjai, közvetlen, érzéki zajzene, ritmusok, morgások, rekedtes énekeszólások, szókezdemenyek, kiáltások ismeretlen ősi nyelveken, repetitív zenei motívumok egyöntetű fájdalmas morajlásba áramlanak... mint a bazalt, olyan nehéz, mint a ciprus, olyan sötét. A zuhanó szikla reménytelen bögése az éjszakában.<sup>40</sup>

◆ 128–129

**katt**, 2008,  
videoinstalláció

A személyiség egészen más vonatkozásait vette szemügyre, ezzel együtt művészileg és pszichológiai értelemben is teljesen más módszert követett a **katt** című kiállítás.<sup>41</sup> Koronczai pszichológiai vizsgálatai ezúttal nem a lélek homályos mélységeit, hanem testének(-lelkének) jól látható (mérhető) „szakítószilárdságát” fényes nappal vette górcső alá. A honlapján közzétett szövegei szerint az ember terhelhetőségét<sup>42</sup> vizsgálja, és a média által közölt újabb és újabb világrekordokra hivatkozik, miközben a terhelésre vonatkozó kérdéseit a fizikai világra is kiterjeszti: „Hol van az a pont, ahol a nehéz szattyor, melynek füle egy újabb doboz gyufától már leszakad?”, és filozófiáivá teszi: „Létezik az a pont, mely után már nem ugyanazok a szabályok működnek, mint előtte?” Koronczai e gondolatérképének újabb pontján egy hétköznapi példázattal, de igen árnyaltan világít rá esendőségünkre: amennyiben még egy apró lelki terhelést sem szívesen viselünk – az az érzés, hogy egy barátunk teendő szívesség mennyi mindenben korlátoz.<sup>43</sup> Ami viszont még itt, a szövegekben érdekesebb, hogy az egészet a véletlennel keretezi:

<sup>38</sup> Kiállítva Koronczai Endre *Hard to ask... // Nehezen feltehető kérdések* című kiállításán, Debrecen, MODEM, 2011.

<sup>39</sup> „A rítus (önhipnózis) mindig a távollétben zajlott, hazatértemkor már csak a végeredménnyel találkoztam. Félelmetes volt szembesülni Endre idegenségével, amint éppen két világ között lebegett, és fáradtan, izzadtan, szinte némán küzdött a visszatéréssel. A szeretett lény a dokumentációkban az öntudat részleges hiánya és az elvesztett kontroll miatt kísértetiesé vált, a grimaszokkal szétzúzó arcon nyoma sem volt a jól ismert kifejezéseknek. A megfigyelő szerepe a láthatatlan mezejére érkezve véget ér, a megismerés korlátait csak a szerelem lépheti át” – számol be Csatlós Judit a mű készüléséről. Csatlós Judit: *Résztevő megfigyelés a családban*. <http://www.koronczai.hu/haq/texts-csatlosjudit.html>

<sup>40</sup> Hamvas Béla: *A halottasének*. (1943) In: *Hamvas Béla harminchárom esszéje*. Szerk.: Dúl Antal. Budapest, Bölcsész Index, 1987. 86. (Tartóshullám)

<sup>41</sup> Magyar Műhely Galéria, 2008. március 19. – április 11. <http://www.koronczai.hu/katt/exhibition.html>

<sup>42</sup> <http://www.koronczai.hu/katt/infinity.html>

<sup>43</sup> <http://www.koronczai.hu/katt/able.html>

„A múlt hétvégén a lemetszett faágakat kellett összegyűjtenem a kertben. Szedegettem a kis ágdarabokat és dobáltam őket a hátam mögé. Aztán amikor már majdnem végeztem, hátranéztem, és akkor tűnt fel, hogy az ágacskák, anélkül hogy láttam volna őket, egy szabályos spirál alakzattá rendeződtek.”<sup>44</sup>

A galériában fogadó videók viszont meglepően ellenébe mennek a köznapi elvárásoknak: a „komolyan vett kísérleti helyzetek” abszurdak. Koronczai monitoron vetítette azokat a szituációkat, amiket bír („Bírom még!”): földön hanyatt összekuporodva, lélegzet nélkül (orrfogással), féllábon állva; és nagy méretben a falra, amiket nem visel el („Nem bírom tovább!”): hétköznapi tevékenységeit ágyban, autóban, asztalnál, a Duna-parton... Az interaktív webfelület, még egyet srófol vicces reakciójával az abszurd közönségsvavazós műsorokra: arra lehet feleletválasztással szavazni, hogy a képen látható fickó vajon meddig bírja még. Ilyenképpen ez a mű egy „teljes világképet” alkot, ahol a világot a négy sarka, a véletlen, a fizikai és lelki teher (bírák), valamint a hétköznapiok rettenthetetlen sivársága feszíti ki.

Egyik legelengedettebb és egyben legmagányosabb állapotunk az alvás, amikor teljesen kirekesztjük a külvilágot. Ebben a (jó esetben) mindennapi ellazultságban kiszolgáltatottak vagyunk (és mellesleg életünk e nélkülözhetetlen szakaszaiban nyílunk meg tudatalatti tartalmaink észlelésére is). Hacsak nem vagyunk különösen kimerültek, alvassunkhoz csendes, nyugodt, esetleg sötét helyet keresünk. Amikor Koronczai Endre a kimerültek és hajléktalanok módján a legkülönbözőbb helyeken kucorodik alváshoz, egy kísérletet végez a kamera előtt. **ExtrémAlvás** (2007) című munkájában<sup>45</sup> 16 különféle nyilvános téren hajtja álomra fejét. Szélsőséges helyzetekben végrehajtott alvászprojektje a nem akarás akarásának paradoxonára épül – de csak részben. Koronczai azt vizsgálja önmagán, hogy ösztöneink ellenére akarhatunk-e nem akarni. Ki tudjuk-e akarattal kapcsolni az akaratunkat, elengedett állapotba tudunk-e kerülni a kamera előtt. Hogy miért kell ezt ilyen sokszor ismételni, azt a kísérlettel szemben támasztott tudományos elvárás magyarázza. A helyszínek és a nyilvános terek különbözőségét pedig a helyzet kiélézésének szándéka indokolja, ami nem mellesleg szinte (?) ellehetetleníti az alvást. A tesztelő ugyan gyakran padon alszik (játszóterén, lakótelepen, sétálóutcában), de sokszor kényelmetlen (sziklán, motorháztetőn, szellőzőcső oszlopán), sőt veszélyes (rakparti kőkörláton) vagy extrém zajos (autópályán) helyeken. Az elkülönülés köztérre hozásával, az énhatárok, az akarat és a képességhatárok próbálgatásával Koronczai kénytelen – paradox módon – feladni a teljes begubózást, amint az intraverziót a köztér extraverziójával ütközteti. Ez mint próbatétel szerepel ugyan, de ettől kezdve mégsem

<sup>44</sup> <http://www.koronczai.hu/katt/yes.html> – nem csak mint egy Andy Goldsworthy-fotón, de mint Gyenis Tibor 2006-os fotósorozatán, ahol a kiömlő só és liszt szabályos mintázatokba rendeződik. Lásd Tatai Erzsébet: *Rend a lelke mindennek*. 2005 Smohay-díjasa: Gyenis Tibor. *Új Művészet*. 2007/3. 44–45.

<sup>45</sup> 2006–2007. Bemutatva a *Képzeltbeli Éden* című kiállításon (kurátor: Bán Zsófia, Lumen Galéria, Budapest, 2007; Centro Cultural Parque das Ruínas, Rio de Janeiro, 2007) és a MODEM-ben (2011). A 4 csatornás „nézői változat” összesen 3 órányi. <http://www.koronczai.hu/extremesleeping/index.html>

◆ 148–149

**ExtrémAlvás**,  
2006–2007, 4 csatornás  
videoinstalláció



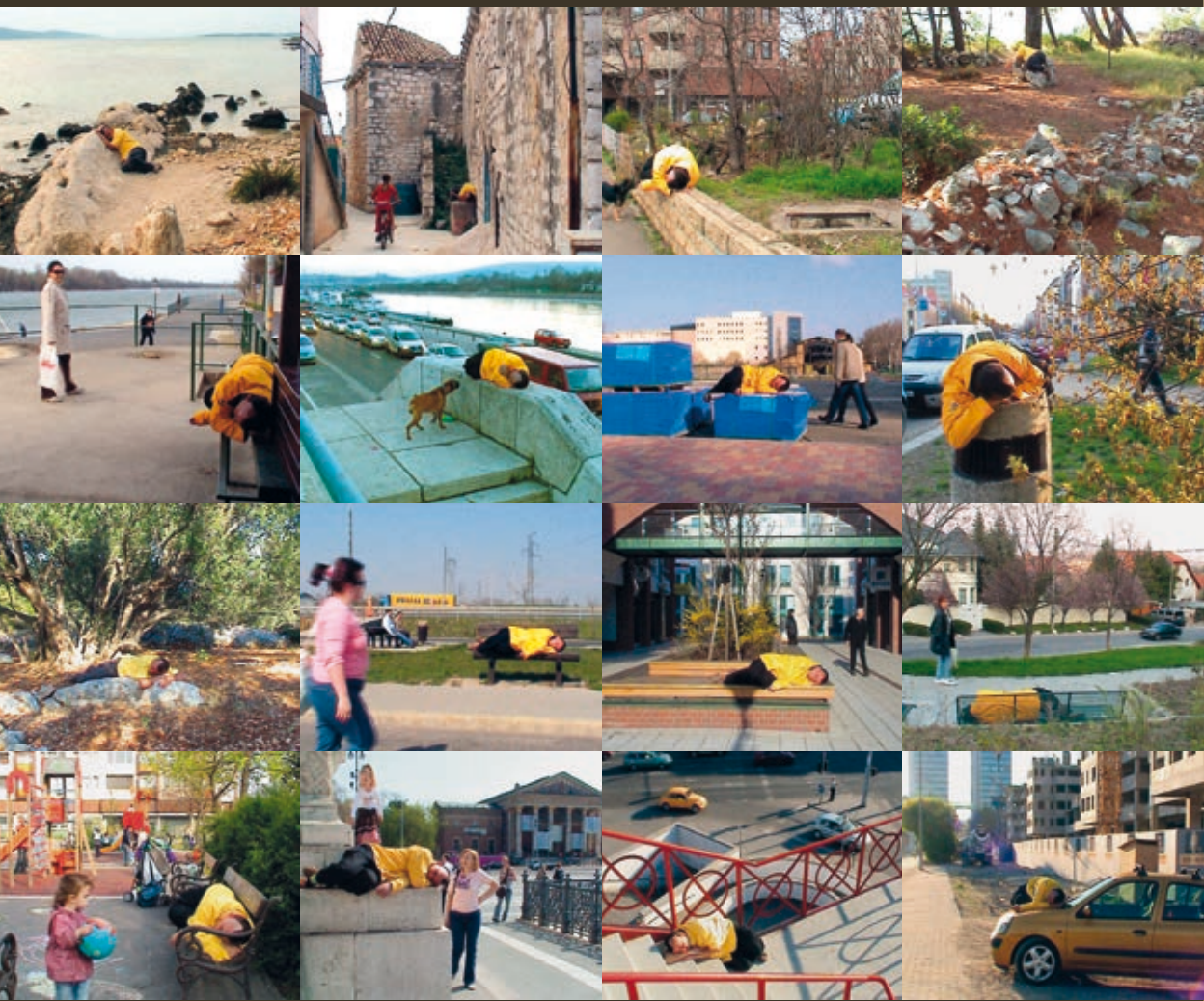
*Akkor látok a legjobban, ha hallgatok*, 2008, hanginstalláció • *Stand by*, Pelikán Galéria, Székesfehérvár



*SelfPhantomPortrait – Emberek, akik valamilyen szempontból hasonlítanak rám*, 2006, videó, 20' • *Autopoesis*, Szlovák Nemzeti Galéria, Pozsony



*ForteVideo, 2011, 14 csatornás videoinstalláció, loop*  
● *Hard to ask... /////////////// Nehezen feltehető kérdések, MODEM, Debrecen*



*ExtrémAlvás | ExtremeSleeping – 16 kísérlet az akarástól való megszabadulásra, 2006–2007, 4 csatornás videoinstalláció, 16 x 8–10', loop ● Képzeltbeli Éden, Centro Cultural Parque das Ruínas, Rio de Janeiro, Brazília*



*ExtrémAlvás | ExtremeSleeping ● Stand by, 2008, Pelikán Galéria, Székesfehérvár*



*ExtrémAlvás | ExtremeSleeping ● Utca, 2008, Gödör Klub, Budapest*



PopSzinergia | PopSynergy – Az együttlétben felerősödő szubjektum, 2007–2008  
2 csatornás videoinstalláció (2 x 10 jelenet), loop ● Múcsarnok, MenüPont, Budapest

untitled

Untitled, 2009, digital image, Szellemkép folyóirat

[www.koronczi.hu](http://www.koronczi.hu)



Tükör – ...akik talán értik, hogy mit mondok..., 2007–2009, keretprojekt és a 4 mű a felkért partnereknek címezve



Manrézadokumentációk, 2007–2008, videó



Installáció a kiállítóhely portálján, 2009, jólláthatósági mellények ● Tükör, Budapest Kiállítóterem



A tükör tükre, 2008, 4 db digitális print (portrék a Tükör-projekt résztvevői által megnevezett személyekről), egyenként 125x160 cm



Tükör (Birkás Ákos), 2008, fotó-videó diptichon, digitális print, videó, 160x122 cm, 19' 58" loop



Tükör (Bán András), 2008, fotóprojekt, digitális print, festővászon, videodokumentáció, 3 db 130x190 cm



Tükör (Andrási Gábor), 2008, preparált felfújható gumicsónak, ventilátor, szöveg, 175x150 cm

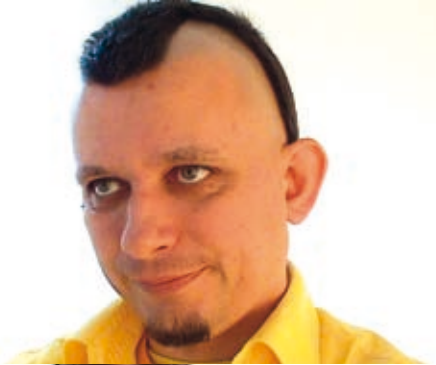


Tükör (Tillmann J. A.), 2008, 6 csatornás hanginstalláció, szöveg (Leibniz-idézet), 225x400 cm



*Kikényszerített vallomás, 2007–2008, 4 csatornás videoinstalláció, 2 x 5 videointerjú, 88'*  
● Godot Galéria, Budapest ● *Hard to Ask... // Nehezen feltehető kérdések, MODEM, Debrecen*

● *Tandem – Kortárs művészek kapcsolatban, 2009, Miskolci Galéria*



*Kikényszerített vallomás, videostillek*

*Kikényszerített vallomás, werkfotók*

csak az a kérdés, hogy „lehet-e akarattal nem akarni”, vagy hogy lehet-e akárhol aludni. A kérdés, hogy mennyire lehetséges a nyilvános tér és a magán tér összeolvasztása. Miközben a köztéri alvás a határokat felolvasztja, mi drukkolunk a művészeknek, hogy le ne essen, ki ne rabolják, a kutya meg ne harapja.

„Hiába fűröszted önmagadban,  
Csak másban moshatod meg arcodat.”

József Attila: *Nem én kiáltok*. 1924

Az önmegismerés, az énkérésés magábaforduló stratégiáját Koronczi a *SelfPhantomPortrait*-ban<sup>46</sup> (2006) kifelé fordulással váltja fel, – a címe szerint – mintha önmaga fantomképét mások arcából állítaná össze. A filmen 20 percen keresztül csak jönnek és mennek – olykor megállnak és nézelődnek – az utcákon fiatalok, idősek, nők, férfiak, sárgák és fehérek. A korábbi, klónozott hasonmással ellentétben ez a „portré” nem is létezik megfogható, grafikus – ahogy W. J. T. Mitchell nevezi – képként, csak a fantázia bizonytalanságában, a sokféleségen át sejtésként fogalmazódik meg. Koronczi monológja a filmen norvégül hangzik el, aminek egy idegen hangzásvilág létrehozása volt a célja, hogy ezáltal a szöveg értelme ne azonnal hasson, hanem csak a zenéje jöjjön át.<sup>47</sup> A mozgókép és szöveg közötti kapcsolat sem szokványos. (Például nem a szereplők beszélnek, és nem is az ő cselekedeteikről szól az elbeszélés, hanem a megfigyelő morfondírozása hallható. A feliratok és a lefokozott színek együtt idéznek „filmklubos” hangulatot.) A monológ nagyjából a másokkal való hasonlóságról, a „másik” hasonlóságának szinte belenyilalló felfedezéséről szól, és a hasonlóság szempontjainak keresgéléséről. „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.”<sup>48</sup> Nem a külsőségekben található, hanem a tekintet, a mozdulat, a karakter hasonlóságáról van szó. „Aki Én vagyok, az Te vagy” profán pendant-jává válik a „pont olyan volt, mint én”: „Jó régen történt, de sohasem felejttem el. Egy fiatalember felszállt a buszra, és megállt előttem. Pont olyan volt, mint én.”<sup>49</sup> A mások arcában önmagára találás egyszerre spirituális élmény és szociális tapasztalat. A filmen aztán elhangzik, hogy Koronczi szándékosan keresi a hasonló embereket, nem csak a véletlen felismerésben bíz. Beszél magáról a filmkészítésről, reflektál a filmre – ekkor kiesik a hasonlóság-keresés narrációjából, és ezzel a nézőt is kivezeti: „Megpróbáltam nőket is felvenni”,<sup>50</sup> de „nem tudom hirtelen eldönteni, hogy érdekesnek találom-e a mű szempontjából, vagy

<sup>46</sup> Kiállítva: *Autopoesis*. Szlovák Nemzeti Galéria, Pozsony, 2006. (Norvég, szlovák, angol és magyar nyelven) 20’.

<sup>47</sup> A nyelvválasztás oka a művész szerelmi élete.

<sup>48</sup> <http://www.koronczi.hu/self-phantom-portrait/self-phantom-portrait-text-magyar.html>

<sup>49</sup> Uo.

<sup>50</sup> Uo.

egyszerűen csak tetszik.”<sup>51</sup> Koronczi végül általánosabban, a világban való elhelyezkedéséről szól, melynek adekvát formája itt: „A hasonlatosságok általi megfogalmazódás.”<sup>52</sup> A *SelfPhantomPortrait* kortárs emberiség-képén keresztül így nem az elválasztás, a különbözőség, hanem a mindenséggel (de legalábbis az emberekkel) való egység érzetének entuziazmusa jön át; egy régi, utoljára a romantikában otthonos gondolat.<sup>53</sup>

## Philia

Önmagunk kipróbálása a másokkal való együttműködésben természetesen segíti az önismeretet is, noha ez a nyereség elenyésző a közös tevékenység céljához, a közös cselekvésben rejlő energia és hatékonyság, valamint a vele szerzett örömhöz képest. Koronczi *Popszinerergia. Az együttlétben felerősödő szubjektum*<sup>54</sup> (2007–2008) című 2 csatornás videolooopjának 2 x 10 jelenetében emberek közösen tesznek valamit: hullámzó tengeren veszteglő csónakjukat próbálják kormányozni, hegedülnek, dobolnak, asztalosműhelyben dolgoznak, imádkoznak, kártyáznak, autóznak, táncolnak, mozdulnak. Vagy olyan szituációban vannak, amelyben a cselekvés szélsőséges (veszélyes) helyzetben történik (viháros tengeren), vagy csak az aktivitás maga, amiben elmélyülnek hozza áramlásba a cselekvőket, a munkába, művészi alkotásba, játékba, rítusba belefeledkezőket. Koronczi maga hivatkozott a flow-élményre, a Csíkszentmihályi Mihály<sup>55</sup> által elnevezett pozitív pszichés állapotra. A két csatornán együtt mozgó kamerákkal felvett kép meg: voltaképp ugyanazt látjuk egy kis szögeltéréssel vagy kisebb-nagyobb látószögben, illetve látótávolságban.<sup>56</sup> (Például az egyik csatornán az egyik, a másikon a másik hegedűst láthatjuk, vagy a csónakos jelenetnél és a mozdulatművészeti próbán az egyik egy közeli, a másik egy távolabbi képet mutat.) A címben a szinerergia vallási, rendszerelméleti és értékteremtési

<sup>51</sup> Uo.

<sup>52</sup> Uo.

<sup>53</sup> Ezt más kortárs művész is magáénak véli. Lásd: Kaja Silverman: *Flesh of My Flesh*. Stanford, Cal., Stanford University Press, 2009.

<sup>54</sup> Műcsarnok, 2008. február 5. – március 2. 58’.

<sup>55</sup> Csíkszentmihályi Mihály: *Flow – Az áramlat. A tökéletes élmény pszichológiája*. Budapest, Akadémiai, 2001.

<sup>56</sup> „Engem ez a kérdés a tartalom mellett, illetve pont annak megjeleníthetősége miatt nagyon foglalkoztatott. Egyrészt komoly jelentőséget tulajdonítottam annak a párhuzamnak, ahogy a kamera előtt zajló »együttműködést« két párhuzamosan dolgozó, azaz szintén »együtt működő« kamera képe mutatja meg. A kamerák egyszerre történő használatához szerkesztettem egy eszközt, melyre a két kamerát úgy lehetett felszerelni, hogy utána kézből is lehetett velük filmezni. A lényeg az volt, hogy a két kamera egyszerre, de más látószögű vagy egymást kiegészítő képet rögzítsen. Ezt a módszert azért neveztem el *térbeli vágás*nak, mert a filmekben megszokott vágási technikával szemben itt a különböző kameraképek nem időben kerülnek egymás után, hanem térben kerülnek egymás mellé. Így nem szükséges a felvételt megszakítani, a folyamat maradhat egyben, viszont a többnézőpontúság egy sokkal komplexebb képet ad. A két kamera képe kétféleképpen egészíti ki egymást: 1. a látószög növelése: amikor a két kamera horizontálisan kinyitja a teret, és egy sokkal nagyobb térrészt mutat egyszerre, mint amire bármilyen optika önállóan képes lenne; 2. premier plán és total plán egyszerre... Úgy is mondhatnám, hogy egyszerre látunk egy szubjektív és egy objektív képet ugyanarról a jelenetről.” Koronczi Endre e-mailje, 2012. október 8. Lásd még: <http://www.koronczi.hu/popszinerergia/index.html>.

jelentéseit Koronczki kiaknázza, illetve egyesíti, ugyanakkor a pop<sup>57</sup> előtaggal az emelkedettséget visszafogja. A képek ritmusa az, ami itt beszél: a cselekmények vagy események egymásutánisága, váltakozása és a képen belüli ritmusok: sodródások, mozgások, mozdulatok, tánc, zene, vízcsobogás...

Az egyes jeleneteket feliratok választják el egymástól, illetve kötik össze. A feliratok hol címszerűek, hol egy-egy mondatot tartalmaznak; hol teljesen hétköznapiak, hol emelkedettek, sőt spirituális élménybeszámolóokra emlékeztetnek. A képekkel való kapcsolatuk rejtélyességét csak fokozza, hogy a szöveges frame-ek mindegyikét kiegészíti egy keltezés (az időpontok nem sorban követik egymást, sőt több az alkotó születése előtti dátum is van köztük). A három elem között nincs semmiféle reális kapcsolat, habár úgy tűnhetik, hogy a dokumentációszerű videoképekhez tartoznának a dátum, mivel azonban több helyütt kiderül, hogy a keltezés nem függ össze az előtte vagy utána következő eseménnyel (Sienában nincs tenger), nyilvánvalóvá válik az egész mű fiktív karaktere; sőt épp a hétköznapi összefüggések hiánya ad spiritualitást annak a realitásnak, amit a videó (mint kívülálló nézőknek kínált kép) implikál. Ugyanakkor ez az elemelés idézheti meg azt az élményt, amely a videón látható önfeledt tevékenységből ered. Mindegyik epizód két rész(let)ben jelenik meg, más-más szövegek és „keltezesek” között, fokozva a képsorok költőiségét.

Egy fiktív napló összekevert darabjai is lehetnének a képsorok, bár elbeszélés nem rajzolódik ki, és a szereplők is különböznek színről színre, illetve nem lényeges, kik azok. Voltaképp nem szereplők (például nincs kidolgozott jellemük), hanem résztvevők. Olyasvalamiben vesznek részt, amit látunk, de nem élünk meg. Kívülállók vagyunk, de nem kukkolók, még ha a naplószerűség ezt is sugallja a magánéleti konnotációja miatt. Egy beszéd nélküli riportot látunk, mert nincs beszéd, ami viszi az elbeszélést vagy a történés folyamatát, csak beszédfozlányok, lekevert vagy felerősítettek hangok és érthetetlen vagy a kívülálló számára nem releváns szövegtöredékek. Embereket látunk lelkük „legjobb” működése közben, akiket a közös tevékenység összekovácsol. Ez természetesen (még) nem szeretet, mégis ez az állapot, amely annak élesztő közege.

Ez a gondolat folytatódott Koronczki Endre a Budapest Galériában rendezett *Tükör* című kiállításán (2009. január 15. – február 15.: 4 mű, 4 videó, 4 fotó), amelyben a művész a barátság-képek hosszú sorát fűzte tovább; az emberi kapcsolatok spirituális potenciálját kutatta. A tükörmetafora segítségével az e kapcsolatok szellemi természetéről szóló hagyományokat értelmezte újra. A nyugati tradícióban az ilyesfajta viszonyok közege és formálója a közös gondolkodás, beszélgetés és cselekvés. Koronczki ezt a felfogást provokálta: vajon a körbeölelő csend, vagy a tétlenség, melyről úgy véljük, ideális a

magányos elmélyedés, gondolkodás számára, mennyire alkalmas olyan kapcsolatok kialakítására, amelyeknek épp folyamatában (és eredményeképpen) születhetnek meg az új gondolatok, elképzelések? Koronczki Endre projektjében négy olyan ember volt jelen – András Gábor művészettörténész, Bán András művészetkritikus, Birkás Ákos festőművész és Tillmann J. A. filozófus –, aki fontos szerepet játszott és játszik (művészi) identitásának, egyéniségének formálódásában.

A Koronczki által teremtett – és videón bemutatott – szituációk egyaránt szolgáltak a kapcsolatok gyakorlóterepéül az eltérő egyéniségek által képviselt különböző felfogások provokációinak (és emberi viszonyokat vizsgáló terepek gyanánt), valamint alkotói inspirációk feltételeként. A négy férfi négy formáját jelképezi egy nehezen megnevezhető kapcsolatnak, melyek mindegyikében van valami az apa-fiú, mester-tanítvány és a fivéri viszony természetéből. A szimmetrikus barátságoknak is vélhető kapcsolatok azonban aszimmetrikusak, és épp az aszimmetriában rejlő feszültség hozza létre és tartja mozgásban a szellemi, a képzőművészeti alkotáshoz is szükséges energiákat. Az installációk, fotók, videoművek egyszerre idéznek valamiféle a szellemi társnak szóló hommage-t, ajánlást és ugyanakkor egy róluk alkotott portrészűrűséget, miközben mégis ellenállnak az ilyesfajta besorolásnak. Az archetipikusan két ember kapcsolatuként elgondolt – és Koronczki által is alapvetően ilyen módon bemutatott – viszonyt kitágítva, a kiállítás felveti egyfajta – végtelenített – barátság-láncolat lehetőségét.

Koronczki Endre kiállítása voltaképp egy fogalmi és egy személyes kapcsolatháló vizuális megjelenítése. Nagyszabású installációjának minden része a gondolatok messzire vezető és szerteágazó rendszerét implikálja. A tárgyak, képek és szövegtöredékek képviselte hívószavainak – kegyelem, tükör, hajó, víz, szél... – kettős természete csapdákat állít értelmezői elé. Egyfelől direkt és egyértelmű kijelentéseként, „önmagukért beszélő” szimbólumokként jelennek meg, ugyanakkor – épp ennek okán – történelmileg, filozófiailag olyannyira terhelt, a nyugati művészetben (a múltbeliben és a kortársban egyaránt) annyiszor felhasznált és értelmezett motívumok, hogy bátorságra vall, és egyben nehéz feladatot is jelent ismét elővenni és újabb egyedi közlés, kifejezés vagy állítás eszközeiként használni őket. Koronczkinak mégis sikerült archetipikus jelekből – a legkülönbözőbb médiumok reflektált használatával – olyan hálót fonnia, mely fogva tart. S itt nem pusztán a korszerű nyelvezetre és a különféle érzék(szerv)i hatásokra, a stilizáltság különféle módozataira (vagy épp ábrázolás és valóság bonyolult összjátékára) gondolhatunk. Bár az egyes tárgyak ikonológiai értelemben is jelentéshordozók és (külön-külön is) személyre szabottak, együtt azonban – e részletektől el nem szakíthatóan – más

<sup>57</sup> Mit tesz a véletlen (?): a *popsynergy* elnevezést 2008 májusától a populáris kultúra és szociális média keresztjeződének elnevezésére kezdte használni Kelli S. Burns. *Celeb 2.0 – How Social Media Foster Our Fascination with the Popular Culture*. Santa Barbara, ABC-CLIO, 2009. <http://www.popsynergy.com> (Hónapok óta átalakítás miatt nem működik a weboldal – 2013. október 24.)

dolgokról is szólnak: kapcsolati hálóig kitágított barátságokról,<sup>58</sup> inspirációról, az alkotás lélektanáról. Ráadásul ezek mindegyikéről többféleképpen beszélnek, olykor összefonódva, egymásra utalva vagy éppen ellentétben állva – álságosan kitérülködve, mintha meg lehetne mutatni a megmutathatatlant; de végül is oda vezetnek, ami az alkotót igazán foglalkoztatja. Koronczai *numen*kereséséről tett markáns kijelentése voltaképp elterelő hadművelet: ezzel inkább azt állítja, hogy az (ilyen módon legalábbis teljesen) lehetetlen. De az itt-ott felbukkanó játékos humor könnyeddé teszi ezt az ellentétet, játékká válik a pátosz, melynek a pátosztalan életvalóság a nyersanyaga. A játékból, pátoszból és hétköznapokból szőtt munka<sup>59</sup> elkendőzve-feltárva hagyja áttörni a valódit. Ott van mindenben, átjárja hétköznapjainkat és ünnepeinket, akár észrevesszük, akár nem. Új ruházatban tör elő az, ami Koronczit régóta, már *önfestő képe*inél és *Szinkron*-műveinél is foglalkoztatta: a kölcsönhatásokban rejlő leheletnyi, észrevétlen, megfoghatatlan erő, legyenek azok egymáshoz érő festővásznakon szétkenődő festéknyomokban vagy a lambériát koptató elnyűtt kabátujjban.

**Manrészadokumentációk**<sup>60</sup> címmel Koronczai Endre négy, úgymond a művek szellemi előkészítését dokumentáló videofilmet készített, melyeknek a megszokott sémák szerint a művek megértését kellene segíteniük. Ezek a videók azonban nem világítják meg a műveket – legalábbis nem úgy, ahogy egy háttérinformációs anyagtól várjuk –, mivel mást sem mutatnak, mint hogy két-két ember ül vagy áll tétlenül, időtlen időkig, napfelkeltétől napnyugtáig, hegyen, vízparton vagy kertben, esőben, hóviharban vagy szivárvány alatt. Nem tudhatni mi célból, mi okból teszik, illetve nem teszik a semmit. A négyszer két ember: maga Koronczai négyszer egy-egy olyan társával,<sup>61</sup> akiknek mint idősebb és tapasztaltabb barátainak sokat köszönhet. A velük együtt csendes kontemplációban eltöltött időtől azt remélte, hogy olyan inspiráló légkört teremt, amelyben új művek gondolati csírái jöhetnek létre. Ráadásul az így megfogant művek az idősebb társnak személyre szólóan ajánlhatók, mivel épp az ő jelenlétük ihlette megszületésüket. Vagyis a videók olyan kísérleti helyzetek dokumentációi, amelyekben

<sup>58</sup> Ma úgy gondolunk a barátságra, mintha az egyenlő felek szimmetrikus dolga volna. (*Lábjegyzetek Platónhoz 4. A Barátság*. Szerk.: Laczkó S., Dékány A. Szeged, Pro Philosophia Szegedi Alapítvány – Librarius, 2005.) Ám nem mindig van ez így. (Lásd Platón: *Lakoma*. Igaz, az Erősz Isten dicséretének szentelt beszélgetésben sokféle kapcsolatról esik szó.) Ami legfontosabb a barátságban, az a kapcsolat spirituális természete. Legalábbis én ilyenként szeretek gondolni rá – ahogy Hamvas Béla is (*A láthatatlan történet*, Budapest, Akadémiai, 1988, 129–138.) És ha így vesszük, egyre több olyan kapcsolatunkra ismerünk rá, amelyben egyáltalán nem bánjuk ezt az aszimmetriát. Egyszerűen élvezzük a bölcsebb sugárzását, vagy épp azt, hogy vezetjük társunkat. És mivel választott kapcsolatokról van szó, nem tudjuk másnak, mint barátságnak nevezni. (Kultúrtörténetünkben csak mostanában kezd szó esni női barátságról.)

<sup>59</sup> Mint a lacani értelemben vett vetítívászon.

<sup>60</sup> A videostilleket tartalmazó képfájloknak Koronczai adta ezt a nevet. Manresa (Katalónia) az a hely, ahol „Loyolai Szent Ignác *elvonulva a világtól megtért* és elhatározta, hogy fegyveres katonából Krisztus katonája lesz” (kiemelés T. E.). A műre vonatkozó összes háttérinformáció (tényszerű közlések, az alkotói szándék, projektleírás illusztrációkkal együtt) megtalálható: <http://www.koronczai.hu/mirror/index.html>

<sup>61</sup> András Gáborral Monoszlón, Bán Andrással a havas Tátrában, a Csorba-tónál, Birkás Ákossal Szentbékállán és Tillmann Józseffel a kisoroszi Duna-parton.

a csend, a nyugalom és a barát fizikai közelsége révén egy speciális alkotói tudatállapot létrehozása a tét. Ugyanakkor az ilyen együttlétek a szellemi kötelék folytán – s majd a kész művek pozitív visszacsatolásként – magukat a kapcsolatokat építik tovább, melyek ezután újbóli időtöltésre készítetnek, amik pedig ismét művek létrejöttének sugalmazói lehetnek. A Koronczai által létrehozott helyzetek képe mindazonáltal nem sokat árul el annak, akinek nem ismerős a kiüresedés, a csendes tétlenség. Magát a merengést nem, csak a merengőt lehet lefényképezni. De amit e „dokumentumokat” filmként próbálom meg nézni, elkezdnek közvetíteni valamit ebből a csendből.

Koronczai Endre azonban nem állt meg itt – sem a kapcsolatok feltárását, sem a dokumentációt illetően. A *Tükör*-projektben részt vevőket arra kérte, nevezzenek meg egy-egy olyan embert, akit nagyra tartanak, ugyanakkor több érzelmi töltet van kapcsolatukban az egyszerű tiszteletnél vagy elismerésnél. András Gábor Tahin Gyula fotóművész, Bán András Zalka Zsolt pszichiátert, Birkás Ákos Losonczy István festőművész és Tillman J. A. Weber Kristóf zeneszerzőt nevezte meg.<sup>62</sup> Koronczai lefényképezte őket, és ezzel a sajátos, térképszerű reprezentáció megkezdésével létrehívta egy végtelenné fejleszthető kapcsolati hálót lehetőségét.

A Birkás Ákosnak ajánlott művek (tengeri jelenetet ábrázoló videó és világítódoboz<sup>63</sup>) szinte közvetlenül kapcsolódnak a „dokumentum” videókhoz. Azokhoz hasonlóan ezek is időtlenséget, végtelenséget, csendes csodavárást implikálnak. Lassúsága, mélységeket felkavaró mozgása révén a videók ideje is valami hasonlót idéz, mint a tenger: az örök visszatérés ígérte. A tenger – és annak képe – még mindig az örökkévalóra, az állandóságra, az állandó változásra és kiismerhetetlenségre emlékeztet, ennél fogva a numinózus eleven szimbóluma. Koronczai tenger(kép)ei éppoly archetipikusak, mint a többi tenger; csodáit a véletlen *okos ujjai* igazgatják – akkor is, amikor a vízbe hullott elázó füzetlapon írás kezd átderengeni, és akkor is, amikor teljesen abszurd módon tengervízben álló esőkabátos alak fodrozódó fehér lapokból formál, rak ki szavakat: EVERYTHING IS MIRACLE.

A közös elmélyedés szellemi állapotában gyökerező ihlet ösztönözte az András Gábornak dedikálható MERCY feliratú felfújható *csónak* átalakítását is. A betűk a gumifalból lettek kivágvva, így a felfújó csónakon „negatívban” olvasható a szó. Mivel éppen a betűk a lukak, folyamatosan áramlatni és állandóan fújtatni kell a levegőt – így tartva életben a kegyelmet (ha nincs pneuma, a csónak csak lötytyedt gumi). Csak a széltől (mely *fúj, amerre akar*) lesz csónakká a csónak – lélekvesztő (ahol az irgalom kelendő).

<sup>62</sup> Bár Koronczai távol áll a macsó sztereotípiáktól (ráadásul az ilyen, kapcsolatokra koncentrált projektek kimondottan női startégiáknak számítanak), szembeötlő, hogy mégis kizárólag férfiakból álló kapcsolati háló jött létre.

<sup>63</sup> Valójában nincs dobozba zárva a film, csak hátulról van megvilágítva.

◆ 155

**Manrészadokumentációk**  
(Tükör-projekt),  
2007–2008, videó

◆ 155

**Tükör:** A tükör tükre,  
2008, fotó

◆ 156

**Tükör** (Birkás Ákos), 2008,  
fotó-videó diptichon

◆ 156

**Tükör** (András Gábor),  
2008, preparált felfújható  
gumicsónak

## ◆ 157

**Tükör** (Tillmann J. A.),  
2008, 6 csatornás  
hanginstalláció, szöveg  
(Leibniz-idézet)

E két mű hasonló rugóra jár: egyfelől egy hagyományos, klasszikus műveltségkörből szinte kínosan könnyű kirakni a tartalom egy részét, egy nagy romantikus vonulatot (a tengertől a reményig, a hányódó lélekvesztőtől a csodáig, a széltől a lélekig, a szent-lélektől, a világ legbelsőbb lényegétől az irgalomig, a keresztény misztikától a Jung-féle alkímiai konjunktóig), másfelől viszont nehéz megragadni az apró módosításokkal végrehajtott nagymérvű változások mibenlétét. Koronci váratlan adalékai kifordítják, megváltoztatják az adottat, arra készítetnek, hogy újragondoljuk a történeteket. Úgy gyúrja össze a szakralist és a profánt, a misztikust és a viccest, hogy közben nem destruálja, inkább aktualizálja a régi értékeket.

Tillmann József számára hanginstalláció készült: a körben elhelyezett hat hangszóróból áradó zajok, hangok, morajlás mögül szavak bukkannak elő: *legjobbika, amelyben, világok, az elképzelt, élünk, legrosszabbika ez...* Nem alkotnak értelmes sort, bár a türelmes látogató mormolva, ismételve a fel-felbukkanó szavakat, összefűzheti egy mondatra a töredékeket: „Az elképzelt világok legjobbika – legrosszabbika ez, amelyben élünk” – amennyiben ismerős neki valahonnan e szavak (csaknem mindegyikének) együttes jelenléte. Leibniz biztos, Isten jószágának és racionalitásának premiszáiból matematikai logikával levezetett igazsága itt nem csupán feldarabolódik, hanem kifordul önmagából. Bár a makacs befogadó odafigyelésének gyümölcse, a mondat immár világos, a „megoldás” mégsem annyira az eredeti tézis, mint inkább a hanginstalláció igazságához vezet: füllel (fel)foghatóvá a tézis parafrázisa, a kétely és meghasonlás hangja válik. A mű maga egy metafora, a Leibniz-parafrázis metaforája; már szinte mindegy is, mi a mondat, az installáció képviseli a megzavarodottságot.

## ◆ 157

**Tükör** (Bán András), 2008,  
fotóprojekt

Három zavarba ejtő, szép fénykép készült Bán Andrásnak ajánlva, mindegyiken ugyanaz a műterem, benne ugyanaz a meztelen öt nő és egy férfi látható. De miért annyira zavarbaejtőek ezek a fotók, a szép fiatal, étellel teli, vonzó testekkel? A meztelen test sokféle ábrázolását láttuk már a „természetestől” a beállítottig, az esztétizáló női aktoktól a pornón és az áterotizált árureklámokon át a csontsovány, beteg gyermekeket bemutató szociofotóig – hogy csak néhányat említsek a bőséges term(el)ésből, kikerülve a mindezt kikezdő kritikai képeket. Koronci fotói azonban nem erotikusak, nem is esztétizálnak és még csak nem is szociologizálnak és végképp nem ironikusak. (Bizonyára akadnak olyanok, akik számára erotikusak e képek, ugyanakkor azt sem állítom, hogy nem esztétikusak.) Ezek az emberek nem magamutogatók, igaz, nem is önfeledtek, nagyon is tisztában vannak a kamera jelenlétével. A sorozat első darabján – amit magamban „osztályfényképnek” neveztem – frontálisan, tornasorban állnak, a férfi kis távolságra a nőktől. Láthatóan nem tudnak mit kezdeni a kezeikkel, nem tudják, hova nézzenek – mindenki másfelé tekint, az egyik a hajával elfedi az arcát, a másik „gondolkodó” pózba helyezkedve lesüti a szemét, ketten egymásra és ketten a képből kifelé néznek, 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. Elrendezésük oldottabb, de ettől ők maguk még nem felszabadultak, csak éppen nem fordítják a feszengésre figyelmük egészét. Ennek megfelelően közelít a kamera is. A takarások miatt némelyikük között rés sem látszik, az elől állók lábszára le is marad a képről. 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.<sup>64</sup> Összebújnak, kissé talán színpadiasan is. Oldottságuk látszólagos, inkább zavar süt le róluk, szemérmesek. Nem könnyedségből, mint inkább azért bújnak egymáshoz, hogy egymásnál leljenek menedéket. Bár van egy ív a csoportviselkedés változásában a merev, leplezetlen feszengéstől a lágyabb fesztelenségig, a három „fáziskép” mégis inkább egy-egy változat ugyanarra a témára. A képek különleges szépsége talán abból a szokatlanságból ered, ahogy a szituáció leplezetlen mesterségességét a képi eszközrendszer aláhúzza és ellenpontozza. A környezet visszafogott, a lefokozott színek egyszerűsítenek, az életvilágtól elvonatkoztatnak; a fotósműterem a fehér falaival, minimális, technikailag szükséges berendezésével nyomatékosan semleges.

Az első fotón az egyenesen, egy vonalban egymás mellett állók geometrikus rendjét a terem és berendezése megismétli, megerősíti. A másodikon, ahol a képkivágat szűkebb, az emberek mégis nagyobb teret laktak be. A fogásra vetett ruhák természetes lezsersége némileg oldja az első rendjét, ahol azok a szélre szorulva nem látszanak, a harmadikon pedig a háttérbe kerültek. Itt összeszűkül a testek által betöltött tér, a fénykép már egész közelről és csak combtól felfelé mutatja meg az alakokat, és a bensőségesség képét csupán a testek maguk hozzák létre – ívek, organikus hajlatok dominálnak. A projekt egyszerre szól a meztelenségről, a meztelenség mint öltözet viseléséről, a résztvevőknek a szituáció iránti kíváncsiságáról, az önmegfigyelés lehetőségéről: „Vajon mi történik, ha belemegyünk ebbe a játékba?”<sup>65</sup> Védtelenek közössége marad belőlük, annak ellenére, hogy tudják, fényképezik őket – hisz ezért jöttek össze. Mindegyik képen zavar tükröződik. Ártatlanok és merészek, tudják, hogy nézik és nézni fogják őket, de a számukra ismeretlen, kényelmetlen helyzetben feszengenek. Ebben a szituációban menthetetlenül leskelődők leszünk, és innen ered a mi zavarunk. Olyan embereket nézünk, akik akarják is meg nem is, hogy nézzük őket, nem exhibicionisták, nem manökenek, mégis megmutatják magukat. Óhatatlan a Vanessa Beecroft munkáival való összevetés, amelyekben szintén meztelen csoportok mesterséges beállításáról van szó, nem valami „szerep” (reklám, dráma vagy paródia) eljátszása, hanem a fényképezés kedvéért. Nincs (művön belüli kötött, instruált) szerep, csak maga a dolog. Beecroft modelljei kétségtelenül öntudatosabbak – hisz profik, akik teszik a dolgukat. Ezzel együtt azonban előtérbe kerül árujellegük, félelmetes mértékű kiszolgáltatottságuk, mivel feltáru

<sup>64</sup> Később Koronci Endrétől megtudtam, hogy őt hallgatják, amint a tervéről beszél.

<sup>65</sup> A vállalkozó szellemiségű emberek internetes hirdetés és egy baráti közvetítő segítségével gyűltek össze. (Koronci szíves szóbeli közlése.)

indusztrializált, gépiessé tett, csavar-szerepük a gépezetben. Koronczai modelljei viszont egyéniségek maradnak. Igaz, itt még performansz sincs, csak amatőr modellkedés. Míg a „szaktudás” hiányában kiszolgáltatottabbak, védtelenebbek mint testek, ugyanakkor védettebbek, mint egyének. Míg Beecroftnál van némi szerep, a profi modellé, addig Koronczinál semmiféle sincs, az amatőr játssza „saját magát”. Szerepek persze vannak, csak hogy ezek nem a mű vagy a művész által adottak, hanem a szereplők magukkal hozott, megfoghatatlanabb, összetettebb módon formált szerepei.

### Miért szép egy félbevágott, üres kanapé?

„Mivel a modern közvélemény lejáratta, a szerelem érzelmességét a szerelmesnek súlyos áthágásként kell vállalnia, amely magányra és kiszolgáltatottságra kárhozhatja; az értékek sajátos visszajára fordulása következtében manapság tehát éppen ez az érzelmesség teszi obszcénné a szerelmet.”<sup>66</sup>

Soha nincs aktuálisabb téma a szerelemnél,<sup>67</sup> a képzőművészetben mégis tabu, részben talán azért, mert lehetetlen ábrázolni. A szerelmet élni lehet, esetleg beszélni (énekelni, írni) róla, de ábrázolni nem. Ugyancsak lehet erotikus vágyat keltő képet készíteni, meg lehet jeleníteni a szerelmet és a szerelmeskedést, de a szerelmet a művészettörténet tapasztalatai szerint nem. A szerelemről szóló témérdek elmékedés ellenére, és hogy valamennyien találkoztunk már vele (vagy majd fogunk), mégsem tudjuk, mi az: dai-mon-e vagy szenvedélybetegség. Roland Barthes is csak töredékekig merészkedett. Ez alól mintha Sophie Calle volna kivétel, bár jellemző módon nagyszabású szerelem-projektje, a „*Prenez soin de vous...*” épp nem a szerelmet, hanem a szakítást kutatja.<sup>68</sup>

És Koronczai sem ábrázolja. Ő inkább valami szokatlant tett, amikor nőket vallomásra akart bírni (*Kikényszerített vallomás*, videoinstalláció, 2007–2008), közölte, hogy „*A képen látható férfi szeret téged*” (köztéri kiállítás, RadarArt Lightbox, 2008) vagy hogy „*ARTIST LOVES YOU*” (fotósorozat, 2010-től). Igaz, a magyarul beszélő az anyát, a szerelmet és a mákos tésztát, egyaránt „szereti”, és ha Koronczai nem is ennyire tág jelentéstartományban lebegtette ennek értelmét, a szeretet és szerelem közös határsávján járt. Nőket kért, hogy a videokamerája előtt mondják neki: „szeretlek”. Ez és a piros rózsza a szájában az egyik fotón inkább utal szerelemre, míg az Istennek, Szent Antalnak, Szűz Máriának szóló votívtábla-gyűjtemény ebben a kontextusban korántsem egyértelmű. Csak kérdéseket hagy maga után.

<sup>66</sup> Roland Barthes: *Beszédtöredékek a szerelemről*. (1977) Albert Sándor fordítása. Budapest, Atlantisz, 1997, 211.

<sup>67</sup> Mikor ezt írom, akkor jelent meg Almási Miklós *A szerelem lehetetlensége* című kötete (Pozsony, Kalligram, 2012).

<sup>68</sup> Sophie Calle: *Take Care of Yourself*. Arles, Actes Sud, 2007. (A 2007-es 52. Velencei Biennále francia pavilonjának kiállítási katalógusa.) Azért is idézem ide Sophia Calle-t, mert ez a projektje Koronczai Endre (szíves szóbeli közlése) kedvenc, csaknem irigyelt projektje. Végül az az okom is megvan rá, hogy analógiát látok Calle és Paul Auster *Leviatán* című regényének összefüggései (ami a fikció és az élet, a szöveg és képzőművészeti projektek kapcsolatát illeti), valamint Koronczai saját, illetve Tolvaly Ernő és Sebők Zoltán Koroncziról írott esszéi között.

A „szeretet-szerelem-munkákban” Koronczai érzékeny területekre merészkedett; nem sért, nem giccses, nem otromba, mégis feszengünk, egy kicsit kínos a velük való szembesülés – míg belőlük legalább valamit meg nem értünk. Koronczai bátor volt, amikor szembe ment a prúd mainstreammel. Mosolyog, nevet – nem kinevet –, mégis itt-ott tetten érhető szofisztikált kritikái hangja. A *Mondd, hogy szeretsz...* (Miskolc, Szinva terasz, 2008. szeptember 17–30.) című köztéri munkájának „utasításában” a szavak metaforikus áthallásával játszott: „Öleld meg! Bátran! Öleléssel valami szeretethez hasonlót tudsz küldeni! Nem messze, a város egy másik pontján valaki ugyanezzel próbálkozik. [...] Figyeld a *szezeit*. Ha világitanak, akkor valaki éppen próbálkozik. Ha Ő próbálkozik próbálkozz Te is! Öleld meg! Öleljetek egyszerre! Öleljetek meg egymást! Akár ismeretlenül is. Ha egyszerre öleltek, 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*.” Koronczai Endre a szeretetigényre apellált, a gyermeki, animális ént mozgósította, és megint egy érzékeny pontra tapintott, ezúttal az érzelmi hiánygazdaságban. Rendkívül finoman operált; egyszerre játékos, humoros és kedves. A műleírás pedig nélkülözötte a műszaki részleteket (méretek, anyag, chipek, elektronika, bányászlámpák, ilyesmik), ehelyett műértelmezést kínált, melyben ironikussá vált a „public art” direkt didaktikus magyarázata is: „A mű két egységből áll, melyek térben távol helyezkednek el egymástól, és a legfontosabb jellemzőjük, hogy... kommunikálni képesek egymással. Ezzel a kommunikációs lehetőséggel igyekeznek az érdeklődőket (*public*) aktivitásra bírni. [...] A kommunikáció érdekében az objektumokat meg kell ölelni. Az átölelt és a karok által egy kicsit megszorított tárgyak működésbe lépnek és jeleket adnak le a másik objektumnak, melyre a másik tárgy aktívan reagál. Az egymástól nem látható helyen lévő objektumok egy időben való aktivizálásához minimum két ember egyidejű cselekvésére van szükség. Ez hozza létre az eredményt (*art*). ...műtárgynak nem az objektumokat kell tekinteni, hanem az objektumok összehangolt működtetése által képződő eredményt...” A műleírásban azonban az nem szerepelt, hogy az objekt két prémben öltöztetett, embernagyságú törzs, interaktív szőrmés gépezet, köztéri alvómackó, anyapótlék árva állatkáknak. Megölelni jó. A dokumentációban van egy kimondottan erotikus fotó, amelyen egy férfi kíváncsian hajítja félre a szőrmét, keresi, mi van alatta.

A *Kikényszerített vallomás*<sup>69</sup> tíz videopárján egy-egy csatornán Koronczai figyelni azok feszengését, akiknek meghökkentő kérését szegezte: „...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«, és szeretném, ha egy-két mondattal ki is bővítenéd a hitelesség érdekében.”<sup>70</sup> Az öt ismeretlen és öt ismerős nő válasza lenyűgöző, a galériákban így-úgy

<sup>69</sup> Budapest, Godot Galéria, 2008, április 15. – május 10.

<sup>70</sup> <http://www.koronczai.hu/confession/confession-main.html>

### 178–179

*Mondd, hogy szeretsz...*, 2008, public art projekt, Miskolc

### 158–161

*Kikényszerített vallomás*, 2007–2008, 4 csatornás videoinstalláció

### 35

Lásd az *Önfestő képek* című fejezetben

### 158–161

*Kikényszerített vallomás*, 2007–2008, 4 csatornás videoinstalláció

### 180

*A képen látható férfi szeret téged*, 2008, public art projekt, Budapest

### 182–183

*ARTIST LOVES YOU*, 2010-től, fotósorozat

## ● 193

„L” „O” „V” „E”, 2011, kiállítási installáció

elkülönített terekben (a MODEM-ben például a LOVE szó O betűjének íveiben) csaknem kukkolóvá válhattak a nézők, ha olykor egy-egy szereplő nem adta volna jelét a műre és saját szerepére utaló reflexiójának. Miközben Koronczai barátai arról elmélkedtek, miért is nem mondhatják Endrének, hogy „szeretlek”, kitűnő portrékat kapunk, és beszédtrédékeket a szerelemről.<sup>71</sup>

Valóban zavarba ejtő volt a Ráday utcai kirakatgalériában 2008 májusában megjelenő triptichon *A képen látható férfi szeret téged* felirattal. Két képen egy-egy férfi látható (a beavatottak tudták, hogy mindkettő az alkotó): a videón távolról egy repcemezőben gesztikulál, integet, a fotón közelről hűséges (és talán vágyakozó) ábrázattal kutyaként a szájában rózsát tart; a harmadik pedig egy votívtábla-gyűjteményt ábrázol. Koronczai e hármassal egy sor kérdést vetett fel: Kit szeret és hogyan, és mi a kapcsolata ennek a két képnek a votívtáblák gyűjteményét ábrázoló harmadikkal? Azonos dolgokról beszél a három kép vagy ellentétesekről? Van köztük rokonság vagy nincs? Érzelemről van szó egyáltalán? Vallásos jellegű volna a szeretet/szerelem? Vagy a vallásosság volna hasonló a szerelemhez? Vagy az istenszeretet nem más, mint hála, ami hasonlatos a szerelemhez, avagy embertársaink szeretetéhez? Vagy ez az együttes – ott az utcán – ezen analógiák hamisságára hívja fel a figyelmet? A szerelem-szeretet témájának köztéren való megjelenése óhatatlanul eltávolító, ugyanakkor az elidegenedettség jelenkori közérzetében épp ezzel válik megszólítóvá. Megkérdezzük magunktól, hogy vajon mi is a szeretet/szerelem, ahogy megkérdeztük 15 évvel korábban: legyőztünk-e aznap három gonoszt.<sup>72</sup> Nem vitás, hogy Koronczai a szeretet sokféle minőségét pendítette meg, munkája szelíden provokatív, a hippiség 40 évvel későbbi reminiscenciája. És ez az, ami ironikus. Nem a megszólítás, nem a kérdés, nem a képtársítás önmagában, de még csak nem is a kirakatba tevés, hanem ezek együttes hatása: így lehet komolyan is venni (az „üzenetet”), meg nem is, és akár így, akár úgy, a mű ebben a komolyság-komolytalanság libikókában kelt életre.

## ● 182–183

ARTIST LOVES YOU  
2010-től, fotósorozat

A 2010-es *ARTIST LOVES YOU* köztéreket megjelenítő fotósorozat egyenesen komikus-ironikus. A „Krisztus szeret téged”-graffitik mintájára a művész szeretete egyetemes kinyilatkoztatásnak hangzik (akkor is, ha tudjuk, ki az alkotó, hogy a referens azonos az

<sup>71</sup> Jellemző a munka gazdag sajtóvisszhangja. Bartha Inez: Szeretsz? Szeretlek! *Kultusz*, 2008. április. <http://www.kultusz.com/apr.php>; Götz Eszter: Kimondhatatlan. *Kultura.hu*, 2008. április 16. <http://www.kultura.hu/kepzo/kimondhatatlan>; Sasvári Edit: Szeretlek Endre. *tranzit.blog.hu*, 2008. április 28. [http://tranzit.blog.hu/2008/04/23/szeretlek\\_endre](http://tranzit.blog.hu/2008/04/23/szeretlek_endre); Szabó Éva Eszter: Mondd, hogy szeretsz, én kiállítom! *Zártkör blog*. <http://zartkor.hu/c2179/mondd-hogy-szeretsz-en-kiallitom>; „A mű színlelés és igazság, privát és publikus határáról szól, miközben nézésébe merülve igazán érdekessé az alanyok válnak: mit vetítenek bele egyetlen szóba, és miért rettennek vissza egy rövidke, valójában beláthatóan tét nélküli mondatól.” Mélyi József: Kikényszerített vallomás. *Élet és Irodalom*, LII. évf. 18. sz. 2008. május 2.

<sup>72</sup> Gerber Pál a *Polifónia* keretében a 105-ös vonalán közlekedő busz oldalára készített felirata: „El van rontva a napom, ha nem győzők le három gonoszt.” Suzanne Mészöly–Bencsik Barnabás (szerk.): *Polifónia | Polyphony. A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar művészetben. A Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központ éves kiállítása*, 1993. Budapest, Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központ, 1993. [1994] 131., 134–135.

előző munkáival): a művész érted dolgozik, érted van a világban. Persze továbbra is nyitott kérdés, hogyan. A fotók témája azonban nem ez, hanem ahogyan a felirat megjelenik a legkülönbözőbb hétköznapi helyeken és szituációkban, a legeltérőbb tipográfival, anyaggal és felületeken: decens hímezésként egy politikus testőrének a zakóján,<sup>73</sup> egy hajó oldalán annak nevéként, graffitiként hatalmas méretben, háttérben neon reklámtáblán, ablakokban kis papírlapokon, mólón strandolók mellett figyelmeztető táblaként, elegáns cégtáblaként, papírdoboz oldalán használati utasításként, fatörzsére tűzött magánhirdetményként...

Egy köztérivé tett magánügy kisajátításával (Krisztus a művész) Koronczai többszörösen is külsővé tett egy magánügyet, megfigyelővé vált, merőben külső nézőpontot vett fel, ahogy tette azt a *My Accidentally Gender Study Weekend*-ben (2010) és épp ellenkezőleg a *Hard to ask... // Nehezen feltehető kérdések* (MODEM, Debrecen, 2011) című kiállításán, ahol egy egész falat szentelt egyetlen fél, a falhoz tapasztott kanapéból álló installációjának, amely fölé hatalmas betűkkel odairta:

*Lilly a fal túloldalán a szerelemről beszél.* Nem azért szép a félbevágott, üres kanapé, mert annak képzeletbeli másik felén Lilly a Baltazár Dezső tér fölött lóbalja a lábát, hanem mert azt a hitet, reményt példázza, hogy van valahol egy szerelmes Lilly. De a falon túl Lilly is *csak* beszél. S ha szerelmes is, csupán töredékesen tud beszélni, alvadt vérdarabokként hullanak szavai. Lillyt ráadásul csak a fal lerombolásával, áttörésével lehetne elérni, akármelyikünk is van bezárva. Ő a befalozott, toronyba zárt lány archetípusaként Danaé, netán Borbála utóda – vagy mivel Lilly az első magyar pilótanő neve,<sup>74</sup> sokkal inkább a szabadság képzelet társul hozzá?<sup>75</sup> Szintén ilyesfajta egyszerűnek látszó összetettség testesült meg ennek a kiállításnak központi – beszédes alakját nem is észlelhető – installációjában: nem láttuk, csak tud(hat)tuk, hogy a szerelem falai közt járunk: a videókat elválasztó és befogadó vendégfalak alaprajzából a LOVE szót olvashattuk ki. Koronczinak szinte állandó módszere ez a fajta áttételesség, mellyel kézzelfoghatóvá teszi, hogy a képzőművészetben nincs a képnek közvetlensége, még ha a kép (mű) bennünk azonnali hatást kelt is. A szerelem reprezentációjában szintén a hasadásra mutat rá, a közvetítettség fájdalmát és a rejtettség humorát aknázza ki. Azonban csak

## ● 181

*Lilly a fal túloldalán a szerelemről beszél*, 2011, installáció

<sup>73</sup> Áthallásokat idézve Bakos Gábor *More metaphysics...* kezdetű mondatainak elhelyezésével tárgyakon, kiállítóterben és városi plakátokon. Várnagy Tibor: „Personal Press” Projekt „0”. Projektfelelős: Bakos Gábor. 1997. június 13-tól július 6-ig. In: *Bartók 32 Galéria 1997. március – 1998. március*. Szerk.: Tatai Erzsébet. Budapest, Bartók 32 Galéria, 1999, o. n.

<sup>74</sup> [http://www.mommo.hu/media/Az\\_elso\\_magyar\\_pilotano-Steinschneider\\_Lilly\\_és](http://www.mommo.hu/media/Az_elso_magyar_pilotano-Steinschneider_Lilly_és)  
[http://www.archivnet.hu/kuriozumok/steinschneider\\_lilly\\_az\\_elso\\_magyar\\_pilotano.html](http://www.archivnet.hu/kuriozumok/steinschneider_lilly_az_elso_magyar_pilotano.html)

<sup>75</sup> Annál is inkább, mert ahogy a kurátor is írja, *Lilly 7* a neve Michelangelo Antonioni *Zabriskie Point* (1970) című filmjében szereplő Cessnának. Csizmadia Alexa: Drága Marjukka. In: Koronczai Endre: *Hard to ask... // Nehezen feltehető kérdések*. Katalógus. Debrecen, MODEM, 2011. 14. Koronczai Endre munkablogján további párhuzamok: [http://hardtoask.blogspot.hu/2010/12/blog-post\\_18.html](http://hardtoask.blogspot.hu/2010/12/blog-post_18.html)

a szerelmes pozíciójából lehet az elérhető legnagyobb közvetlenség hangján bátran leírni, hogy „a megismerés korlátait csak a szerelem lépheti át. Azt már csak közösen fejthetjük meg, mit mond Lilly, aki a fal túloldalán a szerelemről beszél...”<sup>76</sup>

### Gender studies

A **BASIC projekt** után nem különösebben meglepő, hogy identitáskeresése közepette a társadalmi nemek kérdésével is foglalkozik Koronczi. A sokirányú megközelítés mégis váratlan. Hol nőnek öltözik (**epicene**, 2005), hol várandós anyát szimulál (**Másállapot**, 2010–2011), hol az apai szerepet problematizálja (**Venus**, 2005, **Apaa...**, 2010); egyszer kívülről néz a nemi szerepekre, (pontosabban egyfajta női szerepre: **My Accidentally Gender Study Weekend**, 2010), másszor szerepet játszik, harmadszor belső nézőpontból vetít.

Az apaszerepeket tematizáló videók közül az első, a **Venus** (2005) meglehetősen viccesnek tűnik: egy és negyed percen keresztül, egy molón öt egymás mellett ülő férfi gyermekei hátát ütögetve zenél (ilyet<sup>77</sup> játszottunk gyerekkorunkban), ezután ugyanez a hang diszkóképek villódzását kíséri, majd a harmadik jelenet visszavezet a partra, ahol a férfiak immár gyermekeik nélkül, saját mellkasukat döngögetve artikulatlan hangokat adnak ki. A videóba szomorúság keveredik, a hang a gyerekek nélküli apák fájdalmas zenéjévé lesz, amint (kissé önironikusan, de azért mégiscsak) a mea culpa mozdulatait ismétlik. Mind az öten tényleg elvált apák.<sup>78</sup> A rejtélyes cím pedig a hiányra utal: **Venus**, a szerelem istene az, aki itt nincs jelen. Az **Apaaa...** című 4 csatornás videó egészen másképp fogalmaz: a kamerák egy zöldségespiacot mutatnak: unalmas, eseménytelen bevásárlás, sorban állás gusztusos standok között. Egy hirtelen megszólaló hang („apaaa...”) szeli ketté a levegőt – elveszett gyerek tud csak így kiáltani –, a szorongás, a kétségbeesés hangja. A három csatornán egyszerre három apa is megreppen, a hang irányába fordul, megszólítva érzi magát, ösztönösen figyelni kezd. Az esemény hétköznapisága nem elrejti, hanem épp megmutathatóvá teszi (áttételességével) az apa (a művész) szembenézését a gyermek apahiányával, a fájdalommal, a szeretettel.

Az **Apaaa...** párdarabjaként jelent meg Koronczi MODEM-beli kiállításán a **Másállapot** (terhestorna) című 4 csatornás videoinstallációja (13', loop), ami valóban párdarab: a videó tanúsága szerint a művész a másik szülői szerepbe próbált belebújni. Különböző

<sup>76</sup> Csatlós: i. m.

<sup>77</sup> Olvasom: „Az ezüsthátúak tekintélyes méretű mellkasuknak köszönhetően, amely olyan, mint egy dob, nagyon erős, messze hangzó, különleges hanghatásokat tudnak kelteni. A mellkas ütögetésének több jelentése is lehet. Attól kezdve, hogy a gorilla jól érzi magát egy napsütötte helyen, egészen a megfélemlítésig sok mindent jelenthet, de azt is jelezheti vele egy idegennyel: jelen van, és mindent figyel. A fiatal gorillák hamar megtanulják mellkasukat ütögetni, és gyakran teszik ezt játékok közben.” <http://www.gorillazoona.hu/gorillak-szokasai-6.html>

<sup>78</sup> Koronczi mellett Gyenis Tibor, Július Gyula, Illés Barna, Bán András. Csak ez a tudás az, ami nemhogy „hitelesít”, de egyáltalán ez az alapja a videó fenti olvasatának.

terhestornákra járt, megtanulta a gyakorlatokat, egyéni foglalkozás keretében és otthon is végezte azokat. Koronczi megteszi, amit meg tud tenni az anyaságra készüléskor, mindazt, ami kívülről látszik. Csakhogy a terhességben nem a torna (lehet) a nehézség, ahogy az öröm sem az; a várakozás élménye pedig mindkét szülőé lehet. (A testi teher egyelőre csak az anyáé, mivel a tudomány mai állása szerint, a férfitest még nem alkalmas a gyermek kihordására, csak álderhességek híresültek el. Széles körben elterjedt a szülést irigylő kultúráteremtő férfi toposza-mitosza is.) A kismamaszerepbe bújás Koronczi szinte valamennyi kritikusat lelkesítette.<sup>79</sup> Miközben persze végigjárta ezt az utat (a tornát), és komolyan figyelt a „másállapotra”, az installáció az azonosulás lehetetlenségét sugallja – legalábbis ilyen külsődleges, ilyen módon esetlenné látszó módszerrel –, így az ötletet kedvesen abszurdnak mutatja.

A nemi (és szexuális) identitás a képzőművészetben aktuális diskurzusához 2005-ben Koronczi Endre az **epicene** című kiállításával<sup>80</sup> szól hozzá. Kettős arcképén azonban nem közös nemű(ek)e)t (epicene, hermafrodita, androgün) ábrázol, hanem magáról készített olyan fotópárt, melyek egyikén nőként jelenik meg. A képekhez tartozó szöveg egy „kis északi nép” hitvilágába csomagolva<sup>81</sup> egyszerre archaizáló és antropologizáló módon utal a női lélekben élő Animus, illetve a férfiben élő Anima archetípusára. E szerint ez a két kép egymást úgy egészíti ki, hogy a nő, illetve a férfi mellett annak a tudattalanában élő ellentétes nemű mozgatóját, általában évezredek óta öröklődő, rögzített szerepüként felfogott komplementer énjét jeleníti meg. De az installáció ennél árnyaltabb képet mutat, mivel mindkét fotón – egyúttal mulatságosan is – Koronczi jelenik meg. Két kitalált énné maszkírozván magát nyilvánvalóvá teszi a nemi szerepek alakíthatóságát, felvehetőségét, konstruált voltát. Emiatt látszik jól a cross-dressing is. A „férfi” képen Koronczi tulajdonképpen nem kellett volna elváltatnia magát, és nincsenek is különleges kellékek, az imázs azonban nem az övé (vagy legalábbis csak egy a lehetséges szerepváltozatok közül), hanem egy macsóé, amihez elég volt egy határozott tekintet, homlokráncolás, magabiztos szájpiskálás és az extrovertált póz. A „nő” viszont a szem- és szájfestéktől, az ékszerektől, a körömlakktól, a magamutogató ruhától, de még inkább az ábrándos tekintettől, az introvertált mozdulattól lett... valóságos drag queen. Koronczi Duchamp-hoz hasonlóan öltött nőként, úgy láttatván, milyen könnyű is a másik nemnek mutatkozni. A képet tovább bonyolítja, hogy a férfi és nő szájába adott mondatok sablonosak ugyan, de nem a nemi szerepek szerint. Nem erősíti a sztereotíp felosztást, csak egy-egy mondat feleltethető meg a tradicionális szereposztásnak: „De itt vagyok, bízz bennem!”, mondja a férfi,

◆ 122  
**epicene**, 2005,  
fotóinstalláció, szöveg

◆ 123  
**Venus**, 2005, videó

◆ 186  
**Apaaa...**, 2010,  
4 csatornás  
videoinstalláció

◆ 187  
**Másállapot**, 2011,  
4 csatornás  
videoinstalláció

<sup>79</sup> Valaczkay Gabriella: Az apai ösztön. *Népszabadság*, 2011. május 19. [http://nol.hu/lap/kult/20110519-az\\_apai\\_oston](http://nol.hu/lap/kult/20110519-az_apai_oston); Csizmadia Alexa: *Drága Marjukka...* 14–16.; Somogyi Zsófia: Endre a szeretetről beszél. *Műértő*, 2011/6. 1. 4.

<sup>80</sup> 2005. január 13. – február 10. Budapest, Lumen Galéria, <http://www.photolumen.hu>

<sup>81</sup> <http://www.koronczi.hu/epicene>

„Elszóltam volna magam?” kérdezi a nő. Nem egyértelmű, hogy Koronczai mi mellett foglal állást – ha egyáltalán határozott véleménye van. A fotók távolságtartó nyelve ellenére a játékban mindazonáltal nagyon is benne van.

Ezzel ellenkezőleg, határozottan külső nézőpontot vett fel a 2010-es magyar Tuning Show-n fényképezett *My Accidentally Gender Study Weekend* című sorozatán. A tárgyilagos dokumentáció formájában készített „vázlat”, ahogy Koronczai nevezi,<sup>82</sup> 42 darabja egy voltaképp nem túl érdekes populáris kultúra kellős közepébe vezet. A „járműfesztiválon” – ahogy az esemény honlapja hívja<sup>83</sup> – a nők magakelletőn pózolnak különböző autókban, autókkal és férfiakkal, akik velük fényképezkednek. Ne legyenek illúzióink, még mindig van ilyen. A riportfotókon nem látszik kritikai távolság,<sup>84</sup> mindazonáltal a világ bemutatása egy budapesti képzőművészeti galériában kritikai attitűdöt fed – és kritikai kontextust teremt. Döbbenetes, mutatják Koronczai képei, hogy nők számára még mindig reális foglalkozás, kényszerpálya testük (vagy testük látványának) szexuális tárgyként történő áruba bocsátása, és nem kevésbé döbbenetes az sem, hogy fiúk és férfiak autóbemutatók szervezett programjaként nők szexuális uraiként mutatják magukat – olyan autók látványát véve igénybe szexuális és fallospótló hatalmi szimbólum gyanánt, amelyeket feltehetőleg csak kis százalékuk tudna megvásárolni.

<sup>82</sup> *Jobb mint készen* című tervek, vázlatokat bemutató csoportos kiállítás, INDA Galéria, 2010. április.

<sup>83</sup> <http://www.carstyling.hu/>

<sup>84</sup> Ahogy Mélyi írta (Komoly és komolytalan szándékok. *Élet és Irodalom*. LIV. évf. 17. sz. 2010. április 30.), vagy ahogy Götz Eszter szerette volna a *Jobb mint készen* című írásában. *Kultura.hu*, 2010. április 14. <http://www.kultura.hu/kepzo/job-mint-keszen>



*Everything is Miracle*, 2008, digitális print, 160x122 cm



*Mondd, hogy szeretsz, öleljük meg egymást!*, 2008, public art projekt, 2 interaktív objektum és szöveg, Szinva terasz és közlekedési csomópont, Miskolc



A képen látható férfi szeret téged, 2008, public art projekt, videó, lightbox, szöveg  
RadarArt Lightbox, Ráday utca, Budapest



Lilly a fal túloldalán a szerelemről beszél, 2011, installáció, preparált kanapé, fényvisszaverő szöveg  
● Hard to ask... /////////////// Nehezen feltehető kérdések, MODEM, Debrecen



Untitled (ARTIST LOVES YOU), 2010-től, fotósorozat, digitális print, 60x100 cm

Untitled (ARTIST LOVES YOU), 2010-től, fotósorozat, digitális print, 60x100 cm

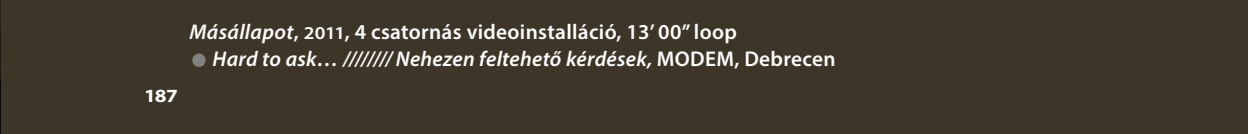


*Untitled* (ARTIST LOVES YOU), 2010-től, kordonszalag, fotósorozat, digitális print, 60x100 cm

*Untitled* (ARTIST LOVES YOU), 2010-től, kordonszalag, fotósorozat, digitális print, 60x100 cm



Apaaa..., 2010, 4 csatornás videoinstalláció, loop  
 ● Hard to ask... /////////////// Nehezen feltehető kérdések, MODEM, Debrecen



Másállapot, 2011, 4 csatornás videoinstalláció, 13'00" loop  
 ● Hard to ask... /////////////// Nehezen feltehető kérdések, MODEM, Debrecen



Hard to ask... ////////////// Nehezen feltehető kérdések, 2011, digital image



189

Terhes férfitorna, 2011, videó, 13' 00"



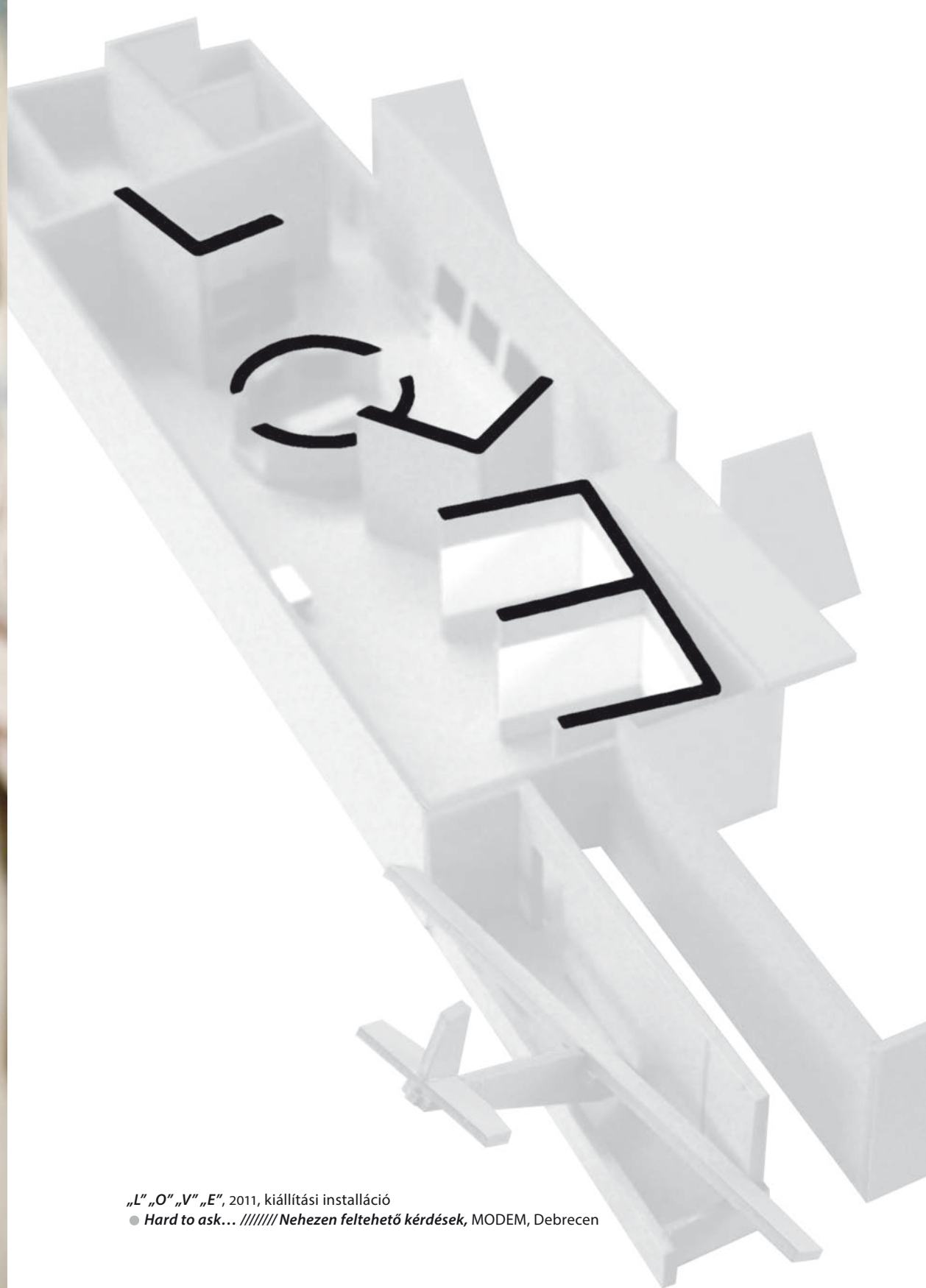
Untitled (KÉTELY), 2009, fotósorozat, digitális print, 60x100 cm



Work in Progress, 2005–2008, videó, szöveg (szerb nyelven) ● K + F, Lumen Galéria, Budapest



*Untitled* (ARTIST LOVES YOU), 2010,  
hímzett vászonsebkendők



*„L” „O” „V” „E”*, 2011, kiállítási installáció

● *Hard to ask... /////////////// Nehezen feltehető kérdések*, MODEM, Debrecen



**Kitün-  
tetett  
pilla-  
natok**

Koronczira nem jellemző a direkt politikai kérdésekkel való foglalkozás, mindazonáltal 2009-ben a rendszerváltás 20. évfordulója alkalmából rendezett *Kis magyar pornográfia*<sup>1</sup> című kiállítás felvetésére elkészítette *Csendőrpertu*<sup>2</sup> című 2 csatornás videóját. A videó egy detektívszoba<sup>3</sup> üveggel kettéválasztott terében játszódik, amely lehetővé teszi, hogy csak az egyik térfélből lehessen a másikba látni, tehát megfigyelők és megfigyelték elkülönítésére szolgál. A film vizualitása szempontjából is kitüntetett jelentőségű, hogy az üveg reflektivitása attól függően változik, hogy melyik térfelet világítják meg. A fényben levő megfigyelték csak saját tükörképüket láthatják. A videón 10 percen keresztül egy férfi (ezúttal is Koronczai vállalta a szerepet) köpködi az üveget, amin a film első felében átlátunk, látjuk a szomszédos megfigyelőszobát, majd az üvegfal hirtelen tükörré válik, így a férfi saját arcát kezdi leköpní. A videó elején megtudjuk, hogy a művet valós történet inspirálta: A férfi (Koronczai) kölcsönkéri és felölti azt a nadrágot és kabátot, amit közeli ismerőse abban az időszakban hordott, amikor megfigyelték.<sup>4</sup> A férfi egész idő alatt heves erő kifejtéssel köpdös, mindent leköpi: minden tárgyat, falat, a megfigyelőkamerát; zihál, fújtat, grimaszol, kínlódik (de a hang nem szűrődik át a másik szobába). Zsigerien felkavaró, undorító, amint a köpet betერიti az üveget, a nyál csurog rajta lefelé. A férfi a végén kimerül, aztán csak a köpködő hang hallatszik, végül csupán a megfigyelőszoba ventilátorai pörögnek, lebegnek csendben a papírok. Az enteriőrök és premier plánok, valamint a két térfélből való megfigyelések váltakozása, összevágása plasztikussá, naturalisztikusan jelenvalóvá teszi a történetét. Ugyanakkor a félelmetesen üres, hűvös megfigyelőszoba, és más szereplők, valamint az elbeszélés hiánya dekontextualizálja ezt az „epizódot”. Nem tudjuk meg, ki ez a férfi. Nincs konkrét (történelmi) szerepe. A videó első felében ő az általános, megfigyelt alany, aki megvetését fejezi ki, ám a fényváltáskor látjuk, hogy saját arcát látja. Nyitva marad a kérdés, vajon továbbra is – besúgó – ellenségeit köpködi indulatból, avagy szerepcserére utal tükörképének, saját arcának köpdősése. Ha így is van, nem tudjuk, indokolt vagy indokolatlan büntudat, indokolt vagy indokolatlan önvád teszi-e. A nézőpontok és a megvilágítás megváltozása képi metaforaként működik. A cím pedig az egyenlőtlen hatalmi viszonyokra utal. Bordács Andrea szerint egyenesen „a kiszolgáltatottság, a bezártság és a tehetetlenség érzése a témája Koronczai Endre filmjének. A vállalt szobába bezárt, megfigyelés alanyául szolgáló művészt a kafei irreális helyzet irreális cselekvésre készíti. Vélt megfigyelőit folyamatosan köpködni próbálja, ám mivel a megfigyelőszobában senki sem ül..., tette lázadás helyett szálnalmas, klinikai esetté válik.”<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Debrecen, MODEM, 2009. július 30. – október 25.

<sup>2</sup> 13': <http://www.koronczai.hu/onesidedrelationship/index.html>

<sup>3</sup> A közvélemény-kutató cégek által használt szoba jellegzetessége, hogy egy üvegfal választja ketté. Ha az egyik oldalon világos és a másikon sötét van, a sötét térfélről látható a világos tér, viszont a világos oldalon tükörként viselkedik az üveg.

<sup>4</sup> Koronczitól tudjuk, hogy ismerősének (legalábbis egyik) besúgója annak egyik legjobb barátja volt. <http://www.koronczai.hu/onesidedrelationship/index.html>

<sup>5</sup> Bordács Andrea: A Trabant mint a piacgazdaság nélküli világ brandje. *Új Művészet*, 2009/11. 13–15.

213

**Untitled sóhajtozás – Sójajtozás Cirill és Metód szobrának hűlt helyén a Matica Slovenská bejárata felett tátongó lyukból,** 2010, public art projekt, hang, Komarno

Ugyanabba a korszakba, csak szűkebb időintervallumba vezet Koronczi Endre 2011 novemberében Csontó Lajossal és Faa Balázssal rendezett kiállítása az Óbudai Társaskör Galériában. A három művész (a fiatalon elhunyt negyedik baráttal, Kaposi Tamással együtt) a rendszerváltás körül járt a Képzőművészeti Főiskolára. Ez a kiállítás akkori életükre és pályakezdésükre emlékszik vissza – egy kvázitörténeti kiállítás formájában. Az 1990 körüli kiállításokat, művészeti eseményeket dokumentáló meghívókat, szórólapokat és fotográfiákat azonban olyan szövegek egészítik ki, amelyek besúgóí jelentések retorikájában számolnak be az egykori eseményekről – fedőnévvel, stílusban „korhűen”. „Ahogy Ungváry Krisztián a megnyitóbeszédében fogalmazott, a kiállítás üzenete *most* aktuális, mert *ma még* értelmezhető. Az elmúlt húsz év bekövetkezett – vagy csak remélt, de meg nem valósult – politikai, társadalmi, gazdasági változásainak tükrében, *most érthető jól*.”<sup>6</sup> Mert most még nem felejtettünk el mindent, de még messze nem tártunk fel mindent. Ez a fajta bemutatás a fel nem tárt problémájára csúgy, mint a történelem lehetetlenségére, a történetírás paradoxonaira és a jól-rosszul sikerült múltfeldolgozásra egyaránt reflektál. Ugyanakkor parodisztikus is, ahogy a művészek saját maguknak tulajdonítanak nagy jelentőséget. A tudás hiányára úgy reflektálnak, hogy kitöltenek egy űrt, de nem biztos, hogy épp ott van űr, ahova beletöltik feljelentéssparódiáikat. A fájdalmasan humoros kiállítás legfőbb érdeme pedig Baglyas Erika szerint az volt, hogy „a visszatekintéssel áttételesen mégiscsak beszél a jelenről is, a múltvizsgálat nem pusztán önreflexió, de korreflexió is”.<sup>7</sup>

Az **Untitled sóhajtozás – Sójajtozás Cirill és Metód szobrának hűlt helyén a Matica Slovenská bejárata felett tátongó lyukból** (2010) című hanginstallációt a városi szövetben való elhelyezése telítette politikai tartalommal. A mű Németh Ilona és Juhász R. József szervezte **Nyilvános párbeszéd**<sup>8</sup> című public art projekt keretében valósult meg Komárnóban 2010 októberében, amikor a szoborpárt<sup>9</sup> már áthelyezték a Kossuth térre. A videodokumentáció a szlovák kultúra székháza körüli járólékelket mutatja sóhajtasokkal övezett aurában, majd az új helyen elhelyezett szoborpárt pásztazza körbe. Életünk ironiájaként a városi hatóság túlzottan erotikusnak ítélve a hangzást még az amúgy is rövid, kétnapos időtartam előtt letiltotta a művet. A hanginstalláció természetesen még a címével együtt sem egyértelmű, nem tudható – a sóhajtasok oly absztrakttak –, hogy

<sup>6</sup> Baglyas Erika: A művész jelent – három/négy – Faa Balázs, Csontó Lajos, Koronczi Endre kiállítása az Óbudai Társaskör Galériában. *Artportal*, 2011. november 22. <http://artportal.hu/magazin/kortars/baglyas-erika--a-muvesz-jelent---haram-negy---faa-balazs--csonto-lajos--koroncz-i-endre-kiallitasa-az-obudai-tarsaskor-galeriaban>

<sup>7</sup> Uo.

<sup>8</sup> A Transart Communication által szervezett *Public Dialog, Komárom-Komarno*. 2010. október 1–2. <http://www.youtube.com/watch?v=TCG6sTpRpk>. A további résztvevők: Borsos János, El Hassan Róza, Eperjesi Ágnes, Erhardt Miklós, Juhász R. József, Kassa Boys, Mécs Miklós, Michal Moravčík, Németh Ilona, Omara, Martin Piaček, Sugár János, Ilona Szilva, Szombathy Bálint, Attila Téglás, L. Takáčová–A. M. Chisa, Jaroslav Varga, Jana Želibská.

<sup>9</sup> Ladislav Berák alkotása.

mivégre is ez a sóhajtozás. A szobrok hűlt helye vagy a szobrok állításának pánszláv ideológiát megtestesítő volta miatt, netán a szobrok esztétikuma vagy későbbi forgalmas utaknál történt elhelyezése miatt?<sup>10</sup>

1995-ben Koronczi készített egy fotót, amely „nem illett a sorba”. És valóban, akkori munkáinak közvetlen kontextusába nem illeszkedett: nem volt önfestő sem, és nem is következtek belőle a **Szinkron**-munkák. Csakhogy Koronczinak több ilyen „kilógó” munkája is van. És ha ugyan semmiféle sorba nem tehető be, mindegyiknek előbb-utóbb legalább egy párja akadt; előjött valami hasonló gondolat. Ez a '95-ös munka egy fotografált képszöveg volt, amin forintok láthatók, és egy felirat: **Jelenleg ennyi pénzem van. 1995. október 1.** Dékei Kriszta 2009-ben, a mű újbóli bemutatásakor úgy tudta, hogy az „paradox képi állítás is (a **Jelenleg ennyi pénzem van...** cím mögött feltáruló igazság szerint a Koronczi Endre által lefénképezett bankjegyek a kép készítésekor valójában más tulajdonában voltak)”.<sup>11</sup> Abban az évben, hónap elején, az a 17 770 forint egy fiatal művész számára sem volt túl nagy összeg. Akárhogy is,<sup>12</sup> a művész a pénzügyi helyzetével foglalkozott, egy fiatal művész pénzügyeivel, a művészet egyik fontos gazdasági tényezőjével. Ráadásul úgy, hogy ezt (az aktuális pénzügyi helyzetét) a „világ”, de legalábbis a Fiala Művészek Klubjának közönsége elé tárta. Ez a feltárulkozás (vagy annak eljátszása) viszont Koronczi jellemző stratégiája lesz a 2000-es években. A „gazdaság” egyébként 1999-ben mint „mellékszál” újból előkerül. Igaz, közelebbről nézve más a téma és más a módszer is: **Beruházás** címmel 14 fotót készített a *Westend* építkezéséről egy az Élmunkás (pardon, Ferdinánd) hídon pózoló fiatalemberrel.<sup>13</sup> A fotósorozaton egyrészt nyomon követhetjük (a férfi ruhájának változásával) az évszakok váltakozását, az építkezés gyors előrehaladtát, amint a toronydarukkal – mint a haladás jelvényeivel – övezett felvonulási területen a zsaluzott betonból kiálló vasak átalakulnak csillogó-villogó kapitalista csodává. Korunk termelési módjába nyerünk bepillantást. Mintha Koronczi reklámcélú megrendelésre készítette volna a sorozatot (és e ponton egybeesik szocreál és kapreál: szép új világot építünk). Másrészt a férfi is átalakul: különböző imázsokat felöltvén végül decens kabátjával belesimulni látszik a pláza-világba. De egy kicsit furcsán,

<sup>10</sup> Koronczi korábban is tervezett hasonló sóhajtozást: 2009-ben az MTA budapesti székházában levő Dunaiszky László-féle Széchenyi-büsztt sóhajtozott volna hasonlóan rejtélyes okokból. A kiállítás nem valósult meg. „Munkámban a Széchenyi-szobor szájába adott megformált és artikulálatlan hangok próbálják kifejezni az aggodalmat. Széchenyi érzelmeinek igyekszik hangot adni, sajnálkozik és lelkesedik, biztat és óv, kérlel és nyugtalanodik” – írta Koronczi. In: „*Az én múzeumom*”. Szerk.: Tatai Erzsébet. Budapest, Vizuális- és Környezetkultúra Fejlesztéséért Alapítvány, 2009. 26. <http://exindex.hu/images/szabadkez/azenmuzeumom-06.pdf>

<sup>11</sup> Dékei Kriszta: Mit vettél a pénzemen? Blokkolt folyósítás. *Magyar Narancs*, 2009/39. 2009. szeptember 24. [http://magyarnarancs.hu/zene2/kiallitas\\_-\\_mit\\_vettel\\_a\\_penzemen\\_-\\_blokkolt\\_folyositas-72253](http://magyarnarancs.hu/zene2/kiallitas_-_mit_vettel_a_penzemen_-_blokkolt_folyositas-72253)

<sup>12</sup> Koronczi Endre 2011. november 3-ai e-mailje Dékeit igazolja: „...a nagy fotó mellett megjelenik egy támogatói lista, és meg vannak nevezve azok a személyek [...], akik az egyes bankjegyeket a fotózás kedvéért kölcsönözték... A H38697467 számú ötezer forintos bankjegyet Balázs Péter, a J 22716398 számú ötezer forintos bankjegyet Csontó Lajos, a H 55645699 számú ötezer forintos bankjegyet Lévay Jenő és a D 77068664 számú ezer forintos bankjegyet Szabics Ágnes bocsátotta rendelkezésre.”

<sup>13</sup> A modell Fodor János képzőművész volt.

12

**Jelenleg ennyi pénzem van. 1995. október 1.,** fotó



Munka | Work, 2000–2007, videó, 54' loop

egyenetlenül változik a fiatal ember: mintha nem mindig sikerülne eltalálni a cool divatfotót – olykor túl laza vagy kopott vagy nem elég vagány, túlzottan kiemelkedik az egyénisége. A sorozat nem pontosan olyan, de már egyértelmű benne az a metamodern hangvétel, ami a **BIANCÓ**ra lesz jellemző: tökéletes reklámimázs tökéletes abszurdban.

Aztán Koronczai készített olyan különös tárgyakat, amik szintén nem következtek az akkoriban készített **Szinkron**ból, viszont tökéletesen kivitelezett tárgyak voltak (**Ipari és háztartási átalakító modellek, 801101EW00, 2001**) – a perfekt dizájn egyre inkább jellemző lesz Koronczira. Ezek is kritikai munkák. Kritika tárgyhasználatunkról, végső soron társadalmunkról, gazdaságunkról. A 2001-es **Konverterek**<sup>14</sup> teljesen hasznavehetetlen, értelmetlen, de nagyon meggyőző átalakítók (akár-csak csomagolásuk): ezekkel például bicikliszelepphez vízcsapot, hifitoronyhoz és számítógéphez biciklipumpa-tömlőt lehet csatlakoztatni. Lakner Antal **HER – Az Izlandi Hadsereg**éhez<sup>15</sup> hasonlíthatók, amennyiben mindkettőnél teljesen értelmetlen és öncélú a dizájn. A high-tech és gagyi összekapcsolása korszerű életvitel látszatában folytatódott 2002-ben az azonosítatlan elektronikus tárgyokban, az **UEO**-kban (az UFO-k analógiájára: **Unidentified Electronic Objects, 802101EW02**), ahol az installáció még posztterekkel is kiegészült.<sup>16</sup>

Az abszurd tárgyak sorát később is folytatta Koronczai. 2010-ben a Transart Communication komáromi public art projektjére készítette **LIBERTY, EQUALITY, FRATERNITY** című munkáját: kétszer három darab<sup>17</sup> egyenlő zöld szemeteszkukát a LIBERTY, EQUALITY, illetve FRATERNITY felirattal preparált. Ehhez fogható Lars Ø. Ramberg **Liberté** című három interaktív szobra:<sup>18</sup> egy kék (*Liberté* feliratú), egy fehér (*Egalité* feliratú) és egy piros (*Fraternité* feliratú) WC-konténer – mely a tökéletes dizájn példája is egyben. A lényegében azonos gondolat Koronczai-féle „szegényesebb” megvalósítása azonban frappánsabb. Ehhez fogható **HIERARCHY** című (2010) tárgycsoportja. Míg a „hierarchia” fogalma ugyan ellentétben áll a „szabadság, egyenlőség, testvériség” fogalmaival, e tárgyak kontextusában mégis hasonló asszociációkat indít a társadalmi egyenlőtlenségről. (És még azon is elmélázhatunk, vajon a felmosóvödör vagy a „fóka” áll-e a hierarchia magasabb fokán.) A preparált kukában már nem lehet szemetet gyűjteni, a babakádba és a felmosóvödörbe nem lehet vizet tölteni. A betűkkel átlugrogatott, gyakorlati funkciójukból kifordított tárgyak szimbolikájával Koronczai vidáman,

<sup>14</sup> *Klíma*. Kiállítási katalógus. Szerk.: Petrányi Zsolt. Budapest, Műcsarnok, 2001. 48–51.

<sup>15</sup> 1999–2004. Tatai Erzsébet: *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években*. Budapest, Praesens, 2005, 84–86.

<sup>16</sup> *The Last East European Show*, Belgrád, 2002.

<sup>17</sup> Három kukát a szlovákiai Komáromban, hármat pedig a magyarországi Komáromban helyezett el. A projekt végén Koronczai ott hagyta a helyükön a kukákat. „Nem hoztam haza őket műtárgyként vagy dokumentációként, hanem sorsukra hagytam (talán a mai napig is használják) őket.” Koronczai Endre közlése.

<sup>18</sup> *Liberté*, 2005 (kiállítva: 52. Velencei Biennále, Giardini, 2007).

◆ 90–91  
**Konverterek – Ipari és háztartási átalakító modellek**, 2001, installáció, preparált tárgyak, videó, display

◆ 92–93  
**UEO – Unidentified Electronic Objects**, 2002, tárgykollázs, videó, poszter

◆ 209  
**Untitled (LIBERTY, EQUALITY, FRATERNITY)**, 2010, public art projekt, Komárom | Komarno

◆ 208  
**Untitled (HIERARCHY)**, 2010, installáció



Cím nélkül, 2002, szabadtéri installáció, egyedi szőnyeg, 150x800 cm  
Nagyítás | Blow Up, Miramare, Trüeszt, Olaszország (Szabics Agnessel)

szellemesen tette kézzelfoghatóvá a fennkölt eszmék kiüresedését. Azzal a valósággal ütköztette őket, amire tulajdonképpen vonatkozniuk kellene, amiknek össze kéne illeniük. Ezek a tárgyak szinekdochéi annak a valóságnak, amiről nem akarunk tudomást venni. Ezzel együtt az is lényeges, hogy abject-tárgyokról<sup>19</sup> van szó – a test hierarchiájában csakúgy mint a háztartásban és a foglalkozások körében.

A *Munka | Work* (2000–2007) című videón<sup>20</sup> egy vidám ötfős társaság jó étvággal vacsorázik; esznek-isznak, beszélgetnek, 56 percen át. Eközben észre sem veszik a hatodik embert, akit a nézők viszont igen jól látnak, hiszen ott áll vagy guggol sárga ingében az előtérben, az asztal sarkánál, előre vagy az asztaltársaság felé fordulva. Először azt hihetnénk, pincér, de nem. Ő az, aki tartja az asztalt, helyettesítve annak hiányzó, negyedik lábát. Miközben abszurd az egész, minthogy ez a munka értelmetlen (a szituáción belül ugyan van célja), a munka ethoszáról, érték(elés)éről és értelméről szól. Mint eddig a legtöbb Koroncz-film, ez is néma, de ennek most különös jelentősége van. Nem az, hogy nem halljuk, mit fecseg a társaság, és hogyan koccannak a poharak, hanem az, hogy nincs lehetőség a hatodik hangjának hallására. Természetesen meg se szólal az „asztalláb”, mégis magyarázatra szorulna a jelenet, szeretnénk valamit hallani, de hiába. Így a némaság felerősödik. Koroncz láthatatlanul, mint egy rabszolga tartja a terhet, kitaróan, zokszó nélkül. Mondhatni, a munka láthatatlan, nincs dicsősége, nincs jutalma, mégis elvégzik, mert *kell*. Azt viszont, aki dolgozik, nem hogy megvetik, nem is látják, senki nem is néz rá, mintha nem is lenne – a megalázottság maximumában él. A megoldás nyilvánvaló abszurditása miatt azonban mégis paródiába fordul a mű.

A *Work in Progress* (2005–2008) ellenben azt mutatja, hogyan dolgoznak a művészek. A kerettörténet szerint ez egy videolevél Primostenből 2005 szeptemberében Koroncz egyik ismerősének. Akárcsak a *SelfPhantomPortrait*-ban, itt is laza a kép és a szöveg közti kapcsolat, ezt húzza alá a szerb hangalámondás. Itt viszont a videó saját hangja is megmaradt a háttérben: motozások, munkahangok, gyerekek viháncolása. Ezúttal is a művész monológja hallható, mely megint nem a képen látottak elbeszélése, de azokkal mégis összefügg: a kép és a szöveg ugyanarról számol be egyformán töredékesen, mindkét elbeszélésmodot tárgyilagosságnak tüntetve fel. A videonapló szerint egy horvátországi üres, romos állapotban levő egykori szálloda hatalmas huzatos, viszont tengerre néző terében tesz-vesz két művész: Gyenis Tibor és Illés Barna, körülöttük játszanak 5-6 éves gyerekeik. Koroncz nincs a képen, hisz nála van a kamera, de a monológból jól tudjuk, hogy nagyon is jelen van abban a történetben, amit filmez, nem kívülálló. Történet persze nincs, csak a napi rutin leképezése. Miközben dolgoznak a művészek, a gyerekeikre is figyelnek mint szülők – ezzel Koroncz a hagyományos családi

<sup>19</sup> A kristevai értelemben. Lásd Julia Kristeva: Bevezetés a megalázottsághoz. Ford.: Kiss Ágnes. *Café Babel*, 20. sz. 1996, 169–185.

<sup>20</sup> A videó a *Változó paraméterek 4. – Az állandósult utolsó pillanat – A közpénzből fenntartott kortárs művészeti intézmények sorsa* című konferenciára készült. Itt ment háttérvetítés formájában. (Műcsarnok, 2007. május 25.) <http://epiteszforum.hu/node/5641>

◆ 200

*Munka | Work*,  
2000–2007, videó

◆ 191

*Work in Progress*,  
2005–2008, videó

◆ 145

*SelfPhantomPortrait –  
Emberek, akik valamilyen  
szempontból hasonlítanak  
rám*, 2006, videó



● 218

*A pillanat*, 2011,  
fotóinstalláció, szöveg

imitált jármű-szerencsétlenség itt is, ott is, csakhogy a fikció szerint akkor a Stúdió Galériában autó gázolt el egy biciklist, itt viszont repülő csapódott a MODEM tetejébe. A sárga szín mindkét esetben a véletlen műve,<sup>27</sup> pontosabban ez a szempont a „prototípusnál” még nem is merült fel. Ezt az analógiát azonban az épülettel összeütköző repülő látványa tíz évvel a New York-i repülőgépes terrortámadás (2001. 09. 11.) után<sup>28</sup> háttérbe szorította.

„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 presszóbeli 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. Egyszóval ehhez tartsuk magunkat, ha már ezt valahogy kifejejtettük volna a számításból. Endre a semmi és a halál felé tereli gondolatainkat, szinte illusztrálja az egzisztencialisták alaptételét az élet halál felőli megértéséről.”<sup>29</sup> Csizmadia Alexa pontos és szép leírásához nehéz mit hozzátenni. A halálos melankólia elé azonban még betolakszik a történelem megidézése – a film és a filmen át egy eltűnt koré – amely egyfelől a kultúrán keresztüli folytonosság, másfelől a pillanat megélésének örömét adja. Az *Éli az életét* című film (1962) kilencedik jelenetéből, melyben Nana azon tűnődik, boldog-e, Koronczi azt a pillanatot ragadta ki, amikor Nana táncol (még nem tudjuk, hogy le fogják lőni).

<sup>27</sup> Az alkotó szíves közlése.

<sup>28</sup> 9/11 címmel 2011. május 5-én az alábbi blogbejegyzést írta Koronczi: „Tudom, nem nagyon szokták elhinni, amikor mesélem, hogy a WTC elleni terrortámadást két nappal előtte megálmodtam. Pedig igaz, de ezt csak én tudhatom biztosan. [...] De ami most történt, az még talán ennél is ijesztőbb. 2011. április 30-án nyílt kiállításom a MODEM-ben, ahol az egyik kiállított mű egy falba csapódott kisrepülőgép. Ez ugyan egy 1998-as installáció rekonstrukciója, de mégis minden riporter és újságíró arról faggatott, hogy az én repülőm milyen kapcsolatban van a 9/11-el. Az asszociáció természetesen megkerülhetetlen (és nem is akartam megkerülni, hiszen a kiállítás a „Nehezen feltehető kérdések”-ről szól), de közvetlen kapcsolat természetesen nincsen. Legalábbis eddig ezt gondoltam. Viszont a kiállítás megnyitó másnapján amerikai tengerészgyalogosok elfogták és kivégezték Osama bin Ladent, a szeptember 11-ei események kitervelőjét. Most mit tegyek?” <http://hardtoask.blogspot.hu/2011/05/911.html>

<sup>29</sup> Csizmadia Alexa: Drága Marjukka. In: Koronczi Endre: *Hard to ask... // // // // // Nehezen feltehető kérdések*. Kiállítási katalógus. Debrecen, MODEM, 2011. 16.

A 60-as évek kultúrájának megfelelő nemi szereposztásban a nő reflektálatlanul éli kényszerpályás életét, boldog a jelenben, ahogy azt a 19. században is látták.<sup>30</sup> Ebből a kontextusból ragadta ki Koronczi remake-je e kitüntetett pillanatot.<sup>31</sup>

A pillanatot nagyította fel, a jelent hosszabbította meg Koronczi 2009. szeptember 19-ei<sup>32</sup> cím nélküli videóján.<sup>33</sup> A „trükk” rendkívül egyszerű, a történet triviális: egy ipari kamerával felvett 2-3 másodperces jelenetet, amint egy kinyíló liftajtóban megjelenik, majd elfordul (és kiszáll) egy férfi, 19 perc 19 másodperc alatt vetít le. A lelassítás folytán csaknem megáll szemünk előtt a kép, a férfi arcvonásai is jól megfigyelhetők. Mozgást így magunktól sose, csak technikai eszköz segítségével láthatunk. Míg leperreg a film, elmerenghetünk az érzékelés, a mozgás és az idő filozófiáján.

● 219

2009. 09. 19., 2009,  
videó, 19' 19"

<sup>30</sup> Ahogy a pillanat örökkévalóságában vagy visszatérésében élő örök nőt a matriarchátus ősi kultúrájáról elmélkedő Bachofen (1815–1887) elképzelte. Johann Jacob Bachofen: *A mítosz és az ősi társadalom*. Budapest, Gondolat, 1978. Nanán nem fog se a történelem haszna, se kára. Lásd Friedrich Nietzsche: *A történelem hasznáról és káráról*. (1874) Budapest, Akadémiai, 1989.

<sup>31</sup> Koronczi perfekcionizmusára jellemző módon weboldalára beidézi a Godard-jelenetet.

<http://www.koronczi.hu/haq/18themoment/themoment-godard.html>

Az a finom játék, ahogyan Koronczi Godard fekete-fehér filmjét fekete-fehér fotókon és színes werkfílmeken idézi meg, kifogástalan pontossággal tart beleérző távolságot.

<http://www.koronczi.hu/haq/18themoment/themoment-werk.html>

A Little Dragon véletlenül épp 2011. július 25-én, két héttel Koronczi kiállításának zárása után jelentette meg azt az albumát (*Ritual Union*) amelynek Please Turn (3:34) című számát vágták Anna Karina – Koronczi által is kiválasztott – táncjelenete alá. <http://www.youtube.com/watch?v=Cg7tXxAc9e8>

<sup>32</sup> „Ez készült az *Intermodem* workshop alatt a MODEM-ben. Tulajdonképpen ezt kellett volna kiállítanom az *Intermodem* beszámoló kiállításán, de Norbi van a felvételen, aki a MODEM-ben dolgozik, és ezért nem akartam ezt kiállítani. E helyett született a *Holy Spirit* zacskós installáció, aminek pedig a *Hard to ask...-kiállítás lett a hozadéka*” – írta Koronczi e-mailjében, 2011. november 3.

<sup>33</sup> Bemutatva 2010-ben a székesfehérvéri Deák Gyűjteményben a *Viszonyok – Ki? Kit? Mivel? (A portré változatai a Deák Gyűjteményben és a kortárs magyar képzőművészetben)* című kiállításon. [http://deakgyujtemeny.hu/site\\_vk.cgi?a=cikk&id=hir-portre100521](http://deakgyujtemeny.hu/site_vk.cgi?a=cikk&id=hir-portre100521). *Viszonyok. Ki? Kit? Mivel? | Relations. Who? Whom? With What?* Katalógus. Szerk.: Muladi Brigitta, előszó: Tatai Erzsébet. Székesfehérvár, Városi Képtár – Deák Gyűjtemény, 2010.



*Untitled (HIERARCHY)*, 2010, installáció, preparált felmosóvödör, mop  
● Nézzhető és nézhetetlen, MűvészetMalom, Szentendre



*Untitled (HIERARCHY)*, 2010, installáció, preparált kuka, szöveg  
● VIKAT 30, Paksi Képtár



*Untitled (LIBERTY, EQUALITY, FRATERNITY)*, 2010, public art projekt, 2 x 3 db preparált kuka  
● TRANSART COMMUNICATION, Public Dialog, Komarno/Komárom, Szlovákia/Magyarország



that you were wearing in the period when you were observed,



Csendőrpertu, 2009, 2 csatornás videoinstalláció, 13'  
● Kis magyar pornográfia, MODEM, Debrecen



Csendőrpertu, 2009, videostillek



*Mélypanoráma*, 2011, hanginstalláció a MODEM kertjében és a mélygarázsban ● *Hard to ask... // Nehezen feltehető kérdések*, MODEM, Debrecen



*Untitled sóhajtozás – Sóhajtozás Cirill és Metód szobrának hűlt helyén a Matica Slovenská bejárata felett tátongó lyukból*, 2010, public art projekt, hang ● *TRANSART COMMUNICATION, Public Dialog*, Komarno/Komárom, Szlovákia/Magyarország



8981040000 *Gallery by Last Night*, 1998, installáció, összetört autó, bicikli, szatyor, füst, fények  
● *Gallery by Night*, Stúdió Galéria, Budapest



Mit keresek én itt?, 2011, installáció, vitorlázórepülő  
● Hard to ask... /////////////// Nehezen feltehető kérdések, MODER, Debrecen





A MOST ÉLŐ EMBEREK  
EGYIKESÉNI FOG ÉLNI 100 ÉV MŰLVA

A pillanat, 2011, fotóinstalláció, szöveg, 270x200 cm

● Hard to ask... /////////////// Nehezen feltehető kérdések, MODEM, Debrecen



...ha az álmom gyorsabb, mint a tapasztalat

2009. 09. 19., 2009, videó, 19' 19"



*Széljegyzetek (leheletek)*, 2009, 4 db digitális print preparált keretben, ventilátorok, 98x81x12 cm  
● *Széljegyzetek*, INDA Galéria, Budapest

*Széljegyzetek (lelkek)*, 2009, 2 db digitális print preparált keretben, ventilátorok, 81x98x12 cm  
● *Széljegyzetek*, INDA Galéria, Budapest



*Megállított...*, 2009, 4 csatornás videoinstalláció, loop  
● *Széljegyzetek*, 2009, INDA Galéria, Budapest ● *STILL*, 2013, MODEM, Debrecen



*Megállított tenger, 2000–2005, videó, 10' 52" loop*





**A szá-  
badság  
fantom-  
ja**

„Hiszem, mert lehetetlen”

Tertulliaus

Koronczi Endre munkái között különleges helyet foglal el a **Megállított tenger** című videó. Ez a – talán legegyszerűbb – műve a **Talált tenger** című csoportos kiállításra készült.<sup>1</sup> A tenger még mindig képes rabul ejteni a nagy végtelenség, a nagy elveszejtő, a numinózus megnyilvánulásának helyeként – mozgóképen, fotón és festményen egyaránt; még a repülőgépek korában is, amikor néhány óra alatt óceánokat hagyhatunk magunk mögött. Koronczi ironikusan a lényegre tapintott, amikor a „könnyű”, mindig célba találó archetipikus képzet és a megkopott avantgárd cím (mikor már minden talált: tárgy, nő, vers – miért ne lehetne a tenger is az?) szorításában a felhívásra gondolati rímmel reflektált: azt lehet találni, ami van, azt lehet megállítani, ami mozog. Ugyanakkor maga a mű, a mindössze 10’ 52” hosszú loop, monoton videó csöppet sem ironikus, ellenkezőleg, egy teljesen komoly meditációs objektum. Szemlélése során idő és tér, állandóság és mozgás metafizikájában merülhetünk el. A „real time” felvételen a homokos tengerparton lecövekelt zászló lengedezik, a homokot fújja a szél, madarak repkednek, csivitelnek, egy hajó átúszik-siklik a horizonton, egy ember elszál a parton; zúg a szél, egy repülőgép és a víztömeg. A tenger azonban tajtékostul, hullámostul mozdulatlanra dermedt. Ez akkor is megdöbentő, ha tudjuk, hogy „csak egy technikai trükk” – még ha nem is olyan egyszerű. Koronczi a videón művészként könnyed, elegáns módon, illúzióteremtőként, mint egy demiurgosz, kozmikus erőket hozva mozgásba, megállította a tengert.

**Fahrtwind, Fatum, Farbe im Einklang** (7’ 30”, 2007) videójánál hasonló stratégiát követ, mint a **SelfPhantomPortrait**-nál: elhangzik egy szöveg,<sup>2</sup> és a vele párhuzamosan futó képsorok valami egész másról szólnak, illetve talányos a szöveg és kép közti viszony (e tekintetben a **PopSzinergiá**hoz is hasonlít). Míg azonban a **SelfPhantomPortrait**-nál egyenletes a kép és szöveg közti távolság, a **Fahrtwind, Fatum, Farbe im Einklang**-nél változó, mivel az eltérő témájú szöveg, illetve kép a videó végén csaknem referenciális kapcsolatba kerül egymással. Bármennyire is furcsa az említett művek szöveg-kép kapcsolata, csak ez, ami abszurdításában humoros. A képsorokon azt látjuk, hogy egy ember (maga a művész) egy betonmólok szélére kivisz egy négylábú széket, mely billeg, s valahányszor próbálgatja emberünk, mindannyiszor lefűrészelt valamelyik lábából egy-egy darabot, mígnem egy aszimmetrikus, majdnem láb nélküli székcsonkot kap. Börleszk ez önmagában is, ahogy szerencsétlenkedik a székekkel, s kényelmetlenkedik az idillien csillogó víz partján lengedező szélnél (akárcsak Kierkegaard Szicíliában<sup>3</sup>). Koronczi a végén sztoikus megoldást választ: ölében a székekkel leül a móló peremére.

◆ 224–225  
**Megállított tenger**,  
2000–2005, videó

◆ 242  
**Fahrtwind, Fatum, Farbe  
im Einklang**, 2007, videó

<sup>1</sup> *Talált tenger*. Kurátor: Tillmann J. A., N&N Galéria, Budapest, 2005. április 13. – május 2.

<sup>2</sup> Ez esetben németül. <http://www.koronczi.hu/video/3legs-chair/index.html>

<sup>3</sup> Hamvas Béla: Kierkegaard Szicíliában. (1943) In: uő: *A babérliget-könyv. Hexakümion*. Szombathely, Életünk, 1993, 92–104.

A szöveg pedig – apró, címekkel ellátott bekezdésekben: „Szél, szerencse, szín. Szél, szerencse, szín összehangoltsága. Az arányokon múlik minden! → Segítségre szorul. → Segítségre vágyik! → Eszközre van szüksége! → A segítség elég lesz? → Biztos, hogy segítséget jelent az eszköz? Vagy pont ellenkezőleg? → Eszközzel vagy eszköz nélkül könnyebb?” – egy tétova, málázó ember filozofáló monológja. A segítségről, az önállóságról, az eszközhasználatról és – absztrakt módon – az eszköztől való függőségről, a hirtelen a semmiből előbukkanó záró mondatokig: „A háromlábú szék nem billeg. Avagy egy széknek minél több lába van, annál jobban billeg.” Ekkor az életbölcesség a fizika órán vagy a gyakorlati foglalkozásokon tanultakkal együtt mintha hirtelen igazolná a képeken pergő négylábú szék esetét. Avagy a kép parodisztikusan a fizikai valóságot. De minthogy a képeknek nincs ilyesfajta tanulsága, és ezek a képek éppúgy nincsenek összefüggésben a fizikával, mint a gyakorlati tapasztalattal, a film nem lesz más, mint a bénázás vidám parabolája.

◆ **247–253**  
*FREE WILL szabad akarat*,  
2012, installáció

Míg a *Megállított tenger* a szabad akaratról (ha tetszik: az alkotó mágikus akaratáról) tesz tanúbizonyságot, a második videó épp ellenkezőleg, a hanyóadás, a tehetetlenség, a döntésképtelenség, a függőség, a kiszolgáltatottság parodisztikus ábrázolása. Bár ezek a kérdések a videók készítésekor talán nem így jelentkeztek, sőt talán fel sem merültek, csupán Koronczai Endre 2012-es INDA galériabeli<sup>4</sup> kiállításából visszatekintve értelmeződnek a szabadság filozófiai fogalmából és aspektusából tekintve.

És közben mindenütt fúj a szél.

*„Serkenj fel északi szél, és jöjj el déli szél,  
fújj az én kertemre, illata annak hadd áradjon el”*

Énekek éneke 4,16

Koronczai megszállottan foglalkozik a széllal. Kezdetben ez nem tűnt fel, amikor még csak egy-egy ventilátoros installációt készített, csak később ütött szöveget a fejembe, vajon miért tér újból és újból vissza nála valami különleges, titokzatos úton-módon ez a „motívum”, és nemcsak installációkban, hanem videókon is. A szél hosszú kultúrtörténetében az irodalomban, költészetben a haikuktól a népdalokig, a *Teremtés könyvétől* az *Üvöltő szeleken*<sup>5</sup> át a *Kósza szél*ig<sup>6</sup> csak úgy nyüzsgönek a szelek. A képzőművészetben azonban – a mozgókép megjelenéséig, és a

<sup>4</sup> Koronczai Endre: *FREE WILL szabad akarat*. INDA Galéria, 2012. január 25. – március 9.

<sup>5</sup> Emily Brontë, 1847.

<sup>6</sup> Tóth Krisztina, 2009. [A névazonosságból adódó félreértések miatt a kiadó az első kiadást a kereskedelemből visszavonta. A kötet 2011-ben Silver Bell költői álnév alatt jelent meg újra.]

romantika viharaitól eltekintve<sup>7</sup> – erről kevesebb emlékünknél van.<sup>8</sup> Üdítő kivétel Hokusai *Hirtelen szélviharba került utazók Ejzsinél* (1832, fametszet) és Jeff Wall remake-je a *Hirtelen szélroham* (Hokusai után, 1993, fotó). Igor és Svetlana Kopystyansky videóin pedig ugyanolyan szerepben tűnik fel a szél (és a víz),<sup>9</sup> mint Koronczinál, aki először 1996-ban Szentendrén a Téli Galériában idézte meg a szelet, ott zárt ablakok előtt láthatatlan szélforrás lebbentette-lebegtette a függönyöket, majd 1997-ben a *Szinkron* című kiállításán, ahol Koronczai Endre és Szabics Ágnes hajtincseit kis mesterséges szél fújta-keverte össze egymással. Két évvel később, 1999-ben *Kétirányú szél | Real Time Wind* címmel Koronczai Frans Jacobival készített közös installációt a Stúdió Galériában.<sup>10</sup> A Képiró utcai galéria két első terme közti átjáróba helyeztek el 3-3 ellentétes irányban álló ventilátort, azok rácsaiba vékony pauszcsíkokat fűztek, amelyekre a széllal kapcsolatos rövid mondatokat vagy szavakat írtak.<sup>11</sup> Koronczai ezt olyan elhagyott tájak fotóival egészítette ki, amelyeken a szél (nyoma) az egyedüli szereplő. Ez után majd csak tíz évvel később, 2009-ben jelent meg újabb szél-munkákkal: a *Tükör* című kiállításán a *MERCY* feliratú gumicsónakkal és röviddel azután az INDA Galériában, a *Széljegyzetek* című kiállításán, ahol maga a kiállítás címe is szójátékkal utal a szelekre, noha erre csak a kiállítás megtekintése után derült fény. A *4szél* (2008–2009) című négy lemezből álló videoalbum<sup>12</sup> mindegyikén egy-egy tájkivágatot látunk, 60-60 percen keresztül egy kameraállásból csak szélfújta növényzetet. A négy kép bár némileg különböző, lényegében nagyon hasonló. Az egyikben mérsékelt övi erdő széle és tisztás látható, egy másikon töményen zöld mediterrán fák, a harmadikon már szárazabb az őszi fű, a negyedikén pedig a mindent beborító ködpárát mozgatja a szél. Nagyjából egyenletesen fújnak a szelek, jól láthatóan, soha nem rombolóan vagy viharosan, hanem békésen, nyugalomban – ahogy egykor a paradicsomban történhetett. Bár a témáját tekintve

<sup>7</sup> Turnertől Delacroix-n át Kisfaludyig.

<sup>8</sup> Ha nagyon akarjuk, ide számíthatjuk a szeleket megszemélyesítő allegorikus alakokat vagy szeleket fűző puttókat, és persze jelentőségénél fogva az athéni Szelek tornyát is. Ami viszont izgalmasabb, hogy egy tárgy, a „vihar kapuja” a címadója Akutagava Rjunoszuke *A vihar kapujában* című novellájának (1915) és Kuroszava Akira e novellából készített filmjének (1950).

<sup>9</sup> *Incidents* (1996–7, bemutatva: 2012, MoMA, New York), *Flow* (2002, bemutatva: Kassel, Documenta 11).

<sup>10</sup> Molnár Edit: Kompromisszumok vagy nyitottság, avagy miképpen jön létre egy közös mű. In: *Real Time Wind, In my Garden, Uncontrolled*. Kiállítási katalógus. Koppenhága, Space Poetry, 2001. <http://www.koronczai.hu/texts/molnar-kompromisszumok.html>

<sup>11</sup> Az alábbi feliratok angolul is szerepeltek: távoli tájakról furcsa szelek fújnak → a tomboló vihar kiűri az utcákat → levegő.levegő.levegő. → szeles város → északról hideg szelek fújnak → déli szellő egy tiszta napon → időjárás-jelentés → a vihar centruma kelet felé mozog → sóhaj! → gyorsan mozgó levegő → minden ajtó tárva, és a szél végigsöpör a házon → sziszegő szél a nyári pázsítón → kétirányú szél → semmit sem határol a táj → a növényeket ringatja a szél → gyors szelek hasogatják a víz felszínét → minden szerteszáll → éjszaka.forróság.nehéz.levegő. → a metró közeledik. vad szél súvít végig a peronon. → hőség.szélcsend → levegő. a hőség fala → forró nedves éjszakák. még mindig szélcsend. → hullámzó szoknya. a szél cirógatja a lábait. → csapkodja az ajtókat. csapkodja az ablakablakot. → hideg szél súvít végig az utcákon. vége a nyárnak. → arcából kifújja tincseit. → a forró levegő a város egyik végéből megindul a másik felé. → légkondicionáló. → a függönyöket lágy szelek mozgatják → hűvös szél edzi lágy bőrt → szél csap az arcomba. → kedves, hűvös szél fúj be a kocsik ablakán. → megszédít a száraz szél. → langyos szellő a hotelszobám ablakából. → szélvédő → trópusi viharjelzés.

<sup>12</sup> Számpéldányos kiadvány.

◆ **85**  
*896201FG01*, 1996,  
installáció

◆ **83**  
*897105S105*, 1997,  
installáció

◆ **64**  
*Kétirányú szél | Real Time Wind*, 1999, installáció

◆ **64**  
*Tükör* (Andrási Gábor),  
2008, installáció

◊ **167**  
Lásd a *Pszichológiai fordulat* című fejezetben:  
*Tükör*

◆ **220–223**  
*Széljegyzetek*, 2009,  
installáció

◆ **240–241**  
*4szél*, 2008–2009,  
DVD-kiadvány





Untitled, [LIBERTY, EQUALITY, FRATERNITY], 2010, public art projekt, preparált kuka  
TRANSART COMMUNICATION, Public Dialog, Komarno/Komárom, Szlovákia/Magyarország

lélek munkál. A 2010-es kiállítás alternatív munkacíméhez (*Fake*) Koronczit ezt fűzi hozzá: „Szerintük [brit kutatók szerint] az első »fake«-eket az emberi elme transzcendenciára való igénye hozta létre, melyek közül az egyik legszemléletesebb a keresztény vallásgyakorlás közben oly sokat emlegetett és ábrázolt *Szentlélek* (*Holy Spirit*) fogalma.”<sup>21</sup> Ez a magyarázat szó szerint megfosztja spirituális jelentésüktől e műveket, és az emberi elmében keres magyarázatot. Ám hogy az ember transzcendencia-igénye miből táplálkozik, arról hallgat. Koronczit szeles munkái mindazonáltal azt mutatják, a világot a szellem átítatja, a világról le nem választható a lélek, s a holt anyagot is misztikus erők hatják át. Nincs ez másképp a 2010-ben a Paksi Képtárban felvett *Jelenség* című videóin sem, ahol az egyes terekben lassan pásztázó kamera mindig lencsevégre kapja a titokzatos erőként ható fuvallatot: a könyvtárban könyvlapok, a lépcsőn por és tollpíhek szállnak, a mosdóban a papírtörülközők repülnek szerteszét; a műteremben rajzablak forgolódnak, majd lezuhannak a rajzbakokról – végül az utolsó is (a tizenkettedik!) megadja magát; a rendezett irodában az iratok, a kiállítótérben a szépen egyberakott műanyag tényérok, poharak és papírszalvéták rendje totális káoszba esik szét – teljesen hangtalanul. Emberek itt, ebben a hangúlyosan emberalkotta környezetben még véletlenül sem jelennek meg.

Ha Koronczit „szelei” könnyedén össze is foglalhatók egyfajta panteizmusban, a szeles munkák újbóli fel-felbukkanása nem egyszerű ismétlődés, azok nem formai variációk csupán. Ez a dolog lényegéhez tartozik. Mert minden egyes újabb eset a szél (nevezzük így) sokféle működésének, a mindenütt jelenvalóság, a minden-hova beférkőzés „bizonyítéka”, és emellett az újbóli megjelenés, újabb kifejtés ennél fogva jelentésgazdagodás is. A Koronczit által sokféle helyzetben demonstrált láthatatlan jelenlét lényegéhez tartozik, hogy annak csak a hatása látható, tapasztalható (akárcsak a szeretetnek, a jó cselekedetnek és a szentléleknek). Isten ilyenfajta jelenléte mindennapjainkban Koronczinál a preparált cipőtálpak, autógumik és az *Everything is Miracle* (2008) esetében is manifeszt. Ebben a témában ehhez fogható érzékenységgel és szellemességgel Gerber Pál néhány munkájában (például *Isten fugában*, 1992, 1996) és Vincze Ottó *Bővíz tiszta* című videójában<sup>22</sup> találkozhatunk. Feltűnő, hogy Koronczit szeles munkáiban sosincs vihar vagy tomboló, romboló szél, e rejtett erő mindig barátságos. A *Jelenségben*<sup>23</sup> ugyan megmutatkozik felfogató potenciája, de voltaképp ott is ártalmatlan, inkább játékos.

<sup>21</sup> <http://www.koronczit.hu/fake/koronczit-fake-modell.html>

<sup>22</sup> Nagy Barbara: *Mozgó képek. Műértő*, 2008/6. 8.

<sup>23</sup> 2013 elején Koronczit Endre 12 jelenetre bővítette ezt a videosorozatot, és *Jelenség* címmel állította ki. *Ploubuter Park*. Kiállítási katalógus. Szöveg: Frazon Zsófia, Tillmann J. A. Budapest, Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum, 2013. <http://www.koronczit.hu/ploubuterpark/index.html>

◆ 254–255  
*Jelenség*, 2010–2012, videó

○ 79  
Lásd a *Szinkron* című fejezetben

○ 167  
Lásd a *Pszichológiai fordulat* című fejezetben

◆ 177  
*Everything is Miracle*, 2008, digitális print

◆ 254–255  
*Jelenség*, 2010–2012, videó

◆ 94

*Cím nélkül*, 2006, installáció

◆ 95

*Cím nélkül*, 2002, videó

Tuladonképpen ezek közé a munkák közé tartozik, csak épp komplementerük a 2004-ben készült *Felfújható* című, hat 2-4 perces jelenetből álló videó. Egy amszterdami kiállításához<sup>24</sup> Koroncz Endre vásárolt tíz felfújható bálnát, s a videó négy jelenetében a kis kocka alakúra csomagolt játékot felfújja, kettőben leereszti. Egy egyszerű apai cselekedetből a *BIANCO*-képekhez hasonló humoros-játékos, abszurd jeleneteket formál. A témát, a tárgyak különböző szituációkban történő levegővel való telítését le lehet teljesen komolyan írni. A játékállattal folytatott műveletek egyfelől maradéktalanul leképezik az animálást, másfelől ez a fajta dramatizálás (szóban és képben egyaránt) rendkívül vicces. A teremtő (aki sose látszik) pumpálásának fújtató hangja kíséretében a kis kocka ahogy növekszik, lassan formát ölt, és buta gyerekjátékcárával helyet követel magának (így a polcra leveri a könyveket, vagy beszorul a véccésze és a fal közé). Az ember egyszer lelket lehel belé, másszor az állatka lassan – az ember jól látható közreműködésével – „kileheli a lelkét”.

◆ 243

*2scenes – Két helyszín, két videó és az a „valami”, amely összeköti őket*, 2006, 2 csatornás videoinstalláció

„Hogyan száll ki a lélek és a hit egy tér falai közül?” – kérdezi Koroncz Endre<sup>25</sup> *2scenes – Két helyszín, két videó és az a „valami”, amely összeköti őket*<sup>26</sup> című 2 csatornás videoetűdjének (2006, 7' 48") honlapján. A formai alapon párhuzamba állított videók ennek kétféle módját mutatják be. Az egyik oldalon egy lepusztult szakrális tér (elhagyott templom Krapanj szigetén), a másikon egy profán helyszín (kegytárgy- és ajándékbolt Assisiben). A leszakadt tetőzetű, összekaristoló, összegráfitizett templomtér közepén, ahol vastagon áll a guanó, és olykor galambok röpködnek, forog egy ember és vele láthatatlan kamerája. A zsúfolt boltban pedig, ahol egy „FERRARI” felirat dominálja a látványt, a festett kereszt-reprodukciók, képeslapok, sálak között és Szent Ferenc fölött egy fehér műgalamb száll körbe-körbe, csapdosva szárnyait. A két – egyébként is egymásra vonatkozatható – jelenet intenzív kapcsolatát a forgás motívuma teremti meg, e kétféle forgás az ellentétes környezetben tökéletesen „szürkére egészíti ki egymást”, így fájdalmasan és ironikusan szemlélhetjük a lélek totális eltűnését. Az egyenletesen köröző gépmadár (a szentlélek mechanikusan, motorra jár) mozgása bűvöl, hipnotizál. Változatosságot csak a közelebb, távolabb kameraállás ad, vagy olykor egy-egy járőrelő töri meg az elbutító monotonitást. A templomtéri forgás még szédítőbb, ott maga az ember forog. A néző hol az egyre gyorsabban vagy lassabban forgó férfit látja (Koronczit), hol a lassabban pásztazott templomot – még a forgás sebességének is kiszámított a ritmusa. A szakrális visszahozásának valamiféle hiú kísérleteként a képsor felidézti a dervisek szent szédületbe vivő, örvénylő, forgó „táncát”. Forgás közben szabadságérzés lepi meg az embert (pedig épp ekkor eshet fogságba), az idegrendszer, a test fölötti uralom elhagyásáig, az eszméletvesztésig.

<sup>24</sup> *At Least Begin to Make an End*, W139, Amsterdam, 2002. <http://w139.nl/en/article/12505/at-least-begin-to-make-an-end/>

<sup>25</sup> <http://www.koroncz.hu/2scenes/>

<sup>26</sup> Bemutatva a 2006-os Budapesti Őszi Fesztivál részeként megrendezett Körút Fesztivál keretében. A *Bolt-ív* című kiállítás egy üresen álló boltban (VIII. ker., József krt. 38.) valósult meg, melynek kurátora Eike, a Körút Fesztiválé Lendvai Ádám volt. <http://www.koroncz.hu/2scenes/>

*FREE WILL szabad akarat* című kiállításán,<sup>27</sup> ahogy a címe is ígéri, Koroncz Endre a szabad akarat problémáját fogalmazza meg. Alapvetően a filozófiai és pszichológiai értelemben vett szabadságról szól, jóllehet azt nem lehet élesen leválasztani annak politikai és jogi értelemben vett fogalmáról. Az akarat szabadság kérdését egyenesen,<sup>28</sup> sőt szinte didaktikusan teszi fel, és a kiállított tárgyak valamint képek merőben intellektuálisan és fogalmilag járják azt körül. Szándékai szerint Koroncz csupán kérdéseket vet fel, a válaszokat a nézőkre bízta, s elvárásai szerint azok széles spektrumon helyezkednek el.<sup>29</sup> A kiállítás ereje viszont azokban az ellentmondásokban rejlik, ahogyan a képek, tárgyak és szavak találkoznak, vagy ahogy a terv és a kivitelezés, a műalkotás és a megnevezés egymásnak ütközik. Már a meghívó is beszédes: a kiállításon szereplő, *LOVE* felirattal átluggatott sávós oldalakadály-jelzőt in situ, egy út szélén állva, az esti ködbe vesző, távolodó autó piros fényével együtt mutatja.

A kezdő kép-szöveg pár egy negatív utópiával nyitja a kiállítást: „Látom azt a napot, amikor a gyerekek már csak védőfelszerelésben szaladgálhatnak a játszótéren.”<sup>30</sup> Mellette a szabadon komponált fotó azonban lezser, budapesti járőkelőket, köztéri életet mutat.

A kiállított gondolatterkép (infografika), valójában kiállításterv és magyarázat, kitűnően megmutatja, Koroncz milyen összefüggésekben látja a sors, a szabad akarat kontra determináció és a szeretet problematikáját.

A *SORS*<sup>31</sup> termében vetítette Pándi Balázs fergeteges dobszólóját, és ez valóban az egész kiállítást – sorszerűen – áthatotta, ám ugyanakkor paradox módon a zene a szabadság megtestesítője – pszichikailag felszabadító, mind a zenész, mind a hallgató számára –, ahogy azt Koroncz a *PopSzinergiában* is vallotta.

A *SZABAD AKARAT* termében levő munkavédelmi és közlekedésbiztonsági eszközök a dobpergés ritmusára villódzó fényorgona sugarait verik vissza, mégis tárgyyszerűségükben hűvösek (ridegek). Az egy-egy szó kivágásával preparált tárgyak elrendezéséből és címeikből egész fogalmi háló szövődik – *szerelmi vágy* → *szabadságvágy* → *vad, ösztönös vágy* → *hatalomvágy* → *halálos szerelem* → *szenvedélyes szerelem* → *elnyomó hatalom* → *korlátlan hatalom* → *irgalmas Isten* → *az ésszerűség elve* → *a tevőlegesség gyakorlata* → *irányadó ideológia* → *átnevelő ideológia* → *átkozott politika* → *uralkodó politika* → *pártpolitika* → *elkötelezett politika* → *szabad akarat* –, mintha a tárgyak csak a

<sup>27</sup> INDA Galéria, 2012. január 25. – március 9. <http://www.koroncz.hu/freewill/index.html>

<sup>28</sup> Ilyen egyenesen csak Khoncz István tette fel a kérdést *A szabadság veleje* című kiállításán 1996-ban. Szoboszlai János: *A szabadság veleje*. In: *Bartók 32 Galéria 1995. szeptember – 1996. június*. Katalógus. Szerk.: Tatai Ezsébet. Budapest, Bartók 32 Galéria, 1997, o. n.

<sup>29</sup> Elhagzott Karafáth Orsolya tárlatvezetésén, 2012. február 21-én. <http://www.youtube.com/watch?v=JgAsfZddBe8>

<sup>30</sup> A szöveg másik képpárja, a védősisakban rajzoló gyerekcsoport csak Koroncz blogján jelent meg mint – szerintem igen fontos – munkafotó. <http://koroncz.blogspot.hu/2011/12/latom-azt-napot.html>

<sup>31</sup> <http://www.koroncz.hu/freewill/hun/free-will-exhibition.html>

◆ 247–253

*FREE WILL szabad akarat*, 2012, installáció

◆ 252

*FATE*, 2012, videó

## ◆ 247–251

**FREE WILL szabad akarat,** 2012, preparált közlekedésbiztonsági tárgyak feliratokkal

negatívban hordozott szavak függelékei lennének, mégis erős a vizuális hatásuk. Vajon mitől védenek meg a **PSYCHOLOGY**<sup>32</sup> betűivel átluggatott sisakok vagy a **RATIO**<sup>33</sup> szóval áttört védőoverallok, az **IDEOLOGY**-s<sup>34</sup> arcvédő maszkok, a **POLITIC**-fülvédők,<sup>35</sup> hova terelnek a **DESIRE**,<sup>36</sup> és hová a **POWER**<sup>37</sup> feliratú bolyák, miféle akadályoktól terelnek el a **LOVE**-ot<sup>38</sup> tartalmazó akadályjelzők, mitől mentenek meg a **GOD**<sup>39</sup> szavas mentőövek, és mit tesznek láthatóvá a **FREE WILL**<sup>40</sup> hímezéses jólláthatósági mellények? Ezek között csupán elterelő hadműveletnek (vagy: kreativitást serkentő kizökkentésnek, üdítő kivételnek és humoros oldásnak) számít **Az Isten verje meg** cím. Mindazonáltal mint egészet véve figyelembe, azt vehetjük észre, hogy a szabad akarat (világítómellényei) feszül(nek) az öt korlátozó tényezőkhöz (a védő és egyben korlátozó eszközöknek). A fogalomháló ugyan nem fed fel állásfoglalást: ebből nem tudjuk meg, Koronczai szerint van-e szabad akarat (a külső, politikai, ideológiai kényszerek ellenére, vagy a belső, biológiai és lelki drive-okkal, vágyakkal szemben), a tárgyakkal viszont Koronczai Endre azt sugallja, hogy maguk a vértek akadályozzák a szabad akarat érvényesülését, ráadásul ezek nagy részét a társadalom (szabályokkal, rendeletekkel, ideológiákkal) ruházta ránk. De nem mindet! A szerelem és a vágyak terelőbójái és akadályjelzői, ha másképp is, mint az előbbieket, de alakítják a sorsunkat. De a legörülete-sebb, hogy a fejet (evidensen kívülről) védő, burkoló sisakok képviselik a **Védekezés**[t] **önmagunkkal szemben** – teljesen abszurd módon. Tömönként az, amit Koronczai Endre 2006-ban alaposan kifejtett a **SelfEnemy – Koronczai Endre és az Ellenség. Védekezés a belülről jövő támadások ellen** című videoinstallációjában – eszünk-be juttatván Barbara Kruger 1989-es **Protect me from what I want!** feliratait világító billboardról, hímezett sapkákról és képeslapokról. Annál is inkább, mert ez gondolatilag egyben átvezet az e kiállításon a legnagyobb csavart képviselő munkához, a címadó **FREE WILL** hímezésű jólláthatósági mellényekhez. Az eddigi logikát követve ezek a tárgyak ellentmondásban állnának az előzőekkel, minthogy maga a szabad akarat is egyfajta kívülről ránk erőltetett védelmi vonal volna. Mitől is véd ez a mellény? Vagy az a feladata, hogy (szó szerint és áttételesen egyaránt) láthatóvá tegye a szabad akaratot? Vagy a szabad akarat ellen is meg kéne magunkat védeni? Védelem volna a szabadság ellen? Ahogy Erich Fromm könyvének címe is sugallja: **Menekülés a szabadság elől?**<sup>41</sup>

<sup>32</sup> *Védekezés önmagunkkal szemben.* 2012, 10 db munkavédelmi sisak.

<sup>33</sup> *Az ésszerűség elvén és A tevélegesség gyakorlata.* 2012, védőoverall, XXL.

<sup>34</sup> *Irányadó ideológia és Átnevelő ideológia.* 2012, arcvédő maszk, 25x25x32 cm.

<sup>35</sup> *Átkozott politika, Uralkodó politika, Pártpolitika és Elkötelezett politika.* 2012, fülvédő, 24x19x8 cm.

<sup>36</sup> *Szerelmi vágy, Szabadságvágy, Vad, ösztönös vágy és Hatalomvágy.* 2012, terelőbója, 76x43x43 cm.

<sup>37</sup> *Elnyomó hatalom és Korlátlan hatalom.* 2012, terelőbója, 113x43x43 cm.

<sup>38</sup> *Halálos szerelem és Szenvedélyes szerelem.* 2012, sávós oldalakadály-jelző, 132x40x40 cm.

<sup>39</sup> *Irgalmas Isten és Az Isten verje meg.* 2012, mentőöv, 81x81x14 cm.

<sup>40</sup> *Cím nélkül,* 2012, 10 db jólláthatósági mellény, XXL.

<sup>41</sup> Erich Fromm: *Menekülés a szabadság elől.* (1941) Budapest, Akadémiai, 1993.

Végül, a **SZERETET/SZERELEM** termében kaptak helyet az **ARTIST LOVES YOU** feliratú munkák,<sup>42</sup> melyek egy részéről, a fotómunkákról az előző fejezetben esett szó, s ezeket egészítették ki az ugyanezzel a felirattal kihímezett zsebkendők. A szöveg bár ugyanaz, a munka mégis más, mert ezek nem ábrázolják a feliratot, hanem ezek maguk a feliratos tárgyak. Egészen testközeliek és személyesek: a művész nagybácsijától, a szeghalmi fotográfustól örökölte.<sup>43</sup>

Koronczai egyfelől mindent meg akart magyarázni: elnevezte a termeket, gondolatlétképet és szabad akarat kontra determináció mátrixot készített, ugyanakkor látványosan nyitva hagyta a kérdést. Gondolatlétképének egy kis ficakjában, a **LOVE**-gondolatkörhöz csatoltan azonban mégis találunk egy válaszként vagy állásfoglalásként értelmezhető mondatot: „A szeretet az egyetlen ésszerű és kielégítő válasz az emberi létezés problémáira.”<sup>44</sup>

Rettenetesen kicsi a mozgásterünk, genetikai adottságok, családi, környezeti, iskolai és egyéb intézményes szocializáció, törvények, írott és íratlan szabályok határozzák meg köreinket – de nem teljesen. Csekély szabadságunk mégis rendkívül jelentős, ez az amitől mi magunk önmagunk leszünk, ami módot ad arra, hogy valamit megformáljunk, és amiért felelősséget vállalhatunk (kell vállalnunk). És minél tudatosabbak, reflektáltabbak vagyunk, annál inkább szabadok vagyunk, bár meglehet, annál kevésbé érezzük szabadnak magunkat. Látjuk a falakat, de láthatjuk a repedéseket is. Feldmár Andrásal értek egyet: van sors is, és végzet is, és szabad választás is, és hogy „mint a bridzsből is, az nyer, aki a legjobb, aki a legtöbbet ki tudja hozni azokból a lapokból, amilyenjei éppen vannak. Ez a szabadság, a szabad akarat, hogy mit kezdünk azzal, amink van.”<sup>45 46</sup>

<sup>42</sup> *Cím nélkül,* 2009–2011, 4 db C-print, 60x100 cm; *Cím nélkül,* 2009–2011, 50 db nézőkép; *Cím nélkül,* 2010, 15 db hímezett vászonzsebkendő.

<sup>43</sup> <http://www.koronczai.hu/freewill/hun/free-will-exhibition.html>

<sup>44</sup> <http://www.koronczai.hu/freewill/images/infografika/FreeWill-infografika.jpg>.

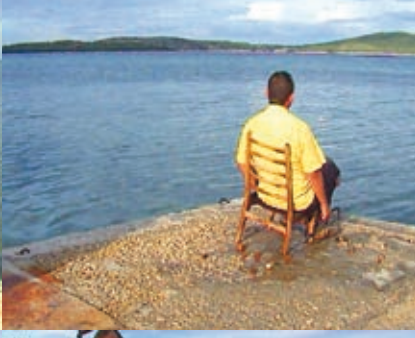
<sup>45</sup> Feldmár András: *A tudatállapotok szivarványa.* Előadások, II. tétel. <http://soul.hu/Feldmar-Andras-eloadasok/A-tudatallapotok-szivarvanya-II-tétel>

<sup>46</sup> És ebben – a korszellemmel szembeszállva – Hamvas Béla még mindig a mértékadóm: az ellehetetlenítés egész arzenálját ellene bevető szisztémában és annak ellenére megvalósította saját személyes, szellemi szabadságát. Annyira, amennyire tudta – és ez nem kicsinyítés akar lenni, viszont nyitva hagyja a kiskaput a „mi lett volna, ha” (tudjuk, merőben ahistorikus) kérdésének.



4szél, 2008–2009, egyedi csomagolású DVD-kiadvány, 100 db számozott példány, 4 x 60 perc szél





Fahrtwind, Fatum, Farbe im Einklang, 2007, videó, szöveg (német nyelven), 7' 30"

2scenes – Két helyszín, két videó és az a „valami”, amely összeköti őket, 2006, 2 csatornás videoinstalláció, 7' 24", loop ● Körút Fesztivál, FKSE, Budapest

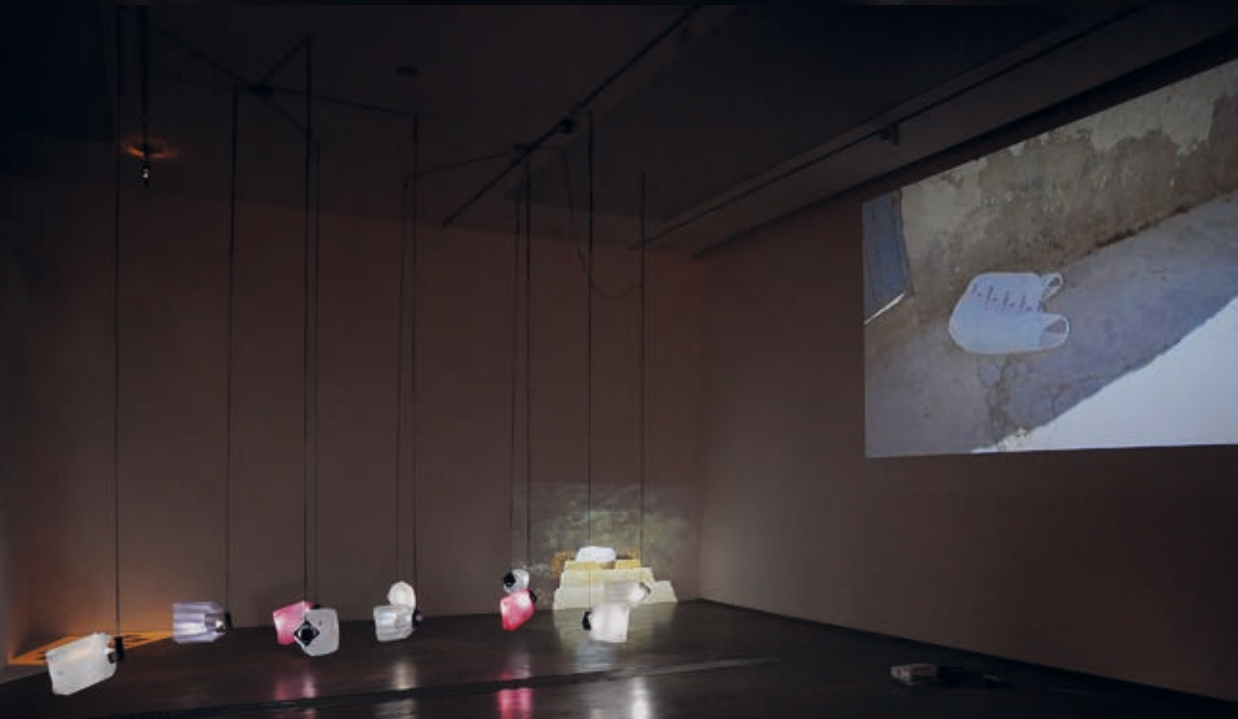


Sóha, községi-gyűjtemény, 2011, videó, loop



Ülj ide és gondold a legittkosabb vágyaidra

Ülj ide, és gondold a legittkosabb vágyaidra, 2012, public art projekt, fotódokumentáció



*Holy Spirit*, 2010, installáció, nejlonzacskók, ventilátorok, fény, fotó, videó  
● *partíció\_2.0*, MODEM, Debrecen

*FREE WILL szabad akarat*, 2012, preparált közlekedésbiztonsági tárgyak feliratokkal, in situ, digital image



*FREE WILL szabad akarat, 2012, installáció, preparált tárgyak, kilencféle munkavédelmi és közlekedésbiztonsági tárgy feliratokkal ● FREE WILL szabad akarat, INDA Galéria, Budapest*

*FREE WILL szabad akarat, 2012, installáció, preparált tárgyak, kilencféle munkavédelmi és közlekedésbiztonsági tárgy feliratokkal ● FREE WILL szabad akarat, INDA Galéria, Budapest*

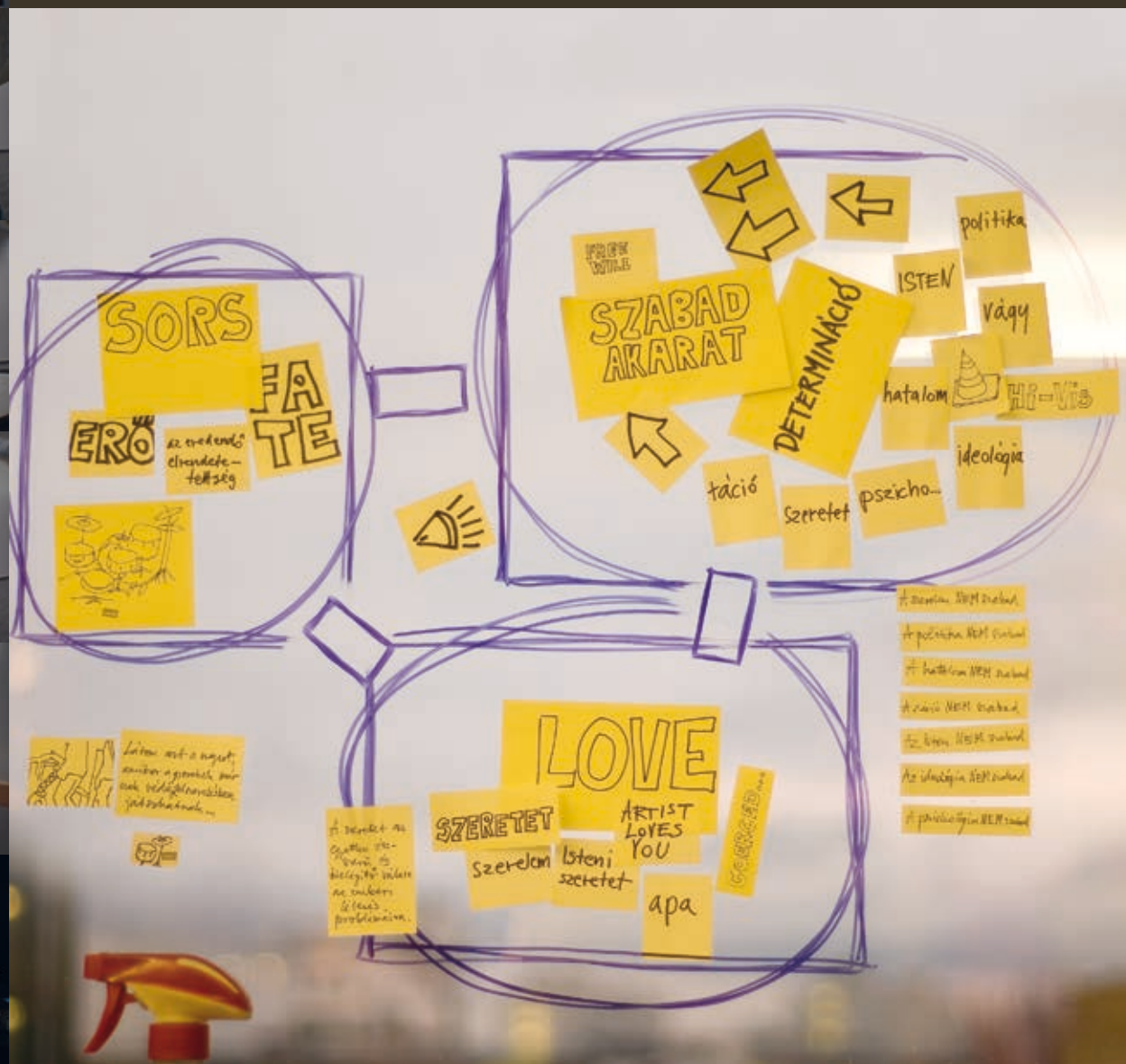


*FREE WILL szabad akarat, 2012, preparált közlekedésbiztonsági tárgyak feliratokkal, in situ, digitál image*

*Mobile presentation, 2012, köztéri installáció autóban, fotódokumentáció*



FATE (Pándi Balázs), 2012, videó, 5' 49"



FREE WILL szabad akarat, 2012, infografika



*Jelenség*, 2010–2012, videó, 12 jelenet, loop  
 ● *Ploubuter Park*, Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum, Budapest



# ÉN IS ITT VAGYOK

ÉN IS ITT VAGYOK, 2010-TŐL, videó, loop

## Szöveggyűjtemény

<b>Koronczi Endre</b>	Adott egy rézlemez...	261
<b>Szabados Árpád</b>	Kicsit szárazon Koronczi Endre grafikai sorozatáról	262
<b>Faa Balázs</b>	Önfestő képek Koronczi Endre új művei	263
<b>Sebők Zoltán</b>	Inframince	264
<b>Tolvaly Ernő</b>	Elfordított képek Gondolatok Koronczi Endre legújabb munkái kapcsán	267
<b>Andrási Gábor</b>	Festő, gép	270
<b>Bán András</b>	Történhet másképp? Interjú Koronczi Endrével	271
<b>Lázár Eszter</b>	„Mi ügyelünk a részletekre” Koronczi Endre testnyomatai	278
<b>Baglyas Erika</b>	A szükségnek arca mutatkozik Koronczi Endre BIANCO projektjéről, valamint egy jelenségről	279
<b>Hemrik László</b>	Két nem Koronczi Endre kiállítása	281
<b>Somogyi Zsófia</b>	Egy műelemzés tanulságai A személyes fotó elméleti vonatkozásai 4.	282
<b>Bán András</b>	Koronczi Endre állapotfüggvényei	286
<b>Döme Gábor</b>	Koronczi Endre és az Ellenség	287
<b>Bán András</b>	Egymás felé fordulva	287
<b>Mélyi József</b>	Kikényszerített vallomás	288
<b>Csizmadia Alexa</b>	Ki szelet vet...	289
<b>Pelesék Dóra</b>	Tükör/Ember A Koronczi Endre-féle személyességről	290
<b>Somogyi Zsófia</b>	Endre a szeretetről beszél	292

## Koronczi Endre Adott egy rézlemez...

Kiállítási katalógus, 1991

Adott egy rézlemez. A leghagyományosabb rézkarctechikával készült, sűrűn televonalkázott lemez, mely nyomtatásra alkalmas. Klasszikus lenyomatása szürkének megfelelő, szinte egyenletes felületet eredményezne, de erre nem kerül sor.

A „kép” létrehozása a festékezéssel és a nyomtatással történik. A lemezen csak bizonyos (a tervek meghatározta) területek kerülnek festékezésre és törlésre, így festékezett és üres területek lesznek. A festékezettek erős szürkén, a festékezetlenek féhéren nyomnak, ahol a dombornyomásra emlékeztető magasnyomású felület jön létre a törlés áthordta gyenge szürkétől, mely csak a domborhatás hangsúlyozására elegendő.

A lemez „túl” mély maratása teszi lehetővé az egyszeri festékezéssel történő többszöri nyomtatást, a lemezek szabályos geometriai alakja pedig a középpontos elforgatást a nyomtatások között. A négyzetet 90, 180, 270 fokkal, a háromszöget 120 vagy 240 fokkal, az ötszöget 72, 144, 216, illetve 288 fokkal. A kör alakú lemezt pedig – ahogy tetszik.

A módszerrel a festékezett forma többször kerül ugyanarra a felületre a lemez alakja által meghatározott szögben elfordulva. A második, harmadik... sokadik nyomásnál egyre kevesebb festék marad az árkokban – a vonalrendszer világosodik. Létrejönnek olyan területek is, ahol több nyomás kerül egymásra; a forgatásnál a forma önmagával kerül fedésbe, a vonalkázott felületek erősítik egymást. Tehát minél több nyomás visz festéket a területre, annál sötétebb lesz, egészen a feketéig, ahol már csak a festék domborúságában látszik a vonalrendszer.

Akár a rézkarckészítési hagyományok parafrázisaként is tekinthető ez a forgatás során létrejövő vonalrendszer, az egymást keresztező, sűrűsödő-ritkuló vonalakból adódó „vonalháló”-ra utalva.

Az eljárás egyedi tárgyak létrehozására alkalmas sokszorosító eljárással, tehát a „sokszorosítás” abszurditása hiányzik a folyamatból. A rézlemez – megmunkálásából adódóan – alkalmas lenne sok egyforma tárgy létrehozására, de a sok értelme és jelentősége a sok különbözőben és nem a sok egyformában rejlik. A sok különböző, vagy inkább a minél több különböző az egészhez való közelítést jelenti. A számszerűleg több tehát (ebben az esetben) a többet is jelenti, s ez a minél több a majdnem egészet jelenti. Az egész viszont sok. Sok majdnem egyforma különböző. Különbözőségük pontosan akkora, amennyivel a különböző dolgok különböznek egymástól, és sokkal kisebb, mint amennyivel a más dolgoktól.

Ez tehát az egész (illetve annak közelítése), számszerűleg a végtelen (illetve annak közelítése). A végtelen részei az egyesek, az egész elemei az egyediek. Az egyediek önmagukban nem képviselhetik az egészet. Ezek az egyedek éppen ezért nem vizsgálhatók önmagukban. Hogy a teljes egészről ítélhessünk, lehetőleg nagyobb csoportot kell vizsgálnunk, ugyanis a lapok, ha egyenként szereznek is esztétikai élményt, nem reprezentálják az egész minőségét.

A minőség, melyet a teremtő módszer eredményez, létrehozhat gyöngyszemeket és melléktermékeket egyaránt. A módszer tehát nem az egyedi minőség létrehozására irányul, hanem a teljességre, a teljesség értékére, melyben az értéktelenség is benne foglaltatik.

A lapokat egyenként vizsgálat alá vetni tehát hiba lenne, mert a sorozat teljességében tekinthető műnek. Ha kisebb sorozatokat emelünk ki belőle, azokról mindig meg kell jegyeznünk, hogy egy nagyobb egész kiragadott részei. A sorozat számszerűleg a végtelenhez közelít, de azt soha el nem érheti, tehát befejezetlen; befejezhetetlen. Az egyes lemezekről készülő nyomatok számának mindig csak az érdektelenség szab határt. A négy rézlemez különböző formája és ebből következő forgatási szögei különböző geometriai tulajdonságokat határoznak meg, így az egyes lemezekről készülő nyomatok külön geometriai törvényszerűségekkel bíró sorozatokat alkotnak. E különböző geometriai tulajdonságok egymást gerjesztve újabb és újabb lapokat eredményeznek.

Tehát a festészet szabadsága van áthúzva a sokszorosító eljárás korlátai között. A festészet eszköze szabadon formál, a grafika sokszorosító eljárása pedig törvényszerűségek rendszerébe állít. A rendszer később természetesen visszahat a szabad formálásra is, hiszen ekkor már síkgeometriáról van szó, mely a törvényszerűségek közé illeszkedő tárgyakat hoz létre, és melyek végül megismételhetetlenségükkel mégiscsak visszatérnek az egyediséghez.

## Szabados Árpád

## Kicsit szárazon

Koronczi Endre grafikai sorozatáról

Hitel, 1991/10. 24–25.

Eleven szellemű, invenciózus fiatalemberről írok, aki fest, performer és akciókat szervez és a Képzőművészeti Főiskola sokszorosító grafika tanszékének továbbképzős hallgatója. Ez utóbbi minőségében készített egy grafikai sorozatot, melynek néhány lapja látható itt az újságban. Kérem a tisztelt olvasót, szakítsa meg írásom olvasását és próbálja türelmesen megnézni a közölt grafikákat. Felfedez-e valamilyen rendet, talál-e valamilyen összefüggést az egyes lapok között? Különösen ajánlom a csíkban egymás mellé elhelyezett négyzetes sorozatot.

Nyomdatechnikai okokból Ön sokkal nehezebb helyzetben van mint én, aki ezeknek az 70x50 cm-es nyomatoknak a faktúráját is, és a sorozatból pedig több mint negyven lapot láthattam. Így sem vagyok benne biztos, hogy az alkotó szóbeli közlése nélkül azonnal rájöttem volna, hogy milyen rendszer szerint készültek a nyomatok.

Ez az egyik fontos és általánosítható kérdése Koronczi Endre munkájának. Általánosítható, mert a jelenlegi képzőművészetben gyakran látunk olyan műveket, melyeket nem tudunk megfejteni, de érezzük, hogy létrejöttükben, valamilyen előre megfogalmazott koncepció rejlik. Ezt, kicsit ügyetlenül, posztkonceptuális címkével látnám el. A konceptualista művek egy gondolatot, koncepciót igyekeznek minél kevesebb érzékített tárggyal közvetíteni, sokszor megelégedtek írásos vagy fotódokumentációval. A jelenlegi helyzetben mintha a művek létrejöttéhez vagy utólagos érvényesítésükhöz keresnénk koncepciókat, ezért egyre gyakoribbak a címekkel ellátott kiállítások. A több mű vagy műcsoport egymásra utaló bemutatása. Sok a régebbi műveket, stílusorszakokat idéző mű. A kérdés kibontására itt nincs módom.

Koronczinál csupán egy problémára térek ki, amit már említettem: a mű őrizze-e a saját születésének történetét? Legyen-e témája maga a születés folyamata...? Ha sarkítom a kérdést, maga a „létrejövés” lehet-e több, mint a létezés? Hozzászoktunk az oknyomozáshoz, a létezőből következtetünk a „létrejövésre”...

A mű születése közben nem biztos, hogy lineárisan fejlődik. Könnyen lehet, hogy különböző „létfázisokban” jobb és több, mint végső-befejezetten. Az átmeneti állapotokban mindenképpen elevenebb. Ügyetlen példával ezt úgy szoktam érzékeltetni, hogy ha egy széket a padlóról az asztalra tesztek, akkor menet közben – ha kimereviténem ezt a cselekvést – a levegőben, a két helyzet között megállított szék van energiában gazdagabb helyzetben, hiszen innen az asztalra is, a földre is tehetem. (Persze az igazi művészet: ha a levegőbe teszem, és az ott is marad.)

Koronczinál a koncepció része, hogy a létrehozás a mű koncepciójában bennefoglalattatik. Ráadásul úgy, hogy számára is izgalmat okoz, mert mint látni fogjuk, a szisztémája a készítés közben meditációra is okot ad.

Vegyük szemügyre, hogyan készül ez a sorozat. Egy rézlemez sűrűn telekarcolt vízszintes vonalakkal, a négyzetet vékonyan keretező részt és az oldalfelezőket pedig ennél sűrűbben. Tehát ha az egész lemez festékeze lenyomatná, egy sűrűn vonalkázott négyzetet kapna, amit négy négyzetre oszt a sötétebb két oldalfelező, és amelyet egy, a hozzájuk hasonló vonalvastagságú csík keretéz.

De Koronczi *nem* festékezi föl sosem az *egész* lemez, csupán egy részét; csíkot, foltot, például átlósan egy sávot; lenyomatja, elfordítja a lemez kilencven fokkal, és festékezés nélkül ugyanarra a helyre ismét lenyomatja. Így értelem-szerűen létrejön egy X, melynek egyik szára világosabb, hiszen a második nyomásnál kevesebb a nyomatra jutó festék, és az X metsződésében a legsötétebb, mert itt az első nyomásra rákerül a második nyomás festéke is. Ha egy foltocskát tesz a sarokba, s ezt négyszer egymás után, mindig kilencven fokot elforgatva lenyomatja, négy, a nyomás sorrendjében halványodó foltocskát kap a négyzet sarkaiban.

A művelet tehát egyszerű, mindenki elképzelheti, hogy különböző alakzatok felfestékezésével egy-két-három-négyszeri nyomtatással milyen végtelenül sokféle variáció jöhet létre. Például egy százhusz fokos körívdarabot festékez fel, és azt háromszori elfordítással nyomtatva egy teljes kört kap. Természetesen a lemeznek az a része, ami nem kap festéket, az is nyom, de *vakon*, tehát csak dombornyomásszerűen nyomódik meg a papír.

A leírtak fölvetnek egy szűkebb szakmai problémát is. Koronczi az ortodox sokszorosító grafika által is elfogadható lemez készített, amiről több száz azonos minőségű, egyforma eredeti grafikát nyomtathatott volna. Nem ezt tette, hanem egyetlen lemezről több mint száz, egymástól különböző nyomatot készített. Ezek nem ismételtetők meg pontosan, hiszen nem tudja még egyszer ugyanúgy felfestékezni a lemez (kis eltérések mindig lennének).

Koronczi tehát kérdéseket tesz föl az egyediséggel és a sokszorosítással kapcsolatban is. Válaszok: 1. Az egész széria egy mű. Ugyan okozhat egyik vagy másik darabja több vagy kevesebb örömet, de nem értékelhető darabonként. Valószínűleg ez olyan volna, mintha egy zenemű néhány taktusát vizsgálnánk csupán. Csak látszólagos az ellentmondás a korábban kifejtett kérdéssel, azzal, hogy a mű őrizze-e, kifejezze-e a létrejöttének történetét, és hogy bizonyos szakaszai ennek a folyamatnak többet mondhatnak, mint a befejezett mű. Itt ugyanis az *egész folyamat* dokumentálódik. Tehát a száz darab nyomat egy mű. De a sorozatból kiemelt huszonkettő is. Csak egy-két nyomat nem. Természetesen Michelangelo „befejezetlen” Rabszolga-szobráról is leolvasható a kötömbből kibomló formák folyamata, talán azért is áll közelebb hozzám, mai szemlélethöz ez a figurája, mint a maga befejezettségében tökéletes Mózes. 2. Az egyediség és a sokszorosítás nem lényegi kérdés. Szabadon kell kezelni a műfaji határokat, hiszen itt éppen a *sokszorosítás* kínál az *egyediségnek* teret. A műfaj önvizsgálatát is jelenti a sorozat, ahogyan a hatvanas évek művészei az egész képzőművészetet, illetve annak határait tették a vizsgálat tárgyává.

## Faa Balázs

## Önfestő képek

Koronczi Endre új művei

Új Művészet, 1993/3. 28–30.

Festményekkel lévén dolgunk természetes és helyesnek vélhető, ha megnézzük őket. Első pillantásra szembeüt, hogy minden kép több darabból áll. Kézenfekvő ebben az „egész” megragadhatatlanságának a jelét látni. Minden emberi törekvés ezzel kezdődik: az egész részekre való széttagolásával. Szinte minden világmagyarázatban és misztériumban, a felvilágosodás misztériumában, a logikában is e részek két pólus szerint rendeződnek. A fényvel szemben a sötét, az igazzal a hamis, a fejtel a farkos, az Urobos kígyóé, melynek harapása tán az újból egésszé válás önközta fájdalomt ábrázolja. A dolgoknak két felük, az érmeknek két oldaluk van.

Néhány kép négyosztatú, s ez az alakzat az általános világszimbolika része. Ez az alakzat jelenik meg a földfelszínre merőleges gravitációban, a horizont vonalára merőlegesen növekvő fák képében, melyek gyökere és lombkoronája tükkörkép; Krisztus keresztjében, ahol az irányok középpontjában ott a test, a geometriában használatos koordináta-rendszer szálkeresztjében, melynek origója az egyetlen biztos pont a metematikai univerzumban, s e pontból *Arkhimédész* hite szerint kimozdítható a világ.

Az egész osztásának variációi jelennek meg a képeken – egyenes folyamánként a pithagoreusi számmissztikának, a kabbalának, a rózsakeresztes hagyománynak, a kvantummechanikának, vagy akár *Friedkin* a biteken alapuló kozmogóniai elméletének. Mindezen osztások a kört szabadlák részekre – híven követve minden emberi világképzelés alapját és alakját.

A visszafogott színvilág és a vásznak gazdag, érzéki felülete, a hatalmas ívű, fegyelmezett gesztusok elmélyült, koncentrált alkotómunkára utalnak. Mintha a művész, szembenállva vásznával makacsul azt a pillanatot festené, amelyben meditációjának eredményeként megnyílik a világ, vagy az idő, melyet *Thomas Mann* mélységes mély kúthoz hasonlított, vagy a jungi kollektív tudattalan pokla. S hogy el ne vesszék benne, rákényszeríti azt az alakot, azt a formát, amely az ember egyetlen fegyvere a rátörő kaosszal szemben, amióta világ a világ. Ámen.

Valami mégsem stimmel ezekkel a képekkel.

Befogadásukhoz fontos az őket létrehozó módszer ismerete. Ideális esetben a látvány és a festményekről való tudás egyszerre hat. Nem állítom, hogy a képek szemléléséből nem érthető meg a módszer, amelyet valószínűleg a festő sem igyekezett elrejtteni, sőt amelyet bizonyos mértékig a képek egyenesen deklarálnak. Azt is lehet mondani, hogy a módszer szemlélés közbeni megértése lényeges eleme a befogadásnak. Mégis a módszer ismertetésébe fogok, mert az alátámaszthatja a gondolataimat – a „képmagyarázó” szerepét mindazonáltal szeretném elhárítani. Azt állítom tehát, hogy ez esetben módszer és tárgy nem alá- és fölérendelt viszonyban vannak egymással, hanem szintézist alkotnak.

A festő két üres vásznat fordított egymással szembe. Közéjük került a festék. A két vásznat egymáshoz képest szabott pályán mozgatta. E mozgás rendezte el a festéket az egymáshoz szorított vásznan, hogy a „festődés” befejeztekor egyetlen képpé egyesüljenek. A vásznakat nem érintette ecset.

A festő megkerülte azt a hagyományos helyzetet, amelyben a művész ecsettel a kezében szembesül az üres vászonnal, majd a lehetőségéig közelít a benne rejlő ideálishoz, miközben a valós kép és az ideális állandó kölcsönhatásban van. Ha szabad egy metaforával próbálkoznom: Koronczi Endre rövidre zárta az áramkört. A vásznakat önmagukkal szembesítette, így azok az ecset szerepét is betöltötték, s némileg az övét is. Lehetetlen, pontosabban értelmetlen lenne megkülönböztetni, vajon melyik vászon volt a formáló, s melyik a formált. Egyrészt azért, mert a valóság folyamatban is többször szerepet cserélnek, másrészt azért, mert a két rész egyetlen egészet alkot. Nem képpel festett képről van tehát szó, hanem *önfestő képről*. Nyom és nyomhagyó, kép és tükkörkép, eredeti és másolat, ok és okozat alkotnak olyan szintézist, melyet ismét csak egy olyan rövidre zárt áramkörhöz lehet hasonlítani, mely a rövidzárlat előtti szikraként az oszthatatlan egész képét idézi egy pillanatra.

Érdekes kérdés az alkotás és az alkotó viszonya. Fogadjuk el, hogy a hagyományos pozícióban a „belső ideális kép” és a valóságos festmény állandó kölcsönhatásban alakul. Érvényes ez az impresszionisták rögzített pillanatától a konceptuális képteremtés kezdetéig. Bár, ha meggondoljuk, egy homogén szürke felület megfestése is igényli a homogén szürke felület ideáját, hiszen ha egyetlenre sikeredik ez a szürke, a festő csak odanyúl, hogy eltüntesse a különbséget.

E képek esetében a festő ideája absztrakt, geometriai feltételezés és fizikai kényszerűség. A képrészek egymáshoz való arányain, méretükön és a mozgás pályáján keresztül alakíthatja a valóságos képet. A vizuális idea, amennyire csak lehet, a háttérbe szorul; talán a színek területére. Másképp fogalmazva: az idea inkább a módszerre vonatkozik, mint a képre.

A festő egy rendszert alkot, egy „képcsínáló automatát”, „betáplál” néhány „paramétert”, és a továbbiakban kizárólag animátorként hajlandó közreműködni: észrevétlenül kiszorul az alkotás folyamatából. Ez a magatartás felfogható végletes szerénységként, de végtelenül provokatív gesztusként is.

Aki ismeri Koronczit Endre eddigi munkáit, annak nem idegen sem az ambivalens magatartás, sem a módszer és tárgy szintézise. Közlebből arra a csaknem hatszáz lapból álló rézkarcorozatra gondolok, mely egy hasonló „képaautomata” terméke. A sorozat kizárólag egyedi lapokból áll, s ezek épp a sokszorosítás által váltak egyedivé. A lemezek geometriai alakjából következő forgatási lehetőségek képezték a módszert, valamint az a tény, hogy a lemezek újabb festékezés nélkül is képesek nyomot hagyni ugyanazon a papíron. A sorozat a variációk összességére törekszik, melyben a silány ugyanúgy benne foglaltatik, mint az értékes. Az előbb említett ambivalens magatartás érezhető itt is. Az alkotó nem az egyedi értékre vonatkozó igénnyel lép fel, hanem a maga szemérmes (provokatív) módján az „egész” a célja.

Visszatérve a festményekhez, azok az elemek, melyek alapján a szöveg kezdetén a képeket meditatív-szenzitív festményeknek minősítettem, emyhén szólva kétségessé váltak az előbbieknél tükrében.

Lehet-e jelentést tulajdonítani olyan jeleknek, amelyekről nem bizonyítható, hogy jelek? Azért többszörözök a képek, hogy az „egész” egészében való megragadhatatlanságát szimbolizálják, vagy egyszerűen azért, hogy szembefordítva elmozdulhassanak egymáson? Az „egész” szimbóluma-e egy olyan kör, melyet az egyik sarkukon összefogott vásznak egyetlen lehetséges elmozdulása hozott létre? Elmélyült festői munkának tekinthető-e az animátori közreműködés egy viszonylag egyszerű rendszerben? Végül: festmények-e ezek egyáltalán?

A figyelmes szemlélő előtt az utóbbi időben valamilyen óvatos tapogatózás bontakozhat ki. Mintha néhány alkotó a szüntelen progresszió harcai közepette titokban békét kötné. Pontosabban: szeretné megkerülni azokat a képződményeket, amelyeket régebben „hadállásoknak”, újabban „erővonalaknak” neveznek némely szerzők. Igyekeznek elhagyni a „fényes ösvényt” a „csendes ösvényért”.

Vannak, akik a konceptualitás és a szenzibilitás között sétálgatnak, néha zsebre dugott kézzel, néha meg olyan paradox helyzetekbe keveredve, mint most Koronczit Endre, azzal a reménnyel, hogy a szemlélők is megélik a „fából vaskarika” érdekes élményét.

## Sebők Zoltán Inframince

*Balkon, 1994/5. 12–14.*

Első pillantásra semmi vonzót, semmi érdekeset nem találunk *Koronczit Endre* újabb képein. Ember nagyságú kereteketlen vásznak, gyermek- és csecsemőnagyságúakból összeacsolva (általában három-négy kicsiből egy nagy), rajtuk mechanikus közömbösséggel szétmázolt színek, pontosabban alig-színek, melyek hol pedáns ívekbe rendeződnek, hol pedig téglalap- vagy négyzetformát alkotnak. Akár ha egykori mértankönyveink nagyra nőtt ábrái másztak volna fel a falra, hogy felidézék azt a borzalmas lidércnyomást, amit értelmüket és összefüggéseiket kutatva annak idején éreztünk. Ráadásul címeik is inkább hasonlítanak a tanító bácsi magyarázatára (például: 193231NF41), mint értelmes emberi beszédre. Ha pedig közelebb hajolunk hozzájuk, ellenszenvünk aritmetikai hatványozódására leszünk figyelmesek. Az egymás fölé vagy mellé kerülő geometrikus formák olykor úgy hasonlítanak egymásra, mintha ikertestvérek lennének, ám sohasem élőlények módjára vitatkoznak, vicсорognak, feleselnek, hanem szolgálai ismétlik egymást. A festékfelület itt-ott meggyűrődik kissé, a színek picit elkenődnek vagy váratlanul megszakítják monoton pályájukat, ám mintha még ilyen apró szabálytalanságok sem emberi érzelmről, esetleg indulatról tanúskodnának, hanem valamely automatikusan működő mechanizmus pillanatnyi kihagyásaiból következéne.

Automatikusan működő mechanizmus... Ha igazán figyelmesen tanulmányozzuk Koronczit Endre vásznait, rájöhethetünk, hogy pontosan erről van szó. A „rendes” festőkkel ellentétben ugyanis ő nem ecset segítségével formálja meg képeit, hanem kiesztelt egy módszert, aminek lényege igen egyszerű. Összeborít két vakkeretre feszített vásznat, közéjük festéket (kazeintemperát) töltöget, miközben meghatározott pályán addig huzigálja egyiket a másikon, amíg szépen össze nem kenik egymást. A folyamatot nem, vagy alig tudja ellenőrizni, hiszen nem láthatja, mi történik a két felület között. Csupán asszisztál, segítkezik az „alkotódásnál”. Végül a vásznakat széthajtja, felszereli a falra és kész a mű. A néző meg találja ki, vajon mit is ábrázol.

Noha az iskolában úgy tanultuk, hogy a modern művészetre vonatkozóan az ilyen kérdés buta, Koronczit képei előtt mégis érdemes megfontolni. Hiszen ha még a geometria is lehet ábrázoló – szegény tanáraink szerint lehet –, miért ne gondolkodnánk a nyilvánvalóan geometrikus kinézetű munkák kapcsán is efféleről? Annál is inkább, mert – mint láttuk – retinálisan épp elég szárazak, visszafogottak ahhoz, hogy ne elégedhessünk meg felületi szépségük, dekoratív

értékeik bamba csodálatával. Mintegy rákényszerülünk tehát, hogy „mögéjük nézzünk”, a felületi látványon túli lehetséges tartalmakra, a munkák konceptusára kérdezzünk rá – csupa olyasmire, ami nincs ott a festményeken, de amit azok valamilyen módon ábrázolnak, illetve finomabban szólva: demonstrálnak, előhívnak, megjelenítenek.

Koronczit festményei először is mértani alakzatokat ábrázolnak: négyzetet, téglalapot, félkört. S teszik ezt parlagian materiális, botrányosan pontatlan módon. Hiszen a geometriai alakzatok meghatározásuknál fogva ideálisak és anyagtalank – gondoljunk *Eukleidészre* –, Koronczit vásznain viszont hol szétfolynak, hol egymásba csúsznak, hol elmosódnak. Ezen a szinten tehát Koronczit az eleve ábrázolhatatlant ábrázolja, az ideálist materializálja, amiért a platonistáktól még verést is kaphat.

És miközben e sárba taposott ideákat szemléljük, ha elég figyelmesek vagyunk, leolvashatjuk a képekről elkészítésük módszerét is: a festmény „ábrázolja”, demonstrálja önnön létrejöttének folyamatát. Az ilyesmitől a process art hívei képesek akár transzba is esni, de egyelőre ne kövessük őket ezen az úton. Inkább próbáljuk meg felmérni annak a látszólag banális ténynek a valós kulturális horderejét, hogy egy kép megmutatja, miként is készült el. Metaforánk legyen például a kukac. Nem véletlenül, hiszen utolsó előadásainak egyikében *Villem Flusser*, a médiumok filozófusa a mai társadalmak funkcionálását (hol információsnak, hol telematikusnak nevezi őket), épp a földigiliszták életműködéséhez hasonlította. Adott egy csőszerű kukac, mondta, amelynek garata az informatikai inputnak, végbélnyílása pedig outputnak vagy afternek felel meg. A kukac befúrja magát a talajba, folyamatosan falja a földet, azaz emészti, „processzálja” a természetet, hogy végül informált természet, vagyis kultúra kerüljön ki a végbelén.

Amennyiben Flusser hasonlata a művészetre is érvényes – miért ne lenne? –, mindaz, amit kiállítótermeinkben kultúráként tisztelünk, a kukacürüléknek, egy alkotó lény által processzált és informált végterméknek felel meg. S ez az, ami Koronczit Endrét nem elégti ki. Továbbra is példánknál maradv, ő olyan ürületek akar mutatni, amely egyúttal a gilisztát, annak bensőjét és működési mechanizmusát is tartalmazza. Az informatika nyelvén akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy felnyitja számunkra a black boxot, vagyis a titkok titkára kérdez rá, de ne legyünk fellengzősek: maradjunk a festészetnél!

Ha kellő pontossággal túrunk bele Koronczit kukacürülékébe, abban a modernizmus ideológiájának egyik sarkalatos pontját, sőt talán lényegét fogjuk felfedezni: a jól ismert parancs pedáns teljesítését, hogy a művészet ne a világ ügyes-bajos dolgaival, hanem mindenekelőtt önmagával foglalkozzék, azaz legyen önreflexív. *Clement Greenberg*, a huszadik század bizonyára legbefolyásosabb kritikusa *Modernista festészet* című alapvető tanulmányában az egész modern művészet ősprincipiáját a filozófiai eredetű elvárás teljesítésében jelölte ki, máshol pedig amellelt érvelt, hogy a gicccsel ellentétben, mely a művészet effektusait utánozza, a progresszív kultúrának a „művészet folyamataival” kell foglalkoznia. Ráadásul Flusser mondandójának lényege is szépen összecseng a greenbergi állásponttal: az önnön működésével mit sem törődő giliszta ürülékében ő annak a tömegkultúrának a megfelelőjét látta, mely immár nemcsak világnak profán részét tölti ki, hanem a derék önreflexív giliszták templomában is mind nagyobb teret nyer. E posztmodernülésnek nevezhető folyamat egyik legjellemzőbb hozadékára mutatott rá a New York-i művészvilágban settenkedő *Silvère Lotringer*, amikor kifejtette: aközött, hogy a reklám idézi a magasművészetet és aközött, hogy a magasművészet idézi a reklámot, ő manapság semmi különbséget nem lát. Hasonlatunknál maradv, az önreflexív, filozofikus giliszták kimerültek, időszerűtlenné váltak. Helyüket az önfeledten emészto, folyton harsány effektusokat produkáló társaik foglalták el, melyeket mellesleg ugyanaz a modern kultúra termelte ki, amelyik rövid időre ugyan, de hatástalanításukra is kísérletet tett. De mára a kritika eszköze olyannyira hasonlatossá vált tárgyához, hogy a kettő megkülönböztetése bölcs elmék számára is gondot okoz.

Ha mindezt szem előtt tartva ismét feltesszük a kérdést, hogy vajon mit is ábrázolnak Koronczit munkái, első válaszuk bizony meginog, legalábbis fenomenológiai zárójelbe kerül. Nem az érdekel többé bennünket, hogy mértani elemeket látunk-e rajtuk vagy kiskutyákat, hanem a művek karaktere. S ezen a ponton kerülnk hasonlóan kínos helyzetbe, mint a fentebb említett *Silvère Lotringer*.

Első benyomásaink alapján máris besoroltuk őket a művészet önreflexív vagy, *Filiberto Menna* kifejezésével élve, analitikus vonulatába. S tényleg, hosszasan lehetne érvelni amellelt, hogy helyesen cselekedtünk. Ezek a munkák, ahogy *Greenberg* is javasolta, nem a valóság ilyen-olyan bonyodalmaival, hanem mindenekelőtt önmagukkal foglalkoznak; gondosan tartózkodnak az olcsó gicccs effektusoktól, s ahelyett a „művészet folyamataira” összpontosítanak; nem alkotnak semmiféle morális vagy politikai itéletet a világról, hanem mindenekelőtt önnön elkészülésük módszerét „ábrázolják”. Miután leolvassuk rólu, hogy miként alkotódtak, az önreflexivitásnak olyan fokára leszünk figyelmesek, amire kevés példa van a modern művészet történetében. Nem csak arról van itt ugyanis szó, hogy a mű megmutatja önnön struktúráját, hanem azon keresztül, hogy ezt megteszi, még egy lényeges mozzanatra felhívja figyelmünket: minden vászon valamely pontjának tükrözödni, reflektálódnia kell a mellé vagy fölé kerülő vászon valamely pontján – lévén, hogy egymáson csúszkálva festődtek, festették egymást.

Mi ez, ha nem annak a heroikus modernista programnak a tökéletes megvalósulása, aminek fő szellemi vezére az Egyesült Államokban Clement Greenberg volt (s amely programról manapság mindent lehet hallani, csak jót nem)? Ha Koroncz munkái harminc-negyven évvel ezelőtt születtek volna, könnyű lenne a dolgunk. Minden lelkiismeret-furdalás nélkül besorolhatnánk őket az analitikus festészet vagy a post-painterly abstraction valamely ortodox vonulatába, s ezért senkitől megrovást nem kaphatnánk. Szépen elénekelhetnénk, hogy Koroncz milyen kritikusan viszonyul az átkozott tömegkultúrához, hogy mennyire távol tartja magát minden olcsó literális és allegorizáló tartalomtól, s milyen kompromisszummentesen dolgozik a legszigorúbb modernista projektum realizálásán. De Koroncz művei nem az ötvenes-hatvanas években születtek hanem a kilencvenes évek első felében. Mit ábrázolnak hát most?

Természetesen továbbra is ábrázolják önmagukat, de ezen keresztül egy mára kimerült, elavultnak ítélt program sorsát is. Ad absurdum viszik az automatikus írás automatizmusát, festészetileg bizonyos értelemben annyira elszegényednek, amennyire csak lehet, s cserébe olyan gazdag konceptuális tartalommal töltődnek fel, ami manapság igazán ritka a művészetben. Egy rendkívül lényeges kérdést azonban megválaszolatlanul hagynak, ami szorosan összefügg Lotringer említett dilemmájával is. Nyilvánvalóan felidéznek a modern művészet egy periódusát, de eldönthetetlen, hogy ezt milyen hangsúllyal teszik; igenlik vagy bírálják, felélesztésére törekcsenek vagy ironizálnak fölötté, reklámozzák vagy parodizálják?

Harminc-negyven évvel ezelőtt ezek a kérdések föl sem merülhettek volna. Akkor világos volt, hogy aki három évtizeddel korábban dívó stílusban dolgozik, s lemond a szent radikalizmus épp aktuális fokáról, az legalábbis maradinak, ha nem reakciós baromnak számít. Ha ma valaki ugyanezt teszi, egészen más helyzet áll elő: amennyiben elfordul az új kereséséről, lemond a radikalizmusról, korábbi stílusban vagy stílusokban dolgozik, illetve összevissza idézget, csak elő kell kapnunk a bűvös szót, hogy posztmodern, s látszólag minden meg van oldva.

Igen, csak látszólag, hiszen ha *Lyotard* megtehetné, hogy a század eleji „felemelkedő modernt” nevezze „igazi posztmodernnek”, kifejtve, hogy a poszt- jelentése „tulajdonképpen” pre-, akkor sűrű homályon kívül alig marad más számunkra: az előtt egybemondódik az utánna, a fent és a lent közötti különbség eltűnik, s az igen éppúgy igen, ahogy a nem is az. Ilyen helyzetben a kérdés, hogy egy művész komolyan csinálja-e, amit csinál, vagy blöfföl, bírálóan vagy támogatólag idéz fel valamit, Warhol és *Jeff Koons* óta az esetek többségében az értelmező önkényén múlik. *Warhol* sztársorozatai például mindaddig ironikus heccelődésnek számítottak, míg a művész be nem vallotta, hogy az egészet szeretetből csinálja, *Koons*ról pedig sokan ma sem hiszik el, hogy halál komoly népboldogító szándékkal utánozza a giccset, bár ezt nem győzi hangsúlyozni. De az efféle vallomásokkal természetesen csínján kell bánni, hiszen éppúgy lehetnek ironikusak, ahogy a művek is. Egy kicsit úgy vagyunk ezzel, mint az elmebetegségekkel. Hihetetlen, hogy léteznek bolondok, ám a dolog hihetlenségén igazán nem sokat változtat, ha ezt ők be is vallják: mert ugyan ki hisz egy bolondnak?

De térjünk vissza Koroncz műveire. Alapkérdésünkre válaszolva ezek után azt kell mondanunk, hogy ábrázolják ugyan a modern művészet egy programjának a sorsát, de egyúttal annak eldönthetlenségét is, hogy miként viszonyulnak a programhoz. A választ hiába keressük a művekben: az irónia inflációjának korában ránk van bízva, hogy afirmációt vagy negációt, lelkes elfogadást vagy gúnyos paródiát olvasunk-e ki belőlük. Lehetséges válaszaink azon és szinte csak azon múlnak, hogy milyen nézőpontot választunk a megközelítésükhöz. De akár le is mondhatunk a fenti kérdések feszegetéséről, későbbre halaszthatjuk e hallatlan feladatot, tudós mondatokat idézhetünk az interpretáció végtelenségéről vagy az esztétikai kommunikáció többértelmű voltáról. Mindezek jól bevált posztmodern trükkök, melyeknek megvan az a tagadhatatlan előnyük, hogy elkendőzik a problémákat, s ezáltal kellemesebbé teszik az életet. De azért ne ernyedjünk el túlságosan. Keressünk inkább újabb, ezúttal holtbiztos választ állandó kérdéseinkre, hogy mit is ábrázolnak Koroncz munkái.

Végső válaszuk – s most tessék figyelni! – a következő: Koroncz munkái mindenekelőtt és elsősorban az *inframince*-t ábrázolják. Miként jutottunk e bravúros eredményre? Először is feltettük magunknak azt az időszerűtlen kérdést, hogy mi újdonságot nyújtanak ezek a képek ahhoz képest, amit látszólag vagy ténylegesen felidéznek. Arra a megállapításra jutottunk, hogy talán a technika mondható újnak, ami életre hívja őket (ezt persze nem lehet biztosra venni), és feltételezni merésztünk, hogy a technika sohasem csak technika. Ismételten elképzeltük az összeborított vásznak egymáson való huzigálását és így kiáltottunk fel: te jó ég, hiszen ezek a művek magát a dörzsölődést, azt a szinte dimenziótlan valamint ábrázolják, ami a két vászon között van, pontosabban történik. Ez az, amit tudunkkal soha ember fia ilyen bravúros egyszerűséggel még nem jelenített meg. Íme az *inframince*, szemléletesen ábrázolva! – kiáltottunk feleségünknek és két gyermekleányunknak, akik nem igazán ittasultak meg fölismerésünktől.

Az *inframince* szót annak a *Marcel Duchamp*-nak a hátrahagyott írásaiban fedeztük fel, aki ugyanabban az évben hunyt el – 1968-ban –, amikor Koroncz Endre megszületett. Bár módszertani alapvetésnek ez az egybeesés – jól tudjuk – meglehetősen vékonyka lenne, csakhogy a Duchamp gyártotta szó épp vékonykát jelent: a szövegekörnyezet alapján úgy látszik, a vékonyságnak azt a nullához közeledő fokát fejezi ki, amire a francia mince szó már nem képes. El sem képzelhető pontosabb kifejezés annak megjelölésére, amit Koroncz vásznai a sajátos alkotódási módszer következtében minden egyes pontjukon ott viselnek.

Nézzük hát meg közelebbről, mi minden lehet Duchamp szerint infravékony. Csak néhány jellegzetes példát sorolunk fel. Fizikai értelemben inframince a szék támlájának melegsége, amiről épp most keltek fel; két tömegesen előállított tárgy közötti dimenzióbeli különbség, amennyiben maximális precizitást sikerült elérni; ugyanakkor – s itt jelenik meg közvetlenül is Koroncz munkáinak problematikája –, az üvegre festett kép hátulról nézve *inframince* – írja Duchamp, majd azon tűnődik, hogy miként lehetne a festék és az üveg között lapulól egészen vékony valamit kibontani, szemléletesen megjeleníteni. A képnek az üvegről történő módszeres lehámozását javasolja.

További példája az infravékonyra a bársonynadrág szárainak járás közbeni összedörzsölődése, ami sípoló hangot ad. Látszólag ez is a szó fizikai értelemben vett használata, ám *Yoshimki Tono* bebizonyította, hogy a bársonynadrágot viselő személy nő, tehát a sípoló hangot a szeméremajkak összedörzsölődése (is) eredményezi. „Duchamp számára, aki az erotizmust a negyedik dimenzióba sorolta – írja a japán művészettörténész – az *inframince* a harmadik dimenzió (a mindennapi élet) és a negyedik dimenzió (a láthatatlan) közötti hihetetlenül finom réteg.” Érdekes módon Koroncz „összetapadva dörzsölődő” képei kapcsán *Tolvaly Ernő* ugyancsak erotikáról, „gépies erotikáról” értekezett, ami pedig Duchamp-t illeti, tényleg igazolható, hogy számára az *inframince* nem csak fizikai értelemben vett vékonyat jelent, hanem a megértés egészen apró sikertelenségeit, a fizikai és a szellemi közötti választóvonalat, sőt talán a legvékonyabb határt, a halált is. Mindenesetre szembeötlő, hogy az *inframince* szó csupán a művész kései írásaiban fordul elő, ott viszont feltűnően gyakran, mintegy ötvenszer. Akkor töprengett róla a legintenzívebben, amikor távozni készült az árnyékvilágból – nem is sejtve, hogy még abban az évben megszületik egy ember, akinek sikerül ábrázolni az *inframince*-t.

Tolvaly Ernő

## Elfordított képek

Gondolatok Koroncz Endre legújabb munkái kapcsán

Nappali Ház, 1993/2. 78–81.

*Önfestő képek* című szövegében Faa Balázs leírja azt a módszert, melynek segítségével legújabb képeit készíti Koroncz Endre.

„A festő két üres vásznat fordított egymással szembe. Közéjük került a festék. A két vásznat egymáshoz képest szabott pályán mozgatta. E mozgás rendezte el a festéket az egymáshoz szorított vásznon, hogy a festődés befejeztekor egy képpé egyesüljenek. A vásznakat nem érintette ecset. [...] A festő egy rendszert alkot, egy képcsinaló automatát, betáplál néhány paramétert, és a továbbiakban kizárólag animátorként hajlandó közreműködni: észrevétlenül kiszorol az alkotás folyamatából.” Extravaganciának, neoavantgardista klisének tűnhet ez a módszer. A képpel annyit mindent csináltak már; locsolták rá a festéket, egyszínűre kenték, szétépték, megrongálták, plafonra lógatták, padlóra fektették, megszüntették szabályos formáját, megfordították, mással festették meg, stb. Mintha a festő ennek a sornak a végére állt volna „képcsinaló automatájával”; saját lábára állítja, fesse a kép önmagát. Az eredmény azonban ellentmond ennek a frivolsnak látszó, pikáns modornak; a kiállítható képek szép arányúak, méltóságjeltesek, a formák szabályosak, a színek finoman visszafogottak – a feketétől az olajos szürkékéig át. Az átlagos szubkulturális frissesség hiányzik; elkészültük után klasszikus darabok.

Koroncz Endre legújabb festményei sorozat-képek. A sorozatok bizonyos tulajdonságait megtartják, míg másoknak teljesen ellentmondanak. A sorozatok lényege általában az, hogy a különböző darabok csak együtt nézhetőek és együtt érvényesek. Külön-külön elveszítik jelentőségüket, nem tartalmaznak üzenetet, vagy az üzenet átalakul, önállósul, az eredetitől eltér. Esztétikai értéket önállóan nem képviselnek – sem vizuálisat, sem gondolatit. Ha igen – akkor az eredeti elképzeléshez képest mást, attól eltérőt, és véletlenül. Ha Koroncz Endre képsorozatából egyet kiemelünk, éppen a gondolat alszik ki; vizuális esztétikájuk pedig nem volt tervezett, nem volt cél a rossz vagy jó megjelenés, az izgalmas vagy szépséges forma.

Korábban a sorozatokat összefűzte a téma, mint Derkovits Dózsa-sorozatát. A sorban következő lapok egymást magyarázták tovább, mint egy képregényben. Más a helyzet például Andy Warhol Elizabeth Taylor-képeivel. A témának nem kibontását látjuk – hiszen a téma „csak” maga Taylor –, hanem érzelmekkel feltöltött változatait; a szem alá és az ajkakra kent hol sötét, vészjósló, fájdalmas, hol vidám, világos színekkel, a betegség eluralkodásának, később a gyógyulásnak megfelelően.

Koroncz munkájának is egy témája van. Ez látszólag maga a kép, ami ugyanakkor eszköze is és ön-önmegvalósítója. Téma, festőeszköz, festő; egy és ugyanaz. Az egymás után készült képek témái – mindig ugyanarról van szó – nem egészítik ki és nem magyarázzák egymást tovább. Mégis paradox: csak akkor érthetők, ha néhányuk a kiállítóteremben egymás mellé kerül. Bevált módszer, a képzőművészet már régóta használja. Példa is állítható bőven. Ugyanezt tapasztaljuk Lengyel András égmontázsaival kapcsolatban. Külön nézni egy-egy kék téglalapot legalább olyan értelmetlen, mint Károlyi Zsigmond ferdén akasztott, függőlegesen csíkos képeiből egyet kiemelni és értékelni; vagy Menei Attila falmaszatokat, falhibákat követő papírjaiból bekeretezni egyet és nézegetni a falon. Ha Karl André munkáit sorba nézzük,

kiadnak egy szisztémát úgy, mint Birkás Ákos *Fej*-sorozata, de külön-külön is érvényesek. Az említett művészeknél a szisztéma adja az egyedi darabokat; önmagukban mégsem érvényesek. Van egy másik különbség is, és erről a kiállítóteremben elsiklik a tekintet. Ez a festői ritus. Itt ez különválik a festés akciójától, a ritus az elgondolás szintjén marad; az elképzelés ritusa, az elképzelés maga a teremtő aktus. Már csak meg kell valósítani; „le kell gyártani”. Megvalósítás közben a művész kívül marad, hűvös és tartózkodó, alkatrésze a gépezetnek – amit elképzelése tölt fel energiával és tart mozgásban. Részt vesz a „legyártásban” – de akárkire rábízható. A ritus tehát a kitalálás és a megtalálás ritusa, nem a létrehozás. Ez azonban ilyen „tisztán” soha nem fordul elő. A kiválasztás pillanatának érzelmi töltése, a szín, a festés gesztusa, a szemlélődés és a meditáció mélysége; a munka közben megélt és megszenvedett dolgok sokasága teszik szubjektívvé, felismerhetővé, mással össze nem keverhetővé az eredményt.

Lengyel András, miközben az eget kémleli, minden új helyszínen tudja a kötelességét: felfele fordított kameráját elkartintja. A mechanikus aktust a másodsor is átélt alkotás ünnepélyes borzongása színezi át, miközben emlékezik. Nem akkor és nem ott hozza létre a műveit. Tabló – bár az őket alkotó darabok számát előre pontosan nem tudja – már korábban és más helyen elkészültek. Gép gyártja kék színű téglalapjait: lefotózní, előhívni, nagyítani, felragasztani és kész!

Menesi Attila szemlélődik. Sebők Zoltán szerint „szabotál”; nem csinálja, és eközben töltődik fel az apró semmiségek szépségével és egyformaságával. Az ecsetvonások, bármilyenek is legyenek azok, szélesek, gyorsak vagy érzékeny, vékonyka nyomok – mindenkor alkalmazkodóképességét figyelni egykedvű boldogságban, tudva, hogy úgyszólván mindig minden emlékeztet egy másikra. Károlyi Zsigmond korábbi elgondolásának megfelelően tervezői állandóan függőleges csíkjaikat – mérnöki pontossággal – és forgatja körülöttük a vásznat; a legegyszerűbb festéstechnikát alkalmazva. Vízszintesen, majd függőlegesen hordva fel a festéket, keresztbe, majd újból keresztbe. Vastagon, vékonyan, majdnem mindegy, milyen színnel, meg-megcsillantva munka közben, archaikus fények ragyogásában, a festészet szeretetében élve át a festés gyönyörűségét és a magány remegését – a falra vetülő függőleges fényekben. Míg ő a legegyszerűbb festésmódot alkalmazza: a befestést; föl, le, keresztbe, majd ismét keresztbe – Birkás Ákos a legnehezebb mozgást: a körforgást. Állandóan visszatérő mozdulatok, mindig ugyanúgy: körbe-körbe, forgatva a felhordott anyagot, finoman rávezetve a keringés szépségére, megszabadítva a kényszerű gravitációtól. Mindig körbe-körbe, hogy a test is vele mozogjon; kinyújtózní, leguggolni újból és újból, miközben a karok köröznek – forgatva a kékes árnyalatokat, mindig körbe-körbe hajtva középre, egy távoli nyílás felé, ahol úgy tűnik el minden egy fehér lyukban, mint a haldokló tekintete a távoli folyó végén felvillanó, vakító fényben; és a közönség ugyanúgy, mint a művész, beleszédül az állandó csendes keringésbe.

Koroncz Endre egy vásznat forgat el a másik felett, megmozgatva és elkenve a közöttük lévő festéket. Ez is gép, mint Lengyel kezében a fotóapparátus. Ez az a gép, ami a művész által aktivizálva „legyártja” majd az előzetesen kigondolt szisztéma összes lehetőségét. Lengyel András, bár esztétikai szempontból számára mindegy, hogy az égen melyik kétség felé fordítja gépét, látja a későbbi eredményt. Károlyi az eredményt megtervezi, de festés közben érzelmi és érzéki dialógus folytat képével, engedélyezve bizonyos változtatásokat az adott terven belül. Birkás Ákos nem kérdez, nem válaszol – folyamatosan és tökéletesen együtt van a képpel; érzelmek és mechanika együtt forognak. Az egyik hűt, a másik felmelegít; így, ebben az egalizált testmelegben kering a művész és műve közös forgásban, körbe-körbe, fel, le, mintha mindketten ki akarnának szédülni a fogható, szögletes világból; középre szívódní melankolikus, lassú örületben.

Koroncz Endre tevékenysége – *munkája* – érzelmek nélküli mechanika. Nincs különösebb lelki kötődése a születő eredményhez, nem nézi, nem is látja. Véletlenszerűen meghatározott méretek, véletlenszerűen kiválasztott szín és festékmennyiség, pontosan megszabott mozgás. A képek önmagukat festik, és egymást, összetapadva dörszölködnék, gépies erotikával. Az aktus végén a művész szétválasztja a résztvevőket; nyomtatottat és nyomtatót, széthajtja, mint a könyvlapokat, kinyitja a könyvet. Nyomóforma és nyomat egymás mellé kerül; előttük óriási tér, az, ami eddig közöttük volt; egymásra utalt tekintetük, ahogy összelapulva bámulták egymást, mint Ben Vautier fekete dobozba zárt, szembefordított tükrei.

A művész kívül marad, hűvös és tartózkodó. Aki ezt teszi, nem szárazabb tehetségű, mint a többi. Nem valószínű, hogy „csak” belodítja az imamalmot, hogy aztán nyugton maradhasson. A módszert „szerénynek” vagy „provokatív” (Faa Balázs) is tekinthetjük, az eredmény lehet szép, izgalmas, akár unalmas is. Éppen ez a legfeltűnőbb. Az esztétikai és korszellem-trillázások, a festészeti dzsonging-divatok, a betegségként terjedő karikatúrafestészet közepette valaki úgy dolgozik, hogy sorozatának akár háromnegyed része is lehet rossz, használhatatlan vagy csúnya. Módszere egyszerre tisztességes és kockázatos, ironikus és önironikus: a festő festeti a képét, a festő nem látja a képet. Nincs ebben semmi művészettel szembe forduló provokáció vagy ódivatú művészetellenes gesztus, és nem irritálja az újító kényszer sem. Koroncz Endre a változás oldalán áll, de nem praktikus előrelátással; amit tesz, kockázatos, kudarcra is végződhet, és ez mégsem változtat semmin. A közhellyel rongyolt Wittgensteini mondatot – „Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell” – Erdély Miklós továbbmondja: „Amiről nem lehet beszélni, arról beszélni kell.” Pedig a művészeti diskurzus újból arról folyik, amit már mindenki tud, amit megértettek, és amit mások majd minden nehézség nélkül fel fognak ismerni. Arról kell beszélni, amit nem tudunk!

Koroncz Endre témája a kép, a festő, a festés és az összetapadt képek felnyitásokor láthatatlan, de jelenlévő erő és tér, az érezhető, de nem ismerhető történet. Képei a szabálytalan világ naturalizmusának szabályait éppúgy mutatják, mint a geometria bizonytalanságát – egyszerre jól ismert, koncentrált jelként. A forgatás közben megjelent körök ugyanúgy idézik a tűzfalak tövébe ültetett bokrok szelfújta ágainak szabályos félkör-karmolását a vakolatban, a körkörös mozgó vasalkatrészek egymásba maradását, mint a terv szerint festett geometrikus formákat, amiket valami váratlanul megváltoztat. Nem körcíkket és nem téglalapot fest, hanem azt az ismeretlen, kiszámíthatatlan erőteret, ami az általa kimunkált gép monotonijának törvényes és szabályokat levetkőző, azok alól állandóan kisikló eredmény között van. *Amit mond, azt nem tudja előre!*

Cézanne idős korában – egy beszélgetés közben – újjával az égre mutatott: „csak az számít!”, mondta. Élete végén a kék szín szövi össze a világ látható részleteit. Nem almát, hegyet, lombot vagy sziklát fest, a kék színt festi az ismerhető tárgyak közé, s lassan a tárgyak feloldódnak a kék semmit el nem áruló végtelenségben.

Lengyel András égképei mintha sík lapok lennének. A gép úgy ütközik a kékségbe, mint egy eldölt, fekvő falba. Nincs tovább! Ami tovább van, azt nem lehet tudni; beszippantja a kék. A függőleges csíkok Károlyi Zsigmond képein lyukak vagy rések. Az értelmezhető festői felület átszakítják vagy előtte lebegnek. Beláthatatlan: a rés mögött végtelen tér van; nem értjük, nem látjuk a végét, vagy a rés előtte van, előtte lebeg, és nem tudjuk, honnan került ide és mi az a darab. Mégis ez az „Mérték”. A többi csak e körül forog.

„A semmi határán tátongó üresség vízjegyét kell megjeleníteni az indifferencia határán, az indifferencia titokzatos szabályaira kell rákérdezni” (Sebők Zoltán).

*Shakespeare szonettjei* című esszéjében Szentkuthy Miklós a 16. szonettel kapcsolatban ezt írja: „Shakespeare nagyon jól tudja, hogy nincs a világon az a művészet – legyen az akármilyen, ami érne annyit, mint maga a valóságos élet.” Vagy később: „...dogmatikus határozottsággal leszögezhetjük, hogy a legnagyobb művészeket arról lehet felismerni, hogy a valóságos élet borzalmasan »imponáló« valóságát milliószor fontosabbnak tartják, mint a saját vagy bárki más arisztokratikus váladékait.”

„Minden művészet te vagy” – írja Shakespeare szerelmesének, egy valóságos lénynek – a valóságnak –, hiszen semmilyen műalkotás, valóságutánc, valóságkárhózat nem tud olyan mély, gazdag és sokrétű lenni, mint maga a modell: a valóság. Nincs olyan mű, aminek olyan részegítő misztériuma, hagyománybeli, tapasztalatbeli, érzelmi és érzéki mélysége lenne, olyan leküzdhetetlen vonzása, mint a legegyszerűbb, észre is alig vehető tárgynak, mint a legköznapi, közönséges jelenségnek. Koroncz Endre tevékenysége munka: mechanikus és érzéki, olyan, mint bármilyen munka. Felfestékezni, összeilleszteni, elforgatni, szétnyitni, egymás mellé tenni. Kezdődhet előlről. A meditáció és a munka egybeesnek. A művész kívül marad, hűvös és tartózkodó, ugyanakkor résztvevője – mintegy kilépve magából –, az elképzelés megalkotója és a megvalósítás munkása egyszerre. Miközben beemeli a valóságot (nem utánozza), közvetlen kapcsolatot él meg az anyaggal. Ebből táplálkozik minden elképzelése, és minden elképzelése „kint”, az igazi környezetben valósul meg. Az eget nézegeti, legszívesebben felragasztaná az egészet. Álmeiködni a fal repedésein, a véletlen foltokon, majd megismétli őket, figyelni az ablak tünékeny fénycsíkjaikat, s az utánuk lassan kibomló árnyakat; forgatja a fénylő anyagot, amíg körkörös álmái és képeinek egzakt geometriája egybeolvad. A valóságot nem modellálja csupán, hanem másolata mellé helyezi, megismétli, még egyszer megcsinálja, gazdagítva mindazt, ami van, a dolgok sokaságát sokasítva, az emberi szabályok feszengő geometriájában szenvedve a semmi és a döbbenet hőmérséklet-különbségei között. Kulturális botránynak tűnik ez a valóságátélés, ez az új életnaturalizmus, pedig a festészet régről ismeri.

Van Gogh képein, élete vége felé, a hangsúly eltolódott – több lett sokszor a gesztikuláció, mint a festés. Önarcképein nem ecsetvonások vannak, hanem boldogságra vágó, örült-szomorú eufóriájában arcát véresre kaparta. De tudjuk, hogyan becstelenti meg Rouault fröccsenő és mocskoló festékpacákkal nőfiguráit, Soutine hogyan gyúrja és turkálja szét szinte ujjával bomlott agyú örült asszonyait, hogyan kinozza és sározza Mednyánszky csavargóit. A valóságot nem csak modellálja a művész, hanem másolata mellé helyezi, és ez a valóság ebben az esetben nem tárgyi, kézzelfogható vagy látható, hanem a történések valósága, amelynek alig van nyoma, csak aurája van, erős sugárzása, ami a műtárgyat feltölti misztikus érezhető energiával. Így történik Schiele és Rainer művészetében, általában a bécsiéknél, Mühl vagy Nitsch esetében, de nem csak az expresszionistáknál, másutt is: Vautier-nél, Armannál, Kleinnél, Spörrinnél, a popartos Chamberlennél, a konceptuális művészek nagy részénél.

Ezek az energiák és ez a kisugárzás teszik Koroncz Endre képeit megváltoztathatatlan, igazításra nem szoruló bizonyossággá, önmagukból kimozdíthatatlan evidenciákká, túllépve a stílusok és a korszellem egzisztenciális parancsain, jelképpé sűrítve a tünékeny változások nyomait – átlényegítve az esztétikailag megbízhatatlan dolgok múltékonyságát.

Az új festészet legfontosabb megállapításai az egyénre vonatkoztak, egy csak rá és munkájára jellemző útra. Ez az egy, személyes út az egyén fokozódó társadalmi izolációjából fejlődik, a saját történetére és a művészettörténet kínálta megoldásokra támaszkodik. A megmaradt lehetséges terület, ahol az egyén lehetőségeit még felmérheti és felvázolhatja, a kép, a környezet és a történelem társadalmi képeinek vizsgálata, a belőlük áramló üzenetek sokasága, a

feldolgozás intimtása a világmegváltó gesztusokkal szemben. A művész szűkülő mozgásterében, vásznával szembeülve saját tér-képeit rajzolja – a világról alkotott és csak rá jellemző képeket. A 80-as évek végén, a 90-es évek elején a bizonytalanság minden területen fokozódott. A zavar, ami politikai, gazdasági, szociális és így kulturális területen is egyre erősödik, olyan helyzetet szül, ami nem inspirálja a művész munkáját, csak átfesti egy általános lehangoló feeling, a rossz közérzet, ami folyamatosan szívárog mindenből, és átítat mindent. Ugyanakkor nem tart igényt a művészetre, csak valami limonádéra, hogy fenntartsa a világ komplexitásának látszatát. A kerek nem összehangoltan forognak. A művészet elszenvedi ugyan a világot, de a világra nincs már hatással. A művész munkája szabad és személytelen.

„Egyetlen kiút számomra az marad, ha otthon maradok, saját magam körül forogva a talajon kaparni és kedves képeket nézni” – írja Christian Boltanski.

Boltanski megjegyzése egy általa jól ismert és számára fontos világra vonatkozik. A ma alkotó művész egyre gyakrabban – bár helyzete nem sokat változott – tapasztalatait felhasználja, mégsem csak saját vackán kutat, nem csak az általa fontosnak tartott személyes világ kedves képét nézegeti; hátra húzódik és a hangsúlyt olyan helyre teszi, ami még nem definiálható.

## Andrási Gábor Festő, gép

*Önfestő képek, kiállítási katalógus, 1995*

Amikor először láttam munkáit, Koronczi még „lényeket” festett (ő nevezte így a képeit); apró lábakon terpeszkedő, több darabból egybeépített vásznak voltak, mintha egy óriási görbe tükör szabálytalan anamorfóza vetült volna rájuk; „tekinetek”, de minden különösebb antropomorf tendencia nélkül – nekem távoli párhuzamként mégis a kései Malevics figurafelfogását és főleg Javlenszkij Fej-sorozatát idézték.

Következő lépésként Koronczi széttagolta az addig alkalmazott, nagy felületekké komponált vászon-montázst. Az egyes alkotóelemek nyúlánk téglalap formát vettek fel; a képek egy centrumból – az illesztések középre irányuló, összehúzó erejéből keletkező centrumból – dinamikusan kifelé tartó, könnyedebb, levegősebb konstruktív szerkezetet mutattak, és a festmény-karok derékszögei közé zárt tér-szegmens a befoglaló síkok mentén a végtelenre nyílt. Ezeket a munkákat festette le utóbb fehérrel; végérvényesen felszámolta a rajtuk rögzített személyes kéznyomokat, az ecsetmozgás, a gesztusok, a formaadás hitelességének hagyományos jeleit és bizonyosságait, a festői produktum megítélésekor segítségül hívható „támpontokat” – felszámolta tehát a tradicionális képet, és az üres, alapozott vászon tisztaságát „helyreállítva”, festményciklusát tárggyá minősítette vissza.

Mintén látszat ellenére Koronczi hite nem a képben, hanem a festő-egyéniségben, a teremtő zseni mítoszában alapuló képcsínálásban ingott meg. De vajon mit lehet a személyesség helyébe állítani? És vajon kiküszöbölhető-e teljességgel a személyesség az alkotás folyamatából? Megkísérlem rekonstruálni Koronczi válaszait. 1. A személyesség helyébe egy eljárás, egy mechanikus képkészítő módszer, a technika kerülhet. 2. A személyesség ugyan – ennek ellenére – elkerülhetetlenül jelen lesz a műben, de háttérbe szorítható és kordában tartható.

Művekre „lefordítva”: Koronczi olyan rézkarcosorozaton dolgozott (éveken át), mely a megmunkált lemezek felületének (felületrésztetének) meghatározott logika szerint történő felfestésével és a lemezek pozíciójának szisztematikus változtatásával született. A végtelen variációkat indukáló módszer mégis egyedi lapok sorát eredményezte, némi zavart keltve az értékelésben: egyes darabokat vagy – formai rokonság szerint – bizonyos képciklusokat, netán a sorozat egészét tekintjük „a” műnek? (Én az utóbbira hajlok, annak dacára, hogy – mivel több mint hatszáz lapról van szó – ez a mű úgyszólván bemutatathatlan. És nem állom meg, hogy e rézkarcok kapcsán ne emlékeztessen Eisenmayer Tibor 1987–88-ban készített, több ezer fekete-fehér papírképet számláló fotósorozatára, melyben ugyancsak néhány motívum nagyításával-kicsinyítésével, pozitívól negatívba (és vissza) történő fordításával és montírozásával is, mint írtam, egy „megállíthatatlannak látszó formateremtő áradat szabadult el”.)

A rézkarcosorozat elveivel összhangban Koronczi 1992-ben kifejlesztette új festőtechnikáját is, melyet Tolvaly Ernő (festő)gépnek nevezett, és melynek eredményeit, a gép gyártotta „munkadarabokat” Faa Balázs „*önfestő képek*”-ként definiált. Az értehetőség kedvéért idézem Faa Balázs remek leírását (Tolvaly is idézte; én – mondjuk – Tőle idézem most. Minderről pedig a légiós-erődítményből gótikus támpillérbe, onnan meg barokk pinceboltzatba vándorló óbudai kövek jutottak eszembe, és az is, hogy Koronczi szóbanforgó munkái éppen e kövek között is láthatók ebben a kiadványban.) „A festő két üres vásznot fordított egymással szembe. Közéjük kerül a festék. A két vásznot egymáshoz képest szabott pályán mozgatta. E mozgás rendezte el a festéket az egymáshoz szorított vásznon, hogy a festődés befejeztekor egy képpé egyesüljenek. a vásznot nem érintette ecset. [...] A festő egy rendszert alkot, egy képcsínáló automatát, betáplál néhány paramétert, és a továbbiakban kizárólag animátorként hajlandó közreműködni: észrevétlenül kiszorul az alkotás folyamatából.”

Azt hiszem, értem Koronczi: viszolygással tölti el a „szubjektív önképzés” posztmodern teóriákba csomagolható felelőtlensége; egyszerű, tisztázott helyzetben akarja tudni magát, a képet és a képcsínálást egyaránt.

A kép a Koronczi-féle módszerrel kétségkívül „festődik”, a művész számára láthatatlanul születik meg, de kérdése, hogy a „képcsínáló automata” mechanizmusa valóban csupán pusztá technika-e? A „festődés” technikája – az itt adódó, pontosabban választott művészeti kontextusban – nem más, mint koncepció; a szórendet megfordítva: Koronczi „konceptje” ez a sajátos technika. És itt térek vissza a „teljességgel kiküszöbölhetetlen személyesség” problémájához: vegyük észre, hogy egyfelől egy olyan festőgéppel van dolgunk, amely képtelen akár csak két tökéletesen egyforma „remeket” is gyártani; másfelől a „festődéshez” felhasznált anyagok mennyiségének, a színeknek és azok tónusfokozatainak adagolása és megválasztása nagyrészt – főbb vonásaiban mindenképpen – előreláthatóvá teszi a végeredményt. (Jovánovics is hasonló módon dolgozik; s mivel „hátulról” önti gipszreliefjeit, ő sem látja munka közben az alakuló művet, mégis mindvégig van elképzelése annak végső formájáról.) Nem beszélve arról, hogy a vásznak mozgásokor a leggyakrabban végzett mozdulat – a forgatás – óhatatlanul ívekbe, körívreszletekbe rendezi a festéket. Így aztán a festészet alapelemei – színek és a formák – végül is rendre a festő „gépbe táplált” szándékainak megfelelően viselkednek, és egy összetéveszthetetlen, csak Koronczi-ra jellemző képtípus újabb és újabb változatait hozzák létre. (Azt pedig, hogy a festő használt-e ecsetet vagy nem, ebből a szempontból mellékes körülménynek tartom.)

Azért írom mindezt, mert mint Koronczi a „szubjektív önképzést”, a túldimenzionált személyességet és ezúttal a személytelenséget (a festőgépet, a festődést, az *önfestő képeket*) is szeretném demisztifikálni. Mert amit látunk – technikai konceptualizmusa vagy konceptuális technikája ellenére is – festészet, még akkor is, ha a képet alkotó négyeszőgek egyre messzebbre, a kiállítóteremből el, az utcára távolodnak is egymástól, egy képzelet kiegészítette hatalmas, a valóságot itt-ott súroló mozdulat fragmentumaiként. Hiába tette le az ecsetet, hiába tolt szét a felület darabjait, Koronczi mindig képet fest; ezzel van megátkozva vagy magáldva, képet fest, addig bizonyosan, amíg a vászon-mozzaik semmi felé taszított elemi fel nem falja egészen a közük terjeszkedő közömbös tér.

## Bán András Történhet másképp?

Interjú Koronczi Endrével

*Szinkron, kiállítási katalógus, 1998*

**BÁN ANDRÁS** Ezt a beszélgetést azért kezdjük el, mert te nagyon erősen szeretnéd, hogy az, aki bejön egy kiállításon, vagy kezébe veszi ezt a katalógusodat, értse, pontosan értse, hogy miről van szó. Ez furcsa...

**KORONCZI ENDRE** Miért lenne furcsa?

**BÁN ANDRÁS** ...nagyon furcsa, mert legalábbis Cézanne óta a művészek nagyobb része szeret arra hivatkozni, hogy minden benne van a műben, kár róla beszélni. Valójában még a konceptualisták is ezt tették. Azért is furcsa, mert ezzel kimondatlanul azt mondd: olyan precíz fogalmazásra törekszel a munkáidban, hogy ezzel azok szövegnek is tekinthetők (még ha adódnak is megtervezhetetlen, lírai, szociografikus vagy egyéb felhangjaik). Miért nem elég a megézés, a belelátás?

**KORONCZI ENDRE** Mert azt szeretném, hogy ne a mű legyen az előtérben, hanem az, amiről a mű beszél. Ha valaki a művet mint művet nézi, talán nincs is lehetősége a gondolat visszafejtésére. Ezért volt az óbudai kiállításon is, hogy szövegeket fűztem a művekhez, a termekhez, az egyes gondolati egységekhez. Ezzel is azt kívántam hangsúlyozni, hogy nem elegendő a felületen tapogatózni. Nem olyan értelemben kell ezeket a kijelentéseket vizsgálni, amilyen értelemben egy műhöz szokott az ember közeledni, hanem sokkal inkább az összefüggéseikben.

**BÁN ANDRÁS** Az előbb, mielőtt a magnót bekapcsoltuk, azt mondtad, azért nem katalógus-előszót szeretnél volna ennek a füzetnek az elejére, mert a korábbi ilyen kísérletekkor a precíz megnevezés helyett tág, asszociációs értelmezést kaptál (pontosabban kapott a jó szándékú kívülálló néző) a felkért szerzőktől.

**KORONCZI ENDRE** Egy-egy adott munka vagy ezeknek a munkáknak az összessége egy nagyon jól lokalizálható pontra mutat, és mutatott eddig minden esetben; s amikor más közelített a műveken keresztül e pont felé, szerintem soha nem volt elég pontos a célzás. Az interjú egyébként is jobb forma, mert műfajában közelít e kiállítás koncepciójához: két ember beszélget, és ezeket az egymásra ható és a kölcsönhatásukban működő mondatokat párhuzamba állíthatjuk a kiállítás gondolatával is.

**BÁN ANDRÁS** Ezek a mondatok a nézőt abban hivatottak megerősíteni, hogy elhiggye amit lát. Pontosabban fogalmazva ne a mű mögé akarjon benézni, hanem a művön át valami más felé. Ez egyúttal azt is jelenti, hogy egy laza mozdulattal kiiktatod a hivatásos interpretátort, az elméletcsinálót, a kritikust, aki régóta szükséges alkatrészzé vált a jelenkori képzőművészeti tevékenységnek. Nem nagyon kockázatos ez számokra?

**KORONCZI ENDRE** Nem kiattatom, csak megkérem, hogy ő is arról beszéljen, amiről én. Azt szeretném, ha minél pontosabban beszélne, ahogy a művek is minél pontosabban szeretnének beszélni.

**BÁN ANDRÁS** Azt mondd, van egy pont, amire ezek a dolgok rámutatnak...

**KORONCZI ENDRE** Igen, jobb ha „dolgok”-at mondunk, és nem műveket, mert a szövegek is lényegi elemek (bár nem gondolom különösen jól megírt szövegeknek), s a képzőművészeti és a szöveges elemek annyira különbözők a néző számára, annyira különböző módon közelítik meg ugyanazt a pontot, hogy a célzás ezáltal talán pontosabbá válik.

**BÁN ANDRÁS** Tehát van egy pont. Az emberek hosszú ideje olyan korokban élnek, amelyekben nemigen vállalja fel a nyilvános beszéd – így a képzőművészet sem –, hogy határozottan mutasson valamire. Akik műveket készítenek, szorongásban élnek, hogy amennyiben a mű megfejthető, elolvasható, megérthető, azzal üressé is válik. Minek akkor újra megnézni, elolvasni...

**KORONCZI ENDRE** Bármilyen pontosan célozzuk meg ezt a pontot, attól az még nem válik túl konkrétá, túl kézzelfoghatóvá vagy triviálissá. Ha így lenne, ez a beszélgetés is fölösleges volna. Eddig minden erőfeszítés kevésnek bizonyult az igazán pontos célzashoz. Azzal, hogy kimondom azt a szót, „Isten” – persze döntsük el, akarunk-e egyáltalán ilyen szavakat használni –, azzal nem fogalmaztam meg olyannyira, hogy érdekeljen vagy üressé váljon.

**BÁN ANDRÁS** A közhelyességtől való félelmünkkel együtt is a szavakat – szerintem – ki kell mondani, hisz most épp erre vállalkoztunk. Azt mondd tehát, hogy miközben a dolgaiddal, a hozzájuk tartozó szövegekkel vagy ezzel az interjúval is ezt a pontot célozd meg, maga a pont számokra nem intellektuálisan létező, nem fogalmazható meg, talán meg sem nevezhető, csak megéltetésében?

**KORONCZI ENDRE** Ezt a pontot én is keresem, mégpedig úgy, hogy minél több oldalról igyekszem megközelíteni. Az óbudai kiállítás is erről szólt: különböző módokon, különböző látványokkal (egymástól minél távolabbi pontokból indulva) foglakozni ugyanazzal a dologgal. Számomra nagyon fontos volt, hogy az öt teremben kiállított tárgyakat, öt teljesen elkülönülő munkának tekintetem; így nem volt zavaró, hogy a művek megfogalmazása, műfaja ennyire különbözőt. Tehát minden teremben más-más úton kerültünk közelebb ahhoz a valamihez, amit szerintem mégsem lehet kimondani.

**BÁN ANDRÁS** Ha ennyire fontos számokra a pontosság, akkor miért használts képeket? Hiszen a képek sokkal inkább kínálják magukat az asszociatív, analógiás megközelítésnek. Miért nem használts olyan eszközöket, mint mondjuk a rituális közös ételés, amikor közvetlenül befolyásolhatod a többieket, hogy veled tartsanak? Vagy miért nem használts szövegeket, amelyek alkalmasabbak az árnyalt fogalomhasználatra.

**KORONCZI ENDRE** Ami a szöveget illeti, egyértelmű a válasz: nem hiszem, hogy verbális úton megközelíthető ez a dolog. Ami pedig a vizuális fogalmazást illeti: természetesen azért erről közelítetek, mert képzőművészettel foglalkozom. Ugyanakkor magukat a munkákat nem tekintem szigorú értelemben vett műtárgyaknak. A második teremben elég radikális eszközöket választottam ahhoz, hogy ne egyszerűen művek formájában jelenjen meg az elképzelés. Nem a saját műveket állítottam ki, hanem felkértem egy másik művészt, hogy készítsen erre a témára egy művet. Ebben a helyzetben – egy egyéni kiállításon – szerintem ez egy szokatlan megközelítés volt. A másik ilyen az volt, hogy művész(házaspárok)at kértem fel a kiállításon való részvételre.

**BÁN ANDRÁS** ...akármennyire húzzuk is a bevezetőt, mégiscsak el kell induljunk végig a termeken.

**KORONCZI ENDRE** Minden teremnek külön koncepciója volt. Ezek megjelentek egyrészt egy-egy új munkában, másrészt egy-egy utalásban, idézetben és szövegek formájában is.

**BÁN ANDRÁS** Kezdjük a középső teremmel.

A terem mottója: „A hosszan tartó érintkezések megváltoztatják a tárgyak fizikai jellemzőit.”

**KORONCZI ENDRE** Itt az idő került a gondolkodás középpontjába. Az idő, melynek egyik legkézenfekvőbb megjelenési formája az óra. A teremben a két szemközti fal közé két gerendát támasztottam be, olyasfajta gerendákat, mint amilyeneket az építkezéseken használnak a mennyezetek alátámasztására; azaz a tolóerő ellen ható tárgyakat. A gerendák kihelyezett végei tartották a falra nagymutatójának hegyét. Ahogy az óra járt, a számlap fordult el a mutatókhoz képest, s nem fordítva.

**BÁN ANDRÁS** „A múlt koptatja a jövőt, a jövő koptatja a múltat, és ez a kettő a jelenben ér össze.”

**KORONCZI ENDRE** Szerintem a múlt ugyanolyan mértékben van hatással a jövőre, mint ahogy a jövő a múltra. A szembeható erők a jelenben érnek össze. Ezt a pillanatot tartotta a két gerenda hegye.

Ebben a teremben idézetként egy korábbi munkám elemét, egy széket állítottam ki. A szék ülőkéjébe egy elektromos melegítő szerkezet van építve, amely olyan melegen tartja az ülőkét, amilyen meleg akkor szokott lenni, amikor éppen fölállunk róla. A szék ilyenkor a testünk melegét őrzi, de ahogy az idő múlik, a jelenség egyre gyengül.

Ennél a munkánál tehát az a pillanat lett kimerevítve, amikor éppen felálltunk a székről. A melegedés annál határozottabban érezhető, minél tovább ültünk a széken, az ülőke akkor a legmelegebb, amikor éppen fölállunk róla, s amikor üresen marad, a jelenség fokozatosan elmúlik.

**BÁN ANDRÁS** Az idő egy újabb vetülete: jelen időben beszélünk egy sok hónappal ezelőtti kiállításról. Most ugyanígy csinálnád meg, hogy már láttad az eredményt?

**KORONCZI ENDRE** Ezt a termet ugyanígy.

**BÁN ANDRÁS** Hogyan viseled az improvizációt?

**KORONCZI ENDRE** Nehezen. Mindent az utolsó csavarig megtervezek. És úgy gondolom, csak így lehet. Itthon mindent kitalálok, elindulok a mű alkatrészeivel – minden szépen be van dobozolva, le van ragasztva –, és amikor kipakolok, összerakom, betekerem a csavarokat a megfelelő helyre, valójában akkor látom először, amit kitaláltam. Tehát akkor látom meg, amikor már nem lehet rajta változtatni. Engem is majdnemhogy a látogatóval egyidőben ér az élmény. Ebből következik, hogy vannak olyan munkák, melyeket az ember (a látvány ismeretében) másképpen csinálna másodszor – ha lenne ennek értelme.

**BÁN ANDRÁS** Hogyan tudsz magad felé elszámolni azzal, hogy amit az ember letesz, az mindig esetleges? Arról beszélsz, hogy a munkáid, mint a lánc szemei, kapcsolódnak. Mégis, amikor egy munkát kiraksz: millió esetlegességtől függ. Milyen anyagot kapsz, milyen a terem, milyen a világítás, aznap hogy keltél föl...

**KORONCZI ENDRE** Van valami, amitől egy munka jó lesz vagy nem lesz jó. De azt nem tudom megmondani, mi ez a valami. Senki nem tudja megmondani. Ha jó a mű: az esetlegességek, ki tudja miért, a segítségére szolgálnak. Mindig saját magam fotózom le a kiállításaimat, és ha a fotók jól sikerülnek, úgy értem, jó képek lesznek, akkor úgy gondolom, hogy ez egy újabb bizonyíték arra, hogy a kiállítás sikerült. És fordítva. Ha nem lehet rendesen lefotózni a termet, akkor valószínűleg baj van a művel is.

**BÁN ANDRÁS** A középső terem, ahogy te hívod a kiállítás szimmetriatengelye. Ennek a teremnek a leírását adtad meg eddig.

**KORONCZI ENDRE** A nagymutató hegye a kiállítás geometriai középpontja volt.

**BÁN ANDRÁS** Merre induljunk?

**KORONCZI ENDRE** A tengelytől jobbra eső teremben a test – „a saját testem” és „a másik” – érintkezéséből, az érintkezésből adódó hatások megfigyelése volt a cél. Hajtincseket fordítottam egymással szembe úgy, hogy a hajtincsek vége egymásba borult, melyek így jóval nagyobb felületen érintkeztek, mint ami a térfogatukból következne. Az öt pár hajtincs alá egy-egy kis ventilátort erősítettem, melyek fújták, mozgatták a tincseket. A hajtincsek szemlátomást nem ugyanarról a fejről származtak, az egyik sötétebb barna volt, a másik világosabb (s ugyan ez nem lett a kiállításon kimondva), az egyik haj Ágnesé, a páromé volt, a másik az enyém. Hozzá a mottó: „Testünk, testrészeink és a testünkön viselt tárgyak szinkronban módosítják egymás felületét, illetve állapotát. A változás mértéke a tárgyak keménységétől (is) függ.” Idézetként egy korábbi fotómunkámat állítottam ki, a kezemről és a karórámról: a fotón jól látszik, hogy ahol a karórát viselem, lekopott a szőr a csuklómról. Ez az általános állapot, ez a mindennapos szituáció, hogy a csuklónkon karórát viselünk, megváltoztatja, módosítja a testünket.

**BÁN ANDRÁS** Ezek a megfontolások nagyon erősen kötődnek a saját civilizációs helyzetünkhöz: az asszociációid, a hivatkozásaid, az utalásaid... Ugyanakkor amit meg akarsz fogalmazni – itt: az életkörülményeknek és a test formálódásának összefüggése –, ezek a megfigyelések szerinted általános érvényre tartanak igényt. Foglalkoztat-e műveid igazságának hatóköré?

**KORONCZI ENDRE** Szándékosan teremttem olyan szituációkat, amelyek közvetlen rám vagy ránk vonatkoznak. Nem véletlen, hogy az én csuklómról van szó, az én hajamról van szó, az én testemről van szó, az én életemről van szó – ettől nem akarok eltávolodni. A hétköznapi élet fontos ezekben a munkákban: a velem és a környezetemmel folyamatosan történő dolgokról beszélünk – az általánost magunkon keresztül közelítjük meg. De mindeközben igyekszem tudomásul venni, hogy ami az én számomra mindennapos, az másnak esetleg nem.

**BÁN ANDRÁS** Két dolog egymásra hat. Amit én érzékelek, sejtetem sincs róla, hogy a másikkal valami hasonló történik-e? A kölcsönhatás eseménye más neked és nekem. Ebből műveket csinál: kitűzől egy nézőpontot.

**KORONCZI ENDRE** Való igaz, hogy a befogadás küszöbei nagyon különbözőek. Vannak olyan jelenségek, melyeket mi könnyedén érzékelünk, mások viszont nem.

**BÁN ANDRÁS** Ezen a kiállításon több munkában egyes utalások egyértelműen szexuális vonatkozásúak.

**KORONCZI ENDRE** Igen. De a hangsúlyt ez alkalommal a páros együttlétre tettem. Két együtt élő ember nyilván formálja egymást. A kiállítás tematikáját képező hétköznapi kölcsönhatások az emberek között is működnek. A testek között, az együttéléstől adódóan. Például az egymásra mindjobban hasonlító gesztusokban – ha csak a felszínt nézzük. Belül pedig a jellemek is együtt formálódnak az együtt töltött évek alatt. Kíváncsi voltam, hogyan működik ez a mi életünkben. Felkértem művész(házaspárok)at, válaszoljanak nekem arra a kérdésemre, hogy az együtt töltött hétköznapiak hogyan befolyásolják a személyiségüket és a művészi programjukat? Az egész kiállítás sűrűlódásokról és egymást alakító folyamatokról szól. Ilyen értelemben ez is szexuális utalás. Amit ebben a helyzetben műnek tekintettem, az maga a felkérés gesztusa volt. A kiállított művek az alkotók nevével szerepeltek, én legfeljebb a termet szignálhattam volna.

**BÁN ANDRÁS** Szignálás: a grafikáidat aláírod.

**KORONCZI ENDRE** Csak azért, mert muszáj.

**BÁN ANDRÁS** A festményeket?

**KORONCZI ENDRE** Nem.

**BÁN ANDRÁS** Viszont használsz egy betű-szám kombinációt.

**KORONCZI ENDRE** Tíz helyiértékből álló betű-szám sor. Az első helyiérték technikára-műfajra vonatkozik (festmény, fotó, installáció), két helyiérték az év, a negyedik az év adott része, utána kettő: a technikán és intervallumon belüli sorszám, a hetedik-nyolcadik: sorozatmegjelölés időponttól függetlenül, a témák összekötése, az utolsó kettő a sorozaton belüli sorszám. Ezt a módszert már nagyon régóta használom, minden mű kap egy ilyen számot.

**BÁN ANDRÁS** A házaspár-történet folytatása: az alsó és felső tér összekötése.

**KORONCZI ENDRE** Amikor meghívtam a házaspárokat, tartottunk egy „értekezletet”. Többen nehezményezték, hogy ha egyszer az én párom is művész, akkor ő miért nem kapott felkérést a pincében rendezendő művész(házaspár)-kiállításra? Ágnessel arra jutottunk, hogy a két legkézenfekvőbb lehetőséget elvetjük: sem a pincében nem akarunk közös művet kiállítani (hisz magamat nem hívhatom meg), sem fent nem lehetett közös művünk (mert a művész(házaspár)oknak lent volt a helyük). Ezért a lenti és fenti teret összekötő kürtőben volt Ágnes műve. Hangművet csinált, amely letről és fentről egyaránt hallható volt. Ahogy a mesében is történt: a szegény lány hozott is ajándékot, meg nem is.

**BÁN ANDRÁS** Vissza: a következő terem?

**KORONCZI ENDRE** A szimmetriatengelytől balra lévő terem. Pető Hunort kértem meg arra, hogy készítsen egy munkát az adott koncepcióhoz. Hunort előtte nem ismertem személyesen. Sokan nem is értették, miért kértem valaki mástól egy művet az önálló kiállításomra? Ezzel arra a kérdésre kerestem a választ, hogy hogyan lehet egy másik művészen keresztül közelíteni a bizonyos „pont” felé. A terem koncepciója a következő volt: „A kiállított tárgy és a kiállítási szituáció szinkronban hatnak egymásra.” A kiállított mű hogyan határozza meg a terem, és a kiállító-terem jellemzői, hibái hogyan befolyásolják a művet. Idézetként egy régebbi festményemet emeltem be, amelyet szándékosan rosszul világitottam meg.

**BÁN ANDRÁS** A terem címét adtad meg Pető Hunornak témaként?

**KORONCZI ENDRE** Igen, azt is elmondtam neki. Eredetileg közös művet szerettem volna, ő döntött úgy, hogy a témára való saját reagálását állítja ki. Őt az érdekelte, hogyan tud kívülállóként csatlakozni ehhez a koncepcióhoz.

**BÁN ANDRÁS** Váratlanul hogyan fogadtad az ő munkáját?

**KORONCZI ENDRE** Szigorúan: mert azt szerettem volna, hogy minél jobban illeszkedjen az általam elmondani kívánt dologhoz. Ugyanakkor érdeklődve: hogy egy másik művészen hogyan fogalmazódik meg ugyanaz a gondolat.

**BÁN ANDRÁS** Hunor munkája egérméregből készült. „A pont eltűnő részei mérgezési tüneteket váltanak ki”: egy kiállított mű a legközvetlenebb értelemben hogyan hat a nézőre, a betévedő másik emberre – vagy a betévedő egérre. Másfelől: ha valaki fogyasztja a művet, annak a művön is – hiányként – nyoma marad. Amikor készült a műve, beleszóltál?

**KORONCZI ENDRE** Nem.

**BÁN ANDRÁS** Amennyiben nem találkozott volna össze a gondolatok, beleszóltál volna?

**KORONCZI ENDRE** Hál’ Istennek összetalálkoztam. Nem tudom, lett volna-e merszem azt mondani: ne. Hunor volt olyan jó fej, hogy nem önmagát akarta előtérbe helyezni, hanem szívesen vetette alá magát a koncepciónak.

**BÁN ANDRÁS** Te hogy tőröd, ha a te munkádba beleszólnak, például egy tematikus kiállításon?

**KORONCZI ENDRE** Elfogadom. Hajlamos vagyok arra, hogy – akár a saját elképzelésem rovására is – nagy alázattal megértsek és elfogadjak egy koncepciót.

**BÁN ANDRÁS** Saját kiállításodon is a dolgaid igazodnak a koncepcióhoz?

**KORONCZI ENDRE** Mit nevezel itt dolognak és koncepciónak?

**BÁN ANDRÁS** Dolog a két gerenda és az óra, koncepció az...

**KORONCZI ENDRE** ...amit a két gerenda alátámaszt. Válaszolok: a koncepció a fontos. Szoktak jónak tűnő ötleteim lenni, amelyeket kénytelen vagyok elvetni, mert nem illeszkednek a láncolathoz. Sokszor sajnálom, hogy nem tehetek meg olyan dolgokat, melyeket egyébként érdemes lenne, mert – úgy érzem – az „egész” tisztaságát gyengíteném velük.

**BÁN ANDRÁS** Van-e értelme ennek az alázatnak? Ki honorálja?

**KORONCZI ENDRE** Az, hogy megéri-e, nem azon múlik, hogy honorálják-e. De ezt nem is lehet honorálni: ez belső ügy. Nehézzé teszi azt a folyamatot, amikor a konkrét műveket kell az embernek kiszervennie magából. De valahogy egy ilyen nagy egészben hinni mégiscsak jobb és igazabb.

**BÁN ANDRÁS** Mire utal az idézet ebben a teremben?

**KORONCZI ENDRE** A kiállítási szituáció vizsgálatán túl utal arra a festészeti módszerre, amellyel régebb óta dolgozom, s amelyet szintén az „egész” egyik láncszemének tekintek. Az idézet ebben a teremben kivételesen nem egy konkrét kiállításra utal, hanem egy fiktív kiállításra, vagy valamelyik olyan kiállításra, ahol egy nagyon hasonló kép szerepelhetett.

**BÁN ANDRÁS** El kellene mondani, mi ennek a festészeti módszernek a lényege.

**KORONCZI ENDRE** Ezek a munkák legalább két festővásznonból állnak. A vásznakat egymással szembe fordítom úgy, hogy a két vászon felülete egymással érintkezzen. A vásznak közé öntöm a festéket, majd a két festővásznon valamilyen pályán egymáshoz képest elmozdul, és ez az elcsúszás, ez a dörzsölődés egyszerre keni szét mindkét vásznon a festéket. (Tolvaly Ernő egy korábbi írásában roppant erotikusnak látta ezt a folyamatot.) A vásznak elmozdítására két nagyon kézenfekvő pálya adódik, vagy a sarkuknál fogom össze és a körül forgatom el őket, ez körkörös festékelkenődést hoz létre, vagy valamelyik oldalalélük mentén csúsztatom el őket, ez egyenes irányú elkenődést hoz létre – anélkül, hogy mindeközben láthatnám őket. A lényeg az, hogy egyszerre kenődik el a két vásznon ugyanaz a festékdag, s amikor ez a kenődés történik, mind a két vásznon hasonló motívum alakul ki. Az egymást megfestő vásznak a szétvitás után egy képpé állnak össze. Egy régebbi kommentárban Faa Balázs az „**önfestő képek**” nevet adta nekik.

**BÁN ANDRÁS** „Két térrész az érintkezési felületük mentén szinkronban és azonos mértékben hat egymásra” – ez volt a leghátsó terem mottója.

**KORONCZI ENDRE** Ebben a teremben két, a teremhez képest nagyméretű testet helyeztem el egymás fölé úgy, hogy közöttük egy két milliméteres rés volt. Ez a rés megjelenített egy síkot, a két test érintkezési felületét. „A felső test súlyából következően: a két test érintési síkjában egymás felé ható nyomóerők lépnek fel.” Tehát ugyanakkora nyomást gyakorol az alsó test a fölsőre, mint amekkorát a fölső gyakorol az alsóra. Két egymással szemben ható, egymást kioltó erőről van szó. Azzal, hogy a két testet eltávolítottam egymástól, kézzelfoghatóvá tettem a jelenséget. A résen átvilágított egy reflektor, megjelenítve a terem szemközti falán ezt a síkot.

Idézetként egy korábbi szentendrei kiállításomra utaltam, amelynél a kiállítóterem ablakai elé két függőnyt lógattam. Az ablakok szemlátomást zárva voltak, a függönyök mégis lobogtak. „A függöny a külső és belső tér érintkezési felületének tekinthető. Amikor egy légáramlat meglöbenti a függőnyt, az egyik tér birtokba veszi a másik egy darabját, ami hol az egyik, hol a másik térrész javára történik.” A függöny a belső és külső teret elválasztó hártya. Amennyivel elmozdult, annyival lett kisebb a belső tér, s nagyobb a külső. Az egyik tér elrabol egy szeletet a másiktól. Az „idézett-függöny” alsó felét kifeszítettem, a felső rész csak lógott és lobogott.

**BÁN ANDRÁS** Megpróbáltad-e megfogalmazni azokat a mondatokat, amelyek például ezen terem jóindulatú látogatójában megformálódnak. Lát kettő darab rosszul összeillesztett böhm dobost, lát egy lámpát, egy fénycsíkot, a falra erősítve egy függőnyt, amelyik...

**KORONCZI ENDRE** ...jó, tudom, hogy mire akarsz kilyukadni, és teljesen igazad van. Sokszor nem tudok egyértelműen fogalmazni. Valahonnan eljutok valahova: ez a „valahova” egy műnek a terve, de ugyanez az út visszafelé sokszor nem járható. Tudom. Ezért éreztem szükségesnek, hogy szövegeket mellékeljek a tárgyakhoz. S a szövegeket nem is a képalírás szokásos pozíciójában helyeztem el. Azt szerettem volna, hogy egy kicsit a mű részévé váljanak. Ha valaki véletlenül betéved ebbe a terembe, látja a fénycsíkot, a testeket, nyilvánvalóan semmi nem válik érthetővé. De ha végignézte a többi termet, végigolvasta a szövegeket, akkor azt kell hinnem... Mindez együtt ad támpontot a nézőnek a megközelítés minőségéhez, ahhoz, hogy ne a vakolat színét tartsa fontosnak, ne monokróm festői felületként szemlélje, stb.

**BÁN ANDRÁS** Az elmúlt évszázadok képzőművészete mindig gondosan ügyelt arra, hogy a mű meghatározza a szemlélés módját, és azt a pontot, ahonnan a mű szemlélendő. Ez a pont egy évszázada céltudatosan a művön belülről került. Te hol jelölöd meg ezt a pontot?

**KORONCZI ENDRE** A művön keresztül, mint egy lencsén keresztül nézünk valamit. Ez csak akkor működik, ha a megfelelő módon tartjuk a szemünk elé a lencsét. Amit én mondok az az: ha Te itt állsz, akkor így tartsd a lencsét, hogy azt lásd, amit én.

**BÁN ANDRÁS** Megítélésed szerint a vizuális kifejezés – ahogyan egymás mellé szervezed azokat az effektusokat (tárgyformálás, tárgyak kapcsolódása, felület, szín), amelyeket birtokolsz – vajon nyelvi természetű?

**KORONCZI ENDRE** Ez a kérdés nem foglalkoztat. Az esztétikai megfontolások sem. A leckét annak idején megtanultam, tudnom kell, mi szerencsésebb megfogalmazás, és mi kevésbé az. De ez nem befolyásol. Persze vannak alkalmak, amikor az ember élvezi, hogy a dolgok úgy alakulnak, hogy rá lehet húzni egy ilyen jellemzőt is. Az ötödik teremben minden fehér volt: fehérre vakolt doboz, fény, nejlönfüggöny. Ha valami így alakul – a legszorosabb értelemben a tematikából vagy a gondolati magból adódóan –, akkor engedem, a hatás nem volt ellenemre. De ezt nem keverném össze azzal, amikor valaminek pont az a célja, hogy egy erősen vizuális motívum köré csoportosítsa az elemeket. Nem hiszem, hogy ez motiválna a kitalálás közben.

**BÁN ANDRÁS** Sőt, éppen úgy választasz meg helyzeteket, anyagokat, hogy azok szándékosan ellentmondjanak a vizualitás tanult nyelvtanának? Az ötödik teremben ez a két vakolt doboz, hogy fogalmazzak finomabban, oromtalan volt. Nem is akartak megfelelni a ránézés kellemessége igényének. Működik benned egy ellenszegülés?

**KORONCZI ENDRE** Tudatosan nem. Viszont azzal, hogy nem teszek az érdekében semmit, nyilván azt érem el, hogy ezeknek a kritériumoknak nem fog megfelelni, amit csinálók. Amikor kitalálom a dolgokat, sokkal inkább foglalkoztat az elkészítés, a klasszikus munkafolyamatok: az anyagbeszerzés, az anyagok megmunkálása, a felületek kialakítása – ezt amúgy mind magam csinálom. Nem is bírnám elviselni, ha más csinálná: kiadjam egy asztalosnak és kifizessem. A lehetőségeimen belül tökéletességre törekszem – vállalva, hogy ezek az én lehetőségeim. Az igyekezet ellenére a végeredmény mégiscsak tákolás, ami ezzel együtt része az ideáknak: rólunk van szó, igenis mirőlünk, a mi tárgyainkról, a mi környezetünkről stb.

**BÁN ANDRÁS** A saját kezű elkészítés és a „magyar snasszából” származó anyagok, tárgyak vállalása között tehát van összefüggés. Következik, gondolom, az első terem leírása.

**KORONCZI ENDRE** Az asztal, a kislámpa, a kispolc, mind az én életem, a gyerekkorom tárgyai. A személyes viszony volt a fontos, az összehangoltságunk. Az ezekhez választott poszter is a mi gyarlóságaink lenyomata. A terem koncepciója a számomra fontos hétköznapi történések megfigyelése volt. Ha nincs is otthon posztered, mégis az „otthon melegét” jelenti számomra. Csupa olyan tárgyat válogattam össze, melyekre azt mondod, hogy a saját környezetünk tárgyai. (Csak a lépcső készült erre az alkalomra mint „műtárgy”)

A fapolc – most is itt van mögöttem – az első lakásunkban kis konzolokkal volt fölszerelve; aztán a költözés után valami miatt máshova kellett szerelnem a konzolokat. Akkor vettem észre, hogy a konzolok régi helyén hiányzik a festés. Azért került polc a kiállításra, mert számomra azt illusztrálja, hogy a tárgyakat hogyan használjuk, a tárgyak hogyan kísérik el bennünket, és ha megváltoztatjuk a funkciójukat, akkor annak hogyan viselik nyomait. A polc egyik sarkán volt egy bevágás, melyet annak idején egy gázcső miatt voltam kénytelen csinálni. A kiállításban nem volt ott a gázcső, mégis rá lehetett jönni a bevágás okára. A hiányt, a változtatást a tárgy megőrzi a továbbiakban is.

**BÁN ANDRÁS** Ugyanez a helyzet a poszterrel: polcok kerülnek rá, lámpa kerül eléje, s a használat nyomot hagy rajta (külön érdekes, hogy a nyomok nem a falfelületen, hanem egy képen keletkeznek).

**KORONCZI ENDRE** A polcot máshova szerelem, a nyoma ottmarad. Az ajtó mellett egy szög, melyre a kulcsot akasztjuk – a himbálózó kulcs körkörös nyoma a poszteren megmarad. Ha a szög a kabát helye lenne, annak másféle nyoma maradna. A szög és a nyom alapján következtetünk a használatra.

**BÁN ANDRÁS** Bármennyire vizsgálat tárgyává vált is a művészetfogalom sok évtized alatt, a Nagy Palackszárítót immár nem lehet palackszárításra használni többé. Tiszteletlenség lenne. Kiállítva a palackszárítót: a tiszteletlenségemnek tiszteletet követelek. A polcot utána leszereltem és hazahoztam. Polcként.

**KORONCZI ENDRE** Ez meg is történt. Én a szituációt tekintem műtárgynak. Soha nem a tárgyakban látom a dolog lényegét. A kislámpát, amelyik két hónapon át ki volt állítva, megint használjuk. A szituáció ebben a teremben nem a tárgyról, hanem a jelekről, a nyomokról, a kopásokról szól. Műtárgynak azt tekintem, ami lekoppott ezekről a valódi tárgyakról a használat során.

Idézetként a „lambériás munka” részlete került beemelésre ebben a teremben. A munka egy Ernst múzeumbeli kiállításra készült, egy pontosan meghatározott helyszínre és alkalomra. Egy olyan falszakaszt választottam, ahol kapcsolótáblák, konnektorok, meg ilyesmi voltak. Erre az négy méter hosszú falszakaszra gyártottam le a lambériát úgy, hogy illeszkedjen a falon lévő „zavaró” elemekhez. A lambéria falat a kiállítás előtt otthon összeállítva elkezdtem „használni”. Egy zakóban sétáltam előtte, és a zakó könyökével mindig hozzáértem. Ez a hosszas gyaloglás könyökmagasságban kopáscsíkot hozott létre a lambérián, valamint a lambéria elkoptatta a zakó könyökét.

A kiállításon a lambériát és a zakót állítottam ki, valamint a folyamat hangját, de ennél a munkánál is a kopást tekintem a műnek, amely a 15,7 kilométer gyaloglás során jött létre. Mégis, amikor idéztem ezt a munkát, a lambéria részletét és a zakót kellett elővennem, hogy tudjak a folyamatról, az összekoptatásról beszélni.

Természetesen nem véletlen, hogy a lambériát választottam a kopatás hordozójának, mert erről is az otthoni eltitkolandó dolgok jutnak eszünkbe, tudjuk, hogy ez vesz körül bennünket, de nem vagyunk rá büszkék. A boro-zóban is a nedves és málló falat lambériával burkolják, mert az teszi barátságossá és otthonossá a helyet. Aztán a lambérián ott maradnak a hosszas-hosszas használat nyomai.

Még a lámpákról. Két helyen is lámpát állítottam be a szituációba. Az asztalon rafiaernyős lámpa állt, arra a bizonyos polcra pedig csuklókaros asztali lámpát szereltem. A terem világítását ezek a lámpák szolgáltatták. Azok a tárgyak, amelyek működnek, a kiállításon tényleg azt csinálták, ami a dolguk. És ezzel a saját atmoszférájukat teremtették meg. A polcra szerelt karos lámpa világította meg az idézetet, a felemlegetett lambéria-részletet, az asztalon lévő lámpa viszont a posztert, melyen az ernyője hagyott nyomott, ahogy rendszeresen hozzádörzsölődött.

**BÁN ANDRÁS** Még egyértelműbb lenne, ha nem csak a konyhaasztalt hoznád el, hanem az egész konyhát. Vagy ha nem is hoznád el, hanem a néző menne el a konyhádba.

**KORONCZI ENDRE** Amire utalsz: a Duchamp-kiállításon valóban odavittem a konyhánkat. Pontosabban egy mintát vettem a konyhánkból. A konyhaasztalunkat és a székeket tényleg elvittem a kiállítóterembe, a konyhafalunknak pedig egy rekonstrukcióját készítettem el. És sokat gondolkodtam azon, hogy igazából akkor működne ez a dolog, ha az emberek jönnének el a konyhánkba, és néznék meg, mi történt ott. Talán csak praktikus okai vannak az ilyen ötletek elvetésének.

**BÁN ANDRÁS** Mi hiányzik még a terem leírásából?

**KORONCZI ENDRE** A kis lépcső. Az egyetlen tárgy, amit erre az alkalomra készítettem. Van egy ajtó a teremben, mely a raktárba vezet, és amelyet a kiállítás ideje alatt nem használnak, és ezért fehérre festették, hogy minél észrevétlenebb maradjon. Erre az ajtóra is egy posztert ragasztottam, egy olyan ajtóposztert, amelyet erre a célra lehet vásárolni. Az ajtó elé pedig egy lépcsőt készítettem, mintha azt az ajtót folyamatosan használnák, és a lelépés-förlépés alatt a lépcső bizonyos részét kopatnák. Zárójelben: a kiállítóházban az emeletre egy ehhez hasonló falépcsőn lehet felmenni, melynek lépcsőfokai pontosan úgy koptak el, mint az én elképzelt lépcsőm, de ezzel a felismeréssel végül is nem kezdtem semmit.

**BÁN ANDRÁS** Új munkák és idézetek révén munkáid sorát mint egy összefüggő láncot szándékoztál bemutatni ezen a kiállításon.

**KORONCZI ENDRE** Szó sincs arról, hogy retrospektív kiállítást rendeztem volna. Egyrészt régebbi művek nem szerepeltek, csak utaltam rájuk, idéztem belőlük, másrészt az utalások csupán az öt terem koncepciójának előzményeire vonatkoztak.

**BÁN ANDRÁS** Miért nem került be a nagyon is idetartozó, általad folyamatosan művelt grafikai munkákból egy sem?

**KORONCZI ENDRE** A festmény-idézet helyére kerülhetett volna akár grafika is. A grafikákat mai napig csinálom, de mint koncepció, akkorra datálható, amikor kitaláltam. Ilyen távolra nem akartam visszanyúlni az időben.

**BÁN ANDRÁS** Ha az ember kezébe veszi a rézlemezt, megfestékezi, fog egy nemes papírt, nyomtat, szinte magától valami esztétikus dolog lesz az eredmény. Ez szinte elkerülhetetlen. Ezen a kiállításon pedig az ilyen helyzeteket, az ilyen tárgyakat kerüld.

**KORONCZI ENDRE** Lehet, hogy ezért döntöttem a festmény mellett. Azt azért hozzáténném, hogy ezzel a nyomtatási eljárással rengeteg lapot hozok létre. Ezeknek csak kis hányada kerül a nyilvánosság elé, válogatok közülük. Ha a megfelelő papírra, a megfelelő festékekkel, a megfelelő klasszikus eljárással készülnének a lapok, akkor – azt mondom – szinte magától esztétikus tárgyak születnének. Ezzel az eljárással viszont csak azok a lapok lesznek ilyenek, amelyeket a nyomás után kiválogatok: a teljes sorozat kis hányada. Valóban az esztétikus lapokat veszem elő, ha kiállításra válogatok. De ha már itt tartunk, egy megjegyzés a lenyomatról. Régebben, amikor gondolkodtam vagy mondtam vagy írtam valamit a „dologgal” kapcsolatban, akkor mindig kínosan ügyeltem, hogy ne használjam a „nyomot hagy”, vagy a „lenyomat” kifejezést, vagy ezeknek szinonimáit. Nem akartam, hogy a grafikus múltból maradó kifejezésnek tűnjön. Viszont ebben az interjúban ez többször is előkerült. Lehet, hogy mégis elkerülhetetlen használni ezeket a fogalmakat? Arra gondolok: lehet, hogy éppenséggel ki kellene hangsúlyozni azt, hogy tulajdonképpen itt (is) mégiscsak egy átvitt értelemben lévő nyomhagyásról van szó: a hétköznapi élet, az idő, a testünk, a tér, a közösség nyomairól, lenyomatairól a környezetünkön, az életünkön, a személyiségünkön stb.

**BÁN ANDRÁS** Görcsösen ragaszkodsz ahhoz, hogy a kívülálló megértse amit csinálsz. Ez a megértés szavakra átfordítást jelent – miközben nem a szavakat, de a szövegre fordíthatóságot még a legvadabb koncept is utálta. A kiállításon szereplő tárgyakat újra eredeti rendeltetésük szerint használni kezded. S egy sor egyéb nem igazán illendő dolgot művelsz a művészet szalonjában. Miközben professzionális módon ura vagy az eszközeidnek, szándékosan szerint megfosztod a műveket az enigmától. Hogy veszed ehhez a bátorságot?

**KORONCZI ENDRE** Te tényleg illetlen dolgoknak érzed ezeket? Ha már illetlenségről beszélünk, számomra sokkal inkább „különös” volt az, hogy valakinek az önálló kiállításán más művészek munkái is szerepelnek. Szerintem ezt kevésbé tudták kezelni az emberek. Amiket Te felsoroltál, arra pedig azt mondom: fontosabbnak tartom a célt, mint ezeket a szokásokat mérlegelni. Ami tudatos, az a trendekhez, a divathoz való tartozás elutasítása (bár a divatok nem kerülhetők meg teljesen). De még ez sem érdekel különösebben.

**BÁN ANDRÁS** Köszönöm a beszélgetést.

Lázár Eszter

## „Mi ügylünk a részletekre”

Koronczi Endre testnyomatai

*Ex Symposion, 2000, 32–33. 109.*

Az ismert reklámszlogen a konfekció alatt megbúvó sejtelmes alsóruházatra hívja fel a vásárlóközönség figyelmét, amíg Koronczi Endre fotóin is a test különböző tájain felbukkanó mesterséges nyomok kapnak főszerepet. Ahogy a fehérnemű látványát homályosítja a kabát jelenléte, a bőrön látható részletek feltárulkozásához is el kell távolítani a nyomot hagyó tárgyakat, kellékeket.

Koronczi 1996–1998 között készített fotósorozatában a felületek közötti kapcsolatok idődimenziójával árnyalt fizikai eredményét, az érintkezés predesztinálta kopást, a tárgyak elhasználódásának folyamatát dokumentálta: falba vésődő autónyomok, szőnyegpadlón látható kopásnyomok, falra akasztott kulcs nyoma a poszteren. Testnyomat munkáin anonim testfelületek (ujj, csukló, kar, fej, hát, arc) lépnek hosszabb-rövidebb időre kapcsolatba különböző tárgyakkal, ruházatunk elengedhetetlen kiegészítőivel (gyűrű, óra, sapka, mobiltelefon, melltartó). Míg az előbbiben az esemény lineáris láncolatának végeredményeként a kopásnyomok visszavonhatatlanok, a test-tárgy párosításnál a ciklikus folyamatnak (le- és felvétél), valamint a bőrfelület rugalmasságának köszönhetően a nyomok efemer minősége kap hangsúlyt.

A fotók a kölcsönhatás megszűnésének pillanatában készültek, retrospektív kapcsolatot örökítenek meg. A fragmentumokon egykor viselt, illetve a bőrhöz nyomott tárgyak jelenlétéről ott maradt rajzolatuk árulkodik.

A jelenlét, a hiány és az idő tényezői összetartoznak, a látható nyomok kiegészítik az események láncolatát, csakúgy mint a nyomok kialakulása, majd fokozatos elhalványulása is csak az idő függvényében értelmezhető.

A művek témája az alkotó szándéka szerint mindenekelőtt és elsősorban az önálló jelentés nélküli semleges nyom, mégsem hagyhatjuk figyelmen kívül az egyes részletekkel kapcsolatban felmerülő asszociációkat. A minimalizált jelek, bár topográfiailag többnyire beazonosítható testkartográfiák, elbizonytalanítják a nézőt az esetleges történet megfigyelését illetően (szexuális tartalom, szubkulturális elemek, agresszív gesztusok). Ezt csak fokozzák a művek 10 betűből, illetve számjegyből álló (csak az alkotó számára megfigyelhető) katalógusszerű címei.

Koronczi fotóit a médium dokumentumfunkciójának modelljeként is felfoghatjuk, ő azonban egyúttal meg is kérdőjelezi annak egyértelmű hitelességét. A kortárs fotóművészetben egyre nagyobb számban vannak jelen azok az ún. hibrid identitással rendelkező művek, melyek nem titkolt szándékkal zavarják meg a viszonyt a néző és a nézett dolog között. Ezt a kapcsolatot egy paradox helyzet által indukált feltételezésláncolat határozza meg. A fotografikus kép ugyanolyan mértékben ábrázolhat valós állapotot, mint egy valós állapotként feltüntetett kreált situációt. Koronczi fotói valós kapcsolatokat, érintkezéseket dokumentálnak, valódi testeken, valódi tárgyak hagytaák ott jeleiket.

A fiktív situáció különösen Koronczi azon munkáin érhető tetten, melyeknél a mű a nyom megjelenítésén túl egyéb konnotációkat, narratívát is magában hordoz. Mint például a halántékre szegezett pisztoly vagy a csuklókra kapcsolt bilincs rajzolata. Az utóbbinál a karok bilincsbe vert mozdulata is a tárgy egykori jelenlétét jelzi. A narratív háttér kérdéseket involvál. Ki tette és kire a bilincset, ki szegezte oda a pisztolyt, kire és miért?

A testnyomatfotók elsősorban ebben az értelemben és nem technikai szempontból manipulatívak. A számítógépet csupán a képek retusálására használja, mint például pattanáseltüntetés, a háttér színének tetszőleges változtatása.

A korábban említett reklám analógia az esztétikai retusálásokon, a minimalizált képi jelek felkínálta értelmezési lehetőségeken túl, a valós tények és fiktív helyzetek felcserélhetőségén alapszik.

Testrajzokat, időszakos tetkókat mindannyian viselünk, anélkül hogy különösebb figyelmet szentelnénk nekik. Ezekre a hétköznapi jelenségekre, a mindennapiságban megbúvó lényegre hívják fel a figyelmet Koronczi fotói.

Baglyas Erika

## A szükségnek arca mutatkozik

Koronczi Endre BIANCO projektjéről, valamint egy jelenségről

*Balkon, 2004/3. 18–20.*

Egy jelenségről beszélek, ami majdnem olyan, mint az álom. Színes, szürreális, de itt, most megvalósul. Vegyük például azt az álmat, amelyben vágom az öcsém haját, a hónom alatt van a feje, kőkemény fej, konok, makacs, ellentmondó, ellenkező. A haja is kemény, szúrós, mint az arcszőre. Nagyon megnőtt, le kell vágni. Nem én akarom. Ő akarja. Aztán úgy tartom a karomban, mint ahogy Apu a kenyeret szokta. Úgy megbecsülően és alázattal ugyanakkor nagyon erősen is. Egy kézi hajvágóval vágom, és miközben erősen szorítom a fejét, azt kérdezgetem, hogy nem fáj, ugye nem fáj? Vagy fáj? Szóval fáj-e neki az én álmom?

Mondhatnánk azt is: az álmaink egyáltalán nem létszükségletek, egyszer csak lesznek, mint végtermékek. Felesleges lenne a létezésük szükségéről vagy hasznosságáról beszélni. Van egy ismerősöm, aki például egyáltalán nem emlíkszik az álmaira, egyre sem. Manapság úgy tűnik, a képzőművészeti alkotások nem megvalósulnak, csak úgy lesznek, valaminek a végtermékeként, és a folyamat most sokkal fontosabb, mint a „termék” maga, így ezek szükségéről vagy hasznosságáról beszélni nem kikerülhet. Már az sem véletlen, hogy hosszú projektekben gondolkodunk. Nem tekinthetünk egy önmagában létező műre, helyzet van, ahol is a művésznek kell kontextusba helyezni, helyezkedni, be kell kapcsolódni a diskurzusba valahogy, aktuálisan. Munkás, mert nem elég figyelni. Ravaszkodni kell. Nincs idő, hogy megszokjuk a „hívószavakat”, mert lejár az érvényességük. A csomagoláson az áll, hogy frissen tartva, időnként a frissesség mellett még felületesen is. A mindenhová tekintgetés helyett, a mindentől egy rész elolvasása helyett maradhatna-e más, mint az individuális indítékokra hagyatkozni? Az elemi szükségletekre, ami végül is sosem fáj. A szükség itt most az elmozdulás, rosszul úgy is mondható, hogy kilépés, jól talán, hogy hátra lépés. Vagy hátrahőkölés?

Egy jelenségről beszélek, ami majdnem olyan, mint az álom. Ha nem lenne, hiányozna. Bármit találok, a hiányt találok. Ebben a kortárs képzőművészetnek nevezett lagymatag erőterben mozgok, ahol rendszeresen kifejeződik a hiány, mint olyan. A szükségnek arca mutatkozik. Kifelé mozdulok, ahova lépek kérdésekre ütközöm, a művészeti termék, azaz a mű léte, felhasználására, felhasználhatóságára, valamire valóságára, szükségére kérdeznek. Tehát hasznos-e? Lehet-e hasznos? Vagy maradhat-e, maradjon-e haszontalannak, lehet-e pusztán önmagáért való? Úgy értem, megengedhető-e? Vagy megengedhető-e, hogy ne legyen önmagáért való? S persze az is kérdés, milyen szempontból? A művész szempontjából? A társadalom szempontjából? Szakmai szempontból? Mindezt ki kérdezi? És kitől is? A művész kérdez. Egymagában kérdezget, és egyúttal felel is, hogy **BIANCO**. Azaz kitöltetlen szelvény, mondjuk üres nyerszelvény. Jó mi? Nyerni. Csak úgy, a szellemi tőke vagy a fűtésszámla miatt vagy a kreativitásért vagy mit tudom én, miért.

Egy jelenségről beszélek, ami majdnem olyan, mint az álom, csak ennek már megszoktuk a jelenlétét – legalábbis a berkekben innen. Hogy minden sárga, szintisza yellow, mert Koronczi Endre legszívesebben mindenhol hagyta egy kis sárgát nyomként, hogy lekövethető legyen a gondolatmenet. Már a neve hangzása is sárga-szerű. Kisajátította. Mert merte. Ezt vehetjük pozitív kritikának. Koronczi Endre mindent megtett azért, hogy a sárgáról rendesen ő jusson az eszünkbe. Komoly munka volt, bár a cél korántsem pusztán ennyi. Mondhatom, hogy mindnyájan érezzük? Hogy a kortárs vizuális kultúra minden területén kifejeződik egy olyan hiány, amelynek léte igényt formál arra, hogy a képzőművészet, mint értékközvetítő médium bekapcsolódjon a társadalmi szinten létező párbeszédbe? Ez itt, most adekvát, hogy: a hiány igényt formál? És az igény pedig termeli a törekvések sorát? Elmozdulás, persze kizárólag alulról, de így se rossz. Az elmozdulás lehetősége sokféle, de vegyük most a reklámokat vagy magát a médiát. Meghatározzák a mindennapi vizuális kommunikációt. Van benne részük. De jó nekik! Időnként a széles társadalmi rétegekhez elérő reklámok területén láthatóvá válik az igény, hogy a vezető reklámcégek termékreklámok helyett egy összetettebb, ugyanakkor jól érthető jelenséget, értéket közvetítsenek. Igen, időnként van elmozdulás abba az irányba, amely felé sokszor a képzőművészetnek is van igénye kimozdulni. Kifordulni. Mégis, mintha a dolog nem működne. Talán a pénz. Vagy mi?

Egy jelenségről beszélek, ami majdnem olyan, mint az álom, egyszer beléd eszi magát, aztán már mindig ott marad. Ez lenne a cél, ilyen erősen nyomot hagyni. Koronczi Endre **BIANCO projektje** jól átgondolt, alkalmas kezdeményezés arra, hogy a valódi tartalommal rendelkező, kiugró vizuális teljesítményeket jelenítsen meg a mindennapi vizuális kommunikációban, például a reklámok területén. A projekt kísérletet tesz arra, hogy a képzőművészeti tudást: kreativitást, egyediséget, érzékenységet, a vizuális nyelv ismeretét és saját művészeti tapasztalatait közelítse azon területek felé, amelyek kommunikációjukhoz a vizuális közlés nyelvezetét használják. Az mondjuk, talán kicsit erős, hogy eladhatóvá tenni a művész tudását, képességét, termékként reklámozni, kitalálni ezt a személyiséget, és mindezt a kereskedelemben értékesíthetővé tenni, árat kérni a művészeti többletért, de mondjuk, szolgáltatást nyújtani. Kikényszeríteni, hogy használják valamire. A hasznos művész fontos is, és ez akkor olyan, mintha lenne értelme. Tegyük fel, van. Praktikus okokból Koronczi kiválasztotta a sárga és fekete színt, amit vizuális alapként használ a projektjéhez, amelynek egyik

fontos célja kilépni ebből a zárványszerű létből és bekapcsolódni a társadalmi párbeszédbe. A **BIANCO projekt** több ponton is reflektál a reklámok által használt eszközökre, és hatékonyan alkalmazza őket a saját területén. Egy jellegzetes arculat – gondolok itt magára Koronczi Endrére – több csatornán keresztül közvetítve a lehetséges felhasználók felé, a magáról mintázott emblemátikus logó, és az ez alapján előállított és kiközvetített reklámanyagok. Informatív weboldal, megválasztott célközönség, rengeteg matrica a város minden részén, szórólapok autószélvédőkön, szórakozóhelyeken, kiállítóhelyeken, valamint az ún. stock-fotókra emlékeztető képek. Ez utóbbi a **BIANCO** „hasznosságának egyedüli gyenge pontja”, ugyanis a képeken keresztül kommunikáló művész hangneme meglehetősen groteszk. Ennek persze lehet örülni, hiszen jól lekövethető a bizonyos reklámszakember pozíciója, ha akarjuk még a társadalomban betöltött szerepe is, és jól látható, hol foglal magának falatnyi helyet a művész, mert a tettek hiábavalósága, a leképezett mozdulatok cinizmusa járja át ezeket a képeket. Persze valószínűleg nem szándékosan, nem ezt kívánja közvetíteni a művész, mégis kikerülhetetlen és a képek további sorsát, a projektben betöltött szerepüket elnézve nagyon is fontos. A lassan már száz darabra növekedő képsorozat hangulata csak első ránézésre emlékeztet a stock-fotókra, amelyek az igényes reklámszakemberek munkáját hivatottak megkönnyíteni azáltal, hogy zsánerképeket kínálnak az elképzeléseikhez. A nézőnek ugyanis az a gyanúja támad, mintha valami csalás lenne a dologban. Nem azon akadunk fenn, hogy egy képen sok Koronczi Endre szerepel, ez tulajdonképpen evidens, inkább az a dolog furcsasága, hogy más személy viszont szinte egyáltalán nem. Általában maga a művész készíti magáról a fotókat – gondolhatjuk a kézben tartott zsinór alapján –, s ha akadna is olyan, aki alkalmi résztvevője lenne a képeinek, feltételezem, egyszerűen ki van iktatva. Olyan képekké manipulálja fotóit, amelyek vegyítésztagúkkal, a tudatos kompozícióval egyszerűen szomorúvá válnak. Nem igenlik az életet, nem úgy, mint azok a szótárméretű könyvekbe kötött stock-fotók. Végül a művészet létrehozásának szempontjából nézve mégis ez az üdítő, ugyanakkor megnyugtató Koronczi Endre képein, hogy valószínűleg ezeket a fotókat soha nem fogják reklámok alapanyagául választani, mert olyannyira szembetűnő rajtuk a művész kritikus állásfoglalása. Ez a: *mindent megteszek érted, mindenben kiszolgálalak, ha kell, letolom a nadrágomat, ha kell szalmabálára mászom, hatalmas sárga lasztin egyensúlyozom, s ha nagyon akarod reklám, bármikor leszek én egy személyben több személy, mert mindent lehet.* Tökéletes kiszolgáló személyzet vagyok, egymagam vagyok, praktikus vagyok, művész vagyok.

Egy jelenségről beszélek, ami majdnem olyan, mint az álom csak egy kicsit hitelesebb. Igen, ez egy kulcs szó, hiteles. Lejön a hitelesség a megtervezett arculatról, az önmagát soha meg nem hazudoló Koronczi-külsínről, de a hitelesség, mint egy műalkotás alapvető kritériuma igazán magukról a képekről süt, amelyeket közel három év alatt készített a művész, különböző helyszíneken, külföldön, belföldön. Ez az a pont, amikor a reklámot, mint közvetítő eszközt nem igazán kell felemlenünk, mert ezeknek a fotóknak – a **BIANCO projekttel** ellentétben – egyáltalán nincs szükségük reklámra, és az a gyanúm, bár ez a **BIANCO projekt** sikertelenségét igazolná, mindez fordítva is igaz. A **BIANCO projekt** alapvető indítéka mellett ezeken a képeken keresztül kötődik leginkább a kortárs művészeti kontextushoz. A képeken a művészre irányul a figyelem, úgy létrehozói, mint befogadói oldalról. A magát megteremtő, leképező, megfigyelő művész személyiségének örök aktualitása artikulálódik a képeken, a művész háta mögött elképesztően grandiózus tájakkal vagy kevésbé grandiózus, de jól megválasztott helyszínekkel és egy mesterségesen kitermeléssel arculattal megspékelve. Pont. Nem lehet hozzátenni semmit. Minden kép valahol a vicces és a véresen komoly kritika határmezsgyéjén egyensúlyoz. Megnézem, és kérdelem máris: ez most komoly? És röhögnek, de annyira megérintenek ezek a sárga alakok, ahogy egymás hegyén-hátán mindenféle értelmetlen dolgokat művelnek. Nem is az, hogy bármihez kezdenének, de mindezt elképesztő komolysággal, mintha ettől bármi is függne, mintha nem lenne mindegy a reklámoknak, hogy Koronczi Endre mit csinál a képeken. És meggyőznek a képek, hogy szükség van olyanra, amin guggol, és idétlenül néz, és olyanra is, amelyiken behajol a kamera elé, és a mutatóujjával feltűri a száját, meg arra is, amelyiken fejével támasztja a telefonfülkét és a kerítést, hogy mindezekre valóban szükség van, művészeti szempontból legalábbis.

És már nem akarok röhögni, mert egy jelenségről beszélek, ami olyan mint az álom, csak ez esetben inkább olyan, mint a rémálom. És már azért sem röhögök, mert én is minden nap a bőrömről érzem, hogy hosszadalmas projektekre fogunk. Hogy gyakorta, nem feltétlenül önszántunkból, a kiállítóterén kívül valószínűleg meg azt, amit mi akarunk. Hogy elfordulás és kiszorulás van az intézményekből. Hogy az évekig készülő projektekhez nem létező pályázati rendszerből kell pénzt fakasztani. Hogy az elfordulásból a kiszorulás következik, ahol persze a szakmai kommunikációnak nincs helye. Hogy csak pár embernek van igénye rá, hogy része legyen egy társadalmi szintű kommunikációnak, amit úgy tűnik a szó szoros értelemben itt egyszerűen lehetetlen megvalósítani. Koronczi a **BIANCO projekttel** mindezt bevállalta, és ami a társadalmi szempontokat illeti, hasznos művészetet hozott létre, hiszen interaktív is, közvetít is, mond is valamit, tartalmaz is, hordoz is, eszköz is lehetne. Mégis. Az álmaink létszükségéről beszélni talán tényleg felesleges, mert vagy léteznek, vagy nem. És úgysem a végeredmény foglalkoztat le bennünket, hanem a közbenső élmények, a megálmodás folyamata, maga az alkotás. De hát, csak léteznek azok az emberek is, akik leveszik az alkotó válláról ezt a kedves terhet és közvetítik végre a közvetítendő, vagy legalábbis tolmácsolják! Hogy bekapcsolódjunk abba a híresen fontos párbeszédbe. Hogy választ kapjunk végre a kérdéseinkre – vajon fáj-e nekik a mi álmunk?

## Hemrik László Két nem Koronczi Endre kiállítása

Új művészet, 2005/3. 32–33.

Koronczi gyakran jelenik meg saját képein: a művész lényeges szereplője művészetének. Nem önarcképmodellként szerepel a művekben, annál összetettebb, bonyolultabb szerep az övé. Érdemes ennek kapcsán Bordács Andrea *Arcképmutatás és Narcissus utódai* című tanulmányait elolvasni, mely a kortárs magyar képzőművészet portré és önarckép műfaját veszi számba (Úm., 2004/10–11.).

Koronczi médium, cselekvő hős, a történelem tárgya és anyja. Olykor különféle tárgyak lenyomatait hordozza a testén (*Testnyomatok*, 1999), máskor Isten problematikáját járja körül. Szó szerint. Cipője talpára írja az ISTEN szót, hogy megjelölje, amerre járt (*ISTEN*, 2000).

Máskor a jól kitalált Koronczi-arculattal különös helyzetbe hoz tájakat, városi tereket, mindezzel egy új kommunikációs, promóciós forma lehetőségét kínálva a művészetén túli élet, gazdaság, kereskedelem, média résztvevőinek. Ez a **BIANCO projekt**, melynek célját a következőképp foglalta össze: „Beszéljünk úgy a művészetről, hogy közben nem állítjuk azt, hogy a művészetről beszélünk.”

Utóbbi magánéleti kérdések foglalkoztatták, feltehetően nem véletlenül. Szükségnek látta, hogy rendbe tegye az életet maga körül. Erre számtalan lehetőség kínálkozik. Egy képzőművész számára természetesen a legadekvátabb formát a problémák képbeforgatása jelenti. Gyenis Tiborral közösen hozták létre a **BASIC projekt** című kiállítást (2004). Mindketten egy-egy nagyszabású fotóval igyekeztek rögzíteni azt az életrészt, amelynek részesei (gyerekek, szerelmek, barátok, szülők állnak össze egy kép erejéig, köztük maga a kép készítője is), de nem elsődlegesen dokumentációs szándékkal, hanem azzal az intencióval megtámogatottan, hogy a kép megszületésével, megoldódna, feloldást nyernek bizonyos kapcsolatokból, viszonyokból származó negatív folyamatok, negatív erők. Mélyi József az Exindexben írt *Művészeti önterápia* című kritikájában<sup>1</sup> sikertelen (terápiás) kísérletnek nevezi a **BASIC**-et.

Koronczi új munkájával, az **epicene**-nel („két nemből használt főnév”) még mélyebb régiókat szólít meg, önmaga lényé, lelki strukturáltsága izgatja, s ezzel természetes módon kapcsolódik a **BASIC projekthez**. Adódik a kérdés újra és újra, kik vagyunk, milyen erők, késztetések irányítják gondolatainkat, cselekedeteinket? A mű ennek a problémának egyik aspektusát világítja meg, a már megszokott, jellegzetes koronczi munkamódszerrel, stílussal.

Koronczi, miközben komoly egzisztenciális kérdésekkel foglalkozik, nem rejti véka alá, hogy rendkívüli módon érdeklődik az új képi technológia, miként a reklám, a plakátműfaj, a vizualitás korszerű sablonjai, divatos, funkcionális jellegzetességei. Tudatosan, keményen rá is játszik ezekre. Így aztán kissé ambivalens a művel szembeni érzésünk: vonz és taszít. Elidegenítési effektussal operál a művész, józanságra int bennünket.

Androgünök vagyunk, magunkban hordozzuk mindkét nemet. A férfiben ott vannak a feminin, a nőben a maskulin lelki sajátosságok, amiről alig van tudomásunk, bár ők teszik a dolgukat életünk folyamán végig. Kétségtelen, időnként többet követelnek maguknak, nem elégszenek meg a másodhegedűs szereppel, és ekkor nem kevés problémát, traumát okoznak „tulajdonosuknak”. Mindenről sokat olvashatunk a mélylélektan egyik nagy apostolától C. G. Jungtól. Koronczi ezt úgy interpretálja az **epicene** szöveges felvezetőjében, hogy az elméletet (ez persze kicsit túlzás) „egy északon élő kis nép legendájából ismerhetjük”. A legenda legendája. Talán el is maradhatott volna ez a szöveg, még akkor is, ha benne van a képek formátumát megelőlegező két kis kör. Ezekből a köröcskékből aztán lehet ♀ és ♂ jel is, két nagy méretű print is.

Koronczi Endre a vállalkozásának izgalmas voltát az képezi, hogy úgy jelenik meg a képeken, hogy voltaképpen nem ő van jelen, hanem lelkeknek két karikázott, túllangszúlyozott, szélsőséges értéke, miközben kiolvasható a harmadik láthatatlan portré is, mely a két érték között cirkulál. Nem azt teszi tehát, mint C. Sherman, aki feloldódik egy másik identitásba, és nem is a nemek felcserélhetőségével játszik, mint tette Beöthy Balázs és Németh Hajnal a *Néha Hajnal Bárhol Balázs* című sorozatban (1997–1999).

A személyiség dualizmusának problematikáját egy dialógussal is alátámasztja, mely akár a kis OO között is lejátszódhat, de két egymáshoz közel álló férfi és nő között is. Koronczi önismereti projektje így lesz apropó a másik (nem) teljesebb megismerésére.

<sup>1</sup> [http://www.exindex.hu/print.php?l=hu&t=kritika&tf=muveszeti\\_ontarapia.htm](http://www.exindex.hu/print.php?l=hu&t=kritika&tf=muveszeti_ontarapia.htm)

Somogyi Zsófia

## Egy műelemzés tanulságai

A személyes fotó elméleti vonatkozásai 4.

Fotóművészet, 2010/4. 60–64.

„A kérdés nem pusztán az, hogy mikor tűnt fel először,  
hogy a múlt más volt, hanem, hogy mikor mire használjuk  
azt a múltat, amelyet a nyomokból, romokból alkotunk újra.”<sup>2</sup>

A személyes fotó kutatása utolsó fázisában egy műalkotás elemzésére koncentráltam. Gyenis Tibor és Koronczai Endre **BASIC projektje** inspirált anno a kutatás megkezdésére, mert több szempontból is kiemelkedő és alapvető fontosságú alkotása a személyes fotó műfajának. Mivel az elemzés során azt a fajta eljárást követtem, amit az alkotók is a mű létrehozása során, azaz, hogy mindent kizárva a témára fókuszáltak, így ennek a beszámolóknak a *Mély játék* címet adtam.

A választásnak természetesen több oka volt: a mű több szempontból (társadalmi nemek, személyesség mértéke, a műre érkezett kritikák száma és szenvedélyessége) a 2000-es évek eleji magyar művészeti termés határokat átlépő alkotása. Reflektorfénybe helyeztél egy sor akut kérdést a művészeti közege és az egyes emberek magánéletén belül egyaránt (és egy időben). A bátorsága abban állt, hogy merete (sokáig, alaposan, szinte az örület és a zuhanás határáig) azt nézni: mi ez a dolog (a saját történetem) önmagában? A **BASIC** elemzése a személyes fotó lényegi aspektusait kibontó esettanulmány volt, amelynek során a legtöbb ezt meghatározó kérdést feltehetjük, és arra általában véve is releváns választ kaphatunk.

A **BASIC** története 2003-ban kezdődött, ekkor kérte fel az alkotókat páros kiállítás megvalósítására a Budapest Galéria. A közös gondolkodás során merült fel, hogy azzal kellene foglalkozni, ami mindkettőjük életében éppen a fókuszban van, sőt minden mást kitakar: a magánélet válságával. Ezért felkérték életük legfontosabb szereplőit, hogy egy fotózás erejéig álljanak össze csoportképpé.<sup>3</sup>

Az alkotást elemző-értékelő kritikák nagyon sokféle szempontot, olvasatot hoztak a történetbe, olyannyira, hogy ezek a mű elengedhetetlen részeivé váltak: ma már kizárólag ezeket „hozzáolvasva” állhatunk neki az értelmezésnek. Ez persze minden alkotás esetében így van (ti., hogy az idővel ráakodott befogadási rétegek befolyásolják a műre vetett pillantást), itt azonban fontos momentum, hogy maguk az alkotók tették fel az ismertető és dokumentáló weboldalra az összes szöveget, szöve így bele azok tartalmát a műbe.

A rengeteg kritikai szempont közül kettőnél időznék most részletesebben: a társadalmi nemek és a személyesség kérdéseinél.

Az előbbi kapcsán Hock Bea az egyik legfontosabb recenzió: ő vitte végig a gender szempontú kritikát. Ennek nyomán alapvető jelentőségű, hogy kiderült: nem csak a női életszféra (bizonyos) eseményei nem vétettek fel a művészet fő csapásirányába, hanem a férfi életszféra, élettapasztalat bizonyos elemei sem. Sőt, ez utóbbiak nem csak itt nem találnak könnyen fogadtatásra, hanem a szélesebb társadalomban sem. Például egy amúgy gender-érzékeny kritikus is kvázi számon kérte a művészeket, hogy miért lépték át a férfias norma határait.

Érdekes ellentmondás került tehát felszínre: ha a nőkkel való bánásmód tekintetében bíralt társadalmi rend (gender-érzékenység) határait férfiak lépik át, akkor ezt szankcionálni kell, mert megszegték a normát (amit „mellesleg” nem tartandban lévőnek a kritikus), nem férfias(sa)k többé. Feministaként tehát Hock ragaszkodott a ma uralkodó férfiképhez, miközben kikéri magának az uralkodó nőképet. Könyvében azonban rámutat, hogy „az egyik feminista tét tehát a »nő(i)« mellett a »férfi« újradefiniálása volna”, mivel a meglévő férfi rendszer sajátossága, hogy „ahhoz csak igazodni lehet, mintha a belépő nem is létezne”. A megoldást Hock „ki-megtalált én-képek”,<sup>4</sup> azaz a férfi önismereti munka mentén látja, s szerinte (s ezzel teljesen egyetértek) a **BASIC**-ben éppen ez zajlik: férfi-ének fabrikálása. S hogy a szélesebb társadalomban is nehéz ennyire személyes dimenziókról, ráadásul közösen beszélni két férfinak, azt a homoszexualitás kérdésének felmerülése is jelzi. Ezekre utaló megnyilvánulásokat a megnyitó-performanszban tettek az alkotók. Erre reflektál Hock: amennyiben neki saját magának igazza van, és a két művész sem tudott jobb keretet adni két férfi intim

kapcsolatához, mint ezt,<sup>5</sup> akkor ez arról tudósít, hogy a jelenlegi nemi szerepeltérások rendszere nem rendelkezik legitím sémával két férfi intim lelki kapcsolatára. Hock ezen kívül felsorolja, hogy milyen női attitűdök nyilvánulnak meg az alkotási folyamatban: „a partikularitás, a személyesség felvállalása, a domináció és a kontrollálás helyett az odaforulásra építő kommunikációs attitűd, a kollaborativitás, a szégyentelen »lelkizés«”. Azt azonban nem említi, hogy mennyi erőszakosság, irányító jelleg, a helyzet bizonyos aspektusainak teljes uralása is jellemzi a művészek eljárását, azaz együtt-alapvetőnek tekintett férfias viselkedésmódokat valósítanak meg.

Gyenis pszichotablóján saját nemi identitása kérdés nélküli. Központban áll, aktívan kinéz a képből, már-már agresszív bemozdulást sejtet a testtartása, „nőjét” pedig despotikus gesztussal öleli-fogja. Koronczinál jön be finomabb rétegekben a férfi és női életszerepek keveredése. Az ő főszereplősége finomabb rétegek felfejtése után válik egyértelművé (hacsak nem ismerjük őt, vagy nem Gyenis képét néztük meg korábban, ahol ő is szerepel): nem néz ránk, nem is teljesen középen van, nem is rá vagy felé irányul a többi szereplő cselekvése. Ő erőmberek pózába süllyedve tartja saját életét-jelenét szimbolizáló autóját – tartani kell, mert egy alak éppen elgurítja az egyik kerekét. És főként: tartani kell, mert egy kisgyerek ül benne. Igaz, biztonságos gyerekülésben: de akkor is csak a főhőstől függ egyensúlya, biztonsága. Hogy az autó mit jelent, hajsza pontosan tudhatjuk a werkfilmről is, így a vele párhuzamosan álló, kisebb sárga autót, amelyre kizárólagosan fókuszál a terhét tartó főhős tekintete, nem túlzás a gyermek életének szimbólumaként kezelni. Ebből meríti minden erejét a főszereplő, hogy elbírja terhét.

Tuczai Rita, a mű jelentős elemzője, ennek a jelenettrésznek az értelmezésekor kifejti, hogy a művész-főhős itt tulajdonképpen női szerepben pozicionálja magát, hiszen a gondoskodás, a szeretteink megóvása alapvetően nőinek tekintett attitűdök.<sup>6</sup> Fontos megjegyezni két dolgot: az első, hogy Koronczai mindezt óriási, „férfihoz illő” erőfeszítések árán teszi. A második, hogy ezek a szerepek ma már láthatóan összecsúsznak, például elvált apáknál ez egyáltalán meglepő. Mindezekkel együtt: Koronczai bizonyos értelemben valóban női szerepet is visz, és e tekintetben a mű átlép egy újabb határt. András Edit hosszan kitér elemzésében arra a jelenségre, miszerint a rendszerváltás után a művészeti terepre végre „beengedett” női alkotók többet tettek meg témájuknak a hétköznapi valóságukat – amely az ő esetükben (a nőket a közszférától távol tartó, és ezt a „nemek közötti egyenlőtlenségek” megszüntetéséről szóló ideológiával elleplező) szocializmusban a háztartás és család köré összpontosult. A '90-es években: „A magántér (konyha, fürdőszoba), a háztartási tevékenységek (takarítás, sütés, főzés, befőzés) [...], a női életforma elemei (gyerekszülés, gyereknevelés) és végül a magánélet, a magánsorsok megjelentek a hazai művészetkészítési gyakorlatban. Az ezredfordulóra a határok közötti átjárás a másik irányból is biztosítottá vált, azaz egyre több férfi művész fókuszált a magánéletére, belső történéseire.”<sup>7</sup> Ez két szempontból is érdekes most számunkra: amikor férfiak fordultak a téma felé, akkor nem az említett női témákon és formákon keresztül tették ezt, mivel nem ez volt az ő életterepük, és ennek megfelelően nem is a női életszférából ismerős személyesség volt az, amit tematizáltak. Koronczinál az a plusz csavar, hogy a hagyományos női tematika vagy formák használata nélkül mutat fel egy nőiesnek tartott szerepet, úgy, hogy egyúttal kifejezetten férfias szerepben jeleníti meg magát.

A társadalmi nemi szerepek, illetve azok reprezentációja még egy kérdés körül izzott fel jelentősen: a hiányzó szereplők helyettesítésének módja kapcsán. Ez a két művésznél nagyon eltérő volt, mindkét esetben a konkrét kapcsolatok, illetve az adott alakok a művész életében betöltött szerepének feleltethető meg (és a két művész karaktere, világhoz való viszonya is szerepet kap ebben). Koronczinál az egyik helyettesített figurával való kommunikáció szinte teljes hiánya tudható a werkfilmről is – s akivel nem tud párbeszédet folytatni, mert kivonja magát az alól, annak hófehér lyuk jelöli nem-ott-létét, fizikai és mentális-lelki hiányát egyszerre. Gyenisnél ezzel szemben nagyon is ott vannak, méghozzá robusztusan, nagydarabként, meghatározóan, illúziómentesen a szereplők, akik nem akartak szerepelni. Ők voltak a női reprezentáció módját maguknak kikérő kritizálók fő okai: szerintük a nők tárgyként való szerepeltetése tisztességtelen és szexista volt. Tisztességtelen, mert akaratuk ellen történt, szexista, mert úgy néznek ki, ahogy (hangsúlyos női jegyeik és erotikus mivoltuk). Tuczai mutat rá, hogy még ma is vállveregetés jár annak a nőnek, aki „csúnyát mond” a férfiakról, akár a művészet nyelvén, ám dorgálás jár ugyanezért a férfinak. Pedig nem ennek szankcionálásáról lesz jobb a nőeknek. A mű pedig elég sokrétű nőképet, nőképeket vonultatott fel ahhoz, hogy elhiggyük: mindenkit úgy ábrázoltak, ahogy az alkotási folyamatban véghez vitt önismereti és kapcsolati munka során alakot öltött az alkotók számára.

<sup>2</sup> György Péter: A világörökség szimptomája. A múzeumok az instabil identitás korában. *Élet és Irodalom*, LII/48. 2008. november 28. <http://www.es.hu/index.php?view=doc;21432> (Letöltés ideje: 2009. augusztus 27.)

<sup>3</sup> A **BASIC projekt** részei: két pszichotabló (színes, digitális kasírozott fotópríntek, Koronczai Endréé fekvő ellipszis alakú, mérete 200x205 cm, Gyenis Tiboré fekvő téglalap alakú 185x242 cm), két kb. 30 perces werkfilm, a honlap, amelyen megtalálhatóak a fotók és a projekt szöveges részeinek dokumentációja: a werkfilmek szövegkönyve, a kiállítás-megnyitó performansz szövegkönyve, a projektleírás, a szereplőket felkérő levél szövege, a műről született és megjelent kritikákkal együtt.

<sup>4</sup> Hock Bea: Intellektuális erotika. Első megjelenés: *Præsens*, 2004/3. Második megjelenés: in: uő: *Nemtan és pablikart. Lehetséges értelmezési szempontok az utóbbi másfél évtized két művészeti irányzatához*. Budapest, Præsens, 2005. 84–93. (90.)

<sup>5</sup> Hock: i. m. 90.

<sup>6</sup> Tuczai Rita: *A BASIC projekt és a performatív működés*. Performance – performáció – performativitás (workshop). Modernitás Kultúratudományi PhD Program Műhelye, Pécs, 2007. Tuczai felsorolja a passzivitást is, mint a női szerep jellemzőjét – én azonban egyáltalán nem tekintem passzívna a főhőst: csak olyannak, akinek nincs más választása, és ezért teszi az egyetlen dolgot, amit lehet. Tehetetlen, de nem passzív.

<sup>7</sup> Bekezdés és idézet: András Edit: *Kulturális átöltözés. Művészet a szocializmus romjain*. Budapest, Argumentum, 2009. 115.

S itt térhetünk rá a személyesség kérdésére. Alapvető kérdés a **BASIC**-kel kapcsolatban: vajon erkölcsileg, érzelmileg stb. megvédhető-e az, hogy a művészek valódi életük szereplőit szerepeltetik a pszichotablónkon? A valódi szereplők hitelesítő funkciót is visznek – éppen azt támasztják alá, hogy valódi kapcsolati munka történt. Hogy a dolgok nem a két művész fejében dőltek el és történtek meg, hanem köztük és a számukra fontos emberek között. A szereplés vállalása pedig egyúttal legitímálás, engedély arra, hogy a fotón megjelenjen a szereplő alakja, hogy a művésszel közös története így vagy úgy, de publikussá váljon.

Ráadásul mindkét művész többféle módon is vigyázott a szereplőire és a történeteikre. A werkfilmbeli azonosítási lehetőségeken, a nevek listáján túl is: végül minden szereplőre mint „kváziszínészekre” nézünk, még akkor is, ha egészen konkrét mozzanatokot is megismer(het)ünk a történetükből. És akkor is, ha pontosan tudjuk, hogy amit látunk, az „igaz”, hogy biztosan nem megrendezett képről van szó (illetve teljes mértékben megrendezett képről van szó; ahol azonban a tény, hogy amit látunk, az emlékeztethet a valóságra, nem a véletlen műve). Így ez a momentum, a szereplők nem teljesen pontos beazonosíthatósága részben az ő védelmüket szolgálja, illetve teret hagy a befogadói értelmezéseknek, érzéseknek. Beck András kritikájának a valódi szereplők szerepeltetése elleni egyik legfontosabb érve, hogy az ábrázolásuk módja megfosztja őket egyéniségüktől. Valóban: nem önálló individuumokként állnak előttünk, hanem helyettesítik önmagukat, ráadásul olyan módon, amit nem ők találtak ki. Önmagukat játszva mégsem önmagukként vannak jelen, nem nyernek önálló ábrázolást, karaktert. Tuczai elemzéseiben végigvezeti, hogy a valójában szimbólumokként vannak jelen. Nem tudunk kérdést feltenni velük kapcsolatban úgy, ahogyan például egy privátfotó szereplői esetében, mert minden rezdülésüknek, még a ruházatuknak is csak egymáshoz képest, a viszonyrendszereik felől van értelme, csak abban a nagyon erős szövegetben, amelyet a művészek szöttek a képek legapróbb elemeinek megtervezésével és így jelentéssel való feltöltésével. Ők itt tulajdonképpen sűrítmények, ahogy a képek minden eleme az: ami és ahogyan azzal a személlyel közösen történt, amilyen érzéseket és élményeket okoztak egymásnak, ahogy formálták egymást – mindezek egyszerre, egy tér-idő pillanatba sűrítve vannak jelen ezekben a megtestesítésekben, amelyek a szó konkrét és átvitt értelmében is azok. Önálló személyiségük hiánya pedig még egy nagyon markáns dolgot árul el: azt a képet jelenítik meg magukról, ahogyan a művészek fejében-lelkében élnek, testet öltenek. Az ő részükről az igazi bátorság és nagyvonalúság az volt, hogy megengedték a művészeknek, hogy úgy ábrázolják őket, ahogyan látják őket. A pszichotabló szereplői a fájó találkozások, a kellemetlen szembesülés és a bizonyos értelemben vett „egyenlősítés” (ti. ők válnak egyenrangúvá, egyformán fontossá az egy képen való szerepeltetéssel) mellett azt is vállalták, hogy azt az arcot-alakot veszik fel, amit a művészek kérnek tőlük. Passzivitást vállaltak egy helyzetben, amikor sosem voltak azok. Ha a személyes fotóval kapcsolatos eddigi kutatásaimból az én–másik viszonylatok konstruálódásának módozatait, illetve az egyén önmagára való rálátásának típusait nézem, akkor azt is mondhatnám, hogy a **BASIC**-ben a szereplők hajlandóak eljátszani azt az arcukat, amilyenek a művészek látják őket, de ők nem feltétlenül látnak saját magukról. Ez a Johari-féle második (látják ők is) és harmadik (ők ezt nem látják) „arc”. S az így megalkotott alakok elhelyezése és attribútumokkal való felruházása során kialakuló hálózatban helyezik el magukat a művészek.

Az alkotók részéről vállalt rizikó sem kisebb: mivel minden ember tekintetében más arcunk van, másik énünk, „kreálódik meg”, így nem kis vállalkozás összehozni egy helyre olyan embereket, akiknek a nagyon eltérő tekinteteiben nagyon sokféle arcunk létezik. A művészek felvállalják, hogy a fotózás során ezek esetleg eltűnnek, nem lesznek jelen, átváltoznak – és ezzel majd a többiek is szembesülnek. És természetesen szerepösszezsúszások is vannak, azaz a többféle életszerepet most egy színpadon, egy darabban kellett eljátszani: apa, fiú, barát, szerető, elhagyott, elhagyó, alkotó művész, szervező stb.

Központi kérdés, hogy mi van azokkal, akik nem akartak szerepelni, ám nevük és alakjuk (legalábbis saját maguk és a közeli ismerősök számára felismerhetően) mégis a projekt része lett. A Mai Manó-beli beszélgetés egyik témája is ez volt, mint a mű körüli felháborodás egyik fő oka. Elég kemény állítás húzódik meg a mégis-szerepeltetésben, mintha a művészek azt mondanák a szereplőknek: „Ha nem akarod is, része vagy az életemnek. Nélküled nem teljes a magamról alkotott képem. És amikor ezen dolgozom, nem tudok tekintettel lenni rád, nem tudlak kihagyni a tükördarabok közül.” S mivel a nevek listájának megírása volt a projekt alapozó, igazán kínos és fájdalmas fázisa, a mégis leírt nevek, megnevezett egyének kihagyása a mű hitelességét veszélyeztette volna. Ha ez nem korrekt, nem etikus, önző lépés, akkor is.

Az egész helyzet drámája a (személyes) jelenlétben tud csak így besűrűsödni: vajon milyen érzés lehetett ezeknek az embereknek egy pillanatig lélegzet-visszafojtva egy közös térben egy cél érdekében együtt létezni?

A **BASIC** a valódi szereplők ilyen módon történt szerepeltetésével szintén határokat lépett át, főként, mert több szereplő a művészeti szcéna számára is ismert volt, s a nehézség, amit ez a tény okozott a befogadással kapcsolatban, sok kérdést vetett fel. A mű ugyanis ez által jóval túlment azon a határon, ami a személyes szféra ábrázolása miatt amúgy sem

problémamentes. Ez utóbbi ma már trend, mégis nehezen kezelhető műfaj maradt. Ennek rengeteg oka lehet, például az is, hogy mélyebb rétegekbe enged betekintést a művész életéből, mint amennyire a néző közel szeretne menni ahhoz. Szabályozhatatlan lesz a távolság, és a másik intim szférájába való berángatást nem mindenki viseli jól.

A téma kezelési nehézségeinek okait András Edit is firtatja. Külön fejezetben vizsgálja a személyesség kérdését, amit összekapcsol a köznapiság problémáival. Az általa idézett szerzők alátámasztják a személyes fotó kutatása során általam meghatározott, az ide sorolható műveket létrehozó alapvető mozgatórugókról gondoltakat. Johnstone szerint a köznapiság felé (amely több személyes fotó alapanyaga) fordulás a bizalmatlanság jele a heroikus és látványos iránt, illetve ugyanó rámutat, hogy a köznapiság használatával a művészek a közönséget olyasmivel szembesítik, amelyben azok (végre) felismerhetik magukat és helyüket a világban. Nikos Papastergiadis szerint a köznapiság felé fordulás „tanúságot tesz amellel, ami tudható és valóságos”.<sup>8</sup> Így tehát csökkenthet a kapaszkodó-nélküliség érzésén.

A személyesség kapcsán András kitér a „modernizmus végére”, miszerint eljárt az idő a „zárt identitások” felett: az egyén/művész csak társadalmi kontextusában érthető-kezelhető immár, és fontos különbségre hívja fel a figyelmet a privát szféra „nyugati” és „keleti” kezelésének módjában. A szocialista időszakban az ember magánélete valóban magánügy volt – ehhez hozzátartozik, hogy az uniformizáltság megpróbálta egységesíteni és így el is rejteti az emberek életének bizonyos terepeit, így úgy tűnhetett, egy jó darab abból a privát szférából, amely aztán a '90-es évektől téma lett, nem is annyira különbözött egymástól.

András szerint abban az esetben, amikor fotó a hordozója a személyes témának, az lehet a befogadói ellenállás oka, hogy semmilyen módon nem „íródik át” a valóságtapasztalat és -kép, nem történik elvonatkoztatás.<sup>9</sup> Úgy is mondhatnánk, hogy túl primér a látvány, nincs a téma éleit finomító köztes vizuális-mentális réteg. Hazánkban a személyes világ a '90-es évek második felétől kezdve több képző- és fotóművész által, más és más módokon lett tematizálva és beemelve a művészet szférájába,<sup>10</sup> és egy sor kiállítás fókuszált szűkebb vagy tágabb értelemben a témára.<sup>11</sup> Ám főként a '90-es évek vége felé létrejött munkák kapcsán fontos megjegyezni, hogy a hétköznapi tapasztalat bevonása nem azonos a privát szféra felismerhető és konkrét bemutatásával, feldolgozásával. Úgy is lehet a mindennapok dolgait a mű témájának és/vagy annak hordozójának<sup>12</sup> megtenni, illetve a művész személyes életének részletei és tapasztalatai olyan módon nyithatnak az általánosíthatóság, egy tágabb kontextus felé, hogy a sajátot, az igazi hétköznapit már el is takarják.<sup>13</sup> Ez természetesen művészi szándék kérdése, azé, hogy milyen problémát-jelenséget tematizál valójában a mű. A **BASIC** nem kapcsolódik semmilyen általánosabb dimenzióhoz:<sup>14</sup> például nem a férfi–nő kapcsolatok vannak fókuszban, hanem a saját kapcsolataik. Itt válik fontossá a munka modell szerepe, miszerint mintát nyújt a kérdésfeltevéshez és szembesítéshez – a néző saját problémái kapcsán.<sup>15</sup>

Hogy mindez, kikerülhetett az asztalra, az a 2000-es évek elején kezdődő, mára már mindennapos trendnek is köszönhető (illetve ez a munka nagyban hozzájárult a jelenség trenddélüléséhez). A művészek a néző számára is felismerhetően önmagukra és környezetükre vetett pillantása<sup>16</sup> azonban a **BASIC** születésekor még nem volt ennyire elterjedt.

<sup>8</sup> Eperjesi-Beck kritikájáról van szó. Beck András–Eperjesi Ágnes: 2 levél 2x2 műről, *Balkon*, 2004/9. 42–44. <http://www.koronczi.hu/basic/szovegek-beckeper.html> (Letöltés ideje: 2009. július 3.) András 2009, 113.

<sup>9</sup> András 2009, 135.

<sup>10</sup> A teljesség igénye nélkül: Eperjesi Ágnes, Gábor Imre, Csontó Lajos, Nagy Kriszta, Imre Mariann, Erdélyi Gábor, Szűcs Tibor, Csozós Gabriella, Koronczai Endre, Gyenis Tibor, Szabó Dezső, Nemes Csaba, Kemenesi Zsuzsanna, Kudász Gábor Arion, Kerekes Gábor '75, Miskolci Emese, Puklus Péter, Orbán György, Fabricius Anna, Elek Judit Katalin, Hangay Enikő, Tóth Szilvia, Orbán György, Fekete Zsolt, Dóka Béla, Baglyas Erika, Oravecz Tímea Anita, Fodor János, Esterházy Marcell, Bartha Máté.

<sup>11</sup> Például: *Ifjúkori Önarckép* (1998, Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros), *Sajátfotó* (Képnapló. 2000, Trafó Kortárs Művészetek Háza), *Poézis – Hétköznapiok másképpen* (2003, Múcsarnok), *A mindennapok színeváltozása* (2004, Mai Manó Ház), *ÉN-KÉP – Közép-európai éntörténetek* (2005, Dorottya Galéria és Lumen Galéria), *Én-történet* (2006, a Lumen Alapítvány kiállítása a Berlini Collegium Hungaricumban), *Magánügy?* (2006, Múcsarnok), *The rain before it falls | Mielőtt elered az eső* (2009, kArton Galéria).

<sup>12</sup> Erre a kettősségre mutat rá: Hock 2005, 85.

<sup>13</sup> Például: Eperjesi Ágnes, Nagy Kriszta, Szabó Eszter Ágnes, Baglyas Erika, Csontó Lajos, Orbán György, Fabricius Anna, Fodor János, Erdei Kriszta, Hangay Enikő.

<sup>14</sup> Hock 2005, 85.

<sup>15</sup> „A projekt azonban egy modell, mely alkalmazható másol is.” In: Gyenis Tibor: *Válaszlevél Beck Andrásnak és Eperjesi Ágnesnek*, 2004. <http://www.koronczi.hu/basic/szovegek-gyenisvalaszbeckepernek.html> (Letöltés ideje: 2009. július 5.) Felhívja rá a figyelmet: Hock 2005, 85.

<sup>16</sup> Például: Elek Judit Katalin, Csozós Gabriella, Puklus Péter, Hangay Enikő, Hermann Ildi, Oravecz Tímea Anita, Miskolci Emese.

Végső soron elmondható, hogy a **BASIC** kiemelkedik a témát sokfelől és sokféleképpen közelítő alkotások közül: magába sűrítette és a (bizonyos szempontokból) végleteleg vitte el mindazt, amit a privát szféra tematizálásával és annak képzőművészeti, fotóművészeti ábrázolási lehetőségeivel kezdeni lehet. S hogy valójában mi is az, amit látunk a két pszichotabló? Eperjesi Ágnes többször is visszatér a vizualizációra, amely szerinte az egyetlen módja a saját belső képeink megragadásának. Szerintem azonban egy lelki tapasztalat tudatosítása és képpé formálása nem csak (vezetett) meditáció-relaxáció során felbukkanó spontán képek áramló sorozata lehet, amelyet illékony, törekeny természetének megfelelően kell kezelni. A **BASIC** fotóiban nem áramlik semmi, nincs tér a bizonytalan, spontán, meg-nem-fogalmazott rétegeknek és aspektusoknak. A kompozíciók minden eleme alapos végiggondolás eredménye. Itt minden stabil, egy pillanatra halálbiztos és igaz, és ebben rejlik a lényegük. Olyan „döntő pillanatok”, amelyekért a saját tudat terepén kellett hatalmas csatát vívni, hogy létrejöhessenek.

Bán András

## Koronczi Endre állapotfüggvényei

*Magyar Lettre Internationale 60, 2006. tavasz. 56.*

A baj a macskával kezdődött. „Tegyük fel, hogy van egy macskám. Ezt beteszem egy ketrecbe, és a ketrec mellé oda teszek egy radioaktív készítményt, amely percenként 50%-os valószínűséggel bocsát ki egy alfa-részecskét. Ha ez alatt a perc alatt jön egy alfa-részecske, akkor bejön egy kémiai mérge, amitől a macska meghal. Ha pedig nem jött alfa-részecske ebben a percben, a macska életben marad. Én ezt nem figyelem. A kísérlet végén a macska állapotfüggvénye olyan, hogy a macska egy fél valószínűséggel él és egy fél valószínűséggel halott.” Azóta nem tudjuk, él-e a macska. Pontosabban azzal a bizonyossággal nem rendelkezünk, hogy hogyan tehető fel a kérdés: él-e a macska? Ez nem a bizonyosság eltűnése, hanem annak átlépése a „makroszkopikus kvantum koherencia” mezőjébe. Ahová szerény embermértékű gondolkodásunkkal követni *definíció szerint* lehetetlen. Maradtunk magunkra kvantumok közötti bizonytalanságok járó-beszélő összességeiként. A macska elvitte a kozmikus megérthetőségét és ezzel az utópiákat is. Schrödinger macskájáról nemigen lehet értelmesen beszélni. Nincsenek szavak a fizikai létezéséről, de a mikrokozmoszokról s a művészetről sem, régebb óta. A gondolkodást kiemeltük összefüggéséből, aztán nem tudtuk tovább követni.

A hétköznapi beszéd maradt fenn a „megállapításoktól függetlennek” remélt valóságban. A modernizmustól búcsúzza ez a kortárs művészet kontextusa, lehetősége és vállalása.

Koronczi Endre valamikor komplex gondolatkísérleteket és demonstrációkat hajtott végre. A bizonyosságot kereste a tapasztalat legkisebb egységeiben. Erről sok éve épp itt a Lettre-ben így beszélt: „Szándékosan teremtek olyan szituációkat, amelyek közvetlen rám vagy ránk vonatkoznak. A hétköznapi élet fontos ezekben a munkákban: a velem és a környezetemmel folyamatosan történő dolgokról beszélünk – az általánost magunkon keresztül közelítjük meg. Egy korábbi munkámra utalok például, amely az Ernst Múzeumba készült, egy pontosan meghatározott helyszínrre és alkalomra. Egy olyan falszakaszt választottam, ahol kapcsolótáblák, konnektorok, meg ilyesmi voltak. Erre a négy méter hosszú falszakaszra gyártottam le a lambériát úgy, hogy illeszkedjen a falon lévő »zavaró« elemekhez. A lambériaafalat a kiállítás előtt otthon összeállítva elkezdtem »használni«. Egy zakóban sétáltam előtte, és a zakó könyökével mindig hozzáértem. Ez a hosszas gyaloglás könyökmagasságban kopáscsíkot hozott létre a lambérián, valamint a lambéria elkoptatta a zakó könyökét. A kiállításon a lambériát és a zakót állítottam ki, valamint a folyamat hangját, de ennél a munkánál is a kopást tekintem a műnek, amely a 15,7 kilométer gyaloglás során jött létre.”

Bármennyire jó volt e munkák szakmai fogadtatása, bármennyire alkalmasak voltak arra, hogy beszédhelyzeteket teremtsenek, valójában a transzparencia helyett szembe kellett néznie ezen aprólékosan megtervezett és racionális művek transzparenciájával. Következésképp újabb művekben a megragadhatatlan explicit bevonásával foglalkozott gondolatkísérleteiben. Ilyenek voltak azok a különös nyomhagyásai, amelyek esetében nem a kölcsönhatás volt a lényeg, hanem a lenyomat. Egy strandpapucs által a homokban hagyott felirat; egy autógumi által a betonon hagyott felirat (ISTEN). Transzparens művek voltak kétségtelenül, de a hétköznapi beszédet zavarba ejtők.

Tovább, a „megállapításoktól független” tapasztalás után a mindennapi léte (megélhetésre) vonatkozó racionális kérdések felé mozdult. Művészetének ilyen összefüggésekben való közzétételei, a **BIANCO projekt** első műsorozatai újrapróbálták a hétköznapi beszédet. A bizonyosság kísértése helyébe az, ilyen a történetünk” vibráló sokszínűsége került. Egyik ilyen munkája fölül Koronczi azt írta: „Azokkal a dolgokkal, amelyeken nem tudunk változtatni, jobb megbarátkozni.”

Mostani művei a hétköznapi beszéd tapasztalataival, s a **BIANCO**-munkák logikájával szervezik önmagukat, de kifejezetten örömeiket lelik a képek poézisében. A váratlanul előkerülő helyzetek, szituációk, helyek, vizuális relációk lökdösik maguk előtt a művészt, akár több példányban is, mint egy éppen hasadó atomot. Ezek az újabb, fotográfiai alapú munkák valószínűtlen tényleges helyszíneken s valószínűként bemutatott lehetetlen konstruktívaként készülnek (szokás szerint elképesztő precizitással, tervezettséggel). Lényegük a bizonyosság jelen állapotának kínosan pontos exponálása, a macska „állapotfüggvényének” leképzése – kedves és szellemes képeken, ha még van kedvünk nevetni.

Döme Gábor

## Koronczi Endre és az Ellenség

*Artportal, 2006. október 10.*

Koronczi Endre képzőművész és Szajc Ágnes pszichológus közös munkájából született az a kiállítás, amelyet október 23-ig tekinthet meg a nézőközönség az Óbudai Társaskör Galériában. Az élmény nem fog elmaradni, ha fel vagyunk készülve egy körülbelül 30 perces utazásra, amelyen nem kell egy lépést sem megtennünk.

Képzelmünk el, hogy egy másik ember fejébe kerültünk (ilyen már történt – igaz a filmek világában, a John Malkovich menetben). Ott állunk kavargó gondolatok között, miközben a fej gazdája a saját legrejtettebb bensőjében próbál „bányászni” (ott is van körülötte minden, sisak, bányászlámpa, neonszínű dzseki). Közben, amint monológját hallgatjuk, körbevesz minket hangjának hipnotikus morajlása, melynek elrívító hatásából csak néha zökent ki egy véletlenszerűen felhangzó sípszó. A hang maga is egy hipnózisról, egy hosszú utazásról beszél, mely során a narrátor a „belső ellenség” felkutatására indul. Végül önmagával találkozik, ami rémisztőbb hat az ellenségnél is, vagyis épp az a kérdés, hogy vajon a kettő nem egy és ugyanaz-e. Elbizonytalanodunk, hogy valójában nem vagyunk-e hívatlan vendégek egy olyan szeánszon, amely nemcsak számunkra teljesen misztikus és értelmezhetetlen első „részésre”, de mint kiderül, a gondolatok gazdáját is végsőkéig megrendíti és zavarba ejti.

Koronczi Endre munkája rendkívül szuggesztív alkotás, melyben az intermedialis műalkotás által gyönyörű példáját láthatjuk annak, hogy a különböző médiumok mennyire erősíthetik egymást, ha jól komponálják őket. A pinchehelyiség rendkívüli hanghatást biztosít, és egyben megteremt a néző számára az alászállás élményét. A valóságos hely külső vetülete a videómunka témáját adó „lélek-bányának”, melyet projektor vetít vászonra, s ez tükröződik az előttünk levő üvegen. Valóságos és belső tér zseniális különválasztása és egymáshoz fűzése ez, melybe ráadásul a néző tükörképe is belekomponálódik. A szövegek maguk is a külső és belső tér és történések elválaszthatatlanságáról beszélnek, sőt a V-effektként felugró feliratokban szintén erről olvashatunk. A feliratok, melyek magát a hangot is megakasztják megjelenésükkel, azokhoz a zavarásokhoz tartoznak, melyek, miközben szinte minden érzékünk foglalt, bennünket kizökentve újra és újra gondolkodásra kényszerítenek.

A művészeti szcénában folyamatosan jelen lévő videoművészet, mely napjainkban egyre gyakrabban kap helyet a kiállítóterekben, ugyanavval a problémával foglalkozik, mint születésekor, de jelentős tárházzal bővül a jelen alkotásnál, az installáció és a pszichológia tudományának személyében. Kettős természetében a kreáció és a dokumentáció áll szemben, mint a külső, analóg jelenségekkel bíró világ, és az azt szemlélő és értelmező belső világ, mely önmagát teremti újjá a látottakból. Közhely, de kihagyhatatlan, a médium személyes jellegét hangsúlyozni – mindenesetre Koronczi munkájában nemcsak az eszköz, de a tárgy személyessége is kiemelhető. A személyes élmény dokumentációjának alapját egy tudományos módszer, a hipnózis adta. A zseniális installáció pedig hozzásegíti a szemlélőt egy új, esztétikailag is értelmezhető, személyes valóság megteremtődéséhez.

Bán András

## Egymás felé fordulva

*Műértő, 2008/2. 4.*

A távolság. Két tárgy között, ember és tárgy között, ember és ember között. A mindennapi élmény: ahogy a tárgyakhoz való közelségünk intimebbé, az emberekhez való mind félősebbé lesz; a tárgyak nyomulnak, az emberek megpróbálnak nyomtalanná válni.

A távolság és a szereplők, Koronczi Endre műveinek egy-egy nagyobb ciklusa változásukkal tagolható. De nem ez a művek lényege. 1997-ben a Budapest Galériában összegezte azt a műcsoportot, amely a tárgyak közelségét, érintkezését, súrlódását, egymásra hatását, egymást formálását vizsgálta szisztematikusan. Ezen szakasz emblematikus műve a zakókönyök által koptatott lambéria. A koptatás hosszú munkája emlékeztetett a művészettel kapcsolatos elszántságát. A következő időben tárgyak és emberek közelségének emlékeztető művei a dokumentált hétköznapi nyomhagyások az emberi bőrön, bézbólsapka nyoma a tar koponyán. 2003-tól újabb pályaszakasz kezdődött a nevezetessé vált **Csettegő**-projekttel: a nyomhagyás vizsgálatának terepe azóta a társadalmi mező, az emberek közti kapcsolat.

Koronczi munkáinak ezen csoportosítása zökkenőmentesen illeszti tevékenységét a kortárs művészeti szcénába; ugyanakkor újra és újra olyan kiállításai is következnek, amelyeket zavart csend vesz körül. Legutóbb ilyen volt az Óbudai Társaskörben a **SelfEnemy – Koronczi Endre és az Ellenség**, amit a szakma mintha elfelejtett volna megnézni. Legalábbis úgy tett. Ez a videoinstalláció – még inkább, mint a Gyenis Tiborral közös **BASIC projekt** – a személyesség olyan határát lépte át, amely képzőművészetben itt, most értelmezhetetlen. Amilyen következetességgel és kíméletlenséggel figyelte régebben az egymásnak súrlódó tárgyak formálódását, ugyanezen hajthatatlan módon figyelte itt – egy pillanatra megállnak a gépelő ujjak – a lelkek ütközését. Beszámolója a hipnózis állapotáról, egy hasadt lélek önkonfliktusáról: szaktudományi vizsgálódás érvényű, megrázóan elszánt vállalkozás.

A Műcsarnok MenüPontjában látható **PopSzienergia** videómunka az előzmények nélkül is érthető, de Koronczit tekintetű követve jelentése komplexebb, elgondolkodtatóbb. Az egymást követő képpárok mindegyikén emberek kis, zárt csoportja lassú, közös cselekvésben. Asztalosok munkában, táncolók, dobolók, luxusautóban gurulók, kártyázók, tengeren hanykolódók, imádkozók. A képsorokat nem a téma vagy a helyszín fűzi össze, hanem a hétköznapiaság és az együttmozdulás, egymásra figyelés, összehangolódás, kölcsönhatás, reagálás, egymás igazolása és tükrözése a közös tevékenységben, feladatban. A videók nézése mégsem hasonlít pszichológiai példatár tanulmányozására, s nem pusztán a jelenetek zökkenőmentes spontaneitása miatt, hanem mert a megcsinálás elemei – a képszerkesztés, a kameramozgás, az utómunka, a zajok és zene – művé formálják át a megfigyelést, beleélést, megértést. Azzal a pontossággal és póztalansággal válik zárt és behelyettesíthetetlen művé a megtörténés esetlegessége, amely Koronczit minden más munkájára is jellemző.

Az előző években gyakran foglalkoztatták határhelyzetek Koronczit Endrét: végletes, szélsőséges, kockázatos egymásra hatások, vészesen lecsökkent távolságok. Ez az új munkája váratlanul bizakodó, harmonikus – már épp az a szó kezdett gépelődni: optimista, de illet nemigen szoktunk leírni mostanában. A műcsarnokit több kisebb egyéni kiállítás követi a tavasz folyamán, jelezve: Koronczit eltökéltsége változatlan.

Mélyi József

## Kikényszerített vallomás

*Élet és Irodalom*, 2008/18. 29.

Ha kortárs képzőművészetünknek létezik egyáltalán jellegzetes és ismerhető figurája – leszámítva a bulvártévé meghekkeléséből erényit kovácsoló Nagy Krisztát –, akkor Koronczit Endre az. Egyedi módon – már Az én XX. századom líftesfiújaként is – felnyírt frizurája, lensárga ruhája éppúgy hozzá tartozik több mint egy évtizede alig változó imázsához, mint művészetének félreismerhetetlen arculata. A felismerhetőség persze alapfeltétel, hiszen az utóbbi öt évben készült munkáiban általában saját arcát, testét viszi vásárra. A **BIANCO projekt** keretében, miközben arcképével telematricázta a várost, önmagát és művészetét ajánlotta fel reklámszolgáltatásként – bárkinek. A Gyenis Tiborral közösen készített **BASIC projekt** „pszichotablóján” azokat az embereket gyűjtötte egy képre, akik fontos szerepet játszottak addigi életében, és megvizsgálta, vajon a művészet eszközeivel meddig feszítheti a személyesség határait. **ExtrémAlvás** című kísérletorozatában pedig azzal próbálkozott, vajon egy felvétel kedvéért el tud-e bárhol, bármi-kor, akár a legkényesebb városi szituációban is aludni, ha akar.

Koronczit művésze évek óta a személyes és a nyilvános viszonyát tárgyalja, gyakran súrlódásoktól sem mentesen. Performanszaiban, fotóin és videóin általában valamilyen – hétköznapi szemszögből – abszurd feladatot tűz ki maga elé, öntevékeny anti-Herkulesként kellemetlen helyzetekbe hozza magát, hogy aztán a szituációt a maga által megszabott szabályrendszer mentén, művészeti eszközökkel próbálja meg feloldani vagy esetleg még feszültebbé tenni. A határhelyzetek kínossága ellenére mégsem igazi tabudöntőgető. Módszere a kitarukozás és a folyamatos önreflexió: önarcképeiben és csoportportréin saját tükörképét figyeli, figyelteti.

Legújabb, **Kikényszerített vallomás** című videomunkájában szintén az identitás létének és határának kérdését állította középpontba: tíz fiatal nőt kért fel – öt közülük ismerőse, öten ismeretlenek –, hogy kamera előtt valljanak neki szerelmet. Kétszer öt videointerjút készített, külön-külön, két kamerával felvéve, a galéria terében pedig egymás mellé helyezett monitorokon megjelenítve: az egyik a „valló”, a másik a „kényszerítő”. Természetesen nem minden esetben kerül sor vallomásra, mint ahogy a kikényszerítés sem szó szerint értendő. Van olyan szereplő, aki a kamera előtt minden további nélkül kimondja a mágikus „szeretlek” szót, míg mások hosszú körmondatokban magyarázzák meg, miért nem tehetik. A helyzet majdnem mindig kínos, de nem kiüttlal. A mű színlelés és igazság, privát és publikus határáról szól, miközben nézésébe merülve igazán érdekessé az alanyok válnak: mit vetítenek bele egyetlen szóba, és miért rettennek vissza egy rövidke, valójában beláthatóan tét nélküli mondatról.

A végeredmény egy tízrészes, hol lebilincselő, hol kevésbé drámai dokumentumfilm, amelyből emberi sorsok és kapcsolatok, zűrzavaros viszonyok és kristálytisza érzelmek bukkannak elő. Valójában nem igazi film, mert sem a tér, sem az idő nem alkalmas a filmes befogadásra, és nem is pszichodráma, mert végül nem a helyzetgyakorlatra kerül a hangsúly. Koronczit nem csúszik át sem a mozi, sem a dráma műfajába, de így is eljut az alapkérdésig: mi a valódi és mi a megrendezett? A kérdést a részt vevő művész teszi fel, miközben a kamerával és pusztán jelenlétével, szinte passzívan, valóban klasszikus művész-munkát végez el: a privát és a nyilvános közti senki földjén lavírozva finom portrékat rajzol a játékba belemenő és kamera elé álló nőkről.

Ahogy a vallomásra kért személyek a szabályokat elfogadják, akármit mondjanak, maguk is a mű és Koronczit művészetfelfogásának részeivé válnak. A közönség előtt nemcsak a privát szféra elválasztását adják fel, de a művészhez hasonlóan lebontják a saját világ és a művészet közti határvonalat is. Az elkészült videókat igazából akkor érezzük

jónak, ha ennek a határvonalnak (illetve lebomlásának) a néző is tudatában van, létére vagy nemlétére folyamatosan figyel. A személyes történetek persze csábítóan erősek, és elragadják az embert. Így járhat ezzel a galériába látogató néző, de így járt maga a művész is, akit néhol szintén elsodortak az események: a határhelyzet-élményt egy koncentrált vágás és rövidítés még erőteljesebbé tehetné volna.

A folyton ismétlődő, de mégsem azonos jelenetekben a néző a folyamatos visszacsatolásból és öncenzúrákból álló beszélgetések ingyenmozis voyeuré válik. Nem véletlen így az sem, hogy a projekthez készült honlap címlapján a Casablanca plakátmótvuma látható. A Koronczit-mű alapötlete akár innen is származhatott, hiszen a film egyik kulcsjelenete egy pszichológusok és filmesztéták által agyonelemzett probléma köré szerveződik: vajon amikor *Ilsa* (Ingrid Bergman) szerelmet vall *Rick*nek (Humphrey Bogart), igazat mond-e, vagy csupán Victor Laszlót akarja menteni? Koronczit a két nézőpontot – tulajdonképpen Rickét és Ilsát – kényszeríti szembe egymással, de ellenáll a csábításnak, és nem fonja össze regényszerűen a sorsokat.

Ez a visszafogott, kontrollált erő kifejtés jellemzi általában is Koronczit legújabb munkáit, amelyekben hihetetlen aktivitással és a korábbiakhoz képest még következetesebben vágott bele az emberi identitás vizsgálatába. Mostani videoműve e vizsgálat, és így egy nagyobb építmény része, amelynek körvonalai lassan félreismerhetetlenné válnak.

Csizmadia Alexa

## Ki szelet vet...

*Artportal*, 2009. július 30.

Koronczit Endre új munkáiban a főszerep az elemeké, elsősorban a szélé. Az INDA Galériában bemutatott **4szél** című videoloop-sorozat szinte sztoikus alkotót tár elénk, aki tisztában van a tájképfestészet hagyományaival, és azokat a mai kor kihívásainak megfelelően értelmezi újra, új technikákat alkalmazva őrzi meg régi korok tanulságait. A hatvanperces, mozdulatlan kameraállásokból rögzített videókon csak a szél fodrozza a növényzetet, de néha azért megjelenik a civilizáció is, egy autó formájában vagy egy helikopter hangjaként. A szinte eseménytelen videók az ún. lassú művészet körébe tartoznak, nagyvonalúan bálnak az idővel az antikapitalista esztétika jegyében. Az ipari forradalmat követően az időt egyre racionálisabban közelítettük meg, az életünket strukturáló óraszerkezetek fokozatosan olcsóbbá váltak, az idő pedig valamiképpen pénzzé alakult. Koronczit **4szél** című munkája nemcsak a szelet térképezi fel, hanem az időt is, szinte utópisztikus vágy jelenik meg benne a parttalanul, strukturálatlanul folyó idő után. Az idő megjelenése ebben a szinte háborítatlan természeti környezetben eltávolodik mindattól, ami az időt, annak érzékelését alakítja, csak a civilizáció időnkénti beszűrődése kelt diszsonáns hatást, de éppen ez menti meg a művet a szentimentalitástól.

A **Megállított...** című videoinstalláció képein is állni látszik az idő, Koronczit kamerája felfüggeszti a fizika törvényszerűségeit, egy-egy apró mozzanatot ábrázol, míg a képsík többi részén állóképet látunk. A szél fúj, ám a szárítókötélre kifüggesztett ruhadarabok közül csak az egyik lebben meg időnként. Ha ki tudjuk iktatni az „ezt meg hogy forgatta” oldalforduló kérdését, érdekes megfigyeléseket tehetünk az érzékelésről, és párhuzamokat vonhatunk a videó és a látás valós folyamatát leginkább modellező kis mélységű fotók között.

A **Széljegyzetek** című fotósorozat szereplői látszólag mintha születésnap gyertyák elfújásához vettek volna nagy lélegzetet, hogy az expozíció pillanatában dacosan kifújják a levegőt, melyet a fotókhöz közel álló néző érezhet is, hiszen a képek mögött ventilátorok (?) vannak. A levegőt fúvó képek átmeneti enyhet adnak a valószínűtlenül meleg nyárban. A portrék nagy méretüknél fogva azonban inkább tisztas távolból állnak össze, ebben az esetben viszont a morc középkori vízköpők emlékeztető arckokat nem lágyítja meg a csupán közvetlen közelükből élvezhető fuvallat. A sorozatot szélben szálló nejlontáskák lírai fotói egészítik ki. Ezekben Koronczit ismét átértelmezi környezetünket, az ezer év alatt lebomló műanyagot esztétikai magaslatokba emeli (egy kis hátszél segítségével).

A fizika törvényeinek ellentmondva a szél nem szétzilálja, hanem összetartja Koronczit kiállítását, akinek továbbra is jó szelet kívánok.

## Pelessek Dóra Tükör/Ember

A Koronczai Endre-féle személyességről

„Néztem magamat, amint nézem magamat.”  
(Jacques Lacan<sup>17</sup>)

Műút, 2010, 022. 48–51.

Ha van olyan kérdés, amelynek hallatán szinte minden laikus művészetkedvelő és szakavatott interpretátor egyöntűen felhördül, akkor az nem más, mint a művész szándékának megfejtésére irányuló találgatás, vagyis a „vajon mit akarhatott az alkotó?” kérdés. A biografikus megközelítés, illetve a művet létrehozó alkotói intenciók analizálása több szempontból is felesleges vállalkozásnak tűnik.

A laikusok számára azért, mert ha egy mű az alkotó személyes motivációinak ismerete nélkül ért(elmez)hetetlen, s csak hosszas előtanulmányokat követően befogadható, akkor a dekódolás sikerrel kecsegtető, ámde a végeredmény tekintetében meglehetősen kétes kimenetelű művelete már önmagában is túlságosan idő- és energiaigényes elfoglaltságnak, maga a műalkotás pedig öncélú produktumnak tűnik. A szakmabeli közönség irtózásának oka az efféle kérdésektől nem kevésbé prózai. Az olyan mű, amely nem képes túlmutatni önmagán, s nem helyezhető el egy tágabb (képző)művészeti, kulturális, netán társadalmi kontextusban, amely nem hordoz és közvetít a tágon értelmezett kortárs művészeti közeg, illetve az eleven befogadói közösségek valamennyi résztvevője számára releváns és aktuális tartalmakat, az – legyen bármily tetszetős – természeténél fogva nem (lehet) több a tét nélküli dekorativitás egy újabb megnyilatkozásánál. A „vajon mit akarhatott az alkotó?” kérdés tehát a befogadói, s így szükségszerűen az alkotói oldalról is „tiltólistára” kerül. Legalábbis látszólag.

Van ugyanis valaki, aki kikezdi a fenti, hallgatólagos „szabályt”, aki rendre kritika tárgyává teszi a (képző)művészet hagyományos megközelítésmódjait abban a reményben, hogy kitágíthatja a művészetről való gondolkodás gyakran szűkösnek tűnő kereteit. Aki nem ad lehetőséget a találgatásra, hanem ő maga dekódolja saját műveit: beavatja a szemlélőt az adott munka pszichológiai, filozófiai, gondolati háttérébe. Készséggel feltárja saját elképzelésének kiindulópontjait, a művek elkészítésének gyakran rendkívül személyes, mindazonáltal rejtett mozgatórugóit. És miközben megmutat, felfejt, leleplez, kész válaszok helyett sokszor zavarba ejtő kérdéseket fogalmaz meg. Olyan kérdéseket, amelyekre minden egyes szemlélőnek egyedül kell megtalálnia a *saját* válaszait. Igyekszik bevonni a befogadót az alkotóval való együttgondolkodásba. Célja, hogy a néző aktív részese legyen a művészeti kísérlet(ek)nek: hogy pontosan tudja, *mit akart az alkotó* – s azután szabadon dönthessen arról, vajon sikerült-e neki (közérthető formában) megvalósítani mindazt, amit korábban eltervezett. E rejtélyes valaki pedig nem más, mint Koronczai Endre.

Az a Koronczai Endre, aki gondolt egyet, és védjegyévé tette a sárga ruhát. Aki saját logót és sajátos sárga-fekete Koronczai Endre-arculatot, összetéveszthetetlen imázst hozott létre. Ő az, aki sárga ruhájában szalad a sárga virágokkal borított mezőn, aki extrém pózokban alszik az utcán és a köztéren, vagy aki egy kirakat üvegén keresztül vall szerelmet minden járókelőnek. Ha kell, tökéletes reklámarccá válik: autót vagy felfújható delfint reklámoz, máskor megmagzatpózbba kucorodva teszti, meddig képes elviselni a homlokára hulló vízecseppeket. Láthatjuk őt csendben, meghittelen elmélkedni mesterei, barátai társaságában, és hallhatjuk, ahogyan egy videóra rögzített beszélgetés során arra kéri közeli nőismerőseit, hogy – a születendő mű kedvéért – valljanak szerelmet neki. Fotóin különféle városokban tűnik fel, autópályák mellett, erdőben jár. Sárgába öltözött sziluettje észrevétlenül és öntudatlanul vésődik be a munkáit nézők emlékezetébe.

Koronczai Endre több szempontból is különleges alak a kortárs képzőművészetben. Nevéhez nem jellegzetes stílust vagy műfajt, jellemző vizuális kódrendszert, illetve valamiféle megszokott tematikát társítunk, sokkal inkább egy színt, egy karaktert – egy ismerős arcot. A Koronczai-féle furcsa személyesség ugyanakkor rendkívül ambivalens természetű: az egyértelműen beazonosítható, felismerhető profilhoz nem társul a szó szoros értelmében vett exhibitionizmus vagy narcizmus. Akárha a hangsúlyos testi/fizikai megjelenés ténye, az ismétlődő önreprodukálás mint rendhagyó aláírás – vagyis a műveknek az alkotó rituális felbukkanása általi kisajátítása – a Koronczai-munkákat jellemző technikai és tematikai sokféleség sajátos kompenzációja lenne. Egy biztosnak mutatózó pont a szerteágazó, egymástól nagyon is különböző, a művész informatív honlapja révén mégis egymásba fonódó, összekapcsolódó projektek, problémakörök, gondolati kísérletek, pszichológiai felderítések közepette.

Koronczai Endre művészete személyes, de nem hivatkozón önreflexív. Noha jellemzően saját arcát, saját figuráját használja munkáiban – sőt, emlékezetes *BIANCO projektjében*<sup>18</sup> megkonstruálja a „Koronczai Endre-márkát”, azaz kereskedelmi terméké, árucikké változtatja, s megvásárlásra kínálja föl önmagát –, teste inkább általános társadalmi-pszichológiai jelenségek demonstrálására szolgáló, élő tükörként funkcionál, semmint kitüntetett, személyes élmények reprezentálását és művészi formában történő dokumentálását lehetővé tevő felületként.

Ő maga az eszköz: az (ön)elemzés, az analízis eszköze. A néző gondolkodásának katalizátora, a felvetett kérdések és a lehetséges, ámde korántsem egyértelmű válaszok indukciós objektuma. Néma résztvevő, latens irányító és ravasz, ugyanakkor tudatos közvetítő a szemlélő (ön)megértésének bonyolult folyamatában. Sárga ruhákba bújtatott teste – eredendő és csalóka szubjektivitása ellenére – maga a tökéletes *tárgy*: a konkrét identitás álarcában megnyilvánuló fantom-személyesség. Egy olyan nem-létező (tükör)kép más, amely lehetővé teszi a potenciális befogadó számára, hogy a Koronczai Endre-figura által reprezentált „egyediből” kiindulva általánosabb kérdések felé forduljon: hogy érezzen, átérezzen, és gondolkodjon – eközben pedig szembesülhessen saját magával is.

És hogy pontosan mivel is szembesül az, aki Koronczai Endre munkáit nézi? A válasz ez esetben igen egyszerű, ám annál megfoghatatlanabb: általában a saját emócióival, a saját vélekedéseivel, önmaga automatikus, szándékolatlan reakcióival – melyeket hétköznapi valóságunk legtriviálisabb, éppen ezért jobbára észrevétlen jelenségei váltanak ki. A zavarba ejtően letisztult formanyelvvel párosuló – és pontosan a vizsgált téma összetettsége okán rendkívül konkrét – művek középpontjában ugyanis a bonyolult emberi kapcsolatok állnak.

A társas viszonyok vizsgálata azonban sokkal komplexebb, mint amennyire első pillantásra tűnik. Nem véletlen, hogy Koronczai különféle (ember)kísérleteken, egyszeri és megismételhetetlen (kísérleti) szituációk demonstrálásán, fényképre vagy videóra rögzítésén, illetve szélesebb befogadói réteg aktivitására épülő-építő *public art* projekteken keresztül közelít az emberek közötti kapcsolatok sokféleségéhez. Barátság, szerelem, szeretet, mester és tanítvány viszonyához, közönyhöz és zavarhoz, az érzelmek verbális kifejezésének nehézségéhez, a (szerelmi) valóságok egyszerre banális és magaslatos természetéhez.

*Kikényszerített vallomás* című videomunkájában<sup>19</sup> például azt mutatja be, mi történik akkor, amikor a magabiztos irányító pozíciója egyszer csak meginog: ha a kísérlet váratlan fordulatot vesz, mert a tárgyilagosságon végül diadalmaskodik az együttérzés. Ha a megfigyelő visszavonhatatlanul az általa megfigyelt személy hatása alá kerül, és átveszi annak hangulatát, érzelmét. Koronczai bebizonyítja, hogy az emberek között fennálló, régi, baráti viszony még a legnemesebb szándékkal sem írható felül semmiféle szívesség, kérés vagy játékos feladat kedvéért.

A megfigyelések egyidejű alanyként és tárgyaként több ízben feszegeti az emberi elhatározás és szándék határait. Olyasféle kérdésekre keresi a választ, hogy vajon mindenható-e az emberi akarat? Saját magán teszti, mennyi ideig képes kikapcsolni (ön)tudatát, és ép ésszel elviselni a vízecseppek formáját öltö monotonitást.<sup>20</sup> Kíváncsi, vajon hol vannak a monotonitástúrs pszichikai és fizikai korlátai, és arra is, sikerülhet-e bárhol és bármikor *akarattal* elaludni?<sup>21</sup>

Máskor megkísérli láthatóvá tenni a láthatatlant: a lehetetlent,<sup>22</sup> vagy a csupán következményeiben létező szület. Mentális tapasztalatokra épülő, és mentális tapasztalatokat előhívó-generáló munkáival kikényszeríti a nézői magyarázatot anélkül, hogy személyes kapcsolatot teremtené befogadóival. Tükör-szerepéből adódóan csupán felkínál, megmutat, segít, ösztönöz, szembesít, ad – anélkül, hogy cserébe visszajelzést, visszaigazolást várna. Miközben látszólag ott van minden egyes képen és videofelvételen, arca szórólapon, matricákon díszleg, Koronczai Endre, a háromdimenziós, a művész, az *igazi*, magára hagyja a nézőt. Pontosabban: hagyja, hogy az magára találjon. Hogy értelmet vagy egyszerűen csak múló élvezetet leljen a művekben. Hogy maga is kérdezzen és/vagy válaszoljon, hogy gondolkodjon az emberekről, magáról – csak úgy, saját magának.

(Az igazi) Koronczai Endre önelemző elme, aki nemcsak ötleteivel, hanem az általa használt hordozófelületekkel és képzőművészeti műfajokkal, médiumokkal is szabadon bánik. Noha 1990-ben sokszorosító grafika szakon végzett a Magyar Képzőművészeti Főiskolán, nem ragadt le, nem időzött sokáig a grafika műfajánál, illetve a sokszorosíthatóság kapcsán felvetett – és később, az általa létrehozott „képcsínáló automata” segítségével festészeti szempontból is körüljárt – problémáknál.

<sup>18</sup> A projekt leírása: <http://www.koronczai.hu/bianco/intro.html>

<sup>19</sup> *Kikényszerített vallomás*, 2007–2008, 4 csatornás videoinstalláció, 2 x 5 videointerjú.

<sup>20</sup> *katt – Bírom még! Nem bírom tovább!* 2008, 6 csatornás videoinstalláció (4 monitor, 2 projektor), szövegek, tárgyak.

<sup>21</sup> *ExtrémAlvás*, 2006–2007, 4 csatornás videoinstalláció, 16 x 8–10’.

<sup>22</sup> Koronczai Endre: *Széljegyzetek* (leheletek), 2009, digitális print, ventilátorok, 81x98 cm.

<sup>17</sup> Jacques Lacan: *Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse* [A pszichoanalízis négy alapfogalma]. Seuil, Paris, 1973. 76.

Fáradhatatlanul fotóz, (hang)installációkat, objektumokat, videodokumentációkat készít: minden létező módszerrel a való(di)ság tettenérésére törekszik. Nem a műfajhoz választ témát – vállaltan nem bízik az efféle mesterséges, kényszer szülte kategóriákban – hanem a gondolkodásának irányait meghatározó főbb témacsoportokhoz, konkrét elképzeléseinek optimális megvalósításához keres – és talál – megfelelő formákat. Elkészült vagy éppen folyamatban lévő projektjeit saját honlapján is közzéteszi, kommentálja, kiegészíti, tovább- vagy újragondolja. *Életben tartja* őket, hiszen az általa folytatott művész(et)i, szociológiai, antropológiai és pszichológiai kísérletek végső soron az emberi létezés egyes szegmenseit helyezik új megvilágításba: az emberi életről, az emberek közti eleven és szüntelenül alakuló viszonyokról, a minket körülvevő objektívnek tétélezett világról, s a bennünk lévő szubjektív valóság működéséről mesélnek.

Koronczi tudatossága mindazonáltal óriási spontaneitással párosul – legalábbis ami a művei alapját képező kísérleteket illeti. A *kísérleti* szituáció ugyanis természeténél fogva kétes kimenetelű helyzet: a kísérlet kitalálója – annak résztvevőjéhez hasonlóan – nem lehet biztos a végeredményben. Ebben az értelemben az alkotó is egy az általa kitalált kísérlet résztvevői közül, és könnyen előfordulhat, hogy nincsen befolyással többé az elindított eseményekre. Videói ezért rendszerint a megrendeztettség és spontaneitás határán mozognak, s a néző számára gyakran eldönthetetlen, hol ér véget a művészi konstrukció, s hol kezdődik a való(di)ság diadala az alkotói szándék felett. Márpedig a szemlélő számára egyáltalán nem lehet mellékes, milyen konkrét probléma vizsgálata köré épül a kísérleti szituáció, kik a résztvevők, s hogy tisztában vannak-e saját, a kísérletben betöltött (kulcs)szerepükkel vagy sem.

Ha tehát van olyan releváns kérdés Koronczi munkáival kapcsolatban, amely valamennyi művének befogadásához nélkülözhetetlen, akkor az nem más, mint hogy „vajon mit akarhatott az alkotó?”. Ebben az esetben ugyanis nincs és nem is lehet más kiindulópont, mint a művészi szándék, az alkotói kíváncsiságból táplálkozó, a kísérleteket életre hívó akarat. A kezdeti, megtervezett szituáció aztán úgyszólván automatává válik, (ön)működni kezd: a kísérlet – Koronczi legnagyobb öröme – megy a maga útján. Onnantól pedig valóban nincsenek kész válaszok, csakis újabb és újabb kérdések szület(het)nek.

A felelete(ke)t, magyarázatokat kereső néző csak önmagára számíthat – és meg kell hagyni, nincsen könnyű dolga. Annak ellenére sem, hogy pontosan tudja, *mit akart az alkotó*.

Mert Koronczi Endre csupán *erre* az egyetlen kérdésre válaszol.

## Somogyi Zsófia

### Endre a szeretetről beszél

*Műértő*, 2011/6. 1., 4.

*Nehezen feltehető kérdések* címmel rendezett nagyszabású, önálló tárlatot Koronczi Endre a MODEM-ben. Több korábbi és több ide készült, új munkát szálaz össze a cím. De mielőtt megnéznénk, melyeket és hogyan, gondoljuk végig: mi kinek és milyen kérdést tennék fel nehezen? És miért? A választól félünk? Melyek azok a kérdések, a melyekkel mi magunk nem szembesülnénk szívesen, és miért nem? Mindez most nemcsak arra szolgál, hogy személyes kapcsolódást találjunk a tárlathoz: szinte valamennyi kérdés, amely – nehezen feltehetőként – felbukkant bennünk, tematizálódik Koronczi valamelyik munkájában, aki műveiben a legalapvetőbb és legnagyobb tétellel rendelkezőket feszegeti. Nem viccel (bár humora jócskán van), és nem esik át a ló túlsó oldalára: munkáinak java kísérlet, gondolat- vagy pszichológiai próba, demonstráció, vizsgálat. Rendszerint önmagától kérdezi a legkeményebbeket, és maga is adja meg a választ. Művei egyik legfontosabb jellemzője a megtalált határok kérdése: komoly – de nem drámai; intim – de nem tolatkodó; tabukat döntögető – de ettől nem lesz gőgös, és művészete sosem önmagáért való. Ha le is rántja a leplet valamiről, vagy képtelen helyzeteket hoz létre, akkor sem hoz kínos helyzetbe vagy tesz nevetségessé. Senkit.

Akkor sem, amikor a legnehezebben megválaszolható kérdést teszi fel a *Kikényszerített vallomás* című művében: *Szeretsz?* Persze feltenni sem minden helyzetben kellemes vagy könnyű ezt a kérdést, éppen annyira kiszolgáltatottá tehet, vagy éppen annyira hozhat közel, mint az őszinte válasz. Koronczi védett pozícióból kérdez: hiszen csak a dolog természetének kutatása zajlik – bár számára is van tét. Sikerül-e rávennie az ismerős és ismeretlen nőket, valljanak neki szerelmet? Kimondják-e, hogy szerettek? Ezen szurkolunk a felvételeket nézve, miközben elemezzük az elemzéseket – hiszen azok a nők, akik Koronczi ismerősei, inkább a szó tartalmáról elmélkednek, mint vallomásukat csiszolják. A mű több szempontból is központi szerepbe kerül a tárlaton. Nagymamánk nappaliját idéző virágmintás tapétával bélelt nyitott kör ad otthont neki a tárlat közepe táján, és tartalmilag is összefogja a többi alkotást, amelyek többsége szeretetkapcsolatainkra kérdez rá: intimitásunkra, együttléteinkre, szerepeinkre. A mű „párdarabja”,

*A képen látható férfi szeret téged* című munka dokumentációs változata szintén szerepel a kiállításon. Ahogy *valakit* (bárkit) felkért arra, hogy valljon neki szerelmet, éppen azzal a gesztussal fordul *bárki* (mindenki) felé, és biztosít arról: szeret bennünket.

Az említett szerepek közül a szülőével indulunk: szemmagasság fölött, a felülnézeti látószöghöz illeszkedve, négycsatornás videón a Lehel téri csarnok enteriőrjét látjuk, amelyben a szokásos dolgok történnek – amíg, akár ha követ dobnánk a sima felületű, nyugodt vízbe: *Apaaa!* – kiálltja egy kislány. Másodpercnyi repedés a mindennapok szövetségén: a saját kislánya kezét fogó férfi kapja fel a fejét a lehangsúlyosabban, a sorban mögötte álló nő meg sem rezdul. A figyelem, az aggodás, az egy szó által történő életszerepbe helyeződés dokumentációja a mű.

Az elvált szülői mivolt tematizálódik a *Venus* című videóban: öt elvált apa ül, ölükből az anyáknál maradt, de épp velük nyaraló gyermekeik, akiknek a hátán zenélnék. Az apa és gyermeke közötti különös harmónia, közös világ elevenedik meg, így együtt pedig az *elvált férfiak klubja*. A következő képen a férfiak már egyedül, önmagukból próbálnak hangoztatni előhívni – ahogy az életben. A mellkasdöngetés továbbá him szimbolikaként jelenik meg. Egyetlen elem hiányzik a műből: a *női*, amit a cím idéz meg.

Koronczi munkáinak szerves része a női érzés kutatása (*epicene*, 2005), valamint az elvált férfiként időnként bizonyos anyai szerepekbe történő csúszás, s annak vállalásának kérdése (*BASIC*, 2003–2004). A férfi–nő viszonyok változásokon estek át az utóbbi évtizedekben, de az „alapprogramok” nem változtak, így a határok megkérdőjelezése ma is tabukat feszeget. A férfi (bizonyos társadalmi közegben) lehet (már) érzékenyebb, foglalkozhat az érzéseivel, de női oldalán explicit kutatása, elemzése, a saját női rész felvillantása még a művészeti szintéren is szokatlan. És Koronczi ezen a temepelen elképesztő nyugodtsággal és magabiztossággal közlekedik: éppen olyan magától értetődően teszi fel a neki szerepekre vonatkozó kérdéseit magának, mint bármi mást. Olykor ténylegesen igazi, kiszámíthatóan női élethelyzetbe helyezi önmagát. A testi változásokon (pocak) áteső férfi tapasztalata vetette fel a kérdést: vajon milyen lehet egy várandós nőnek, amikor a teste – a saját kontrollja nélkül – gyökeresen átalakul? Mit élhet át az anyává válás folyamatából egy férfi? Megérezhet bármit is, ha – mondjuk – ugyanazokat a mozdulatokat végzi? A *Másállapot* című munka ennek kísérlete, egyúttal jól példázza Koronczi alkotói módszerét. A művész fél évig járt kismamatornára, jógára és hastáncra – s ez alatt az idő alatt olyan jól elsajátította a mozdulatokat, hogy saját gyakorlatsort állított össze, amit oktatófilmként felvett, hogy megszerzett extra tudását továbbadja érdeklődő férfitársainak.

Határhelyzetekre kérdez rá az önmaga hasonmásait gyűjtő mű, a *SelfPhantomPortrait* – kik is vagyunk, miből is alkotunk egységet? Hogy a minket meghatározó-megtartó kapcsolati háló kiből állhat össze, ezt a *BASIC projekt* kutatja, dokumentációs formában. Az akarat és azon kívül eső tartományok vizsgálata az *ExtrémAlvás* – akarhatunk-e valamit, aminek lényege, hogy akaratunktól független? Az intimitás határait, az egymás előtti meztelenség megélésének módjait elemzi a *Tükör*, amelyben a ruhátlan modellek életük első ilyen helyzetében feszengnek, majd oldódnak fel a kamera előtt. Élet és elmúlás a témája a *A pillanat* című műnek: „*A ma élő emberek egyike sem fog élni 100 év múlva!*” A *Sóhajtozás-gyűjtemény* a panasz kifejeződésének jól ismert eszközeit mutatja be humorosan megsokszorozva.

Mindennek pedig a szeretet az alapja. Erről, a szeretet közösséget formáló erejéről szól a *Mondd, hogy szeretsz, öleljük meg egymást!* című public art installáció (a MODEM-ben dokumentációban jelenik meg), amely egy „szóranya” ölelgetésére invitált Miskolc belvárosában. Ha a sárga repülő nem fúródott volna kívülről a MODEM homlokzatába, és átrepülhetnénk vele a tárlat felett, láthatnánk, hogy az installációk és a megvetített felületek a *LOVE* feliratot rajzolják ki, e szó hatalmas betűi között sétálunk a műveket nézve.

A kiállítás tengelye pedig a titok, a végső kimondhatatlanság: egy kanapé a terem hosszabbik, üres falába fut bele félig, felette a fényviszszaverő festékkel felvitt, csak a megfelelő szögből felsejülő felirat: *Lilly a fal túloldalán a szerelemről beszél*. Talán Lilly tényleg ott ül a kanapé túlsó felén? Talán van ott egy ugyanekkora tér, mint amilyenben éppen állunk? Talán Lilly ott kimondja a lényegyet, az igazságot – mindarról, ami körbevesz bennünket az életben és a kiállításon?

A „ki nem mondható” legvégén pedig ott van, ami valóban ilyen: a tudat „csapóajtóján” túli szféra, a tudattalan minket észrevétlenül mozgató világa. Az intellektuális, megfogható élmények után irracionális énünk tör elő, amely nem emberi nyelvet beszélő lényként néz ránk a sötétben. Az utolsó terem homályában lebegő sok-sok Koronczi-arc közelről, artikulátlan hangokat hallatva, szavakat mormolva visz alá az álmok, látomások rétegeibe.

Műtárgyjegyzék (válogatás)						
oldal	műcsoport	cím   munkacím	év	technika	adatok	helyszín
17	festmény- installációk	187202SZ01-től 188108SZ16-ig	1988	kazein alapozás, tojástempera, farost		Művelődési Központ, Szolnok (Sárkány Sándorral)
16		189116VI01 189117VI02 189118VI03	1989	kazein alapozás, tojástempera, vászon, gégecsövek		Lágymányosi Közösségi Ház, Budapest
18		1892222X13 1892232X14 1892242X15	1990	kazein alapozás, tojástempera, vászon, litográfiák, gégecsövek, zacskók		Óbudai Társaskör Galéria, Budapest
-		1881182X02–1891032X10 1891042Z01–1891152Z12 7891010000, 7891020000	1989	tojástempera, vászon tojástempera, fa festett fa konstrukciók	200x200 cm 122x122 cm 140x45x40 cm	MKE, Barcsay Terem, Budapest (Wechter Ákossal)
19		1902115701, 1902125702 1902135703, 1902145704	1989	akril, farostlemez, blonder képkeretek, kordon		Szoba, Lágymányosi Közösségi Ház, Budapest (Faa Balázssal)
20		1921010000	1992	akril, vászon, fotó	8 db egyenként 100x100 cm	FMK, Budapest
21		191204FH04 191205FH02 191206FH03 191207FH04 191208FH05 191209FH06	1992	kazeintempera, vászon, diák, egyedi világítótestek	fehérré visszafestett festmények emlékeztető diaképekkel	Budapest Galéria Kiállítóháza
27		7891030000 Orion	1989	land art installáció, szuper 8-as film, fotódokumentáció		Hajós (Csontó Lajossal)
28		590105NR00-től	1990-től	egyedirezkarc-sorozat négyféle nyomóformával	70x50 cm	
30		591201BR82-től 591262BR143-ig	1991	egyedirezkarc-sorozat (háromszögek), installáció	70x50 cm 645x137x800 cm	Gúla, MKE, Barcsay Terem, Budapest (Faa Balázssal)
30	590178NR73-tól 593105KR114-ig	1994	egyedirezkarc-sorozat	70x50 cm	Galerie mladých U Řečických, Prága	
30	592291NR215–592292NR216, 592293NR217–592294NR218, 592295NR219–592296NR220	1992	installáció az egyedirezkarc- sorozat három rendhagyó lapjából	egyenként 70x100 cm	Győri zsinagóga	
22	Találkozások a tányérföldön	1989	színházi performansz	kb. 50 perc	Szkéné Színház, Budapest (Ferenczi Róberttel)	
22	NIKROÁZ	1989	színházi performansz	kb. másfél óra	Szkéné Színház, Budapest	
22	MAKA-ZIRAKOZ	1991	színházi performansz	kb. másfél óra	Szkéné Színház, Budapest	
26	BIT	1990	szabadtéri performansz		Dömös	
26	Csontó Lajos kiállításának megnyitója	1991	kiállítás megnyitó performansz		Művelődési Ház, Esztergom	
24	PERMEŐZ I.	1990	szabadtéri performansz		Zichy-kastély, Budapest	
24	PERMEŐZ II.	1990	szabadtéri performansz		NAP-NAP Fesztivál, Pál-völgyi- barlang, Budapest	
-	Önévés I.	1991	kiállítás megnyitó performansz		Kernstock Terem, Tatabánya	
-	Önévés II.	1991	kiállítás megnyitó performansz		Westerkerk, Groningen, Hollandia	
24	Felgyorsított napóra	1991	szabadtéri performansz		NAP-NAP Fesztivál, Pál-völgyi- barlang, Budapest	
26	Utolsó vacsora, utolsó ítélet	1992	performansz		Braunschweig, Németország	
-		1992	szabadtéri performansz		NAP-NAP Fesztivál, Pál-völgyi- barlang, Budapest	
-		1992	szabadtéri performansz		Egyetemi Színpad, Budapest	
27	OZBAO	1993	szabadtéri performansz		Egyetemi Színpad, Budapest	
27	egyestés installációk		1992	szabadtéri installáció		AGORA, Nemzetközi Szabadtéri Művészeti Találkozó, Zichy-kastély, Budapest
-			1991	installáció		Gallery by Night, Budapest (Szőnyi Krisztinával és Zsankó Lászlóval)
23			1991	installáció		Gallery by Night, Budapest (Sárkány Sándorral és Zsankó Lászlóval)
-			1992	installáció		Gallery by Night, Budapest (Sárkány Sándorral, Szabics Ágnessel, Szőnyi Krisztinával és Zsankó Lászlóval)
-			1993	installáció		Gallery by Night, Budapest (Sárkány Sándorral és Szabics Ágnessel)
-			1994	szöveges installáció, faxgépek		Gallery by Night, Budapest (Csontó Lajossal)
oldal		műcsoport	cím   munkacím	év	technika	adatok

Műtárgyjegyzék (válogatás)						
oldal	műcsoport	cím   munkacím	év	technika	adatok	helyszín
48	önfestő képek 292201NF00- től	8932010000 Térfoglalás 70x200x70	1993	akció, fotódokumentáció, szöveg		1/2. Stúdió Éves Kiállítás '93, Budapest Galéria
29		192202NF01-től 194104NF46-ig	1992	kazeintempera, vászon		Stúdió Galéria, Budapest
31			1992		Kevi Kör Alkotóház, Túrkeve	
31			1993		WIEN–BUDAPEST, WUK, Projektraum, Bécs	
32			1995		Újpest Galéria, Budapest	
32	193113NF24, 193115NF26, 193116NF27, 193117NF28	1993		egyenként ≈156x≈102 cm	BUDAPEST–WIEN, Óbudai Pincegaléria, Budapest	
-	önfestő képek festmény- installációk	8941020000	1994	festményinstalláció, akril, fa	350x280x440 cm	Mű-Terem Kiállító, Budapest
50		894103KV01 Végtelen gömb adott középponttal	1994	festményinstalláció, kazeintempera, fa, vászon, fotódokumentáció	Ø99 m	Liget Galéria, Budapest
51		895101RM01–895116RM16	1995	festményinstalláció, akril, papír, köfelületek Rómában, fotó, lupék, üvegrudak	változó méret	Róma
-		6972100000	1997	festményinstalláció, akril, papír, köfelületek Rómában, fotó, lupék, üvegrudak	változó méret 70x50 cm	Rejtőzködő, Ernst Múzeum, Budapest
53		795102PK05–795103PK06 195101NF47	1995	szappaninstalláció, festményinstalláció, akril, fa, fotódokumentáció	egyenként ≈Ø22 cm	Róma–Esztergom, Európa Közép Galéria, Esztergom
12	6952010000 – Jelenleg ennyi pénzem van. 1995. október 1.	1995	fekete-fehér fotó	100x200 cm	Souvenir-díjak kiállítása, FMK, Budapest	
52	794201PK01, 794202PK02, 794203PK03	1994	szappaninstalláció, fotódokumentáció	egyenként ≈Ø22 cm	B&B Belfast–Budapest, Catalyst Art, Belfast, Észak-Írország	
57	896107PK12	1996	installáció, koptatott lambéria és zakó, hang	145x376x77 cm	A legkevesebb, Ernst Múzeum, Budapest	
54	896109PK14	1996	installáció, fotel, koptatott parkettarészlet és cipő, videó	≈3 m <sup>2</sup>	Valódi művészet   Real Art, Trafó Galéria, Budapest	
-			installáció, fotel, koptatott parkettarészlet és cipő, fotó		Aritmia 4, Uitz Terem, Dunaújváros	
55	695202PK09, 695203PK10	1995	fekete-fehér fotó, fa	egyenként 100x100 cm		
59	896202PK16	1996	installáció, rekonstruált koptatott konyhafalrészlet, asztal, koptatott terítő, tányér	≈300x300 cm	Viszontlátásra! Marcel Duchamp magyarországi hatásai, Budapest Galéria Kiállítóháza	
59	896203PK17	1996	installáció, preparált (melegedő) székek			
-	898101SI08	1998	installáció, koptatott poszttertápéta és falilámpák, furatok, tiplik		Observatorium, Zamek Ujazdowsky, Varsó	
58	898205SI18	1998	installáció, koptatott padlószőnyeg, tárgyak nyomai és épített járőfelület	550x370x65 cm	Sic transit gloria mundi, Bartók 32 Galéria, Budapest	
58		1999			Zeit-Spiel, ifa-Galerie, Berlin	
85	896201FG01	1996	installáció, függönyök, rejtett ventilátorok, alaprajz	egyenként 280x150 cm	Téli Galéria, Szentendre	
84	896109PK14	1996	installáció, por, fehér nadrág		Szerb ortodox templom, Győr	
82	897101SI01	1997	poszttertápéta, polc, műanyag tiplik, kisasztal, asztali lámpa, kulcs	első terem	Szinkron, Budapest Galéria Kiállítóháza (a Szinkron tematika összefoglaló kiállítás)	
-	897102SI02		preparált, koptatott lépcső			
-	897103SI03		Pető Hunor munkája	második terem		
80	897104SI04		preparált óra két egymásnak támaszkodó gerenda hegye közé szorított mutatóval	középső terem		
83	897105SI05		ventilátorok és hajtincsek, drót	negyedik terem		
83	897106SI06		installáció, vakolt fa tárgyak, fény	ötödik terem		
-	897101SI07		a meghívott művész(házas)- párok munkái	pince		
-		Szabics Ágnes munkája	kürtő			
81	897104SI04	1999	installáció, preparált óra, építkezési zsallutartó elemek		Dátum, Múcsarnok, Budapest	
oldal	műcsoport	cím   munkacím	év	technika	adatok	helyszín

Műtárgyjegyzék (válogatás)						
oldal	műcsoport	cím   munkacím	év	technika	adatok	helyszín
64-65		Kétirányú szél   Real Time Wind	1999	fotó és installáció, ventilátorok		Kétirányú szél   Real Time Wind, Stúdió Galéria, Budapest (Frans Jacobival)
56		800102VA02 A fűvön hagyott lábnymó elhalványodása	2000	videó	14'	Az emlékezésről..., Vigadó Galéria, Budapest
-		9972110000 Hagyma kereső	1997	webprojekt (programozás: Umann Kornél)		Kísérleti Dokumentum, Éjeli Órjárat
62	testnyomatok	899201SI31-899211SI41	1999	installáció, fűtőszállal preparált (testmeleg) hétköznapi tárgyak	bevásárlókocsi, papucs, telefon, kisautó, bőrönd, sétabot, egér	Szétnyílt doboz, Ernst Múzeum, Budapest
-			2002			Szétnyílt doboz, Pozsony
63			1999			Galeria Monumental, Lisszabon (Csörgő Attilával)
60		698101SI11-699210SI30	1998-2001	digitális print	100x90 cm	
61			1998	digitális print, ágyak	100x90 cm ágyak	Haus Ungarn, Berlin
61			2000	hirdetés	óriásplakát	1x1 tábla, Lövdöle tér, Budapest
-	2002		public art projekt, fotó		BodyCase, Rotterdam, Hollandia	
49	Constans	7972080000	1997	installáció, körzők, égetés, rajz	egyenként ≈250-300 cm	Constans, Óbudai Pincegaléria, Budapest
-		8972090000	1997	installáció, asztal, drótok, izzók, ventilátorok	80x120x80 cm	Constans, Vigadó Galéria, Budapest
214-215		8981040000 Gallery by Last Night	1998	installáció, összetört autó, bicikli, szatyor, füst, fények		Gallery by Night, Stúdió Galéria, Budapest
-		Beruházás	1999	14 fotó (modell: Fodor János)	50x50 cm	Association of Austrian Artists, Künstlerhaus, Bécs
87	ISTEN	700205OV06-700210OV11	2000	preparált cipők		Godot Galéria, Budapest
86		600203OV09-600210OV16		digitális print	100x180 cm	
87		700205OV06-700210OV11	preparált cipők		Média Modell, Múcsarnok, Budapest	
87		600203OV09-600210OV16	digitális print, display			
88		700101OV03	digitális print	213x500 cm		
89		700103OV01	speciális mintázatú autógumik	15" felniken		
88		700104OV02	tuningolt autó		Áthallás   Crosstalk, Múcsarnok, Budapest	
88			zene (Kopasz Tamás)	loop		
-		800101VA01	videó	30' loop		
90-91		prototípusok	801101EW00 Konverterek – Ipari és háztartási átalakító modellek	2001	preparált tárgyak, videó, display	
90-91			2001			Attitudes Gallery, Genf, Svájc
92-93	802101EW02 UEO – Unidentified Electronic Objects		2002	preparált tárgyak, videó		attitudes c/o budapest, Stúdió Galéria, Budapest
92-93			2002	preparált tárgyak, poszterek (elektronikai szakszűzlet kirakatában)		The Last East European Show, Belgrád
112	BIANCO projekt	BIANCO projekt	2000	keretprojekt	vírusmarketing	www.koronczi.hu/bianco
114-115		100 BIANCO images	2004	digitális print	változó méret	
113		BIANCO projekt	2001	projektdokumentáció		Túlmunka   Overwork, TENT, Rotterdam, Hollandia
117		BIANCO reklámszpotok	2004	videoszpotok	egyenként 1-3' loop	Szappanopera, Múcsarnok, Budapest
116		100 BIANCO images	2006	installáció		Város Táj Beavatkozás, Dorottya Galéria, Budapest
116		Sargado	2003	projekt	online akció	Kvízió, Pécsi Galéria
104-110		Csettegő-szépségverseny	2003	public art projekt, fotó- és videodokumentáció		Nagybörzsöny és környéke
118-121		BASIC projekt	2003-2004	önéletrajzi projekt Gyenis Tiborral, fotó, videó	fotó: 200x252 cm videó: 31'44"	BASIC, Budapest Galéria Kiállítóháza (Gyenis Tiborral)
-		Energiaklub	2005	videopizódok		Gyenis Tiborral
202		Cím nélkül	2002	szabadtéri installáció, egyedi szőnyeg	150x800 cm	Nagyítás   Blow Up, Miramare, Trieszt, Olaszország (Szabics Agnessel)
97			2003	kis faház kerekre szerelve, videojelenetek		Paks
96			2003	digital image		Beavatkozás, ICA-D, Dunaújváros

Műtárgyjegyzék (válogatás)						
oldal	műcsoport	cím   munkacím	év	technika	adatok	helyszín
94-95	felfújható	Cím nélkül	2002	installáció, 6 videopizód felfújható állatokkal		At Least Begin to Make an End W139, Amsterdam
94-95			2006	installáció, 6 videopizód felfújható állatokkal		Küszöb, 2B Galéria, Budapest
243		Két helyszín – 2scenes – Két videó és az a „valami”, amely összeköti őket	2006	2 csatornás videoinstalláció, szöveg	7'24" loop	Bolt-ív, Körút Fesztivál, FKSE, Budapest
124-125	BASIC utáni projektek	Hypnosis	2004	fotó- és videoinstalláció	275x390 cm loop	GIL & MOTI H O M E G A L L E R Y, Rotterdam, Hollandia
126-127		SelfEnemy – Koronczai Endre és az Ellenség. Védekezés a belülről jövő támadások ellen	2006	videoinstalláció (3 db tv és projektor), tükör, szöveg, hipnózisdokumentáció	47'	SelfEnemy – Koronczai Endre és az Ellenség, Óbudai Társaskör Galéria, Budapest
122		epicene	2005	fotóinstalláció, digitális print, szöveg	egyenként Ø133 cm	epicene, Lumen Galéria, Budapest
123		Venus	2005	videó	1'15"	
145		SelfPhantomPortrait – Emberek, akik valamilyen szempontból hasonlítanak rám	2006	videó	20'	Autopoesis, Szlovák Nemzeti Galéria, Pozsony
191		Work in Progress	2005-2008	videó, szöveg (szerb nyelven)	16'20"	K + F, Lumen Galéria, Budapest
128-129		katt – Bírom még! Nem bírom tovább!	2008	videoinstalláció, 4 monitor, 2 projektor	loop	katt – Bírom még! Nem bírom tovább!, Magyar Műhely Galéria, Budapest
158-161		Kikényszerített vallomás	2007-2008	4 csatornás videoinstalláció, 2 x 5 videointerjú	88'	Kikényszerített vallomás, Godot Galéria, Budapest
178-179		Mondd, hogy szeretsz, öleljük meg egymást!	2008	public art projekt, 2 interaktív objektum és szöveg		Színva terasz és közlekedési csomópont, Miskolc
180		A képen látható férfi szeret téged	2008	public art projekt, videó, lightbox, szöveg		RadarArt Lightbox, Ráday utca, Budapest
-	Szeretlek	2009	videó	loop	Godot arca, Godot Galéria, Budapest	
-		2011	10 darabos polaroid szekvencia		Instant / Polaroid, Miskolci Galéria, M-ICA, Miskolc	
182-183	Untitled (ARTIST LOVES YOU)	2010-től	digitális print	60x100 cm		
192	Untitled (ARTIST LOVES YOU)	2012	hímzett vászonsebkendők		FREE WILL szabad akarat, INDA Galéria, Budapest	
184-185	Untitled (ARTIST LOVES YOU) kordonszalag	2010-től	digitális print	60x100 cm		
148-149	ExtrémAlvás ExtremeSleeping – 16 kísérlet az akarástól való megszabadulásra	2006-2007	4 csatornás videoinstalláció	16 x 8-10' loop	Képzletbeli Éden   Paraíso Imaginário, Centro Cultural Parque das Ruínas, Rio de Janeiro, Brazília	
242	Fahrtwind, Fatum, Farbe im Einklang	2007	videó, szöveg (német nyelven)	7'30"		
200	Munka   Work	2000-2007	videó	54' loop		
-	Az úgy kezdődött, hogy visszaüött	2008	régi talált festmény, digitális print, szöveg		Fazonigazítás, VAM Design Stúdió, Budapest	
144	Akkor látok a legjobban, ha hallgatok	2008	hanginstalláció		Stand by, Pelikán Galéria, Székesfehérvár	
150-151	PopSzinergia   PopSynergy – Az együttlében felerősödő szubjektum	2007-2008	2 csatornás videoinstalláció (2 x 10 jelenet)	loop	PopSzinergia   PopSynergy, Múcsarnok, MenüPont, Budapest	
-	Cím nélkül	2006	videó	56'	Sustainability and Contemporary Art, CEU, Budapest	
177	Everything is Miracle	2008	digitális print	160x122 cm		
10	NEM ÉN VOLTAM   IT WASN'T ME – Kísérlet a saját műveimre vonatkozó felelősségem elhárítására	2008	digitális print, tárgyak	100x180 cm	Koncept – Konceptió, Vasarely Múzeum, Budapest	
-	Col Tempo	2010	digital image		http://www.100coltempo.blogspot.hu	

Műtárgyjegyzék (válogatás)							
oldal	műcsoport	cím   munkacím	év	technika	adatok	helyszín	
152-153		Untitled	2009	digital image		Szemlékép folyóirat	
154-157	Tükör	Tükör – ...akik talán értik, hogy mit mondanak...	2007-2009	keretprojekt és a négy mű a felkért partnereknek címezve		Tükör, Budapest Kiállítóterem	
157		Tükör (Bán András)	2008	fotóprojekt, digitális print, festővászon, videodokumentáció	3 db 130x190 cm		
157		Tükör (Tillmann J. A.)	2008	6 csatornás hanginstalláció, szöveg (Leibniz-idézet felhasználásával)	225x400 cm		
156		Tükör (Andrási Gábor)	2008	preparált felfújható gumicsónak, ventilátor, szöveg	175x150 cm		
156		Tükör (Birkás Ákos)	2008	fotó-videó diptichon, digitális print, videó	160x122 cm 19' 58" loop		
155		A Tükör tükre	2008	4 db digitális print (portrék a Tükör-projekt résztvevői által megnevezett személyekről)	egyenként 125x160 cm		
155		Manrézadokumentációk	2007-2008	videó	loop		
154		Tükör	2009	installáció, jóláthatósági mellények			
240-241			4szél	2008-2009	egyedi csomagolású DVD-kiadvány, 100 db számozott példány		4 x 60 perc szél
224-225			Megállított tenger	2000-2005	videó		10' 52" loop
222-223	Széljegyzetek	Megállított...	2009	4 csatornás videoinstalláció	loop	Széljegyzetek, INDA Galéria, Budapest	
220		Széljegyzetek (leheletek)	2009	4 db digitális print preparált keretben, ventilátorok	98x81x12 cm		
221		Széljegyzetek (lelkek)	2009	2 db digitális print preparált keretben, ventilátorok	81x98x12 cm		
210-211		Csendőrpertu	2009	2 csatornás videoinstalláció	13'	Kis magyar pornográfia, MODEM, Debrecen	
-		Megizzasztott kerékpár	2009	videó	9' 50"	Roskó Gábor kiállítása, Millenáris, Budapest	
219		2009. 09. 19.	2009	videó	19' 19"		
-		My Accidentally Gender Study Weekend	2010	fotóvázlat		Jobb, mint készen, INDA Galéria, Budapest	
246		Holy Spirit	2010	installáció, nejlonzacskók, ventilátorok, fény, fotó, videó		partíció_2.0, MODEM, Debrecen	
213		Untitled sóhajtozás – Sóhajtozás Cirill és Metód szobrának hűlt helyén a Matica Slovenská bejárata felett tátongó lyukból	2010	public art projekt, hang	loop	TRANSART COMMUNICATION, Public Dialog, Komarno   Komárom, Szlovákia / Magyarország	
209, 234		Untitled (LIBERTY, EQUALITY, FRATERNITY)	2010	public art projekt, 2 x 3 db preparált kuka			
184-185	Hard to ask...	Untitled (ARTIST LOVES YOU)	2010	kordonszalag		Hard to ask... //!!!!!! Nehezen feltehető kérdések, MODEM, Debrecen	
186		Apaaa...	2010	4 csatornás videoinstalláció	loop		
216-217		Mit keresek én itt?	2011	installáció, vitorlázórepülő			
193		„L”, „O”, „V”, „E”	2011	kiállítási installáció, MODEM			
244		Sóhajtozás-gyűjtemény	2011	videó	loop		
187, 189		Másállapot (terhestorna)	2011	4 csatornás videoinstalláció	13' 00" loop		
181		Lilly a fal túloldalán a szerelemről beszél	2011	installáció, preparált kanapé, fényvisszaverő szöveg			
146-147		ForteVideo	2011	14 csatornás videoinstalláció	loop		
218		A pillanat	2011	fotóinstalláció, szöveg	270x200 cm		
212		Mélypanoráma	2011	hanginstalláció a MODEM kertjében és a mélygarázsban			
190		Untitled (KÉTELY)	2009	fotósorozat, digitális print	60x100 cm		
-		Untitled (KÉTELY)	2011	fotósorozat, digitális print	100x60 cm		

Műtárgyjegyzék (válogatás)						
oldal	műcsoport	cím   munkacím	év	technika	adatok	helyszín
208	Untitled (HIERARCHY)		2010	installáció, preparált kuka, szöveg		VIKAT 30, Paksi Képtár
208			2010	installáció, preparált felmosóvödör, mop, szöveg		Nézhető és nézhetetlen, MűvészetMalom, Szentendre
-			2011	installáció, preparált gyerekkád, szöveg		Szentendre a Gödörben, Gödör Klub, Budapest
-			2013	installáció, preparált bevásárlókocsi, szöveg		
-		A kép	2011	videó	17' 00" loop	Miskolci Galéria
252		FATE (Pándi Balázs)	2012	videó	5' 49"	FREE WILL szabad akarat, INDA Galéria, Budapest
248-250	FREE WILL	FREE WILL szabad akarat	2012	installáció, preparált tárgyak, kilencféle munkavédelmi és közlekedésszbiztonsági tárgy feliratokkal		FREE WILL szabad akarat, INDA Galéria, Budapest
247					in situ képek a tárgyakról, digital image	
-					Látom azt a napot...	2012
251		Mobile presentation	2012	közterületi installáció autóban, fotódokumentáció		Budapest
245		Ülj ide, és gondold a legtitkosabb vágyaidra	2012	public art projekt, fotódokumentáció		Budapest
254-255		Jelenség	2010-2012	videó, 12 jelenet	loop	Ploubuter Park, Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum, Budapest
256-257		Én is itt vagyok	2010-től	videósorozat	loop	

oldal	műcsoport	cím   munkacím	év	technika	adatok	helyszín
-------	-----------	----------------	----	----------	--------	----------

## Egyéni katalógusok

- Faa Balázs és Koronczai Endre kiállítása. Katalógus. Szöveg: Faa Balázs, Koronczai Endre. Budapest, 1991.
- Önfestő képek.** Katalógus. Szöveg: András Gábor. Budapest, 1995.
- Szinkron.** Kiállítási katalógus. Szerk. és szöveg: Bán András. Budapest, Budapest Galéria, 1998.
- Szinkron-képkollekció.** Katalógus. Budapest, 2000.
- BIANCO project 04 collection.** Katalógus. Budapest, Limanova, 2005.
- Hard to ask... // Nehezen feltehető kérdések.** Kiállítási katalógus. Szöveg: Csizmadia Alexa. Debrecen, MODEM, 2012.
- Ploubuter Park.** Kiállítási katalógus. Szöveg: Frazon Zsófia, Tillmann J. A. Budapest, Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum, 2013.

## Cikkek, tanulmányok

- 1991**  
Szabados Árpád: Kicsit szárazon. Koronczai Endre grafikai sorozatáról. *Hitel*, 1991/10. 24–25.
- 1993**  
Faa Balázs: Önfestő képek. Koronczai Endre új művei. *Új Művészet*, 1993/3. 28–30.  
Kunisaku Ishikawa: *International Print Exhibition*. Szerk.: Minoru Kouno és mások. Japán, Tokió, Machida City Museum of Graphic Art, 1993.  
Tolvaly Ernő: Elfordított képek. Gondolatok Koronczai Endre legújabb munkái kapcsán. *Nappali Ház*, 1993/2. 78–81.
- 1994**  
Merhán Orsolya: Derkovits-ösztöndíjasok beszámoló kiállítása. *Balkon*, 1994/10. 26–27.  
Sebők Zoltán: Inframince. *Balkon*, 1994/5. 12–14.  
Sebők Zoltán: Automatikus festmények. *Beszélő*, 1994/17. 18.
- 1996**  
Tatai Erzsébet: A legkevesebb. Válogatás Stúdiók munkáiból. *Balkon*, 1996/4–5. 14–16.
- 1997**  
Merhán Orsolya: Constans. *Balkon*, 1997/10–11. 21–22.
- 1998**  
Koronczai Endre képeit bemutatja Bán András. *Magyar Lettre Internationale* 28, 1998. tavasz. 55.  
Pika (Nagy) Árpád: A művészet éjszakai élete. Gallery by Night '98. *Balkon*, 1998/5. 18–25.  
Zalka Zsolt: Törtbeszéd/emlék. *Szép irodalmi ajándék*, különszám, 1998. 101–104. A sellyei „Déja vu, presque vu – emlék, emlékezés” című irodalmi és bölcséleti táborban elhangzott előadás szerkesztett változata.
- 1999**  
Tatai Erzsébet (szerk.): *Sic transit gloria mundi*. Szöveg: Merhán Orsolya. Budapest, Bartók 32 Galéria, 1999.
- 2000**  
Görgényi Frigyes: A vállalt előd adva van. Marcel Duchamp magyarországi recepciója. In: Nagy Mercedes (szerk.): *Vizionlátásra! Marcel Duchamp magyarországi hatásai | See You Again! Marcel Duchamp's Influence in Hungary*. Budapest, Budapest Galéria, 1996–2000. 5–24.  
Lázár Eszter: „Mi ügyelünk a részletekre”. Koronczai Endre testnyomatai. *Ex Symposion*, 2000, 32–33. 109.  
Merhán Orsolya: Áthallás. *Exindex*, 2000. június 7. <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=11>  
Tasnádi András: Koronczai Endre. In: Fitz Péter (főszerk.): *Kortárs magyar művészeti lexikon II.* (H–O). Budapest, Enciklopédia, 2000. 468–470.
- 2001**  
Bán András: Hiteles vagyok. *Műértő*, 2001/12. 6.  
Sinkó István: Isten lábnyomán. *Műértő*, 2001/1. 3.
- 2002**  
András Edit: What Came First, the Chicken or the Egg? Contemporary art practice and art theory in Hungary. *Springer*, 2002/6. Online: [http://www.springer.at/dyn/heft\\_text.php?textid=1766&lang=en](http://www.springer.at/dyn/heft_text.php?textid=1766&lang=en)

Szoboszlai János: A kilencvenes évek magyarországi művészete. In: Hans Knoll (összeáll.), Jolsvai Júlia (szerk.): *A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet*. Budapest, Enciklopédia, 2002. 306–350.

## 2003

- Berecz Ágnes: The Hungarian Patient: Comments on the Contemporary Hungarian Art of the 90s'. *Artmargins*, 2003. június 10. <http://www.artmargins.com/index.php/2-articles/251-the-hungarian-patient-comments-on-the-contemporary-hungarian-art-of-the-90s>  
Katarina Šević: Az utolsó kelet-európai show. *Exindex*, 2003. június. <http://exindex.hu/index.php?l=en&page=3&id=104>  
Szoboszlai János: Információtechnológia és a kortárs művészeti galériák. *Artmagazin*, 2003/1. 36–39.  
Turai Hedvig: Special Section Focus: Public Art in Hungary. *Artmargins*, 2003. augusztus 10. <http://www.artmargins.com/index.php/2-articles/250-special-section-focus-public-art-in-hungary>

## 2004

- Aknai Kati: A kentaur lova. *Műértő*, 2004/10. 6.  
Baglyas Erika: A szükségnek arca mutatkozik. Koronczai Endre BIANCO projektjéről, valamint egy jelenségről. *Balkon*, 2004/3. 18–20.  
Baglyas Erika: Olyan ez, mintha... Szappanopera. Műcsarnok, 2004. *Balkon*, 2004/10. 19–22.  
Beck András, Eperjesi Ágnes: 2 levél 2x2 müről. *Balkon*, 2004/9. 42–44.  
Mélyi József: Művészeti önterápia. *Exindex*, 2004. szeptember 27. <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=254>  
L. Molnár Mária: *Print, projekt, plakát, tapéta. Új műfaji tendenciák a 90-es évek második felének kortárs magyar művészetében*. Budapest, Præsens, 2004.

## 2005

- Bódy Bori: Két nem között egy igen. Transzmutációs gyakorlatok. *Exindex*, 2005. február 2. <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=270>  
Hemrik László: Két nem. Koronczai Endre kiállítása. *Új Művészet*, 2005/3. 32–33.  
Hock Bea: Intellektuális erotika. In: uő: *Nemtan és pablikart. Lehetséges értelmezési szempontok az utóbbi másfél évtized két művészeti irányzatához*. Budapest, Præsens, 2005. 84–93.  
Máthé Andrea: Modern, posztmodern, kortárs... Válogatás a dunajvárosi Kortárs Művészeti Intézet Gyűjteményéből. *Balkon*, 2005/05. 25–26.  
Molnár Edit: Tartalécsavar – portré Gyenis Tiborról és Koronczai Endréről. *Műértő*, 2005/7. 7.  
Tatai Erzsébet: *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években*. Budapest, Præsens, 2005.

## 2006

- Baglyas Erika: Koronczai Endre és az ellenség. *Prae.hu*, 2006. október 20., [http://www.prae.hu/prae/news.php?menu\\_id=7&aid=586](http://www.prae.hu/prae/news.php?menu_id=7&aid=586)  
Bán András: Koronczai Endre állapotfüggvényei. *Magyar Lettre Internationale* 60, 2006. tavasz. 56.  
Bordács Andrea: „Isten halott. És mi öltük meg” – Corpus Christi-téma a kortárs művészetben. *Artportal*, 2006. június 12. <http://artportal.hu/folyoiratok/uj-muveszet/bordacs-andrea--isten-halott-es-mi-oltuk-meg---corpus-christi-tema-a-kortars-muveszetben>  
Döme Gábor: Koronczai Endre és az Ellenség. *Artportal*, 2006. október 10. <http://artportal.hu/magazin/kozugy/dome-gabor-koronczai-endre-es-az-ellenseg>  
Fowkes, Maja and Reuben: Endre Koronczai „Powersave On”. *Translocal*, 2006. március 28. <http://www.translocal.org/shows/koronczai.htm>  
Somogyi Zsófia: Város Táj Beavatkozás. *Fotóművészet*, 2006/1–2. 97–104.  
*In Action! A project by Sparwasser HQ in collaboration with Trafó Gallery*. Szerk.: Kövecés Luca és Somogyi Hajnalka. Budapest, Trafó Galéria, 2006.  
Tatai Erzsébet: From Images to Activism. The Heritage of Conceptualism in the New Millenium in Hungary. *Dailé*, 2006/1. 12–15.  
Turai Hedvig: A Nagy Hülyéskedés. Gyenis Tibor–Koronczai Endre: Energiaklub, 2002–2005. *Magyar Építőművészet*. Online: <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=334>

## 2007

- Bordács Andrea: Álmos vezér 16 hódítása. Koronczai Endre extrém alvásai. *Új Művészet*, 2007/9. 36–37.  
*1x1 tábla*. Szerk.: Kálmán Rita, Bakos Gábor. Szöveg: Mélyi József, Várnagy Tibor. Budapest, Fialat Képzőművészek Stúdiója Egyesület, 2007.  
Tuczai Rita: *A BASIC project és a performatív működés*. Performance – performatív – performativitás (workshop). Modernitás Kultúratudományi PhD Program Műhelye, Pécs, 2007.

Tuczai Rita: A BASIC projekt mint emlékezet-konstrukció. *Magyar Lettre Internationale* 64, 2007. tavasz. 69–70.

## 2008

Bak Árpád: Az utca szemiótikája. Koncept, koncepció, szemelvények. *Exindex*, 2008. május 20.  
<http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=574>

Bán András: Egymás felé fordulva. *Műértő*, 2008/2. 4.

Bartha Inez: Szeretsz? Szeretlek. Koronczai Endre: Kikényszerített vallomás. *Kultusz*, 2008/4. 44–45.

Dékei Krisztina: El lehet képzelni – Koncept koncepció, szemelvények. *Artmagazin*, 2008/2. 8–10.

Götz Eszter: Kimondhatatlan. *Kultura.hu*, 2008. április 16. <http://kultura.hu/kepzo/kimondhatatlan>

Mélyi József: Kikényszerített vallomás. *Élet és Irodalom*, 2008/18. 29.

Sasvári Edit: Szeretlek Endre! *tranzit.blog.hu*, 2008. április 23. [http://tranzit.blog.hu/2008/04/23/szeretlek\\_endre](http://tranzit.blog.hu/2008/04/23/szeretlek_endre)

Tatai Erzsébet: Láthatatlan művek kiállítása. Koncept koncepció, szemelvények. *Balkon*, 2008/6. 4–5.

## 2009

András Edit: *Kulturális átöltözés. Művészet a szocializmus romjain*. Budapest, Argumentum, 2009.

Bordács Andrea: A Trabant mint a piacgazdaság nélküli világ brandje. Politikai pornográfia kicsiben, magyarul. *Új Művészet*, 2009/11. 13–15.

Csatlós Judit: Köztérkép. Utca 2008. *Balkon*, 2009/2. 15–17.

Csizmadia Alexa: Ki szelet vet. *Artportal*, 2009. július 30. [http://artportal.hu/aktualis/hirek/csizmadia\\_alex\\_a\\_ki\\_szelet\\_vet](http://artportal.hu/aktualis/hirek/csizmadia_alex_a_ki_szelet_vet)

Csizmadia Alexa: Tandem. Kortárs művészek kapcsolatban. *Műút*, 2009, 012. 46–49.

Debreceni Boglárka: Egy Pobjeda hátsó ülésén. *Műértő*, 2009/10. 8.

Fuchs Péter: ikOn – A képzőművészeti élet eseményei. Interjú Koronczai Endrével. *tranzit.blog.hu*, 2009. február 24.  
[http://tranzit.blog.hu/2009/02/24/ikon\\_a\\_kepzomuveszeti\\_élet\\_esemenyei](http://tranzit.blog.hu/2009/02/24/ikon_a_kepzomuveszeti_élet_esemenyei)

Hegedűs Orsolya: Tandem. Kortárs művészek kapcsolatban. *Új Művészet*, 2009/5. 30–31.

Hermann Veronika: A valós képek halmaza. Folyamatok II. *Balkon*, 2009/6. 24–26.

Lénárd Anna: Hárman a Tandemen. Csatlós Judittal és Somogyi Zsófiával, a Tandem című kiállítás kurátoraival Lénárd Anna beszélget. *Balkon*, 2009/4. 9–13.

Fowkes, Maja and Rubens: In the studio of Endre Koronczai. *Time Out Budapest*, 2009/7. 68.

Muladi Brigitta: Való világ. A pénz és a kortárs képzőművészet. *Új Művészet*, 2009/11. 18–19.

Tatai Erzsébet: Philia. *Balkon*, 2009/2. 12–15.

Tatai Erzsébet: „Az én múzeumom”. *Kiállítás-terv a Magyar Tudományos Akadémia Művészeti Gyűjteménye számára*. Budapest, Vizuális- és Környezetkultúra Fejlesztéséért Alapítvány, 2009.

Valaczkay Gabriella: Valami szeretethez hasonló. *Népszabadság*, 2009. július 17.

## 2010

Bálint Mónika: Participatory Practices in Hungarian Contemporary Art. *Artmargins*, 2010. december 5.  
<http://www.artmargins.com/index.php/2-articles/614-participatory-practices-hungarian-contemporary-art-article>

Hushegyi Gábor: A Public Dialog – SK/HU. *Magyar Lettre Internationale* 79, 2010. tél. 55.

Kékesi Zoltán: A Short Guide to Hungary's Contemporary Art Scene. *Artmargins*, 2010. október 24.  
<http://www.artmargins.com/index.php/2-articles/605-short-guide-hungary-contemporary-art-scene-article>

Mélyi József: Komoly és komolytalan szándékok. *Élet és Irodalom*, 2010/17. 30.

Pelessek Dóra: Tükör/Ember. A Koronczai Endre-féle személyességről. *Műút*, 2010, 022. 48–51.

Somogyi Zsófia: Egy műelemzés tanulságai. A személyes fotó elméleti vonatkozásai 4. *Fotóművészet*, 2010/4. 60–64.

Valaczkay Gabriella: Globális felmelegedést mindenkinek! Létezik-e magyar „ökoart”: kampányolnak-e képzőművészeink a környezetvédelemért? *Népszabadság*, 2010. október 7.

## 2011

Baglyas Erika: A művész jelent – három/négy – Faa Balázs, Csontó Lajos, Koronczai Endre kiállítása az Óbudai Társaskör Galériában. *Artportal*, 2011. november 22. <http://artportal.hu/magazin/kortars/baglyas-erika-a-muvesz-jelent---harom-negy---faa-balazs-csonto-lajos-koronczai-endre-kiallitasa-az-obudai-tarsaskor-galeriaban>

Csatlós Judit: Résztvevő megfigyelés a családban. *www.koronczai.hu*, 2011. május 25.  
<http://www.koronczai.hu/haq/texts-csatlosjudit.html>

Debreceni Boglárka: Repülési kézikönyv 2. *Balkon*, 2011/7–8. 30–33.

Somogyi Zsófia: Endre a szeretetről beszél. *Műértő*, 2011/6. 1, 4.

Valaczkay Gabriella: A kérdezőművész. *Népszabadság*, 2011. január 3.

## 2012

Muladi Brigitta: INDA Galéria, Budapest: Free Will. *ArtClue – Eastern Europe Art Magazine*, 2012. február 13.  
<http://en1.artclue.net/inda-galeria-budapest-free-will/>

Perenyi Monika: *A médiumok velünk vannak. Technikai képhasználat a kortárs művészetben*. Dunaújváros, Modern Művészetért Közalapítvány, 2012.

Bullet Shih: Protecting Freedom. Koronczai Endre at INDA. *Budapest Art*, 2012. január 31.  
<http://budapestart.ahomina.com/budapest-art/exhibition/protecting-freedom-koronczai-endre-at-inda/1263/>

Tatai Erzsébet: Mondd, hogy szeretsz... In: Olta Kata (szerk.): *Kontextus. Adalékok – Hogyan közelítsünk kortárs vizuális művészethez*. Budapest, Karton, 2012. 33.

## Kiállítási katalógusok

Timár Katalin: *Constans*. Kiállítási katalógus. Szerk. és szöveg: uő. Budapest, Vigadó Galéria, 1997.

Petrányi Zsolt: *Rejtőzködő*. Kiállítási katalógus. Szerk.: Molnár Edit. Szöveg: Petrányi Zsolt. Budapest, Ernst Múzeum, 1998.

Petrányi Zsolt: *Observatorium. Exhibition of Young Artists from the 90's*. Kiállítási katalógus. Szerk.: Petrányi Zsolt. Budapest, Múcsarnok, 1998.

Molnár Edit: *Kompromisszumok vagy nyitottság, avagy miképpen jön létre egy közös mű*. (Frans Jacobi & Koronczai Endre) Kiállítási katalógus. Budapest, Stúdió Galéria, 1999.

Barbara Barsch, Eva Fischer: *Zeit-Spiel: junge ungarische Kunst*. Kiállítási katalógus. Szerk. és szöveg: uők. Berlin, Institut für Auslandsbeziehungen, 1999.

*Média Modell*. INTERMÉDIA – Új képfajták – Interaktív technikák. Kiállítási katalógus. Szerk.: Erőss Nikolett, Szekeres Andrea. Szöveg: Peternák Miklós. Budapest, Múcsarnok–MAOE–C3, 2000.

Petrányi Zsolt: *Klíma*. Kiállítási katalógus. Szerk.: uő. Szöveg: uő, Bakáts Tibor Settenkedő. Budapest, Múcsarnok, 2001.

Petrányi Zsolt: *Szétnyílt doboz*. Kiállítási katalógus. Szerk. és szerző: Petrányi Zsolt. Dunaújváros, ICA-D, 2002.

Molnár Edit, North Exhibition Space: *Real Time Wind, In My Garden, Uncontrolled*. Kiállítási katalógus. Szöveg: uő, Peter Land, Rune Gade. Dánia, Koppenhága, Space Poetry, 2001.

Jean-Paul Felley, Olivier Kaeser: *Espace d'arts contemporains*. Kiállítási katalógus. Szöveg és szerk.: uő. Svájc, Genf, Attitudes, 2002.

Gil & Moti: *Bodycase*. Kiállítási katalógus. Szerk.: uők. Szöveg: Touche Gafla. Hollandia, Rotterdam, Stichting GIL & MOTI H O M E G A L L E R Y, 2002.

Dimitri Konstantinidis, Monika Sielska: *Paths of Europe*. Kiállítási katalógus. Szerk.: uők, művészek. Görögország, Szaloniki, 2003.

Nemes Attila: *Szappanopera*. Kiállítási katalógus. Szerk.: uő. Szöveg: uő, Timár Katalin. Budapest, Múcsarnok, 2004.

W139: *From Warmoesstraat to Post CS*. Katalógus. Szerk.: Ann Demeester, Else Lenseleink, Roger Willems. Hollandia, Amsterdam, W139–ROMA Publications, 2004.

Zora Rusinova: *Autopoiesis*. Kiállítási katalógus. Szerk.: Irena Kucherová. Szöveg: Zora Rusinova. Szlovákia, Pozsony, Szlovák Nemzeti Galéria, 2006.

W139: *Report of an Ongoing Journey*. Dokumentáció. 2002. november 30. – 2004. október 22. Szerk.: Ann Demeester és mások. Hollandia, Amsterdam, W139–ROMA Publications, 2006.

Bán Zsófia: *Képzletbeli Éden – Paradiso Imaginario*. Kiállítási katalógus. Szöveg: Bán Zsófia, Ricardo Macieira. Brazília, Rio de Janeiro, Centro Cultural Parque das Ruínas, 2007.

Maurer Dóra, Prosek Zoltán: *Koncept, koncepció, szemelvények*. Kiállítási katalógus. Szerk.: Maurer Dóra. Budapest, Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület, 2008.

Kertész László: *Te itt áll*. Szerk.: Kertész László, Leposa Ildikó. Szerzők: Frazon Zsófia, Kertész László. Budapest, Magyar Művelődési Intézet és Képzőművészeti Lektorátus, 2008.

Muladi Brigitta: *Víznyitók. Ki? Kit? Mivel? Mivel? Mivel?* Kiállítási katalógus. Szerk. uő. Szöveg: uő, Tatai Erzsébet. Székesfehérvár, Városi Képtár – Deák Gyűjtemény, 2010.

[www.koronczi.hu](http://www.koronczi.hu)

Kiadja a LIMANOVA Bt.

Megjelent B/5-ös formátumban, 19 ív terjedelemben

Köszönjük Andrási Gábor, Baglyas Erika, Bán András, Csizmadia Alexa, Döme Gábor, Faa Balázs, Hemrik László, Lázár Eszter, Mélyi József, Pelesek Dóra, Sebők Zoltán, Somogyi Zsófia, Szabados Árpád és Tolvaly Orsolya hozzájárulását a korábban megjelent írások újraközléséhez

Fotó Balázs Péter (187/2, 189), Csontó Lajos (26/3, 120–121), Eike (26/1), Fabricius Anna (123, 127), Fodor János (120–121), Gyenis Tibor (104/1), Gyukics Péter (106/2, 110/1, 110/2), Horváth Ernő (104/2, 106/1), Pettendi Szabó Péter (152–153), Szabics Ágnes (19/1, 33, 50/2, 52/1–2), Szabó Attila (211), Szabó Róbert (24)

Az itt külön nem jelzett fotókat Koronczi Endre készítette

Külön köszönet a projektekben közreműködő önkénteseknek

A kézirat lezárva 2012. november

Borító és könyvterv Koronczi Endre

Nyomdai előkészítés LIMANOVA Bt.

A könyv a Pauker Nyomdában készült

Felelős vezető Vértés Gábor ügyvezető igazgató  
1047 Budapest, Baross utca 11–15.

ISBN 978 963 08 7851 7

nka

INDA GALLERY  
CONTEMPORARY ART

Nem hagyományos képzőművészeti monográfiát tart kezében az olvasó. Bár lelkesen fogadnánk a rendszerváltás éveiben induló izgalmas életműnek, Koronczai Endre alkotói útjának huszonöt év távlatából átgondolt szemléltetését is, a *Mondd, hogy szeretsz...* ennél jóval többet ígér. Ahogy Koronczai művészi tevékenysége szüntelen áramlás a mindennapok banalitása és az esztétikai tapasztalat, a szerzőség és a befogadás helyzetei között – s ettől elválaszthatatlanul a médiumok kiterjesztése, valamint a kép és a szó egymást gazdagító alkalmazása irányába –, úgy e könyv is túllép a lineárisan olvasható összegzés határán. A megszólító és megérintő cím vonzásának engedelmessé, alkotói feltárulkozások részesei lehetünk: hiszen a szerepek és vágyak elképzelésének és megélésének vagy éppen visszavonásának dinamikáját követve, amely Koronczai ars poeticájának lényeges eleme, az értelmező is magába tekint.

Az elemző visszatekintés (flashback) során tovább gazdagodó vagy a jelen történéseinek tükrében új értelmet nyerő alkotói gesztusok és akciók fényképes dokumentumai tablóba rendeződnek, s Tatai Erzsébet művészettörténész megvilágításában, mintegy dramatizált forgatókönyvben elevenednek meg. A fejezetek közötti folytonosságot, s ezáltal a művek szekvenciaszerű, egymásra épülő összekapcsolódását az alkotó védjegyeként beazonosítható, az oldalakon átívelő vizuális jelek is nyomatékosítják. A szerkesztők mint vágók remek munkát végeztek: szöveg és kép olyan montázsra kerül elénk, amely pulzáló gondolati mozgásra inspirál, s a vizuális és verbális elemek között lapozgatva egyre mélyebbre hatolhatunk az alkotói és a befogadói feltárulkozás rejtelmeibe. E filmes élményt teremtő könyv üde szellőként a sokszínű mediális és műfaji lehetőségek friss levegőjét hozza el képzőművészeti színterünkre.

Perenyi Monika



3800 Ft