

CSIZMADIA IMOLA

HIÁNY-MÓDOZATOK

A „meg nem csinálás” esztétikája a helyspecifikus alkotásokban

■ 1917-ben, amikor egy R. Mutt nevezetű művész azzal hívta fel magára a figyelmet, hogy műalkotás gyanánt egy vécé csészét állított ki, a gesztus – amiről azóta már tudjuk, hogy nem Mutt nevéhez fűződik – heves felháborodást váltott ki a New York-i Független Művészek Társaságában. A művészi szándék igencsak sokrétegű. A jelenség kapcsán olyan kérdések kerültek megfogalmazásra, mint például: műalkotásként lehet-e tekinteni egy teljesen átlagos, hétköznapi tárgyat, mindössze attól, hogy azt elemeljük a „megszokott”, a rendeltetészerű környezetétől, és azt egy más, mondjuk az „artworld” kontextusába helyezzük? De érteni véljük továbbá azokat a mondanivalókat is, miszerint a művészi érték alapján véve nem kontextusfüggő, vagy hogy nincs unalmas vagy banális téma a művészetben (lásd Van Gogh parasztcipőit), vagy értelmezhetjük az egészet úgy is, mint konkrét bizonyítékát annak, hogy a művészi érték végeredményben átruházható egy akármilyen tárgyra. A jelentésben azonban benne rejlik továbbá annak az „álszent” dolognak a felmutatása is, miszerint, ha valami múzeumba kerül, annak természetszerűen megnő a szellemi értéke. Továbbá attól sem zárkozunk el, hogy az egészet a figyelemfelkeltés gesztusaként értelmezzük, és még messze nem merítettük ki a lehetséges jelentéstartalmakat.

A ready-made – mint készen talált tárgy(ak) – eklatáns példája annak, hogy a „valós” miként tud felruházódni művészi státussal, azaz miként



A néző választhat a hozzáállás módját illetően, s amennyiben nyitott a kezdeményezésre, gazdagabb lehet egy művészi tapasztalattal.

történik meg egy a *valóshoz* tartozó dolog, jelenség vagy tárgy szemiotizálása és annak jelként való értelmezése. Ezen jelenség tehát úgymond precedensértékű a tekintetben, hogy valójában megtörténhet az efféle átalakulás.

De nézzük, miben is áll ezen művelet lényege. Egy közönséges használati tárgy úgy képes bekerülni a műalkotások világába, és új létmódra szert tenni, hogy az semmiféle fizikai változtatáson nem megy keresztül. Mindezen „átalakulás” úgy megy végbe, hogy a tárgy elveszíti önazonosságát – noha mindvégig megőrzi formáját és anyagát –, és a művészi megismeréshez és megértéshez igazodva jelenik meg, az érzéki észlelés számára kisajátított „dologként”.¹ De álljon itt egy másik példa, ami még közelebb visz jelen írás gondolatának kifejtéséhez, hiszen – ahogy Thoreau mondaná – előnyére nem látom hátrányát.

„Az a gesztus, amit tíz évvel ezelőtt tettem, amikor egy étkezés után az asztali maradékok véletlenszerű »rendjét« felragasztottam, mint valami domborműszerű kompozíciót, nem volt más, mint az adott helyzet rögzítése, mondhatni egy adott szituációhoz való alkalmazkodás.”² Így vall Daniel Spoerri, aki egy ebédlőasztalt, az összes rajta levő dologgal, cigaretták csikkjeivel, ételmaradékokkal, egyéb étkezési maradványokkal – azokat az asztalhoz fixálva a maguk pillanatnyi és esetleges elrendezésében – mintegy tárgyegyüttesként vagy háromdimenziós csendéletként, függőlegesen állított ki a kiállítóterem falára. Ez lenne tehát a *nouveau réalisme*, azaz az új realizmus.³ Ezzel egy paradigma végére értünk, miszerint: a valóságot nem ábrázolni, hanem bemutatni kell. Ebben áll e törekvés vagy „horizontváltás”, kulturális értékváltozás kiugró jellegzetessége.



Daniel Spoerri: *Tableau-piège*

(Forrás: <https://www.apollo-magazine.com/daniel-spoerri-snare-pictures>)

A művészi közlés ezen alternatív formája – azaz a közönséges tárgyak műalkotássá való illesztése – nem új keletű. A jelenségnek hosszú előtörténete van. Az „új dada” („new dada”) vagy neodadaizmus lett az avantgárd mozgalom azon stílusnyelve, amely a kollázs módszerén keresztül leginkább ragaszkodott ahhoz, hogy kapcsolatot teremtsen a mű és a gyakorlati élet hétköznapi tárgyai között, eljutva odáig, hogy a valóság darabjait újra feldolgozva, mintegy átdolgozatlanul építse be a műalkotássá. Noha a műalkotás – fogalmaz Georges Duby –

arra való, hogy csendben szemléljük, és nem arra, hogy hosszan beszéljenek róla – gyakran nem megvilágítva, hanem elhomályosítva azt –, a következőkben mégis ezt tesszük.

Daniel Spoerri műve megpróbál több nézőpontot is játékba hozni, egyszerre több értelmezési szintet is kínálva a nézőnek. Táblaképei vizsgálhatók a műalkotás-lét „illékonyasága” szempontjából, ezek ugyanis egy teljesen más paradigma keretfeltételeiből nőnek ki, abból, amely ellenáll a piacnak, az áruba bocsátásnak és a kommercializálódásnak.⁴ Aztán megközelíthetjük úgy is, mint különös jelenséget, az érzékelépszichológia oldaláról, hiszen nevéhez fűződik a „csapdakép” (tableau-piége, azaz asztal-kép) mint furcsa képtípus. Ezen asszemblázs-, háromdimenziós táblakép-munkák különössége tulajdonképpen a képpalkotás technikájában, nevezetesen nézőpontjukban áll, abban, ahogyan egy ebédlőasztalt a kiállítóterem falára merőlegesen felfüggesztett állapotban – mintegy maga után hagyva a klasszikus prezentáció sémáját –, könnyörtelen közvetlenségével állít a nézők elé.⁵

Spoerri nem hozott lényegesen újat, hiszen a műnek a valósághoz fűződő kapcsolatát hasonló módon értelmezte, mint azt mások is tették előtte, ráadásul jelentősen korábban. 1912-től datáljuk azt a radikális és forradalmi lépést, amikor Georges Bracque egy falburkolatot imitáló tapéta darabjait ragasztotta egy rajzára, elkerülve azt a gesztust, hogy azt, annak textúráját festéssel, azaz esztétikai közvetítésen keresztül jelenítse meg. De ezt megelőzően Pablo Picasso – állítása szerint – még 1911 vége felé alkotta meg az első olyan kollázsát, amelyen egy festménye vásznára nádmintázatú linóleumdarabot ragasztott.⁶ Bracque és Picasso után művészek hada – többek között Robert Rauschenberg, Eduardo Paolozzi, Allan Kaprow, Cy Twombly, Jasper Johns, Louise Nevelson – alkalmazta a dadaista kollázs módszerét, majdhogynem minden szelektivitáselvet nélkülözve. Végso soron mindannyian – az enyhén dadaista utóízű munkáikban – ugyanazt az elvet követik: számot vetnek, és kérdésessé teszik a különbséget tárgy és műtárgy között.

A Spoerri-féle mű értelmezési udvara azonban még itt sem zárul le, ugyanis mint a lehetséges olvasatok egyike köthető az *à la* Duchamp-féle gesztushoz, mintegy annak parafrázisához, a mindennapi tárgyak átesztétizálódásához, miszerint bármilyen közönséges tárgy (még a romlandó ételmaradék is) műalkotássá avanszálódhat. Mint látható az előbbi töredékes vizsgálatokból, igencsak problematikus vezérfonalat találunk a vizsgálódásban, hiszen legyen szó Spoerri műveiről vagy Duchamp ready-made-jeiről, a művek nyitott jelentésszerkezete többféle lehetséges szempontot is felvet. Az újdonság másutt keresendő. Egy az eddigiektől eltérő irányvonal felvetését látom termékenynek, melynek vizsgálata olyan probléma felé terel, amely szélesebb összefüggésszerkezetben vizsgálható, a helyspecifikus előadások térelemzésével. Kínálkozik tehát még egy tárgyalásra váró újabb szempont, amely a mű képződését illeti.

A hagyományos mű mindig feltételez az alkotója részéről valamilyen művészi tettet, esztétikai aktust, amely a kreálással, azaz a mű létrehozásával, az esztétikailag megkonstruálttal van szoros vonatkozásban. A mű ebben az értelemben tehát egy teremtő folyamat eredményeképpen jön létre. Richard Wolheim a jelenséggel kapcsolatosan meg is jegyzi – egy 1965-ös esszéjében –, hogy a hagyományos műalkotásokat komoly munkával hozzák létre, míg a minimal art megalkotásakor elégséges a művész részéről pusztán kiválasztani egy már létező tárgyat.⁷ Robert

Rauschenberg és Marcel Duchamp munkái is eklatánsan példázzák ezen megváltozott „alkotói” folyamatot.

Duchamp megpróbálta a festészet technikai lehetőségeit oly szinten „tökéletesíteni”, hogy lehetővé váljon a festés aktusát mint mozzanatot teljesen kikapcsolni az alkotói folyamatból. A festékfelhordás jellegzetes duktusát és kalligráfiáját, azaz az egyéni kézjegy nyomait próbálta láthatatlanná tenni, pontosan azt – jegyzi meg Perneckzy Géza –, amire a sikeres művészek egyébként a legbüszkébbek szoktak lenni.⁸ A Spoerri-féle csapdaképek hasonló mód a művészi interpretációt, és a művész személyes és egyéni kézjegyét nélkülözve mutatnak be egy szituációt, ahogy Ligetfalvi Gergely fogalmaz: amolyan „donner à voir”-ként, azaz kínálkozásként, adódásként. Ugyanis a művészi alkotás nemcsak azzal hat, amit magában foglal, hanem azzal is, amit elhagy.⁹

Visszautalva írásom képzőművészeti jellegű példaanyagaihoz: annak, hogy Warhol dobozait, Spoerri vagy Duchamp (ready-made) műveit vesszük alapul, jelen kontextusban nincs jelentősége, ugyanis mindezen „megnyilatkozások” közös sajátossága, hogy ugyanarra az elvre, ugyanarra a kitüntetett gyakorlatra és tapasztalatra épülnek: az alkotás (létrehozás, kreálás) „ökonómiájára”, nélkülözve a hagyományos művészeti gyakorlat kifejezésbeli konvencióit.

Eddigi vizsgálódásom homlokterébe a képzőművészeteket állítottam, de az előbbieken tárgyalt képzőművészeti reflexiók áthatják a kortárs színházi törekvéseket is. S hogy mindezen elgondolásunk alátámasztást nyerjen, vizsgáljunk meg egy konkrét példát.

Jelen írás példaanyaga a *Life Traveler* (*Életutazó*) című interaktív táncdarab, Jody Oberfelder (koreográfus) előadásában. Minimál produkció, amely műfajilag amolyan performanszjellegű, helyspecifikus színházi formációként is értelmezhető.¹⁰ Egyszemélyes performansz a hétköznapi tapasztalati térben, egy hídon.¹¹ A hídon áthaladók egy táncossal találkozhatnak, hogy együtt egy „személyre szabott” sétát tegyenek. Jody Oberfelder vintage bőröndökkel a kezében próbálja bevonni a részvétel aktusába – közvetlen beszélgetőpartneri szerepbe állítva – az éppen a hídon átkelő járókelőket.





Life Traveler. London, Milleniumi híd, 2021.

(Forrás: <https://vimeo.com/675018154?share=copy>)

A tradicionálishoz képest a nézői szerepkör új tapasztalatával ismerkedhet meg az, aki hajlandó elidőzni és a táncos-performer „játékához” igenlő, aktív(abb), „előbb” viszonyulást mutatni. A néző választhat a hozzáállás módját illetően, s amennyiben nyitott a kezdeményezésre, gazdagabb lehet egy művészi tapasztalattal. Az értelemadás, az, hogy miként értelmeződik a performer jelenléte a hídon, annak a felismerése, hogy egy művészi megmutakozást lát-e, vagy sem, mindennek megítélése és interpretálásának mikéntje a nézőre hárul.

Meghatározó jelentőséggel bír tehát, hogy a néző hogyan reagál a felkérésre. Amennyiben sikerül a performernek az éppen jelenlegi, aktuális megmutakozását „előadásként” olvasni, problémamentesen valósul meg a befogadás. Onnantól kezdve a néző már nem kívülről, hanem annak a játéknak a részese, ami neki szól. A darab tehát csak annyiban van jelen a szemlélő számára, amennyibe azt képes a mindennapi tapasztalattól megkülönböztetve, esztétikailag szemlélni.

A darab a „néző” produktív közreműködésére, hozzájárulására épít, hiszen a performansz kizárólag a nézővel való viszonyában mutatkozik meg. Jelentése (formája) részben a közös sétából és beszélgetésből, a megvalósuló együttműködésből, a felkínált esztétikai tapasztalat interaktív megéléséből születik meg.¹² Kizárólag ennek a megtapasztalásnak és a ráismerés aktusának köszönhetően létezik a „mű”.

A táncos (performer) lehetőséget kínál arra, hogy megálljunk és elgondolkodjunk a jelenlétről, miközben átkelünk egy hídon. Egy meghívás a jelen pillanat, a kor, a történelem és az utazás szemlélésére.¹³ Mindössze ez a közösen megtett séta alapozza meg az (esztétikai) élményt. S hogy rögtön az írás kulcsfogalmára játszunk rá, rá is térnek a hiánymódozatokra, amelyet az előadás terével kapcsolatosan vizsgálók.

A jelenkori művészeti praxisban – ahogy azt a képzőművészeti példákkal is illusztráltam – az egyik legmeghatározóbb jelenség, a hiányelvűség, avagy a hiánnyal való operálás, ami egyben a helyspecifikus terek létmódjával összefüggő jelenségeként is értelmezhető. Meglátásom szerint az esztétikai tapasztalat eme

irányultsága vizsgálható a *Life Traveler* (helyspecifikus előadás) terének vonatkozásában is. Jelen gondolatmenet tehát a térbeli hiányállapotokra mint esztétikai gondolat- és problémakörre kíván rávilágítani.

A vizuális közlés tekintetében az előadás tere, a híd (mint társadalmi, szociális tér) nem esztétikailag megformáltként (alakítottként), hanem közvetlen realitásában van jelen. Ezen megmutatkozásból hiányzik ugyanis a jellé válás képessége, hiszen ahhoz, hogy jellé váljon, kiemelésre vagy valamilyen megkülönböztető jegyre van szükség, hogy a ready-made-ekhez hasonlóan az elemelődjön a társadalmi praxistól.

A ready-made esetében a rámutatás gesztusa (a kiemelés) akár több szinten is megtörténik. Egyrészt: ezen tárgyak alá lettek írva, másrészt el lettek emelve megszokott társadalmi funkciójuktól azáltal, hogy bekerültek egy kiállítótérbe (lásd Duchamp vécécésészéjét). Továbbá kialakult egy háttértudás, „többlettudás” ezen tárgyakkal kapcsolatosan, hiszen, ahogy Thierry de Duve is fogalmaz: „kinek támadna az a gondolata, hogy egy hólapátot vagy egy piszoárt értelmezzem, ha nem feltételezném, hogy valami mást is jelentenek, mint amik?”¹⁴ Az újrealizmus stílusnyelve – a differenciálatlanság mint működési elv, amely összemosza a különbséget a hétköznapi (tárgy) és művészi (műtárgy) között – a performansz terének vonatkozásában abban mutatkozik meg, hogy a térben nem történik semmiféle beavatkozás, ami megváltoztatná, modifikálná annak formáját vagy jellegét.

A hétköznapi élet terének – mint az esztétikán kívüli valóságnak – a műben való érvényesülése egy neutrális prezentáción, egy steril formanyelven s mindenféle esztétikai szignatúrát nélkülözve van jelen. A helyfoglalás ezen gyakorlata távol áll a kreálástól s mindenfajta konstrukciós elvtől, így a tér tekintetében egy nem művészetszerű szemléleti anyagról, illetve esztétika- és értéksemlegességről beszélhetünk.

Jelentős értékszemléleti változást jelent tehát, hogy az environmentális gyakorlatban a helyspecifikus előadások sok esetben nélkülözik a hagyományos művészi gyakorlat kifejezésbeli konvencióit. A tér létmódjának a kérdése és esztétikumának jelentősége így erősen eltér a hagyományos gyakorlattól. Nem tapasztalni semmi olyan konstruáltságot, ami az előadásra utalna, ahogy az lenni szokott a klasszikus reprezentációelvű előadások esetében. A kreálás és létrehozás – mint amolyan „esztétikai kényszer” – helyett leginkább a tér kiválasztása (lásd térválasztás, helyfoglalás, kinevezés) lesz a meghatározó. A helyspecifikusság elve tehát a másként(i) gondolkodás és szemlélés irányába mozdítja el a dolgokat.

A hiányelvűséget mint egyfajta értékakcentust hangsúlyozza a performansz terének (jelen esetben a híd) pszichológiai karaktere is. A *Life Travelert* hidakon és pályaudvarokon adják elő, és ha ezen (hétköznapi) terek pszichológiai karakterét vizsgáljuk, akkor nem mehetünk el Marc Augé térértelmezése mellett, miszerint ezen terek a „nem-helyek” kategóriájába sorolandók.¹⁵ A „nem-helyek” sajátosságaként említendő, hogy – jöllehet rengetegen megfordulnak ezeken a helyeken – sem valódi kapcsolatok, sem viszonyok nem jönnek létre.¹⁶ Közös attribútumuk, hogy az utazáshoz, az áramláshoz, a mozgáshoz köthetőek. A híd mint irányított tér – a formájából adódó sajátossága miatt, miszerint az egyenes vonal az uralkodó benne – az egyirányú sodrást, az áramlást hangsúlyozza. Pszichológiai jelentősége abban rejlik, hogy nem marasztaló jellegű, és azt szuggesztív, hogy haladjunk, ne időzzünk.¹⁷

Vizsgálódásaink tárgyával továbbá összefügg a keret problematikája. Esztétikai hatásának kérdései számos oldalról kaptak megközelítést, de jelen esetben –

mint a kortárs művészeti mező egyik meghatározó ágense – a hiány létmódjával hozható összefüggésbe. Az olyan műfajok, mint a performansz, az utcaszínház, a happening stb., amelyek általában kerülnek a tárgyasulást, az objektivációt, ezen műfajok esetében nehéz, helyenként csaknem lehetetlen tetten érni és azonosítani a keretezés aktusát és aspektusát. A jelenkori gyakorlat tehát azt mutatja: egyre nehezebben megfejthető a néző számára, hogy voltaképpen – derridai fogalommal élve – mi is az ergon, azaz a mű, és ehhez képest hol húzódik, illetve mi képezi a mű járulékos részét, azaz a parergont, vagyis a keretet.

Mivel a *Life Traveler* létszerűen használja a mindennapok valós terét, és nem határolódik el a hagyományosan vett vizuális közlésmódnak megfelelően, ezért bizonytalan reprezentációs határral rendelkezik. Hiányzik tehát egy a valame-lyest a körülhatároltságból fakadó vizuális megmutatkozás, egy kijelölt mozgás-tér. Általában a helyspecifikus előadások sajátos problémafókuszának mutatko-zik, hogy hiányzik a „keretezés” korlátozó, szelektív és „dramatizáló” jellege.

A keret mint az egyik legkonstitutívabbnak tekintett formai jegy visszaszorulá-sa, illetve annak teljes hiánya igencsak termékeny feszültséget szül a művészet, azaz a fiktum és a valós tartománya között, megváltoztatva ezáltal mind a kortárs művészet kommunikatív jellegét, mind a megmutatkozásának módját. Korunk, az-az a posztmodern művészet alaptendenciája tehát sokkal inkább ragaszkodik a va-lószerű jelleghez (a prezentációhoz), mintsem a műjelleghez (a reprezentációhoz), hiszen utóbbi mindig valamilyen esztétikai irányultságot feltételez.

Az úgymond „anything goes” jegyében bármilyen tér bevonható, és az elő-adás tereként működtethető anélkül, hogy bármilyen konstrukciós elvnek alá-rendelt legyen, vagy bármilyen esztétikai formarendhez, normához illeszkedne, hasonlóan ahhoz a némi ételmaradékhoz, amely a táblára applikálva már elég-séges feltételét képezi a műalkotás mivoltának. Ahogy a legkülönbözőbb dolgok, tárgyak, objektív-k kerülhetnek a vászonra, úgy bármilyen hétköznapi tér, az előadás és a művészi közlés helyévé válhat. Ezen kilépési kísérlet, azaz az elő-állítástól, elkészítéstől, a létrehozástól való eszképzizmus csaknem minden jelen-kori művészeti forma meghatározó diskurzusává válik. Ezekkel a megjegyzésekkel a gondolatmenet végére értünk.

A tanulság, amelyet le akarok vonni, első fokon úgy összegezhető, hogy a ha-gyományos különbségtétel érvényét veszítette, miszerint esztétikailag csak az tud érvényes lenni, ami szoros vonatkozást mutat a kreálás, létrehozás vagy va-lamilyen konstrukciós elv tapasztalatával, azaz a hagyományos művészeti alko-tófolyamat megszokott feltételeivel, szemben azokkal a dolgokkal, amelyek ön-ön valóságukban, mintegy közvetlenül és átdolgozatlanul emelkednek be a mű-vészet világába (lásd egy étkezés maradványai). Továbbá az írás hordozza azt a belátást is, hogy az esztétikumtól való elrugaszkodás mint állandósult aspektus jellemzi jelenkorunk művészi megnyilvánulásait és a mögöttük lévő gondolko-dásmódot.

Az elemzés egyik végkövetkeztetése, hogy az (írásban tárgyalt) képzőművé-szeti szemléletmód érvényességi köre kiterjeszthető a kortárs színházi gyakorlat-ra is, ahol a helyspecifikus, „talált terek” kapcsán ugyanazt a kritikai programot látjuk működni.

Rövid számvetésünkben szemléletes alátámasztását láttuk azon Beke László-féle gondolatnak, miszerint századunk művészetének valószínűleg a legmeré-szebb felismerése volt, hogy a semmi nagyobb esztétikai értéket képviselhet – lásd a „meg nem csinálást”, az elhallgatást –, mint az alkotás maga.¹⁸

■ JEGYZETEK

1. Zrinyifalvi Gábor: *Mi a szobor és a plasztika?* Meridián Kiadó, Bp., 2007. 41.
2. Daniel Spoerri: *Eat Art*. In: *A neoavantgarde*. (Szerk. Krén Katalin – Marx József) Gondolat Kiadó, Bp., 1981. 274.
3. Sokan amiatt értik félre az elnevezést, mert azt a realista/naturalista ábrázolással asszociálják, holott semmi sem áll távolabb az új realistáktól – jegyzi meg L. Menyhért László –, mint éppen a realista ábrázolás. A kifejezés a valóságos tárgyak vagy a valóságos környezet használatára vonatkozik. L. Menyhért László: *Képzőművészeti irányzatok a XX század második felében*. Urbis Könyvkiadó, Bp., 2006. 34.
4. Spoerri volt az, aki legelőször romlandó anyagokat, ételmaradékokat applikált a táblára, s ezen eljárás eredményét nevezte eat artnak, vagyis ehető művészetnek. L. Menyhért: i. m. 35.
5. Az 1945 utáni nyugati képzőművészetet feldolgozó kézikönyvek csaknem mindegyikében szerepel a csapdakép (piszkos edények, étkezés utáni maradványegyüttes, hamutartó és cigarettacsikkek asztalra vagy székre rögzítve, majd mindez a vízszintes helyzetéből kimozdítva, képként lóg a falon). Ligetfalvi Gergely: *A kinetikus művészettől a csapdaképig*. Balkon 2009. 3. sz. 29.
6. Clement Greenberg: *Művészet és kultúra*. (Ford. Ady Mária et al.) Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, Bp., 2013. 65.
7. David Carrier: *Művészettörténet*. (Ford. Buglya Zsófia) In: *Vizuális Kommunikáció. Szövegyűjtemény*. Typotex Kiadó, Bp., 2010. 161.
8. Pernecky Géza: *Művészet az ezredfordulón*. Palatinus Kiadó, Bp., 2006. 77.
9. E. H. Gombrich: *A művészet története*. (Ford. G. Beke Margit – Falvai Mihály) Gondolat Kiadó, Bp., 1974. 6.
10. A hely- vagy környezet-specifikus fogalmakat a Patrice Pavis-féle értelmezésnek megfelelően használom, és jelen értekezésben olyan színreviteleket jelölnek, amelyek a valóságban fellelt helyszínhez, vagyis a nem színházi célra épült színházépületekhez köthetők. A város egyik kerülete, az utca, házak, magánlakások, elhagyatott gyárépületek mind olyan helyszínek, amelyek új megvilágításba helyezik a klasszikus vagy a modern szövegeket, továbbá a közönséget a szöveggel, a helyszínnel és a teljes mondanivalóval egyaránt egy teljesen másfajta viszony kialakítására készíteti. Patrice Pavis: *Színházi szótár*. (Ford. Gulyás Adrienn – Molnár Zsófia – Sepsi Enikő – Rideg Zsófia) L'Harmattan Kiadó, Bp., 2006. 175.
11. A táncdarab bármelyik hídon előadható. Jelen írás 2021-ben Londonban, a Milleniumi hídon előadott darabot elemzi.
12. A performanszba – mintegy társalkotóként – bevont nézőnek felajánlják a bőrdöngők közös cipelését, aztán az azokon való üldögélést, amiről csodálni és egyben rácsodálkozni lehet a Temzére. Mindezen közösen véghezvitt aktusok közvetlen átélésen keresztül a néző-résztevő ki nyilváníthatja a performanszban való „otlétét”.
13. Nyilvános, online előadás *Mikro- és makrodramaturgiák a táncban* címmel. Elhangzott Trencsényi Katalin dramaturg előadásában, 2023. december 11-én, a KAB Színháztudományi Konferencián.
14. Thierry de Duve: *Bármit lehet*. In: *Változó művészetfogalom*. (Szerk. Házás Nikoletta) Kijarat Kiadó, Bp., 2001. 65.
15. Marc Augé francia antropológus a kortárs térfoglalás jelenségét vizsgálja. Megkülönbözteti a tranzit, azaz az átmenet helyeit az antropológiai tértől/helytől. A tranzit helyek megnevezésére Augé a „nem-hely” fogalmát vezeti be a köztudatba. Ezek azok az egyneműsödött terek, amelyek mentesek mindenféle szimbolikus tartalmaktól, s amelyek nem adnak teret a történelemnek sem. Marc Augé: *Nem-helyek. Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába*. (Ford. Fáber Ágoston) Múcsarnok Nonprofit Kft., Bp., 2012. 60.
16. Az eddigieket összefoglalnám azon környezetpszichológiai tétellel, miszerint létezik egy objektíváló, tárgyias felfogás a környezet és az ember viselkedése között. Ezen azt értjük, hogy egy bizonyos fizikai környezet, bizonyos fajta érzelmeket vagy viselkedési válaszreakciókat vált ki. Gheorghe Vida: *Környezetművészeti törekvések Romániában*. (Ford. Mezei József) In: *Látvány és gondolat*, Kriterion Könyvkiadó, Buk., 1991. 99.
17. Az augé-i értelemben vett antropológiai („marasztaló”) és a „steril”, egyneműsödött (tranzit), személyiség és identitás nélküli terek közötti különbséget igencsak jól példázza egy Földényi F. László által felidézett dickens-i jelenség, az egykori utazókocsi és az omnibusz. A régi utazókocsiokban az emberek rá voltak kényszerülve, hogy egymás élettörténeteit végighallgassák, odafigyeljenek egymásra, más szóval lehetőség és idő kínálkozott az ismerkedésre. Az omnibusz, amely majd állomásról állomásra váltogatja utasait, a szocializálódás előbbi formáját teljesen felzárkóztatja, amolyan Augé-féle tranzit helyhez hasonlóan. Földényi F. László: *Képek előtt állni. Adalékok a látás újkori történetéhez*. Kalligram Kiadó, Pozsony, 2010. 173–174.
18. Beke László: *Művészet / Elmélet*. Balassi Kiadó, Bp., 1994. 179.