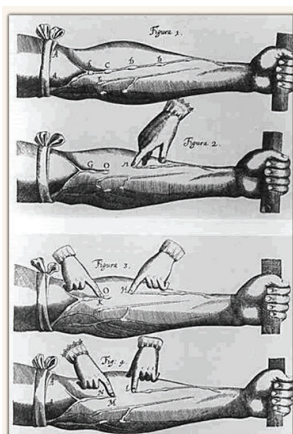


PROLÓGUS

Elképzelek egy képet. Elképzelek egy csoportot. Elképzelem, hogy együtt dolgoznak. Elképzelem, hogy úgy mozgatom őket, ahogy a valóságban sohasem mozognának. Elképzelem, hogy a valóságról beszélnek. Elképzelem, hogy mozgásuk irreális. Elképzelem, hogy a folyamattal reális társadalmi problémákra reflektálok. Elképzelem, hogy alternatív módon a valóságot boncolom. Elképzelem, hogy az én valóságomban nem vagyok egyedül.



A doktori iskola első évében már sokat foglalkoztam azzal a kérdéssel, valójában mit is értünk az alatt a kifejezés alatt hogy megrendezett fotográfia, illetve hogyan tudom értelmezni a megrendezést, mint folyamatot?

Munkáim a kezdetektől fogva a megrendezettség égisze alatt jöttek létre, valamiféle narratív történetmesélés és képhasználat az, ami közel áll hozzám. Intellektuálisan és vizuálisan is azok a művészeti munkák izgatnak a legjobban, ahol az értelmezési sokrétűség által több irányból merülnek fel kérdések és kérdéseimre több nézőpontból kapok válaszokat. Kérdések a munkamódszerrel, kérdések a művész gondolkodásával kapcsolatban, mely gondolkodásban nem várt helyzetek közvetlenül ütköztetve vannak.

Míg az egyetem alatt leginkább az egy képben való narratíva izgatott, addig a doktori iskola folyamán a képek mellé megrendezett videómunkák is megjelentek. A videómunkáimban felmerülő társadalmi kérdések, annak lehetséges válaszai módszerében hasonlítanak a fotográfiákhoz: sok irányú megfogalmazással bírnak de - a videó időbelisége révén - folyamatában kerülnek felszínre a különböző válaszok.

Feltettem a kérdést magamnak: magát a sokrétűséggel bíró megrendezést, mint módszert, gondolkodást, vagy folyamatot, mihez tudnám leginkább hasonlítani, mely hozzásegít annak lényegi megértéséhez?

Ebben a kérdésben nem pusztán a világítás, az alakok mozgatása vagy a történet megfogalmazása izgatott, szemléletbeli és módszertani különbségeket kerestem. Ekkor olvastam először az *anatómiai teátrum*ról, mely fogalom magában hordozza a koncentrált, szakmai figyelmet, a "bőr alá" hatolást, szerepeket és a színházhoz hasonló megrendezettséget egyaránt.

A doktori dolgozatom egésze egy egyéni értelmezési formát kínál fel, mely a fent említett teátrum struktúrára alapszik. Egy alternatív párhuzam, mely segítségével értelmezek olyan megrendezett művészeti munkákat, mely munkák egyrészt artikulálják a már fent említett fogalmazásbeli sokrétűséget, másrészt hozzásegítenek mestermunkám értelmezéséhez, illetve nemzetközi platformon való elhelyezéséhez.

A dolgozat tematikája egy szubjektív, módszertani felvetés, melyet adott esetben, mint minta alkalmazható az oktatásban, ha dramaturgiailag hasonló munkák értelmezése kerül előtérbe.

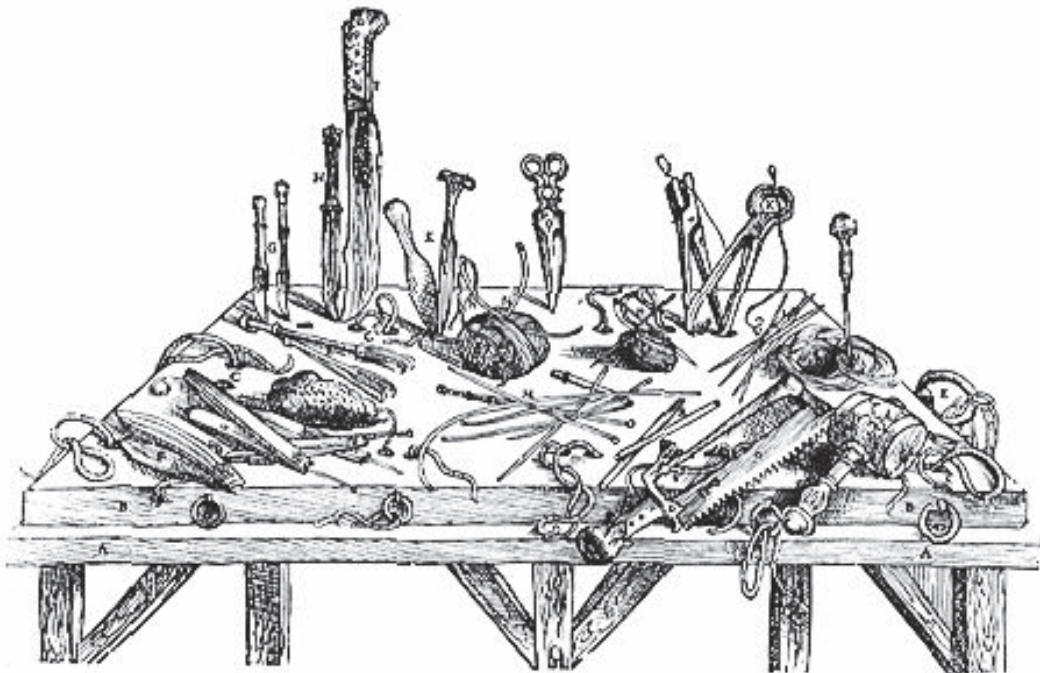
Dolgozatom első fejezete az anatómiai teátrum ismertetésével kezdődik, mely párhuzam leginkább a boncoláson mint metóduson, a különböző rétegek felfejtésén, illetve a tekintetek különbözőségén alapszik. Fontosnak tartom megemlíteni a teátrumban létező szerepek párhuzamba állítását a művészeti struktúrában lévő szerepekkel.

A második fejezetben a teátrum struktúráját, felépítését használva – mint itiner – elemzem kortárs művészek munkáit, melyben tulajdonképpen a boncnoki metódusok érdekelnek. Ki, hogyan és milyen módszerekkel “hatol a bőr alá”?

Itt olyan munkákat mutatok be, melyek tematikájában hasonló problémákkal foglalkoznak mint én mestermunkámban, tehát válogatásom ezen elgondolás mentén jött létre.

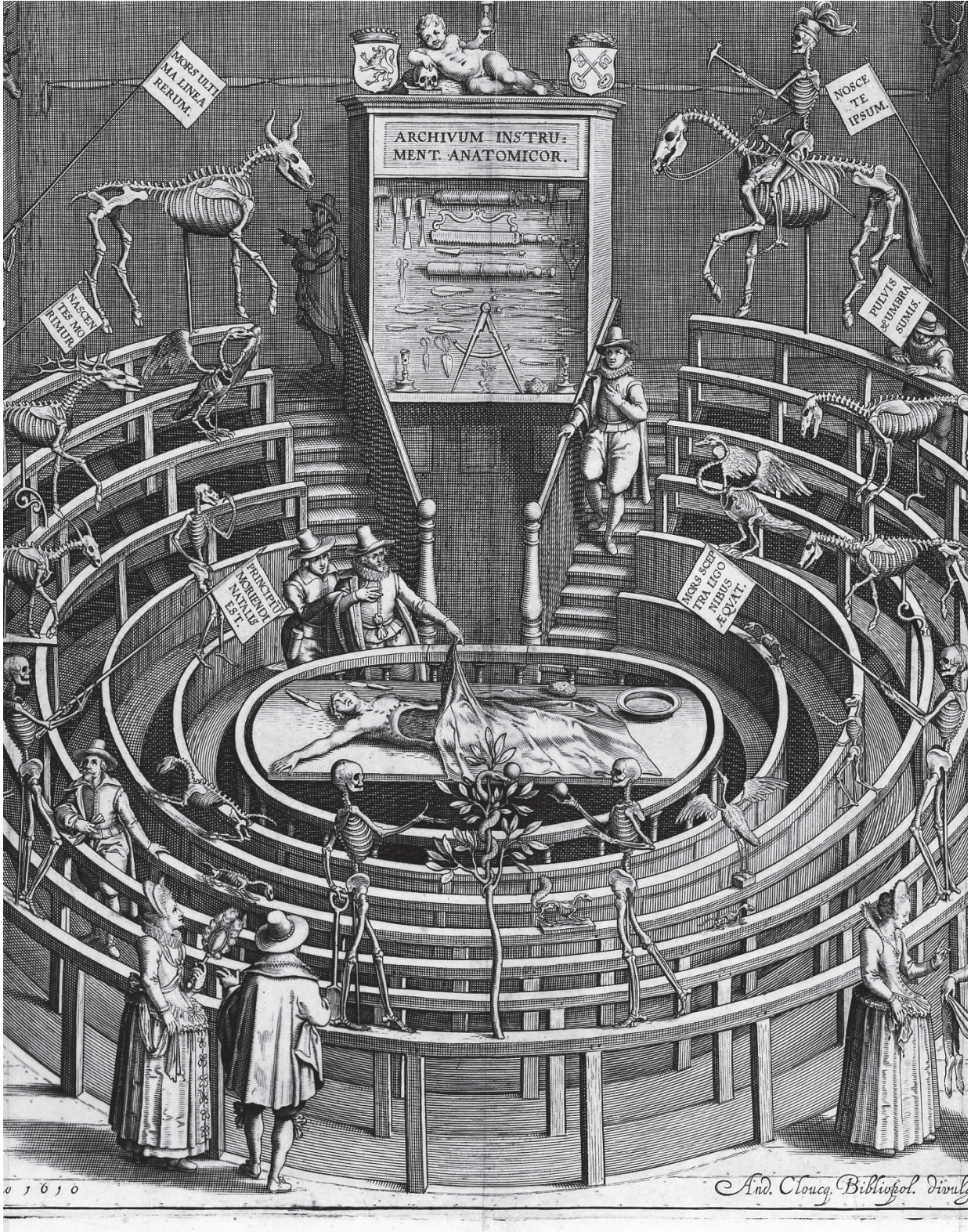
Értekezésem harmadik fejezete a mestermunkám előzményeivel, a felmerülő kérdésekkel, lehetséges válaszokkal kezdődik, majd a hat videómunkából álló mestermű ismertetése és elemzése következik.

Dolgozatom – hasonlóan fotó-és videómunkáimhoz – a sokrétű, “narratív történetmesélés” dramaturgiáját használja a felvetett téma értelmezésére és bemutatására.



1.fejezet

ANATÓMIAI TEÁTRUM, MINT HASONLAT



A BŐR ALÁ HATOLÁS FOLYAMATA ÉS A KÜLÖNBÖZŐ TEKINTETEK

Az első *theatrum anatomicum* a 16. század végén Padovában nyitotta meg kapuit a nagyközönség számára, melyet a tudomány és a misztikum helyszínéként emlegettek. A boncolási gyakorlatok megindulásával az emberi test anatómiájának tudományos szintű vizsgálata a testet a tudomány tárgyává emelte. A halott test felépítése az élő test belső, rejtett megjelenési formájaként demonstrálódott, a külsőségektől megszabadított test által az élő ember belsejének titkai tárultak fel. Az anatómiai teátrum, mint helyszín és struktúra elősegítette egy alaposabb, radikálisabb beavatkozást a természetben, ami a felszín alá hatolást jelentette a boncolás révén.

A több napig tartó nyilvános színpadi boncolást a halott testet feltáró *prosector* végezte. Mellette hosszú pálcával követte az eseményeket a *demonstrátor*, mely folyamatokat a *professzor* verbalizálta a vegyesen keveredő szakmai és amatőr kíváncsiskodó közönség felé. Későbbiekben a demonstrátori és professzori szerepet egy ember töltötte be.

Ha megnézzük az anatómiai teátrumot, mint formát, nagyon fontos szerepet kap a megfigyelés. A színházi berendezkedés révén ebben az esetben több irányú és célú a megfigyelés. Jonathan Crary megfogalmazza, hogy kevés jelentésbeli különbség van a “néző” (*spectator*) illetve a “megfigyelő” (*observer*) szavak között, inkább szinonimaként használják. De, míg a *spectator* inkább egy látványosság passzív szemlélője – múzeumban, galériában, vagy színházban – addig az *observer* “kétségtelenül »valaki, aki lát«, méginkább olyasvalaki, aki a lehetőségek előre meghatározott halmazán belül lát (...).”¹ Míg előbbi fogalom a boncolást, a színházi előadást szemlélő nézőközönségre vonatkoztatható, a megfigyelő szerepében a boncolást végző *prosector* áll.

Ha a fent említett, kétfajta megfigyelést művészeti aspektusból nézzük meg, a boncolást végző *prosector* minden kétséget kizáróan a művész szerepével rokonítható. Ahogy a boncnok a látszó testfelület alá tekint és belsejének titkait lépésről lépésre feltárja, a megrendezés – mint folyamat - illetve a *prosector* szerepben lévő művész hasonlóképpen kutakodik, tárgyalja és elemzi a társadalom minden egyes szegmensét, hogy a test felszíni sajátosságain túl azokra a problémákra és kérdésekre igyekezzen reflektálni, ami az ember vagy a társadalom “testének belsejében” történik.



Ehhez a felszín alatt kutakodó kritikus hozzáálláshoz és feltárulkozáshoz Hans Belting Jeff Wall munkáival kapcsolatban a következőt írja: “A világot először meg kell rendezni ahhoz, hogy olyan képekkel szolgáljon, amelyek révén többet értünk meg belőle, mint amennyit a felszín elárul.”²

A bőr alá hatoló orvosi tekintet fogalma ugyan egészen a felvilágosodásig nyúlik vissza, mégis maga a prosectori pozíció és az abból eredő korbioncnoki tekintet – mint fogalom - nagyon is helyénvaló, ha megrendezésről beszélünk. S bár Jeff Wall megállapítása - “miszerint a fotográfiával, mint médiummal foglalkozókat két csoportra lehet osztani: vannak a vadászok és vannak a farmerek”³ - fogalmilag ugyan távol áll, mint hasonlat, de ha közelebbről szemügyre vesszük, a farmer tekintete bizonyos fokig megegyezik a korbioncnok tekintetével: míg a vadász nyomon követi és elcsípi a megfelelő pillanatot, addig a farmer hosszú tanulmányozás után kiválasztja az általa legpreferáltabb fajtákat és egész életében figyeli azokat.

Az én olvasatomban a kétfajta szemlélet, illetve a kiválasztott dolog szemlélése az, ami különválasztja a vadász és a farmer tekintetét. De mik is ezek, a tekintetben eredeztethető különbségek? Talán a figyelem az, melynek hangsúlyai különböző módon tolnak el a két szemléletben. Bár mind a vadász, mind a farmer ortegai figyelemmel⁴ szemléli, figyeli és nézi a körülötte lévő táj és a tájban létrejövő mozgást, változást, a farmer mintha csak mintákat gyűjtögetne arra az esetre, hogy a saját maga által megfigyelt jószág a valóság darabkáival jóllakva növekedjen. Az állat egyértelműen hasonlítani fog vadonélő társaira, de a tenyésztője a folyamatos megfigyelés által olyan viselkedésmintákra vagy pszichés elváltozásokra is felhívja

a néző figyelmét, ami a menekülő állatnál rejtve marad. Az értekezésben bemutatott művészek, illetve az én alkotói szemléletem is ebbe a bizonyos “farmer” kategóriába sorolható.

Még egy kicsit visszatérve az anatómiai teátrum szereplőire, érdemes elidőzni a demonstrátori pozíciónál. Annál az állapotnál időzöm, ahol a demonstrátori és a professzori szerepet immár egy ember képviseli. A demonstrátor volt a kapocs a boncnok munkája és a közönség között, a folyamat verbalizálója, ismertetője. Ha szimbolikusan alkalmazom a közvetítői szerepet, demonstrátori pozícióban állhatnak művészetkritikusok, kurátorok, elméleti szakemberek, akik a legtöbb esetben véleményalkotók egy művész munkájával kapcsolatban, illetve akik szubjektív véleményükkel nem csak a boncolási folyamatokat, hanem magát a művészt is helyzetbe hozzák.

Ha mereven ragaszkodunk a klasszikus demonstrátori pozícióhoz – mely tényszerű és a boncnok tetteivel verbálisan önzonos – akkor a boncnoki és demonstrátori pozíciót ez esetben egy ember képviseli és ez maga a művész. Demonstrátor, ha munkájáról beszél. Demonstrátor ha művészetén keresztül értelmez, vagy közvetetten demonstrál társadalmi kérdéseket.



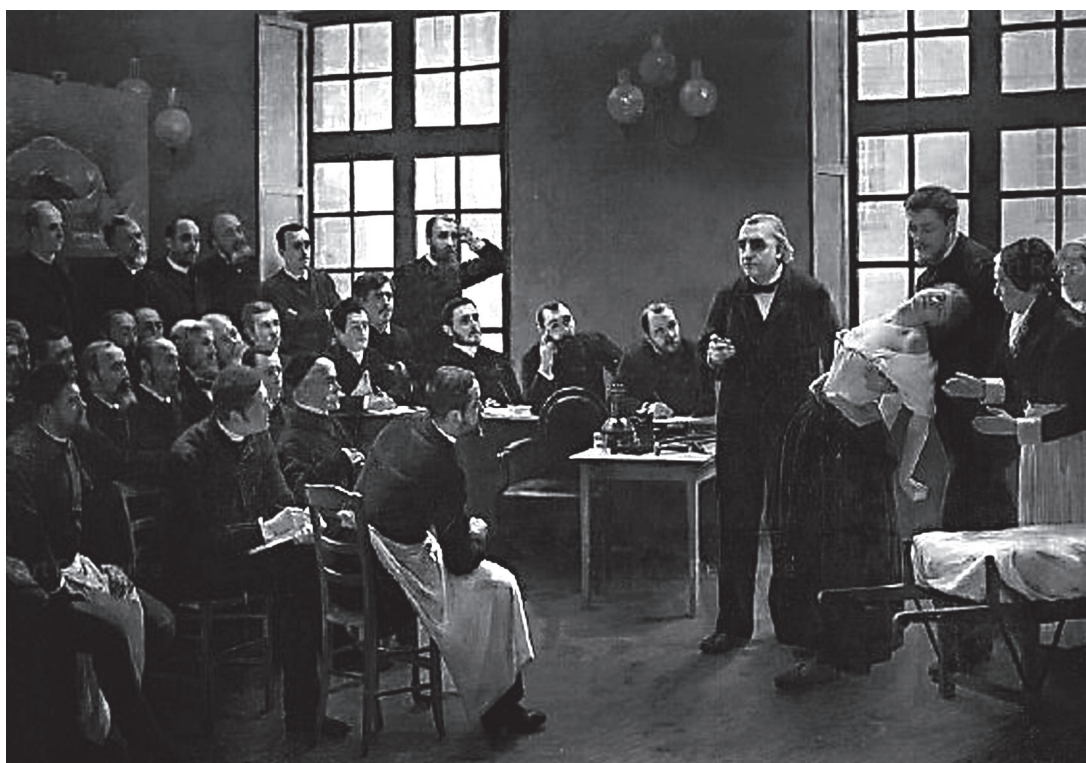
A 16. századi anatómiai teátrumban a boncolásokra – tartósítás hiányában – leginkább a téli időszakokban került sor. Ilyenkor a nézőközönség valóban egy színházhoz hasonló folyamatnak lehetett a tanúja, szemlélője. Abban az esetben maga a folyamat a meghatározó, hogy a prosector a bőr alá hatolással honnan hova jut el. A téli időszakokon kívül ezzel ellentétben az anatómiai teátrum úgy működött, mint *“Museum for naturalia and artificialia.”*⁵ Az érdeklődő nézőközönség a folyamat végeredményét, a boncolás fontosabb állomásait figyelhette meg metszeteken, rajzokon, precíz művészi szinten kidolgozott tárgyakon keresztül. Tehát itt a folyamat megtapasztalásának hiányában egyfajta végeredmény szemlélése segíti az értelmezést.

Doktori értekezésem olyan munkákat kíván bemutatni és értelmezni, ami egyfelől tekinthetőek az anatómiai teátrum naturáliáinak, tehát egyrészt egy végeredményt láthatunk (fotográfiák, fotódokumentációk), másrészt a művész gondolkodásmódja illetve munkamódszere által a különböző, mélyebb rétegek is láttatni engedtetik magukat. Ezt a fajta folyamatában láttatást leginkább a később elemzett videómunkákra és performansz dokumentációkra értem.

E tekintetben a mestermunkámat folyamat ábrázolásként értelmezem, tehát a néző folyamatában látja a boncolásom általi rétegek felfejtését és munkamódszerem általi - számomra is - váratlan fordulatait.

A TEATRALITÁS, A FOTOGRAFIA, A FARMERKEDÉS ÉS ANNAK SZERETŐJE

Mielőtt a dolgozatom következő fejezeteiben az anatómiai teátrumot, mint berendezkedési struktúrát - itinert - használnám a megrendezettség és különböző alkotói attitűdök értelmezésére, nem hagyhatom említés nélkül azt a klasszikus jelenséget – az emberi psziché látványtárát – mely jelenségben fizikálisan még minden együtt mozog, amiről én ebben a dolgozatban darabjaira boncolgatva beszélnek: a teatralitás, a megrendezettség, a spontaneitás, a helyszín, a performativitás, az orvosi tekintet, a belső folyamatok ábrázolása, a farmer attitűd, és a leexponáltság. Ez nem más, mint *Jean Martin Charcot* klinikai színháza.



Charcot a 19. század második felének igazi celebje, mondhatjuk showmanje, hiszen munkájának gyümölcseként – és a nézőközönség nem kis öröme - az akkori alacsony – 1 százaléknyi – hisztéria, mint betegség aránya hirtelen megugrott 17 százalékra. Ellenlábasai szerint Charcot színházában maga indukálta az általa, egy farmer tekintetének múgondjával kiszemelt betegein a hisztérikus rohamokat, melyeket performatív formában láthatta a közönség a pénteki demonstrációk és a keddi nyilvános előadások alkalmával. Charcot valódi

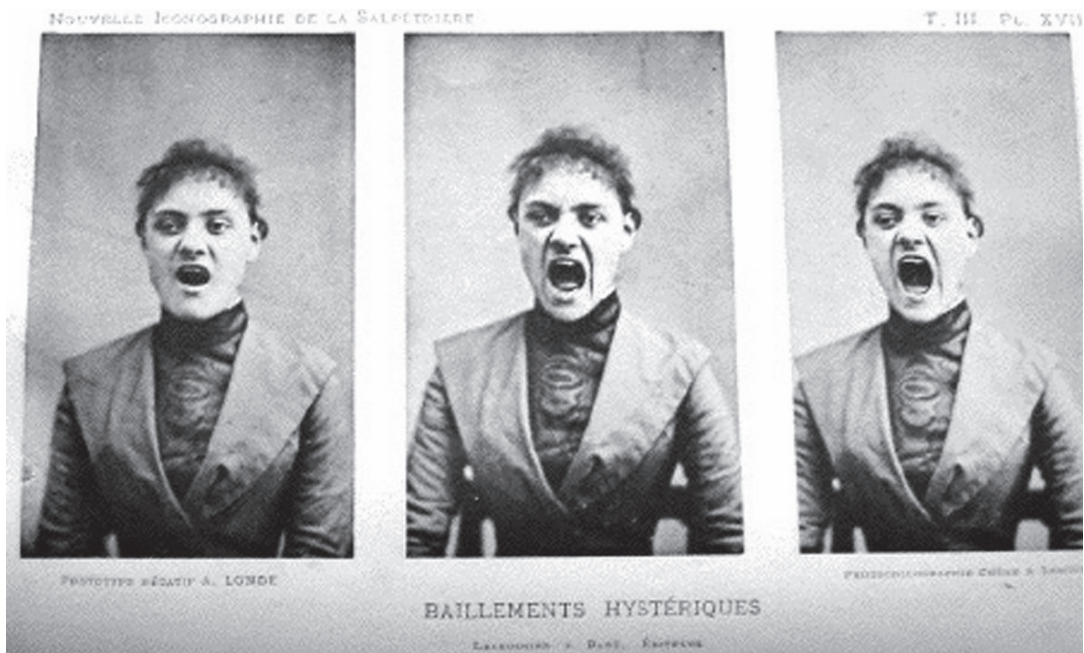
színházat produkált betanított és idővel sztárokká avanszált női betegeivel, akiket ezekre a performanszokra szinte a dresszárs technikájával készített fel. Mint jó farmer, úgy választotta ki jószágait melyek délelőttönként gyakran jártak kézzől kézre – mint orvosi lovak - majd délután más kórházakból jöttek szakértők, hogy megfigyeljék azokat a pszichikai elváltozásokat, mely a “vadállatnál” rejtve marad.

Mint *Greenaway – A szakács, a tolvaj, a felesége és annak szeretője* – filmjében, Charcot színházat is rögeszmésen visszatérő témák, helyzetek, figurák és megoldások uralják, csak Greenaway filmjeivel ellentétben itt a férfiak “pusztítják” el a nőket, kezdenek neki a női test boncolásának, a felszín alatti psziché kitúrásának. Ahogy a greenaway-i test megölésre, majd feltálatásra kerül, ugyanúgy ül neki a boncnok – Charcot – azoknak az elzárt, keretekbe illesztett testeknek, amelyekben a radikálisan mást vélik megpillantani. Foucault ennek kapcsán a diagnosztizáló tekintetről ír, arról, hogy ez a tekintet miként teszi transzparenssé a testet az anatómiai feloszthatóságra, – a greenaway-i, fizikailag szétbontott testtel ellentétben – a pszichikai feldarabolhatóságra irányuló aspektusából.



E pszichikai feldaraboláshoz, annak utólagos tanulmányozásához remek partnernek bizonyult a fotográfia, melyet az orvosok a tudomány szemének valódi és hiteles retinájának neveztek. Amikor a pácienseket beinvitálták egy egyszerű portré készítésére, - a test egy része, vagy az egész test sokszor olyan külső deformációkon ment keresztül, melyet csak a fényképezőgép volt hivatott

rögzíteni - abban az esetben a kép sokkal többet mond el a betegségről, mint a teljes körleírás. Charcot különböző tablókat készített, melyeken a test mozdulatai, a különböző mimikai megnyilvánulások, a gesztusok alapján tulajdonképpen a páciens körleírása nem a kivizsgálással kezdődött, hanem egy mimikai és mozdulatkoordinációs, képi rögzítéssel és definiálással.



Ez a fajta tipizálás részben nyomon követhető a megrendezett szituációkban, legyen az színház, fotográfia vagy film. S hogy a film megjelent, a fotográfiát felszabadította annak kifinomult, hagyományos elmélete és metodikája alól.⁶ A valóban, klasszikus értelemben vett teátrális gesztusok és arcjátékok helyett egy sokkal visszafogottabb, finomabb eszközökkel kommunikáló médiummá vált, melyben az érzelmeket egyre inkább minimalizálja, ami nem azt jelenti hogy teatralitásából veszteni látszik, csupán – Jevreinov⁷ kijelentésével élve – a teatralizálódás preesztétizálódásáról van szó.

Dolgozatom a következőkben olyan munkákat mutat be, ahol a megrendezettség ugyan létezik, de a fent említett jevreinovi természetességgel engedi láttatni magát.

Lábjegyzetek

1. Johnathan Crary: *A megfigyelő módszerei*. Budapest, 1999 Osiris Kiadó, 18-19. old.
2. Hans Belting: *Képanropológia*. Budapest, 2003 Kijarat Kiadó, A médium transzparenciája 266. old.
3. Charlotte Cotton: *The Photograph as Contemporary Art*. London, 2007 Thames and Hudson, Chapter 2, 49. old.
4. Ortega y Gasset, *Elmélkedés a vadászatról* (Budapest 2000, Európa könyvkiadó, 129-133. old.) című könyvében a következőt írja a figyelemről: “ Ime Yebes szövege: »A vadász érzékei közt van egy, melynek minden pillanatban fáradhatatlanul kell működnie. Ez az érzék pedig a látásérzék. Nézni, nézni és újra csak nézni: minden órában, minden irányban, minden körülmény között.« (...) A jó vadász legfontosabb tennivalója (...) éppen az, ami a legkevesebb izommunkát igényli: a nézés. (...)
Az egyszerű, minden ismétlés és kitartás híján levő nézés azt jelenti, hogy tekintetünket a környezet egy bizonyos pontjára irányítjuk, ahol, előzetes feltételezésünk szerint, a szóban forgó tárgy van. A pillantás hatósugarát a figyelem vetíti elénk, mely erre a pontra szegeződik, miközben a többit figyelmen kívül hagyja. (...) Mármint ez a figyelem, ami egy előzetesen kigondolt dologra irányul, azt jelenti, hogy mintegy belemerülünk a látótér egy pontjába, a többit pedig figyelmen kívül hagyjuk.
A vadász tekintete és figyelme ennek teljes ellentéte. (...) A vadász tisztában van azzal, hogy nem tudja, mi fog történni, és foglalatosságának épp ez az egyik legnagyobb vonzóereje. Innen van az, hogy szüksége van egy másféle, magasabb rendű figyelem megteremtésére, olyanra, amely nem irányul semmiféle, már előre sejtett dologra, hiszen éppenséggel semmit sem sejt előre, s ezért semmit sem szabad figyelmen kívül hagynia. Olyan “egyetemes” figyelem ez, amely nem irányul egyetlen pontra sem, hanem azon fáradozik hogy mindenütt ott legyen.”
5. Az anatómiai teátrum múzeumi része tulajdonképpen tekinthető egyfajta *wunderkammer*nek, ahol a boncolással kapcsolatban különböző tárgyak gyűjteménye tekinthető meg, melyek segítik az ismeretek széleskörű befogadását.
<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/12683364?dopt=Abstract>
6. Lori Pauli: *Acting the Part, photography as theatre*. London 2006, Merrel Publisher 134. old.
7. Nyikolaj Jevreinov (1879-1953) orosz színházteoretikus és rendező, aki a mindent és mindenkit átható teatralitásról, annak tisztaságáról beszél “*Az élet teatralizálása*” című tanulmányában.

Forrás: *A teatralitás dicsérete: Orosz színházelméletek a XX. század elején*, 147-181. old.

2.fejezet

A KORTÁRS MŰVÉSZET BONCASZTALA

Most élve a prosectorból átavanzsált demonstrátori pozíciómmal, ebben a fejezetben olyan művekkel illetve művészekkel szeretnék foglalkozni, - akik hasonlóan munkáimmal – többek között a munka változó természetét, az ehhez kapcsolódó globalizációs problémákat, társadalmi szerepeket, asszimilációs vágyakat, szerepváltásokat boncolgatják és egy farmer attitűdjével gyűjtenek mintákat. A soron következő művészek a teljesség igénye nélkül kerülnek elemzésre, s olyan munkákat kívánok alább említeni, amelyek bemutatásával artikuláltabb képet kapunk az ezirányú, társadalomban végbement változásokról és a későbbiekben segíti a mestermunkám értelmezését egy tágabb, nemzetközi platformon való elhelyezését.

Magát az anatómiai teátrumot veszem alapul s tegyük fel, hogy mint néző foglalkok helyet az előadáson. Körbenézek és jól szemügyre veszem a helyszínt, a színpadot, mely válaszokat vagy pontosabban irányokat ad a boncolás témáját illetően. Tehát nagyon fontos az ember által otthagyt, mondjuk úgy hogy a valósághoz tartozó, a valóság értelmezését elősegítő díszlet.

Majd behozzák a testet. Fel van-e öltöztetve és ha igen, mibe? A nézőtérről látom, hogy civilként kerül-e boncolásra, vagy egyenruhájánál fogva valamilyen, a társadalomban elfoglalt, kitüntetett pozíciót foglal el? Most hogy nézem a teátrum halott testjét, - mely test boncolásán keresztül problémák esetleges felvetése, lehetséges válaszok megadása kerül napvilágra - hirtelen eszembe jut Roland Barthes azon kijelentése, miszerint “a fénykép közelebb áll a színházhoz, ugyanis mindkettő maga a halál”. Emlékszem, rögtön utána írta zárójelben, hogy “(lehet hogy csak én látom így).”¹ Aztán – míg a testet vetkőztetik – még eszembe jut, hogy említi a halott szerepét eljátszó totemisztikus színház színészeit, a festett arcokat és párhuzamot von a fényképpel, mely szerinte igyekszik hasonlóan élővé tenni mindent, a halálfélelem mitikus tagadásának jeleként. Én, mint fotográfiaival foglalkozó ember, soha nem éreztem magamban az ezirányú késztetést. Dehát, Barthes pozícióját tekintve hasonló azzal az emberrel, aki most jön be a színpadra. Demonstrátor. A fotográfia, mint médium értelmezésének demonstrátora.

A DÍSZLET, AHOL BONCOLUNK

Egy kicsit azért ugorjunk vissza arra az állapotra, amikor az előadás megkezdésére várva a díszlettel és a helyszínnel vagyunk elfoglalva. Ebben a részben testek nélküli üres, vagy látszólag üres terekkel foglalkozom. Egy lehetséges lenyomattal, melyeket a művészek mint felnyitásra váró corpus, tanulmányoznak. A helyszín képviseli a rothadó testet egy változóban lévő világ boncasztalán. Elhagyott bürók, kies irodaházak, lepusztult gyárépületek, vagy egy paradicsomi állapotokat mutató gyümölcsös kert. Munkahelyek, amiket választunk, vagy kénytelenek vagyunk választani.



Kezdem egy látszólagos vízióval. Azért látszólagos, mert *Terry Gilliam* 1985-ben levetített *Brazil* című filmje kis túlzással a mai, multicéges létet hivatott bemutatni. A film nem azt vetíti elénk hogy milyen borzalmas lesz a társadalom, hanem hogy milyen borzalmas lesz minden munkahely. Főhősünk már a recepciónál szembesül azzal, hogy identitását - azzal, hogy személyigazolványára senki nem kíváncsi - berakhatja belső kabátzsebébe. Az emeleti szürke ridegség csendjét csak a vadállatokhoz hasonló tömeges keresztülvonulás töri meg. Furcsa egy állatfaj, melyet a megfigyelő csak úgy ismerhet meg, ha utánuk ered, utánozza

őket, s ami a legfontosabb, az alfahím – jelen esetben a nagyvállalati főnök - közelébe férkőzik. A film megvágásával foglalkozó *Julian Doyle* is arról beszél, hogy a történet tulajdonképpen megmutatja, hogyan veszíti el a társadalom magát az emberséget. Elveszíteni az emberséget ott kezdődik, hogy elveszítjük nevünket, identitásunkat és megkapjuk helyette a büro ajtón elhelyezett számot: DZ-105. Ezzel az elvesztett identitással fogunk találkozni a fent említett gyümölcsöskertben is.

Elveszíteni az emberséget adott esetben értelmezhetjük olyan formán is, hogy a hely, - melyet birtokba veszünk - identitása már nem az ott lejátszódó történelemből táplálkozik. Belting erről úgy ír, hogy “amióta a régebbi típusú helyek már nem bizonyultak maradandónak, magával a helyfogalommal is kételyek merültek fel. Míg régen a helyek jelekből, cselekvésekből, közösségi emlékezet képeiből álló, zárt kultúrák voltak, ma a helyeket a képernyőn felfogott képeivel váltjuk ki”.²

A történelemből táplálkozó emlékezet helyei az urbanizációval / globalizációval egyre inkább elveszítik eredeti jellegüket, egységessé válnak. A *nem-hely* - mint városépítészeti fogalom – szülőatyja, Marc Augé egyik interjújában kifejti, hogy a nem-hely egyre inkább kulturális fogalomként kezd értelmeződni. Függetlenül hogy ő maga hogyan határozta meg a nem-helyeket, a terek uniformizáltsága révén mindenütt elterjedtek a világban, mert általában a kommunikációval, a fogyasztással és a közlekedéssel hozhatók összefüggésbe.³ Ehhez a fajta térváltozáshoz ugyanúgy hozzátartozik a társadalomban bekövetkezett fraktáltság is, mely elveszíti a terekhez kapcsolódó kollektív emlékeit. Ezt Augé úgy fogalmazza meg, hogy „már csak az egyes ember képes arra, hogy a nyílt terek világában a régi helyek világára emlékezzék. A világ olyan képekké változik át, melyek már csak az egyes ember számára illeszkednek egymásba”.

A következőkben, amíg nem kezdjük boncolni a testet, nézelődjünk a valóságból kiharított díszletek között.

IRODÁBÓL A GYÜMÖLCSÖSKERTBE

Teszek egy sétát, s kezdem azokkal a terekkel, melyek látszólag díszletek a fogyasztói társadalom porondján.

Lynne Cohen, kanadai fotográfusnő 1991-ben elkészült, az elmúlt 25 év anyagából összeállt könyve – *No Man's Land* – egy olyan emberi kéz által létrehozott terek, helyek, munkahelyek gyűjteménye, melyek már-már metafizikus enteriőrökké változnak embernélküliségük és a látszólagos letisztultságuk miatt. Cohen olyan természetességgel mutat meg tereket – amiben élünk és dolgozunk – mely terekben benne foglaltatik saját szociális és pszichológiai kutatása arra vonatkozóan, hol vagyunk kénytelenek élni illetve a mások által megteremtett kulissza hogyan értelmeződik, ha emberek nélkül funkcióját veszti. Képei szociális tanulmányok, – melybe esetlegesen beleavatkozik, hogy a képi letisztultság még elementárisabban hasson – meditációk, melyek saját magunk által berendezett terek lenyomatai. Megjegyzi, hogy képei soha nem tesznek úgy, mint színtiszta dokumentumok.

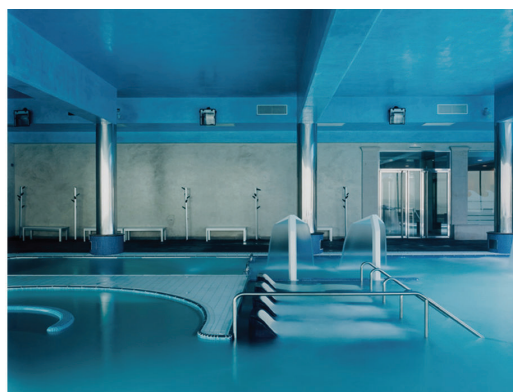


Vizuális karakterjegyei Foucault heterotópiáját idézik. Foucault ezzel a kifejezéssel olyan helyeket definiál, melyek minden helyen kívül esnek, jóllehet valóságosan behatárolhatóak, de abszolút módon „mások”, mint mindazon helyszínek, melyekre reflektálnak. A heterotópia a realitás és irrealitás feszültségében rejlik.

A látható, érzékelhető, a láthatatlan, megfoghatatlan szembeállítása az, mely Cohen képein megfigyelhető. Irreális, ámde valóságos helyszínek átíratái. A képek elsősre egy művészi installáció, vagy megrendezett fotó képmását keltik, semhogy egy elhagyott munkahely lenyomatát. Egy imitáció imitálása, vagy egy olyan hely

másolata, mely hely nem is létezik. Cohen nem az egyénire, hanem a szociális terekre fókuszál, nem illusztrál, hanem demonstrál.

Képei nem csak a képkihágástól, hanem a leheletfinom átrendezéstől válnak totálisan berendezett helyzetekké, mely helyekről úgy beszél, melyek telítve vannak a klausztofóbia, a manipuláció és a kontroll jegyeivel.



A német származású *Ulrich Gebert* egy spanyol, gyümölcstetvényekkel teli vidéken történő feketemunkát dolgoz fel úgy, hogy dolgozói a képein láthatatlanok maradnak. A globalizált hálózatnak másfajta arca is létezik. Első pillanatra Gebert, narancstetvényeken készült képeit nézegetve úgy tűnik, hogy Ő teljesen más témával foglalkozik. Eleinte a színes gyümölcsökkel teli növényzet eltereli figyelmünket, majd egy idő után a homályos előtér mögé nézve, szemünk bekerül egy belső világba, mely a fák között és alatt pulzál. Afrikai feketemunkások.



A romantikus gyümölcsösből, egy belső kert analógiájától elindulva megérkezünk az emigránsok valóságába, mely közel sem olyan fülledt, mint a környezet, mely körülveszi őket. Miféle hely, melyet ilyen távolságból szemlélünk? Mint Cohen képein, Gebert képei is csak egy helyszínt reprezentálnak a globális hálózaton belül, mely helyet a feketemunkások szemszögéből nézve hívhatunk „*harmadik helyne*“. A harmadik hely kifejezés Homi K. Bhabhatól⁴ származik, aki olyan térre utal, amely sem nem az az ország, melyben az emigránsok élnek, sem nem a saját anyaországuk, hanem egy kreált hely valahol a kettő között.⁵ Ebben az esetben a vendégmunkások élete nem Spanyolországban zajlik, hanem egy átmeneti, harmadik térben.

Gebert szemszögéből tekintve sorozatára leginkább az *etnokép* kifejezés a legideálisabb. Az amerikai antropológus, Arjun Appadurai a *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy* tanulmányában⁶ említi ezt jelenséget, mellyel a globalizáció által kialakult újfajta közösségek megjelenését definiálja. A globalizáció nemcsak a nagyvállalati szektorokban, hanem helyi közösségekben is zajlik, ahol a változások folyamatában az etnikai csoportok megpróbálják megteremteni és tudatosan összerakni saját identitásukat. Gebert projektje az etnoképpel foglalkozik, mely olyan embercsoportokra utal, akik folyamatosan alakítják a változó világot, melyben élünk: turisták, emigránsok, menekültek, száműzöttek, vendégmunkások, akik nagy része különböző politikai vagy társadalmi problémákból adódóan mozognak.

Ehhez a globalizációs változáshoz, vagy marginális jelenségekhez sorolom Tomoko Yodena, *The City Rises* című sorozatát, melyet Milánó peremvárosában egy elhagyatott gyárban készített. Yodena a gyárat, mint példát használja arra a társadalmi változásra, melyet a posztindusztriális korszak okozott. A helyszín, Sesto San Giovanni számos európai nagyváros szimbóluma lehetne, melyek gyors ütemű leromlása, vagy változása a manufaktúrák eltűnésével kezdődött, mely a hagyományos 19-20. századi Európát jellemezte. Ennek a masszív változásnak a következménye ez a fajta, vizuálisan megterhelt tájkép. Sorozata a munkások és a munka eltűnését hangsúlyozza, mely tevékenységek az alacsony költségvetésű területekre szorultak. Képei az elhagyatott gyár maradványait, emberi lenyomatit pásztázza, azokat az utolsó, emberi kéz által hagyott tárgyi leleteket, amit majd végképp eltöröl az a területi rehabilitáció, melyen az olasz sztárépítész, Renzo Piano tervei alapján készülők lakóházak és középületek lesznek. Yodena képei nem

az egyéni dolgozók személyes történeteiről szólnak, mindinkább arról a folyamatról, melyet a globális gazdasági változások okoznak. Erre a fajta technológiai fluiditásra is utal Appadurai a fent említett esszéjében, amelyben olyan helyszíneket, vagy újonnan létrejött területeket nevez *technoképnek*, amik a nagyarányú gazdasági változások következtében mind a mechanikai mind az informatikai rendszerek központjává vált úgy, hogy előtte szinte egy áthatolhatatlan gazdasági határvonal mentén húzódtak.

Mint az etnoképeket, úgy a technoképeket sem képesek teljes mértékben vizualizálni ezek a munkák, de ennek ellenére a fotográfia képes rávilágítani olyan globális változásokra és aspektusokra, melyek ezeknek a folyamatoknak az eredménye.

Érdekes az, hogy a fent említett sorozatok ugyan egy-egy hely újradefiniálásáról szólnak, mégis ezek az újradefiniált szociális terek tele vannak utalásokkal, melyek a komplex és kiterjedt, változóban lévő társadalom marginális jelenségeire utalnak.



Lábjegyzetek

1. Roland Barthes: *Világokamra*. Budapest, 2000 Európa Könyvkiadó, 35-36. old.
2. Hans Belting i.m. 72-75. old.
3. http://nol.hu/kultura/20131102-bolyongas_a_nem-helyeken-1423457
4. Homi K. Bhabha (1949) indiai származású filozófus, az egyik legjelentősebb figurája a posztkoloniális tanulmányoknak. A kultúrák keveredésével, a multikulturalizmussal, annak kortárs vetületeivel foglalkozik.
5. Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*, London 1994, Routledge Classics
6. Arjun Appadurai: *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy*, Public Culture, vol. 2. no. 2. spring 1990

A TEST, AMIT BONCOLUNK

*“Why is the fortune so capricious? Why is the joy so quickly done?
Why did you leave me? Why are you gone?” The Perfect Human⁷*

Én, mint aktuális demonstrátor, szeretném a díszletről a nézőközönség figyelmét a boncolandó test felé terelni. A testre, melyet nem csak színházi előadások során nézünk, mert a testek mindig és mindenkor ki vannak téve annak, hogy tekintetek irányuljanak rájuk. A test képként vagy képeken való megjelenése természetesen korszakspecifikus sajátosság, azt hogy hogyan ábrázolunk eleven, emberi testeket, egy-egy korszak sajátos viszonyát mutatja meg. Illetve egy kor művészete a legtöbbet talán akkor árulja el önmagáról, amikor a testhez való viszonyát közszemlére teszi. Hogyan mutatja be, hogyan ábrázolja vagy képként hogyan jeleníti meg?⁸

Mivel megtehetem, hogy az anatómiai teátrum résztvevői közt szabadon ugrálhassak és identitást váltsak, én mint nézőközönség – nézve a boncolásra váró emberi testet – eszembe jut a dán rendező, *Jorgen Leth* 1967-ben forgatott, *The Perfect Human* című rövidfilmje.⁹ A tökéletes embert egy férfi és egy nő testesíti meg a whitecubeszerű, kezdetben eszköznélküli stúdióban. Leth a végletekig letisztult mozdulatsorok által enged betekintést az emberi létezésbe, melyet végig saját maga narrál és kezdi a következő kijelentéssel: “Here is the human. The perfect human. We will see the perfect human functioning. How does such a number function? What kind of thing is it? We will look into that. We will investigate that.” Nézzük, hogyan rúzsozza magát!



Hogyan köti meg csokornyakkendőjét. A narrátor végigkalauzol minket a tökéletes ember testrészein – a fülek, a térd, lábak, szemek és a száj – melyeket közeli felvételeken vehetünk szemügyre. Ahogy folytatódik a leírás, a fizikai leírason és reprezentáláson túl elindulunk a test mentális bugyraiba. A tökéletes ember a kamera előtt – mint tükör - szembenéz saját magával, megborotválkozik és egy tapasztalás, mint történet elmesélésébe kezd. A film narrátora úgy vezet minket végig a test felszínén, hogy majd minden pillanatában ugyan kérdez, de vizuálisan kijelent. “Nézzük, hogyan mozog? Miért mozog? Hogyan érinti meg magát a tökéletes ember?” Leth az embert egy részletekbe menő vizsgálat alá veti, úgy vizsgálja, mint prosector az orvosi példányt, mely különböző tesztek sorozatára vár. A látszólag tökéletes ember, a megfigyelés tárgya valójában sokkal esendőbb és tökéletlenebb, mint gondoljuk. Amint elkezd gondolkodni, gondolatai rabjává válik. A gondolatok általi testbezártságot méginkább erősíti magának a filmnek a térről megfogalmazott képe, melyben mint tökéletes test, szabadon mozgunk: “A tér határtalan és tisztaságot sugároz. Nincsenek határok. Nincs semmi.” Leth remekül irányítja a nézőt a gondolatok kimondásával, szünetekkel, kérdésekkel, a kérdések és az adott körülmények kétértelműségével, a psziché örök bizonytalanságával, mely a tökéletes fizikumot és gesztusokat megsemmisítve csak és kizárólag a boldogság jelenlétére vágyik.



Értekezésem következő fejezete olyan művészekkel foglalkozik, akik fotó-videó vagy performatív munkákon keresztül boncolnak társadalmi problémákat, leginkább olyan módszerekkel, amikor modellek – vagy nevezzük valós testek protézisének – helyett a boncolni kívánt probléma helyszínéről emel ki és mutat be hús-vér embereket, csoportokat, akiket a művész nem egy vadász tekintetével ábrázol, inkább a farmer attitűdjével figyel és ás mélyre társadalmi kérdésekben, mint a munka, a munka változó természete, abból adódó kiszolgáltatottság és kényszer, globalizáció, marginalizálódás.

Ezt a fejezetet, illetve a bemutatott munkákat két részre osztottam. Az első részben – *asztalon boncolás* - azon túl, hogy a fotózás körülményei, a megrendezettség, vagy a dramaturgiai összetettség mint aktus beavatkozik, alakít, a munka folyamata a résztvevőket drasztikusan nem billentik ki az adott közegükből, vagy közegükön belül. Ezt a helyben tartott boncolási metódust szimbolizáltam az “asztalon boncolás” címmel.

Ezzel szemben a második rész olyan munkákkal foglalkozik – *asztal nélküli boncolás* - mely munkák feszültsége éppen az adott közegből való kibillentéssel, kiemeléssel válik hűsbamaróvá. A második részben – a megszokottból való elmozdítás – bemutatott munkákat, illetve a művészek munkamódszereit érzem testhezállónak mestermunkám szempontjából.

Nézzük a tökéletes ember fáradt tekintetét, nézzük, hogyan próbál asszimilálódni vagy a harmadik világban pénzhez jutni. Figyeljük meg, hogyan égnek bele testébe a munka mozdulatsorai és nézzük meg, milyen helyzetekre lehet rákényszeríteni a tökéletes embert, ha kiszolgáltatott.

ASZTALON BONCOLÁS

Sigalit Landau – hasonlóan a fent említett Ulrich Geberthez – *MASIK* című videója a gyümölcsöst, mint bőség helyszínét járja és mutatja be palesztin férfiak olajbogyó szüretelése közben. A bőség helyszíne leginkább a természet ember általi kizsákmányolására emlékeztet amint a fákra szerelt gépek elementáris erővel elkezdik rázni a növényt. A kizsákmányolás-zsákmányolás mint fogalmak a leginkább jellemzőek a videón látható munkafolyamatra. Ki zsákmányol ki kit? Természet-ember, ember-ember viszonyrendszerben a kizsákmányolás mint fogalom releváns. A maszkot viselő, rituáléhoz hasonló mozdulatokkal dolgozó munkások a hálóban összegyűjtött olajbogyóra, mint zsákmányra, vagy prédára csapnak rá. Egy vadász ösztönével dolgoznak, egy összeszokott hiénacsapat rutinjával. A rituáléhoz való hasonlat felidézi bennem a dolgozatom elején már említett Nyikolaj Jevreinov, a teatralitásról szóló írását, amiben hosszan elmélkedik arra vonatkozóan, hogy a bennszülöttek rituális táncai, a maszkok és az alkalomhoz illő ruhák mind az adott esemény teatralizálását hivatott elősegíteni. Bár a szüretelők munkamódszere látszólag hétköznapi, koreográfiájuk a zsákmányért folytatott harc dramaturgiai összetettségét és emelkedettségét idézi.



Egy reménytelen vadászathoz hasonlatos a következő művész munkája, melynek boncolási módszere egyrészt dokumentarista szemléletű, másrészt a portréfestészeti, kifinomult és esztétizáló hagyományokkal ábrázol hűsbamaró társadalmi helyzeteket.

Pieter Hugo Permanent Error fotó-és videósorozata a marginalitás szélén létező testek és a kiszolgáltatott életek boncolásával foglalkozik. Képeinek helyszíne Ghana városának peremvidékén elhelyezkedő, nyugatról érkező, technológiai és mindenfajta elektronikai eszközökből összehordott hulladéktelep. A helyi szegénynegyedekből érkező emberek nap mint nap tonnaszámra égetik el a hulladékokat, hogy az összetevőkből kinyerjék azt a kismennyiségű vörös-és sárgarézet, alumíniumot, amelyet esetleg értékesíteni tudnak. A Nyugat napi szinten küldi a harmadik világba a törött számítógépeket, mobiltelefonokat, számítógépes játékokat, a PR díszes köntösébe csomagolva, mint ellátmány, vagy segítség a fejlődő országok technológiai felzárkózásához. Ahelyett hogy csökkentené a mélységeit nem látható szakadékot egyazon világ két partja között, a nyugat kétfőra zabáló fogyasztói társadalma kidobásra szánt eszközei valóban egy olyan hulladéktetőn végzik, ahol a minimális megélhetés „melléktermékeként“ a környezet és a vizek nagyarányú szennyezése már kézzelfogható probléma.



Pieter Hugo Permanent Error sorozata – mind a képek mind a videómunkák – annak ellenére, hogy marginális helyzeteket és sorsokat dolgoz fel, olyan esztétizmussal nyúl a témához, hogy a néző egy adott pillanatban úgy érezheti magát, mint aki - valóban egy teatralizált, minden részletében megrendezett, a valóságot bemutató, de adott esetben - gumifüsttel eltúlzó filmrészletnek a megfigyelője. Pieter Hugo nagyformátumú fotográfiái, a szereplők beállítása, a tekintetek iránya számomra nyíltan vállalja a portréfestészeti hagyományok beemelését egy dokumentarista szemléletbe. De ha teatralitásról beszélünk, akkor ami a színházban és a fotográfiában megjelenő test közötti kapcsolatnak egyik meghatározó eleme, az a póz. Ha Hugo egészalakos portréit nézzük, akkor helyénvalónak hat Barthes kijelentése a pózról, melyet a médium lényegének tart.¹⁰ A szándékos, vagy a szándéktalan póz, a beállítás, a lencse előtti mozdulatlan dermedés. Hugo videómunkájában az a gyönyörű, hogy a fotográfiára jellemző kimerevedettség, statikusság folyik egybe a lét folytonosságának leképezésével. A kimerevedett pózok - melyek ugyan egy erős jelenlevőséget kívánnak megmutatni – mögött az állatok módjára gyűjtögető, kosarakkal és botokkal felszerelkezett figurák, a füsttől színeiben visszanyomott környezet valahol a fent már említett olajfaligetben prédára vadászó létet hívja vissza emlékezetemben. De míg ott valamilyen fokon egy természetközeli túlélésről van szó, ebben az esetben egy globális reménytelenséget fedezhetünk fel képeinek esztétizmusa mögött.



S hogy ezt a fajta – nevezzük immár globálisnak – munka általi, vagy annak hiányában érezhető kiszolgáltatottságot mégjobban érzékeljük, *Adrian Paci* albán képzőművész *Turn On* című videóját megemlíteném, mely video, illetve a művész munkamódszere segít ebből a helyben való boncolásból átlendülni, hogy a boncolandó testet a következő fejezetben másképp kezdjük feltárni.

Paci menekültként a kilencvenes évek végén családjával Olaszországban telepedett le. Ez a fajta sehova sem tartozás, a két különböző identitás határán levés, a migráció, az asszimilálódás vágya filmjeinek fő alapmotívumai. *Turn On* című videójában munkanélküli férfiakat láthatunk, akik szürkületben egy háború utáni épület romos lépcsőin ülnek. Egyenként elkezdik működtetni a mellettük lévő generátort, mely segítségével a kezükben lévő villanykörte felgyullad és ezáltal láthatóvá válnak tekintetek, arcrészletek. Ezalatt a kamera egyre távolodik míg végül megkapjuk a teljes képet a projektre felkért férfiak csoportjáról. A generátorok fűlsüketítő zaja ellenére a nagytotál valamiféle poetikusságot áraszt, mely állapot egyrészt az albán instabil, permanensen problémákkal küszködő elektronikai hálózatra utal, másrészt tiszteletét fejezi ki a perifériára került, de méltóságukat megőrző kétkezi munkások felé.



ASZTAL NÉLKÜLI BONCOLÁS

Az asztal nélküli boncolás olyan művészeti munkamódszerekre vonatkozik, melyek a megszokottól eltérően mind a projektben résztvevőket, mind a nézőközönséget kibillentésre kényszeríti, a meglévő vagy jól ismert határokat feszegeti. A határ szerepe a létben, a megismerésben, a művészetekben is nagyon fontos kérdés, olyan vonal, mely valamit valamivel összeköt, vagy éppen elválaszt. A művészeti eszközökkel való határfeszegetés az adott probléma újradefiniálását, vagy önmeghatározását teszi lehetővé, másrészt a nézőt, a befogadói tekintetet segíti abban, hogy átnézzon a túloldalra, és ezzel az áthágással – mint művész, vagy mint befogadó – saját gondolkodásunkat, vagy saját lehetőségeinket kitágítsuk, merítkezve abban, ami a “mást”, a különbözőt meghatározza. Ez a megmerítkezés talán segítheti a megértést, és ha pontos válaszokkal nem is szolgál az emberből kifakadó kérdésekre, talán közelebb segítheti magukhoz a kérdésekhez.

A HATÁROKRA RÁKÉRDEZŐ PROSECTOR

Ha az előző fejezetet *Adrian Paci* munkájával fejeztem be, itt folytatom *Centro di Permanenza temporanea* című videójával, melyben egy reptéri helyzetet látunk, az utazásnak azt a részét, amikor az emberek a lépcsőn lassan szállnak fel a repülőre. Itt egytől egyig szemmel láthatólag bevándorlók, vagy inkább emigránsokból álló férfiakat látunk, csomagok nélkül. A kamera közelképei arcokat és tekinteteket mutat, melyet ellensúlyoz a hosszú, kitarított kameraállás, mely lassan elkezdi a föltorlódott tömegtől hátrálni, mely hátrálással egyfajta távolságtartás is párosul. Hátrálni itt annyi, mint új nézőpontba helyezni a lépcső keretei közé szorított tömeget, mely keretbeszorítás számomra a szabadság hiányát jelöli, ahol nincs beszállás, nincs átszállás, nincs határátlépés, nincs lehetőség a boldogságkeresésre, a boldogulásra. Paci videójával politikai és egzisztenciális kérdéseket feszeget, anélkül hogy elhanyagolná munkájának formai és esztétikus dimenzióit. A video végén kitarított, hosszú kameraállás a sehova sem tartozás érzését jelentőségteljessé teszi, miközben a valóság talajáról abszurditással rugaszkodik el.



S ha határok átlépésével, vagy feszegetésével kezdtem a fejezetet, Adrian Paci *The Column* (2013) című videója mind a valós mind a fiktív határokat feszegeti, kérdéseket tesz fel keleti-és nyugati kultúra között, illetve videójában fizikálisan is nemhogy határokat, hanem kontinenseket, kultúrákat is elválaszt, vagy köt össze.



A 25 perces videó olyan hatalmas ipari hajó útját kíséri végig – Kínától Európáig – melyben egyidejű a transzportálás illetve a transzportálásra szánt áru létrehozása. Kínai munkások a szállítás ideje alatt egy márványtömbből kifaragnak egy korinthisi oszlopot. A metódus valós helyzetben alapszik. Mint mozgó gyár, úgy működnek teherhajók, mint folyton úton levés és sehol sem lenni otthon, úgy élnek a fizikai munkások ezeken a hajókon. Videójában a nagytotálók betekintést engednek ebbe a mozgó anatómiai téatumba, ahol a kő felszínének lehántása, vagy átalakítása által egy kulturális transzformációnak lehetünk részesei. Paci magával az oszloppal utal egyrészt az európai kultúrára, miközben magát a klasszikus görög kultúrából kapott formát ázsiai kezek hozzák létre. Mit ad a globalitás? Miközben a “Made in China” sok esetben negatív konnotációval bír, a nyugati kultúrából átemelt forma keletről – sokkal olcsóbban - újra megérkezik teljes pompájában nyugatra. Míg az oszlop vertikális formájában mutatja meg magát, Paci fektetve helyezi el Párizsban megnyíló kiállításán, jelezve azt a játékot, mely a hatalom ereje és dekadenciája közt zajlik.

A művészek sok esetben a kibillentést a probléma más helyszínre történő áthelyezésével érik el. Én, mint nézőközönség, hol fogadom be, hol hat rám a probléma, mit ad hozzá a művész által feltett kérdés egy új helyszín bevonásával? Valóban mindig mindent az adott közegén belül kell-e boncolni, vagy a határokat átlépve a kimozdítás a kijózanodás erejével hat?

Vanessa Beecroft legutóbbi, *VB65* című, Milánóban bemutatott munkája ebből a szempontból azért érdekes, mert a korábbi személyes problémáitól elszakadva, fontossá vált számára tágabb társadalmi jelenségek boncasztralra való felhelyezése. A három órás performansz alatt a látogatók végignézhettek 10-12 fekete, mezítláb, többé-kevésbé elegánsan felöltöztetett férfit, amint evőeszköz nélkül az üvegasztalról elfogyasztják az eléjük rakott sült húst. Az akcióhoz olyan afrikai emigránsokat kért fel, akik többségének még tartózkodási engedélye sincsen. Az olasz származású Beecroft a következő kommentárt fűzi munkájához: „Összehasonlítva más európai országgal, Olaszország még csak most kezd szembesülni az emigránsokkal. Az olasz kormánynek igen nagy felelőssége van abban, hogy a növekvő külföldi populációra hivatkozik, amikor az egyre inkább elszaporodó bűntények kerülnek napirendre.”¹¹ Ezzel a – más platformra helyezett – performansszal Beecroft igyekszik kibillenteni mind a politikai elitet, mind azt az általános, sztereotípiákon és előítéleteket nyugvó álláspontot, ahogy a tisztának tűnő európai közösség foglalkozik a harmadik világból érkező emberek csoportjával.

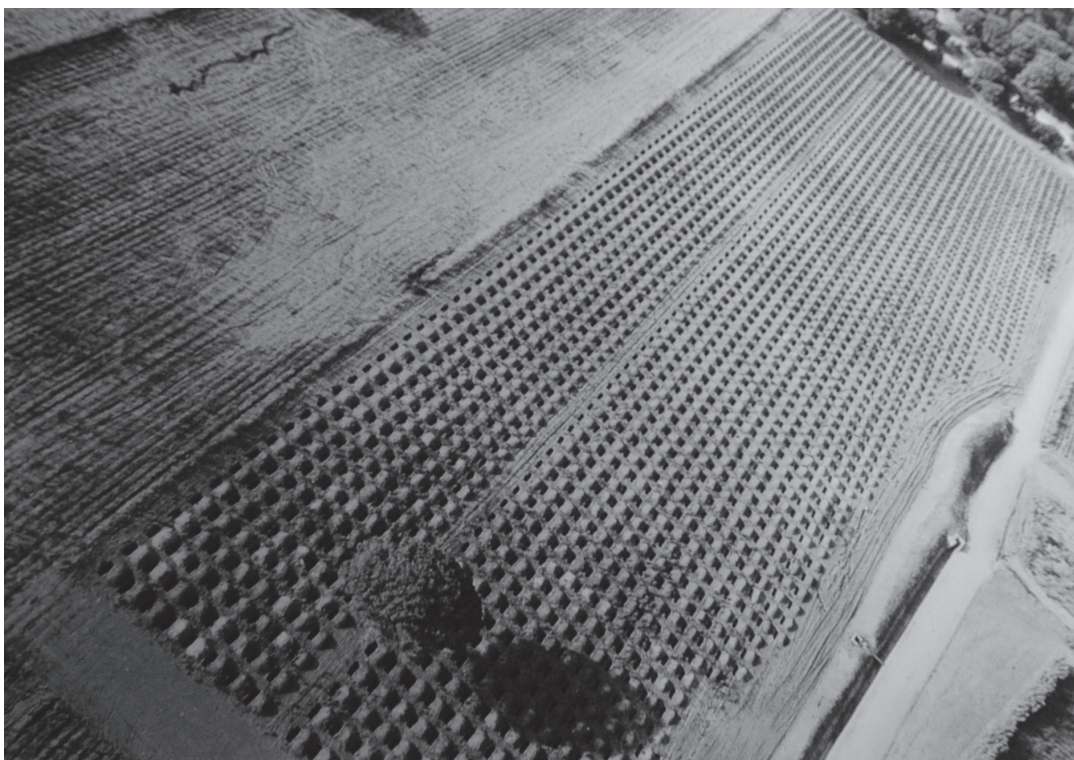


Míg Vanessa Beecroft munkájára előadásmódjában inkább a teátrális esztétikusság jellemző, a következőben bemutatott – erőteljessége miatt bővebben elemzett - művész munkamódszerére a már korábban említett kifejezést, a teatralitás preesztétizálását használnám. Amikor a projektek inkább egy végletekig való letisztultságra törekszenek, egy minimalizmusra. Aki a minimalizmus eszközeivel a bőr alá tekint: *Santiago Sierra*

A HATÁROKAT SEMMIBE VEVŐ PROSECTOR

A spanyol művész, *Santiago Sierra* - aki főleg Mexikóban él és dolgozik - olyan politikai kérdésekkel foglalkozik, mint a kapitalizmus mindent és mindenkit behálózó volta, mely az emberek kizsákmányolásából lakik jól. A provokatív akcióin keresztül - melyeket néha elviselhetetlen módszerrel épít fel - olyan problémák kerülnek a művész gondolkodásának homlokterébe, melyek léteznek a világban és a művész ráerőlteti a nézőközönségre, hogy szembesüljön a valósággal, kerülje el az ártatlanságot, még a művészetek terén is. Munkáit az egyszerű és száraz radikalizmus jellemzi, ezzel ér el a valóságos problémákhoz. A könnyedebbnél sokkal komolyabbak, sokkal megrázóbbak, mintsem élvezhetőek munkái: A mélységeket részesíti előnyben a felszíneshez, látszólagoshoz képest, a tudatosságot a vaksághoz és a nemtörődömséghez képest. Munkái soha nem tudnak elmenekülni a kapitalizmus határain kívül, melyben benne él, mely kikényszeríti a szükségszerűt, mely megköveteli az erőfeszítést és a túlélést.

Akciói címei tömörek és célirányosak. Munkáit soha nem a közömbösség kíséri, s ez azt is bizonyítja, hogy azok a kritikusok is izgatottan nyilatkoznak, akiket egykor állítólag untatták munkái. S hogy Sierra munkássága honnan hová fejlődött, mi sem bizonyítja jobban, hogy a korábbi underground szcénából mára már egy múzeumok által elismert művésszé vált, akit a legjelentősebb biennálékra hívnak és aki különböző akciókat szervez a világ legkurrensebb galériáiban. Annak ellenére, hogy sokan azt gondolták, hogy rakétaszerűen feltörő sikere, vagy másképp szólva a művész „elintézményesedése“ majdhogynem semlegesítette kritikai radikalizmusát, vitát mégiscsak kiváltott az 50. Velencei Biennálé spanyol pavilonjának megnyerése. Ez annyit jelez, hogy Sierra még mindig nem a konvencióknak megfelelő alkotó a képzőművészeti szcénában. A hangos kritikákon túl munkája példamutató megtestesülése volt a kirekesztettség korrekt retorikai és politikai megfogalmazásának. Az olyan munkái óta, mint *a Cubic container each side measuring 200x200 cm (1999)* és *a 3000 holes of 180x50x50 each (2002)* azt vehetjük észre, hogy Sierra határozott attitűdje nem csupán egy formaszerű művészi provokáció, hanem, mondhatjuk azt, hogy a minimalizmus egyfajta átíratát idézi elő munkáival, munkamódszerével.



3000 holes of 180x50x50 cm each

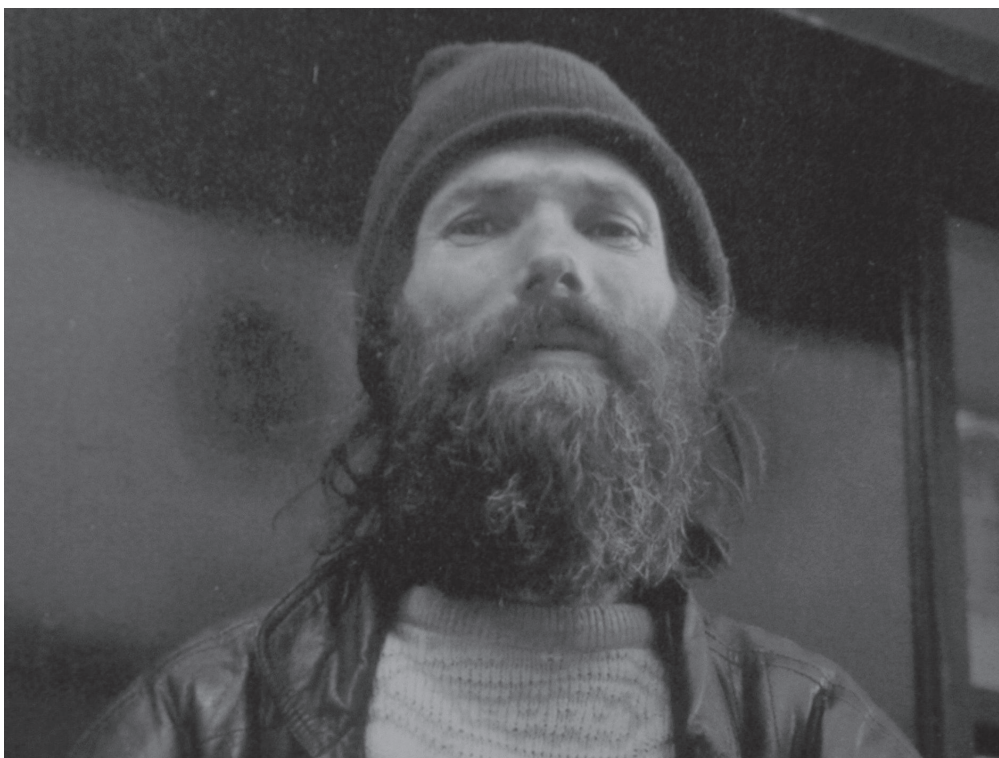
3000, megadott méret szerinti gödör került kiásásra a spanyol Cadiz partjainál. 7-20 sírásó dolgozott, attól függően, hogy hogyan hívták őket. A legtöbbjük afrikai, azon belül szenegáli származású volt, kisebb létszámban marokkói és kis létszámban spanyol, mint művezetők vettek részt a munkában. A munkások ásóval dolgoztak és közel egy hónapig tartott a munka, mely munkáért a spanyol kormányzat kikötött munkabéért határozott meg, mely a nyolc órai munkáért 54 euro.

Sierra konkrétan nem magát a minimalizmust tárgyalja, ő a dolgok mögé néz és a minimalizmuson keresztül munkái a valóságot helyezik a művészet középpontjába. Sierra olyan munkásokat keres akiknek fizetést ad azért, hogy felhasználja testüket, idejüket. Ennek a mesterségesen megteremtett, ámde kegyetlen munkának egyike a *Line of 30 cm tatoed on a remunerated person, 1998* című akciója volt, melyben fizetség fejében mások testét tiszta felületként kezelve maradandó jelet karcolt beléjük.

Sierra bosszantó tisztasággal mutatja be a munkásosztály kizsákmányolásának repetitív mechanikáját és azt az emberi engedelmességet, vagy meghajlást, mellyel a kapitalizmus a végzete felé viszi. Munkái tisztán megmutatják azt a folyamatot, melyben a világ szabványosítása által a gazdasági folyamatokban az individuum feloldódni látszik. A kizsákmányolás és mások kizsákmányolásából eredő fájdalom, az elidegenedett viszonyok reprezentálása az a töménytelen mennyiségű fogyasztási cikk, mely körülvesz minket.

Bárkit fel lehet bérelni arra, hogy bármit megcsináljon. Ez a mondat rémisztő, hiszen a dolgozni vágyók tömege egyfajta kiapadhatatlan és végeláthatatlan munkaerőfolyamként van kezelve, mely munkaerőben legtöbbször a kilátástalanság és a hasztalan létezés érzése az, melyre hangsúlyt fektet akcióiban. Maguk a fogyasztók is fogyasztási cikkeké válnak a futószalagszerűen megépített folyamatban.

A megbecsülésre illetve annak hiányára hívja fel a figyelmet a *Person saying a phrase, 2002* akciójában, ahol Birminghamban felkért egy koldust, hogy a következő mondatot mondja el a kamerának: „Részvételem ebben a projektben 72.000 dolláros profithoz is vezethet. Az én fizetségem 5 font.“ Mindig magáról a pénzről, vagy éppen a pénz hiányáról beszélünk elfelejtve a gazdaságnak ezt a fajta kizsákmányoló piramisrendszerét, melyben a pénz léte vagy nem léte csupán hozzátétőleges.



Person saying a phrase

Egy kéregető ember a birnngami főutcáról megkértek, hogy a kamerának mondjon el egy mondatot: „ A részvételem ebben a projektben 72.000 dollár profitot termelhet. Nekem 5 fontot fizettek.“

Sierra időről időre tekintettel van arra, hogy munkája ne csupán mimetikus kapcsolatban maradjon a valósággal. Ez figyelmének homlokterében van, s ha megnézzük akcióit, extrém szociális – és munkakörülményeket alkalmaz. Feltár emberi létezéseket, állapotokat, mely szituációk nem azért érdekesek, mert a harmadik világból érkezettek mások, egzotikusak - és ezáltal válnak a figyelem középpontjává – hanem mert munkái éles helyzetekre és konfliktusokra reagálnak. 2000-ben a madridi Reina Sofía múzeumban négy, heroinfüggő prostituáltat alkalmazott, hogy pénz fejében a hátukra egy 160 cm-es vonalat tetováltasson. Ugyancsak prostituáltakat (18 nő, legtöbbjük Kelet-Európából érkezett) alkalmazott egy luccai, használaton kívüli templomban megrendezett akcióban, ahol a testeket poliuretán habbal fújta be, mely akció végén egy fehér, szoborszerű tömbbé váltak. Sierra azt állítja, hogy őt sem nem a nők, sem nem a férfiak, vagy a genderkérdés túlzottan nem érdekli, őt azok az emberek érdeklik, akik kiszolgáltatott körülmények között élnek. Ebben az esetben a prostitúcióval

foglalkozik, mely állítása szerint a legősibb munka a világon, mintegy az összes munkának a megtestesülését látja benne.

A kegyetlenség, a szomorúság és az önzés egyvelege *10 people paid to masturbate, 2000*, mely alkalomkor egy dologra biztosan felhívja a figyelmünket, miszerint pénz által – a kiszolgáltatottságra építve - megszerezhetőek testek, lelkek, helyzetek.



Group of people facing the wall and person facing into the corner

Három héten keresztül hét ember napi egy órában fallal szembefordulva állt. A modelleket egy keresztény szervezeten keresztül bérelte, akik hittérítők London létminimum alatti emberei közt.

Sierra munkái sokszor leginkább egyfajta büntetésre hasonlítanak mely felidézi bennünk a bibliai mondatot: „Az arcod verejtékével keresd meg kenyered.“ *Group of persons facing the wall and person facing into corner, 2002* munkájában egy Londonban működő hittérítő szervezeten keresztül elszegényedett bevándorlókat alkalmazva- akik tudatos felelősséggel voltak a bibliai parancsoknak – a következő mondatot ismételték: „Irgalmat! Ez csak egy munka, egyfajta büntetés, amiért eladod az idődet, a testedet.“

Sierra munkája joggal ébreszt sokakban megbotránkozást és felháborodást, hogy akciói a politikai korrektség oltárán lettek felszentelve. Felháborodnak egyesek azon, hogy fizet valakinek azért, hogy egy mesterségesen felépített téglafal mögött töltsön 360 órát (*Person remunerated for a period of 360 consecutive hours, 2000*). Néhol felháborodást vált ki, mert olyan embereket áldoz fel a művészet

oltárán, akik eladják a szabadságukat. Sierra a posztmodern stratégiákat egy tömeges emberrabláshoz tudná hasonlítani, ahol az erőszakos cselekedetek, a gyarló gondolatok és a kiszolgáltatottság által tulajdonképpen komoly bűnrészességet vállalhat fel a rendszer. Sierra munkájában ugyan gyakran elrejtve marad, de határozottan központi eleme munkáinak a modern huszadik század ígéreteinek a meg nem valósulása utáni vágy.



Person remunerated for a period of 360 consecutive hours

A P.S. 1. Galériában emelt téglafal a tér közepén helyezkedett el és egy embert választott el a látogatóktól. A fal egy részét megemelték, azon a kis lyukon keresztül juttatták be az ételt a férfinak, aki 360 órán keresztül (három hét) volt elzárva a külvilágtól. Tíz dollárt keresett óránként.

Munkáiban nemcsak az igazság bűnét szagolhatjuk, hanem hallgatólagosan kritizálja az ember korlátozott, vagy sok esetben elutasított szabadságát. Ezek a munkák a szabadság hiányának a reprezentálása.

Sierra munkamódszere hűsbamaróan radikális és kegyetlen. Tulajdonképpen a pénzért alkalmazásba vett civilekkel nem folytat együttműködést abban az értelemben, hogy a résztvevők teljes mértékben alá vannak rendelve a művészi elképzelésnek. A kihelyezett performanszok által a pénzért felbérelt résztvevők nem esnek át katarzison, illetve nem gondolom, hogy a projekt után helyzetükre

más nézőpontból tudnának tekinteni. Annál inkább a nézőközönség, mely Sierra anatómiai teátrumát befogadja. Ez az ő boncnoki módszere.

A következő művész Sierrához hasonlóan civilekkel dolgozik együtt, hasonlóan fontos számára a kibillentés, mind a résztvevők, mind a nézőközönség oldaláról. Művészeti munkamódszerében talán mégis az a legfontosabb, hogy a projektjeiben résztvevők – a művész által segített – nézőpontváltáson essenek át, mely nézőpontból meglévő helyzetükre pozitívabban tekintsenek rá. Ehhez a nézőpontváltáshoz a teátrum soha el nem hanyagolható eszközét használja: a játékot.

Aki a játék felszabadító erejével boncol: *Cao Fei*

A HATÁROKAT FELSZABADÍTÓ PROSECTOR

Cao Fei kínai képzőművész, aki nem elégszik meg hogy minimálbérért dolgozó gyári munkásokkal művészeti elképzeléseit megvalósítja, számára kitűzött cél, hogy a kollaboratív munka ideje alatt a résztvevők hozzászóljanak a processzushoz, alakítsák és nem csak magukat, hanem a művészt is újragondolkodásra kényszerítsenek. Munkája – *Utopia Factory* – egy közös együttműködésen és gondolkodáson alapszik, mely a kínai Osram gyár dolgozói és a művész között jött létre. Fei projektjének kiindulópontja a dolgozók saját munkájuknak egy hétköznapi aspektusból történő kibillentése. Kibillentés alatt egyrészt egy nézőpontváltást ért, másrészt a standardizált munkahely által létrejött standardizált munkakörökből való kitekintést, amikor egyéni vágyak és álmok kerülnek a gondolkodás homlokterébe. Az együttműködés fogalmi kiindulópontjai: felejtsd el munkáddal, munkahelyeddel kapcsolatban a konvenciókon alapuló berögződéseket és tekints rá emocionális, szociális és kreatív aspektusból.



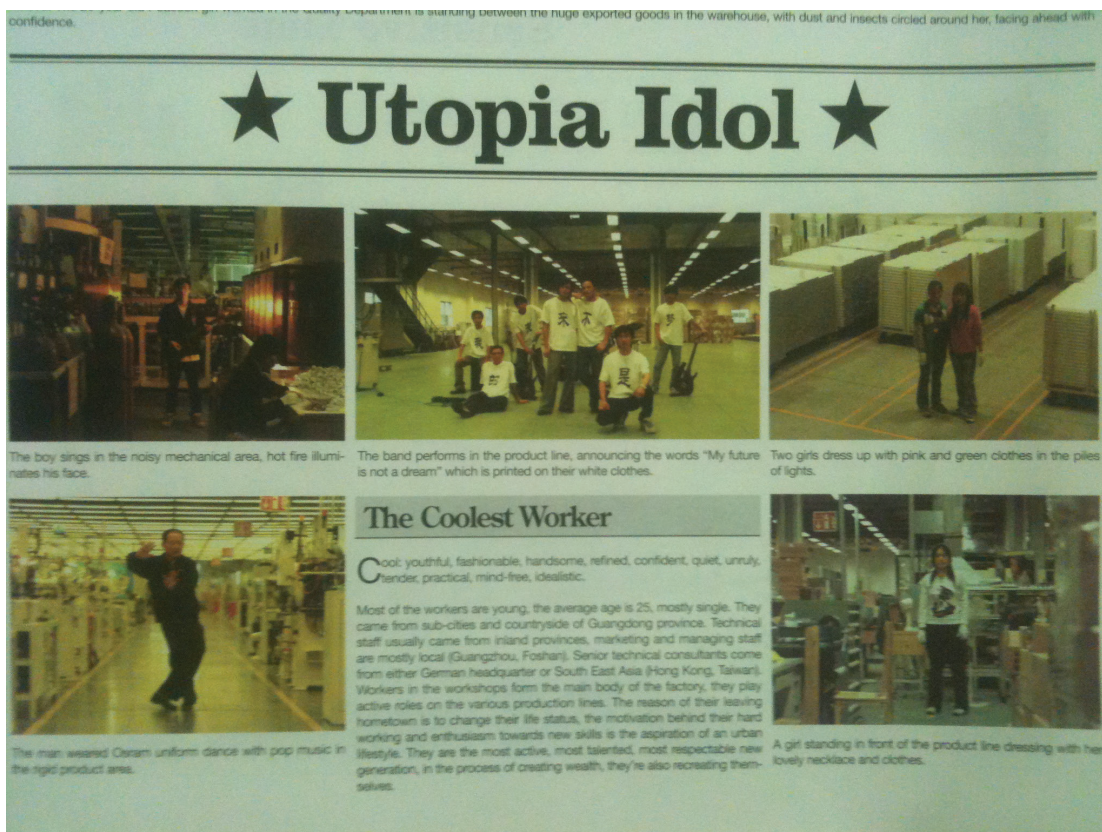


Cao Fei a teatralitás eszközeivel dolgozik, hogy a probléma tárgyát új jelentésbe kényszerítse. Nem is kényszerítésről van itt szó, hiszen munkamódszere – a játék – pont hogy a kényszeredettséget zárja ki és a játékhoz kapcsolható flow¹² érzését emeli be a testekbe. Fei tudatosan használja „az élet mint színház és a színház mint élet“ kettősségét, mellyel folyamatosan nyomást gyakorol magára és a társadalomra, mellyel egy újfajta kapcsolat megteremtése a cél. Az aktuális szociális problémákra különböző eszközökkel válaszol: az audio-vizuális megoldásoktól a fotográfián keresztül, a dokumentarizmust felidéző rövidfilmekig. Munkamódszerére a „vokalizálás“ kifejezést használja, mely egy alternatív valóságteremtést jelent, hiperrealista módszereket alkalmazva. Különböző csoportokkal működik együtt, ahol a folyamatok és a közös gondolkodás által lehetővé teszi azt, hogy a résztvevők egy individuális valóságot fogalmazzanak meg. Ezzel tulajdonképpen egy alapot teremt az interakcióra, illetve elősegíti, hogy különböző csoportokat bevonjon egyfajta közös kreatív folyamatba.

Cao Fei Utopia Factory című munkája több részből épül fel. Videómunkái között található a dokumentarizmus eszközeivel felépített interjúkat, melyekben az Osram gyár dolgozóit kérdezi álmaikról, kilátásaikról, reményeikről, gyökereikről, vagy éppen arról az állapotról, ami létezésük 24 óráját meghatározza. Fontosnak érzi a dolgok kimondását és az ebből adódó felszabadultságot, ami a kreatív munkáknál köszön vissza, mint például a villanykörtékből létrehozott fény-és hanginstallációk. Míg az Osram dolgozói által előállított villanykörték Adrian Paci fent említett munkájában marginalizálódási kérdésekre világít rá, addig itt, ugyancsak a marginalizáció szélén élő emberek a művész segítségével ugyanaz a tárgy, mint játék kerül a dolgozók gondolkodásának homlokterébe. Fei ebben a projektben egy zeneszerzővel együttműködve kérte a dolgozókat, hogy próbáljanak másként gondolni arra a termékre, ami a gyár fő profilja. A villanykörtére eddig nem tudtak másként tekinteni, mint megélhetésük tárgyára, egy gépezetben lévő alkatrészre, ami az ő életüknek is a mozgatórugója egyben. Fei a tekintet, vagy a megfigyelés perspektívaváltására ösztönöz azzal, hogy szabad asszociációra kéri résztvevőit. A kontextusuktól megfosztott villanykörtét egyesek hangszerként kezdik el használni, ritmusokat képeznek velük, vagy installáció formájában új fogalmi áramkör alá vonják.



A dokumentarista felfogást és a színházhoz köthető performativitást kapcsolja össze *My Future is not a Dream* című fotó-és videómunkájában, melyben ráláthatunk vágyakra: a megmutatkozás, az önreprezentálás, a mozdulatok általi kinyilatkoztatás vágyára. Fei azt mondja, hogy ne úgy tekintsünk ezekre a vágyakra, vagy utópiákra, mint ami csak az adott ember problémája. A globalizációs áramkörben minden egyes ember érintve van. Így az ő utópiájuk egyben a mi utópiánk is.



Fei kérdésére – *What are you doing here?* – reagálva a be nem teljesült vágyak kerülnek a videó-és fotósorozat homlokterébe. Tökéletesen koreografált testeket látunk a gyártósorok között, vagy a raktárban. Fei a performansz pillanatára kiemeli közegeből az embert és a helyszíntől ugyan idegen, de a résztvevőknek otthonosnak tűnő platformra helyezi. Erőtéljes, mert kibillent. Engem, mint nézőt, az embert, mint performert, a dolgozókat, mint a helyszínhez autentikusan hozzátartozó közeget. Erőtéljes, mert van benne spiritualitás, erőtéljes, mert dinamikus. Arconcsap. Ütköztet. Ütközteti a dolgozók ideáit a valósággal, ütközteti a résztvevők érzelmi világát az érzelmektől tudatosan távot tartott ipari közzeggel. Ütközteti az ember konvenciókon és előítéleteken alapuló,

munkásosztályhoz való hozzáállását a valós értékekkel. Arconcsap a kontraszt hol a monotóniába merevedett dolgozók és a performer között, hol a kifinomult emberi mozdulatok és az önműködő gépezet között. Hol a végtelenségig lelassított, keleti kultúrát visszahozó tánc és az azt táncoló férfi gyári uniformisa között, hol egy fehér ruha áttetszősége és egyazon térben lévő ipari csomagolóanyag hasonlósága között.

Fei ebben a projektjében történő munkamódszere rendkívül szimpatikus és hozzám közelálló, hiszen a munkát és a játékot keveri nagyon jó érzéssel, érezve hogy a játék, mint folyamat milyen belső energiákat képes felszabadítani bárkiben. Míg a munka az „objektivitás” területe, ahol az eszközöket racionálisan igazítjuk a célokhoz, addig a „játékot” pont hogy ettől az esszenciális „objektivitástól” nagyon is távol képzeljük el, hiszen a játék pont fordítottja az objektívnek, azaz „szubjektív” és kötöttségektől mentes.¹³

Ez a fajta kettősség – mint itiner – jellemzi a következőkben kifejtésre váró anatómiai teátrumomat.

Lábjegyzetek

7. “ Miért oly szeszélyes a szerencse? Az öröm miért hagy el oly hamar? Miért hagytál el engemet? Miért mentél el tőlem?”
8. Kovács Éva-Orbán Jolán-Kaszár Veronika: *Látás, tekintet, pillantás*. Budapest 2009, Gondolat Kiadó. P.Müller Péter: *A tekintet teatralitása és a test változó képe*, 315-316. old.
9. Jorgen Leth Lars von Trier instrukciói alapján az *5 obstructions* c. filmben 5 különböző boncnoki metódussal újraforgatja '67-es *The Perfect Human* c. filmjét.
10. Roland Barthes: i.m. 15. old.
11. <http://www.nytimes.com/2009/03/26/arts/26iht-beecroft>
12. A *Flow-élményt* először Csíkszentmihályi Mihály fogalmazta meg, mely az elme működésének egy olyan állapota, amikor az ember teljesen elmerül abban, amit éppen csinál. Egy felszabadult, koncentrált, egyben örömteli állapotot jelez.
13. Demcsák Katalin, Kálmán c. György, P. Balogh Andrea szerkesztésében: *Határtalan áramlás* c. kötetben belül: Victor Turner: *A liminális és liminoid fogalma a játékban, az áramlatban és a rituáléban*. 20-22.old.

3.fejezet

AZ ÉN ANATÓMIAI TEÁTRUMOM

ELŐZMÉNYEK

„A valóságot az emberi képzelet teremti.” Karinthy Frigyes

2009-ben a doktori iskola első évében elkezdtem foglalkozni tudatosan a kibillentéssel. Kibillenteni a fotózásban résztvevőket, illetve ezáltal vizuálisan is egy nem megszokott látvány keresése volt a cél. Korábbi sorozataimon is látszik, hogy mindig is egy nem megszokott helyzetbehozás az, ami leginkább a fotográfiában izgat. Természetesen már a fotózás, mint aktus egyfajta helyzetbehozás, de ahogy Cai Fei munkájában, itt is fontosnak tartom megemlíteni: egy alternatív módon létrejövő valóságábrázolás az, ami számomra a legizgalmasabb. Ahol nagyon is jelen van a realitás, de mellé bekúszik a játék és a játék általi konvenciók áthágása. Ahol működnek ugyan a szabályok, de keverve van szabad asszociációval, hol vizuálisan, hol verbálisan, hol direktben kimondva, hol rábízva a befogadóra. Konstruáltságát tekintve a képeimen szereplőkre egyrészt tekinthetünk a dokumentarizmus józan pillantásával, – hiszen önazonos, hús-vér emberekről van szó - másrészt játékosságával és megrendezettségével a modelljeim ösztönösen is egy szerepjáték résztvevőivé válnak. Az elkészült fotók így egyfelől fikciók, másfelől a valóság modelljének is tekinthetőek. A szerepjáték és a megrendezés fogalmával akarva akaratlanul belép a teatralitás fogalma. Teatralitás a gesztusok és a tekintetek értelmében, teatralitás a világítás és kompozíció értelmében. Ezek a fogalmak – azt gondolom – az összes megrendezett fotómra érvényesek.

Az általam használt teatralizáltság, illetve a munka nagyfokú kontrollálása lazulni látszik a *Télimunka* videómunkán és a fotósorozaton. Pontosabban más irányba tolódik el. Nem fektetek akkora hangsúlyt a vizuális tökéletességre, hanem – ugyan az általam felállított szabályrendszer keretében, de – engedem, hogy a résztvevők szabadon tegyenek hozzá a történethez. Ez az első alkalom, hogy szükségét érzem az állóképek mellé egy videómunkának is, ami jobban artikulálja a boncolandó problémát, illetve az érzelmi folyamatot, ami a fotózás aktusa alatt végbement a különböző csoportokon. Világossá vált számomra, hogy az anatómiai

teátrumom nézői a fotográfiák befogadásával pont kimaradnak a folyamatában bemutatott boncolásnak, ezért fontos egy videó.



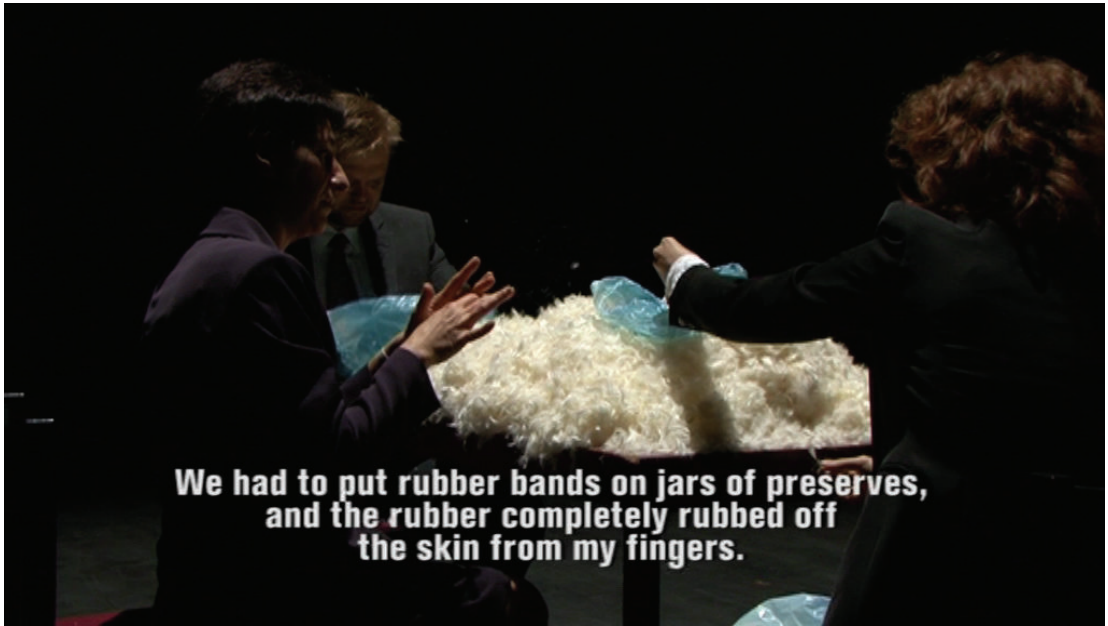


A videóhoz szükségét éreztem egy improvizációval foglalkozó csapatnak, mivel a videó azokat a csoportdinamikai folyamatokat hivatott bemutatni, ahogyan a különböző társaságok hozzáálltak egymáshoz és egy nem mindennapi feladathoz. Nem mindennapi feladat alatt értem azt, hogy nagyvállalati dolgozókat kértem fel, munkahelyükön hagyományos paraszti kultúrából hozott télmunkában – mint kukoricatörés, tollfosztás, diótörés - vegyenek részt. Tehát adott egy általam felállított keret, mely keretnek célja egy újfajta közösségi tapasztalás. A monoton, már-már kontemplatív, koncentrációt nem igénylő munka elősegíti a kommunikációt, az anekdotázást, személyes történetek felszínre kerülését. Ez a helyzet alapjaiban más azzal a munkakultúrával, amit a multicégek követelnek. Kibillenteni a megszokottból, kibillenteni a személyes távolságok megtartásából, kibillenteni abból, amit ma munkának hívnak. A fotózás alatt a csoportok hangulata, hozzáállása lassan megváltozott, mert hagytam időt a változásra. Utólag jöttem rá, hogy ennek a csoportdinamikai változásnak a bemutatása nagyon fontos a munka teljes megértéséhez. Így vált szükségszerűvé a videó elkészítése.

A kamera 3 kört tesz 3 különböző társaság körül, akik kukoricát, tollat fosztanak, illetve az utolsó csoport babot válogat. A különböző társaságoknak csak hangulati instrukciót adtam, hogy ezt a hangulatot hogyan verbalizálják, azt rájuk bízom. Ebben a munkában vált számomra először nyilvánvalóvá, hogy maga az improvizáció milyen váratlan energiákat képes felszabadítani és a hatáskörömön kívül alakítani a felvetett problémát. Az improvizációval, a játékkal együtt be tud kerülni egy nem várt réteg, ami adott esetben sokkal jobban telítve van kritikai attitűddel.



VIDEOSTILL: WINTERWORK: 6TH FLOOR



A *Télimunkával* közel egy időben elkezdtem egy klasszikus improvizációs technikákat tanító nyitott műhelybe járni. Szerettem volna valami egészen mással foglalkozni és magát az improvizációt izgalmasnak tartottam. Működés mechanizmusában nagyon közel éreztem ahhoz, ahogy én dolgozom. Alább azokat az improvizációs helyzeteket említem, ahogy én a saját munkáimban használom magát az improvizációt. Ez nagyon fontos, hiszen a következőkben bemutatott mestermű minden egyes darabja tulajdonképpen az improvizációval dolgozik, legyen az mozgáson, helyzeten vagy verbalitáson alapuló szituáció.

Ha vizuális improvizációról beszélek, akkor leginkább azok a pillanatok fontosak számomra, amikor egyik beállított jelenetből átállnak az emberek a következő, általam instruált jelenetbe. Van ott egy nagyon rövid idő, a kimozdulás pillanata, amikor még megvan az általam elképzelt képi egyensúly, de koncentrációban a modellek lazulni látszanak. Ezzel a pillanatnyi dekoncentrálttsággal bejön a képi spontaneitás. Van ugyan teatralitás, de nincs kitüntetett szerepe. Ilyen vizuális improvizáció figyelhető meg a *Lovagok és Lovarnők* (2003) sorozatomban.

Ha verbális improvizációról beszélek, akkor leginkább azokra a szabad asszociációs játékokra gondolok, amiket akár a polaroid sorozataimnál (*A jövő előre nem látható eseményei 2012, Használt adatok 2006*) akár a finn sorozatnál (*Vai-Voi 2007-2011*) használok. A szöveg billentsen ki, legyen kétértelmű, hozzon be személyes emlékeket, rúgja fel a kép kereteit.

Ha improvizációs folyamatokról beszélek, akkor leginkább azokra a mozgásokon, helyzeteken, vagy pusztán a verbalitáson alapuló szituációkra gondolok, amiket a workshopon tanultam – státuszjátékok, gyerekjátékok, hiányos szituációs játékok - és jöttem rá, hogy bizonyos játék szabályrendszerét átültetve valós helyzetekbe, civil emberekkel játszva sokkal gazdagabban tudok a munkával mint témával, azon belül a globalizációval mint problémával, az asszimilációval, mint helyzettel, társadalmi kérdésekkel foglalkozni. Mestermunkám alapja ezen improvizációs játékok.

BONCOLÁS 6 JELENETBEN

Mielőtt a videomunkák elemzésébe kezdenék, szükségesnek érzem felsorolni azt a pár gondolatot, ami a saját munkamódszeremmel kapcsolatban felmerült, illetve ami hozzásegíti az olvasót vagy a nézőt ahhoz, hogy – dolgozatom elején említett – alternatív módon megfogalmazott valóságom, gondolkodásmódom érthetőbb legyen. Az alább felsorolt állítások a fotográfiáimra is ugyanúgy érvényesek, de leginkább a mesterművet alkotó videómunkáimmal kapcsolatban fogalmazódtak meg.

- Az én anatómiai teátrumom dramaturgiailag a megrendezett esetlegességen alapszik.
- Az én anatómiai teátrumom a játékon alapszik.
- Az én anatómiai teátrumom a hús-vér emberek megszokotthoz kötődő kibillentésén alapszik.
- Az én anatómiai teátrumom használja a szabad asszociációt.
- Az én anatómiai teátrumom valós társadalmi jelenségekre keres alternatív módon válaszokat.
- Az én anatómiai teátrumom úgy értelmez valóságos problémákat, hogy látszólag össze nem függő helyzeteket ütköztet.
- Az én anatómiai teátrumomban a cím szabad asszociációra készíti a nézőt és újradefiniálja a cselekményt.
- Az én anatómiai teátrumom elfogadja a verbális vagy mozdulati „hibákat”, hiszen ettől érzem hitelességét és a résztvevők jelenvalóságát.
- Az én anatómiai teátrumomban folyamatában kerülnek felszínre nem várt helyzetekkel nem várt társadalmi kérdések.
- Az én anatómiai teátrumomban boncnok vagyok és demonstrátor. Vagy jelenlétemmel – kvázi játékmesteri szereppel - lehetek boncolandó test egyaránt.

Boncolás - 1. jelenet

AZ ELMÉLET TANÍTJA A GYAKORLATOT

- A helyszín ahol boncolok: mezőgazdasági és gyári közeg

- A test amit boncolok: szüretelők, vasgyári munkások, csomagolók, huzalgártók

Gyerekkorból mindenkinek ismerős az *Amerikából jöttem...* című játék. Egy, a játékos által kigondolt szakmát úgy kell kitalálnia a nézőnek, hogy csak a legkarakteresebb, legikonikusabb mozdulatsorokat látja a játékostól.

Mit tesz hozzá a munkához, annak definiálásához, ha éppen a munkavégzés tárgyi lényegétől, a munkavégzéshez szükséges eszközöktől fosztom meg a dolgozót?

Kíváncsi voltam, hogyan lehet mások asszociációit vagy beégett képi emlékeit kivetíteni, hogyan lehet nem általános helyzetre kérni különböző területeken dolgozó embereket. Játsszák el a munkájukat, a munka mozdulatsorait munkaeszközök nélkül, csupán a „belső képeket” használva. Az eredmény számomra teljesen lenyűgöző volt. Úgy tűnik, mintha kiemelnék részleteket egy marionettszínház előadásából, ahol láthatatlan fonalak segítségével mozgatja a rendező a figurákat. A különbség annyi, hogy a marionettszínházban a bábuk mozgása a rendezői elképzelések szerint történik, itt viszont én, mint a szituáció indukálója, csupán találgatok, amit a dolgozók „maguk előtt nagyon is látnak”. És nem csak egyes képeket látnak, hanem komplett folyamatokat és mozdulatsorokat. Testbe beégett munkafolyamatokat.

Hogy a mozdulatok mennyire kötöttek, függ az adott munkától. Míg a mezőgazdasági dolgozók – szüretelők – mozdulatai szabadok, organikusak, saját ritmussal rendelkeznek és a mozdulatokban benne van a pillanatnyi hezitáció egy következő mozdulat belső vizualizációja miatt, addig a gyári alkalmazottak - kiszolgáltatva a gépezetek ritmusának és mozdulatok irányának – mozdulatai egy munkasor hosszától függően élő, akár nyolc órás repetitív folyamatra is képes.

Ezzel a beprogramozott munkasorral az embernek eszébe jut a 19. századi munkavégzés racionalizálása, amikor a termelés hatékonyabbá tétele végett az test tudományos feltérképezése elindult. F. W. Taylor által mozdulatelemző katalógusok jelentek meg, ismertebb nevén *előre meghatározott mozdulatidők*, ami a produktívabb és pontosabb munkavégzést volt hivatott fejleszteni, a hibákat és a felesleges vagy hezitáló mozdulatokat kiküszöbölni.

A videómunka címe egyrészt utal a tanulási folyamatra, egy szakma elsajátítására, másrészt a videó elkészültével világossá vált számomra, hogy élesen foglalkozik a munka hiányával is. A munka hiányát, ennek tiszta bemutatását leginkább a gyári helyzetben felvett folyamatokon érzem. Kódolt testek, tekintetek, mozdulatok, melyek egykor fontosak voltak, mára feleslegessé váltak. Egy általánosításról van szó, egy általános munkakép változásról, mely hiányuk a mi hiányunk is.



VIDEOSTILL: THEORY INSTRUCTES PRACTICAL





Boncolás - 2. jelenet

A KAPITALISTA ÚJ TERÜLETET FOGLAL

- A helyszín ahol boncolok: vidéki családi gazdaság
- A test amit boncolok: gazdák, helyi mezőgazdasági farmerek

A videómunka egymás mozgására, az összehangolt csoportdinamikára fókuszáló játékon alapszik. Az összhanga, a verbális kommunikáció hiányában létrejött, csak a mozgásokon és tekinteteken alapuló döntésekre és konszenzusokra.

Adott egy tér, melyben eggyel több széket helyezünk el, mint ahány ember ül a székeken. Adott egy ember, aki mindig ugyanolyan sebességgel sétál a székek között, keresve azt a helyet, amelyik éppen üres. Hiszen a cél, hogy a sétáló leüljön, illetve hogy az ülők összehangolt mozgásukkal éppen a leülést megakadályozzák. Amint a sétáló közeledik egy szék felé, valakinek fel kell állni és odafutni az üres székhez, mielőtt a sétáló helyet foglal. Mivel nincs kommunikáció, adott pillanatban esetleg több ember is feláll, hogy az üres székhez menjen, ilyenkor már nem szabad ugyanarra a székre visszaülni, hanem keresni kell egy éppen üressé vált széket. Ez a fajta összetett mozgás, hol könnyűnek hat, hol felgyorsulnak az események és egy hangyabolyszerű zsizségésnek lehetünk tanúi.

Amikor először vettem részt a játékban, nagyon megfogott. Megfogott az egyszerű logikája, a dinamikája, a flow érzés, ami teljesen belerántja a résztvevőt ebbe a közös belső, vágyott összhanga. Nagyon meghatározó a csoport és az egyedül sétáló dinamikájának kontrasztja. Az ülők hol kiegyensúlyozott, hol kaotikus igyekezete arra, hogy a sétáló soha ne kerüljön át abba a szerepbe, vagy állapotba, amiben ők léteznek. Ne üljön le. Mivel minden játéknak az a lényege, hogy véges, egy adott pillanatnyi dekoncentráció elég, hogy a nyugodt léptekkel sétáló leüljön és véget vessen a játéknak.

A különböző célok, igyekezetek, vágyott - de végtelenségig szinte lehetetlen fenntartani - összhangok juttatták eszembe a párhuzamot játék és gazdasági játszma között. Ahogy a globalizációval mindenhova beszivárgó nagyvállalatok és multicégek szisztematikusan és hidegvérrel kiszorítják a helyi termelőket és termékeket, ahol hiába a hangyabolyszerű igyekezet, a Kapitalista előbb-utóbb

véget vet a játéknak. Ebben a játékban – mint a Kapitalista megtestesítője - egyszerre vagyok boncnok, játékmester és boncolandó test egyaránt.



Boncolás - 3. jelenet

A TUDATOS VÁSÁRLÓ ELLENŐRZI A PIAC TISZTASÁGÁT

- A helyszín ahol boncolok: vidék, kukoricás
- A test amit boncolok: közmunkaruhába öltözött civilek

A videómunka a *Szobor vagyok!* című gyerekjáték szabályrendszerén alapszik, melyben a sorban állt versenyzőktől bizonyos távolságra – nekik háttal – áll egy ember. Amíg a háttal álló ember meg nem fordul, a játékosok közeledhetnek hozzá, ki-ki a saját ritmusában. Abban a pillanatban, hogy a háttal álló megfordul, mindenkinek szoborrá kell merevednie. Ha valaki megmozdul, a háttal álló nevéen szólítja és visszaküldi a startvonalhoz. Az a nyertes, aki először érinti meg a háttal állót.

Ebben a játékban rengeteg feszültség van és dinamika. Mind a háttal álló részéről, mind a játékosok részéről. Már az első pillanattól elbűvölt egy helyzet kimerevítése, csupán egy hosszan tartó tekintet általi kimerevítés. Mindenképpen alkalmazni szerettem volna civil szituációban. A kitartás, a fotográfiához hasonló mozdulatlanág és a furcsa – hol lassú, hol rohanós – mozgás kontrasztja az, ami engem izgalomba hozott.

Míg a játékban minden és mindenki látható, rögtön tudtam, hogy ennek csak úgy van ereje, ha a videómunkában a mit miért kérdésre nem kapunk azonnali vizuális választ. Tehát a háttal álló játékmester a videó végén lesz látható, addig csupán szemtanúi lehetünk egy megfejthetetlen struktúrának, mely rendszerben leginkább az emberek robotszerű, irreális, darabos és nagyon lassú mozgása szembetűnő.

Azzal is tisztában voltam, hogy az előző munkához hasonlóan a játékmester szerepet én képviseljem. Egyrészt a ritmus miatt, másrészt a játékban betöltött pozíció miatt. Ebben a tekintetben az anatómiai teátrumomban egyszerre vagyok játékmester, boncnok és boncolandó test.

Több fajta csoporttal játszottam, egyiket sem találtam elég erősnek a játék szabályrendszeréhez képest. Jobbnak tűnt a játék, mint akikkel játszottam.

2013-ban egy mezőgazdasági cégnek kellett kukoricákat termelő gazdákat fotózzak. Nagyon sok gazdával beszéltem, akik – az ország tájaitól teljesen függetlenül – a helyi lakosok – „*az arra rászoruló*” (Bukta Imre) – általi lopások elszenvedői. 2013-ban Bukta Imre mezőszemerei művésztelepén készült el végül a videómunka.

A videómunka címe tulajdonképpen a videó végén nyeri el értelmét, de semmiképpen nem azelőtt, mielőtt kiderülne a közmunkaruhába öltözött résztvevők mozgásának okának miéртje. A szereplők egyrészt az egyént képviselik, másrészt a címadás reflektál egy egész piacgazdaságra, egy rendszerre, ami létezik és működik. A játékmaster képviseli a látszólag tisztességes, tudatos vásárlót, aki olykor-olykor hátrapillantva a szabályszegőket visszaküldi a kukoricásba. A játék mégis úgy ér véget, hogy tiszta gazdaság iránti vágy ide vagy oda, a vásárló – vagy tekinthetjük ellenőrnek - a fekete piacról kapott árut felmarkolja és lelép vele.



Boncolás - 4. jelenet

A RUTIN FAGGATJA AZ ÉLETTAPASZTALATOT

- A helyszín ahol boncolok: sportpálya – Szlovénia, Maribor

- A test amit boncolok: focisták, sportolók

Az improvizáción alapuló játékok egyik bemelegítő gyakorlata ez a játék, amit ebben a videóban alkalmaztam. Egyszerű, gyors játék, a pörgős, szabad asszociációra épül. Az emberek körben állnak és gyors mozdulatokkal dobják egymásnak a labdát. Amint a labdát elkapja valaki, mondania kell egy szót (egy adott témakörön belül), majd a lehető leggyorsabban tovább passzolni a következő embernek.

Kíváncsi voltam, hogyan működik ez a játék, ha olyan csapatokkal dolgozom, akiknek a passzolás, az átdobás vagy átrúgás rutinfeladat? Ahol - előzetes elképzelésem szerint – nem kell nagyon a figyelmet a dobás/rúgás pontosságára fordítani, vagy a labda elkapására. Másrészt mérhetetlenül izgatott egy összeszokott csapat bizonyos instrukciók alapján történő beszélgetése.

A videóhoz focicsapatokat választottam – lány -és fiúcsapat - akiknek a labdajáték napi rutin. Lételem. Önmegvalósítás. Felszabadulás. Öröm. Megkértem őket, vegyenek részt a játékban és ahogy jár körbe a labda, az asszociációs játékon belül válaszoljanak egy kérdésemre:

- *Mi fontos az életben?*

A videómunka elkészültével és a két csapat egymás utáni vágásával általam nem várt rétegek kerültek felszínre. A lánycsapat egyrészt játékában nagyon pontos és kimért rugások, passzolások vannak. Egy feladatként tekintenek már az egymás közti játékokra is. Közben az általam feltett kérdésekre komoly és átgondolt – a társadalomtól elvárt – válaszok érkeznek. Mi fontos az életben? A tanulás, a család, barátság, kapcsolatok, oktatás stb. Ez a fajta nagyon pontos és komoly hozzáállás látható mind a játékokkal mind a válaszaikkal kapcsolatban.

Ezzel szemben a fiúcsapat dinamikája, a játékhoz való hozzáállása tökéletes ellentéte a lányoknak. Játékokban sokkal szabadabbak, passzolásaikban improvizatívabbak és nagyvonalúbbak. Ezzel a játékstílussal tulajdonképpen az aktuális pillanathoz kapcsolható, világhoz és a kérdésemhez fűződő viszonyuk is eldőlt. Válaszaik nagyon asszociatívak. Játékok a videó végén egyre intenzívebb, az én játékom a kérdésemmel kapcsolatban „megbukik”, hiszen a

futballban felszabaduló *flow* érzés felülemelkedik a kötelezettségeken. Tiszta, örömteli játékba fulladunk.



VIDEOSTILL-ROUTINE QUIZES LIFE EXPERIENCE



Boncolás - 5. jelenet

AZ ÉSSZERŰ MEGKÉRDŐJELEZI A SZABÁLYSZERŰT

- A helyszín ahol boncolok: nagyváros – Ausztria, Bécs

- A test amit boncolok: különböző területeken dolgozók, közalkalmazottak

A játék az improvizatív történetmesélésen alapszik. A játék szabályai megkövetelik a koncentrált egymásra figyelést, az összhangot és a bizalmat. Az emberek körben állnak és körben haladva egy improvizatív történetmesélésbe kezdenek úgy, hogy mindenki egy-egy szót rak hozzá a történethez, mely történet értelmes mondatokból kelljen hogy összeálljon. A játék akkor működik a legjobban, ha mindenki figyel mindenkire, visszatérnek motívumok, értelmes mondatokból áll össze és valóban egy értelmezhető történet kerekedik ki.

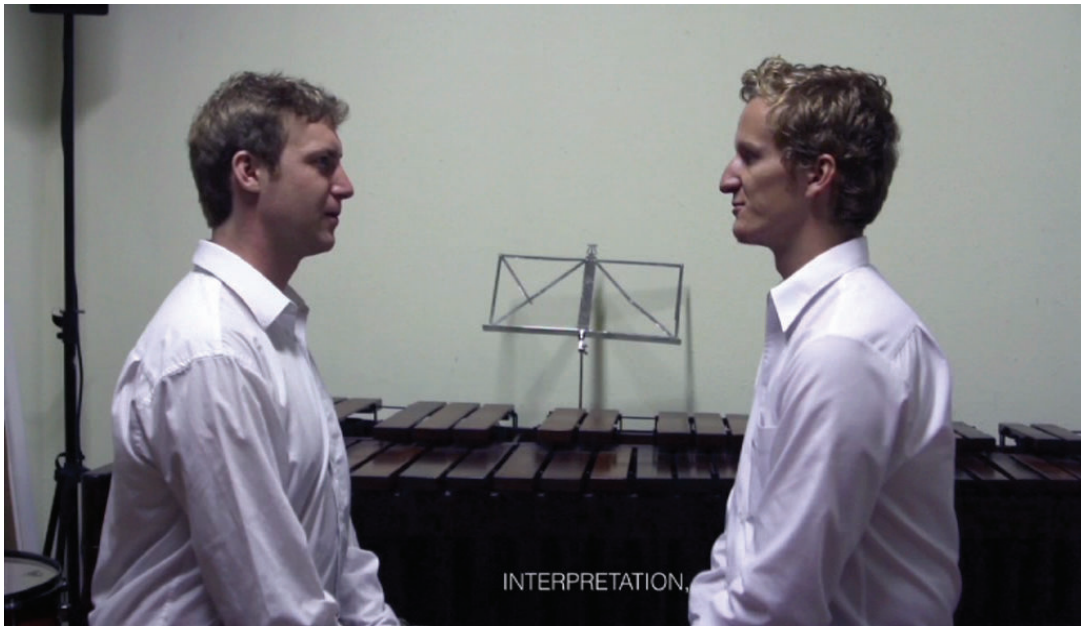
Videómunkám elkészítéséhez olyan dolgozókat – teremőrök, tűzoltók, komolyzenészek, szobalányok, felszolgálók - kértem fel, akik ugyanazt a munkát végzik, együtt dolgoznak, tehát jól ismerik egymást, van bizalom. Minden jelenetben két – két ember szerepel, egymásnak szemben ülve. Azért fontos a szemben ülés, mert a szemkontaktus az egymásrahangelődésnél elengedhetetlen. A következőt kértem tőlük: *Mondják el, hogy mit dolgoznak, mi a munkájuk menete, beszéljenek a munkájukról, a fent leírt szabályrendszer keretén belül.*

A munka alatt meglepő volt számomra, hogy egyrészt az emberek hogyan értelmezik szabályokat, képesek-e betartani, ha egyedül képesek, akkor ketten már miért ütköznek problémába stb. Kezdetben ragaszkodtam ahhoz, hogy valóban szóról szóra alkossák meg a történetet, de később rájöttem, hogy egyes párok értelmezési struktúrája és a szabályok használata mennyire artikulálja azt a munkát, amiről éppen beszélnek. A tűzoltók parancsszavakban kommunikáltak, nem mondatokban. Hiszen a tűzoltók munkájuk alatt is parancsszavakat kiáltanak, a mondatok használata szükségszerűtlen. Ezzel ellentétben a komolyzenészek, - akiknek ugyancsak lételeme a szabad asszociációs forma és az egymásra figyelés – hihetetlen mélységeig belementek nemcsak a munkájuk praktikus részleteibe, hanem elméleti konnotációval is bír a történet. Játékuk, a szavak ide-oda ugrálása, gyorsasága valóban zenéhez hasonló dinamikával rendelkezik. Játékukban van öröm, izgalom és sokszínűség. Lenyűgöz ez a fajta váratlan, a „munka contra játék réteg”, ami a boncolás kezdetekor fel sem merült.

A másik érdekes dolog, amivel kezdetekben ugyancsak nem számoltam, a nyelvhez való viszony. A videók Bécsben készültek, ahol rengeteg az idénymunkás, a bevándorló. A nyelv használata, annak vágya, hogy beszéljük a nyelvet, bizonyos fokú asszimilációs vágygal függ össze. Asszimilálni, bekerülni, elvegyülni a társadalomban. Befogadottá válni, otthon lenni. Ez a fajta viszony jól hallható a szobalányok beszélgetésénél, mely német ugyan, tele hibával. Ezzel szemben a spanyol felszolgálók a saját nyelvüket használják, mely identitásuk része, melyet úgy használnak mint egy folyam. Ők sem szavakat mondtak, hanem mondatokat, mely organikus, mely délies nyitottsággal és természetességgel keveri össze a munkát a magánélet apró dolgaival. Mely emberi és szerethető.

Munkámban számomra ezek az izgalmas meglepetések, a nem várt fordulatok, melyek gazdagítják és értelmeznek olyan társadalmi és egyéni kérdéseket, melyek a munka kezdetekor nem voltak jelen. Azt gondolom, hogy pont a szabad értelmezés és a szabad asszociáció az, ami váratlan de nagyon hasznos, társadalmi kérdésekkel kapcsolatos „layereket” rak minden egyes videómunkámra.







Boncolás - 6. jelenet

ERIKA - KÁBELSZERELŐ

- A helyszín ahol boncolok: kiállítótér

- A test amit boncolok: gyári dolgozó

2013 őszén egyéni kiállításom nyílt a Faur Zsófi Galériában. Újabb fotósorozatomban (*Techné 2009-*) és a fent említett videómunkáim egyes darabjai voltak láthatóak. A megnyitó személlyel kapcsolatban voltak kérdéseim. Ki beszéljen a munkáról, a munka változó természetéről, a munka általi testbe kódolt mozdulatokról. Ekkor eszembe jutott, hogy mi lenne, ha keresnék egy olyan embert, aki az „Elmélet tanítja a gyakorlatot” videóhoz hasonlóan, a kiállítótérben, mintegy performanszként tenné ugyanazokat a mozdulatsorokat, mint a munkahelyén. Kezdetben arra gondoltam, hogy a megnyitó szöveg alatt történne a performansz. Aztán rájöttem, hogy ebben az esetben, az énáltalam feltett kérdésekre tulajdonképpen akkor kapok egy valóban tiszta és érintett választ, ha magát a performanszot végző személy beszél a saját munkájáról.

Egy ismerősön keresztül talákoztam Erikával. Kábelszerelő egy elektronikai berendezéseket gyártó üzemben. Különböző hosszúságú és bonyolultságú repetitív munkafolyamatokat végez a nap 8 órájában, 10 perces szünetekkel. Kimentem hozzá interjút készíteni és elmondtam, hogy mi is lenne a feladata. Az interjú – mely a munkájáról, a munkához fűződő viszonyáról, a gyári munka előnyeiről, hátrányairól, a családról, gondolatokról szól – az alatt az idő alatt lesz hallható, amíg a „performansz” látható (kicsit furcsa a performansz szót használni, hiszen ő abban a helyzetben alapos precizitással a munkáját mutatja be). Erika beleegyezett és saját maga kiválasztott egy 3-4 perces hosszúságú munkafolyamatot, mely a 10 perces performansz alatt párszor ismétlődik. A hosszúságát én határoztam meg, miután elmondta hogy a napi 8 órában durván 2x10 perc szünetük van. Mintegy tiszteletadásként az Erikához hasonló, gyártósor mellett dolgozó emberek iránt, én ezt aznapra megfordítottam és 10 perces munka került bemutatásra.

A videó ennek a performansznak, megnyitónak a dokumentációja. A videó utolsó harmadában fordul ki a kamera a galériára és a tömegre, mely nézi Erikát. Ettől a pillanattól válik számomra nagyon reálissá és aktuálissá. Ez az esemény egyrészt kibillenteti Erikát, kibillenteti a munkához fűződő viszonyunkat, kibillenteti a

nézőközönséget és visszahallva Erika szavait, valami olyan hűsbamaróan vegytiszta respekt és tisztelet alakul ki az emberben, ami lehet hogy egy ilyenfajta kibillentésen alapuló boncolás nélkül soha.

Erikával történő együttműködésem egy újfajta hozzáállást adott mind az emberekkel való kommunikáció, mind a saját munkám értelmezésével kapcsolatban.



Kivonat

Doktori dolgozatom egy egyéni értelmezési formát kínál, melyben különböző alkotói metódusokat boncolok az anatómiai teátrumon, mint struktúra értelmezésén keresztül. Az anatómiai teátrum, mint fogalom magában hordozza a koncentrált, szakmai figyelmet, a “bőr alá” hatolást, szerepeket és a színházhoz hasonló megrendezettséget egyaránt.

Dolgozatom első fejezete az anatómiai teátrum ismertetésével kezdődik, mely párhuzam leginkább a boncoláson mint folyamaton, a különböző rétegek felfejtésén, illetve a tekintetek különbözőségén alapszik. Fontosnak tartom megemlíteni a teátrumban létező szerepek párhuzamba állítását a művészeti szerepekkel.

A második fejezetben a teátrum struktúráját, felépítését használva – mint itiner – elemzem kortárs művészek munkáit, melyben tulajdonképpen a boncnoki metódusok érdekelnek. Ki hogyan és milyen eszközökkel “hatol a bőr alá”? Milyen módszerekkel fejtenek fel társadalmi kérdéseket?

Itt olyan munkákat mutatok be, melyek tematikájában hasonló problémákkal foglalkoznak – mint a munka változó természete, a munka hiánya, asszimilációs kérdések - mint én mestermunkámban, tehát válogatásom ezen elgondolás mentén jött létre. A válogatás véleményem szerint elősegíti mestermunkám értelmezését és nemzetközi platformon való elhelyezését.

Értekezésem harmadik fejezete a mestermunkám előzményeivel, a felmerülő kérdésekkel, válaszokkal kezdődik, majd pontokban kitérek a saját boncolási metódusomra, munkamódszeremre, mely leginkább a játékon, a spontaneitáson, a megrendezettségen, a verbalitáson és az általam megteremtett szabályokon belüli szabad asszociáción alapszik. Ennek ismeretében a hat videómunkából álló mestermű ismertetése és elemzése következik.

Tézisek

1. Értekezésemben az a cél vezérelt, hogy egy alternatív módszertani felvetést kínáljak, mely az anatómiai teátrumot, mint struktúrát hívja segítségül megrendezett munkák értelmezéséhez.
2. Az anatómiai teátrum, mint metafora magában hordozza a koncentrált, szakmai figyelmet, a “bőr alá” hatolást, szerepeket és a színházhoz hasonló megrendezettséget egyaránt.
3. A boncnok megfeleltethető a kutakodó művésznek. A boncnoki bőr alá hatolás megfeleltethető annak a folyamatnak, ahogy a művész munkájával a közvetlenül nem látszó társadalmi problémákat igyekszik felfejteni egy nem megszokott módon.
4. Nem megszokott metódus alatt értem azt, ha a művész munkájával különböző helyzeteket ütköztet.
5. Különböző, látszólag egymástól távol eső helyzetek, szituációk és helyszínek ütköztetése erősíti a kritikai mondanivalót.
6. Nem megszokott helyzetek ütköztetése számomra annyit jelent, mint kibillenteni a résztvevőket, ezáltal kibillenteni a nézőközönséget a megszokotthoz kötődő gondolkodásából.
7. A kibillentés számomra akkor a leghitelesebb, ha a művész munkájában résztvevők valós, hús-vér emberek.
8. Az én anatómiai teátrumomban a kibillentés az improvizáción és a játékon alapszik.
9. Munkámban használt játék szabályrendszere egyrészt megrendezettséget, a játékon belüli improvizáció esetlegességet ad a munkának.
10. Munkámban az improvizáció – mint metódus – nem várt nézőpontból értelmezhet, vagy újraértelmezhet társadalmi kérdéseket.
11. A játék és az improvizáció a résztvevőkben önreprezentációs – fizikális és verbális – gátakat szabadít fel. Ez a felszabadultság elősegíti hogy a kamera előtt önazonosak maradjanak.

Felhasznált irodalom:

- Bódi Jenő, Pusztai Bertalan szerkesztésében: *Túl a turistatekinteten*. Budapest-Pécs-Szeged, 1012, Gondolat Kiadó
- Charlotte Cotton: *The Photography as Contemporary Art*. London, 2007, Thames and Hudson
- Changing Faces WORK. Netherlands, Veenman Publisher
- Changig Faces Photography Commission Project 2004. Netherlands, Veenman Publisher
- Csabai Márta, Erős Ferenc: *Testhatárok és énhatárok – Az identitás változó keretei*. Budapest, 2000, József Műhely Kiadó
- Demcsák Katalin, Kálmán c. György, P. Balogh Andrea szerkesztésében: *Határtalan áramlás*. Budapest, 2003, Hippodrom
- Fernando Castro Flórez: *Considerations of Santiago Sierra's work* EXITno.12.
- Georges Didi Huberman: *Invention of Hysteria*. London 2003, The MIT Press, Chambridge
- Hans Belting: *Kép-Antropológia*. Budapest, 2003, Spatium Kiadó
- Jonathan Crary: *A megfigyelő módszerei*. Budapest, 1999, Osiris
- Keith Johnstone: *IMPRO Improvisation and Theatre*. New York, Routledge
- Kolozsi László: *Hivatali apokalipszis*, FILMVILÁG 2003/09
- Kovács Éva - Orbán Jolán - Kaszár Veronika: *Látás, tekintet, pillantás*. Budapest 2009, Gondolat Kiadó
- Kuczi Tibor: *Munkásprés - a munka kikényszerítésének története az ipari forradalomtól napjainkig*. Budapest, 2011, L'Harmattan
- Ligetfalvi Gergely: *VB65 Vanessa Beecroft kiállítása*, Balkon 2009/04
- Lori Pauli: *Acting the Part – photography as theatre*. London, 2006, Merrel Publisher
- Marc Augé: *Non-places – introduction to an antropology of supermodernity*. London, 1995, Verso
- Michel Foucault: *A klinikai orvoslás születése*. Budapest, 2000, Corvina
- Michel Foucault: *Felügyelet és büntetés*. Budapest, 1990, Gondolat Kiadó
- Nagy Edina szerkesztésében: *A kép a médiaművészet korában*. Budapest 2006, L'Harmattan
- Nyikolaj Jevreinov: *Az élet teatralizálása*. Ex cathedra

- Jose Ortega y Gasset: *Elmélkedés a vadászatról*. Budapest, 2000, Európa Könyvkiadó
- P. Müller Péter: *Test és teatralitás*. Budapest, 2009, Balassi Kiadó
- Roland Barthes: *Világoskamra*. Budapest, 2000, Európa Könyvkiadó
- Rosa Olivares: *Working on Sunday* EXITno.12.
- Susan Sontag: *A fényképezésről*. Budapest, 1999, Európa Könyvkiadó
- Thierry de Duve, Arielle Pelenc, Boris Groys, Jean F. Chevrier: *Jeff Wall*. 2005 PHAIDON
- Tompa Andrea szerkesztésében: *A teatralitás dicsérete: Orosz színházelméletek a XX. század elején*. Budapest, 2006, OMSZI
- Vágvölgyi B. András: *Workfilm*, FILMVILÁG 2003/10

Online irodalomjegyzék:

Anatómiai teátrum, mint hasonlat fejezethez:

Gert-Horst Schumacher: *Theatrum Anatomicum in Historz and Today*
http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-95022007000100002&lng=en&nrm=iso&tlng=en

The theatrum anatomicum: a public-communicative fossil or an archetype?
<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/12683364?dopt=Abstract>

http://www.kumc.edu/dc/rti/human_body_1605_bauhin.html

A politika teatralizálása by Kentaureszéd
http://nol.hu/velemeny/20120728-a_politika_teatralizalasa-1321583

The Wunderkammer Olbricht, curated by Kunstkammer Georg Laue
<http://morbidanatomy.blogspot.hu/2014/01/the-wunderkammer-olbricht-curated-by.html>

Lajta Gábor: Hús és geometria. FILMVILÁG online
www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=4713

Bikácsy Gergely: Genny és csoda. Beszélő online 15. szám, évfolyam 6.
<http://beszelo.c3.hu/cikkek/genny-es-csoda>

Wonders in the Dark, Exceptional 80's cinema: P. Greenaway's The Cook..
<http://wondersinthedark.wordpress.com/2009/09/15/exceptional-80s-cinema-peter-greenaways-the-cook-the-thief-his-wife-and-her-lover/>

A díszlet, ahol boncolunk fejezethez:

Michel Foucault: Más terekről fordította: Erhardt Miklós exindex
<http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253>

Rab László: Bolyongás a nem-helyeken – intejú Marc Augével, NOL online
http://nol.hu/kultura/20131102-bolyongas_a_nem-helyeken-1423457

Arjun Appadurai: Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy
http://www.unc.edu/~jbecks/comps/pdf/appadurai_disjuncture.pdf

www.szellemiorokseg.hu/files/letoltesek/19.pdf

Tomoko Yodena Works
http://www.tomokoyoneda.com/work/work_after.html

Homi K. Bhabha: The mimicry and man: The ambivalence of colonial discouse
<http://prelectur.stanford.edu/lecturers/bhabha/mimicry.html>

<http://www.xavierribas.com/>

A test, amit boncolunk fejezethez:

Jorgen Leth: The Perfect Human 1967
<http://vimeo.com/11482893>
<http://artpulsemagazine.com/the-perfect-human>

Sigalit Landau
<http://slash-paris.com/en/evenements/sigalit-landau-soil-nursing>
http://www.mucarnok.hu/new_site/index.php?lang=en&t=724
<http://www.sigalitlandau.com/page/video/masik.php>

Pieter Hugo
<http://www.pieterhugo.com/>
<http://www.yossimilo.com/exhibitions/2011-09-pieter-hugo/>
<http://damienpoulain.com/permanent-error/>
<http://middlesavagery.wordpress.com/2012/05/09/permanent-error-a-distraction-by-pieter-hugo/>

Adrian Paci
<http://db-artmag.de/en/66/feature/adrian-paci-frozen-time/>
<http://www.youtube.com/watch?v=2EY1fpo0DRc>
<http://momaps1.org/exhibitions/view/91>
<http://www.e-flux.com/announcements/adrian-paci-2/>
<http://www.youtube.com/watch?v=ArveyqySIBc>

Vanessa Beeecroft
http://www.nytimes.com/2009/03/26/arts/26iht-beecroft.html?pagewanted=all&_r=0

Santiago Sierra
<http://art-and-you.over-blog.com/article-30550962.html>
http://www.santiago-sierra.com/index_1024.php
<http://www.lissongallery.com/#/artists/santiago-sierra/press/>
<http://www.youtube.com/watch?v=naoYNgnDU18>
<http://we-make-money-not-art.com/archives/2009/02/on-view-until-february-28.php>
<http://www.postmedia.net/02/sierra.htm>
<http://mathildevilleeneuve.blogspot.com>
http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_2_41/ai_93213714/?tag=content;coll

Cao Fei
<http://www.vitamincreativespace.com/en/?work=cao-fei-utopia-factory>
<https://www.ocma.net/exhibition/cao-fei-whose-utopia>
<http://vimeo.com/76026916>
<http://www.caofei.com/works.aspx?id=10&year=2006&wtid=3>

Válogatott kiállítások

Önálló kiállítások:

- 2013: *Nyilvános Idő* – Faurzsófi Galéria, Budapest
- 2013: *Unpredictable Events of the Future*, Photon Galéria, Ljubljana, Szlovénia
- 2012: *A jövő előre nem látható eseményei* – Faurzsófi Galéria, Budapest
- 2011: *Menotrentuno III.* – Ghilarza, Szardínia, Olaszország
- 2011: *Hungarian Standard*, Falkenstein Smitt'n, Ausztria
- 2010: *Lovagok és Lovarnők*, Magyar Kultúra Múzeuma, Pozsonyi Fotóhónap
- 2009: „A” *Csoport*, Ráday Galéria, Budapest
- 2007: *Magyar Szabvány*, Lodz Photofestival, Lengyelország
- 2006: *Szentelek és Tigrisek*, Galeria Ostrava, Csehország
- 2006: *Háztartási Anyatigris*, Körút fesztivál, Budapest
- 2005: *Lovagok és lovarnők*, Lumen Galéria, Budapest

Kiállítások, melyen a mestermunkám egy-egy darabja szerepelt:

- 2014: *Backlight2014*, Tampere, Finnország
- 2013: *LEOPOLD BLOOM AWARD* – Ludwig Múzeum, Budapest
- 2013: *STILL* – Photography in the museum - MODEM, Debrecen
- 2013: *Nyilvános Idő* – Faurzsófi Galéria, Budapest
- 2012: *Art Paris 2012* - Art Fair, Párizs

A mestermunka darabjai megtekinthetőek: www.vimeo.com/annafabricius

Válogatott publikációk:

<http://artportal.hu/magazin/kortars/munkak-a-munkarol-interju-fabricius-annaval-i>

<http://artportal.hu/magazin/kortars/tiszteletadaskent-keszultek-interju-fabricius-annaval-ii>

- *Good Life* march 2012 Art Paris 265.old.
- *IL FOTOGRAFO* aprile 2012 14-17.old.
- *Fotografisk Tidskrift* 6-2010 Sweden 24-25.old.
- *BeauxArt magazine*, décembre 2010 France 54.old.
- *PHOTO* no. 474 France „Paris Photo: Nos 10 coups de coeur“
- *PARISBERLIN* Septembre2010 no. 56, France 69.old.

Abstract

My doctoral thesis offers a sui generis form of interpretation, in which I dissect various methods of creation in the anatomical theatre, being my structure of interpretation. The anatomical theatre as a notion means having a focused, professional look, going "beneath the skin", involving roles and staging not dissimilar to the theatre in the classical sense of the word.

The first chapter of my thesis describes the anatomical theatre; the parallel is drawn due to the similarity of dissection as a process, with the various layers being removed one by one and the differences in aspects. I believe it is important to note the parallel made between theatrical roles and artistic roles.

In chapter two I use the structure of the theatre as an itinerary to analyze the work of contemporary artists, with my primary focus on dissection methods. What ways and means different people use to „get beneath the skin“? What methods do they use to explore various social issues?

I present works of art here that focus on problems like the changing nature of work, the lack of work, assimilation issues which are similar to the issues I looked at in my masterwork, so I selected these works accordingly. I believe this selection can help the interpretation of my master work and put it into an international context.

Chapter three of my dissertation starts with the history of my masterwork, the issues raised by it, and the way they were tackled, which is then followed by the various aspects of my own dissection method, work method, based mainly on the game, spontaneity, staging, verballity and free association within the rules formulated by me. After that I describe and dissect the masterwork consisting of six video works.

Theses

1. My main purpose for this interpretation was to put forward an alternative methodological proposal, which uses the anatomical theatre as a structure to interpret staged works.
2. The anatomical theatre as a metaphor means having a focused, professional look, going "beneath the skin", involving roles and staging not dissimilar to the theatre in the classical sense of the word.
3. The dissector corresponds to the exploring artist. Getting beneath the skin like a person performing dissection is the same method an artist uses when he or she attempts to uncover invisible social issues through his or her work taking an unusual approach.
4. What I mean by unusual approach is when an artist through his or her work makes different situations clash.
5. Making different, seemingly remote situations and places collide, contributes to the criticism, making it stronger.
6. What making unusual situations clash means to me is throwing the participants, and through them the audience off balance, making them leave their comfort zone of everyday thinking.
7. I can throw them off balance in the most authentic way if those who participate in the work of the artist are real, flesh-and-blood people.
8. In my anatomical theatre throwing I can succeed in throwing them off balance through improvisation and the game.
9. The rules of the game I use in my work make it staged on the one hand, while on the other hand the improvisation within the game make the work more random.
10. It is improvisation – as a method – in my work that can help interpret or reinterpret social issues from an angle as yet unseen.
11. The game and improvisation helps free participants of their inhibition of self-representation both physically and verbally. Being free of these inhibitions will help them be who they really are.

Nyilatkozat

Az alábbi nyilatkozatban kijelentem, hogy a mestermunka szerzői jogi védelem alatt álló önálló és eredeti alkotásom, mások szerzői jogait nem sérti.

Fabricius Anna
Budapest, 2014-06-30