

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskola

Nyári Zsolt

Idő és szobrászat

a DLA dolgozat tézisei

Témavezető

Bencsik István szobrászművész, professor emeritus

Teoretikus konzulens

Várkonyi György művészettörténész

2012

I. **Tézis:** *Az elmúlt száz év művészetének sokszínű természetét az időhöz való viszonyuk szerint lehet viszonylag jól elhatárolhatóan két nagy halmazba rendezni, mégpedig azokra, amelyek kilépnek a történeti időből egy történeti idő fölötti létmódba, vagy legalábbis ez volna a céljuk – ezt nevezzük tárgyalkotó művészetnek –, illetve azokra, amelyeknek a célja éppen a történeti időben, azaz az aktuális jelenükben való hatékony részvétel.*

A nagy gödör

Ebben a fejezetben az volt a szándékom, hogy szemléletessé tegyem egyes művek és gondolatiságuk múlt időben való viselkedését, mintegy modellezzem, ahogy az idő lassú folyamként körülfolylja, koptatja őket. Vagyis egy erős képpel ráirányítsam a figyelmet a tárgyalkotó művészet és a konceptuális művészet, illetve más kortárs művészeti törekvések (project art, fluxus, happening, performance, videoművészet stb.) közötti különbségre anélkül, hogy ezzel egyben értékítéletet is mondanék. Meglátásom szerint ugyanis a lényegi különbség az időhöz való viszonyukban rejlik.

A tárgyalkotó művészet tárgyai azok, amelyek ideje egyfajta kibővített jelen idő, helytől, kortól és befogadótól bizonyos értelemben független, míg a többi irányzat általában hely specifikus, és az aktuális jelenben itt és most fejt ki hatását. Természetesen ez az itt és most nem szó szerint értendő, hanem mindaddig érvényes, amíg a művészetről folyó diskurzus ezt lehetővé teszi. A 20. századi újítások többségének célja tehát nem a történeti idő feletti létmód elérése volt, hanem éppen a történeti időben, vagyis a jelenben való minél intenzívebb részvétel, így hatásukat is az aktuálisban fejtik ki, ezért válnak sokszor a saját történeti kontextus hiányában nehezen értelmezhetővé. Ugyanis, ha a mű tárgyi mivolta, a megformáltság, vagyis maga a mű teste válik lényegtelenné, ez az „anyagtalanosítás” azzal járhat, hogy a mű nem tud ellenállni az áramló idő eróziós hatásának. Pontosabban tehát azt állítom, hogy mivel minden műalkotás idővel szükségképpen magára marad, vagyis létezését nem fogja segíteni sem intézmény hálózat, sem pedig a mű köré szerveződött szellemi kontextus, csakis ebben az „érzéki-konkrét” tárgyiságában benne foglalt minősége vagy, ha úgy tetszik, üzenete tud érvényre jutni.

II. **Tézis:** *A szobrászat elsősorban valóságértelmezés, így hasonlóan a filozófiához, a körülvevő világ szerkezetét, minőségét és formáját kutatja, ráadásul a filozófiai*

gondolkodás két alapvető módszerének, az induktív és deduktív gondolkodói módszerek is megfeleltethető analitikus és intuitív alkotói módszerrel. Az önkifejezés és az esztétikum tehát nem annyira célja, mint alkalmanként értelemszerű velejárója a szobrász tevékenységének, melynek igazi értelmet a megismerés, a létező egyes szegmenseinek a feltárása, megértése és ennek hiteles formában való rögzítése ad – vagyis egy olyan plasztikai nyelv kialakítása, amely képes a felismert igazság közvetítésére, vagy amelynek módszeres alkalmazásával lépésről lépésre új plasztikai valóság születik.

Analitikus és intuitív gondolkodás a szobrászatban

Tatár György Nietzschéről írt tanulmányát olvasva jutottam arra, hogy hasonlóan a filozófiai gondolkodás deduktív és induktív módszeréhez, a szobrászatban is megkülönböztethetünk két egymástól lényegileg eltérő alkotói módszert. Eszerint alapvetően két alkotói attitűd, habitus különböztethető meg, egyrészt egy megfigyelő-elemző, amely tárgyat analizálva, a probléma mélyére ásva alkot; nevezzük *analitikus* művészi magatartásnak, ami megfelel a filozófiai gondolkodás deduktív módszerének, másrészt az induktív gondolkodáshoz hasonlóan egy belülről építkező, „kinyilatkoztatásos karakterű”, látomásos művésztípus, amit *intuitív* karakternek nevezek. Természetesen ez a két alkotói habitus nem válik szét tisztán, hiszen az *analitikus* szemléletű szobrásznak is vannak intuícói, és az *intuitív* művésztípus is elemel, megfigyel jelenségeket, a kérdés csupán az, hogy végső művészi igazságát milyen módon véli elérni, vagyis alkotói módszerét hogyan építi fel a művész. Lépésről lépésre haladva, diszkurzív módon feltárja, elemzi a körülötte lévő világot, s megfigyeléseinek eredményéből építi fel a műveit, vagy látomásaihoz, vízióihoz keres megfelelő kifejezési eszközöket. „a művészet megmutathatja az uralkodó lakozást [Wohnen] (...), vagy hozzáférhetővé tehet egy új, eredeti lakozást.”¹

III. Tézis: *Egy adott kultúra időfelfogása, amely természetes módon kihat a személyes idő érzékelésére is, vagyis az, ahogy egy kor embere saját idejére, múltira és jövőre tekint, meghatározó hatással van a születő szobrok világára. Az az alapvető különbség, ami a 20. századi nyugati civilizáció időszemlélete és a tőle különböző*

¹ Walter Biemel: Heidegger művészet-értelmezése. In Fehér M. István (szerk): *Utak és tévutak. A budapesti Heidegger-konferencia előadásai*. Budapest, 1991, Atlantisz, 143. p.

kultúrák, illetve a saját, modern kort megelőző időszemlélete között fennáll magyarázatot ad azokra a mélyreható változásokra, amelyek a képzőművészetben végbementek az elmúlt évszázad során.

Az archaikus (defenzív) és az offenzív jelen

Meglátásom szerint az időfelfogás szempontjából – az ezernyi változat ellenére – a nomád életmódot folytató és letelepedett közösségek, a múlt nagy kultúrái és korszakai több rokonságot, mint különbözőséget mutatnak. Az igazi, lényegi különbség a nyugati kultúra időszemlélete és az összes többi, múlt és jelenkori időszemlélet között áll fenn. Ez az a különbség, amelyet az antropológia lineáris és ciklikus idő különbségtételével ír le.

A modern nyugati világ „az időt az objektív és megváltoztathatatlan kozmikus mozgásokon alapuló személytelen dimenzióként”² értelmezi, míg a törzsi társadalmak, és minden bizonnyal az elmúlt kultúrák is, egyfajta sokkal kevésbé objektív, személyességgel és közösségi hiedelmekkel átszőtt, néha felgyorsuló, máskor lassuló, nem feltétlenül egy irányba tartó mozgásnak érzékelték. „Az első jelen zártságát az ígéret törte át, feltárván a jövő addig nem létező dimenzióját.”³ Vagyis a nyugati kultúra éppen azért vált le fokozatosan a természeti népek és az ókori kultúrák archaikus időszemléletéről, mert a zsidó–keresztény hit a messiás eljövételének, illetve az utolsó ítélet bekövetkeztének ígéretével a történelmet is egy bizonyos célszerűséggel ruházta fel, tehát az idő múlását is a valahonnan-valahová konkrét koordinátarendszerébe állította.

Időfelfogásunk tehát a valami felé való haladást, a világtörténelem célszerűségét feltételezi, ezáltal a szekularizált offenzív jelenben a jövő is „egyfajta szupermúlttá válik.”⁴ „A haladás és a történeti tudat együttesen minden történetet a világtörténelmi folyamat egyszeri mozzanatává temporalizál. A világtörténelem immár maga az Utolsó Ítélet, még csak túlvilágra sem szorul.”⁵ A mai időfelfogásunk sajátos pragmatizmusa akadályozza meg az egyén aktuális jelenének kiteljesedését; azt mondhatjuk, ma a művész nem annyira az éppen készülő művéről, mint inkább a halálával lezáruló életművéről gondolkodik.

² André Iteanu: Szinkronizáció az orokaiváknál. In Fejős Zoltán (szerk.): *Idő és antropológia*. Budapest, 2000, Osiris, 267. p.

³ Tatár György: *Pompeji és a Titanic*. Budapest, 1993, Atlantisz, 94. p.

⁴ Tatár György: *Pompeji és a Titanic*. Budapest, 1993, Atlantisz, 92. p.

⁵ Reinhart Koselleck: *Elmúlt jövő. A történeti idők szemantikája*. Budapest, 2003, Atlantisz, 381. p.

IV. Tézis: Az offenzív jelenben kialakult sajátos időszemlélet következtében a szobrász az időt legfőképpen mint annak a hiányát tapasztalja meg, amit a szándékaihoz képest rendszerint túl szűknek érez. Az a szemlélet, amely az időt egy valamivel kitöltendő üres helynek képzei, szükségképpen a szerint mérlegel, hogy az a szándékolt valami belefér-e ebbe a szabad térbe vagy sem, vagyis elképzeléseit és választásait is ez a mozgástér határozza meg. Továbbá az offenzív jelen időszemléletének általános elemzésével érthetővé válik az elmúlt évszázad művészetében végbement változások nagy része, vagyis magyarázatot kaphatunk arra a jelenségre, amit a szakirodalom innovációs kényszerként ír le.

Az idő mint a szobrászat lényegi eleme

„A kíméletlen racionalizálási hév lassuláshoz vezet, az időmegtakarítás időhiányt okoz. (Elias Canetti szavaival: » Minden felgyorsult, hogy több időnk legyen. Eközben egyre kevesebb időnk van.«)⁶ Vagyis az az idő, amit Gadamer üres, kitöltendő időnek nevez, éppen az élet felgyorsult ritmusa miatt tűnik rendkívül tágasnak, ezért akar a mai ember több dolgot belesűríteni ebbe a kitöltendő űrbe, mint ami fizikailag lehetséges, így válik ez a mégoly tágas időtér végül mégiscsak szűkössé. A huszadik század vívmányai, amelyek az élet partikuláris tartozékait kényelmessé, küzdelemmentessé tették, ivóvíz, fűtés, villamosenergia, közlekedés stb. elvileg időt takarítanak meg a személyes időben, vagyis növelik a kitöltendő idő terét. Azonban éppen ez a megnövekedett időtér kelti aztán azt az érzetet, hogy mindennek bele kell férnie, tehát azt sugallja, hogy ha nem töltjük ki hézagmentesen, lemaradunk valamiről, ezért végül ez a kibővített személyes idő is rendszerint túl szűknek bizonyul.

A szobrászatban a személyes idő szűkre szabottságának érzete végső soron az oka annak, hogy sokszor ma a műveket nem annyira befejezi a szobrász, mint inkább csak abbahagyja. Máskor eleve olyan anyagot, technikát és témát választ, amellyel nem kell sokat bíbelődni, illetve eleve elkerüli az olyan vállalkozásokat, amelyek aránytalanul sok időbe és energiába kerülnének. Ennek következtében a szobrok egy része, csupán a *szükséges és elégséges* feltételeket elégíti ki, „úgy néz ki”, „olyan, mintha” szobor lenne, egy szobornak látszó tárgy. Valójában azonban nem jön *lét*-re, mert csak annyi energiát és figyelmet szántak rá, amennyi éppen szükséges ahhoz, hogy a műtárgy funkciót betöltse.

⁶ Ilma Rakusa: *Lassabban!* Pécs, 2010, Jelenkor, 73. p.

Úgy látom, az utóbbi évtizedekben éppen az időfelfogásunk sajátosságai miatt kialakult egy kontraszelektív rendszer a művészeti életben, ami például a gyorsaságot preferálja a lassúsággal szemben. Ezt persze nem úgy kell érteni, hogy ne lehetne e rendszeren kívül is kiváló alkotó munkát végezni, illetve hogy a rendszeren belül ne jelenhetne meg érték. Hanem egyrészt a körön kívül kerülve elmarad a művészi munka igazi szakmai és anyagi elismertsége, ami azzal jár, hogy nagyobb szabású művek meg sem születhetnek, másrészt hogy a fiatal művésznövendékek többsége már erre a kontraszelektív rendszerre szocializálódik, vagyis a körön belül akar lenni, annak minden kompromisszumkényszerével együtt.

Ezek a fent leírt folyamatok vezettek oda, hogy az offenzív jelenben meglátásom szerint a képzőművészet egyfajta globális népművészet karakterét öltötte magára, melynek természetéből a művészeti piac és az elmélet szakemberei kedvükre válogathatnak. Saját szempontjaik szerint emelnek ki egyeseket a zavarba ejtően sokszínű felhozatalból, míg másokat feledésre ítélnék. A művészek egy része megpróbálja megfejtetni ezeket a szempontokat és elébe menni az elvárásoknak, másik részük pedig töretlen lelkesedéssel építgeti saját külön bejáratú világát, abban a bevallott vagy letagadott hitben, hogy egyszer rájuk is sor kerülhet.

V. **Tézis:** *A szerves nyugati művészeti tradíció megtörése ellenére, Hans Belting Kép és halál című tanulmánya nyomán a jerikói koponyákban ráismerhetünk egy máig eleven 9000 éve töretlen analitikus hagyományra. A nyugati kultúra időfelfogása átalakulóban van: a múlt jelen idejű lett, és a jövő tulajdonképpen már beteljesült, az idő csak önmagához képest telik, tartama van, de iránya nincs, ilyen értelemben tehát elvesztette lineáris karakterét, azaz defenzívvé vált. Ezért napjainkban minden bizonnyal egy új időfelfogás, más szóval egy új eredeti jelen születik.*

Az új jelen

Hans Belting *Kép és halál* című tanulmányában hívta fel a figyelmemet a Jerikóból származó leletekre, amelyeket ő képeknek nevez. Ezek az i. e. 7000-ből származó tárgyak emberi koponyák, amelyekre meszes anyagból visszamintázták a halott arcát, a szemek helyére valamilyen kagylót vagy kavicsot helyeztek, és végül befestették őket, hogy még élőbbnek hassanak. Ez az eljárás egészen megdöbbentő portrékat eredményezett. „A húst, amelytől megtisztították a csontokat, egy képpel helyettesítették, amellyel újra felöltöztették.[...] A

test tapasztalata, amelyet a halottak képére ruháztak át a *pillantás tapasztalatában* tetőzik, amely az arcból indul ki.”⁷

E tanulmány alapján dolgozatomban egy általános következtetésre szánom el magam, mégpedig annak kimondására, hogy meglátásom szerint Belting ebben az írásában rátalált a műalkotás tulajdonképpeni eredetére, vagyis úgy gondolom, hogy a jerikói arcképek tekinthetők művészettörténetünk egyik összimbólumának. Más szóval a jerikói arcképekben megtestesülő tapasztalat, maga a halál tapasztalata alapította meg az időben azt a kitöltendő helyet, ami hiányként jelentkezett, s amely az embert az üresedés kitöltésére buzdította saját alkotása által. Ennek a hiánynak a tapasztalatában vélem tehát meglátni azt az ősokot, amely az embert végső soron elindította a képzőművészet útján, s ami a mai napig műalkotások készítésére indítja. Egyrészt a saját halál belátásával keletkező jövőbeni hiányt, a művész saját halottkultuszának megalapításával, vagyis az életművével próbálja meg betölteni. Másrészt a mások elkövetkező halálának belátása által keletkező hiány helyére képmásokat állít, vagyis mindkét esetben az idő feltartóztatásának gesztusa működik. E kettőnek az ötvözete, amikor a művész önarcképet készít.

Úgy látom tehát, hogy a jerikói képmások által alapított ősi hagyományban rátalálhatunk egy az egyiptomi és antik szobroktól, az Arnolfini házaspáron, Dürer arcképein és Rembrandt önarckép sorozatán át, Schaár Erzsébeten, Segalon és a hiperrealistákon keresztül Borremansig és Lucien Freudig terjedő, ebben az értelemben még ma is eleven *analitikus* tradícióra. Ahol a művész lényegében éppen úgy jár el, mint az egykori jerikói ember, aki a hozzátartozója koponyájára megmintázta a hiányzó arcot, mintegy rekonstruálva az elmúlt valóságot, hogy ezzel a mágikus cselekedettel kiemelje az idő hatálya alól az egyidejűségbe. Ahol: „A létező léte ragyogásának állandóságába jut.”⁸

⁷ Hans Belting: *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*. Budapest, 2003, Kijárat, 175. p.

⁸ Martin Heidegger: *A műalkotás eredete*. Budapest, 1988, Európa, 84. p.