

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori iskola

Sörös Rita Apollónia

Efemer szobrászat

Alkotói gondolat – anyagválasztás – kifejezés

DLA-értekezés

Témavezető: Rétfalvi Sándor szobrászművész, egyetemi tanár

2013

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés
2. Témafelvetés
3. Az idő
 3. 1. Az örökkévalóság
 3. 1.1. Az állandóság
 3. 2. Tér és idő
4. Az anyag üzenete
 - 4.1. Egy magyar modell: Schaár utca
5. Új műfajok
 - 5.1.. Az eat art, és meghatározó mesterei
 - 5.1.1. Daniel Spoerri
 - 5.1.2. Sonja Alhauser
 - 5.1.3. Dieter Roth
6. Múló, elmúló vagy változó szobrok
7. Kifejezés

7.1. A jelentés nyomában

7. 2. Mestermunka

8. A művészet nyitása

9. Összegzés

Köszönetnyilvánítás

Irodalomjegyzék

Szakmai életrajz

Mellékletek

„Nem nagyon sok idő telik el, s nemcsak neved és személyed feledi el tökéletesen és maradéktalanul a világ, nemcsak műved emlékét lepi be a feledés pora, hanem műved anyaga is elporlad, a könyvek papírja és vászonkötése elillan a semmiségben, a képek, melyeket festettél, nem láthatók többé sehol a világon, s a márványszobrokat, alkotásaidat finom porrá morzsolta az idő. Mindez egészen biztosan bekövetkezik, s az idő óráján csak másodpercek teltek el, míg te, s minden, amit jelentettél a világban, tökéletesen és maradék nélkül megsemmisül. Mitől félhetsz hát az életben?”

Márai Sándor

1. Bevezetés

Az általam választott kutatási terület és alkotási problematika olyan aktuális kérdéseket vet fel, amelyek már az avantgárd, de a művészet megjelenése óta folyamatosan jelen vannak. Korunk képzőművészete rendkívül sokoldalú, sok esetben már-már önmaga határait feszegeti. Egy ideje a művészettel szemben támasztott igény lett az, hogy valami nagyon egyedül és újat alkoss, pedig lehet tradicionális eszközökkel és technikákkal is korszerű, jelenkori műveket alkotni, s a klasszikus műfajokat is meg lehet újítani. Teret hódított az elmúlt évtizedekben a médiaművészet, az installáció, a kísérleti művészet, az object, az environment, performansz, community art, process art, landart, graffiti, street art, guerilla art, és még sorolhatnám az új ágakat. Nem céлом meggyőzni senkit arról, hogy ne vegyen vésőt a kezébe, hiszen a vaj sokkal puhább anyag, s sokkal gyorsabban lehet belőle önteni vagy faragni hasonló plasztikát, mint bronzból vagy a kemény gránitból. Inkább arra szeretnék rávilágítani kutatásommal és írásommal, hogy a művészet örökkévalósága nem pusztán az anyagba kódolt információval, hanem az emberi emlékezetbe égetett képpel is fennmaradhat. Vagyis ha maga az alkotás, a matéria el is múlik, a szellemisége mégis megmaradhat a befogadó emlékezetében, és ez akár fontosabb lehet, mint maga az alkotás megmaradása.

Az efemer plasztikák, a folyamatművek, az eat art stb. már 40-50 éve jelen vannak a kortárs művészet fősodrában, mulandó voltak mégis még mindig megosztja a művészettel foglalkozókat.

A dolgozat megírásának alapját a saját alkotó munkám során szert tett tapasztalatok, és a kutatómunka által indukált személyes gondolatok teszik teljessé. Gerincét az a filozófiai felvetés adja, amely a doktori iskolában eltöltött éveim alatt, és még máig is foglalkoztat, vagyis a műalkotás-állandóság kérdése. Emellett a témámhoz kapcsolódó szakirodalom, elsősorban filozófiai, művészettörténeti és művészetelméleti írások is a disszertáció lényeges forrását képezik. Mestereimmel, művészettörténészekkel, filozófusokkal folytatott szakmai konzultáció egészítette ki a rendelkezésemre álló forrásanyagot.

Dolgozatom elején foglalkozom az idő, az örökkévalóság és a tér filozófiai kérdéseivel. Ezt követően különböző képzőművészeti műfajokról írok, melyek a XX–XXI. század jellemzői. Bővebben tárgyalom az étek-művészetet, mely a hetvenes évek Európájából indult el, s nem igazán tört be hazánkba. Megemlítek néhány kortárs kiállítást, s kitérek az anyagválasztás fontosságára, illetve a különböző nem populáris anyagok

sokféleségére. Ezt követően ismertetek számtalan – számomra meghatározó fontosságú – alkotót, akik készítettek, illetve készítenek efemer plasztikákat vagy olyan szobrot, amelynek változása érzékszerveinkkel radikálisan érezhető, érzékelhető. Szubjektív döntéseim alapján választottam alkotókat, alkotásokat. Dolgozatom e tudományosabb hangú egységéhez kapcsolódik utolsó részként a gyakorlati tevékenységemről, képzőművészeti kutatásomról írt beszámoló, amely szubjektív érzéseket és egyedi felismeréseket is tartalmazó szakasz. Itt szeretném bemutatni az elmúlt időszakban folytatott folyamatos és következetes tevékenységet, amelynek során létrejöttek a szellemi és fizikai munkámat reprezentáló szobraim.

Mivel udomásom szerint eddig nem foglalkoztak átfogóan a folyamatszobrászattal, így elsősorban a saját kutatásaimra tudok alapozni, hivatkozni.

2. Témafelvetés

Doktori programom fő irányvonala az anyag és a kifejezés kapcsolata. Már a 2005-ben elkészített diplomamunkám anyagául a szokatlan, ám sejtelmes és könnyen alakítható szacharózt, hétköznapi nevén étkezési cukrot választottam. Annak idején finansziális okokból nyúltam ehhez a matériához, mellyel a mai napig dolgozom. Egyetlen problémaként a marandóság hiánya merült fel a befogadókban, engem, mint szoborsors tovább foglalkoztatott. Milyen sebességgel olvad, csöpög, lesz-e aki „besegít” az elmúlás folyamatába... Problémaként egyáltalán nem merült fel bennem az anyagválasztás, sőt hosszabb idejűnek tűnt a mű „élése”, mintha egy tradicionális követ vagy bronzot választottam volna. Ekkor kezdett el érdekelni a művészetállandóság kérdése, és kezdtem el foglalkozni olyan alkotásokkal, melyeket nem szántak „hosszú életűnek”.



1. kép. Sörös Rita: Folyamatok I. 2004, égetett cukor, 120 x 32 x 40.

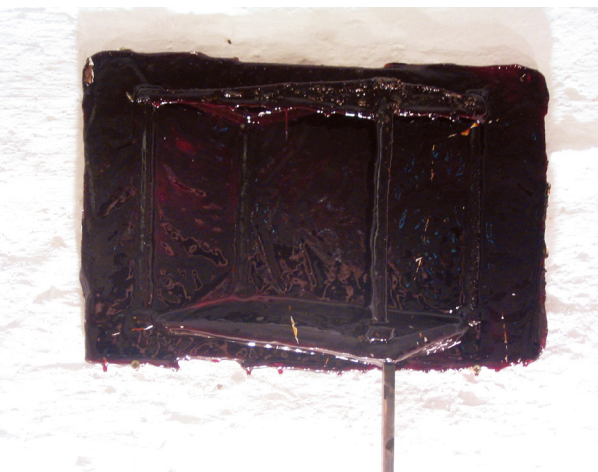
Ezt az utóbbi mondatokban rejlő paradoxont kívántam tovább elemezni, kifejezni.

A doktori képzésre való felvételi beszélgetésen Bencsik István szobrászművész határozottan kérte számon rajtam a karamellből készült diplomamunkám jövőjét. Ragaszkodott ahhoz az állításához, hogy a művészet lényege örökkévalóságában rejlik. Mivel Bencsik István nem volt jelen a diplomamunkám védésén, nem láthatta magát a folyamatot, amikor a karamellplasztikák csöpögtek, és a meleg hatására váltak ragadós pocsolóvá, illetve tűntek el a mesterek és hallgatók szájában. Vagyis a felvételin semmi mást nem látott, csak esztétikusan kivitelezett dokumentációkat, de magát az elmúlást, az idő súlyos hatását nem élhette át. Azaz nem maradhatott fenn emlékezetében az alkotás, annak szellemisége, impressziója.



2. kép. Sörös Rita: Folyamatok II. 2004 égetett cukor, 120 x 30 x 28.

A XXI. század anyagválasztéka, megmunkálásának technikái, előállításának lehetőségei kifogyhatatlanok. Nem az alkotás anyaga, hanem tartalma, mondanivalója, szellemisége a lényeg.



3. kép. Sörös Rita: Folyamatok III. 2004 égetett cukor, 120 x 40 x 10.



4. kép. Sörös Rita: Folyamatok III. 2004 (részlet). égetett cukor

Végül gyorsan érő, változó anyagokat kerestem, ugyanis az ember – ha nem megrendelésre szánja alkotását, vagyis nincs egy megrendelő, aki garanciát is elvár a pénzéért – teljesen mindegy, hogy miből készíti művét. Lehet az sajt, cukor vagy éppen vaj – hogy a mestermunkám anyagait említsem. Ilyen volt a kerámia-beton, a beton-üveg, a kerámia-fű, a bronz-üveg, az üveg-vas, az üveg-műanyag... Sok munkám megsemmisült, de számomra ez a műalkotás értékéből nem vett el. A művészet nem csak akkor művészet, ha az megismételhetetlen, örökkévaló, megváltoztathatatlanul állandó. Minden anyagnak egyénisége van, amit tiszteletben kell tartani. Viszont nem szabad, hogy az anyag uralkodhasson a művészen, s kordában tartsa az alkotói szándékot. Az anyagok más-más tulajdonságot hoznak ki egymásból. Vannak kedvelt, kevésbé kedvelt anyagok, vannak szépen érő és csúnyán fáradozó anyagok, vannak mulandó s időtálló anyagok, populárisak és nem túl népszerűek, és abban is biztos vagyok, hogy mindenkinek van egy anyaga, amit minél hamarabb meg

kell találnia, hogy az a matéria erősítse, segítse az anyag általi kifejezéshez vezető út elérését.



5. kép. Sörös Rita: Folyamatok IV. 2004 video

Doktori éveim végterméke interaktív szobor lett, amely ehető anyagból készült, s pár óra leforgása alatt a szó szoros értelmében a befogadó nagyérdemű gyomrába került. Az alkotást saját akaratuk szerint semmisítették meg – bár igazából csak fizikai valójában semmisült meg, hiszen az emlékezetben megmaradt.

Ha nem is tudok kimerítő képet adni az általam fontosnak tartott irányzatról, ha nevezhetem így: 'folyamatszobrászatról', mindenképp szeretném elgondolkodtatni az olvasót. Akkor hogy is állunk ezzel az örökkévalósággal?

A társadalom zöme titkos lázadó, aki ellenszenvet érez a saját korával szemben, s menekül a valóságtól, a meghökkentőtől, az újtól. Magyarországon számtalan bronz- és kőalkotás van kihelyezve közterekre, melyek ha nem is örökre, de jó darabig megmaradnak, s merem állítani, hogy kevésbé jó művészeti darabok, mint sok kisméretű, galériába szánt ilyen-olyan anyagból készített műremek. Szándékosan nem nevezem ezeket kisplasztikának, mert azon belül két csoport található, a makett, és az eleve kis méretűre szánt szobor. Véleményem szerint Németh Lajos művészettörténész hibásan fogalmazott 1969-es tanulmányában, mikor így írt: „...a kisplasztika csupán melléktermék, vagy mint említettük, monumentális mű tervének minősíthető...” (Németh, 1970, 27.) Bizony vannak olyan anyagok, melyek nem maradnak meg az örökkévalóságnak, „... bár ma, a kitágult időben manifesztálódó történelemképünk nem is engedi elhinnünk, hogy bármiféle ember alkotta tárgy örökkévaló legyen...” (Kertész, 2010) sőt, pár tíz évig sem, mégis elképzelhető belőlük formázni, faragni, szobrot készíteni, s ami a legfontosabb, kifejezni velük valamit.

A technika korában élünk. Ha veszünk egy új számítógépet, egy hónap múlva piacra dobnak egy jobbat. Emberek a Holdon járnak, mégis úgy írnak ki hazánkban köztérre szoborpályázatot, hogy anyaga az időjárásnak ellenálljon, vagyis bronz, vagy kő legyen, szóba sem jöhet az üveg, a beton, a plexi, vagy felületkezelt fémek, esetleg mozgó szobrok, vagy korunk technikáit alkalmazó plasztikák. Mindez maradi felfogásra vall. Még akkor is, ha „...azért nem fog fizetni senki több millió forintot, hogy aztán pár hónap múlva megsemmisüljön.” (Wehner, 2008) Érthető, hiszen a köztéri reprezentációt és a támogatást nem elsősorban a művészeti szempontok vezérlik (sajnos). A köztéri művészet ugyanis soha nem elsősorban a művészetről szólt és szól majd, hanem a közös terek uralásáról, a hatalom reprezentációjáról. Hock Bea Nemtan és pablikart című írásában olvasva a köztéri művészeti szcéná szereplői három részre oszthatók, mindhárom nélkülözhetetlen. Az első a kultuszt szolgáló reprezentatív köztéri művek alkotói, a második az önmagukat autonóm művészetet létrehozónak definiálók, és végül

az új típusú public art különböző válfajainak képviselői. (*Hock, 2005*) Disszertációmban számtalan alkotót és műalkotást megemlítek, melyek számomra értékesek, Joseph Beuystól Pokorny Attiláig. A szobrászati anyaghasználatban rejlő mulandóság és marandóság kérdése és vagy problematikája nem dichotómikus, de további érdekes eredményeket szülhet, gondolatokat ébreszthet.

3. Az idő

*„Az idő (...)
túl lassú azoknak, akik várnak,
túl gyors azoknak, akik félnek,
túl hosszú azoknak, akik gyászolnak,
túl rövid azoknak, akik örvendnek.
Ám azoknak, akik szeretnek,
az idő nem számít.”*

Henry Van Dyke

Nem áll szándékomban végleges megállapításokat tenni az idő kérdésével kapcsolatban, inkább kérdésvetésként fogom fel a problémát, amely hosszas válaszkeresést igényel. A felmerülő kérdések nem mindegyikét bontom ki teljes mértékben, de fontosnak tartom megemlíteni őket, ezzel is mutatva, hogy az alapprobléma mennyire szerteágazó.

A mindennapi életben az idő az egyik legvalóságosabb és ugyanakkor az egyik legrejtélyesebb dolog. A legalapvetőbb kérdés az idővel kapcsolatban, hogy létezik-e. Az idő az egyik olyan emberi-szociális jelenség, amely nemlétével hitelesíti magát: örök, vagyis semmiből sem eredő, állandó, vagyis sohasem fogyó, lineárisan jelenlevő, de részecskéiben elkülönítetten megnevezhető, emellett a térben nem szűkülő, de fizikai mivoltában is csak közvetetten tetten érhető valami. Nem megfogható, nem mozgatható, nem is mérhető súlyú, egyszóval olyan dimenzió, amely a hétköznapi elemeiben leginkább csak itt-nem-létével, múlásával hitelesíti magát. Lehetséges, hogy egyáltalán nincsen, vagy csak alig van idő? Valami elmúlt belőle és nincsen, valami pedig eljövendő és még nincsen. Az idő ezekből áll. Lehetetlennek tűnhet azonban, hogy valaminek, ami olyan dolgokból áll, amelyek nincsenek, része legyen a létben.

Tételezzük fel, hogy egy gondolati világban élünk, vagyis nincs se idő, se tér. Mert miért is hinnénk el, hogy nem így van, ha senki sem tudja bebizonyítani ezek létezését, hiszen a fizika és a filozófia még mindig adós számunkra az idő fogalmának definiálásával. Ha pedig nem létezik idő, akkor nem is múlhat, akkor miért kellene egy szobornak időtállósnak lennie? Ez a gondolati világ olyan, mely csak saját magunk szellemében létezik. Vagyis az, hogy a családdal élsz, gyermeked minden délután megjön az iskolából, és te megöleled, az csak számodra evidens, számodra létezik. Nincs tested

– hiszen nincs tér – megérinted, ő is téged, de ezt csak te érzed, vagyis ő is, de csak szerinted, a te tudatodban. Ő lehet, hogy nem is létezik, csak számodra. De lehet, hogy gondolati létezése sincs. Ha elkészítesz egy szobrot, az sem létezik tárgyi valójában, fizikailag, de elméletben, gondolataidban megfogod, faragod, tetszik, javítod... Ez egy merész feltételezés, és titkon reméljük, hogy nem így van, hiszen ha szeretnénk kifejezni valamit – tehetjük azt éppen alkotásainkkal – az ebben az esetben csak önmagunk számára lehetséges.

Egy másik elgondolás szerint az idő mindig kezdő- és végponton van, így sosem fog megszűnni. A most az elmúlt idő vége, az eljövendőnek pedig a kezdete. A jelen olyan sebesen surran át a múltba, hogy szinte terjedelme sincsen. Ha az időt mint létezőt szemléljük, úgy tűnhet, mintha elkülönült időpontokra esne szét: a múlt már nincs, a jövő még nincs, a jelen pedig a múlt átfordulása a jövőbe. Azt, hogy mégis tudunk az idő létezéséről, annak köszönhető, hogy az ember képes elméjében képek formájában raktározni azokat a futó benyomásokat, amelyekre szert tesz élete folyamán. A képek megjelenítése jellemzi az emberi képzelet három dimenzióját: emlékezés, vagyis jelen a múlttól; szemlélet, azaz jelen a jelenről; várakozás, ami jelen a jövőről.

Az időt valójában sem látni, sem érezni, sem hallani, sem megízlelni nem lehet, de még megszagolni sem, csak közvetve ismerjük; a benne megtörtént dolgokról következtethetünk vissza rá: megállapíthatjuk az adott helyzetben végbemenő események sorrendjét, sőt különbséget tehetünk a változások eltérő sebessége között. Az időnek perspektívája van, akárcsak a térnek. Ugyanis bizonyos események időtartama ugyanúgy módosulhat, mint a térbeli tárgyak méretei, ha távolabb megyünk tőlük. Ez az érzelmi távolság és közelség. Minél fontosabb számunkra valami, annál inkább kitágul az esemény időtartama. Az idő tulajdonképpen nem más, mint az egymás után következő dolgok elrendezése, s így képzeletünk szüleménye. Ha például testünket alvó állapotban vizsgáljuk, megállapíthatjuk, hogy időérzékelésünk kimarad, mert testünk csupán funkcionális működést fejt ki. Legtöbben a jelenben élünk, s olykor szeretnénk megállítani az időt, vagy – legalább átmenetileg – függetleníteni magunkat tőle, s megpróbáljuk fürkészní a bizonytalan jövőt. A személyes időszámításunk már születésünk pillanatában elkezdődik, de tudatunk csak sokkal később válik képessé arra, hogy felfogja az idő fogalmát. Felnőttkorunkban azután semmi nem figyelmeztet bennünket jobban az idő múlására, mint a feltartóztathatatlan öregedés és a közelgő halál tudata. Megállapíthatjuk, hogy az idő érzékelése és jelentősége attól függ, hogy a részek milyen történelemben, milyen harmonikus állapotban vannak. Az idő hatása annál jobban érzékelhe-

tő valaki számára, minél diszharmonikusabb történetekben vesz részt. Az idő nagyon fontos számunkra, szoros kapcsolatban áll életünkkel, s abban a pillanatban, mikor az idő terheességét, súlyát véljük felfedezni, már valaminő diszharmonikus állapotban vagyunk. Ezzel ellentétben viszont, amikor „nagyon jól érezzük magunkat a bőrünkben”, akkor az idő „szalad”. Vagyis az ember képtelen az idő közvetlen észlelésére.

Az idő szerepe a modernitásban jóval nagyobb, mint a korábbi civilizációs formációkban. Mára az idő a társadalmi ellenőrzés eszközévé vált. Ismerős fogalmak az időszűke és a várakozás, illetve a pszichológiai idő. Napjainkban mindannyiunk által érzékelt a nyomás, amelyet az idő felgyorsulása idéz elő bennünk. Az idő kikökönt megszokott kerékvágásából, ezért közvetlenül szembesülünk a hatalmával. Állandó időszűke okozta légszomjtól szenvedünk. Az idő általános jellemzői a folyamatosság, a megszakítottság, a szimultaneitás, a párhuzamosság. Aki nem tud belekapaszkodni az összesűrűsödött időbe, önmagát zárja ki a történetekből.

Az időnek, mint a tértől, megfigyelőtől, embertől független mivoltát a XX. század elején egyszerre érte támadás sok irányból. Albert Einstein relativitáselmélete a szimultaneitás kérdését a térhez kötötte, az idő érzékelése a megfigyelő relatív helyzetétől függ. (*Einstein, 1978*) Sigmund Freud az álmok tanulmányozásán keresztül jutott el odáig, hogy a tudatalatti nem az általános időt követi, Henri Bergson szembeállította a tudomány objektív idejét az ember szubjektív idejével, Edmund Husserl a jelen abszolút valóságát propagálta, Emile Durkheim megkülönböztette a személyes időt a társadalom általános idejétől. (*Freud, 1985; Bergson 1990; Husserl, 2002; Durkheim, 2002*) A XX. században az idő tehát „időszerűvé” vált.

Az idő titokzatos léte mindannyiunkat foglalkoztat, foglalkoztatott és foglalkoztatni is fog. Az idő az, melyet folyton mérünk, melyet nem tudunk megállítani, mely irreverzibilis, sőt lassítani és siettetni sem lehet, viszont van, hogy rohan, van hogy megáll. Az idő mindannyiunk számára misztikus, és amilyen szabályos, olyannyira szabálytalannak tűnő (pszichológiai idő). Véleményem szerint a kortárs képzőművészet szótárából azért kopott ki az örökkévalóság szó, mert az ember a körülötte „elterülő” pár évszázadot, saját, dédszülei és dédunokái korának idejét tudja valóságosan felfogni, a többi idő, sőt mi több, a végtelen idő csak a képzet szüleménye. Az ember nehezen mondja, hogy „nem tudom”, ezért ha valami – jelen esetben az idő – megmagyarázhatatlan, definiálhatatlan, akkor elméleteket gyárt, megpróbálja megmagyarázni a megmagyarázhatatlant, sokszor csak keresi a választ a megválaszolhatatlanra. Ilyen elméletek születtek Edmund Husserl tollából, melyek később Heideggerre, Levinasra,

Ricouerrere és Derridára is nagy hatással voltak. (Husserl, 2002) Husserl időtudat fenomenológiája áll hozzám legközelebb, ezen belül is a tárgyidő elmélete, ezért tartom fontosnak részletesebben kifejteni, és továbbgondolásaimnak helyt adni.

Beszélhetünk az objektív időről, amely a természeti és a kulturális történések közös ideje, továbbá a szubjektív időről, amely az átélt időnek felel meg, s végül a tudat idejéről, mely az időfolyam. Ez utóbbi esetben az időpillanatok egy állandó horizonton mozognak. Az időhorizonton a retenciók és a protenciók, vagyis a közvetlen múltak és a közvetlen jövők, az elvárások sorakoznak. A jelen csak egy időfolyamon belüli módosulásként értelmezhető, nem pedig egy elszigetelt mostként. Minden időhöz egy korábbi és egy későbbi idő tartozik, s két különböző idő sosem létezik egyszerre.

Brentano – aki nagy hatással volt Husserlre – nagy jelentőséget tulajdonított az időképzetek egy fontos sajátosságának. Szerinte csak a most meghatározás reális, a módosító időpredikátumok pedig irreálisak. Vagyis egy elmúlt piros már nem piros, csak a most létező piros a valóságos piros. Kizárólag a jelen az, mely nem változtat át. A piros elmúlt ugyan, de a tudatban, az eredendő asszociációnak köszönhetően van egy új piros, mely az elmúlt karakterével rendelkezik. (Huoranszki, 2008) Husserl ezt úgy fogalmazza meg, hogy már az elsődleges retenció is elhomályosítja, elsötétíti az elmúlt mostot, az észlelt valóst. A jelent újra át lehet élni, de újból adott nem lehet. (Husserl, 2002)

A Husserl-féle időtárgy is hasonló értelmezéssel bír, eszerint például több egymásra következő hang csak azért adhat ki dallamot, mert a pszichikai folyamatok egymásra következése minden további nélkül egy összképződménnyé egyesül. A tudatban egymás után vannak, ám egy és ugyanazon összaktusba esnek. Vagyis a hangok szukcesszív egységet alkotnak egy közös hatással, a felfogásformával. Halljuk a dallamot, vagyis észleljük, mert a hallás is észlelés. Felhangzik az első hang, majd a második, harmadik. Nem a dallamot halljuk, hanem csak az egyedi jelenlegi hangokat. Az emlékezésnek köszönhetem a dallam lefolyt darabját, az elvárásnak pedig azt, hogy nem előfeltételezem, hogy ez minden. „Tehát mindig csak a hang aktuális fázisát hallom, és az egész időben tartó hangnak az objektivitása egy aktus-kontinuumban konstituálódik, mely részben emlékezés, kisebb, pontszerű, részben észlelés, részben pedig elvárás.” (Husserl, 2002, 35.) Hasonló elgondolások alapján fogalmazza meg Tózsér János a perdurantista állítását az endurantizmussal szemben, kivetítve Husserl gondolatait jelen esetben a tárgyra: „A fizikaitárgyak nem teljes egészében vannak jelen, hanem mindig csak egy temporális része van jelen teljes egészében. Igen ám, de a két temporális résznek is

vannak temporális részeik. De vajon meddig? Léteznek legkisebb temporális részek? Vannak netán temporális atomok? Ha vannak, akkor ezeknek már nincsen temporális kiterjedésük, hanem pillanatnyiak, vagyis pusztán háromdimenziós entitások?” (*Tőzsér*, 2009, 101.) Ahogy az időt lehetetlen szétcincálni mostokra, úgy a teret is pontokra.

Husserl azt írja – amivel nem érték maradéktalanul egyet –, hogy az időtartam pontjai azzal analóg módon távolodnak el az én tudatom számára, ahogyan egy nyugalomban levő tárgy pontjai a térben távolodnak el tudatom számára, ha eltávolodom a tárgytól. (*Husserl*, 2002) A két megfoghatatlant, teret és időt valóban össze lehet hasonlítani ily módon, viszont időben mozdíthatatlanok vagyunk, térben számtalanszor vissza-visszatérhetünk ugyanarra a helyre. Ebből a szempontból a folyamatszobor a hang és a dallam és a tárgy között helyezkedik el. A hallott dallam a mosttól eltávolodva egyre sötétebb és homályosabb a tudatunkban, s csak akkor élesedhet újra, ha a dallam újfent megszületik, vagyis ugyanabban a formában újra halljuk. A nyugalomban lévő tárgytól eltávolodva térben és időben szintén egyre sötétebben látunk, viszont nem kizárt térben visszatérni. (A szóban is benne van.) Egy változó folyamatszobornál mindez az előny a dallammal szemben nem áll fenn. Térben ugyan visszamehetünk, újratapasztalhatunk, de időben nem, ezért a szobor változásának észlelése megkerülhetetlen, úgy, mint a szobor változása is.

Husserl dallamészlelését mint prezentációt – szembe a retenciával és a visszaemlékezéssel – én most átültetem a folyamatszobor hasonló fázisaiba. Méghozzá azért, mert egy dallamot, ha meg akarunk érteni, vagy észlelni, érezni akarjuk, akkor az időmostokban jelen kell lennünk. Ehhez hasonlóan, ha egy folyamatszobrot meg akarunk ismerni, akkor szintén ott kell lennünk térben, és időben. Ha egy dallam hétórás, akkor addig kell jelen lenni, ha egy folyamat szintén hosszabb ideig tart, és valóban a megismerés a cél, akkor végig jelen kell lenni. A most végbement változást nevezük észleltnek. (Bár változás nincs idő nélkül, és idő sincs változás nélkül. De ha van „most adott hang”, akkor lehet „most változás” is.) Ezzel szemben a már változott a nem észlelt. Másfelől a teljes változást is nevezhetjük észleltnek, noha csak a mostpont észlelt. A lefolyt változásokat még megtartja a tudatunk, és a változásra vonatkozó tudatot hoz létre. Ez a konstituált, mosttudatból és retencionális tudatból felépülő aktus időtárgyak adekvát észlelése. Miután a szobor megsemmisült (ha van megsemmisülés), vagy a változás megállt (bár mindig minden változik), csak akkor elmúlt. Összességében azt mondhatjuk, hogy egy időtárgy addig észlelt, míg állandóan újra fellépő ősbemutatókban jön létre, vagyis az elsődleges emlékezés és elvárás vagyis a retenció és a

protenció, az észlelés és a nem-észlelés kontinuuosan megy át egymásba. „Az emlékezés állandó folyamszerű mozgásban van, mivel a tudatélet is állandó folyamban van, és nem láncszemről láncszemre illeszkedik egymáshoz.” (Husserl, 2002, 21.) A retenciósbenyomás-protenció megbonthatatlan, szerves egységet alkot, s a pillanatnyi észleletek egységesülhetnek bennük. De tételezzük fel, hogy nem lenne retenció és protenció, milyen lenne akkor az élet, a művészet? Hogyan észlelnénk, értelmeznénk a folyamatokat, ha észlelnénk egyáltalán? Az egymásra következés tudata nélkül alkotnánk-e még? Hiszen ha az alkotás egyik célja a befogadóra gyakorolt hatás, akkor ez nem is lehetne cél továbbá.

Szent Ágoston Vallomások című művében azt vizsgálja, hogy mi is az idő. Főként a múlt, a jelen és a jövő viszonyából vizsgálja ezt a kérdést. Hangsúlyozza, hogy a teremtés előtt nem létezett idő. Azt Isten teremtette meg. A múlt már nem létezik, ahogy azt megállapítja, hiszen az már elmúlt. A jövő még nem létezik, az csak létezni fog. Csak a jelen létezik. Ha viszont csak a jelen létezik, akkor nem beszélhetünk időről, hanem örökkévalóságról kell beszélnünk. Így arra a következtetésre jut, hogy az örökkévalóság csak úgy változhat idővé, ha a jelen minden pillanatban megsemmisül, azaz múlttá válik. Valami a jövőből, vagyis a nemlétezésből betör a jelenbe, vagyis a létezésbe, hogy aztán újra eltűnjön a nemlétezésben, vagyis a múltban. Ez az idő. Azonban felteszi a kérdést, hogy hogyan mérhetjük meg az időt, ha az nem is létezik. Hiszen amikor mérjük az időt, akkor mindig időtartamot mérünk. Ennek következtében a jelent nem mérhetjük meg, mert az csak egy pillanat. Csak a múltat és a jövőt mérhetjük meg, ami – mint ahogy azt az előbb bebizonyítottuk – nem létezik. (Szent Ágoston, 1987) Ha az idő mozgás, mint ahogy azt egyes gondolkodók állították, akkor nyilván a mozgást mérjük. De az idő nem lehet mozgás, mert ha egy test mozdulatlanul áll, akkor is meg tudjuk mérni azt az időt, amíg a test mozdulatlanul állt. Tehát az idő akkor is telik. Végül arra a következtetésre jut, hogy az idő, vagyis a múlt és a jövő csak az emberi lélekben létezik. A múlt az emberi emlékezetben, amikor felidézzük emlékeinket. A jövő az emberi várakozásban és tervezésben, amely a jövő felé irányul. Tehát az idő szubjektív.

Végül befejezésül szeretnék Sidney Shoemaker egy 1969-ben megjelent cikkéről írni, amely cáfolta Arisztotelész nézetét az időről, tudniillik, hogy változás nélkül értelmetlen időről beszélni. Shoemaker érve azonban bebizonyította, hogy nem lehetetlen egy „változás nélküli” időt elképzelni. Az érv a következő: „Képzeljünk el egy olyan lehetséges világot, amely három jól elkülönült részre oszlik: A, B és C világ, és tegyük fel, hogy mi az A világban lakunk. Ennek az elképzelt világnak az a jellegzetessége,

hogy mi az A világban minden harmadik évben megfigyelhetjük, hogy a B világban egy év időtartamra megmerevednek a dolgok. A C világban ugyancsak megmerevednek a dolgok, ott háromévente következik be a lefagyás. A lefagyott év elteltével mindkét világ lakói ugyanúgy folytatják életüket, mint a lefagyás előtt. Mi, mint az A világ lakói, egy „merevedésmentes” évben összehívjuk a B és C világ lakóit, hogy megbeszéljük velük, mi is történik: miután elmondjuk nekik, hogy határozott időnként merevedést figyelünk meg a világukban, ők arról tájékoztatnak minket, hogy ugyanilyen merevedést észlelnek nálunk, csak hogy nálunk ez ötévenként következik be. Következésképp hatvan évenként a három világ egyszerre merevedik le, ez az időszak teljesen változás nélküli időszak lesz, mégis mindhárom világ lakói tudni fogják, hogy eltelt egy év, pedig semmi változás nem volt egyik világban sem.” (Shoemaker, 2013) Vagyis Shoemaker érve is Arisztotelészt igazolja, hiszen teljesen mindegy, hogy a három világ egyszerre vagy differenciáltan fagy le, a változásmentes időszakban nem telik el év. Nevezhetjük úgy, hogy eltelt egy év, de mivel egyáltalán semmi sem változott, valójában nem telt el semennyi idő sem. Hiszen ha nincs változás, akkor nincs idő.

3.1. Örökkévalóság

„Ha az életkort az örökkévalósághoz hasonlítjuk,
semmi különbség a rövid és a hosszú élet közt.”

Plütarkhosz

Van-e elmúlás? A nagy egész kisebb részeinek világában ezer elmúlás és létesülés támadt, örökös halál és születés, hogy ebben a körforgásban a részek világa örök létezésre nyerjen. Mindez pedig az idő múlásával történik. Minden embert foglalkoztat a kérdés, hogy az ő földi létezésében meddig tart az élet. Ettől a 70-80 életévtől vár mindent, mert azután már számára nincs semmi. Vagy mi lesz azután? Egyes nézetek szerint a létezés folyamatos, megsemmisülés nélküli. Immanuel Kant szerint a haldokló a mulandóságból az örökkévalóságba tart. „Akármit is tesz az ember, hogy visszatartsa az idő múlását, az ember sajnos ideiglenes lény, s az ő változása, mulandósága, az ő idő-élésének gyarlósága teszi, hogy mindkettőből csak egy tenyérnyit tud kimeríteni. Nem fér el benne az öröklétnék csak egy cseppje. Amiképpen a kutya születik, megnő, elagg és megdöglik, míg együtt tölt a gazdájával annak életéből egy töredék-időt, az ember ideje is gyorsabb, mint az ő gazdájáé. De ez az időlegesség és ideiglenesség mégsem teszi gyarlóvá az embert.” (Kant, 2005, 78.o.)

A tegnapom egyetlen helyen maradt csak fent, az emlékezetemben. Az emlékezés viszont semmi más, mint rekonstruáló képzelet. S ez a képzelet egy kicsit változtat is rajta. S a jövőm is sehol máshol nem található meg, csak a képzeletemben. A sok egymást követő nemzedék, akármilyen hosszú és bonyolult is a története, s akármekkora tárgyiasított tudást halmozott fel kollektív memóriája csűrjében, egy cseppet sem könnyítette meg ezt a megértést. Az idők kezdetétől semmi sem változott ebben, ezt minden embernek előlről kell kezdenie, mintha nem tapasztalta volna előtte soha senki épp ugyanígy, nemhogy sok százmillió őhöz hasonló tanakodó teremtmény.

„A modern filozófiát sokkal jobban érdekli az idő, mint a tér. A modern kor embere már másról is álmodik, szeretné, ha más időben született volna, akár a múltban, akár a jövőben.” (Heller, 1997, 45.)

Egész életünk folyton másról sem szól, mint az elmúlás, a halál elleni folyamatos küzdelemről, tiltakozásról. Ez a legnagyobb erő bennünk. Ha álmos vagyok, éhes vagyok, fáradt vagyok, folyton teszek ellene, mert ha nem tenném, éhen halnék, belehal-

nék a testi és szellemi fáradtságba... Úgy tűnik, hogy az egész életünk a halálos princípiumon épül fel, hiszen a halhatatlanok nem éhesek, nem fáradtak, nem álmosak. Tehát nem lelik örömüket az étkezésben, egy jó pihenésben... A halhatatlanok nem is tudják örömüket lelteni egy szép virág kinyílásában, a hold fényében, hiszen minden év minden napján gyönyörködhet benne. Így vagyunk a szépséggel. Ha folyton megadatik nekünk, akkor eltelik vele a lélek, s nem is szép többé már számunkra. Vagyis csak a mulandó lények számára képzelhető el mindaz, amit szépségnek nevezünk.

Amióta az ember létezik, nem csupán pusztán fennmaradásáért küzd, hanem abban a percben, mikor szert tett a „tudásra”, vagyis szembe találta magát a halállal, szembe is szállt vele. A művészettel tette ezt, mellyel az idők végtelenét, és az ég határtalanságát ostromolta meg. Az ember halhatatlanná tette magát: látható, tapintható, átélhető alkotásaiban, melyek ma is csodálattal töltenek el, örök emléket állított magának. Perelt az elmúlással, és művészetével megnyerte a pert.

A modernség befejezetlen. Az új, modern világ abban különbözik a régitől, hogy nyitott a jövő felé. A legújabb kor elhatárolódik az újkortól. Jelenleg folyamatos megújulást kell produkálnunk. A modern kifejezés fogalomtörténete: antik mintaképektől való elválás a XVIII. században. A modernnek pártja fellázad a francia klasszicizmus ellen. A modernnek megkérdőjelezi az antik példaképek utánzásának értelmét. Az időfelettinek, korfelettinek, abszolútnak tűnő szépség normáival szemben kidolgozzák az időhöz, korhoz kötött vagy relatív szépség mércéit, és ezzel létrehozzák a folyamatos teremtés esztétikáját. A modernség – az átmeneti, a mulékony, az esetleges – alkotja a művészet egyik felét, a másik fele örök és változatlan. Az aktualitás pedig az örökkévalóság és az idő metszéspontja. Baudelaire *A romlás virágai* című művében azt írja, hogy a modernség arra irányul, hogy az átmeneti pillanat, mint egy eljövendő jelen autentikus múltja nyerjen megerősítést: „Bármely kor modernsége akkor lesz méltó rá, hogy egykor majd régiséggé váljék, ha valaki ki tudja választani belőle azt a lappangó szépséget, amelyet az emberi élet önkéntelenül fölhalmozott benne..”, – írja. (Baudelaire, 2007, 44.)

Ha az eseményeket időbeliségük alapján jellemezni akarunk, akkor olyan szavakat szoktunk használni, mint előbb-később, vagy jelenbeli, jövőbeli-múltbeli. Az események e két lehetséges temporális jellemzése között az az alapvető különbség, hogy az egyik időtlen, a másik viszont nem. Ha egy x esemény előbbi, mint y, akkor ez a viszony minden időpillanatban változatlanul fennáll. Ezzel szemben a múlt-jelen-jövő típusú temporalitás azt tételezi fel, hogy az eseményeknek van egy tulajdonsága, amely változik. Jövőbeli események az idő múlásával jelenbelivé válnak, majd múltbeliek lesznek.

Más szóval az idő folyik, az események bekövetkeznek, az idő múlása az események ontológiai státuszában változást eredményez. Minden pillanat, éppúgy, mint minden esemény, egyaránt múltbeli, jelenbeli és jövőbeli. Tehát az idő elválaszthatatlan a változás fogalmától.

A régibe, ismertbe való kapaszkodás, a titkos lázadás, a saját korról, az újjal, a meg-hökkentővel szembeni ellenszenv jellemzi társadalmunkat. Akaratlanul is úgy érezzük, hogy múltunk, még közelmúltunk is áttekinthető, világos és rendszerbe foglalható, jelenünk, korunk pedig ezzel szemben nehezen érthető, átláthatatlan, idegesítő. Sokan kapaszkodunk a múltba, hogy a félelmetes jelen el ne sodorjon bennünket.

Sírokat kiásni és kirabolni azért, hogy letűnt korok táplálkozási szokásairól, ismeretlen emberek halálának okáról értekezhessünk, hogy mások arany- és agyagtárgyait, szétmállott rongyait mutogathassuk egymásnak – mindez mindennapos időtöltésünké vált. Szórakoztató, ahogy a tér és az idő felbomlik, ahogy ezer irányból és ezer korból áramlik minden egyetlen helyre és pillanatba. Tiltakozunk az elmúlás ellen, nehogy valami a semmibe merüljön, rögzíteni akarjuk azt, ami elmúlt. Ez is az egyik ösztönző ereje a művészetnek. „Az elmúlás elleni tiltakozásunk legszebb és legnemesebb eredménye bennünk éppen a művészet.” (Füst, 1964, 109.) Valószínű, hogy innen származik az a régi divinációs felfogás, mely a művészeket isteneinkhez teszi hasonlatosakká, minthogy a múló szépséget örökkévalókká tudják varázsolni műveikben.

A múlt fennmaradt emlékeire irányuló figyelem azonban érdeklődéssel és rokonszenvvel együtt bosszús ellenkezést is keltett, amelyet a múlttal való foglalkozás és különösen a védelem ténye keltett életre. Nem feltétlenül természetes, hogy valakit érdekeljen a múlt. Bőven akadnak olyanok, akik szabadulni akarnak múltjuktól, és akadnak, akik önnön alkotóerejük korlátait látják a velük élő múltjuk emlékeiben. Még gyakran azoknak is, akiket érdekel a múlt, kétségeik vannak afelől, hogy vajon a múlt emlékeik fenntartandók-e. A múlttal való foglalkozás – elsősorban éppen a jelennel való szembenállás miatt – társadalmi jelenséggé nőtt, ám nem egyértelműen, és nem ellentmondások nélkül. Tárgyak, épületek születése és elmúlása is természetes folyamat, ha jól belegondolunk, rájövünk, valami azért értékes számunkra, mert nem tart örökké. Ha valami örökké tartana, vagy valaki örökké élne, mindent megtennénk, hogy elpusztítsuk, megöljük. Az állandóság és az öröklét idegen az emberi létől, amelynek élményalapja éppen az örökkévalóság utáni vágy beteljesületlensége.

Csak a beteljesületlen vágyak tartanak örökké.

3.1.1. Az állandóság

*„Amikor átéljük a szép pillanatot – a szerelem beteljesedését,
egy szép virág váratlan megpillantását, vagy mást,—
akkor nem tölt el bennünket szomorúsággal
az éppen átélt szerelem, vagy megpillantott virág mulandósága.
Nem azért, mert nem tudunk mulandóságáról,
hanem mert maga az önfeledtség
egyfajta tapasztalat; a mulandó örökkévalóvá válik,
ha abszolút módon öleljük magunkhoz .”*

Heller Ágnes

Amióta az idő fogalma létezik, mérik azt, és fogalmi tartalmat is rendelnek hozzá. Órával, metronómmal, harangszóval, évszakokkal és napokkal, mindenképpen elemi egységekkel, ritmussal és állandósággal tagolt formában.

Mióta ritmus és állandóság van, létezik ezek hiánya révén a vissza-nem-térés, a mulandóság is. A ritmus és a ritmushiány, az állandó és a mulandó mint természeti jelenségek ismétlődnek, s mint életfolyamatok, visszafordíthatatlanok. Létezik a világ rendjét, a működés rendszerét fenntartó állandóság és ciklikusság, de a társadalmi életben levő időszakok is elemeikre bonthatók és meghatározóak.

Az örökkévalóság az a pillanat, amelyben csodálatos módon egyesülnek a különféle idők. Még mindig Hérakleitosz példabeszédéhez tartjuk magunkat. Mintha annyi évszázad alatt nem lett volna semmi haladás. Mi vagyunk Hérakleitosz, aki tükörképét nézi a folyóban, és azt gondolja, hogy ez a folyó már nem az a folyó, mert vize kicserélődött, és hogy ő nem Hérakleitosz, mert e pillanat és a legutóbbi alkalom között más személlyé vált. Vagyis változók és állandók vagyunk.

Az idő folyamatosan változó, mégis állandóan létező, vagyis három idő van, és mind a három jelen idő. Egyik az aktuális jelen, az a pillanat, amelyben beszélek. Jobban mondva az a pillanat, amelyben beszéltem, mert már ez a pillanat is a múlté. Aztán itt van a másik, a múlt jelene, amelyet emlékezésnek nevezünk. És még egy másik, a jövő jelene, vagyis amit reménységünk vagy félelmünk elképzelt. Úgy érezzük, hogy tovasiklunk az idővel, azaz gondolhatjuk azt, hogy a jövőből haladunk a múlt felé, vagy a múltból a jövő felé, de nincs olyan pillanat, amikor azt mondhatnánk az időnek: Oly szép vagy! Állj, maradj velem! Ahogy Goethe írta főművében,

a Faustban. (Goethe, 2001) A jelen nem áll meg. Nem képzelhetünk el tiszta jelent, semmis lenne. A jelenben mindig ott van a múlt egy részecskéje, a jövő egy részecskéje. És erre mintha szüksége volna az időnek. Szerencsére életünk nappalokra és éjszakákra oszlik, és szerencsénk, hogy az életünket meg-megszakítja az álom. Ha nem aludnánk, elviselhetetlen lenne az élet, nem lennénk urai a gyönyörnek, illetve a fájdalomnak sem. A lét teljessége számunkra lehetetlen. Így mindent megadnak nekünk, de fokozatosan. Ezekkel a gondolatokkal és tapasztalatainkkal ellentétben Bradley azt mondja, hogy az idő a jövő felől folyik a jelen felé. Szerinte azt a pillanatot nevezzük jelennek, amelyben a jövő múlttá válik. (Horváth Gizella, 2009)

Véleményem szerint nincs jelen. Nem létezik az a pillanat, mikor az esőcsepp le-hull, vagy le fog esni, vagy már a földön van, de nincs az a pillanat, amelyben éppen esne. Vagyis abból a három elméleti időből, amivé az időt felosztottuk – múlt, jelen, jövő, – a legkevésbé megragadható a jelen. A jelen éppannyira megragadhatatlan, mint a pont vagy a leesés pillanata. Mert ha kiterjedés nélkülinek képzeljük, akkor nem létezik. Úgy kell elképzelnünk, hogy a látszólagos jelen egy kicsit a múltból, egy kicsit a jövőből áll. Vagyis érezzük az idő múlását.

A mulandó egyetlen helyen maradhat meg mindörökké, az ember privát fénykép-albumában, az emlékezetben. Már eleve a percepció a valóság elementumaiból is válogat, csak bizonyos dolgokat vesz fel, majd a képzelet újból válogat, s ezt a sort fejezi be az emlékezet. Az emlékezésnek, ugyanúgy, mint az emberi szemnek, van egy saját optimális távlata, melyben a szemléletünk által felvett dolgok egy része elenyészik. Az emlékezés válogat, szelektál, a saját törvényei szerint. Bizonyos momentumok élénken és sokáig megmaradnak, vannak viszont olyanok is, melyek akár teljesen el is tűnnek. Memóriánk sem végtelen, mint a palimpszeszt, melyen a felső írást letörölték, azzal a céllal, hogy új szöveget írjanak a helyére. Ezzel a maradandó rögzítésre nyílt lehetőség, ám míg egy adott korszak az írásbeliségen keresztül megőrzésre tüntetett ki bizonyos szövegrészeket, addig egy későbbi epochák ugyanezen textusokat törlésre ítélték. Itt e lehetőség, hogy amíg egy kevésbé sikerült, de tartós anyagból készült alkotás fizikai megmaradása feledésbe merül, addig egy mulandó remekmű örökre megmaradjon az emlékezetben.

3.2 Tér és idő

*„Mindenki alszik, de az idő hallgatag
folyója folyik a réteken, a pincékben, a
térben, egyre csak folyik a csillagok
között.”*

Alfred Tennyson

Élet időérzékelés nélkül nincs. A létezés valósága térben is és időben is való elhelyezkedésünket bizonyítja. Azt is tudomásul kell vennünk, hogy az idő nem különül el a tértől, és nem is független tőle, hanem vele együtt a téridő-rendszert alkotja. A mulandó anyagokból – cukor, csoki, sajt – készült alkotásaim összekötik a teret az idővel, s bennük folyamatosan válik a tér üresség s az idő végessé. Megszűnik az alkotás maradása, egy felgyorsult idő tárul elénk, amikor szembesülünk földi létünk elenyésző terminusával. Holott a tér sosem üres, az idő pedig sosem véges, csak számunkra lehet az.



6. kép. Sörös Rita: Folyamatok V, 2004 égetett cukor 40 x 30 x 10cm

Véleményem szerint a képzőművészetnek mindig az adott kor kérdéseire kell választ adnia, s új kérdésekre új vizuális válaszokat kell adni. Mivel pontosan nem tudjuk, hogy milyen kérdéseket vet fel jelen korunk, ezért a válasz adása is egy hosszú, folyamatos kutatás, keresés. A XX. században a szobrászatban a leképezésről a formateremtésre tevődött át a hangsúly, valamint kitüntetett helyre lépett elő a tér és az idő fogalma. A kiindulópont mindig a múlt. Azt ismerni kell. A múlt nem az antik szobrászatot jelenti, hanem mindent, ami eddig volt. A másik kiindulási pont a XX. század, amelyet szintén ismernünk kell. Abból kiindulva s azt elemezve kell megtalálni az újat. Ennél már csak a XXI. század művészeti törekvéseinek megismerése fontosabb. Egyébként a XX. századi magyarországi köztéri szobrászat (3660/1949.IV.23. sz. Kormányrendelet alapján a következő: „Közterületen és általában a közönség számára nyitva álló helyen, valamint köz- és magánépületeken és közönség által megtekinthető módon elhelyezett emléktáblákat, szobrokat és hasonló művészeti alkotásokat csak a vallás- és közoktatásügyi miniszter/művelődésügyi miniszter előzetes engedélye alapján szabad felállítani.”) olyan mélységesen konzervatív volt, hogy elfojtott minden újfajta kezdeményezést, s vissza-

húzó erőként működött. Az utóbbi évtizedekben készült emlékműtömeg művészeti és esztétikai hozadéka elenyésző. A több száz vagy ezer létesítmény között csak néhány műalkotásnak nevezhető mementóra lelhetünk. (Ezek közül is számtalan halhatatlanságnak szánt álnagyság nyersanyaggá vált, vagy a megélhetési bűnözés áldozata lett.) Wehner Tibor véleménye szerint bölcsőbb lenne, ha száz évre lezárnánk a politikai, történelmi jellegű emlékművek létesítésének kudarcokkal teli fejezetét. „Talán most már kezdjük felismerni, hogy a köztereken elsősorban élni, és nem emlékezni, nem szüntelenül emlékeztetni, nem mások által állandóan emlékeztetve lenni kellene. Ma minden sarkon, téren fellelhető valami gigantikus emlékmű, ami figyelmeztet a múlt valamely, általában tragikus, ritkábban dicső történelmi fordulatra, hősré. Ez nem más, mint monumentális erőszakosorozat, mely művészi értéke pont az erőszak miatt kevés, bár a régi kánonok és értékek szerint magas színvonalú, a műre erőszakolt ideológiák és előre megírt forgatókönyvek miatt mégis kevés, hiszen az alkotó keze erősen kötött, melynek oka, hogy a köztéri munkák többsége nemcsak hogy nem műalkotásnak jön létre, de a programjuk alkotója sem a művész, hanem valójában a megrendelő. A XX. századi hazai köztéri szobrászat statikus és passzív. Általában magas talapzatokról, monumentális méret és súlyfölénnyel vesz részt tereinkben. Vagyis nem vesz részt. Létezése pusztán jelenlevő, semmilyen kapcsolata nincs a járóelőkkel, pedig ezekben a terekben a kapcsolatok, közösségek létrejötte, fenntartása zajlik.” (Wehner, 2011, 23.) A keret és a posztamens azért alakult ki, hogy a műalkotást megkülönböztessük a valóságtól, s kiemeljük azt. Szinte kínálkozik is, hogy kiemeltessék. De ez a kiemelés arra is való, hogy ezt az összefüggést jelezze is, vagyis hogy a mű környezetétől való elkülönülésnek átmenetét is szolgálja.

Lassan érkezünk csak el arra a pontra, hogy a köztereket átadjuk a szobrászatnak, az esztétikai kérdésekkel viaskodó, az anyag, a forma, a tér problémáival foglalkozó, a környezettel együtthangzó, eleven szellemiséggel áthatott alkotásoknak.

S hogy miért ilyen lassú ez a folyamat, arra is van magyarázat. „Közismert tény, hogy némely vidékeken kaszával mentek neki a parasztok az első vonatoknak, s hogy milyen nehéz volt rábeszélni a faeke embereit, hogy saját javukra vaskéivel próbálkozzanak. Ha apáinknak jó volt, nekünk is jó lesz. – ilyesmi szokott volt lenni a feleletük.” – írja Füst Milán. (Füst, 1964, 104.) Az újításoktól való félelem és bizalmatlanság épp annyira jellemző az emberre, mint az újításokért való lelkesedés. Kissé sarkítva: hagyománytiszteletünket köszönhetjük kényelmünknek, megszokásainknak, a megpróbáltatásoktól való iszonyatunknak. S hozzátehetjük azt is, hogy a már meglévő értékek

élvezetében élők féltik az értékeket a pusztulástól. Mindezek együttesen váltják ki az ember lelkében szunnyadó konzervatív hajlamot. Az ember konzerválni akarja a már biztosan meglévőt, s azt nem akarja felcserélni bizonytalan eljövendőkért, mint a régről ott ragadt bronzszobrot sem egy újért. A gátló erők szükségszerűek, de a gyorsító erők szintúgy. A gátló, lassító erő a régi értékeket félti, jól tudja, hogy minden nagyirányú változásnál milyen sokáig inog az élet mérlege, amíg benne a jónak és rossznak egy kielégítő új egyenlege támad. Tehát ha a lassítókra hallgatna a társadalom, akkor minden ott maradna ahol van, és ebben a mozdulatlanságban minden elenyészne, mint minden, ami él és mozdulatlanságra van kárhozthatva. S ha a világ az újítókra támaszkodna, akkor kipróbálatlan messzeségbe rohanna. Tehát úgy tűnik, mindkét erő szükségszerű.

Az architektonikus tematikájú alkotásaim készítésekor kezdett el igazán érdekelni az idő és múlása és az enyészetté válás kérdésének problematikája. Az építészeti tér foglalkoztatott, a perspektíva, a keskeny „soktörténes” utcák. Nápoly, Andalúzia sikátorait formáztam. Később a toronyházak is megjelentek a munkáimban, az ablakok, a fények, majd terek, hangulatok.

„Mike Featherstone, angol kultúrszociológus egyik klasszikus tanulmányában így foglalja össze a változást: Egyre inkább tudatában vagyunk a ténynek, hogy a város folyamat, a helyek folyamatok, azaz nem rendelkeznek egyetlen, változatlan identitással. A tér sem ragadható meg statikus realitásként, hanem olyan valóságként, amelyet különböző csoportok interakciói, elbeszélései, képei, és reprezentációi aktívan hoznak létre és változtatnak meg.” (Szijártó, 2010, 18.)



7. kép. Sörös Rita: Tér I, 2003, üveg (részlet), 60 x 40 x 10



8. kép. Sörös Rita: Romok, 2002, bronz, 15 x 30 x 15



9. kép. Sörös Rita: Nápoly, 2003, bronz, 40 x 20 x 40



A tér folyamatos változása tükrözi a társadalom állandó változását. A társadalom igénye, ízlése folyton más és más. Az építészet is tükörképe egy-egy kor-nak, megmutatja a történelmet, árulkodik vallásról, szokásokról, a társadalomról... Az én kisplasztikáim, melyek városokat, utcákat, tereket ábrázolnak, kifejeznek csendet, nihilt, elmúlást, s felruházom őket emberi tulajdonságokkal is. Később ezeket nemcsak formákkal, hanem anyagokkal is alátámasztom.

10. kép. Sörös Rita: Róma, 2005 bronz, beton (részlet), 40 x 50 x 30



11. kép. Sörös Rita: Intarzia, 2012 égetett cukor, csokoládé (részlet), 30 x 40





4. Az anyag üzenete

Az anyag az a szubsztancia, amelyből a tárgyak állnak. A fizikában minden anyag, ami elemi fermionokból áll. Az anyagnak térbeli kiterjedése és tömege van, mely atomokból, azok pedig elektronokból, neutronokból és protonokból épülnek fel. Egy téri forma, anyag vagy anyagok összetevője. A képzőművészeti forma – nevezzük szobornak – megtestesülése különböző képzőművészeti – vagy más – anyagok, illetve technikák által történik. Az anyagok szerkezetüket illetően sokféle jellegűek lehetnek. Kristályos, laza szerkezetű, homogén stb. Halmazállapotuk lehet szilárd, cseppfolyós, folyékony, légnemű. Elemezhetjük az anyagokat fajtáik szerint: földes redetű, szerves, szervetlen. Az anyag nemcsak a forma megtestesítője, anyagi hordozója, hanem meghatározó jellegű is lehet, megfogalmazva azt az anyag gondolkodásában. Az anyag érzékszerveinkkel érzékelhető megjelenése, illata, színe, fénye, halmazállapota, textúrája, faktúrája, illetve jellegének dinamikus átváltozásai különböző gondolatokat fejezhetnek ki, különböző érzéseket válthatnak ki belőlünk. A szobor az anyaggá változtatott élet, gondolat.

Michelangelo szerint a szobrászat az anyag eltüntetésének művészete. Miközben a faragó ember levési a fölöslegeset, kiszabadítja a formákat. Tony Cragg semmilyen hierarchiát nem állít fel a különféle anyagok kiválóságáról vagy silányságáról. Vizsgálódásai az anyag körül, a körülöttünk lévő világ és testünk anyagainak kölcsönhatásáról szóló gondolatai átfogják mind a legnagyobb, mind pedig a legkisebb spektrumát: „... rengeteget várok az anyag felmérhetetlen potenciáljától. Mint aki nyilvánvalóan rengeteg törődést és hitet fektet az anyagba, mondhatom úgy is, hogy az anyagban értem meg a világot és az emberi életet.” írja Cragg *Cutting things up* című szövegében. (Cragg, 2007. 116.)

Megemlítek az elmúlt öt évből egy kőből, egy porcelánból, egy téglából és egy jégből készült alkotást, melyek számomra a legjobban körvonalazták az általam felvetett kérdést.

Berhidi Mária *2 szoba hall* című tárlatát 2004-ben tárta elénk a Pintér Sonja Kortárs Galéria. Mikor beléptem a kiállítótérbe, megállított a halhatatlanság, az idő nélkülség, a hidegség, az idegenség, az elmúlás, valami élettelen érzés. Ezt az érzést a kő idézte elő bennem. A kő nagysága, méltósága, és keménysége.

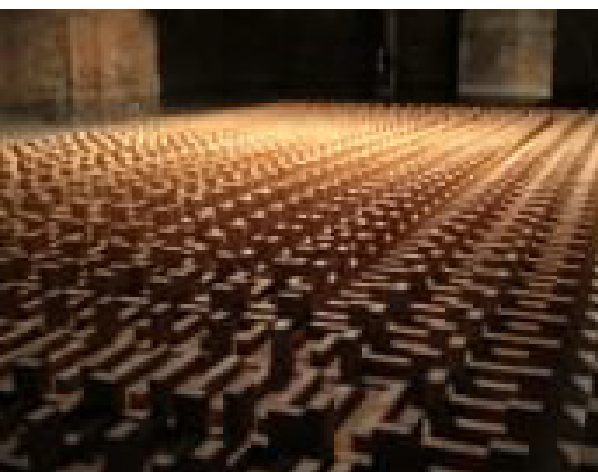


12. kép. Berhidi Mária: 2 szoba hall 2004



13. kép. Fujitsaki Tomoko: Torony, 2004 porcelán

anyag erejét és üzenetét, a Kiscelli Múzeum templomterében volt látható, 2006-ban. Türk Péter kiállítása. Több mint hatezer téglából kirakott térberendezés volt. „A látvány misztikus és mértani, de természetes. Van a műnek egy szimbolikus jelentéstartománya, és ez a téglá, a több ezer éves építőanyag jelentéséből következik. Téglából épülnek a házak, a templomok. A téglá, falakat rak ki, ami pedig az erőt szimbolizálja. Vagyis Türk Péter egyszerre utal a végesre és végtelenre, az egyszerűre és a bonyolultra, de mindenekfelett a transzcendens tökéletességre.”



14. kép. Türk Péter: Egy nagy táblakép, 2006 téglá

alkotás mint installáció, megsemmisült, s pocsolyává vált a rövid távú időben, de ezzel sem ért véget a mű, a gondolat. A folyékony anyag az időjárásnak köszönhetően elpárolgott, s ekkor semmisült meg a mű tárgyi valója.



15. kép. Nele Azevedo: Olvadó emberek, 2009 jég

Hogy nagy legyen a kontraszt, rögtön a kő után térek ki a porcelán kecsességére, s példaként hozom Fujitsaki Tomoko, hazánkban ösztöndíjasként alkotó japán képzőművész 2003-2004-ben készült munkáit. Tökéletes kísérletek ezek, melyek az anyag gyengéit varázsolják előnnyé. A hő hatására zsugorodó s ezáltal változó porcelán a művészi finomságot hálálta meg. Ez az anyag a légiesség, az érzékenység, a halk egyensúly anyaga.

A másik installáció, mely impulzívan tükrözi az anyag erejét és üzenetét, a Kiscelli Múzeum templomterében volt látható, 2006-ban. Türk Péter kiállítása. Több mint hatezer téglából kirakott térberendezés volt. „A látvány misztikus és mértani, de természetes. Van a műnek egy szimbolikus jelentéstartománya, és ez a téglá, a több ezer éves építőanyag jelentéséből következik. Téglából épülnek a házak, a templomok. A téglá, falakat rak ki, ami pedig az erőt szimbolizálja. Vagyis Türk Péter egyszerre utal a végesre és végtelenre, az egyszerűre és a bonyolultra, de mindenekfelett a transzcendens tökéletességre.” (Lóska, 2006, 20.)

S végül Nele Azevedo fiatal brazil képzőművész, azzal az ezernyi jégből faragott alakokkal, melyeket a berlini Gendermenmarkt tér lépcsőjére ültetett 2009-ben, a globális felmelegedés ellen „küzd”. Az alkotás mint installáció, megsemmisült, s pocsolyává vált a rövid távú időben, de ezzel sem ért véget a mű, a gondolat. A folyékony anyag az időjárásnak köszönhetően elpárolgott, s ekkor semmisült meg a mű tárgyi valója.

Ebben a fejezetben látom szükségét, hogy megemlítsem a doktori iskola harmadik évében, a kötelező szemináriumon tartott prezentációm vitatémáját, mely az egyéni kutatásom tapasztalatait tárta fel. Előadásom címe Boszorkánykodásaim volt, különböző anyagkísérleteimre utalván. A doktori témám

alapos ismertetése után bátran lehetett kérdezni. Az előadást dr. Aknai Tamás értékelte, de jelen volt Nagy Márta DLA, illetve a doktori képzésben részt vevő hallgatók is. Nagy Márta DLA kérdésével utalt a bronzöntés technikai művelete és a karamellizálás, illetve más olvasztásos technikai művelet közötti hasonlóságra. A bronz hevítése komoly ismereteket és tapasztalatokat igényel, kifejezetten veszélyes is tud lenni. A karamellszobor elkészítésére bármelyik ügyes kezű háziasszony vállalkozhatna, hiszen nem kell hozzá különösebb szakértelem. A munkafolyamat viszont rendkívül hasonló. Végy egy adag bronzot/cukrot, hevítsd folyékonyra, majd öntsd a formába. A cukrot folyamatosan kevergetni kell, a bronzot pedig salakolni. Természetesen a hevítés hőfoka nagyban eltér, s ebből kifolyólag az öntőforma anyaga szintén más. Szó esett az anyagokérésének mikéntjéről is. Nagy Márta DLA nem értett egyet a patinázódás fontosságával. Véleményem szerint léteznek bizonyos anyagok, melyek érése az idő elteltével előnyükre válik, illetve vannak, melyekre hátrányosan hat az idő vasfoga. Másképp viselik meg a környezeti hatások a bronzplasztikát, mint a plexit, s számos példát lehetne erre mondani.

Pár mondat erejéig említtem meg egyik papírból készült alkotásomat, melynek több változata is létezett. Ezek a kisplasztikák formailag szintén az architektonikus elemekre épültek. Miután elkészültek s megszáradtak, a tűz hatására történő elmúlásuk folyamatát rögzítettem. A matéria az idők töredéke alatt hamuvá lett, különösen, ha az alkotás elkészítésének időintervallumához hasonlítom. A papír mint médium, kb. a hatvanas évek elejétől jelentkezik a műalkotás tárgyaként. Különleges médium, mert „...vannak több ezer éves példányok, viszont pillanatok alatt tönkretelhető, vagy örökre megsemmisíthető, akár el is tüntethető. Mindenre reagál, mindennel reakcióba lép. A tűz megperzseli, megégeti, hamuvá porlasztja. A víz fellágyítja, barázdálja, áztatja, szétmossa, vagy belülről bomlasztja. A levegő, a szél mozgathatja, lebegteti, hajlíthatja, gyűrheti. Erők összepréselhetik, szétnyújthatják, szaggathatják. Az idő koptathatja, a felszínét felborzolhatja, vagy lecsiszolhatja, a napfény rostjait barníthatja, és még az is előfordulhat, hogy testébe lyukat éget. Savak és lúgok szerves testét roncsolják, máskor magok, mikroorganizmusok, gombák, vagy rovarkártevők táptalajául és/vagy táplálékául szolgálnak.” (Lieber, 2008, 66.) Mondhatnánk, patinázódik, érik. Wéhner Tibor állítása szerint a kínai kultúrában már az ókorban készítettek papírból kultikus céllal művészeti alkotásokat, viszont ezt cáfolta Dobos László, aki szerint a kínai kultúra papírtárgyai nem tekinthetők a mai értelemben vett szuverén műalkotásoknak. Szerinte az európai művészeti fejlődés eredménye a papír művészeti médiummá válása. Úgy véli, a japán

papírmerítőkben fel sem merült a művészeti alkotás gondolata. A vita tárgya innentől, az hogy mitől is lesz egy esztétikai értéket hordozó tárgy műalkotás. Erre pontos definíció nincs, hiszen a művészetfelfogás művészetfogalma állandóan változik. A papír sokáig csak üzenethordozó volt, felváltotta a sziklarajzokat, az agyagtáblákba vésett írásokat, ugyanis fontos lett az információmegőrzés szükséglete mellett a hordozhatóság is. Az információ térben és időben is mozgatható és kiterjeszhetővé vált. A papírban az az érdekes, hogy a végtermék egészen más, mint a növény, amelyből készül, szinte új anyaggá válik, úgy, hogy a rostanyag nem változik meg. Vagyis a növény a természetes állapotában elhervad, megszárad, viszonylag gyorsan megsemmisül, viszont miután papírrá alakul, dacol az elmúlással.

Heidegger azt állítja, hogy az anyag annál jobb és alkalmasabb, minél ellenállásmentesebben tűnik el az eszköz eszközlétében. (Heidegger, 1992) Nem azt mondja, hogy az eszköz szempontjából nem fontos az anyag minősége, éppen ellenkezőleg, az eszköz szolgálatába állítja az anyagot. Vagyis annál eredményesebb egy prezentáció, minél alázatosabban tudja az anyag karaktere a szöveg értelmét alátámasztani. Ezért választottam a mestermunkám anyagaihoz az idő múlását mérő eszközök megformálását.

Manapság sokszor teljesen kimarad a művészek közlésmódjából az anyag érintése. Az én esetemben is találunk olyan alkotást, melyben arra törekszem, hogy minimálisra redukálom az anyag érintését, s a fizika, a természet törvényeit használom az alkotás folyamatához.

1965-ben kiadták Alan Kaprow *Assemblage, Environments and Happening* című tanulmányát, melyben a hatvanas évek anyagszemléletét összefoglalja. „...a kép hatása, a 'micsoda' nem annyira fontos, mint azoknak a mozgásoknak a bonyolultsága és finomsága, amelyeken a kép keresztülmegy. A műnek ebben a felfogásban sem befejezetteknek nem kell lenni, sem pedig állandónak, sőt nem kell hagyományos értelemben műtárggyá sem válnia. ...Ha a változást mélyen át akarjuk élni és érezni, akkor a műnek meg kell engedni, hogy ezt az elméletin túli síkokon is kifejtse. Semmi nem írja elő, hogy egy műalkotásnak rögzített, tartós tárgynak kell lennie, amelyet lezárt vitrinben kell tartani. A szellemnek nincs szüksége a bebalzsamozás biztosítékára...” (Kaprow, 1966, 76.) Az át meg átalakuló tartalmak kifejezéséhez megújulni képes formákra is szükség van, ezek létrehozásához viszont újabb és újabb anyagok kutatására, technikák kikísérletezésére, a materiák adottságának vizsgálatára, megismerésére, az ezeken az ismereteken alapuló organikus alakításmódokra, hogy a forma az anyag inherens képességei és hatalma alapján fejlődhessen ki. Az alakításba pedig be lehet kapcsolni

alkotótársként maguk a matériák mellett a természet folyamatait, az egyenrangú elemeket, a változást, a véletlenszerűségeket, a bizonytalanságot, és bizonyos esetekben az irányíthatatlanságot is.

A '60-as, '70-es évek művészetében jut szerephez a véletlen fontossága, a játékoság, a természethasználat, a töredékesség, a pillanatnyi, a sérülékeny, a kellemetlen érzeteket keltő, a gusztustalan, a giccses... Már 1912-ben Boccioni felhívja a művészek figyelmét arra, hogy a háromdimenziós művészet terén is alkalmazzanak újszerű matériákat. Majd a dadaizmus elkezd anyagkísérletekbe fogni, s egyre nagyobb tömegben utasították el a hagyományos festészetet. A táblaképeket felváltotta az anyagok nyelvének kutatása, beleértve az addig művészietlennek hitt szegényes, romlandó matériákat, illetve a hulladékokat is. Ezek formailag összefüggtek az informellel, az antiesztétizáló művészettel. Azt állították, hogy a művészi érzés szabadsága érdekében a művészet közegének alkalmasnak kell lennie arra, hogy általa megnyilvánulhasson a szellem mozgékonyasága, illetve, hogy a művészi akaratot leghatékonyabban aktívvá tegye. Előtérbe került az anyagokban rejlő lehetőségek kutatása, az anyagokhoz tapadt kulturális toposzok lebontása.

Füst Milán a *Látomás és indulat a művészetben* című írásában azt állítja, hogy nem lehet egy széket, ágyat, asztalt önmagában úgy megmintázni, hogy művészi hatást keltsen. Mégpedig azért, mert a mű akkor valósággá válna. Valóságos kőszék, kőszekrény, kőágy lenne belőle. Én ezt cáfolnám, hiszen attól, hogy egy használati tárgy le van másolva, és egy hagyományos vagy akár egy szokatlan szobrászati anyagból van kivitelezve, az még lehet műalkotás, művészet, mely merőben más, mint a valóság. Ezt láthatjuk, érezhetjük, vagy megvizsgálva a mű keletkezésének útját, közelebb férközvéen a mű természetének ismeretéhez, megérthetjük. A mű környezete, tere, atmoszférája, anyaga sokban befolyásolhatja érzékelésünket, érzéseinket. Ezzel az állításával szemben kifejti, hogy ha az Andrássy úton egy mozgó, zsidongó tömegbe elhelyezünk egy kőből faragott alakot, akkor az elüt környezetétől. „Körülötte nyüzsög és zsidong a világ, csattan a szó, csillognak a szemek, csak az övéi nem minthogy kőből vannak, s ezenfelül nincs is színük, fényük- de mit is részletezzem? Mozgása sincs, csak mozdulatai, szemei más hatóelemekből nyerik kifejezésüket, mint a mieink, testének puhasága, vagy struktúrás szilárdsága szintúgy egész más összetevők eredménye rajta, benne, vagyis tehát hasonlít is hozzánk, meg nem is, s minél jobban összetéveszthető egy valóságos emberalakkal, annál jobban visszahőkölünk tőle, mikor kiderül, hogy mégsem az...” (Füst, 1964, 74.) Attól, hogy egy szobor figurális, már nem válik valósággá? A mozgás megszűntével

válik műalkotássá? Inkább a megfogalmazás mikéntje teszi műalkotássá a valóságot, mint a választott forma?

Befejezésül szeretném ismertetni a 2012 tavaszán a Muglai Egyetem Képzőművészeti Karán tartott workshop tanulságát, élményét. Lehetőségem adódott Törökország egyik legmodernebb egyetemére látogatni, s ott Transience sculpture címmel egy prezentációt, majd egy rövid workshopot tartani. Kockacukor-installációkat készítettek a szobrászhallgatók. Az édesítőt 1843-ban szabadalmaztatta Jacob Christoph Rad. A teacukor vagy más néven bécsi kockacukorként emlegetett cukor rövid időn belül egész Európában elterjedt. A kísérlet a következő kérdésekre adott választ. A műalkotás létrehozásához biztosított anyag befolyásolja-e az alkotók aktivitását, hozzáállását, a munkamorált. Vagyis gátolja-e a hallgatókat az a tény, hogy miután létrehozták a művet, szét kell rombolniuk. Az alkotóelemek egzakttsága hatást gyakorol-e a hallgatók fantáziájára. A cukor alakjából következett, hogy egyszerű, geometrikus, redukált formavilágú munkák születtek, vagyis a hallgatókat rendkívül befolyásolta az anyag természete, mérete, s leginkább alakja... A teret egyáltalán nem járták be műveikkel, kivétel nélkül mindenki asztalon alkotott, a mű installálását vízszintes elemekkel oldották meg. A munkák megszületése után számtalan kérdés érkezett az alkotást maradandóvá tételének lehetőségéről. Tehát a maradandóság kontra mulandóság kérdésénél máig a maradandóság kerekedik felül?



16. kép. Hallgatói munka: Labirintus (részlet) 2012 kockacukor

4.1. Egy magyar modell: Schaár utca

Schaár Erzsébet Utca című environmentjét muszáj említeni, egyrészt azért, mert rendkívül nagy hatással van rám, másrészt pedig azért, mert számomra egy kővé vált időt, múltban lakozó jelent és jövőt, egy megfoghatatlan, megmagyarázhatatlan, titkos időt éreztet. Az alkotó a hatvanas évek vége felé kezdte el készíteni nagyméretű kompozíciót. A művet 1974-ben a székesfehérvári Csók Képtárban építették fel először, majd 1975-ben Luzernben, a Művészeti Múzeumban. A két kiállításon a kompozíció más elemekkel volt összeállítva, hiszen a kiállítótérhez kellett alkalmazkodnia a művésznak. 1975-ben a művész meghalt, így a variálható mű éppen érvényes változata véglegessé vált, vagyis a luzerni változat



17. kép. Schaár Erzsébet: Utca, 1974

hirtelen megmásíthatatlan és stabil lett, mint egy kimerevített filmkocka. Szinte ön maga emlékműveként tűnt fel, ránk örökítve az átmentés megőrzés nagy felelősségét. Ezek után a múzeumok előtt felmerült a kérdés a mű megőrzésének kötelességéről, hiszen az alkotó még életében tárgyalt a székesfehérvári múzeummal a mű maradandóvá tételéről. A Janus Pannonius Múzeumra hárult az a rettentő nehéz feladat, hogy úgy rekonstruálja a luzerni utcát, hogy az ott, akkor egy efemer alkotás volt, és ebből az ideiglenes anyagokból készült utca eredeti karakteréből a lehető legtöbbet megőrizzen. Megőrizze az anyagból fakadó esendőséget, és a „mindörökké” konkrét idő nélküli valóságának változékonyágát. A következő öt év a mű végleges formába öntéséhez alkalmas anyag keresésével, vagyis kísérletezések sorozatával telt. Több lehetséges anyag szóba jött, sőt kipróbálásra is került, mint a műgyanta, a műkő, de mindegyik esetben egy új mű született – az anyag tulajdonságainak köszönhetően. Végül a hidrofobizált gipsz lett a végleges variáció. Hőálló, víztaszító, s ami a legfontosabb, alkalmas a szobrok plasztikai finomságának visszaadására. Schaár Erzsébet a gipszet nem tartotta végleges anyagnak ebben a kompozícióban, így a fehér szín is csak esetleges, ő mindenképp nemes anyagból szeretne volna kiviteleztetni, leginkább bronzból. És mivel voltak erről kisebb méretű vázlatai, így látni lehet, hogy akkor, abban a színben, barnában, szürkében lett volna az alkotó szándéka igazán látható, és érezhető. Vagyis a több mint húsz év alatt, míg a rekonstrukció célba ért, sikerült az utcát megmenteni, s megőrizni az utókornak, a kérdés csupán az, mit szólna ehhez az alkotó, aki feltételezések szerint nem így képzelte el a végleges változatot. Nem ebben a színben, tán nem ezen a helyen...

Csorbult-e Schaár Erzsébet alkotása a fent leírt technikai, formai közbeavatkozás által? Tétélezzük fel, hogy van egy emlékművünk, mondjuk egy vikinghajónk, melyet nekünk ajándékoztak a norvégok. Mi annak ellenére, hogy vigyázunk rá, észre vesszük, hogy a hajó bizonyos alkatrészei rohamosan szuvasodnak, s mivel nem akarjuk, hogy a műemlék az enyészeté legyen, a megszólalásig hasonló részekkel pótoljuk azokat, gondosan ügyelve arra, hogy a hajó eredeti formája megmaradjon. A dolog úgy alakul, hogy szépen fokozatosan a vikinghajó valamennyi alkatrészét ki kell cserélni. A renovált hajó annak ellenére, hogy szinte egyetlen eredeti részt sem tartalmaz, ugyanaz a hajó marad ebben az esetben? Tegyük fel – ha valaki nem ért egyet vele –, hogy akkor számít azonosnak a két hajó, ha 5%-a cserélődik csak ki. Abban az esetben $a=b$. Így is történik, csak 5%-át renoválják, viszont 10 év elteltével ismét 5%-át ki kell cserélni. Így $b=c$, hiszen nem lépték át az 5%-os határt. Akkor viszont $a=c$? Folytatván az elméletet, az történik, hogy a szuvas, de eredeti alkatrészeket megőrizzük egy raktárban, s kis idő múltán összerakjuk. Lesz két vikinghajónk. Az eredeti szuvas összerakva a raktárból, illetve a részenként, fokozatosan kicserélt friss állapotú. Ha egy múzeumigazgatót kérdeznénk meg, hogy melyik hajóra tartana igényt, valószínű, hogy a rekonstruáltat választaná, mert anno azokon a fenékdeszkákon lépkedtek a vikingek. Vagyis az elméleti elgondolás győz a tárgy fölött. A műalkotásoknak a fizikai, megfogható létén kívül van egy szellemi, gondolati tartalma, megjelenése, jelenléte is, mely sokszor ugyanakkora, vagy nagyobb részben van jelen, mint maga a megfogható, tárgyi valóság.

5. Új műfajok

A képzőművészeti műfajokban rejülő változás igazi nagy hulláma a XX. századra érte el a világot. Ekkor jelentkeztek az egyre több, egyre rövidebb életű, de egyre impresszívebb mozgalmak az avantgárdtól elkezdve napjaink irányzatáig. Ekkortájt a betontól a szeméig minden a művészet alapanyagául szolgált. Hogy miért a XX. század hoz egy ilyen fajta újító hullámot? Az ok a technikai újítások megjelenése világszinten. A XX. században eddig sosem tapasztalt technikai forradalmak játszódnak le, a tudomány fejlődése következtében hihetetlen sebességgel kezd változni körülöttünk a világ. Sokkal rövidebb idő alatt sokkal több és egészen eltérő művészeti stílusok, csoportok jönnek létre, melyek felhasználják ezeket a technikai újításokat a művészetükben.

A XX. század eleje a forrongó erjedés évei. Nemcsak a politikában, a művészetben is. Megjelennek a különböző avantgárd irányzatok. Valamennyi közülük egy-egy eszmét állít középpontjába, s amilyen kérészerűek a politikai eszmék, olyan gyorsan jelennek meg új művészeti irányzatok is. Ami az anyaghasználatukat illeti, extrém dolgok kerülnek előtérbe. Egyes irányzatok pedig olyan újfajta kifejezőmódokra épültek, mint a body art, amely az emberi testet mint a képzőművészet alapanyagát tekinti, a pop art, amely a popkultúra, a rá épült médiára alapszik, a mail art, amely postai úton történő művészetet jelent, vagy a kinetika, amely a fényel történő illúzionisztikus térélményre törekszik. A legkülönbözőbb számítógéppel készült művekről, média- és filmművészetről már ne is beszéljünk! Ez azonban csak néhány példa a század rengeteg irányzatából.

Ha a művészet valódi lényegét vesszük, akkor újból azt kell kijelentenünk, hogy igenis szükségszerű a művészet ilyen irányú alakulása. Mindebből látszik, milyen nagy a kapcsolat a művészet és a közélet, a közemberek között. Gyorsan változó környezetünk gyorsan változó művészetet hozott létre. Egyes művészeti alkotások esetén már nem feltétlen elsőrangú a halhatatlanság. Példa erre a konyhaművészet, vagy épp az egyszerű és megismételhetetlen performanszok, akciók, happenings.

Miközben a huszadik század folyamán sorra jelennek meg olyan műfajok, amelyek a művészetet nem statikus dologként, hanem időben változó jelenségként tételezik, mint a kinetikus szobrászat, később a performansz vagy még később a médiaművészeti vagy interaktív alkotások, megjelennek olyan tendenciák is, amelyek kifejezetten a műalkotás folyamatát emelik a műalkotás rangjára. Ilyen Jackson Pollock akciófestészet és az absztrakt expresszionizmus hatására létrejövő process art, amelynél a befejezett műalkotás a hangsúlyt a létrejöttében szerepet játszó eseményekre teszi, mint például Richard Serra ólomöntései esetében.

A hatvanas években Európában és az Egyesült Államokban megjelenő újművészeti megnyilvánulások lehetővé tették, hogy letegyék a háromdimenziós tárgyak új koncepciójának alapjait.

Az installáció valódi XX. századi műtípus. Olykor technikának, olykor műfajnak tartjuk. Ez a szó már régóta része a művészeti szótárnak, hiszen amikor kiállítást rendezünk, akkor is installálunk, ám ez csak a technikai részre vonatkozik, a végeredményt viszont nem nevezzük installációnak. Talán így definiálhatnánk: tetszőleges számú és méretű anyagok és tárgyak tetszőleges technikával történő egymáshoz rendelése, melynek végeredménye lehet stabil vagy mobil, állandó vagy romlandó. Legtöbbször az installálás is komoly szerepet kap, mint alkotói folyamat, a mű szerves része. Ehhez kapcsolódik általában az ideiglenessége. Sokszor egy helyre, kiállításra szántak, ezért átmenetiek. A Kortárs Magyar Művészeti Lexikon definíciója szerint a művészeti szóhasználatban eredetileg felszerelést, berendezést, a kiállítási tárgyak elrendezését jelentette. A kialakulását az environmentből szokták levezetni, de míg az environment a mű térbeliségére, addig az installáció az elkészítés módjára vonatkozik. Az installáció tulajdonképpen nagyméretű assemblage, mely gyakran többé-kevésbé kitölt egy speciális belső teret. Vagyis az installáció a tárgyak kölcsönhatására, a tér berendezésére összpontosít, nem az egyes tárgyakra.

A konceptuális művészet a hatvanas évek közepén kialakult tendencia, a fogalmi, gondolati tényezőt helyezi előtérbe, mindenek előtt olyan művészet, melynek anyagát fogalmak képezik. A szűkebb értelmezés szerint a művészek tevékenységüket a művészeti nyelv, a művészetfogalom és különböző kontextuális kérdések vizsgálatára szűkítik. A konceptuális művészet egyik számomra legkiemelkedőbb alkotása Varga Ferenc DLA 2000-ben készített kiotói műve. A művész egy kavicsot vett fel a kiotói egyetem parkolójában. Ezt zsebre tette, s huszonkét napon át gyalogolva elvitte a tengerhez, ahol megmosta, majd újabb közel ezer kilométert gyalogolva visszahelyezte a parkolóba. Amíg a művész megtette ezt a távolságot, elmélyülhetett a gondolataiban, kettesben, ő és a kavics, közben élményeket, s emlékeket gyűjtve. Anyagban őrzött gondolatok. A kavics a séta közben emlékeket gyűjt, az ember is ezt teszi, csak ő tudatosan. Ez a gyalogút abban különbözött a land-art művészek korábbi zarándokútjaitól, hogy ők rendszerint fényképpel dokumentálták az útjukat, Varga Ferenc DLA pedig egy kavicsal. A fénykép a valóság látványának másolata, a kavics viszont magának a valóságnak egy darabja. Azzal, hogy az utat nem fotóval, hanem egy kavicsal dokumentálta, feláldozta a láthatóságot és a megmutathatóságot. Felvetődhet bennünk a kérdés, hogy a

dokumentáció hiánya s a láthatóság és megmutathatóság hiánya mennyit vesz el tőlünk az alkotás átélhetőségéből, s a művészi kifejezés csorbul-e ennek köszönhetően? Jelen esetben az alkotó valószínűleg sokkal jelentősebbnek érzi önmaga kibontakozását, mint a mű szellemiségének átadását. Ezáltal a mű és a befogadó eltávolodik egymástól, vagy a befogadás független a mű vizuális megjelenésétől.

A fluxus a hatvanas években alakult ki, lényege a művész személyes közreműködésével zajló, időben végbemenő esztétikai esemény, amely ötvözi a teljesen spontán megnyilvánulásokat és a művész által pontosan megtervezett gesztusokat, történéseket. A fluxus egészen új elemeket vezetett be az esztétikájába, az eseményt, illetve az idő mint mulandóság kategóriáját. A tér meghódítására indult, hogy a művészet totális kiterjesztésével, a minden érzéket egyformán átható alkotással, az akcióval újítsa meg a mű lehetőségeit. A mozgalom legjelentősebb központja New York, Párizs, Düsseldorf és Tokió, legfontosabb képviselői: John Cage, Dick Higgins, Allan Kaprow, Wolf Vostell, Bazon Brock, Jim Dine. A fluxus szellemisége Magyarországon is visszhangra talált, különösen Erdély Miklós, Szentjóby Tamás és Galántai György munkásságában.

A Land Art a szobrászatot és az építészetet házasítja össze úgy, hogy a természetet megfosztja önállóságától: a művészeti alkotások a természetből származó tárgyakkal kerülnek párhuzamba. Föld-művészet, mint ami a földből nő ki, a földbe mélyed, folyamatosan alakul, pusztul, teret szervez. A művészet az életből ered, és a táj az élet tere. Ma a helyzetképet az anyagtalán, tárgyként nem létező vagy önmegsemmisítő, reciklikus művek fejezik ki leginkább, mint a tájműfaj is. „A kortárs tájszobrok hagyományos körüljárható, de új anyagokkal megvalósított formáihoz előképként Körösi Tamás több évig készített Tájhangok sorozata szolgálhatott. Ez a tematika külön fejezetet érdemelne, mert izgalmas, új formáit ismerhetjük meg a szobrászi gondolkodásnak, melynek középpontjában nem a land artnak a tájat meghódító vonása áll. A művészek a tájat, mint befogadó közeget képzelik el organikus formáik mellérendeltjeként (Farkas Zsófia, Csepregi Balázs, Huszár Andrea), vagy a szobrot mint önálló „tájegységet” alkotják meg (Zsemlye Ildikó, Cseh Lili, Dobó Krisztina, Kovách Gergő). Varga Éva fűszobrai például monumentumot állítanak a természet apró, de túlélő típusú élőlényének, az apró fűszálnak...” (Muladi, 2005, 19.o.) A land art kapcsán mindenkinek Robert Smithson Spiral Jetty-je jut eszébe, ahol hatalmas tömegű föld mozgata zajlott. Ez és az ezekhez hasonló munkák magas költségeket vontak maguk után. Magyarországon már lassan tíz éve évente megrendezik a land art művésztelepet Tolcsván. Itt más jellegű alkotások születtek, születnek. Itthon a 60-as évektől figyelhető meg a természetbeli

anyagok, helyszínek művészetbeni alkalmazása. Kezdeményezői a Pécsi Műhely tagjai, akik geometrikus alakzatokat varázsolnak a tájba, s ennek összefüggéseit, egymásra gyakorolt hatásait figyelik, és rögzítik. A land art és az earth art olyan művészet, melynek művei a galériák és kiállítóterektől távol születnek meg, de a videók s fotók azért jól reprodukálják az alkotásokat. Szubjektív döntésem alapján röviden említést teszek egy fiatal képzőművész alkotásairól, melyeket nagyra becsülök. „Pokorny Attila szobrai a természettel, és azzal az állandósággal való viszonyunkat fejezi ki, amellyel a természet az emberi tudatban és érzékenységben jelen van. Szobrai rugalmasak, alkalmazkodóak, részei egy élő folyamatnak. Végtelen szobroknak nevezhetjük őket, mivel részt vesznek az élet természetes körforgásának örökös folyamatában. Végtelen szobrokhoz illően Pokorny alkotásai az élet múlandóságát ragadják meg, azt, hogy minden változik, minden átmeneti, része az élet folyamatának. Pokorny alkotásai eszünkbe juttatják, hogy a fizika a legradikálisabb művészeti forma, amely láthatatlanul, állandóan változik, olyan



18. kép. Esra Saglik: Fehérbe bújtatott gipsz (részlet) 2007

folyamat, amelyben láthatatlan, de megnyilvánuló energiák vesznek részt. Ő elfogadta a kihívást, érzékenysége és képességei lehetővé teszik a kísérletezést. A kísérletezésben soha nincs tökély, de aki igazán keres, az talál. A természet hihetetlenül változatos műterem, az anyagokért pedig nem kell üzletbe menni, a környezet mindent rendelkezésre bocsát. És minden a műalkotás részévé válik.” (Grande, 2012)

Két fotódokumentáció egymás mellé helyezésével s összehasonlításával hadd éreztessem egy példán keresztül a mulandóság és örökkévalóság kérdését. Élesen érezhetők a következők. Esra Saglik török képzőművész Fehérbe bújtatott című térberendezése egy maradandó anyagból, gipszből épült fel. A tárgyak élettelen, múló pillanatot engednek érezni. Egy halott világot, egy elporló létet, emlé-



19. Pokorny Attila: Szőnyeg, 2011

kezést. Ezzel szemben Pokorny Attila Szőnyeg című alkotása lassan, de elpusztul, mégis étellel teli érzést vált ki a természet örök munkálkodásának köszönhetően. A mű mindvégig együtt él a vegetációval.

„A természetművészet a hatvanas években indult, a környezettudatos gondolkodás kialakulásával egy időben. A természetművészek a természettel való harmóniára törekednek, a természet nem ábrázolási témaként jelenik meg náluk, hanem attitűdként. Alkotásaikban a művészek az adott környezetben fellelhető természetes anyagokat használják fel, így a létrejövő művek általában mulandóak. A természetművészek általában kerülnek a gépi megmunkálást, főleg a kézműves technikákat alkalmazzák.” (Erőss, 2011, 43.) Az elmúlt évtizedekben bebizonyosodott, hogy az ember nem lehet legyőzője és uralkodója a természetnek. Erről a keleti ember mindig is így gondolkodott. Istent, a természetet és önmagát mindig egyetlen egységben gondolta el. A keleti népekkel ellentétben az európai ember hierarchiákban gondolkodik, talán ezért nem jellemző mifelénk a természetművészet elterjedése. Erőss István helyspecifikus, nem reprodukálható, idővel eltűnő műveket készít. A hely szelleme, a táj kisugárzása érleli meg az alkotásokat.

A 60-as évek egyik új művészeti ága lett a performansz, amely az összművészet legszabadabb sajátosságait tudja megjeleníteni, a konvencióktól mentes előadók térben és időben, hangban és képben, de mindenképpen élőben és valóságosságában egyszeri és megismételhetetlen módon, tehát fenomenális jelenléttel teremti meg a kapcsolatot a közönséggel. A performanszokban nem választhatók külön a zenei, színházi, irodalmi és képzőművészeti jellegű elemek, ezek szabadon, minden társítást megengedve törik szét a klasszikus műfaji határokat. A performansz összművészeti jellegéből és mindenfajta szabálynélküliségéből fakadóan végső célja nem a hagyományos műtárgy előállítása, hanem egy olyan folyamat bemutatása, ami egyszeri és megismételhetetlen. Ezért van óriási szerepe a befogadónak, akinek együttműködése és nyitottsága vagy éppen felháborodása és elutasító viselkedése maga is a performansz része, sőt célja.

A kinetikus művészet a kinetikusz görög szóból eredeztethető, melynek jelentése mozgással kapcsolatos. Ez a meghatározás a valóságos vagy látszólagos mozgást megtestesítő művészet megnevezése. A „kinetic art” ötlete a 20-as években merült fel először, de főleg az ötvenes évek végétől kialakuló nemzetközi irányzat, amely az op-art illuzionista kinetikus hatását valódi térbeli-fizikai mozgásformákká fejleszti. A kinetikus művészet lehet teljesen egyszerű vagy összetett. A terminus azokra a műalkotásokra is alkalmazható, amelyek fényeffektusokkal teremtik meg a szemlélő számára a mozgás illúzióját. Schöffner Miklós, Kepes György, Moholy-Nagy László e műfaj magyar képviselői.

Az interaktív művészet célja a kapcsolatteremtés, mind a közönség és a művészet, mind pedig egymás között. A kapcsolatteremtés mint központi fogalom nyilvánul meg ebben a műfajban, s a végén nem is a kész termék, hanem az azt létrehozó folyamat a fontos.

Mint a társadalmi élet minden területe, a művészet és a közösségi lét is a kapcsolatokon, emberi viszonyulásokon alapul. Valahol a művészet funkciója is a kapcsolatteremtés, sajátos kommunikáció emberek és emberek, művek és művészek, alkotók és a közönség között. Ebben a műfajban a művész egy ponton elszakad a műtől, de a munkája tovább kommunikál a befogadóval, és interaktív kapcsolatba lépnek. Az alkotás, elképzelés, ötlet tovább formálódik mások által úgy, hogy a befogadó magáévá teszi mint inspirációt, vagy esetleg a mű provokálja a közönségét, és az válik szellemi hordozóvá, ami a kapcsolati szál újabb rétegének jelenlétét igazolja ebben a művészetben. Mindez azért fontos, mert az emberek képesek könnyen megtalálni a közös hangot, és építő kapcsolatba lépni egymással, de a mai elidegenítő világunk sokféle módon lefojtja az ösztönöket. A közös hang megtalálása nem művészi, hanem emberi kérdés, mégis egyre inkább háttérbe szorul, pedig a képességek kiaknázása közös érdek is lehet. Számomra nagyon egyedi a Sipos Marica által kiötlött, a nézőt is alkotóvá tevő felpumpálható térberendezés, melyekhez használati utasítással is szolgált, hogy a vállalkozó szellemű kreatív néző létrehozassa a maga privát műalkotását. Az ötlet az alkotóé, de a látogató önti végleges formájába a művet. A mű a játék öröme mellett a mulandóságra is felhívja a figyelmet.

A littoral art, vagy határművészet eszmeisége a mély gyakorlatiasságban, az immerzív befogadó esztétikában és a művészetpolitikában gyökerezik. A partszegélyi, littoral zónák jellemzői a bizonytalanság, az instabilitás és a marginalitás. Ian Hunter és Celia Rarner angol művészek vezették be a fogalmat. (Orosz, 2011.)

A socially engaged art a kilencvenes években terjedt el. Művészei gyakran választják helyszínül a városi köztérreket vagy partnerként vonják be a helyi lakosokat. Sokszor olyan kérdéseket vetnek fel, melyek relevánsak a terület jövőjére nézve. (Orosz, 2011.)

A dialogical art művészetén belül a művész és a befogadó olyan kapcsolatba kerülhet, hogy a befogadó visszabeszélhet, és ez a replika beépülhet a műbe. Arra szólít fel, hogy a kommunikációt esztétikai formaként kezeljük.

A kollaboral art, vagyis az együttműködő művészet lényege abban rejlik, hogy a művész valakivel együtt hoz létre valamit. A kollaboráció az interaktivitással ellentétben feltételezi a résztvevők egyenlőségét. Az interaktív művészet az alkotás és a közönség közti kapcsolatra fókuszál, a kollaboral artnál pedig a művön belül jön létre a kapcsolat. A kollaboral art létrejöhet művészek között, vagy akár művész és nem művész közt is. (Orosz, 2011.)

Az environmentek általában csöndes helyzetek, és egy vagy több ember számára léteznek, hogy belesétáljanak, belemásszanak, lefeküdjenek, vagy leüljenek benne. Más environmentek arra kérik a látogató-résztevőt, hogy teremtse újjá, illetve folytassa az alkotásban jelen lévő folyamatokat. A nézőt is magába foglaló mű. Mindezek a jellemvonások valamiféle elgondolkodó, elmélkedő viselkedésformát jeleznek. Az environment és a happening alapjaiban hasonló. (Orosz, 2011.)

A nyolcvanas évektől a hagyományos köztéri művészet fogalmának szűkössege az alkategóriák élénk osztódásához vezetett. Az új típusú vagy new genre public art, a dialogikus művészet, vagy a community art, az art in public space, a street art...burjánzása jelzi a szellemi vitát. (Orosz, 2011.)

Közösségi művészet (Public Art): „Az utóbbi években egyre gyakrabban felbukkanó, ám jobbára meghatározatlan fogalom a magyar kortárs művészeti életben. A magyar fordítás nehézségekbe ütközik: a talán kézenfekvő fordításnak tűnő köztéri művészet terminus nemcsak az előző politikai érához erősen kötődő jelentéstartalma – mely leginkább állami megrendelésre készült, nyilvános helyeken elhelyezett reprezentatív műalkotásokat jelöl –, hanem e jelentéstartalom szűkössege miatt is alkalmatlannak bizonyul...” „Süvecz Emese a public art-ot 'közösségi művészetként' illetve 'művészet a nyilvános térben'-ként fordítja.” (Hock, 2005, 99.) Mark Hutchinson a publikart négy szintje című esszéjében pedig négy fázisban különbözteti meg a köztérbe lépő művészt. Az első fázisban a művész egy pozitivista megfigyelő, aki elkülöníti magát a megfigyelt csoporttól, aki ráerőszakolja művészetét a publikumra. A második szinten a művész belefolyik a közösség életébe, némiképp „belülálló” és reflexív lesz. Ez a fajta művészi attitűd felhasználja közönségét, s a látszat ellenére nem megszólaltatja, hanem elhallgattatja őket. De az is előfordulhat, hogy a közönségből nem az elvárt reakciót váltja ki a publikart darab, s ennyiben a publikum győztesként kerül ki a történetből. A rátukmálás és a belülállóság után a harmadik esetben a két fél között dialógus alakul ki. Itt a művész figyelembe veszi az adott terep lakóit, és azokat a jelentésrendszereket, melyek az adott közösség számára meghatározóak. A negyedik szintben pedig megjelenik az önátalakítás, ellenben az első dimenzióban tapasztaltakkal, mikor is a másik megváltoztatásáról volt szó. Hogy mi minden lehet publikart? Olyan művészet, amely megváltoztatja a művészetet, azaz önmaga mibenlétét. A public art az állami támogatások fő területét képezi a nyugati országokban. Legtágabb értelmében minden olyan művészeti gyakorlatra vonatkozik, amely kívül esik a múzeumok és galériák fizikai terein és konvencióin. A public art a közönség demokratikusabb hozzáférését feltételezi a művészeti

produktumokhoz. A közönség egy differenciált és tágabb csoportot jelent a public art esetében, mint a múzeumok hagyományos művészetfogyasztó rétege. Hálózatszerűen kapcsolódik össze az alkotó, a befogadó, a tér és az idő. A mű sokszor nemcsak közös, hanem együtt munkálódhatnak a befogadó és az alkotó a jelentéstartalom bővítésén. Ezáltal színre lép a váratlanság, hozzáférhetőség, a másként-olvashatóság, és az egymás mellett lévő olvasatok újrafogalmazzák a vizuális kultúra fogalomrendszerét. A public art lehet bármilyen műfajú és technikájú, installáció, performansz, fényfelirat, kivetés, murális alkotás, szobrászati tárgy...

A folyamatszobrászat egy új dimenziót nyit a szobrászat műfajon belül, vagyis az idő dimenzióját. Tulajdonképpen minden műalkotásról elmondható, hogy folyamatos története van, folyamatosan valósul meg, folyamatos a befogadása... A folyamatszerűség minden elemét áthatja a műnek, de egy állandó dolognak, egy tárgynak ez a folyamat nem lényege. A folyamatszobrok viszont nem folyamatokat szimbolizálnak, hanem folyamatosan változnak, alakulnak át, mintha egy felgyorsított időben lennének. Az „elmúló szobrok” változó mivoltukkal az elporló lét esetlegességét vagy a már fizikai valóságukban rég nem létező tárgyak gondolatiságát jelenítik meg. Az alkotás változásának lehetősége lehet egy magyarázat, egy nélkülözhetetlen dimenzió, de lehet akár egy véletlen is.

Röviden megemlítenék még egy alkotást az utóbbi években zajló public art műfajon belül készült alkotások közül. 2007-ben a Magyar Művelődési Intézet és Képzőművészeti Lektorátus úgy döntött, hogy kísérletet tesz arra, hogy a magyar köztéri művészetet segítse megújulni. Azóta folyamatosan zajlik ez a projekt, amelyen a nyertes, megvalósult alkotások rendkívül frissek, mély tartalommal bírnak, és úgy gondolom, hogy szükség van rá, hiszen a köztérre szinte csak kizárólag az önkormányzatok „uralják” ezen a téren, s tőlük ilyen tárgyú igény nem igen érkezik. A megvalósult alkotások közül egyet ismertetek, mely hozzám legközelebb áll: Imre Mariann miskolci muráliája. Címe A mulandóság rögzítése. „A public art munkával a művész egy konkrét helyspecifikus térhasználatra reflektált. Az elfogadott koncepció szerint a miskolci Hősök terén meglévő díszburkolat egy részét – a burkolat kiosztását követve – azonos méretű beton járólapokra cserélte volna, amelyeken vörös, rózsaszín és kék színű fonallal hímzett babakocsi-nyomvonalak mintázata látható. A teret ténylegesen használó kismamák – a művész által tartott workshopon – részt vettek a „hímzés” elkészítésében, egy-egy babakocsi-nyomvonal megvarrásában. A public art munka egy napig volt a Hősök terén látható. A mű kopásával a művész számolt, a koncepció része volt, hogy ez is a mulandóságot nyomatékosítsa.” (Imre Mariann, 2010, 40.)

A muráliához kapcsolódóan, – mely olyan alkotásokat jelent, melyek kikerülnek a köztérre, vagy már eredetileg oda készülnek, mindenesetre nyomot hagynak egy olyan térben, amely mindenki számára átélhető – kitérnék egy számomra szimpatikus public art műre, mely a street art-os háttérű Orosz Richárd és a designerként elismert Ipek Türkoglu közös projektje. A VIII. kerületben eltűnő lakóházaknak emel emlékművet. Céljuk, hogy az elbontott épületek, lakóik és történeteik ne kerüljenek feledésbe, ezért egy immáron üres telekkel szomszédos, a bontás jeleit gyakran magán viselő tűzfalra terveznek a korábbi ház kontúrjait követő muráliát. Levéltári kutatással, valamint az elbontott ház egykori lakóival készített interjúk alapján a művészek feltérképezik a korábbi épület történetét, a hozzá fűződő személyes emlékeket, az egykori lakások berendezését, belső kialakítását, majd mindezek alapján egyszerű és puritán képi világot hoznak létre. Ezt hamarosan beboríthatja, eltakarhatja egy szomszédos épület, vagy egy vakolat, mindenesetre a feledés ellen küzd. A Kisfaludy utcai falfestmény elkészítését két szemszögből közelítik meg. A lakóktól kapott információk alapján, az elbontott épület tűzfalon hagyott körvonalát követve megfestik a ház egykori metszetét, a benne lévő lakásokat, az emlékek alapján felidézett berendezésekkel, a lakók történeteiből inspirálódó életképekkel, jelenetekkel. A ház és az ott lakók történetét absztraktabb módon ragadják és örökítik meg. A kutatás és az interjúk alapján statisztikákat gyűjtenek, és ezeket a mindennapi életet játékosan leíró, ám egyúttal érdekes és meglepő elemzéseket festik fel a ház falára, így állítva emléket az egykor ott zajló életnek.



20. kép Imre Mariann: Miskolci murália. 2009 beton, fonal



21. kép Orosz Richárd-Ipek Türkoglu: Nefejejes 2011.

5.1 Az eat art (étekművészet) és meghatározó mesterei

Az étekművészetnek azért szentelek hosszabb fejezetet, mert a különböző műfajok közül ez az egyik, amely hozzám legközelebb áll. Sajnos magyar nyelvű írások alig-alig vannak erre vonatkozóan. Egy étel, egy íz rengeteg érzelmet, emléket, érzést hoz felszínre bizonyos emberekben. Van, akinek központi helyet foglal el életében az étkezés, s vannak olyanok, akik bevonnák egy éhségűző tablettát, majd tennék tovább a dolgukat. Olyan is akad, aki az ételalapanyagokat a képzőművészeti alkotás kifejezésének rendeli alá.

5.2. Daniel Spoerri

Az eat art, vagyis az étekművészet már a 70-es évek elején megjelent Európában. Daniel Spoerri nevéhez kapcsolódik, aki rendkívül sokoldalú alkotó. Művészetének lényege pop artos hagyományokon nyugszik, de több stílusirányzathoz is kapcsolódnak művei. A hatvanas évek elején egy koppenhágai galériában bolti lisztet és cukrot forgalmazott normál áron úgy, hogy az élelmiszerek címkéjén egy külön pecsét felirata volt olvasható: „Vigyázat, műtárgy!” Érdekes recepteket is kiagyalt, egyik ilyen a Sült vasaló 1969-ből: Végy egy faszén tüzelésű vasalót, töltsd meg nyers kelt tésztával, és rakd a kemencébe! Sütés közben a dagadó tészta kilép majd az oldalsó lyukakon, és poétikus gyengédséggel fogja megemelni a vasaló fedőlapját. Csatlakozott az újrealizmushoz, a fluxushoz, majd ezeken belül megteremtette saját műfajait, a „csapdaképet” és az „eat art”-ot. 1968-ban étterme, majd 1970-ben eat art galériája nyílt Düsseldorfban. Az eat art kezdetben a laboratórium-étteremből állt. 1970-ben egészült ki a Rauschenberg, Richard Lindner, Arman, Tom Wesselmann, Dieter Roth vagy Joseph Beuys ehető műalkotásait kínáló „szuvenírbolttal”, az Eat Art Galériával. Leginkább viszont a bankettekéről vált híressé. Ilyen volt például a Művészet tortából, a Világ szegényeinek konyhája, a Kannibál vacsora, vagy a 12 csillagos asztro-gasztro-ünnep. Ezek a kulináris bankettek rendkívül kedveltek voltak a hetvenes években. „Hommage a Karl Marx” címmel hirdette meg Spoerri 1978-ban azt a bankettet, amivel egy fotógalériát avattak fel. Ebből az alkalomból meghívta Karl Marx összes Rajna környéki névrokonát, és Spoerri diákjai az asztalokat gyertyák és flitterek mellett kis homokbuckákkal dekorálták. A Kannibál vacsorára, amelyre 1970-ben Düsseldorfban került sor, Claude és François Xavier Lalanne művészpár testrészeiről készült öntőformákat tölthettek

meg különféle ételekkel. Az előétel darált borjúhúsból és paradicsomszószból készített lakkozott körmű ujj volt, majd következett a művészek rózsaszínű vajból és kenyértész-tábol préselt füle és lába, szemük tojásból és gombából formálódott, desszertként az intim testrészek is az asztalra kerültek. Marhavérből, vodkából, ketchupból és campariból kevert koktél zárta a véres lakomát. (A kannibalizmus örök téma, ha evésről van szó.)

Spoerri az örökkévaló érték, az emészthetőség, a művészet változásai, a művészet mint fogyasztói termék problémáit vizsgáló mozgalma, amely kiterjed a legváltozóko-nyabb dologra, ami csak létezik, mégpedig arra, ami ehető. Az ő korai munkái, a csapdaképek mind „utolsó vacsorák”. Az étkezés után elhagyott tálakat, ételmaradékokat, evőeszközöket, csikkeket, ott felejtett személyes dolgokat foglyul ejtette, fixálta, majd függőlegesen megdöntve, hommage-ként állította ki. Nála az evés központi szerepet kapott- „mint a létfenntartás eszköze, mint mindennapjaink rítusának meghatározója, mint közösségi tevékenység, mint a kulturhistória meghatározó jelentőségű eleme, mint szokásrendszerek, rítusok központi magja, egyszóval az evés és mindaz, ami a valóságban és a tudatunkban, reflexeinkben e tevékenységhez, fogalomhoz tartozik.” (Vadvári 2009, 17.) A csapdaképek számára a valóság megragadásának legtökéletesebb módját jelentik. Az első csapdaképeket követte a többi, és a szituáció egyszerű rögzítése hamarosan tudatosan megkomponált cselekvéssor befejezésekként következett be.

Spoerri 1985-ös alkotásához, az Utolsó vacsorához Leonardo képét vette kölcsön, csak épp faliszőnyeg formájában, és természetesen ragasztott rá néhány színes teáscsészét, mintha egy kedélyes ötörai teázást látnánk a Megváltóval.

1970-ben, az Új realisták mozgalmának tíz évvel korábbi megalakulását ünneplő, egyben a mozgalmat el is temető, Milánóban rendezett Utolsó vacsora (Ultima Cena) során többek között Christo-módra becsomagolt zöldséget, húst és burgonyát, Césarnak ajánlott összepréselt töltött cukorkákat, Mimo Rotella stílusában készült olajshordót marcipánból és Niki de Saint Phalle egyik képének tortareprodukcióját tálalták fel.

A Les oufs sont faits címet viselő esten a vendégek zsetonokat kaptak, amellyel ruletten játszhattak. A szerencsések a nyeremény arányában többféle ételből ehtettek, természetesen a vesztesek is kóstolhattak, csak éppen kevesebből. Az étkezés fekete-kávával kezdődött, amely valójában fekete színű, sűrű gombaleves volt. Ezt követte a három gombóc fagylaltnak kinéző, spenóttal, céklával és sütőtökkel ízesített-színesített krumplipüré, húsgombócból készült „csokoládé” kísérvél. A többfogásos vacsorát egy csokoládéból készült szemétláda tartalma zárta, amelyből lerágott csontok, halszállkák, hús- és egyéb ételmaradékok, burgonya- és narancshéjak kerültek elő, természetesen minden marcipánból és színes cukorból, a megtévesztésig élethű formában.

Első alkalommal 1980-ban a Chalon-sur Saône-i Eat-Art Fesztiválon rendezte meg Spoerri a Szegény és gazdag bankettet, amelynek során valamennyi vendég azonos részvételi díjat fizetett, és a művész kockadobással döntötte el, ki jogosult arra, hogy kényelmes karosszékekben a gazdagok bőséges és különleges vacsoráját költse el, és ki az, akinek az asztal túlsó oldalán, fapadon ülve csak rizs, burgonya, köles, bab és más hasonló táplálék jut. Ezzel az étkezési hierarchiát rombolta szét, amiért nem azokat az ételeket eszik a gazdagok, amelyeket megszoktak, illetve a szegények esetleg jóval minőségibb alapanyagokból készült ételhez jutottak.

A 2002-es párizsi kiállítás megnyitóstjén a rendezők ingyen vacsorán látták vendégül a meghívott népes közönséget, így nem csoda, hogy az – a Világ szegényeinek konyhája címmel – csak a szegények egyszerű, de ízletes menüjéből állt. Ebből a néhány leírásból kirajzolódik, milyen izgalmas élmény lehetett egy ilyen vacsorán részt venni, és így hozzájárulni egy-egy alkotás létrejöttéhez.

Az eat art újra használatba veszi a „ready made”-eket, visszarakja őket a kiállítótermekből az asztalra. A pop art textilételei és plakátszerű képei a maguk valóságában, fogyasztható állapotban jelennek meg. Az étkezés ceremóniája a szokások felelevenítése, újrajátszása, az evés mint valós cselekvés, az ízek élvezete, az érzékekkel való játék lesz fontos ismét. Sok esetben az eat art más művészeti műfajokkal él együtt, akcióval, happeninggel, public arttal... Ha egy eat art munkát megesszünk, akkor az részünkkel válik, belép az összes sejtünkbe, tehát a műtárgy a legelrejtettebb érzékszerveinket térképezi fel. A képzőművészet elsősorban azért a látást szólítja meg, mert érzékszerveink 85%-át teszi ki. A hallás 11%, a szaglás 3,5%, a tapintás 1,5%, az ízlelés pedig csak 1%.

Az ételművészetben az étel nem csak alkotó anyag, hanem az élethez nélkülözhetetlen. Fabius Fulgentius, aki a III. század éhínséges és járványokkal sújtott idejében élt, így ír erről: „Ezekben a válságos időkben nem gyarapíthatjuk költői hírnevünket, mivelhogy házunk népének éhezésével kell törődnünk.” (*Fulgentius*, 1996 18.)

A Fluxus-étkezések mindig valamely témamegjelölés alapján zajlottak úgy, ahogy Spoerrinél is leírtam néhányat. Volt olyan, ami a színek jegyében zajlott: megadott színekhez (fekete, fehér, kék, egyéb) kellett ételeket produkálni. Így születhetett fekete ital, kávé, csokoládé, fekete bab, fekete kenyér, fekete hús és szósz. Máskor az ízt adták meg: halkenyér (halszállaliskból), halpuding, halkocsonya, haljégkrém készült, vagy tojás-ételt kellett előállítani különböző anyagokból. A lényeg az volt, hogy tökéletesen hasonlítson az igazihoz. Máskor meg mindennek átlátszónak kellett lennie, a kávétól kezdve a hagymáig. Különleges eljárással készítettek el mindent, a kávé például lepárlással.

Egyéb érdekességek is készültek: teafilterek megtöltve sóval, aszpirinnel, cukorral, citromsavporral; altatótablettákból előállított szendvics; aszalterítő terített asztal fotójával; tojáskészítésre alkalmas eszközök számára speciális bőrrönd (Robert Watts), álételek, és még hosszan sorolhatnám az elmés kitalációkat, programokat.

Daniel Spoerri elejétől a végéig akarta tudni a kulináriát, s meg is akarta tanulni. Először is tudnia kellett, mi történik addig, az asztalon található rendetlenségig – vissza kellett mennie a konyhába. Meg akarta tudni, hogyan főznek az emberek, mire van hozzá szükség. Sőt, maga akarta levágni a csirkét, amelyeket azután megevett, vagy megetetett másokkal. Így figyelt fel arra, hogy az a leragasztott momentum – mely a képeit jelenti – csak villanásnyi idő egy teljes ciklus lefolyásában, amelyet életnek és halálnak, bomlásnak és újjászületésnek nevezünk. (Vadvári, 2009)

Az eat artnak nem voltak kiáltványaik, pontjaik, nem szedték írásba és adták ki eszméiket, mint például a fluxus, vagy a dadaisták.

Akik csatlakoztak még az eat arthoz: Sonja Alhauser, Dieter Roth, Arman, BBB Johannes Deimling, Christine Bernhard, Joseph Beuys, Michel Blazy, John Bock, Paul McCarthy, César, Arpad Dobriban, Lili Fischer, Peter Kubelka, Richard Lindner, Tony Morgan, Thomas Rentmeister, Zeger Reyers, Philip Ross, Jana Sterbak, Ben Vautier, Andreas Wegner, Günther Weseler, és még számtalan alkotó vett kezébe az evéssel kapcsolatos anyagot.



22. kép. Daniel Spoerri: Kenyér, 1974



23. kép. Daniel Spoerri: Vasaló, 1969



24. kép. Daniel Spoerri: Csapdaképek, 1973

5.3. Sonja Alhauser

Sonja Alhauser munkájának elő tétele, ugyanúgy, mint a kiállítás témája, megtévesztően egyszerű, műalkotásait a múzeum látogatói megeszik, elpusztítják. A kiállítás alapjait Alhauser csokoládéból, marcipánból, karamellból és popcornból készíti. Szerinte a munka elpusztítása a beteljesüléshez vezet, láthatjuk, megszagolhatjuk, megfoghatjuk,



25. kép. Sonja Alhauser: Miniatürgaléria, 1975

eltörhetjük és lenyelhetjük a kiállítást. Az emberben ösztönösen benne van az a vágy, hogy ami tetszik neki, azt szó szerint a magáévá tegye. Imádott gyermekünket is addig harapdáljuk, míg a végén akár fájdalmat is okozhatunk. Füst Milán így ír erről: „... mert hiszen addig szorongatjuk, míg fel nem jajdul abban a forró tehetetlenségünkben, hogy nem tehetjük magunkévá, amely esetekben a vággyal teli tettségnek ez a két ellentétesnek látszó kifejezése, hogy

szeretem a borjúhúst, és szeretem Karcsikát, tenden-

ciájában egyértelművé válik, minthogy voltaképp ezt is és azt is szeretném lenyelni-aminthogy valószínű is, hogy mind a kettő egy ősi tőből fakad. Mert hiszen mit tesznek még az anyák is? – Megeszlek! Összetöröm a csontodat! – kiáltják, és majdnem meg is teszik, vagyis kínozókká válnak kielégíthetetlenségükben.,, (Füst, 1964, 59.) Ha belegondolunk, sokszor mi is megérintenénk egy-egy alkotást a kiállított műtárgyak között, de a rend rendre utasít minket. Viszont a gyerekek, akik még nincsenek tisztában a galériaetikettel, bátran és őszintén fogdozzák, szagolgatják az alkotásokat. Természetesen Alhauser munkája, ugyanúgy, mint Rothé és Beuysé, a műtárgyak értékességének és állandóságának aláásása.

5.4 Dieter Roth

Dieter Roth egyaránt foglalkozott tárgy- és nyomtatott multiplikák készítésével. A könyv-formával való kísérletei során jutott el a könyv tárgyként való felfogásához. Az Irodalomhurka (*Literaturwurst*, 1961) című mű például – hurkabélbe töltött, vízzel és zselatinnal vagy disznósírral összekevert, és megfűszerezett újságpapír – évekkel később mint multiplika került újrakiadásra. 2006-ban, a nyitókiállítás Martin Kippenberger és Dieter Roth műveit mutatja be, miközben ideiglenesen a galériába települt az amszterdami Boekie Woekie könyvüzlet is, amely az úgynevezett művészkönyvek mellett írók és képzőművészek saját kiadású könyveit forgalmazza. A galériába belépve nem egyértelmű, hol is végződik a bár, és hol kezdődik Dieter Roth Nagy asztal romokban című megainstallációja. Míg a helyszínen felállított „Economy Bár”-ban olcsón fogyaszthatunk, és a nagy asztaloknál kihelyezett rajzeszközökkel firkálhatunk, a „BAR 2” már egy Dieter Roth-installáció, polcra helyezett üvegekkel, teli hamutartóval, asztalra folyt ragasztóval. Mellette szuper 8-as filmek peregnek, elsárgult polaroidok és kiszáradt festékek között, mintha a művész saját stúdióját rekonstruálta volna. A hosszú éveken keresztül szervesen kialakuló installáció kiindulópontja néhány asztalhoz ragadt szerszám volt. Roth 1998-ban bekövetkezett haláláig 20 éven keresztül együtt dolgozott fiával Björnrel. A „Coppermill” installációja Björn és Dieter Roth két évtizedes alkotói munkájának összegzése. „Mindent láthatóvá akart tenni, ami körülvesz bennünket” – foglalta össze Björn apja munkásságát. (Gyenis, 2001, 17.)

2001-ben a Dieter Roth Akadémia Pécsen tartotta konferenciáját, melynek tagjai a Pécsi Galériában állítottak ki, a mester munkáiból pedig a Múzeum Galéria adott ízelítőt. Itt szerepelt az egyik nagy költő képmása



26. kép. Dieter Roth: *Literaturwurst*, 1961



27. kép. Dieter Roth/Björn Roth: *Kertszobor*, 1975

csokoládéból. Ő az alkotóképességet a művészet specializálódott és a művészeti világ által meghatározott rendszere helyett a banális és hétköznapi cselekedetekben igyekszik kibontakoztatni. Sok munkájánál a tét nem a nagy mű létrehozása, hanem olyan cselekvés, amely az individuuum alapvető képességének tekinti a világot komplexitásában megragadni. Az általa felhasznált tárgyak, mint a nyúlürülék, porszívó, étel, penész, meghökkentő voltak ellenére akadálytalanul válnak az esztétikai megközelítés tárgyává. 2000-ben jött létre az akadémia, mely barátokból, tanítványokból áll, egy hierarchia nélküli nemzetközi csoportot alkotnak. A spontaneitás, az efemer gesztusok jellemzik a kiállítást. Dieter Rothnak különösen az ételművészetben és a művészkönyvek műfajának létrehozásában volt nagy szerepe, fittyet hányva a mainstreamre és a divatra.



278 kép. Felix Gonzales Torres: Cím nélkül, 1991

és ami még jelentősebb, az elengedés nehézségének problémájáról is szól.

Böröcz István egyik akcióját a lakása melletti Popieluszko téren hajtotta végre, célja eredetileg az lett volna, hogy a téren lebzselő galambok felfalják vagy legalább megrongcsolják a kirakott kenyérfej-szobrokat. A galambok körbejárták ugyan a kenyérfejeket, de nem tettek kárt bennük, mintegy tisztelegve Böröcz művészetére előtt. A tér egy 1987-



29. kép. Jana Sterbak: Húsfotel, 1985

Felix Gonzalez-Torres 1991-ben bemutatott munkájában a meghalt barátjának súlyával megegyező mennyiségű aranypapírba csomagolt cukrot terített el négyzetes alaprajzban, majd a kiállításra érkező tömeg a cukor elvételével további mintázattá formálta azt. A művész, azzal, hogy nem tiltja az alkotás elemeiből való elvételt, feljogosítja a nézőt arra, hogy gesztusával hozzájáruljon a mű megszűnéséhez. A gondolat magába foglal egy ajándékozási gesztust,

amelynek emlékére a brooklyni lengyel közösség később szobrot állíttatott. A szobor fejét a felavatás előtti napon letörték. Böröcz a kenyérfej-szobor akcióval reagált a történetekre, amit Kenyérfej-történet címen dokumentált.

„Jana Sterbak Húsruha című alkotása, melyet 1987-ben állított ki, azt fejezi ki, hogy vajon ami körülvesz minket, a bőr és a ruha, mennyire véd meg. A kifordított test mit juttat eszünkbe. Egy boncasztali

elemzést vagy a húsok élettelen felhasználását? Meddig fordulhatunk ki önmagunkból, a belső részeink meddig láthatóak, és mikor válik az egy magamutogatássá. Az ember leleplezi magát: ez vagyok, csont, bőr, hús és én.” (Kállai, 2007, 21.).

Janin Antoni zsírból és csokiból készült szájjal és étkezéssel deformált testeket alkotott. A habzsólási vágy, a bujaság, és a beteljesületlen álmaink a témái. Egyik alkotása egy csokiból formált büszt, melyet nyalogatással hozott létre. Ez nemcsak egy új technika, hanem egy önelemző kísérlet is egyben.

Pietro Manzoni ekkortájt készítette első fekáliakonzerveit. Üres konzerves dobozokat töltött meg saját ürülékével, majd ezeket kiállította, s magas áron árusította. A bécsi akcionisták is belevették az ürítéssel kapcsolatos elemeket a művészetükbe. Az 1960-as években Güntner Brus performanszaiban vizeletével, székletével és saját testével való akciói gyakran botrányba fulladtak.

Az általam említett alkotások csupán töredéke maradt fenn, írásos dokumentumok viszont akadnak szép számban, melyek elolvasásával vajmi keveset tapasztalhatunk csak ezek mondanivalójáról.



23. kép. Jana Sterbak: Húsruha, 1987



31. kép. Janine Antoni: Nyalj sé szappanozz, 1993

6. Múló, elmúló, vagy változó szobrok

„Minden, mi keletkezik, megérdemli, hogy tönkremenjen.”

Johann Wolfgang von Goethe

„Az emberi civilizáció kezdeteitől a szobor és a kép volt a vizuális kreativitás két fő megnyilvánulása. A rajzok lassan eltűntek, a képek pedig elpusztultak. Ezzel szemben a szobrászat, anyagának köszönhetően, túlélte a jelent. Ez különös jelentést adott a szobrászatnak. Amiről nem volt szabad megfeledkezni az utókornak, abból mind szobor lett. A mulandóságnak ellenálló, nemzedékeken átívelő, fáradságosan előállított, nagyméretű, jövőnek szánt történelmi jel. Egy szobor a mulandó üzenet maradandóvá tétele, tartós anyagba való transzponálása. Visszavezethető a szobrászat az élettelen testtel való foglalatosságra, a halott bebalzsamozva talán mindörökké, de élettelen tárgyként marad fenn. De a szobrászat a halandónak csupán a formáját tudja megőrizni, emlékeztetőnek, hogy a hozzá kapcsolt tartalom fennmaradjon. Minden szobor a múltból a jövőnek szóló üzenetnek tekinthető. Mindarról és mindenkiről, akiről úgy gondolják, hogy érdemes folyamatosan jelen lenniük az ideális jelenben, mert nem múlhatnak el nyomtalanul, szobrot állíttatnak. A műtárgyak attól válnak fontossá, hogy dacolva az elmúlással megőrizzük őket, hogy újabb és újabb jelenek találkozhassanak velük. A tartós anyagok használatával a műtárgyak túlélnek saját korukat, az eredeti kontextust, és ezért az idő múlásával úgynevezett kontextusvesztés lép fel. Jó esetben az emlékművek elnémulnak, találkozóhelyek pontjai lesznek csupán.” (Sugár, 2012, 11.) Rosszabb esetben megkérdőjelezzük kontextusukat, áthelyezik őket, még rosszabb esetben a szemétdombra kerülnek, vagy a megélhetési bűnözés célpontjai lesznek. Ha megváltozik az uralkodó ideológia, és átalakulnak a múlttal kapcsolatos referenciapontok, mobilizálják azt, amit egykor valamiért örökéletűnek szántak.

A fentiekben idézett ideológia a köztéri szobrászatról azonban már jó ideje megváltozott. A köztéri szobrászat mint műfaj szerteágazott, különböző kategóriákra esett szét. A különböző műfaji tendenciák és a köztéri művészet három csoport közül az első hagyományos esztétikai eszközökkel és reprezentatív funkciókkal operáló művészeket tartalmaz. A köztéri művészet szerepéről alkotott elképzeléseik szinte teljesen megegyeznek a XVIII–XIX. század fordulójának szobrászati tendenciáival. A második csoport az autonóm szobrászatot művelőké, akik a klasszikus modernista köztéri művészet paradigmájában alkotnak. A harmadik csoport, akik döntően a new genre public art művelői. Ők általában elfelejtkeznek a hazai viszonyok sajátos, rögzített valóságáról.

A következő oldalakon olyan alkotásokat említek, melyek a folyamatszobrászat műfajába, ha nem is minden esetben szorosan tartoznak bele, de érintik azt. Ezek a művek, ha téri valójukban meg is szűntek, számomra örökre elraktározódtak az emlékezetemben. Nagyobb részük galériába szánt műalkotás, de van köztük köztéren megvalósult, szerepét be nem tölthető, az idő végtelenségével kalkuláló, funkcionálatlan plasztika. Ezen része az alkotásoknak véges, hiszen a köztérre helyezendő műveknek szigorú szabályai vannak, ki örülne egy csokoládémasszából készült efemer szobornak, melyet olvadás után belepnek a hangyák, méhek.

Joseph Beuys 1968. október 14-én a kölni Art Intermedián bemutatja a *Vacuum Masse* című akciót, egy olyan művet, amely a folytonos átalakulás és mozgás elvére épül. Egy kereszt formájú fémtárolóba Beuys 100 kg zsírt, és 100 kg biciklipumpát helyez, ezután az egészet lezárja egy vaslappal, és hermetikusan lehegeszti. Az elemek, a vas, a zsír, a pumpák továbbra is kémiai átalakulásoknak vannak kitéve: a feltételek folyamatosan adóttak, tehát a mozgás és a változás is folyamatos. Ő azt mondja, hogy akcióinak s módszereinek semmi közük az elenyészőhöz, az átmenetihez. (Harlan, 2001) Az igaz, hogy szegényes anyagokat használ, amelyek egyáltalán nem szépek, de az ürességhez semmi közük. Szerinte a plasztikai alkalmazásnak van egy olyan eszköze, hogy szociális plasztika. Vagyis minden ember művész, s a plasztika evolúciós folyamat. Ezért amit ő alkot, az sosem befejezett vagy végleges, hanem minden folytatódik, alakul. Rothad, szárad, erjed, változik. Szerinte a művészet szabadságtudomány.

A „fluxus”, a „folyékony” a hagyományos művészeti elképzelések és anyagi megnyilvánulásaik ellen fordul, és ehhez Hérakleitosz szavaira hivatkozik: minden lét keletkezés és elmúlás folyamában létezik. (Kerényi, 1983) Beuys 1963 júliusában alkalmazta először a zsírt. A zsír olyan plasztikai anyag, melynek nagyon sok szerves vonatkozása, iszonyú rugalmassága van, főleg, ha hőelemekkel közeledünk hozzá. Ha hővel és hideggel kezeljük, a zsír pontosan azon a folyamaton megy át, melyet a plasztikai elmélet taglalt. Egyszer teljesen szétfolyik, káosszá válik, máskor formává keményedik.

A magyar szobrászatban nem túlságosan új keletű a változó szobrok létrejötte. A XX. század második felének monumentális szobrászata, ahol a beton, fa, vas, műanyag is feltűnt, azt jelzi, hogy gazdagodik az anyaghasználata. Gyakori az olcsó vagy nevezük inkább úgy, hogy nem művészi anyagok felhasználása, de ezek a jellemzők rendszerint nem a munkavégzés gyorsaságáról vagy „ötletszerűségéről”, inkább a jelentés szükségszerű feltételeiről tudósítanak. Gyakran jeleznek a megbízó hiányáról is. Az anyagi értékek helyére a hozzáférhető anyagok ügyes kiválasztása, leleményes felhasználása és „művés” felhasználása lép.

A 80-as évek második felében Néray Katalin a KÖJÁL-ra hivatkozva eltávolította Bogdándy Zoltán Szultán üvegbe zárt húskompozícióját, mellyel a mulandóságra és romlandóságra figyelmeztetett. Aszott, romlandó, lepusztult, elsőre értéktelennek tűnő kompozíciókkal. Húsz év elteltével viszont, ezek a romlandó anyagok már megjelenhet-

nek a kiállítótermekben.

Hasonló volt Lovas Ilona marhabél-üveg installációja, Baglyas Erika naponta cserélt disznószívei, vagy Szöllősi Géza formaldehydben tárolt, állati húsból formált emberfej imitációja, melyet romlandó tőkehúsból varrt össze, melyek idővel megromlanak, megrohadnak. „A bomló hús látványa, szaga a múzeumi térben (is) sokkoló hatással bír. Emberi arcot ábrázolva (címmel együtt) végképp. A *Plastica Dreams*-en kiállított, disznóhúsból varrt Önporté azonban – technikai okok miatt – tartósítva lett. A formalinban tárolt elhalt test(rész) szintén mindig, de a múzeumban kiváltképp borzasztva-józanítóan hat. Kezdetben undort kelt, majd kiváltja a szenttelen, de kíváncsi érdeklődést. Így, formalinban, Szöllősi Géza szobrai nemcsak „maradandó” (mű)tárggyá, de publikussá (megközelíthetőbbé) váltak. Ugyanakkor nyilvánvalóan más jelentéseket hoz az üveggel történő elidegenítés ténye, mint az akciószerű húsönportré rothasztás.” (Forián, 2003, 14.)



32. kép. Szöllősi Géza: Önportré, 2003

Szabó Dezső egyik munkája szintén mulandó, ugyanis gyümölcsökből összezsavazott, klimatizált vitrinbe helyezett öregedő bioszobor. A bioszobor egy új szobrászati műfaj, amellyel nem gyakran találkozunk.

Kéri Ádám 2005-ben látható kiállításán szerepelt alkotás, ahol a „...legfinomabb megoldások alakítják a látszatra legművészietlenebb vagy legkevésbé művészinek tűnő anyagot, a port.... már az első asszociációnk között felbukkannak az egyik legelső magyar nyelvemlék, a Halotti beszéd sorai: Látjátok feleim, műk vogymuk, isa pur és homu vagymuk...” „...a keresztény, vagy a hindu vallásban a porral, hamuval való megjelölés a közösséghez való tartozás, az élet, az újjászületés jele lehet, ahogyan a holttest elhamvasztása is. Ugyanakkor a pusztulás jele, anyaga is a por, hiszen ott, ahol kő kövön nem marad, mindent elfed, eltakar.” (P. Szabó, 2006, 42.)

Baglyas Erika ipari műanyagból öntött áttetsző oszlopokba kényszerített csontjai nem időtlenségre tettek szert, hanem idő nélküliségre. Baglyas Erika ezt tartósított jelenlétnek nevezi. A tartósított jelenlét egy kiragadott pillanat. „Mintha a tartósított jelenlét egy olyan állapot lenne, ami nem való sehonnan és nem vezet sehová, önmagáért való zárvány-lét. A pillanat végtelenné tétele, az idő kiiktatás azonban csak imitálja az örökévalóságot. A tartósítás nem ugyanaz az emlékezetben való megőrzéssel. A kimerevített pillanat inkább elfed, mint feltár. A felejtés rokona.” (Fehérvári, 2001. 12.)

Duronaelly Balázs „Prlgtt” című alkotása egy agyagból mintázott portré, acélsövekekkel alátámasztott és vízpárával feltöltött plexidobozban. A víz a közlekedőedények elvén működő, mégis nyitott rendszerű konstrukcióból lassan elpárolog. A fokozatosan megváltozó közegben az agyagportré lassan kiszárad, frisségét a nézőnek, illetve a múzeumnak kell biztosítani: vagyis a vizet a rendszerbe utántölteni, és így a szobrot az „örök időknek” konzerválni.

David Burrows rágógumi fejét láthatták már Magyarországon is a látogatók, mely a Műcsarnokban a Szappanopera című kiállításon részt vett. A levágott fejeket ábrázoló művek csak akkor lennének még visszataszítóbbak, ha megrágott rágógumiból készültek volna. Ez egy véresen humoros kritika.

A szobrászat olyan kreatív tevékenység, amelyhez anyag kell. A szobrok olyan dolgok, amelyek végtermékek. Ez a két egyszerű mondat rengeteg problémát rejt. „Szabó Ádám az időről, a természetről és a művészetről alkotott pókhálós fogalmainkat bombázza neokonceptuális szobor-projektjeivel. Önjelölt természetgyógyászként metszi ki a korhadat fatörzsekből és a túlrejt gyümölcsökből a túlrejt részeket, majd a sebeket faragott protézisekkel tölti ki. A furcsa kísérleteket c printeken és animált videoloopokon mutatja be. Munkáiban a modern technika, a klasszikus művészet találkozik a természet örök törvényeivel. Posztmodern harc a homokóra és a pusztulás megállításáért, a szobrász és a digitális technika segédletével.” (Mestyán Ádám, 2003. 11.) Az alkotó a legtöbb munkájánál a plasztikához társít egy filmet is. A fű és eső című munkáiban a szobor mesterséges



33. kép. Duronaelly Balázs: Prlgtt, 2003

eszközökkel konstruálódik, ezek a tárgyak és filmek a természet egy-egy működés-módjának metaforái. Igazán hangsúlyossá az idődimenzió teszi. Nemcsak arról van szó, hogy a szobrászat idejét folyamatában ragadják meg, hanem hogy keletkezést mutatnak be a munkák. Az alkotásoknál eldönthetetlen, hogy a film vagy a tárgy a kitüntetett. Valószínűleg olyan két részből álló alkotásról van szó, amelynek központi tárgya az idő. Az alkotások egy része azt sugallja, hogy a kő egy olyan anyag, melyen csak az időnek, illetve a természetnek vagy az emberi kéznek van hatalma. A kanyon című munkáját, a természetes követ, a sósav háromhetes kemény munkájának köszönhetjük. Szabó Ádám teret enged a véletlennek, a savkoncentráció és a kőszerkezet együttthatóiban rejlő bizonytalansági tényezőnek. Sok munkája egy intellektuális játék. Semmi sem az, aminek látszik. Mesterséges, természeti és műalkotásként funkcionáló használati tárgyak követik egymást. A kiegészítéssorozat műgyantából és polisztirolból készített darabjai például eredeti anyaguknak megfelelően gipsz, fém, fa, kő, pozdorja anyagokkal egészül ki. A naturális és művi határainak összemosásán a művész a műfaj és a műtárgy fogalmi határainak kiterjesztésére, illetve átrendezésére is kísérlet történik. Ennek jeleként fokozatosan maga a létrehozás, az alakulás válik a művek témájává, s az új rögzítési mód, a videó révén az idő az egyik fő alapanyaggá.

Pauer Gyula Csehov Ivanovjához készített díszletet a pusztulás, az elmúlás jegyében. „...a hátsó falra fűrészporból és enyvből összegyúrt mocsokszerű anyagot spriceltünk. Mondták is, hogy ez így kávézaccal lefröcskölt olajfestékes konyhafalra emlékeztet, vagy egy utcai vécé fekáliával bemázolt falára. Tudtam, hogy ez a darab folyamán át fog alakulni.” (Beke, 2004 38.) Egy világekorszak végső játszámája, a teljes eltűnés előtti utolsó állapota. A város, amelyet a filmben látunk, csak múlttal rendelkezik, jövővel nem. Csak emlékezete van, de nincs ígéret.

A nagyatádi erdőben felállított, majd megsemmisített tüntető-táblaerdője is hasonló témával foglalkozik, melyet 1978-ban állított fel Paurer Gyula, Érmezei Zoltán segítségével. Nem egy kész, befejezett műről van szó. A mű nem rekonstruálható, mert folyamatosan létezik. A mű mint folyamatos megvalósulás elvileg idő és tér nélküli, de ez inkább úgy van jelen, mint egy meg nem ragadható üzenet, ami szintén esetenként mindig más, illetve transzcendens, és ennyiben örök. A táblák felállítását követően kb. fél óra múlva a helyi rendőrség tagjai a táblák feliratait sárral kenték be. Később a művésztelep alkalmazottai a betonágyba ültetett táblákat tőben elfűrészelték, s azokat egy fészkerben halmozták fel. Ezek után a helyszínre érkező szakértő bizottság Paurer munkáinak művészi értékét semmisnek nyilvánította. A megsemmisülés mind a mai napig

tart. A facsonkokat rothasztja a víz, növi be a növényzet, s ami fönmaradt, az a művész feljegyzései, néhány fotó, a történet mégis folytatódik. A táblák megsemmisülése nem egyenlő a mű megsemmisülésével.

Budapesten a millennium köszöntésére tervezte meg Janáky István és Herner János az időkeréket, amely eredetileg egy kinetikus alkotás lett volna. Acél, gránit, golyóálló üveg. Ez egy nyolc méter átmérőjű gránitkerék, és egy egyéves időtartamú homokóra ötvözte, melyet pontosan évente kellett volna átfordítani, mikor a homok leér. Így 50 év alatt elért volna a kiindulási ponttól, a Múcsarnoktól, az érkezési pontig. A kerék átfordításához emberi erőre volt szükség. (Hasonló a long now millenniumóra, amelyet Danny Hilis tervezett, melyet egy sivatagban állítanak fel, 20 méter magas, minden ezredik évben eljászaná az erre a célra komponált zeneművet, a lényege, hogy minden évben emberi erővel kell felhúzni, mert ha ez a momentum nem lenne, az emberek elfelejtenék.) Sajnos műszaki okok miatt a koncepció lényege, a helyváltoztatás nem valósult meg. A kerék nem halad előre egy centit sem, így nem képes az idő monumentalitását, örök mozgását térben kifejezni. Az időkerék profi módon megtervezett műtárgy – vagy a Budapest Galéria művészeti zsűrije szerint mérnöki objektum – , mely eredetileg egy kinetikus alkotás lett volna, mégis kudarcba fulladt. A frissen felrakott gyeptéglák pár nap alatt teljesen kikoptak, a vízvezetés megoldatlansága miatt esős időben a környezet sártengerré változott, a szerelőakna beázott, és bekövetkezett a legkínosabb, ami egy órával előfordulhat: megállt. A műtárgy pár hónap működés után felújításra szorult, ami erősen lerontja a szimbolikáját. Végül az időkerék inkább az időhiánynak és az időzavarnak az emlékműve lett. Nem méri, csak ábrázolja az időt. Mint egy gigászi mókuserék, csak helyben képes forogni, nem képes haladni előre, ezért nem igazán képes kifejezni az idő monumentalitását, örök mozgását.



34. kép. Janáky István: Magyar Időkerék, 2004

Weber Imre Gólem rongyai című alkotása már nem él. Megsemmisült. A mű egy nyirkos, hajlékony, gigantikus agyaglepedő, egy lepusztult szerelőcsarnok hosszanti középvezetékében. Röpülő szőnyeg, mely nyers csöndet, nyugalmat áraszt. Levegőben lógó fal, ahol sírni, imádkozni, hallgatni, zokogni, firkálni kell. Bármit is tesz az ember, tökéletesen tehetetlenül áll az öntörvényű időmúlással szemben. Az ember sajnos ide-

iglenes lény. A gyászt, a szerelmet, a születést sok nemzedék megtapasztalta már, de mégis minden egyes embernek újra és újra át kell élnie, előlről kell kezdenie, mintha nem tapasztalta volna meg előtte soha senki.

Megemlíthetjük Orosz Klára *Mensa* című művét is, amelyet kő, plexi és légyárva alkot. Aztán egyszer csak a lárvából kikelnek a legyek, és huss, elrepülnek. Innentől a mű tárgyát már csak a kő és a plexi teszi ki.

A Ferenciek terén 2005-ben felállított szobor, melynek anyaga madáreleség, szintén az eltűnésre alapul. Az alkotás részét képezik a téren röpködő galambok, akik lecsipegetik lassan a szent testét, és kibukkan a szobor váza. A műalkotásban az a plussz, hogy köztéren helyezkedik el, ahol pedig tilos a madáretetés. Az alkotó Vándor Csaba.

Záborszky Gábor ígéretes papírképei a kiállítás nyitásakor még puha, nedves, tejfehér matériaként, később száraz, matt, de színesedő képekké váltak, az akvarellekre öntött fehér papírmasszából elpárolgott a víz, ezáltal felszínre hozta a színt, így kép született. Az anyagok társítása, ütköztetése a célja. Amint Heisenberg is mondja, nem az anyag az elsődleges, hanem annak elrendeződése. (*Heisenberg, 1975*) Tóth Menyhért majdnem fehér képein a színek az idő haladtával erősödnek, ellenben Munkácsy aszfaltos képeivel, melyek sötétednek. A vászonra felhordott természetes anyagok Záborszky egész pályáján jelen vannak: a föld, a kátrány, az agyag...

2006 novemberében a Magyar Képzőművészeti Egyetem, a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatóintézet és a C3 Kulturális és Kommunikációs Központ Alapítvány szervezésében tudományos konferencián tartott előadást többek közt Kicsiny Balázs, aki az idő vizuális reprezentációjáról, köztes tér-idő ábrázolásokról beszélt saját képzőművészeti munkásságából vett példák segítségével. 2007-ben készült filmjében a mérhetetlen, kiismerhetetlen időt ábrázolja. A három sírásó, a Múlt, a Jelen, és a Jövő sírgödörre ás, és a gödörbe tizenkét faliórát temet. Abban a pillanatban, mikor az órákra föld kerül, naiv módon higgyük azt, hogy sikerült megragadnunk az időt, le is számoltunk vele, és most már idő többé nem létezik.

Anish Kapoor művészetét hosszasan lehetne elemezni disszertációm szempontjából is. Kétféle alkotói módszert ír le. Az egyikben a művész vezeti a művet, a másikban a mű a művészt, s az utóbbi módszert tartja célravezetőnek. „...Amikor a művész vezeti a művet – magyarázza – , azt kell feltételeznünk, tudja mit tesz és mit akar mondani. Amikor a mű vezeti a művészt, egy felfedezés folyamatáról van szó. Nem elmondani akarok valami különlegeset, hanem tudom, hogyha megengedem magamnak az elmélyülést, a folyamat olyan felfedezésekhez vezet, amelyekhez az ember a logika

útját követve sohasem jutott volna el.”(P. Szabó, 2009. 29.) A bécsi MAK termeiben kiállított művek mozgást és mozdulatlanságot, látványt és sejtetést, anyag és anyagtalanságot, hangos agressziót és csöndes növekedést, az itt és a mostot, az evilágit és a látható világon túlit tárja elénk. Itt láthatunk mázsaszám a falakra rakódó élénkörös színű viaszmasszát, ahol csigalassúsággal forgó acélkar formálja szüntelen az anyagot. A másik teremben láncsal a mennyezetre felfüggesztett acélpenge sejteti, hogy a mozgás-alakítás egy időre abbamaradt művelete hamarosan itt is újra kezdődhet. A folyton alakuló művek és a művész kapcsolata, mely megjelenik az alkotásaiban egy indiai gondolkodás régi aspektusa, mely szerint: vannak bizonyos tárgyak, melyek önmagukat hozzák létre. Egyik szintén Bécsben kiállított munkája egy mérnökök által kikísérletezett szerkezet. Mint egy ágyúgolyót, úgy lövi ki a 14 kg-os viaszgolyókat a gép egy sarokba, amit mint műalkotást, eltakarítanak. A mű, amikor építi önmagát, a múlt, a jelen és a jövő közt teremt kapcsolatot.

Egy másik angol művész, Andy Goldsworthy például kihasználva a tenger mozgását, s a szelet mint a plasztikát alakító tényezőt jégből, hóból s vízből készített ideiglenes alkotásokat. Ezek a különböző anyagok átjászanak egymásba. A hideg hatására a víz megszilárdul, majd felmelegedéskor a jég felolvad... A mű az idő és az időjárás közreműködésével nem megsemmisült, hanem átalakult. Goldsworthy alkotásai fizikailag mindig addig léteznek, amíg a természet engedi. De a természet által jöhet csak létre, alárendelve magát a hatalomnak, az erőnek, a természetnek. A kilencvenes évek végén Goldsworthy olyan installációkat készített, mely nem jöhetett volna létre az idő nélkül, s a hőmérséklet változása nélkül. Az idő közrejátszásával, ecset és más festőszerszám nélkül, a lapokhoz való hozzáérés nélkül színes képek keletkeztek. A papírra bükkfamagkivonattal vegyített hógömböket rakott, melyek elolvadtak a hőmérséklet hatására, ezzel nyomot hagyva a papíron. A pigment mint a folyadékot prezentáló minőség jelenik meg a műben, mely segítségével láthatóvá válik az egyébként színtelen és szagtalan víz.



35. kép. Anish Kapoor: Vörös folyó, 2005

Párhuzamot vonva a fent említett alkotások egy részével, és az általam készített csokoládé, sajt-, illetve izomaltszoborral, feltehetőleg tárgyi létezésük hiánya érezhető. Hiszen ki ne látná, sőt élné át szívesen viszont ezeket a műveket? Ismeretanyagunkat bővíthetjük ezek dokumentációjának megtekintésével, átlépjük a tér-idő akadályait, viszont szellemiségük lényege fizikai megtapasztalás útján érhető el. És ha az megtörtént, az üzenet célba ért, a mű értelmet nyert, megtapadt egy bizonyos memórián, melyen aztán mindhalálig tovább él.

7. A jelentés nyomában

*„Az illanó idő szívdobbanása
remegve lüktet által a szobán,
s nincs semmi, semmi nesz, csak némaság.”*

Kosztolányi Dezső

Disszertációm e fejezete kizárólag egy mankó, hiszen a mű akkor válik műalkotássá, mikor azt a befogadó azzá teszi, pontosabban, amikor létrejön a kapcsolat a néző és a mű között. Szeretnék egy szubjektív elemzést adni az útról, mely idáig vezetett, hogy annak, aki egyáltalán nem ismeri eddigi gondolataimat, könnyebb legyen az út a műalkotássá változtatásig.

Szeretem a figuratív szobrászatot. Kedvenc anyagom a bronz, s távol áll tőlem annak folyamatos tisztogatása, fényesítése, tökéletesre cizellálása. Nem bánom, ha patinásodik, megjelennek rajta szerves szennyeződések, sőt a kisebb öntési hibák, pozitív véletlenek is imponálnak. Viszont vannak olyan gondolatok, melyeket nem szívesen társítok ehhez az anyaghoz. Ezért nyúltam más matériákhoz, s végül jutottam számos – konzervatív szemmel – „értéktelen” szobrászati anyaghoz, a karamellhez, a sajtához, az isomaltitolhoz, majd a csokoládéhoz. Kérdés, hogy is nevezhetnénk ezeket a nem tradicionális és nem tartós anyagokat, melyeket a kortárs szobrászat széles skáláján megtalálhatunk. Találkoztam már az olcsó, ideiglenes, egyszerű, értéktelen, igénytelen, mulandó jelzővel, én ezeket írásomban felváltva használom. Hosszú volt az út, mely idáig vezetett. Dolgoztam üveggel, műgyantával, papírral, betonnal, cukorral, jéggel... Az ember teljesen mindegy, hogy miből készít szobrot, a lényeg, hogy szellemisége legyen, mert a „jelentés”, vagyis a mű akkor „él” mint művészet, ha „üzenni” képes. No de mi van a műalkotás-állandóság tényezővel?



36. kép. Sörös Rita: Nápoly III. 2002, 36x22x23, bronz



37. kép. Sörös Rita: Napóra, 2010, sajt, 120x120x100

Mikor az ember rájött, hogy létezik az idő, és az időnek van egy kellemetlen velejárója – mégpedig a halál – , tenni akart ellene, s műalkotásaival próbált meg perelni az elmúlással. Szándékában állt alkotásaival örök emléket állítani a jövő számára. Létezik egy tézis, miszerint a művészet az örökkévalóságnak szól, vagyis a műnek megváltoztathatatlanul és megismételhetetlenül állandónak kell lennie. De a kortárs képzőművészet szótára kissé átalakult, s az 'örökkévalóság' szó mintha hiányozna belőle. Ma – fittyet hányva a műalkotás állandóság igényére – a művész már nem az örökkévalóságnak rendeli alá az anyagválasztást, hanem sokkal inkább a kifejezés igényének. A kortárs szobrászatban a matéria sokszor alátámasztja a mondanivalót, melyre számos példán keresztül már utaltam a 4. 5. 6. fejezetben. A XXI. században az anyagválasztás lehetőségének tárháza rendkívül széles, ezt mi ki is használjuk. De úgy vélem, sok-sok évvel ezelőtt sem kizárólag kőből, fából, bronzból, kerámiából készítették szobrokat, hanem falevélből, csontból, szőrből, bőrből, s olyan anyagokból is, melyekről tudomásunk sincs... Abban az időben sem gondoltak folyton arra, hogy az alkotásokat feltétlenül meg kellene őrizni, és be kellene tenni a történelemtudományba. Felmerülhet a kérdés, fontos-e egyáltalán, hogy a műalkotás megmaradjon, vagy elég, ha dokumentáljuk? Hiszen a dokumentálásra manapság rengeteg jobbnál jobb eszköz áll rendelkezésre. De feltehetjük a következő kérdést is: a műalkotás megszűnésével a dokumentáció veszi át annak szerepét? Vagyis a fotó, a film lesz a mű? Vagy az csupán információ? S ennek kérdését ki vagy mi dönti el? A kontextus, amelybe helyezzük, vagy a művész, netán a befogadó? Esetleg a jövő? Saját meglátásom szerint ezek a kérdések kizárólag műalkotástól és alkotótól függően válaszolhatók meg. Saját folyamatalkotásaimat nem állt szándékomban maradandóvá tenni, dokumentáció útján sem. Ezekben az esetekben a doktori iskola követelményei, előírásai miatt történt meg a dokumentáció, mely csupán információként szolgál, semmiféle művészi értékkel nem bír, pláne nem vált a mű megsemmisülése miatt műalkotássá. A mű különben sem semmisült meg, csak fizikai mivolta nem látható, érezhető továbbá, de a műalkotás mindentől függetlenül még létezhet.

A doktori szigorlatom idején látható kiállítás egyik darabjával példálózva: a karamellplasztika – mely tárgyi valójában megsemmisült – fotódokumentációján jól látható az idő megállíthatatlan folyamatának illusztrálása, időtlenné téve ez által a műalkotást. Bár a dokumentáció – azáltal, hogy a műalkotást időtlenné tette – nem vált művé, nem helyettesítheti az eredeti alkotást.

Mindannyian tudjuk, hogy az idő rohan, vagy néha éppen túl lassan megy, egy biztos, nem áll. Sokszor nem is szívesen veszünk róla tudomást, pedig az idő múlik. Én csak ki szeretném használni azt, hogy a mulandóság létezik.

A szobrok egy időben nem azért készültek, hogy örök emléket állítsanak valaminek. Gondoljunk csak a görögökre, akik a formai kidolgozottságot többre értékelték az eredetiségnél. Az eszmény kárára, a szép formák örömeért a görögök hajlandóak voltak kisebb kompromisszumokat tenni. Fontos aláhúzni, hogy a szép és az ideális csatája mindig a szép javára dőlt el a klasszikus korban. Aztán jött egy kor, amikor ez megváltozott, aztán újra megváltozott. Ma az alkotásoknak üzenete van, feladata a gondolat továbbítása. Az én plasztikáim lényege abban rejlik, hogy a folyamatosan változót ne akarjuk megállítani, még a „szobrászat idejét” sem. Legyünk még mi – begyöpösödött szobrászok – is egy kicsit nyitottabbak a jövő felé, fogadjuk el, hogy vannak elmúló szobrok, hogy kicsit hanyagoljuk a bronzot és a követ. Az idő múlik, a technika fejlődik, az anyaghasználat bővül, s nekünk ezeket ki és fel kell használni, vagy használja más. Vissza kell tekinteni, de előrefelé kell haladni. A kortárs szobrászat rengeteg új műfajjal és anyaggal gazdagodott az elmúlt évtizedekben. Installáció, object, műgyanta, plexi, inox, beton... Fel is tehetjük a kérdést. Mi, vagy miből lehet, és mi, vagy miből nem lehet művészet? A modern szobrászat sokfélesége és többalakúsága, melyek közül manapság a művészek válogathatnak, óriási alkotói szabadságot ad, és lehetővé teszi, hogy megválasszák az ideáik kifejezésére legmegfelelőbb nyelvezetet és technikákat. „Már az avantgárdban a kiállítások között több az olyan, amely magának vindikálja azt a jogot, amelyre korábban a műalkotás tartott igényt, tehát nem a művek addíciója, hanem műként vagy pedig happeningszerű akcióként megszervezett, időszakos „environment”, amely természetesen szétszedésével elpusztul, illetve csak az önmagában is önálló művészetté vált katalógusokban él tovább, s mint ilyen, könyv- és fotóművészeti dokumentumként inspirálja a művészetet.” (Németh, 2001, 45.) Ez a mű nélküli művészet.

Egyre nő azoknak az alkotásoknak a száma, amelyeket csak rövid életűnek szánunk, és a kiállítás végezetével azonnal megsemmisítenek. Ez az a pont, amellyel kapcsolatban a legnagyobb a félelem és a rosszindulat. Az emberek azt kérdezik, hogy ha ez művészet, akkor miért nem marad fenn. Vannak, akik alkatilag olyanok, hogy a változásokat veszik észre először, viszont vannak olyanok akik az állandóságokat.

Valljuk be, a huszadik század folyamán a szobrászat határai és lehetőségei a természet és a város felé kiszélesedtek, új konceptuális és formai identitásába beépültek az idő, a fény, a mozgás, a folyamat ideája, a művész fizikai megjelenése vagy a kommunikációs eszközök technológiái. A világ s azon belül a mikroelektronika úgy alakult, hogy a műalkotásokat egyre kevesebbszer vehetjük szemügyre testközelből. Inkább interneten, mailként küldött csatolmányként, tévében látunk művészi produk-

ciókat, vagy csak elbeszélésből értesülünk az egészről. A kérdés, van-e lehetőség a megismerésre ilyen távolságból? Például, ha magát a műalkotást már nem is láthatjuk. Érdekesnek tűnik számomra a következő kísérlet: Tegyük fel, hogy van egy remekmű, melyet csak rövid ideig vehet szemügyre a látogató, és semmilyen formában nem készül róla dokumentáció. Ezt a fantasztikus alkotást szájára veszi a „nép”, épp nagyszerűsége miatt. Vajon elmondások alapján pár év, majd pár évtized múlva milyen alkotást ismerhetünk meg ezekből az információkból? És mi történik akkor, ha egyáltalán senki sem látja ezt a remek műalkotást, kizárólag az alkotó, aki viszont szívesen említi, írott formában és elbeszélésben. Vagyis kizárólag a saját szemszögéből, így kifejezési szándékát egyenesen, a legrövidebb úton kapjuk meg, nem adva meg a lehetőséget a befogadó szubjektivitásának.

A maradandóság kontra mulandóság kérdése tulajdonképpen folyamatosan jelen volt az impresszionizmus óta, amikor filozofikusan közvetítették a múltot és változékonyt mint legfőbb értéket, de maga a festmény várhatóan meghatározhatatlan ideig maradt fenn. Ők, az impresszionisták a szem forradalmát és az örök változást hirdették. A század eleje óta ugyanakkor a képek és a konstrukciók egyre rövidebb élettartamúak lettek, már néhány éven, sőt hónapokon belül megmutatkoztak rajtuk a romlás, illetve a hibás technika jelei.

Sok mű esetében az olyan romlandó médiumok használata, mint az újság, a ragasztóanyag, a fű vagy a valódi étel a felé a teljesen világos döntés felé mutatott, hogy fel kell hagyni az állandósággal, mivel senki nem értheti félre azt a tényt, hogy a műalkotások hamarosan elporladnak, vagy a szemétben kötnek ki. Ez a mi „dobd el” kultúránknak köszönhető, mely kihát a kortárs művészetre is. Semmi sem írja elő, hogy egy műalkotásnak zárt vitrinben a helye, ugyanis a szellemnek nincs szüksége a bebalzsamozás biztosítékára. Ha egy ilyen tárgyat nem is hagyhat az alkotó az unokáira, a tárgy által megtestesített vélemények és értékek biztosan közvetíthetők. Ezt a művészetet felfoghatjuk úgy, mint a jó konyha, vagy az évszakok váltakozása, amire nagy szükségünk van, de mégsem rakjuk zsebre. Ez egy félig megfogható valóság, elfogadható, ám elmúló.

A változás uralja a valóságot, de ugyanúgy a művészetet is. E művek, miközben nézzük őket, megmutatják a teremtés-romlás-teremtés folyamatát. Miért építészeti elemeket, részleteket ábrázolnak? Számomra az építészet mindig olyan izgalmas. Talán azért, mert szobrász szemmel közelítem meg. Ha valós térben szeretnél egy épületet megismerni, körbe kell járnod, be kell lépned minden terembe, meg kell nézni távol-

ról, viszont ha kisplasztikát készítesz egy épületről, akkor azt egyszerre átlátod, feltérképezed, és bele tudod élni magad egy kisember szerepébe, és ez számomra rendkívül izgalmas. Az építészet egy olyan művészeti ág, melynek alkotásaiba szó szerint behatolhatunk. Egy épület külső és belső látványa két teljesen eltérő vizuális élmény. Vagyis ugyanazt a dolgot látjuk különbözőnek. A két látványt csak egyvalami tudja érzékelni, az emlékezet. Egyesíti az emlékképeket. Az építészet négydimenziós. A három hagyományos dimenzió mellett ott van a negyedik, ami a kint és bent, vagyis a „kifordíthatóság”, illetve ehhez csatlakozik az idő dimenziója. Hiszen ahhoz, hogy az épületről képet alkothassunk magunknak, azaz, hogy képzeletben létrehozzuk, körül kell járnunk, sőt azt a képet még az emlékezetünknek össze kell raknia. Titus Burckhardt szerint az építészet titka abban áll, hogy „az idő kozmikus ritmusát térbeli formává változtatja.” (Burckhardt, 2000, 32.) Husserl gondolataival élve a tárgyidő olykor nélkülözhetetlen a kifejezéshez és a befogadáshoz. (Husserl, 2001.)

Én az architektúrát inkább a képzőművészet oldaláról közelítem meg. Nem épületszobrot s nem lakóépületet tervezek. Házaim lakatlanok és lakhatatlanok. Lehetetlen függőleges vagy vízszintes síkokat találni bennük, egy gondolati világ bukkan felszínre. Alkalmazom munkáimban a pars pro toto elvét – rész az egész helyett –, gyakorlatilag azt a közlésformát nevezzük így, amikor egy fogalomra vagy dologra csak utalunk, sejtetünk, hangulatot idézünk, a többit a befogadó fantáziájára bízva. Hiszen a képzelet szereti, ha maga teremt. Szeretem a rejtélyességet, mert alkalmat ad a képzelgésre.

Kirándulásaim során kezdetben nagyon zavart az építészetben (is) jelen levő eklektika, majd ezt megszoktam, elfogadtam, s végül már nélkülözhetetlennek tartottam. Az építészetnek mindig is voltak s ma is vannak szigorú törvényei és követelményei. Egy település mindig tükrözi a kornak, a társadalomnak, a politikának, gazdaságnak, vallásnak. Ezek az épületek folyton keletkeznek és pusztulnak, folyamatosan változ-



38. kép. Sörös Rita: Nápoly II.(részlet) 2002, 36x22x23, bronz



39. kép. Sörös Rita: Nápoly I. 2002, 60x30x28, bronz



40. kép. Sörös Rita: Balaton 2003.(részlet) 20x18x60, bronz

nak. Sokáig jártam különböző szellemtelepüléseket, melyek valami miatt elnéptelenedtek. Okok lehetnek különböző természeti katasztrófák, a lakosság elöregedése, vagy valamilyen gazdasági, ipari változás. Ezeket a szellemfalvakat folyamatosan hódítja vissza a természet, s az ember által, nehéz, fizikai munkával létrehozott lakóépületek lassan az enyészeté lesznek, a pusztulás folyamatos jelei láthatók rajtuk. Gondoljunk csak az 1970-es tiszai árvíz sújtotta településekre, melyeken házak százai váltak lakhatatlanná, vagy a bauxitlelőhelyekre, ahol sírokat exhumáltak és helyeztek odébb az ipari termelés miatt. A keletkezéseket, pusztulásokat, folyamatos változásokat jelenítem meg alkotásaimmal, s ehhez a tartalomhoz hívtam segítségül különböző mulandó anyagokat, mint a sajt, izomaltitol, csokoládé, jég...

Kísérletképpen tegyük egymás mellé két méretben és formában, a kialakítás technikájában nagyon hasonló, ugyanazon művész kézjegyeit magán viselő alkotást, melyeknek anyaga különböző. Történetesen saját kisplasztikáimat veszem górcső alá. Az egyik – a már említett indokból kifolyólag – a mulandó csokoládéból, a másik a tartós bronzból készült. Mindkét esetben architektonikus elemeket jelenítettem meg. Mindkettő könnyen alakítható anyagból, hasonló technikával készült, végül a viasz át lett ültetve tartós anyagba, bronzba.

Számomra, habár a formai részletmegoldások hasonlóak (mindkettő kissé romos, óvárosi részletet ábrázol, egy-egy lelakott, már a pusztulás jeleit magán hordozó, de lakhatatlan utcarészletek), a két alkotás mégis másról beszél. A bronzmű kapcsán egy pillanatnyi, kimerevített idő jelenik meg, az anyagnak köszönhetően egy megmásíthatatlan, egy befejezett, megkövült jelen tárul elénk. Ezzel szemben a hasonlóan kialakított csokiplasztikánál egy nyitott folyamattal szembesülünk. A jövő titkát magában foglaló, be nem fejezett művel állunk szemben, mely folyamatosan alakuló, alakítható. Hogy a hasonló forma és megfogalmazás miért más jelentést hordoz, ez az anyagválasztásnak köszönhető. Az anyag jelentése bennünk motoszkál – akaratlanul. Az idő múlását, a pusztulást, a változást nemcsak formailag lehet illusztrálni, hanem az anyag jelentésével is. Ha már az alakítási vágy vagy a lehetőség felmerül, legyen szó saját erő

bevonásáról vagy egy külső véletlen hatás folytán, az már magában hordozza a két alkotás jelentésének különbségét.

Felmerülhet a következő kérdés: ha alkalmaznánk a viaszvesztéses bronzöntéshez hasonlóan a „csokivesztéses öntés” technikáját, akkor ebből a szempontból a csokoládé valóban – a viaszhoz mint átmeneti anyaghoz hasonló – egy átmeneti alapanyag. Ebben az esetben lehetne két, akár teljesen azonos viasz- és csokoládéplasztikám. Mindkettő mulandó anyag, melyek kifejezetten aktívan reagálnak a hőre, akár már szobahőmérsékleten is. Folyamatszobrok, az egyik ehető, sötétbarna, édeskés illatú, melegben tartását veszti, kifényesedik. A viasz pedig középbarna, kellemetlen szagú (bár a szaglás is szubjektív), emberi fogyasztásra alkalmatlan anyag. Hasonlóságok és különbségek is felfedezhetők e két anyag összehasonlításakor. Mindenesetre hasonló, viszonylag intenzív változáson, alakuláson mehet át mindkét alkotás. Attól, hogy a fent említett különbségek jelen vannak – jobb esetben fel is fedezi ezeket a befogadó –, más kifejezéssel párosul a mű? Mitől? A csokoládé jelentése, a gyerekkori kellemes emlékek, mind-mind befolyásolják a nézőt, ha feltételezzük, hogy a látogató az anyag ismeretének a birtokában van. Vagyis nemcsak a forma, a méret, a szín, hanem az anyagválasztás is módosíthatja, alátámasztja a mondanivalót, s mindezek együttesen szolgálják a kifejezést.

A Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karának szobrász szakán lehetőségem volt számtalan anyaggal megismerkedni és dolgozni. Kísérletező kedvű alkotói tulajdonságomnak köszönhetően kerámiával, kővel, bronzsal, gipsszel, betonnal, papírral, dróttal, textillel, majd – a hertfordshire-i lehetőségeimnek hála – üveggel dolgoztam. Mindvégig az építészeti formák uralták ezeket a műveket, néhol tömörszerűen vagy grafikaszerűen, volt hogy áttetszően volt, hogy megmaradtak csupán a kísérlet szintjén.

Terveim közt szerepel egy kiállítóteret megtölteni számtalan más-más anyagból, sokszorosítási eljárással kivitelezett, formailag teljesen ugyanolyan alkotással, s biztos vagyok benne, hogy a művek közt sétálva mindegyik más kifejezéssel párosul. Ennek egyetlen oka az anyagok különböző tulajdonságai, vagyis az anyag jelentése.

Másik érdekes kísérlet lehet, hogy mulandó anyagból egyazon negatívba, de különböző időpontokban – mondjuk 24 óra elteltével – öntött műveket kiállítani, s a változás jelei fázisokkal eltérve jelentkeznek az alkotásokon, mint egy prezentálva, jelen időbe helyezve az idő folyamatát, múltját, jelenét, s hozzáképzelve jövőjét.

Ma már semmi sem számít ízléstelennek, minden méltó az értelmezésre. Kultúránk mindenevő. A kulturális táplálék nagyjából fogyasztóra szabott. Mindig a legutóbbi, a legújabb az, ami a legjobb. A tegnapi termékek hamar elavulnak, s útjuk elkerülhetetle-

nül a szemétkosár felé tart. A fogyasztói társadalom az értéktelenre fókuszál. Van ezzel szemben egy másik irányzat is, amely szerint minél régebbi valami, annál értékesebb. A legújabb autómodell értékes, annál csak egyvalami értékesebb, a legrégebbi modell egy példánya. Az újdonság és a patina egyaránt értékes. Az előrettekintés és a nosztalgia rendkívül különböző, ám összetartoznak, hiszen a jelen a jövő és a múlt táplálja, a jövőt a múlt és a jelen. A múltat már megnyitották, kapui tárva nyitva állnak. Valaki besétál, valaki messziről elkerülné.

7. Mestermunka

*„Ha a homokórában a szemek elkopnak,
akkor talán az örökkévalóság marad az üvegben?”*

Ancsel Éva

Mestermunkám darabjai romlandó anyagból készült, tünékeny szobrok, melyek az időről szólnak, amely folyik, múlik, rohan, pereg, változik. Műfaját tekintve installáció, de ugyanakkor process art, kisplasztika, interaktív mű és akció is egyben. A műfaji áthatások erősen jellemzik. Ha nem is a természet hozta létre a műveket, roncsolja, alakítja őket. A harmadik dimenzió mellett megjelenik az idő is. Az anyag közvetlen, aktív, időbeli párbeszéde hozza létre a művet. A kész, befejezett műalkotás helyett az idő láthatóvá tételéért folyik a küzdelem. Az alkotások anyagából kifolyólag úgy határoztam, hogy legyen a tartalma is pergő, mozgó, változó, múló. Szóljon a tartalom és a forma is az elmúlásról, folyamatról, folytonosságról. Próbáljuk lemérni, hogy mennyi idő alatt tűnik el a plasztika. Mérje azt le maga a mű. De ha eltűnik a szobor, akkor eltűnik a mérőeszköz, s ha eltűnik a mérőeszköz, a szobor sem marad tovább. Így jutottam el az idő mérésére alkalmas eszközök formavilágához és funkciójához, melyből aztán lett az idő múlásának mérésére alkalmatlan szoboremlékezet.

Az időmérés a társadalomba szerveződés után az egyik legősibb műszaki problémája volt az emberiségnek. Rengeteg módját kifejlesztették annak, hogyan mérjék az időt. Egyik egyszerű és talán nem túl közismert módja, hogy gyertyákat készítettek ugyanabból az anyagból és méretben, majd bevonalkázták azokat, s így lettek időegységek. Ezzel az idő múlását tudták mérni, de azt, hogy hány óra van, azt nem. Ezeket az időmérőket használták például szónoklaskor. Már az óegyiptomiak használtak napórát, majd víz- és homokórát, azonban ezek vagy nagyon pontatlanok voltak, vagy nagyon helyhez kötöttek. Ezeket folyamatosan fejlesztették, melyekből aztán a mai „digitális homokóra” karóráig is eljutottak, vagy az időt legpontosabban mérő atomóráig.

Mestermunkám anyagválasztása az izomaltra, a sajtra, illetve a csokoládéra esett. Azért ezeket az anyagokat választottam, mert intenzíven megmutatkoznak rajtuk a környezeti hatások, a pára, a meleg, a szárazság. Az egyik penészedik, töredezik, a másik tartja magát, lassan, egyenletesen olvadva tűnik el.

Itt kell kitérniem egy fontos problémára, a mestermunka-kiállításra, illetve annak létrejötté körülményeire. 2010 júliusában nyílt alkalmunk a kiállítóteret megtölteni alkotásainkkal, csoportos tárlat keretében. A Nádor Galéria adta a lehetőséget. Az én esetemben persze alkalmasabbnak bizonyult volna egy nyitott, fedél nélküli köztér, hiszen a napóra kizárólag akkor funkcionál, ha a természetes fényforrás közvetlenül éri. Az időjárás is akkor képes határozottan változtatni a művön, ha közvetlen kölcsönhatásba lép vele. Márpedig egy fedett, üveggel elzárt területen mérséklődik ez a hatás. A kompromisszumkényszer pedig megölelheti az alkotást. A kiállítás tíz napig volt megtekinthető, viszont az én munkáim csak egy napra lehettek kalibrálva, mivel a galéria vezetője egy kávézót is üzemeltet a kiállítóter egyik szegletében, és a sajtóból, illetve isomaltból készült szobor miatt az Állami Népegészségügyi és Tisztiorvosi Szolgálat szigorú büntetést rótt volna ki rájuk. (Nem tisztáztuk, hogy az alkotások ehető anyaga volt a probléma, vagy az alkotások romlandó anyaga. Hiszen minden mű ehető, és ha egy kiállítás látogató az olajfestéket illetve hígítót nyalogatja le a képről, ugyanúgy megbetegszik, mintha a penészes sajtot teszi magáévá.) Ebből következett, hogy a szobroknak volt megközelítőleg három órája, hogy onnan „eltűnjenek”.

Az egyiptomiak voltak azok, akik a mi óránkhöz hasonló egységekre osztották napjaikat. Hatalmas obeliszkeket építettek, s ezeknek árnyéka egységeket rajzolt ki a földön. A napóra a szoláris időt mutatja. A szoláris idő azt veszi alapul, hogy amikor a Nap eléri legmagasabb pontját, akkor van dél, s mikor újból eléri, akkor ismét. S e kettő közt hol több, hol kevesebb, mint 24 óra idő telik el. Szeptemberben ez valamivel kevesebb, Újév környékén pedig pár másodperccel több. A középideő, melyre a legtöbb óra kalibrálva van, azon alapszik, hogy minden nap pontosan 24 órából áll. Ezek a kis különbségek folyamatosan egymásra rakódnak, s ez felhalmozódik, ezért bevezették négyévente a szökőévet. A napóra még mindig nagyon sok helyen használatos, hazánk nem tartozik ezek közé. A napóra számlapját használták díszítésre, sőt, vannak olyanok, amelyek inkább díszítésre szolgálnak, mintsem funkcióját látja el. A gnommon (mutató) pedig általában egyszerűbb. Létezik horizontális, illetve vertikális napóra. Van festett, faragott, öntött. Az idő meghatározásának ezt a módját manapság a kevésbé civilizált népek használják inkább, természetesen fontosak az éghajlati viszonyok is. Egy ilyen szerkezet kisebb kihasználtságú a ködös Angliában, mint az Egyenlítő körül.

Az általam készített napóra mintázásakor felmerült a kérdés, milyen motívumokat is alkalmaznak a domborművön, vagyis a szerkezet számlapján. Mindenképp az időt, a folytonosságot, az elmúlást akartam megjeleníteni, de nem attribútumokkal. Miközben

kísérleteztem az anyaggal, s folyton változtattam a formát, rájöttem, hogy ebbe a kevésbé nemes anyagban milyen nehezen érvényesül a kifejezés. A matéria – frissen, tehát még fogyasztható formában hajlamos a giccs felé tendálni. A patina, vagyis az anyag érése az, ami hiányzik. Olykor a penészgombák fonálának kuszasága vagy egy mély, a gyors száradás miatt bekövetkező véletlenszerű repedés is esztétikussá válhat, vagy legalábbis lehet impulzív és marasztaló. Az érési folyamat lehet szabályozott vagy teljesen esetleges. Mindenesetre erre a folyamatra a már fent említett okok miatt nem volt lehetősége az anyagnak, a műnek.

A sajtplasztika technikai kivitelezésénél arra kellett törekedni, hogy a sajt ne összeugorjon, illetve megpiruljon, hanem csak olvadjon. Minél apróbbra kellett reszelni, hogy homogén legyen a végeredmény. Alkalmasabb volt erre az olvasztókemencém, mint a konyhai sütőm, de végül az öntést speciális körülmények között, a Fino Food Kft. kaposvári gyárában végeztük. A gipsznegatívban nem volt szabad elszívnia a nedvességet. Annak ellenére, hogy a sajt zsíros, folpackot helyeztünk alá, s kivajasztuk. A sajtok között is volt választék bőven, mi a félzsíros, hőkezelt ömlesztett sajt nál maradtunk, mely öntéskor kellően lágy, viszont rendkívül keményre szárad, miközben elveszti a nedvességtartalmát. A már kész sajtot egy zárt edényben 85 Celsius-fokra hevítettük folytonos kevergetés közben. Majd a már folyékony sajtot egy csövön keresztül beleengedtük a negatívba, s azt elterítettük, végül préseltük. Tizenkét óra elteltével az anyag kihűlt, így biztonságosan eltávolíthattuk a pozitív formát az öntőformából. A mestermunka elkészítését több kísérleti munka előzte meg, hiszen egy számomra teljesen új anyagot kellett megismernem. Az alkotás elkészítésekor korántsem volt befejezett a mű. A nedvesség, a napfény, a meleg, a páratartalom a művet folyamatosan alakították. Ebben az esetben is volt választási lehetőségem. Beleavatkozok a folyamatba, vagy hagyom, hogy az



41. kép. Sörös Rita: Folyamatok I. 2010. 120x120x10, sajt



42. kép. Sörös Rita: Folyamatok I.(részlet) 2010. 120x120x10, sajt

Beleavatkozok a folyamatba, vagy hagyom, hogy az



43. kép. Sörös Rita: Folyamatok I.(részlet) 2010. 120x120x10, sajt



anyag szabadon „működhesen”. Befolyásolhatom a környezeti tényezőket a várható hatásokkal kalkulálva, utat engedhetek a véletlennek, vagy megakadályozhatom azt. Végül azt a megoldást választottam, hogy a mestermunkámat meg kell etetni a látogatókkal, hiszen a megnyitó napjára kaptam csak engedélyt a kiállításon való részvételre. Be kellett vonni a közönséget, és el kellett pusztítani 120 kg hőkezelt ömlesztett sajtot röpke pár óra leforgása alatt. Így a koncepció annyiban változott, hogy az ember mint környezeti tényező volt az, aki hozzásegítette az alkotást a tárgyi megszűnéshez. Az általam elképzelt folyamat létrejöttéhez tehát szükségem volt valakikre, akiket a szobor arra inspirál, hogy megérintse, megszagolja, megkóstolja, minden érzékszervével magáévá tegye. A mű szemlélője, ha minderre fogékony volt, a mű interaktív résztvevőjévé vált. Ez a mozzanat legalább olyan fontos volt számomra, mint a forma, hiszen csak a befogadó aktivizálásával tudott beteljesedni a szándékom, vagyis jött létre a folyamat. Sok kérdés felvetődött bennem a mű létrehozását követően. Akár egy szociológiai kísérletnek is felfoghatnánk a mű eltűnését. A kiállításlátogatók koruktól függetlenül nagyon aktívak voltak. A még „megbontatlan” alkotáshoz viszonylag bátortalanul közeledtek, majd az idő múlásával és a mű méretének csökkenésével észrevehető volt az aktivitás növekedése. Egyre bátrabban megfogták, alakították, fogyasztották a művet. Vajon, ha nem tudták volna, hogy a mű miből van, vagy nem ismerték volna a sajt ízét, akkor is ilyen aktív résztvevők lettek volna? A szemlélőből más érzéseket váltana ki a szobor ha nem tudja miből készül? Esetleg nem tudná, hogy ehető? Az emberek aktivitása az evés lehetőségének köszönhető? Számos befogadó haza is vitt az alkotásból. Vajon elfogyasztása pillanatában is felbukkant benne a mű szellemiségének emléke? Az anyag hordozta íz emléke nagyban hozzájárult a befogadók részvételéhez? A sajt kellemetlen illata negatívan vagy pozitívan hatott az alakítók aktivitására? Érdekes volt, hogy a résztvevők a villa rozsdáját vélték felfedezni a sajt felületén – pedig ételfestéket használtam –, de ez egyáltalán nem gátolta őket a fogyasztásban.

A folyamat közben a kiállítóteret elárasztotta a sajtszag, bevonván ezzel az ötödik dimenziót. A látogatók saját kedvükre szeletelték, darabolták a hatalmas sajtömeget. Miután már csak nagyon kevesen maradtunk a kiállítóterben – Pincehelyi Sándor ötlete nyomán –, a már jócskán megkezdett sajtszobrot átvittük a Pécsi Galériába, hogy a válalkozó kedvűek ott is kiélhessék kreativitásukat, és az alkotás tovább formálódjon. Átszállítottuk a Széchényi téren, majd tovább alakult a szobor jövője, azóta már múltja. A kreatív kiállításlátogatók egyre bátrabban nyúltak az alkotáshoz, volt, aki formát vágott bele, volt, aki betűket rakosgatott ki belőle. Ma már csak a dokumentáción látható a szo-



bor rövid élete, illetve ki-ki saját emlékezetében. Mivel a dokumentáció természetéből eredően más, ezért általában nem tudja visszaadni az eredeti mű lényegi aspektusait. Egy installáció vagy egy elmúló szobor átélése, fizikai megtapasztalása egészen másról szól, mint dokumentációjának galériakörnyezetben való szemlélése. A dokumentáció sokszor egy új művé válik, de semmiképp nem lehet azonos az eredetivel.

A homokóra készítésekor Isomalttal (E 953) dolgoztam, mely két, kémiaiilag a cukoralkoholokhoz tartozó anyag keveréke. Körülbelül fele olyan édes, mint a kristálycukor (szaharóz), vele ellentétben azonban az izomalt hasznosításához az emberi anyagcsereinek nincs szüksége inzulinra. A cukorhelyettesítő hő- és saválló, és jól harmonizál más cukorhelyettesítőkkal és édesítőszerekkel. Az élelmiszeriparban az izomaltot elsősorban csökkentett energiatartalmú élelmiszerekhez használják. Az izomaltot többlépcsős kémiai reakcióban szaharózból állítják elő. Nem átlátszó, de áttetsző, és ételfestékkel tökéletesen színezhető. 180 Celsius-fokra fel kell hevíteni, ekkor felhabzik, és kicsit visszahűtve lehet önteni, vagy 60 fokosan gyúrni, alakítani. Becsomagolva, levegőtől elzártan akár hónapokig eláll, bár kissé mattul. A párafelszívó képességét tekintve előnyösebb a cukornál, öntött formájában kevésbé ragadós. A szobor készítésekor gipsz negatívot használtam, melyet beáztattam, s fóliával béleltem ki. Aztán a felhabzott, majd kissé visszahűtött, de még folyékony anyagot formába öntöttem, s ezeket a kész darabokat olvasztottam – forró késsel, illetve hőlégfúvóval – össze.

A mű szemlélésekor a gyermekkori emlékek, vagyis a cukor édeskés íze akaratlanul is elindít bennünk egy vágyat, hogy megérintsük, megkóstoljuk. A karamell illata szintén emlékeket hozhat felszínre, mely hozzájárul a mű jelentésének szubjektív felfogásához. Ha Nele Azevedo jégből faragott figurái plexiből lennének, akkor a mű teljesen más szellemiséget közvetítené felénk. Elsősorban azért, mert a műalkotás nem folyamatként, hanem statikus fizikai állapotban létezne, másrészt az anyag fénye, illata, keménysége is más asszociációkat váltana ki belőlünk. Vagyis az idő dimenziója kevésbé karakteresen venne részt az alkotásban. A homokóra anyaga első ránézésre



44. kép. Sörös Rita: Folyamatok II.(részlet) 2010. 100x45x45, isomalt



45. kép. Sörös Rita: Folyamatok II.(részlet) 2010. isomalt

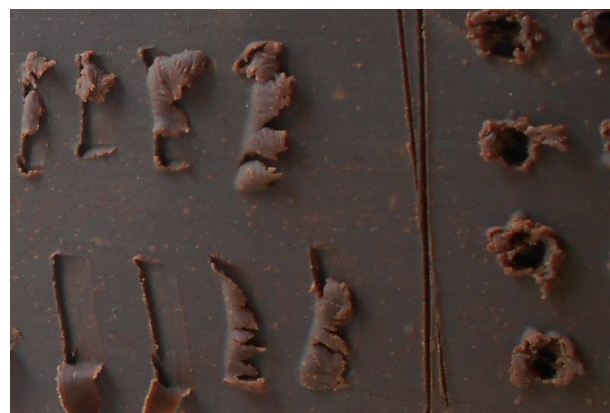
nem mindenkinek volt egyértelmű, de a júliusi melegnek köszönhetően hamar elkezdett csillogni, majd határozott olvadásnak indult, s vált ragadós, folyós materiává. A megtörténtek nem voltak tervbe véve, ugyanis az alkotás tárgyi megsemmisülése – a sajtplasztikához hasonlóan – a közönség gyomrában történt volna, viszont egy nem tervezett véletlennek köszönhetően –, mikor a sajtzobrot szállították át a Nádor Galériából a Pécsi Galériába – az alkotás leesett, és összetört. Vagyis az idő múlásának mérésére szánt eszköz funkcionális szerepének betöltésére alkalmatlan lett. Érdekes lehet egy kutatás, keresés, vajon a kiállításlátogatók, ha magukkal visznek egy darabot a műalkotásból, vajon mit kezdenek vele, hova teszik, megeszik, vagy „emlékként” megőrzik... A tárgy továbbéléséről, utóéletéről az alkotó általában nem tud. A tárgyak további sorsáról nagyon kevés tényleges visszajelzés érkezik azzal kapcsolatban, hogy ki hogyan használja fel, helyezi el otthonában, vagy miként tudja hasznosítani azokat.

A homokóra, a napórával ellentétben, nem az idő mérésére, hanem az idő múlásának mérésére szolgál. A homokóra a középkorban elterjedt időmérő eszköz, amely két kúpszerű, egymással keskeny nyíláson keresztül összeköttetésben lévő edényből áll. Elsősorban az idő gyors múlását és pusztító hatalmát jelzi. Két része az élet és a halál ciklikus váltakozására, a mennyei világra és a földre utal. A lehulló homok a földi természet vonzását jelenti. A keresztény ikonográfiában a földi dolgok mulandóságát, valamint számos remete szent, például Bűnbánó Szt. Mária Magdolna, Szt. Jeromos attribútuma. Az erények allegorikus ábrázolásain ezzel összefüggésben a Mértékletesség figurájának kezében látható. A középkori ábrázolásokon a homokóra az Időatya és a Halál allegorikus alakjához kapcsolódik. A szabadkőműves beavatási szertartáson ez az egyik tárgy, amely fölött a beavatandónak meditálnia kell. Mivel működéséhez állandóan meg kell fordítani, a ciklikusság, az örök visszatérés jelentését is hordozza. Nietzsche így összegzi e jelentését: „A létezés örök homokórája újra és újra megfordul és te, porból lett porszem, vele együtt forogsz”. (Nietzsche, 1997, 54.) Az egészen kicsi időintervallumtól a többéves, akár évtizedes intervallumot is képes mérni. A homokot befogadó mérettől, vagyis a homokóra méretétől, a homok szemcséinek átmérőjétől, illetve a homokot átengedő rés méretétől függően. Beltéri és kültéri homokórák is léteznek, de jóval gyakoribb a beltéren használt, illetve használaton kívüli dísz tárgy. Kriteériuma, hogy áttetszőnek kell lennie. Legalábbis egy részének. A homokórát már az ókori kínaiak is ismerték. Használták a tengerészetenél a hajók sebességének mérésénél, a mérőórsó kivetésénél. A XX. század végéig használták telefonbeszélgetések időtartamának mérésére, díjszabási okokból. A XIX. század végéig leginkább falusi templo-

mokban használták a papi prédikációkor. Az informatikában a homokóra piktogramja azt jelzi, hogy a felhasználónak várakoznia kell.

A Folyamat I. és a Folyamat II. című alkotásomon – ugyanúgy, mint bronzplasztikáim néptelen utcáin – az idő megáll egy pillanatra, s a szobrok elárulják, hogy semmi sem állandó, csak a változás. Mindkét mű egy-egy alkotóeleme a gnomon, illetve a homokedény (ha a véletlen nem játszik közre) – habár funkcióját veszítve, de – megmaradt. Vagyis tovább mérhetné a meg nem szűnő időt, de mint az alkotás tárgya megsemmisült, kompozíciója, statikája megváltozott, így lett mint mérőeszköz, szerepére alkalmatlan.

Szükségét látom kitérni a harmadik számú mestermunkám ismertetésére is, amelynek megszületését az izomalt és sajtszobor tűnékeny volta vindikálta. Rétfalvi Sándor témavezetőm javaslatára, a mestermunkám mulandóságából kifolyólag, megismétlem a doktori éveim tapasztalatára épülő záró kiállítást, melyen isomalt- és csokoládéalkotások láthatók. Az isomalttól már korábban szoltam, a csokoládé pedig egy olyan termék, amely kakaó-alapanyagokból – mint kakaómassza, kakaóvaj, esetleg kakaópor – és cukrokból készül. Ízével, illatával, színével többségünk bizonyára tisztában van. Akadnak olyan kiállításlátogatók, akik előtt esetleg észrevétlen marad a szokatlan anyaghasználat, de mégis hatást gyakorol rájuk az édeskés illat, az ismerős szín és fény. Húsvét és karácsony környékén csokoládék sokaságával találkozhatunk az üzletek polcain, melyek közül számtalan a figurális „alkotás”. Ezek a kereskedelmi termékek sem példa értékkel nem bírnak számomra, sem technikai megoldásuk megismerése, elsajátítása nem tartozott céljaim közé. Bár megfordult a fejemben az öntési



46. kép. Sörös Rita: Folyamatok III.(részlet) 2010. csokoládé

eljárás, végül mégis a lapokból való építkezést, illetve a tömbből való faragást választottam, ahogy viaszszobraim esetében is. A tömb formában megvásárolt materiát felolvasztottam, olajozott gránitlapon zsalu közé öntöttem, majd ezeket a lapokat – melyek tartásuk miatt nem lehettek túl vékonyak – használtam fel az építgetéshez. A vágáshoz forrasztópákát, illetve forró kést használtam, majd olvasztott csokival ragasztottam. Több esetben váz építésére is szükségem volt. A csokoládé hidegen faragható, könnyen törik, szobahőmérsékleten egyszerűen vágható, gőz fölött viszont remekül olvasztható s önthető. A lehűtött anyag munkálása inkább hasonlít a fafaragáshoz, bár amorf

szekete miatt annál könnyebb. Ellentétben a viasszal és a sajttal, pusztán kézzel egyáltalán nem gyúrható és alakítható. A megmunkálás folyamatánál élesen érezhető a kétféle szobrászat elkülönülése, a faragó szobrászat és a mintázó szobrászat. Míg a mintázó szobrász könnyen alakítható anyagokkal dolgozik, és a formát munka közben számtalanszor módosíthatja, addig a faragó szobrász a szoboralapanyag méreteinek korlátaiba ütközik, s az elrontott faragás javíthatatlan. Viszont nem értek egyet Varga Ferenc DLA Szoborfaragásról a technokultúra és a tömegmédiá korában című PhD-dolgozatában olvasható állításával, mely szerint „A plastica szobrászai az anyag helyett sokkal inkább a teret, vagy a formát tartják munkájuk legfontosabb elemének. Számukra az agyag, vagy a bronz általában nem több, mint a tér, vagy a forma megőrzésére alkalmas anyag.” (Varga, 2004, 17.) Véleményem szerint a mintázó szobrász kissé szabadabb, hiszen az általa választott anyagok többféleképpen kezelhetők és alakíthatók, viszont ezeknek az



anyagoknak a tulajdonsága más és más, melyhez szintén alkalmazkodni kell, még ha a méret nem is behatárolt. Ebben az esetben is van egy szigorú játék az anyaggal, mellyel folyamatosan szimbiózisban kell lenni. A csokoládétömbből faragott plasztikák felülete, fénye, és fénytörése teljesen más lett, mint az olvasztott vagy öntött szobroké. A faragott csokiszobor felületén a kés vagy a véső nyoma éles határokat húz, az öntött plasztikánál viszont lágyabb, finomabb formák keletkeztek, s ezáltal sokkal könnyebben asszociálhatunk a csokoládé ínycsiklandozó voltára. A kisplasztikák méretének oka a szállítás közben a művet érő környezeti hatásoktól való félelem és a véges anyagi keretek, de a folyamat számomra nem lezárt.

A formaválasztás – bronzszobraimhoz hasonlóan – az építészeti tér mint témakör köré esett. Szándékomban állt minden számomra fontos bronzalkotással párhuzamosan megjeleníteni egy csokoládéművet, ezzel kiélezvén a disszertációm kérdés felvetését, vagyis az alkotói gondolat, az anyag és a kifejezés kapcsolatát. Az építészeti tér az élet színtere. Az élet folyamatos, de mégis véges. Míg a bronzplasztikák élettelen, kimerevített múltat éreztetnek, addig a csokoládészobrok a változtathatóság örömeinek lehetőségét tárják eléink. Ahogy a változtatás vágya sok mindenkinben él, és az interaktivitásra való felhívás motivál, és működteti a kreativitásunkat, úgy a megszokás hatalma is sokunkban jelen lehet. Meggyőződésem, hogy a szokatlan anyaghasználat számtalan befogadót mulattat. A szokatlanság, érdekesség először megdöbbsent, majd mulattat, sokszor sikert is eredményez.

Többször említést tettem már arról, hogy értéktelenebb-e egy mulandó alkotás a maradandónál, s tagadó választ adtam. Viszont abból a szempontból értéktelenebbnek tűnik, hogy a befogadó, ha magáévá szeretne tenni egy mulandó alkotást, akkor ezt csak abban az esetben teheti, ha egy bizonyos időben egy bizonyos helyen van, máskülönben az alkotásnak csak a dokumentációját láthatja, vagy rosszabb esetben elmesélés alapján juthat csak információhoz a művel kapcsolatban. De az érték és értékesség szó nem megfelelő és kielégítő ebben az esetben, inkább a minőség szót használnám. A mű minősége lehet kiváló, s szakmailag kifogástalan mind szellemiségében, mind formájában, viszont értékéből veszthet azáltal, hogy nem értékesíthető, vagy nem mutatható be múzeumokban, galériákban. Azzal viszont, hogy a nézőnél akkor és ott befogadásra talált, elérte célját.

8. Nyitás a művészet felé

A felsőoktatástól azt várjuk, hogy legyen inspiráló és nyitott szemléletű. Legyenek benne különféle szellemi műhelyek, biztosítsa a szakok közti átjárhatóságot, szorgalmazza a nemzetközi kapcsolatokat, ösztöndíjakat mind az oktatók, mind a hallgatók oldalán. Az egyetem tehát egy állandó szerkezet, de mégis folyton változónak és rugalmasnak kell lennie. Viszont hiába a lehetőség, hogy a diákok a legmodernebb technikákat használják, más egyetemekre hallgassanak át, vagy más szakokat látogassanak, szinte egyáltalán nem élnek vele. Legfőképpen a művészeti oktatásban részt vevő hallgatókra jellemző ez a fajta passzivitás. Nyelveket nem beszélnek, a számítógép használata nem része a mindennapjaiknak, még annak ellenére sem, hogy emiatt komoly hátrányba kerülnek. Ezért a szobrász hallgatók munkáiból hiányoznak az újfajta kommunikációs infrastruktúrák.

A Kaposvári Egyetem Művészeti Karának tanársegédjeként úgy látom, figyelni kell arra is, hogy a hallgatók ne vesszenek el „saját labirintusaikban”. Ki kell nyitni a látókörüket, hiszen sokan maguktól ezt még nem tudják megtenni. Az én területem egyelőre odáig tart, hogy a hallgatókat megpróbálom a szobrászati technikák alapjaiban kívül megismertetni különféle anyaghasználati módszerrel is. Megismertetem őket előadások keretében a posztmodern kor műfajaival, street art, land art, public art... stb. Ugyanis akkor tudja egy alkotó a legtöbbet kihozni magából, ha megtalálja a számára legmegfelelőbb anyagot, műfajt, technikát. Ez pedig csak úgy lehetséges, ha biztosítjuk a lehetőségeket. Nagyon fontos, hogy lássák – a hagyományos kifejezéssel értve – az értékes anyagok alkalmazásának problémáit, az alapvető szobrászati anyagok, mint az agyag, gipsz, bronz, kő megmunkálásának módszereit, de át kell tudni lépni a megfeneklett határokat. Igyekszem lehetőséget biztosítani nekik, hogy megismerjék a kő megmunkálásának folyamatát egy kőfaragó műhelyben. Az üveg alakításának módszereit a bárdudvarnoki üveg művésztelepen. A bronzöntés technikáit egy bronzöntő műhelyben. Próbálok segíteni a hallgatóknak abban, hogy megtalálják a számukra legoptimálisabb méretet. A kortárs festészet például beleveszett a megalomániába. Pedig a jó műnek egyáltalán nem velejárója a hatalmas méret. Azt hiszem, ha megnézzük a kortárs nyugati vagy inkább brit szobrászatot, és betekintünk a londoni Satchi Galériába, ez a tendencia a szobrászatra is rányomta bélyegét. Nem szabad követni.

A másik dolog, amit fontosnak tartok a pedagógiai munkámban, hogy a hallgatókat ösztönözzem arra, hogy folyamatban gondolkozzanak s majd alkossanak. Ezalatt

azt értem, hogy a művészet nem az, ami egyszerűen csak úgy felbukkan. Vagyis lehet, hogy felszínre tör, ráadásul akár lehet jó is, de lehet éppenséggel rossz is. Nincs azzal elintézve a művészet, hogy valaki valaminek nekifog, és az kijön belőle. Annak egy folyamatnak kell lennie. Ezt a folyamatot gyakorolni kell, az elején nem elég ezt az utat fejben megtenni. Ezt le kell rajzolni, mert abból aztán lehet majd építkezni. Ezt a fajta munkamódszert el kell sajátítaniuk, meg kell mutatni nekik.

Az elmúló szobrászat cím kötelez arra, hogy említést tegyek azokról a köztéri szobrokról, amelyek a történelem folyamán megszüntek, elkerültek eredeti helyükről.

A szobrok is tükröi a kornak, amelyben létrejöttek. Egyaránt tükröznek politikai, társadalmi és művészeti ízlést. Történelmünk tanúi. Joseph Beuys a *Mi a művészet* című könyvében arra is kitér, amivel én maximálisan egyetértek. (Harlan, 2001) Meg kell ismernünk a fizikát, és ellen-fizikát, a jövő természettudományának előre haladásához feltétlenül szükség van az ellen-természettudomány megismeréséhez. A művészet megismeréséhez szükség van az ellen-művészet elsajátítására is. A kevésbé sikerült művészetet is interpretálni kell a hallgatóknak. A hiányos, rossz, kevésbé jó, téves alkotásokról is kell szólni, sőt, szerintem külön kurzust kellene erről tartani, hiszen ezen alkotások megismerése nagyon fontos lehet az ízlés fejlesztéséhez, alakításához. Vannak olyan problémák, melyeket nagyon nehéz megfogalmazni, kizárólag sok-sok példán át tudom érzékelteni. Ilyen fogalmak a modorosság, a giccs, a geg.

Többek között azért lenne szükség arra, hogy a gyerekeket már óvodáskorban rá szoktassuk a képtárak, galériák látogatására, és hogy a köztéri alkotások előtt megálítsuk őket egy pillanatra, hogy az emlékezetüket dolgoztassuk. Egyrészt váljon hétköznapi programmá a műalkotások látogatása, a szobrok, képek és az alkotás legyen a mindennapok része. Ugyanúgy, ahogy egy mese beleivódik a memóriájukba, úgy egy kiállítás is megteszi ezt. Gyakran fel szokták tenni a kérdést, hogy mit gondolunk, mikortól érdemes elkezdni zenét hallgattatni a kisgyermekkel. A válasz ugyanaz itt is. Már a várandóság alatt érdemes kapcsolatba kerülni a képzőművészettel, hiszen érzelmeket vált ki belőlünk, és ami még fontosabb, memóriánk a legjobb raktárunk.

Összegzés

Számomra azért érdekesek a változó, múló szobrok, vagy ahogy már neveztem, folyamatszobrászat, mert a szobrászat anyagai, eszközeinek felhasználása miatt újszerű téri és időbeli megnyilvánulásokat eredményez. A szobrászati anyagok felhasználása korunkban kiszélesedett, a művészet által részproblémákként értelmezett motívumok a figyelem középpontjába helyeződtek. Az új munkák bemutatásának vágya kedvez a gyorsan alakítható, de viszonylag nagy méretekre lehetőséget adó efemer anyagok alkalmazásának. A mindennapok hulladékai, múltékony anyagai iránti vonzalom nem teljesen új keletű, talán csak a purhab és a beton népszerűsége újabb fejlemény. Véleményem szerint ezek az új lehetőségek az általunk ismert világ új értelmezését kínálják fel. Ezzel a szokatlan témaválasztással az is célom, hogy a kortárs magyar szobrászatot humanizáljuk, s az emberektől még oly távol levő új médiumokat elfogadtassam vagy akár megkedveltessem.

A tézis, miszerint a művészet azért van, hogy az örökkévalóságnak megmaradjon, már az 1900-as évek közepén megdőlt, amikor a videomunkák, environmentek megjelentek. Ezek az alkotások csak akkor élnek, mikor éppen valaki vetíti őket, amikor éppen fel vannak állítva, be vannak rendezve? Nem. Mert ha így lenne, mit is mondhatnánk a zene- és a színházművészetről? Ezek az alkotások igenis élnek, még akkor is, ha a számítógép memóriájában vannak tárolva. Élnek, még hozzá a negyedik dimenzióban, ami nem más, mint az idő, vagyis a képzelet, az emlékezet. Ezért egy bizonyos alkotó egy bizonyos alkotása több helyen és több időben létezik.

Disszertációm írása közben rengeteg kérdés felvetődött bennem. Az alkotói kifejezés szándéka indukálja az anyag esztétikájának és unesztétikájának a művészetbe emelését, avagy egy külső tényező? Érzékszerveink bizonyos részének kikapcsolásával mennyivel változik az alkotás befogadása? Többet kap a kifejezésből a mű alkotója, mint egy átlagos befogadó, és ha igen, miért? Fizikailag minél közelebb engedi az alkotó a nézőt szellemi termékéhez, annál többet ad át tartalmából? Az érintés hozzásegíthet a megértéshez?

Mi sem bizonyítja jobban, hogy a disszertációm témája ma is aktuális problémát vet fel, hogy az Új Művészet folyóirat számtalan jelenkori kiadványaiban fel-felbukkan egy-egy elmúlásra törekvő alkotói munka. Nemrég olvashattuk Cakó Dániel Medárd csepperózió című művéről, mely agyagból és homokból tevődik össze, s egy szerkezet folyamatosan csepegteti rá a vizet, ezáltal a mű lassú pusztulásnak van kitéve. Az Új

Művészet egy korábbi számában pedig Sipos Marica pumpálható szobrairól olvashatunk. Úgy tűnik, több kortárs alkotót is foglalkoztat a gondolat, hogy olyan művet adjon ki kezei közül, amely esetleg nem a porosodó padláson köt ki, hanem az emlékezetekben.

Az öt évvel ezelőtti kérdés felvetése továbbra is vonzó és termékenynek tűnő kutatási terület számomra.

Disszertációm védésével egyidőben lesz látható és tapasztalható – egy kiállítás keretében – az a dichotómia, amely máig is foglalkoztat, és ennek a kettősségnek a megszűnése nem elvárható. Vagyis az egymással páralel megjelenő, formailag hasonló, de anyagválasztásban eltérő művek éreztetik a mulandóság kontra maradandóság dichotómiáját. Mivel a műalkotások minden egyes kiállítás-látogatóból más gondolatokat hoznak felszínre, ezért nem várható el az egyetértés. Míg valakit a tömény csokoládé látványa elborzaszt, addig másoknál pavlovi reflexet válthat ki. De azt leszögezhetjük, hogy még a hozzá nem értő laikus is megtalálja a kifejezésbeli különbséget az értékes anyagokból kivitelezett plastikák és a mulandó vagy értéktelen materiákból alkotott művek közt.

Köszönetnyilvánítások

Köszönetem szeretném kifejezni Rétfalvi Sándor szobrászművész, egyetemi tanárnak, hogy elvállalta témámat, és lehetővé tette a doktori iskola elvégzését. Külön köszönettel tartozom a mesternek a nyári gyakorlatokon nyújtott lehetőségért a bronzöntő műhelyben, és számomra minden egyes beszélgetés egy hatalmas lépés volt előre.

Akik nélkül nem nyílt volna alkalmam az értekezés megírására és szobraim elkészítésére, ha nem vehetek részt a DLA-képzésben, ezért köszönetet szeretnék mondani az iskola alapítóinak, Bencsik Istvánnak, Keserü Ilonának, Rétfalvi Sándornak és Schrammel Imrének. Köszönettel tartozom Dr. hab. Bohár András PHD filozófus esztéta, egyetemi tanárnak a nélkülözhetetlen szempontokért, amelyeket felkészülésemhez javasolt és az ajánlott könyvekért, amik tanulmányom gerincét adják. Köszönöm Szabó Éva iparművésznak a beszélgetéseink során felmerült értékes észrevételeit, amelyek dolgozatomat gazdagították. Megköszönöm Ficzek Ferenc festőművész, illetve Rónai Gábor grafikus kollégámnak, hogy a doktori iskola végzése alatt segítséget nyújtott a számítógépes grafikai munkában, és értékes észrevételeivel elősegítette a dolgozatra való felkészülést. Hálával tartozom Gera Katalin szobrászművésznak, aki elindított a pályán, és akinek köszönhetem, hogy végül szobrász lettem. Köszönetet szeretnék mondani Palotás József szobrászművésznak (PTE MK), aki megtanított a szobrászat mesterségére, és aki jelentős mértékben járult hozzá a szobrászi szemléletem kialakulásához. Köszönöm Kertész Lászlónak a számtalan észrevételét a dolgozatomhoz, illetve dr. Leitner Sándornak, aki nélkül jelentős problémákra nem figyeltem volna fel. Köszönettel tartozom még Berzy Ágnesnek, Weber Katalinnak, illetve Zábrádi Mariannak, a PTE Művészeti Kar Képzőművészeti Mesteriskola tudományos titkárainak, akik segítséget nyújtottak a dolgozat formai követelményeinek betartását illetően. Köszönöm édesapámnak a sok apró munkában nyújtott segítségén túl a lelki támaszt, amelyet nekem mindvégig adott.

Felhasznált irodalom

Andrási Gábor, Pataki Gábor, Szücs György és Zwickl András (1999):

Magyar képzőművészet a 20. században.

Egyetemi Könyvtár, Corvina Kiadó, Budapest.

Beke László (2004): *Magyar művészet a hatvanas években.*

1956-os intézet, Budapest, 38.

Bárdosi József (2005): *Tulajdonság nélküli művészet.*

Orpheusz Kiadó, Budapest.

Belting, H. (2003): *Kép antropológia.*

Kijárat Kiadó, Budapest.

Bergson, H.: (1990) *Idő és szabadság.*

Univerzum, Szeged.

Bordács Andrea (2005): Navigációs kísérlet. Beszélgetés Fitz Péterrel és

Kicsiny Balázssal.

Új Művészet, 5. 6. 11-13.

Bordács Andrea (2007): A természet mint provokáció.

Szöllősi Géza művei és a kortárs párhuzamok.

Új Művészet, 7. 3. 17-19.

Borges, J.L. (1999-2000): *Az idő Jorge Luis Borges válogatott művei.*

Európa Könyvkiadó, Budapest.

Bydeskuthy László (1997): *Örök törvények szerint: az életbölcselet könyve.*

Színkép Kiadó, Veszprém.

- Baudelaire, C. (1964): *A modern élet festője*.
Ford.: Csorba Géza. In: Charles Baudelaire válogatott művészeti írásai.
Budapest, Képzőművészeti Alap
- Baudelaire, C. (2007): *A romlás virágai*.
Európa Kiadó, Budapest, 44.
- Burckhardt, T. (2000): *A szakrális művészet lényegéről a világvallások tükrében*.
Arcticus, Budapest, 32.
- Cragg, T. (2007): *Cutting things up*.
In: Tony Cragg: Material Thoughts (Cat.).
Editore Electa, Milano, 116.
- Csupor István (2000) : *Az idő mérése és mérhetetlensége. A megfoghatatlan idő*.
Tanulmányok, Néprajzi Múzeum, Budapest.
- Durkheim, E. (2002) : *A vallási élet elemi formái*.
L'Harmattan, Budapest.
- Einstein, A. (1978): *A speciális általános relativitás elmélete*.
Gondolat, Budapest.
- Erhardt Miklós (2008) : *A public art mint műfogalom. Üzenet a tér(b)en*.
Szobrászat és nyilvánosság.
A Műcsarnok, a Magyar Szobrász Társaság és a Symposion Társaság közös
szobrászati szimpóziumának dokumentáló kiadványa.
- Erős István (2011) : *Természetművészet*.
Publicarta, Budapest, 43.
- Fehérvári Tamás (2001) : *Az üres és a betöltött*.
Balkon, 1. 3. sz.

- Frazon Zsófia (2008) : *Te itt áll. Kritikus és rejtőzködő köztéri művészet.*
Üzenet a tér(b)en. Szobrászat és nyilvánosság.
A Műcsarnok, a Magyar Szobrász Társaság és a Symposion Társaság
közös szobrászati szimpóziumának dokumentáló kiadványa.
- Freud, S. (1985): *Alomfejtés.*
Helikon, Budapest.
- Forgács Éva (1994): Az ellopott pillanat.
Ars Longa sorozat. Jelenkor Kiadó, Pécs.
- Fórián Szabó Noémi (2003) : Időfaktor a kortárs szobrászatban.
Nagy György Kálmán életmű-kiállítása.
Új Művészet, 3. 7.sz. 17-4.
- Fulgentius F. (1996) : *Mythologiae.*
In.: Massimo Montanari: Éhség és bőség.
Atlantisz, Budapest, 18.
- Füst Milán (1963): *Látomás és indulat a művészetben.*
Magvető Kiadó, Budapest, 59. 74. 104. 109.
- Gelleriné Lázár Márta(1990): *Időben élni Budapest.*
Akadémia kiadó, Budapest.
- Goethe, W, J. (2001): *Faust.*
Gondolat, Budapest.
- Grande, J. K. (2012): *Végtelen szobrászat felé.*
www.koby.ro, 2012-05-29.
- Gyenis Tibor (2001): A penész akadémiaja.
Új Művészet, 1. 11.sz. 17.

- Harlan, V. (2001): *Mi a művészet?/ Műhelybeszélgetés Beuyssal.*
Metronóm Kiadó, Budapest.
- Harlan, W., Rappmann, R., Schata, P. (2003): *Szociális Plasztika.*
Balassi, Budapest.
- Hawking, S.(2004): *Az idő rövid története.*
Maecenas Kiadó, Budapest.
- Hawking, S. (2005): *A világegyetem dióhéjban, A mindenség elmélete.*
Kossuth Kiadó, Budapest.
- Hawking, S. (2007): *Az idő születése*
Akkord Kiadó, Budapest
- Hegyí Lóránd (1986): *Avantgarde és transzavantgarde.*
A modern művészet korszakai.
Magvető Könyvkiadó, Budapest.
- Heisenberg, W. (1958): *A mai fizika világképe.*
Gondolat Kiadó, Budapest.
- Heller Ágnes(2000): *Kizökönt idő.*
Osiris Kiadó, Budapest, 45.
- Heller Ágnes(1997): *Életképes-e a modernitás?*
Latin betűk, Budapest
- Heller Ágnes(1998): *A szép fogalma.*
Osiris kiadó, Budapest.
- Heidegger, M. (1992): *Az idő fogalma.*
Kossuth Könyvkiadó, Budapest.

Heisenberg, W. (1975): *A rész és az egész.*

Gondolat, Budapest.

Hevesy Iván (1993): *A modern képzőművészet útjai.*

Aqua Kiadó, Budapest.

Hock Bea (2005): *Nemtan és public art.*

Praesens, Budapest, 99.

Horváth Gizella (2009) : *Palackba zárt idő.*

Korunk, 7.sz. 13.

Huoranszki Ferenc (2008): *Tudatosság és intencionalitás*

Világosság, 49. 11.-12.sz. 133-142.

Husserl, E. (2001): *Előadások az időről*

Atlantisz, Budapest, 21. 35.

Imre Mariann (2010) : *A mulandóság rögzítése.*

In.: Kertész László, Leposa Zsóka: *A mi kis falunk*

Pont kiadó, Budapest, 40.

Iványi – Bitter Brigitta (2008): *Budapest, mint a „túlélő”, szobrok partja.*

Nyílt forráskódok. Szobrászat az építészeti tér mezejében.

A Műcsarnok, a Magyar Szobrász Társaság és a Symposion Társaság

közös szobrászati szimpóziumának dokumentáló kiadványa

Kaprow. A (1998): *Assamblage, environmentek és happeningek.*

Balassi, Budapest, 76.

Kállai Anna (2007): *A táplálkozástól az eat artig. (szakdolgozat)*

PTEMK. Pécs .

Kant, E (2005): *A tiszta ész kritikája.*

Atlantisz, Budapest, 78.

Kerényi Károly (1977): *Görög mitológia.*

Gondolat, Budapest.

Kertész László - Leposa Zsóka (2010): *A mi kis falunk*

A Magyar Művelődési Intézet és Képzőművészeti Lektorátus 2009. évi public art programja.

Magyar Művelődési Intézet és Képzőművészeti Lektorátus

Pont Kiadó, Budapest

Kovács Péter (1995): *Schaár Erzsébet.*

(Nagy magyar mesterek), Gondolat Kiadó, Budapest.

Lieber Erzsébet (2008): *Papír-anyag-médium.*

PTEMK, Pécs, 66.

Lóska Lajos (2006): Az önszervező rendszer misztériuma.

Türk Péter tárlata a templomtérben

Új Művészet, 17. 11.sz. 20-21.

Mestyán Ádám (2003): Metafora és szobrászat. Szabó Ádám munkáiról.

Balkon, 6-7, 140.

Moholy-Nagy László (1968): *Az anyagtól az építészetig.*

Corvina Kiadó, Budapest.

Moore, H. (1981): *A szobrászatról.*

Helikon Kiadó, Budapest.

Muladi Brigitta (2005): Táj, táj, táj 2.

Kortárs természetszemlélet a különböző műfajokban. 2. rész

Új Művészet, 5. 19.

Németh Lajos (1970): *A művészet sorsfordulója.*

Gondolat Kiadó, Budapest, 27.

Németh Lajos (2001): *Gesztus vagy alkotás.*

MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Budapest, 45.

Nietzsche, F (1997): *A vidám tudomány.*

Holnap, Budapest, 54.

Orosz Klára (2011): *Participatív művészeti stratégiák.*

Az aktivált néző szerepe a személyes alkotómunka és a kiterjesztett szobrászat fogalomaspektusából.

PTEMK, Pécs.

Paksi Endre Lehel (2008): *KIUTAK 2008 utazó propaganda-kiállítás,*

Szobrászatért Alapítvány. Üzenet a tér(b)en. Szobrászat és nyilvánosság.

A Műcsarnok, a Magyar Szobrász Társaság és a Symposion Társaság közös szobrászati szimpóziumának dokumentáló kiadványa

Pócs Éva (2000) : *Tér és idő a néphitben.*

L'Harmattan Kiadó, Budapest.

P. Szabó Ernő (2006): Kéri Ádám tárlata.

Új Művészet, 17. 1.sz. 41-42.

P. Szabó Ernő (2009): Különös mobil-teremtmények:

Nemzetközi kinetikus teremtmények

Új Művészet, 9. 20. 4.sz. 29-31.

Ritoók Zsigmond (2006): *Görög művelődéstörténet.*

Osiris Kiadó, Budapest.

Rugási Gyula (1997) : *Örök romok.*

Latin Betűk Kiadó, Debrecen.

Shoemaker, S. (1993): *Time without change.*

In.: Le Poidevin-Macbeath, 63.

- Sugár János (2006): *Szobrászat és intermédia*.
In.: Szobrászat és környezet. Műcsarnok, Budapest.
- Szent Ágoston (1982): *Vallomások*.
Gondolat, Budapest.
- Szijártó Zsolt (2010): *Köz/Tér, Fogalmak, nézőpontok, megközelítések*.
Gondolat Kiadó, Budapest, 18.
- Vadvári Katalin (2005): *Eat art. Ételek és étkezés a művészetben*. (szakdolgozat)
PTEMK, Pécs.
- Vajda Mihály (1993): *A posztmodern Heidegger*.
In: Alternatívák, T-Twins Kiadó, Lukács Archívum,
Századvég Kiadó, Budapest.
- Varga Ferenc (2007): *Sikertelen kísérlet a szoborfaragásra hívó készítés megtagadására . A hagyomány ösvényein túl. Szobrászat és tradíció*.
A Műcsarnok, a Magyar Szobrász Társaság és a Symposion Társaság közös szobrászati szimpóziumának dokumentáló kiadványa, 66.
- Tóth Zsuzsa (2007): *Folyékony és légnemű anyagok megjelenítése a kortárs művészetben. A tér a szobrászatban, a szobrászat tere*.
A Műcsarnok, a Magyar Szobrász Társaság és a Symposion Társaság közös szobrászati szimpóziumának dokumentáló kiadványa.
- Tőzsér János (2009): *Metafizika*.
Akadémia Kiadó, Budapest, 101.
- Wehner Tibor (1986): *Köztéri szobraink*.
Gondolat Kiadó, Budapest, 23.
- Zrínyifalvi Gábor (2005): *Mi a szobor és mi a plasztika?*
A tér a szobrászatban, a szobrászat tere.
A Műcsarnok, a Magyar Szobrász Társaság és a Symposion Társaság közös szobrászati szimpóziumának dokumentáló kiadványa

Önéletrajz

Név : Sörös Rita Apollónia

Szül. : Siófok, 1977

Lak. : Kaposvár – Toponár, Szabadság u.2. c.

Tel. : 0620 2370023

Email : akukkk@freemail.hu

Tanulmányok

1995–1999 BDTF Szombathely, rajz szak, mester Szily Géza, Blaskó János

1999–2004 PTE Szobrász szak, mester Palotás József

2002–2003 University of Hertfordshire, Faculty of Art & Design Hatfield,
Anglia, mester: Michael Wright

2004–2010 PTE DLA képzés, mester Rétfalvi Sándor (abszolutórium kikérve)

Kiállítások

1999 Pécs, PTE MK

1999 Pécs, Pincegaléria

2000 Budapest, Ferencvárosi Pincegaléria

2001 Szentendre, Art Expo Friss

2002 Pécs, Vízmű

2003 Pécs, Közelítés Galéria

2003 Kaposvár, MKB

2003 Hatfield, Anglia

2004 Tata, Művelődési Ház

2005 Kaposvár, Vaszary Képtár

2005 Pécs, Pécsi Galéria

2007 Kaposvár, Múzeum

2008 Kaposfüred, Kling Galéria

2009 Kaposvár, Megyeháza Galéria

2010 Pécs, Nádor Galéria

2011 Balatonfüred, East Art Galéria

2012 Kaposvár, Vaszary Képtár

2012 Kaposvár, KE-MK Galéria

Díjak

1999 Szombathely, Zenei Tanszék I. Díj

2001 Szeged, OKV III: Díj

2003-2004 Erasmus ösztöndíj University of Hertfordshire

2005 Kaposvár, Nívódíj

2012 Erasmus oktatói mobilitás ösztöndíj University of Mugla

2013 Erasmus oktatói mobilitás ösztöndíj University of Sinop

Köztéri szobrok

2005 Siófok, Stefánia Kikötő

2006 Kaposvár, Táncsics emlékoszlop

2007 Kaposvár, Bene Ferenc portré

2008 Balatonlelle, Napóra

2009 Kaposvár, Békefüredi lakótelep, szökőkút

2010 Kaposvár, Donner, Söröskorsó szökőkút

2010 Kaposvár, Táncsics Emlékkönyv

2010 Kaposvár, Ráéró gyermekpár

2010 Kaposvár, Kocka

2013 Szenna, Emese

Szimpóziumok:

2004 Pula Művészetek Völgye Fesztivál

2004 Szekszárd, Forma Szimpózium

2004 Pécs, Dla Bronz Szimpózium

2005 Szekszárd, Forma Szimpózium

2005 Pécs, Dla Bronz Szimpózium

2006 Szekszárd, Forma Szimpózium

2006 Pécs, Dla Bronz Szimpózium

Tudományos konferenciák, workshopok

2009 Finnország, University of Turku-Digital Learning aids in Handicrafts and Arts and Crafts Education

2012 Törökország, University of Mugla Workshop

2012 Kaposvári Egyetem művészeti napok workshop

2013 Törökország, University of Sinop Workshop