

**Magyar Képzőművészeti Egyetem
Doktori Iskola**

SZABÓ ÁDÁM

SZOBRÁSZATI IDŐ

DLA értekezés

2007

témavezető:
Körösenyi Tamás
egyetemi docens

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Köszönöm a Magyar Képzőművészeti Egyetem doktori programjának és mindazon szervezeteknek, amelyek ösztöndíjakkal vagy anyagi támogatásukkal lehetővé tették munkáim megvalósulását. Külön köszönet illeti Előd Ágneszt a filmek ritmusával kapcsolatos tanácsaiért és a *Work Station* fotósorozat utómunkáiért, Szász Györgyöt egyes munkák készülésének dokumentálásáért és Polgár Botondot a *Beach* elkészítésénél nyújtott segítségéért. Köszönettel tartozom mindazoknak, akikkel egy-egy beszélgetés során sikerült gondolataimat letisztázni és mindazoknak, akik részt vettek a *Vörös sün* megvalósításában illetve első installálásában. És legfőként köszönöm Dénes Ágnesnek, hogy elviselt e dolgozat írása alatt.

Szabó Ádám
2007. március 2.

TARTALOM

Bevezetés	4
<i>1. Szikla – a szobor körüljárhatósága</i>	6
<i>2. Felesleg – a munkafolyamat megjelenése a kész műben</i>	11
<i>3. Huzat – az idő a képzőművészetben</i>	17
<i>4. Eső – fázisok fényképezése</i>	21
<i>5. Fű – kockázatos filmtechnika</i>	25
<i>6. Aura – az idő fogalmának megváltozása a XX. században</i>	28
<i>7. Vírus – a képzőművészeti mű befogadása</i>	33
<i>8. Kéz – a szobrászi munka</i>	38
<i>9. Kanyon – idő a fényképezésben</i>	44
<i>10. Beach – konceptualizmus</i>	47
<i>11. Stuttgarter Käse – eltelt idő és a mű jelentésének változásai</i>	50
<i>12. Tyúk vagy tojás? – szobrászat és fényképezés</i>	55
<i>13. Vörös sün – áldokumentum</i>	61
<i>14. Tűz – epilógus</i>	66
Képek jegyzéke	68
Bibliográfia	69

BEVEZETÉS

A doktori program keretében számomra új módszerrel kezdtem dolgozni. A szobrászi munkafolyamat foglalkoztatott, próbáltam megkeresni a módját, hogy fényképeken illetve filmen történő dokumentálás révén hogyan lehetne a munkafolyamatot az elkészült mű szerves részévé tenni. Elkezdtem fényképezni az egyes munkák készülésének a fázisait, s ezekből a fotókból aztán számítógép segítségével rövidebb animációkat állítottam össze. A filmeket projektorral vetítve vagy tévékészüléken többnyire együtt állítottam ki az elkészült tárgyakkal.

A munkafolyamat beemelése és egy elsődlegesen szobrászi kérdésfelvetés volt a kiindulópont, de elég hamar önálló kifejezési formává vált szobor és videó ilyen jellegű összekapcsolása. A különböző későbbi munkákban már nem kizárólagosan a munkafolyamat fázisainak a bemutatása vált fontossá, hanem a szobor különböző fázisain keresztül egy másfajta, többnyire természeti folyamat bemutatása vált lehetségessé. Ezek a munkák a bemutatás módja és a felhasznált anyagok illetve technikák révén szerves egységet alkotnak, de nem feltétlenül egy sorozat részei.

A dolgozatban ezeket a munkákat veszem kiindulási alapnak. Az egyes munkák révén, amelyek bemutatásánál igyekszem egyfajta kronológiai sorrendet betartani, megpróbálom felvázolni azt a szellemi háttérrel, amelyekből megszülettek. Vizsgálódásaim kitérnek olyan alapvető problémákra, mint a munka és az invenció szerepére a szobrászatban, a szobrászat egyes technikai kérdéseire és az ezekből következő szobrászi gyakorlatra, mint a szobor körüljárhatóságának, az anyagszerúségnek a kérdéseire. Megpróbálom felvázolni a szobrászatnak mint eredendően térbeli médiumnak a különböző lehetséges vonatkozási pontjait az idővel, időbeliséggel kapcsolatban. Ezzel kapcsolatban kitérek a fényképezés és a film kifejlődésére és annak a művészetre általában, illetve specifikusan a szobrászatra gyakorolt hatására, illetve némileg általánosabban az idő felfogásának az alapvető megváltozására a huszadik században.

Némi magyarázatot kíván a dolgozat címe is. Több változaton gondolkodtam előzetesen. Az idő a szobrászatban címmel az volt a gómba, hogy túlságosan leszűkíti a mozgásteret a szoborba komponált időre, azaz a történet elbeszélésének a kérdésére és a mozgás ábrázolására. Ide tartozhatna még a kinetikus szobrászat is, de a címben nem jelenne meg elég markánsan a szobrászatnak a térbeli mellett időbeli médiumként való felfogása. A szobrászat ideje kínálkozott még lehetőségként, ez azonban a másik irányból szűkíti le a kérdést, s egyfajta

aktualitást is sugall, miszerint itt van, volt vagy lesz a szobrászat ideje, szemben mondjuk a festészettel.

Végül a *Szobrászati idő* cím sem fedti le a dolgozat egészét, alcím lehetne a szobrászati kérdésekről az idő összefüggésében általában, de nem szándékozom azt a látszatot kelteni, mintha képes lennék ilyen érvényű gondolatok megfogalmazására. Természetesen törekszem általánosabb érvényű kijelentéseket is tenni, tudatában vagyok azonban azok relatív voltának, mert a mód ahogyan ezek a gondolatok megfogalmazódnak akár szóban, akár képben az a kor sajátja, és éppen a megfogalmazás módja az, ami a művészet legfontosabb jellemzője.

A kortárs magyar művészetben sokan foglalkoznak az idő kérdésével. Közülük említés-képpen felsorolva Benczúr Emese több művében is foglalkozott a női munka szerepével, azt a művészeti munkával párhuzamba állítva mindennapos tevékenységként tételezve. Csörgő Attila különböző munkáiban a tér fotografikus megjelenítésével az idő problémáját is érinti, amennyiben ezek a képek nagyon lassan, egyedi módon készülnek, s a tér adott időn belüli feltérképezése alatt nemcsak az idő múlik, de környező tér és annak fényviszonyai is változhatnak. Még lassabb Ősz Gábor technikája, aki az *Atlanti fal* sorozatánál az egykori német bunkereket alakította át camera obscurává, s hozott létre fényképeszeti technikával egyedi festményeket, amelyeken a hosszú expozíciós idő miatt a részletek elmosódnak, s inkább a végtelenség jelenik meg. A szobrászat területén Varga Ferenc *Évgyűrű-kert* című munkája jut eszembe: egy függőlegesen felállított s ekként posztamensként is funkcionáló, négyzetes farrönk, amelynek a tetejét a fa egyetlen évgyűrűjét meghagyva lefaragta.

Nem is próbálom azt a látszatot kelteni, mintha egy ilyen széles terület vizsgálata minden lehetséges szempontot figyelembe venne. Az egyes kérdéskörökről vállaltan önkényes, a saját munkám/munkáim által diktált szempontok alapján vázlatos képet rajzolhatok csak fel, gyakran talán nem is jutva túl a kérdésfeltevésen.

1. Szikla – a szobor körüljárhatósága

2001-ben Szlovákiában egy kőfaragó művésztelepen készítettem egy mesterségesen természetes kősziklát: egy hozzávetőlegesen szabályos kocka formájú, másfél köbméteres tömbből kifaragtam egy távolról természetesnek ható, közelről viszont az aprólékos kézi faragás nyomait viselő sziklát (1–2. kép). Megfordítottam az általános alkotói folyamatot: a mesterséges, szabályos formától jutottam el a természeti formáig. Nincs főnézet, egy szikla esetében nem is igen lehet ilyesmiről beszélni, hacsak nem a szikla valamilyen más dologra utal, például az egyik oldaláról bele lehet látni valamilyen más formát. Pontosabban van két főnézete: előlről illetve hátulról, azonban a kettő egymásnak teljesen ellentmondó információt közöl, kiderül ugyanis, hogy egy üreget vájtam a kőbe, amely belülről követi a külső forma alakját. (3–4. kép) Távolról nézve nem feltűnő, eleve azzal a szándékkal készült, hogy mintegy véletlenül találjon rá az ember, egyik vagy másik oldalról nézve más információt közöl (tömbszerű vagy héjszerű a szemlélés irányától függően, illetve természetes vagy mesterséges a szemlélés távolságától függően).



1-4. kép *Szikla* 2001. homokkő, 120x150x110 cm, Lucký, Szlovákia

A körüljárhatóságot a szobor egyik legalapvetőbb tulajdonságaként szokás meghatározni, bár ez korántsem annyira egyértelmű. Az a tény, hogy egy szobor körüljárható, még nem feltétlenül jelenti azt, hogy körüljárásra is késztet. A szobrok nagy többsége egy vagy két főnézettel operál, amely nézetekből világosan felfogható az egész. Sőt, a főnézet olyannyira domináns, hogy a szobrot körüljárva is akarva-akaratlan visszatérünk hozzá, hiszen onnan értelmezhető legkönnyebben a szobor. Viszonylag ritka az olyan szobor, amelynél nincs egyetlen főnézet sem, és az egész valóban csak körüljárással válik érthetővé (ilyen például Giambologna-nak a firenzei Loggia dei Lanzi-ban felállított *Szabin nők elrablása*, vagy Rodin *Calais-i polgárok*-ja). Az absztrakt szobrok könnyebben megbirkóznak a kérdéssel kikerülve az arc, tekintet okozta problémákat.

A kinetikus szobrászat újraértelmezi ezt a helyzetet, amennyiben a szobor részben vagy egészben átveszi a néző mozgását. Az installációk vagy interaktív művek ennél is messzebb mennek, amennyiben ténylegesen is bevonják a nézőt a műalkotásba. Míg a kinetikus szobrok a valódi mozgást vonják bele a műbe, az optikai hatásokra épülő művek gyakran a néző mozgását igénylik. Ezzel kapcsolatban jegyzi meg Lorenz Dittmann, hogy „minél nyilvánvalóbban tartalmazza az alkotás magát a mozgást, annál kevésbé veszi igénybe a néző időszervező tudatosságát [zeitkonstituierende Bewußtsein]. A materiálisan statikus művek azok, amelyek a nézőt az idő észlelésére készítetik, az önmagukban mozgó művek ellenben passzívvá teszik vagy gyakran csupán fizikai mozgásra készítetik.”¹

A néző bevonásának egy korai példája lehet Bernini *Dávid* szobra, amelynek mozdulata tulajdonképpen csak Góliát jelenlétének feltételezése révén nyer értelmet, vagyis a szobor spirituális középpontja valójában magán a szobron kívül helyezkedik el a szemlélővel egy térben. Bernini szívesen élt a néző helyzetének a pontos meghatározásával, amikor szobrai körül nemcsak az épített környezet, hanem a fényforrás rögzítésével is kijelölte a néző helyét (pl. *Szent Teréz extázisa*, *Ludovica Albertoni síremléke*).

Az, hogy egy szobor mennyire körüljárható, illetve hány nézete van, nemcsak a méretétől vagy a felállítás körülményeitől függ, hanem elsősorban a választott anyagtól, technikától és ezzel összefüggésben az alkotói hozzáállástól a munka folyamatát illetően. Pillanatnyilag megmaradva a kőszobrászat területén, mint az egyik legősibb, lényegét tekintve majdnem változatlan s egyúttal az európai művészeti/mesterségbeli hagyományban talán a leginkább töretlennek tekinthető technika mellett, mindig is komoly vita tárgyát képezte a különbségtétel direkt faragás, illetve a pontozásos vagy más hasonló másoló eljárással készülő modell

¹ Lorenz Dittmann: *Bildrhythmik und Zeitgestaltung in der Malerei. Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft* szerk. Hannelore Paflik. Weinheim, 1987. 121. old.

utáni faragás között (természetesen a direkt faragás nem zárja ki előkészítő kisebb vagy nagyobb vázlatok használatát).

A különbséget Rodin és Hildebrand szembeállításával lehet a legérzékletesebben bemutatni. Bár mindketten Michelangelót tekintették példaképnek, Rodin márványban megfaragott szobrai ellenére (leggyakrabban nem maga faragta) elsősorban mintázta szobrait, s Michelangelóval ellentétben azonban a szobrai valóban csak körüljárás révén fogadhatóak be teljesen. Adolf von Hildebrand inkább elméleti téren mintsem szobraiban hagyott hátra igazán maradandót, 1891-ben megjelent írása a szobrászatról 1914-ig kilenc kiadást ért meg.² „A képzelet semmilyen erőfeszítése árán sem állíthatjuk, hogy Hildebrand stílusa szépirodalmi lehetne, gyakran inkább a szárazságig tömör, s ebből kifolyólag meglehetősen nehezen olvasható. Úgy tűnik, az emberek épp ezt a megbízható szilárdságot keresték – igazság minden cicoma nélkül.”³

Hildebrand a direkt faragást propagálta, használva Vasari kád hasonlatát, Michelangelóra hivatkozva a szobrot egy főnézetűnek fogta fel, amelyet fokozatosan mintegy a domborművek síkjának megfelelően fokozatosan kell kifaragni a tömbből. Ennek megfelelően a rajz számára alapvető fontosságú, a szobor egészéről való egyidejű benyomás alapja, ha a pontok a térben néhány egymástól jól elkülönülő síkon helyezkednek el. Megkülönbözteti eszerint a látás két módját: távolról látás, ami megmutatja a valós vagy perceptív formát, illetve közeli látás, amelyben a részletek tárulnak fel egymást követően.

Könnyen belátható, hogy egyes szobrászoknak a technika alapján levont következtetései, milyen ellentétes álláspontokhoz vezetnek. Michelangelo egy vagy két oldalról kezdte el faragni a követ, Henry Moore szerint ellenben minden oldalról egyszerre kell faragni. Michelangelo számára fontos volt a kő formájának a tudata, szobrain a mozgás mindig önmagába tér vissza és semmiképp nem lép túl a kötömb határain. A híres *Bambergi lovas* azonban több darabból készült, csakúgy mint Bernini *Szent Longinusa*, számukra tehát nyilvánvalóan értelmetlen lett volna a kötömb tisztelete. Ugyanígy az anyagszerűség posztulátuma is érthetetlen követelmény lett volna Bernini esetében, aki legfőbb eredményének éppen azt tekintette, hogy a márványt úgy tudta kezelni, mintha az viasz lenne.

A szobrász számára az anyag és a technika alapvető fontosságú mindennapi tapasztalat. Tisztában kell lennie döntései következményeivel, amikor egy-egy anyag vagy technika használata mellett dönt. Valóban nagy a gondolkodásbeli különbség a mintázás, a faragás vagy

² Adolph von Hildebrand: *A forma problémája szobrászatban*. ford. Wilde János. Budapest, 1909. A magyar művészettörténetben is nagy hatása volt Hildebrand téziseinek: Hekler Antal: *A szobrászati stílus problémái*. Budapest, 1915.

³ Rudolf Wittkower: *Sculpture. Processes and Principles*. London, 1977. 233. old.

újabbán a konstrukció között, azonban teljességgel feleslegesnek tartom az azon való vitatkozást, hogy melyik az előrébbvaló. Benedetto Varchi a paragone vita egyik állomásánál arról kérdezett meg művészeket, hogy melyik a magasabb rangú, a festészet vagy a szobrászat. Michelangelo, akiről köztudott, hogy a szobrászatot érezte leginkább a sajátjának, bár szinte ugyanolyan joggal érezhette volna a festészetet vagy az építészetet, azt válaszolta, hogy az ilyen viták több időt vesznek el, mint amennyibe egy figura megfaragása kerül.

Visszatérve a *Sziklához*, fontosnak tartottam hangsúlyozni, hogy az alkotói folyamatot mintegy megfordítottam: egy többé-kevésbé szabályos kocka formájú kőtömbből elindulva jutottam el a természetesnek látszó végeredményig, ezért a készítés egyes fázisait (amikor a követ visszabillenttem az eredeti pozíciójába) fényképeken dokumentáltam (*Mókuskerék*, 2001., 5–12. kép). A természetben ritkán fordulnak elő a geometriai, szabályos formák, pontosabban inkább csak kisebb egységekben, mint egyes kristályoknál, de ezek a formák általában az emberhez kötődnek: egy nagyjából szabályos formájúra repesztett, kibányászott szikla az ember közreműködésének eredménye. A *Szikla* készülése közben készített fényképeket ugyanakkor nem éreztem elég erősnek (nem tudja visszaadni a másfél köbméteres kőtömb háromdimenziós valóságát, tömegét, súlyát), s mivel egyre inkább fontossá vált számomra a készülés folyamata a szobor egyes fázisait fényképezve rövid videofilmeket kezdtem készíteni.



5–12. kép *Mókuserék* 2001. fotósorozat, 21x29 cm

2. Felesleg – a munkafolyamat megjelenése a kész műben

Egy szobrász számára különösen érdekes egy befejezetlen szobor, hiszen közvetlenül őrzi a korábban élt szobrász kezének a nyomát, és megpróbálhatja a munka folyamatát visszakövetni. Ezek többnyire kőszobrok, hiszen egyfelől sokkal nagyobb valószínűséggel maradnak fenn, másfelől a más technikákkal készülő szobrok esetében általában nem rögtön a szobor végső anyagával kezd el dolgozni a szobrász. Rengeteg befejezetlen szobor maradt ránk különböző korokból, Rudolf Wittkower élete végén tartott oxfordi előadássorozatában, amelyet csak a halála után rendeztek könyvformába, éppen ezeket veszi szemügyre azon alapfeltevés alapján, miszerint a választott szobrászati technika nagymértékben meghatározza a végeredményt.⁴ Nemcsak a használt eszközök, amelyek tulajdonképpen igen keveset változtak az évszázadok folyamán, hanem a munka menete is alapvető fontossággal bír: másolás útján vagy direktbe történő faragás, a kő megmunkálása egy oldalról indulva vagy egyszerre több irányból, egyetlen tömbből készül-e a szobor vagy több követ csapolnak-e össze, csak hogy a legfontosabbakat említsem.

Az Orvieto-i dóm nyugati homlokzatának Lorenzo Maitani nevéhez köthető, XIV. század eleji, szobrászati díszítése például jól mutatja, hogy előzetes terv alapján dolgoztak. A Bűnbeesést ábrázoló dombormű tábláján szereplő bokor, a mellette levő táblán pontosan folytatódik, ami azt feltételezi, hogy már a felhelyezés után igazították egymáshoz a két táblát. Ugyanez nem sikerült a Tudás Fájának koronáján, amely a Bűnbeesés feletti táblán folytatódik, a falevelek nem illeszkednek pontosan. Az előzetes terv meglétéről tanúskodik azonban, hogy mindkét táblán fügefalevelei láthatók almafa helyett (nyilvánvalóan egy képbe sűrítették az alma leszakítását, és azt követően a nemi szervek fügefalevéllel való eltakarását). A felső részen Krisztus a kereszten befejezetlen ábrázolása pedig a műhely tagozódását mutatja: míg maga a figura és mellette a Nap és a Hold arcai befejezetlenek maradtak valamilyen okból kifolyólag, Krisztus haja és a Nap sugarai befejezettek.

A középkor és az azt megelőző korokból fennmaradó befejezetlen alkotások esetében a befejezetlenség nem szándékos, hanem valamilyen külső okra vezethető vissza. „Szembe kell néznünk a ténnyel, hogy először Leonardo (aki soha nem fejezett be semmit) és később Michelangelo esetében a *non finito* addig ismeretlen fejezethez érkezett. Tökéletesen biztosak lehetünk abban, hogy a középkori művek, amennyiben befejezetlenek, külsődleges okokból

⁴ Lásd Wittkower: *i.m.*

maradtak azok. Amikor azonban Leonardóhoz és Michelangelóhoz érünk, belső és külső okok egyaránt gátolhatták a befejezést.”⁵

A klasszikus antikvitás újrafelfedezése a reneszánsz idején Kubler szavaival új szekvencia elindulását eredményezte.⁶ A többnyire töredékesen fennmaradt klasszikus szobrok, mint például a *Belvedere-i torzó*, megtalálása új megvilágításba helyezték a befejezetlenségről való gondolkodást.⁷ Itt nem térek ki azokra a direkt töredékesen megfaragott szobrokra vagy a műltről való elmélkedések helyszíneül szolgáló, a barokkban divatos, kertekben épített műromokra, amilyen például Tatán is látható, de a töredékesen megtalált antik szobrok hatása világosan nyomon követhető a XIX. században elterjedő és a XX. században is továbbélő emberi torzó tematikájában.

Egyfelől a torzó, másfelől Michelangelo befejezetlen műveiben az alkotó kéz nyomának a hatása vezette Rodint, amikor a befejezetlenséget mind bronzból, mind pedig kőből készült szobrai esetében mintegy a kész műbe beemelte. Rodin előtt a szobrászok kezük nyomának eltüntetésére törekedtek, a kőből készült szobrok csiszolt felülete önmagában is egyfajta időtlenséget sugall, ez talán a legszebben az ókori egyiptomi szobrokon figyelhető meg. A mintázás vagy faragás nyomai csak az előzetes vázlatokon vagy a befejezetlenül maradt munkákon voltak láthatóak. Rodin ezzel szemben a kifejezés érdekében meghagyta kezének nyomát bronzszobrain egyúttal hangsúlyozva a létrehozó gesztus erejét, kőszobrain pedig Michelangelo befejezetlen szobrainak hatására a csiszolt felületeket hegyes- vagy fogasvésővel megfaragott felületekkel állította szembe, hangsúlyozva a szobornak a kötömbből való szobrász általi kiszabadítását. Éppen emiatt jogosan jegyezte meg Hildebrand Rodin kőszobrairól, hogy meglátszik rajtuk, hogy soha nem használta a direkt faragás módszerét: „félreértette a befejezetlen részek szükségességét és karakterét Michelangelo műveinél; pusztán a vizuális hatás érdekében imitálta azokat; munkáiban a látszólag befejezetlen részek soha nem származhattak volna a direkt faragás technikájából (mint Michelangelo esetében).”⁸

Az alkotói folyamat visszakövetése talán még érdekesebb és egyúttal jóval nehezebb, mint a konkrét munkafolyamaté. Már Giorgio Vasari gyűjtötte elődei és kortársai rajzait, vázlateit, s éppen ezek (rajzok vagy előkészítő tanulmányok, agyag- vagy viaszvázlatok) az elsődleges forrásaink egy-egy mű kompozíciójának kialakulásáról. Wittkower Michelangelo rajzait és II. Gyula pápával való levelezését használta a *Biblioteca Laurenziana* tervmódosulásainak elem-

⁵ *Uo.* 144. old.

⁶ George Kubler: *Az idő formája*. ford. Szilágyi Péter és Jávor Andrea. Budapest, 1992.

⁷ A *Belvedere-i torzó* megtalálásának a hatásához lásd Antoinette Le Normand-Romain: *Der Torso vom Belvedere. Das Fragment. Der Körper in Stücken*. Frankfurt, 1990. 99–116. old.

⁸ Wittkower *uo.* 245. old.

zéséhez.⁹ Ugyanígy Rodin esetében végigkövethetjük például a *Balzac* szobor alakulását az első tanulmányrajzoktól, és mintázott fejektől a ruhátlan figurán és a kiöntött köpenyen keresztül egészen a kész műig.

A fényképezés feltalálása óta megszorodtak a források a művész munkájára vonatkozólag az őt munka közben ábrázoló fotók megjelenésével, amelyek egyúttal mutatják egy-egy munka fázisait is. A jelenhez közelítve természetesen nemcsak a képi, de a szöveges források száma is megsokszorozódik. A XX. században, amikor a képzőművészetben egyre nagyobb hangsúly helyeződik a művek időbeliségére, egyúttal új értelmet nyer maga az alkotói- illetve ezzel összefüggésben a munkafolyamat.

Ebből a szempontból különös jelentőséggel bír Jackson Pollock absztrakt expresszionista festészete. Az 1950-es évek elején rengeteg fénykép és filmfelvétel készült Pollockról, amint a képein dolgozik. „Miként azt több kutató is kimutatta, ezek a fényképek (amelyeket művészeti folyóiratok és népszerű magazinok egyaránt közöltek) legalább annyira okolhatók Pollock „akciófestőként” való mitologizálásához a művészettörténészek és általában a közönség által, mint maguk a festmények.”¹⁰ Ilyen értelemben Pollock a *process art* közvetlen előfutára csakúgy, mint Yves Klein, akinek 1960-ban szervezett performanszában meztelen nők hemperegtek kék festékben, majd fehér lapokon saját testükkel hagytak nyomokat. Ezeket a lapokat aztán Klein egységesen az *Anthropometries* címmel látta el.¹¹

A minimalizmushoz és a land arthoz egyaránt köthető *process art* művészei a kész műveket akciók eredményeként fogták fel. Sokféle, gyakran nem hagyományos anyagot használtak, céljuk az volt, hogy képlékenységük révén azok minél tisztábban fejezzék ki anyagi létrejöttük nyomait. „A műnek ez az ideiglenes és változó formaként való felfogása a *Process art* egyik legjellemzőbb vonása, amely egyébként nem köthető semmiféle különös technikához vagy stilisztikai kategóriához.”¹² Richard Serra például ólomöntéseinél (*splashings*) még mindig túlságosan esztétizálónak érezte az ólom megszilárdulását, ezért használta később a filmet (*Hand Catching Lead*, 1968.), Robert Morris műve (*Untitled*, 1968-69.) pedig egy gőzfelhő szétterülését mutatja. „Valóban sok művész érvelne amellelt, hogy miután a művészet hagyományos kategóriái (mint a festészet és a szobrászat) egészen hitelességük elvesztésének

⁹ Rudolf Wittkower: Michelangelo's Biblioteca Laurenziana. *Art Bulletin* 16 (1934.) 123–218. old.

¹⁰ Geraldine A. Johnson: Sculpture, Photography, and the Politics of Public Space: Serra's *Tilted Arc* and Lin's Vietnam Veterans Memorial. *Sculpture and Photography. Envisioning the Third Dimension.* szerk. Geraldine A. Johnson. Oxford University Press, 1998. 213. old.

¹¹ David Green és Joanna Lowry: Splitting the Index: Time, Object and Photography in the Work of Joseph Beuys and Yves Klein. *Sculpture and Photography.* 213–233. old.

¹² *The Dictionary of Art.* szerk. Jane Turner London, 1996. vol. 23. *process art* címszó

szintjéig elanyagtalanodtak, ezért kevés érv szól amellett, hogy e kategóriákat ne szüntessük meg teljesen, és a készülés folyamatát tegyük műalkotássá.”¹³

Ulrich Rückriem hatalmas repesztéssel széthasított és újból összeállított kőszobrainál is fontos a munka folyamatára való hivatkozás. „Az anyag formája, a tulajdonságai és a mérete befolyásolják és korlátozzák képzőművészeti tevékenységemet. Fontos, hogy a munkafolyamatok leolvashatók legyenek, és nem szabad, hogy az utánuk következők eltörölhessék a nyomaikat. Ami nálam az anyag elkezdett megmunkálását meghatározza, az maga a tárgy és annak viszonya az új helyzethez.”¹⁴ Ezzel eltérő utat jár be Erwin Wurm, akinek *Egyperces szobraiban* a művész maga vagy közreműködők egyensúlyoznak rövid ideig mindennapi tárgyakat. Wurm a művek pillanatnyiségát, időben korlátozott létezését hangsúlyozza e műveiben, másfelől ezek nemcsak performansokban, de fényképen vagy filmen történő dokumentálásával visszaérkezünk a kiindulóponttra: a munka folyamatának a beemelése a kész műbe a fénykép vagy a videó segítségével.



13–14. kép *Felesleg* 2002. műkö és videó, 48x24x26 cm, 1'46" loop

Felesleg (2002.) című munkám közvetlenül utal vissza a szobrászi alkotófolyamatra, és a faragás problematikájára (13–14. kép). A munka alapötletét az a Michelangelónak tulajdonított szobrászati közhely adta, miszerint „a szobor benne van a kőben, csak le kell faragni a fölösleget”. Meg akartam fordítani ezt a mondatot: a szoborban is benne van a szikla. Ez nagyjából ugyanannyit jelent, nem sokat. Ezt a mondatot ugyanis csak úgy tudom értelmezni, hogy Michelangelo tiszteletben tartotta a kőtömb abszolút méreteit, és szobrai megmaradtak tömbszerűnek. A kő eredeti formájára azonban egy elkészült szobor esetében nem lehet vagy inkább nem érdemes visszakövetkeztetni, mivel maga a kőtömb is emberi munka, kibányászás ered-

¹³ Alexander Alberro: *Time and Conceptual Art. Tempus Fugit = Time Flies.* szerk. Jan Schall. Kansas City, 2000. 152. old.

¹⁴ Eduard Trier: *Huszedik századi szobrász-teóriák.* ford. Klimó Ágnes. egyetemi jegyzet 92. old.

ménye, következésképpen azt a követ választja ki a szobrász, amelyik elképzeléseinek a leginkább megfelel méretét, formáját illetve anyagát illetően.

Ugyanezzel a gondolattal játszott el Eleanor Antin egyik munkájában (*Carving: A Traditional Sculpture*, 1972.), amelyre e dolgozat írásakor bukkantam olvasmányaim során.¹⁵ Antin a saját testét használta és értelmezte szoborként, utalásként a női aktnak a művészettörténetben játszott szerepére, amikor önmagát fényképezte le négy irányból meztelenül harminchat napon keresztül. Ezeket a fényképeket aztán egy sorban állította ki úgy, hogy a négy különböző nézet alatt szerepelt a készülés pontos dátuma és a művész súlya, amelyek így egy fogyókúra állomásait rögzítették. Antin nagyon rafinált módon egyesítette művében a szobor faragásának michelangelói gyakorlatát az ideális női alak elérése érdekében véghezvitt, sok nő számára mindennapos gyakorlattal, a fogyókúrával.

Antin képeihez hasonlóan, én sokkal inkább megmaradtam a hagyományos szobrászat területén: a Mózes szobor fejének műköből kiöntött másolatát faragtam vissza természetesnek ható sziklává, úgy, hogy gyakorlatilag minden egyes ütést dokumentáltam. Az elkészült filmet visszafelé játszottam le; a kő nem csökken, hanem növekszik, s csak fokozatosan válik felismerhetővé: először megjelenik a két szem, majd fokozatosan az orr, a száj, az arc többi része, később a haj, a szakáll és a bajusz, legvégül pedig a kis szarvak. Nem elvész a felesleg, hanem ráépül, a szikla tehát olyan mint egy mag, amely elkezd mozogni, növekedni. A kődarabnak a mozgása szándékos volt, de az állvány mozgása illetve a megvilágítás kis változásai a technika területén való akkori járatlanságomnak az eredményei. (15. kép)

¹⁵ Kathy O'Dell: Time Clocks and Paradox on Labor and Temporality in Performance Art. *Tempus Fugit = Time Flies*. szerk. Jan Schall. Kansas City, 2000. 158–171. old.



15. kép *Felesleg*, kockák a filmből

3. Huzat – az idő a képzőművészetben

Az idő közvetett vagy közvetlen ábrázolására a képzőművészetben a művészek sokféle stratégiát használtak.¹⁶ Egy történet egy képen való elbeszélésekor főleg középkori ábrázolásokon a szereplők gyakran többször is megjelennek a történet különböző fázisait megjelenítve. Szintén gyakori, amikor a történetek későbbi folytatására szimbólumokkal utalnak, mint amilyen például a kardvirág szerepeltetése az Angyali Üdvözlés egyes ábrázolásain, amely Mária későbbi szenvedésére utal. A XII. századi *Eadwine psaltérium* egyik képén Jézus előállításánál Szent Péter látható, amint megtagadja Jézust. Itt az egyidejűség ábrázolására a miniátor két eltérő evangéliumból származó történetet jelenített meg, a történet ismerete nélkül tehát nem érthető, hogy egyidejű események ábrázolásáról van szó.

Az idő ciklikus voltát jelenítik meg a hónapok tevékenységét ábrázoló képek. Az idő múlása témája az allegóriáknak, mint a három emberi életkort bemutató képek vagy az idő allegóriái megszemélyesítés révén, mint például Pompeo Batoni festményén (1746.), amelyen az Idő szárnyas, öreg alakja homokórával a kezében az Öregséget a Szépség elpusztítására szólítja fel. A XVII. századi Hollandiában divatos vanitatum csendéletek témája is az idő múlása, gyakori szereplői ezeknek a képeknek az óra, homokóra, koponya, elillanó füst vagy éppen törött tárgyak.

Maga a portré műfaja, amely maga is végső soron a halottkultuszban gyökerezik, is az időhöz kötődik, mint azt már a megörökítés szó önmagában is jelzi. Holbein festményén (*Francia követek*, 1533.) ez világosan megnyilvánul, nemcsak a koponya anamorfikus képén, de a felső polcon szerepeltetett időmérő eszközökben, illetve az egyes szereplők konkrét életkorát jelző számokban (egyikük törén a 29-es, másikuk könyvén a 25-ös szám szerepel).

Az idő közvetetten jelenik meg a mozgás képi ábrázolásain. A szobrászatban rengeteg példát találhatunk több mozgásfázisnak az egyetlen képbe történő sűrítésére. A talán legismeretesebb példa Müron *Diszkoszvetője*, amely nem egy kiragadott pillanatot mutat meg a diszkosz elvetésének mozgássorából, hanem azok egymást követő fázisait egyetlen mozdulatban foglalja össze, amely így sokkal inkább megjeleníti magát a mozgást, mint bármely kiragadott momentum. Ennek tulajdonképpen az ellentétének nevezhető, amit Gombrich is említ, hogy a filmek plakátjain gyakran nem a filmből vett pillanatképek szerepelnek, hanem külön beállí-

¹⁶ Szép összefoglalást nyújt a témában Alexander Sturgis: *Telling Time*. London, 2000.

tott fényképek, ugyanis a mozgásfolyamból kiragadott kép nem biztos, hogy értelmes képet ad az egész mozgásra nézve.¹⁷

David Hockney egyik festményén (*Picture Emphasizing Stillness*, 1962.) tulajdonképpen játékosan szembeállítja a mozgásábrázolás kérdését a képzőművészetben a kiragadott pillanatképekkel. Két beszélgető figurát ábrázol, akikre egy leopárd veti magát felülről. A két alak és a leopárd közötti szövegben Hockney megnyugtatja a nézőt: „Teljes biztonságban vannak. Ez állókép.”¹⁸

A mozgás ábrázolásának egyik legfontosabb eszköze az ókortól kezdve a drapéria. Aldous Huxley *Az észlelés kapui* című könyvében, amelyben meszkalin hatása alatti élményeit közli, igen érdekes fejtegetésbe bocsátkozik a saját nadrágja gyűrődéseit szemlélve a drapériát, mint önálló művészi kifejezőerővel bíró eszközt illetően.¹⁹ Mint Huxley megfigyeli a hullámzó drapériákat a művészek önmagáért vagy inkább önmagukért kedvelték s „ezek festések vagy faragások olyan formák születnek, amelyek gyakorlati szempontból semmit sem jelentenek”. Megemlíthetném az athéni Akropolisz szobrászati díszítéséből az alvilág isteneinek súlyos, vizes drapériáját, a Parthenon domborművein a ülő istenek nyugodt redőzeteit, a vágatató lovasok hullámzó köpenyeit vagy a saruját kötő Niké légies khitónját ugyanúgy, mint Veit Stoß *Mária halála* csoportjának drámaian megtörő köpenyeit vagy éppen Bernini *Szent Teréz extázisának* gyűrődő ráncait. Ezekon az ábrázolásokon a drapériák betöltik a kép túlnyomó részét, és „gyakran az egész mű hangulatát meghatározzák, kifejezik a téma lényegét, árulkodnak a művész hangulatáról, vérmérsékletéről, élethez való viszonyáról”.

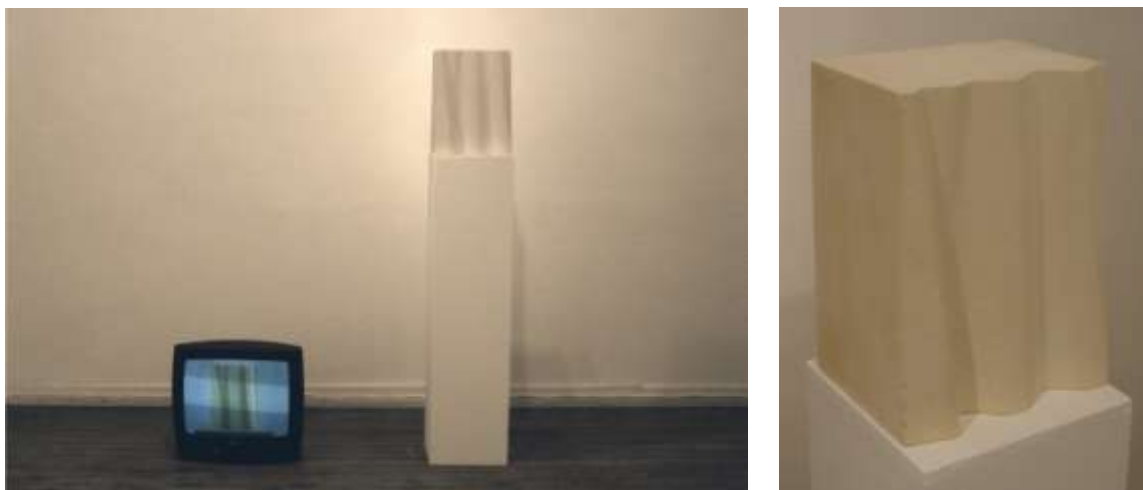
Huxley szövege volt a kiindulási alapja annak a kiállításnak, amit Körösényi Tamással közös koncepció alapján szerveztünk Gyűrődés címmel.²⁰ A szobor, amelyet *Huzat* (2002.) címmel készítettem erre a kiállításra készült (16–17. kép). Megfaragtam egy függöny részletet egy szabályos kváder formájú homokkőbe, majd milliméterről milliméterre fokozatosan átfaragtam ahogy egy szellő meglebbenti a függönyt, aztán visszaáll az eredeti állapotába. Ezeket a fázisokat rögzített fényviszonyok mellett lefényképeztem, és ezekből a képekből raktam össze egy rövid filmet.

¹⁷ Lásd Ernst H. Gombrich: *Moment and Movement in Art. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* vol. 27. London, 1967. 293–306. old.

¹⁸ „They are perfectly safe. This is a still.” Vö. Sturgis *i.m.*

¹⁹ Aldous Huxley: *Az észlelés kapui*. ford. Kollár János. Budapest, 1997. 31–37. old.

²⁰ A 2002. októberében megrendezett kiállításon a Körösényi osztály akkori és korábbi növendékei vettek részt két helyszínen az epreskerti Parthenon-fríz Teremben illetve a Fészek Galériában.



16–17. kép *Huzat* 2002. homokkő és videó, 40x23x29 cm, 0'27" loop

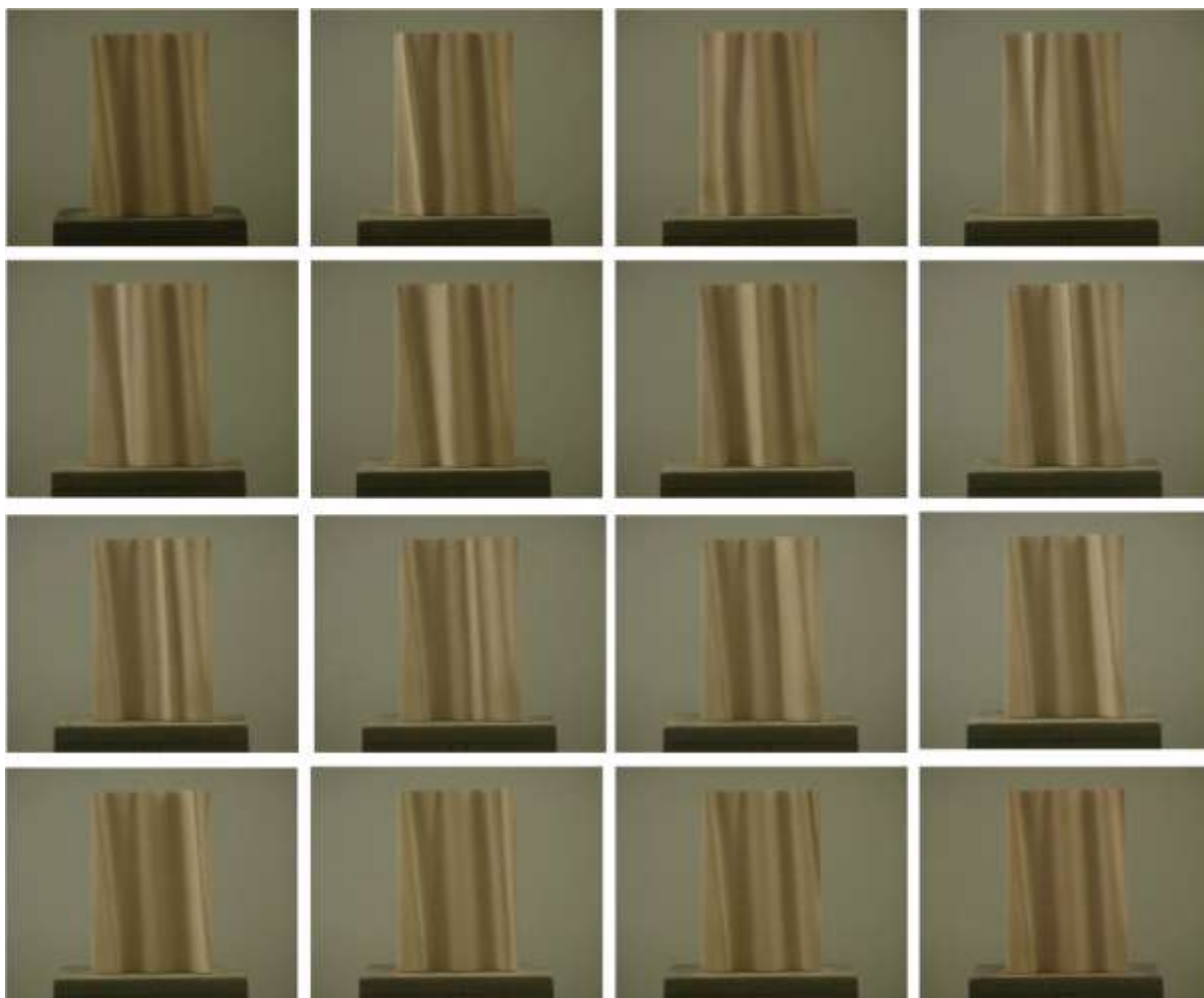
A filmen egy húsz másodperces állóképet követi a drapéria tizenöt másodperces mozgása. A mozgást követően az utolsó fázis képe lassan egybemosódik az első fázis képével, és kezdődik minden előlről. Ez volt egyébként az egyetlen szándékos filmes trükk, mert igyekeztem a munkát a lehető legripuritánabb eszközökkel megvalósítani. Ugyanezen okból kifolyólag meghagytam a filmben a kisebb mozgásokat, fényváltozásokat, bár törekedtem a tökéletességre. Ha azonban minden teljesen sterilen tökéletesre sikeredett volna, akkor számítógépes animációnak vagy valami egyéb trükknek lehetne vélni, pedig a trükk éppen az, hogy nincs semmiféle trükk. A mozgás idejét is úgy igyekeztem meghatározni, hogy egyfelől legyen meg a folyamata, másfelől még érzékelhetőek legyenek az egyes fázisok is (18. kép).

„Az elv, miszerint létezik egy „pillanat”, amelyben nincs mozgás s azt e statikus formájában a művész vagy, ami azt illeti, a kamera megragadhatja és rögzítheti, logikailag bizonyosan Zénón paradoxonjához vezet. Még a pillanatfelvétel is megörökíti a mozgás nyomait, események sorozatát, legyen az bármilyen rövid is. A *punctum temporis* elve azonban nemcsak logikailag abszurd, de még inkább abszurd pszichikailag, mivel nem fényképezőgépek vagyunk, hanem sokkal lassabban érzékelő eszközök, amelyek nem túl sokat fogadnak be egyszerre. Egy másodpercen belül huszonnégy egymást követő kép már elegendő ahhoz, hogy a mozgás érzetét keltse bennünk a moziban. Csak mozgásban látjuk azokat, s nem pillanatképekként. Valahol ezen a skálán, a másodperce egytizede-egyötöde körül van az, amit még képként foghatunk fel.”²¹

A *Huzat* esetében a mozgás érzete tehát állóképekből áll össze, így akár Zénón egyik aporiájának az illusztrációja is lehetne. Egyik híres aporiája szerint a kilőtt nyílvessző valójában nem mozog, mert a nyíl bármely tér- és időpontban vizsgáljuk, vagy ott van vagy nincs,

²¹ Gombrich: *i.m.* 297. old.

ám ha ott van, akkor áll és nem mozog, hiszen nyugalmi helyzetek halmozásából nem keletkezhet mozgás. A *Huzat* egyenként megfaragott állóképeiből összeállított filmje a mozdulatlan, és ezt a mozdulatlanságot a szabályos kváderforma tömörségével kihangsúlyozó szoborral együtt kiállítva ezt mintegy vizuálisan jeleníti meg.



18. kép *Huzat*, kockák a filmből

4. Eső – fázisok fényképezése

A fázisfotók készítésének eredete a XIX. század második felére nyúlik vissza. Az angliai születésű Eadward Muybridge-t 1872-ben Leland Stanford a Central Pacific vasútvonal egyik építetője, volt kaliforniai kormányzó megbízta, hogy fényképezze le a ló mozgásának egyes fázisait, mivel érdeklődni kezdett a lótenyésztés tudományos módja iránt (a legenda szerint egy fogadás adta a megbízás ötletét).²² A XIX. században széles körű vita folyt arról a ló vág-táját illetően. A kérdés különösen az elnyújtott galoppban vált vitatottá, vagyis létezik-e olyan mozgásfázis, amikor a ló egyik lába sem éri a talajt, amint azt a festészetben gyakorta ábrázol-ták (például Théodore Géricault: *Epsoni derbi*).

A fényképezés technikája sokáig nem tette lehetővé pillanatképek ábrázolását, és Muybridge első kísérletei sem jártak sikerrel, 1877-ben készült sorozata viszont egy csapásra világhírűvé tette. „Muybridge módszere - amely mögött Stanford tekintélyes bankszámlája állt - röviden leírható: élesen fehér háttér, s ragyogó kaliforniai napsütés, nagy rekesznyílás, rugókkal és gumiszalagokkal mozgatott redőnyzár, nagyon érzékennyé tett lemezek 2/1000 mp-es expozícióhoz, 24 - a lóversenypályára és a mozgásirányra derékszögben beállított - fényképezőgép. A ló átszakította a gépek redőnyzárát tartó fonalat, amikor elhaladt a gép len-cséje előtt.”²³ Stanford a képek sikere láttán megbízta további, köztük az emberi mozgást is bemutató sorozatok készítésével. Muybridge széles körben tartott előadásokat az Egyesült Államokban majd Európában, és kifejlesztett egy már a filmet megelőlegező eszközt (zoopraxiszkóp), amellyel vetíteni tudta képeit s a nézőben a valódi mozgás érzetét keltette.

Muybridge később a Pennsylvania Egyetem megbízásából készített fotó sorozatokat, ame-lyeket az egyetem 781 lapon jelentetett meg. A fényképeken különböző emberi és állati moz-gások voltak láthatóak. Muybridge ekkor már nem csak egy szögből fényképezte alanyait, hanem ötletes szerkezet segítségével egyszerre három oldalról (előlről, hátulról illetve oldal-ról) is készített képeket. Ezek a több irányból készített felvételek később a filmben tettek szert új jelentőségre, amikor egy-egy jelenetet több irányból is felvesznek. Ez a megjelenítési mód-szer a Waschowski fivérek rendezte *Mátrix*-ban jutott a csúcra, amikor – bizonyos értelem-ben közvetlenül is visszautalva Muybridge sorozataira – egyes mozgásjeleneteknél kimereve-dik a kép s a kamera körbefordul a jelenet körül.

²² Lásd Robert Taft: Edward Muybridge és munkássága. *Fotoelméleti szöveggyűjtemény*. Budapest, 1983. 59–69., 70–74. old. <http://www.intermedia.c3.hu/edu/index.html>, 2006.

²³ *Uo.*

Bár Muybridge mindent elkövetett, hogy felvételei a tudományosság igényeinek eleget tegyenek, erre szolgált az, hogy általában nem is az expozíciós időt, hanem az expozíciók közötti időtartamot adta meg, ám mivel különböző gépekkel készültek az egyes felvételek, az egyes fényképek között változik a nézőpont és nem teljesen egyenletesek az időintervallumok. Francia kortársa a fiziológus Étienne-Jules Marey oldotta meg ezt a feladatot. Míg Muybridge, bár igyekezett megfelelni a tudományosság kritériumainak, alapvetően a művészi ábrázolás és a szórakoztatás irányába indult el, Marey alapvetően anarchikusnak tartotta ezt a módszert, és új eljárást dolgozott ki, amelynek segítségével a különböző mozgásfázisok egyetlen lapon jelennek meg. A kronofotográf egy egyszerű sötétkamra, amelynek a zárja egy ablakos forgólemez. Az objektív előtti ablak minden áthaladása fölvesz egy, az előzőhöz képest eltolódott képet a mozgó tárgyról.

„Ha az élet mérhető jelei egy időtengely mentén képezhetők le, akkor maga a biológiai élet is időben behatárolható jelenség. Míg jó néhány kutatóorvos ezt csupán hallgatólagos feltevésként fogadta el, addig Marey alapvető tudományos elvként kezelte. ... Számára az élettani jelenségeket grafikai jelekkel rögzítő óraalapú szerkezetek használata nemcsak hogy kézenfekvő megoldás volt, de filozófiai felfogásának alfája és ómegája is egyben. Az emberi testet egy olyan járó motornak tekintette, amelynek megvan a saját belső fiziológiai ideje.”²⁴ Később Marey nem a kamerát, hanem az alanyt módosította: modelljei testét feketével borította, és az ízületi pontokat fehérrel jelölte. Ezáltal egy olyan, teljesen előzmény nélküli grafikus megjelenítési formához jutott, amely a mozgást tisztán ábrázolta a bőr és a hús nélkül. „A megmutatni/kimutatni kettősségében, a grafikus kép általi vizualizációban rejlik Marey adománya. Redukálni a világot olyan mechanikai események színpadává, amelynek minden összetevője rögzíthető, térben és időben boncolható, folyamatosan megjeleníteni „tér és idő viszonyát, ami a mozgás lényege”.²⁵

Marey kronofotografikus képeinek hatása közvetlenül is megjelenik a képzőművészetben elegendő Duchamp *Lépcsőn lemenő akt* című képére (1912.) vagy olyan futurista festményekre gondolni, amelyekben a mozgást a végtagok inkább parodisztikus mintsem a valódi mozgást sejtető, megsokszorozásával próbálták ábrázolni (Giacomo Balla: *Pórázon vezetett kutya dinamikája*, 1912.). Eleanor Antin már idézett művénel pedig az alak négy irányból való fényképezése Muybridge hasonló képeit idézi.

²⁴ Ken Arnold: Az idő gyógyít? Az idő az orvostudomány történetében. *Az idő története* szerk. Kristen Lippincott. ford. Árvay Alica. Budapest, 2002. 222. old.

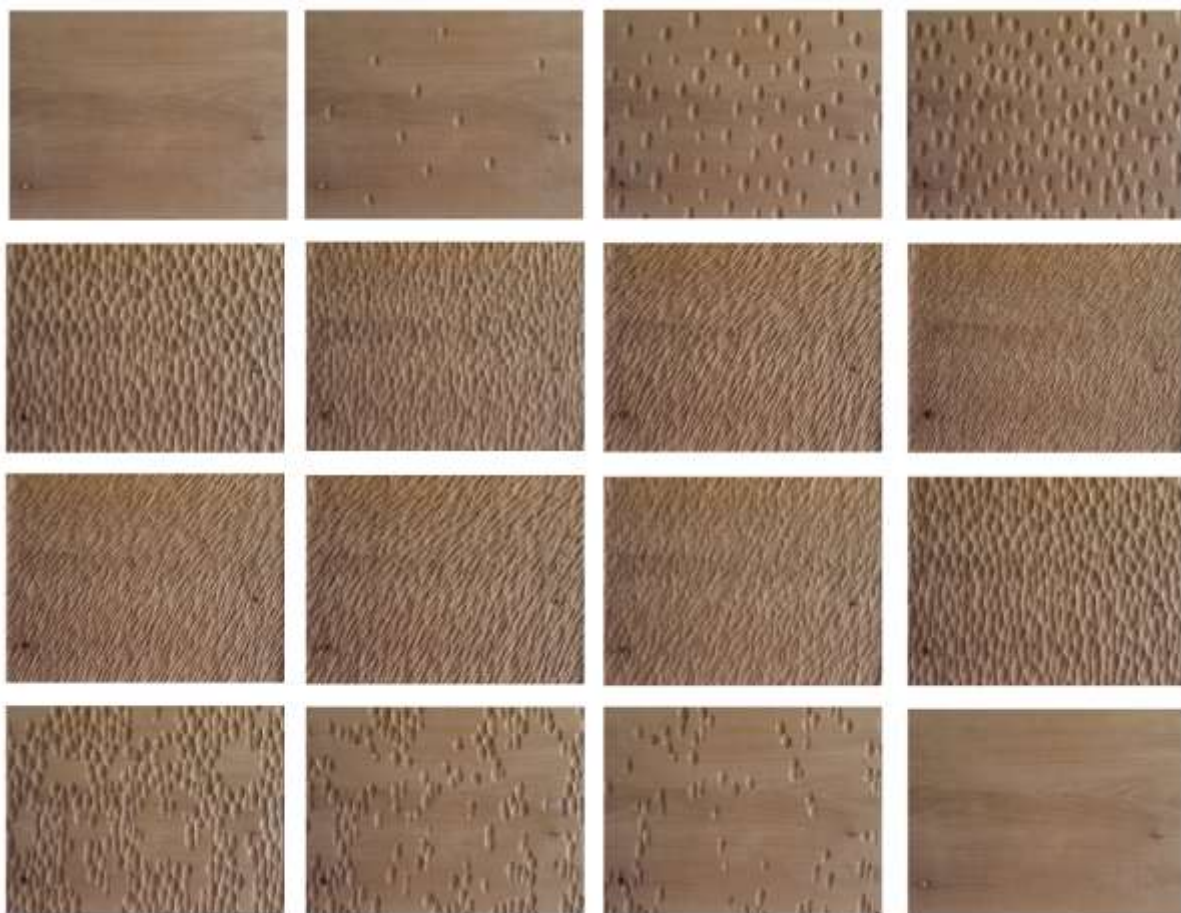
²⁵ Michel Frizot: A szem nagy műve: Étienne-Jules Marey. *Fotoelméleti szöveggyűjtemény*. Budapest, 1983. <http://www.intermedia.c3.hu/edu/index.html>, 2006.

Eső című munkámban (2003.) folytattam a fázisfotók készítésének gyakorlatát (19. kép). A meggyalult fa felületét egy nagyobb és egy kisebb vésővel faragtam végig, és az elején minden egyes, a későbbiekben minden második, majd harmadik stb. vésőnyomot lefényképeztem. A nagyobbik vésővel kezdtem függőleges irányú ütésekkel faragni, majd átváltottam ferde irányú vésésre, végül a kisebbik vésővel faragtam végig ferdén az egész felületet. A fényképeken nem látszik a fa szélé csak egy egységes erezett felület látható, tájékozódási pontként két kis göcsört szolgál.



19. kép *Eső* 2003. fa és videó, 40x60x9 cm, 2'20" loop

A filmet úgy készítettem el, hogy az egyes vésőnyomokat esőcseppként, egy nyári zápor ritmusának megfelelően játszottam egymás után (20. kép). A gyorsításokkal és lassításokkal egyfajta természetes ritmust próbáltam elérni, ahogy az eső először csak szemerkél, csepeg, majd megered, aztán amikor a szél elkezd fújni, akkor rézsút erősebben kezd esni, végül, ahogy rákezd akkor szaporábban kisebb cseppekben esik. A film közepétől visszafelé játszottam a képeket, és fokozatosan lelassítottam – az eső eláll, végül cseppenként felszárad.



20. kép *Eső*, kockák a filmből

5. Fű – kockázásos filmtechnika

Az Eső együtt szerepelt egy másik munkával – *Fű* – első önálló kiállításomon (*Ha esik az eső, nő a fű*, 21–22. kép).²⁶ Itt sósavval maratam a követ, és a maratás fázisainak a fotóiból készítettem a filmet.²⁷ A kör alakú követ minden egyes fényképezéskor visszahelyeztem egy fűvel teleültetett tálcába úgy, hogy a kő alapsíkja a földdel legyen mindig egy magasságban, tehát a maratás során mindig meg kellett emelnem a követ. A munka folyamatát a valódi fű növekedéséhez próbáltam igazítani, így a filmen egyszerre látszanak növekedni a fűszálak és a „köfűszálak” (23. kép).



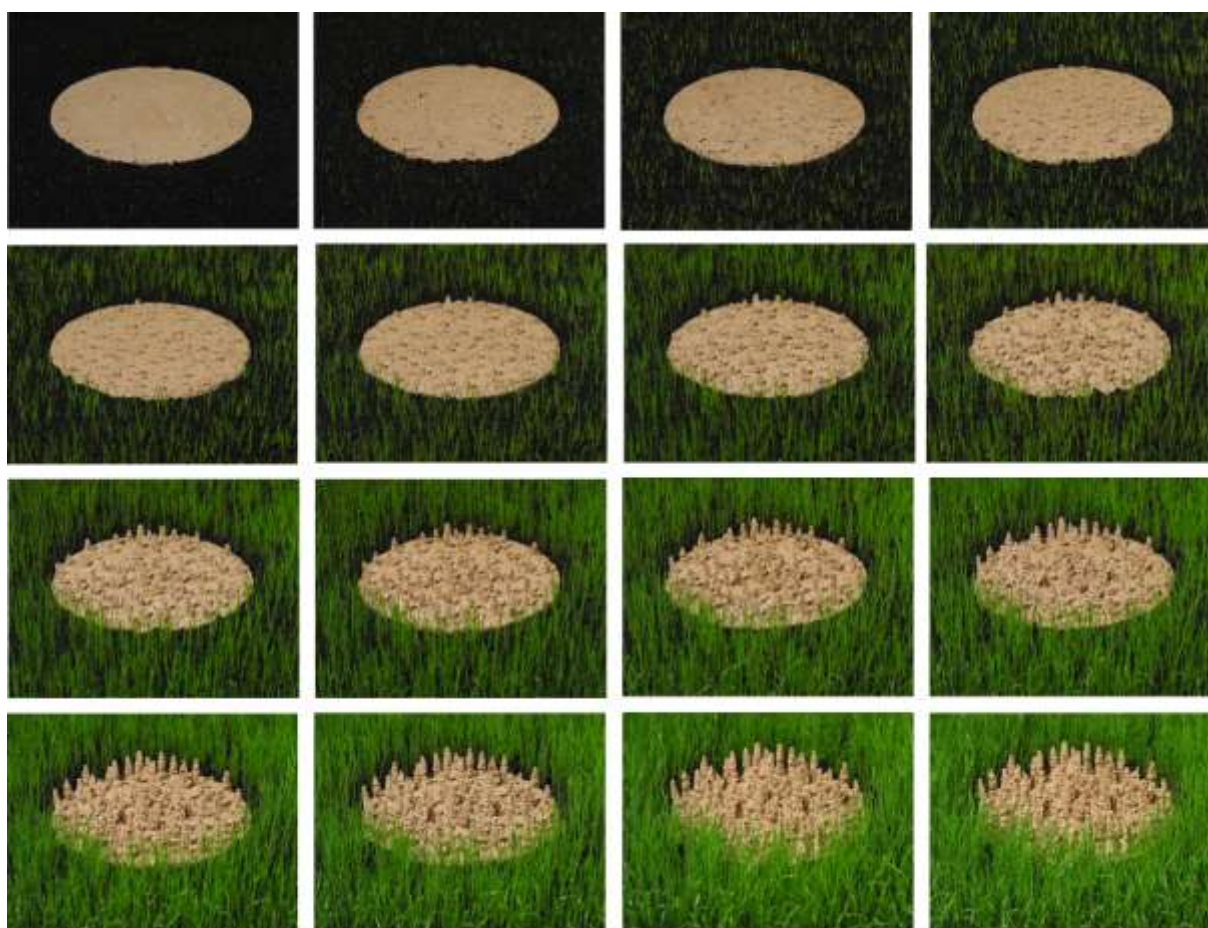
21–22. kép *Fű* 2003. mészke és videó, 8x20x20 cm 0'32" loop

Magát a maratást egy korábbi munkán már kipróbáltam nürnbergi tartózkodásom során. Egy nagyjából szabályos kockából akartam sósavas maratással fűszerű pálcikákat „kinöveszteni” (*Gomba*, 2002.): építettem viaszból egy kis medencét a kő felszínén, viaszpöttyökkel kitakartam a meghagyni kívánt részeket, és háztartási sósavval maratam a követ. Minden fázis után egy papírlapot helyeztem a kő alá, hogy az alapsíkja a videón többé-kevésbé ugyanúgy maradjon, és ezáltal az erózió épp ellentétesen növekedésnek tűnjön. Sajnos nem volt minden feltétel adott, hogy egy önálló művet hozhassak létre, ezért a végeredmény némiképp kísérleti jellegű lett, ezért nem is állítottam ki a filmet többet az egyetlen alkalomnál, amikor a nürnbergi akadémián mutattam be, ahol ugyanakkor először nyílt lehetőségem arra, hogy a filmet projektorral vetítsem szemben a korábbi tévékészülékes megoldásokkal.

²⁶ Parthenon-fríz Terem, 2003. május

²⁷ A maratás technikája semmiképp nem nevezhető újnak, Különböző grafikai eljárásoknál éppúgy használatos, mint a szobrászatban olyan felületek fényezésére, ahová már szerszámmal nem lehet hozzáférni. Önálló szobrászi megmunkálásmódként Varga Ferenc használta (tőle vettem kölcsön az ötletet), de velem egyidőben kezdte el alkalmazni Kontur András is.

Az *Eső* és különösen a *Fű* esetében tudatosan hivatkoztam David Attenborough filmjeiből ismert képsorokra. Mindkét munka alapötlete azonos, egy-egy természeti folyamatot modelálnak úgy, hogy közben valamiféle feszültség, ellentmondás alakul ki a tárgyak és a filmek között, amennyiben a kőnél nyilvánvaló, hogy nem növekedhet (vagy csak évmilliók során), illetve a fánál, hogy az elkészült, sűrűn megfaragott felület, nem egyezik azzal, hogy a filmen felszáradni látszik az „eső”. Ilyen módon munkák önmagukat leplezik le. A két munka megoldásában azonban eltér egymástól: míg a *Fű* egyszerű animáció, amelynél a képek egyforma sebességgel peregnek egymás után, addig az *Eső* már nem egyszerűen egy szobrászi folyamat filmes megjelenítése, a gyorsítások, visszafele játszás és a számítógépes trükkök révén több nem szobrászi, hanem filmes eszközzel él.



23. kép Fű, kockák a filmből

A filmnél a nagyon gyors mozgások, változások megmutatásához nagy sebességű kamerákat használnak, és a felvett anyagot utána normál sebességgel játsszák le. Ennek az ellentéte, amikor nagyon lassú folyamatokat akarnak megjeleníteni. Ilyenkor kockázással (*time-lapse photography*) vesznek fel egyes képeket meghatározott időközönként, és azt normál sebességgel játsszák le, ezáltal a mozgás felgyorsul a képeken.

Játékfilmben először George Méliès használta (*Operaház fantomja*, 1897), de a technika apostolának dr. John Ott tekinthető. Ott eredetileg bankban dolgozott és eleinte hobbiként kezdett el foglalkozni a kockázásos filmfelvétellel főleg növények növekedésével. Épített egy üvegházat, amit telerakott növényekkel és kamerákkal, sőt kidolgozott a kameráihoz egy elektronikusan vezérelt automatizált mozgató rendszert, amellyel követni tudta a növények növekedését. Kísérletei során felfedezte, hogy a növények mozgását manipulálni tudja az öntözésükhöz használt víz mennyiségével és a stúdió lámpái színhőmérsékletének a változtatásával.²⁸

Ez a módszer gyakorta megjelenik természeti és tudományos kisfilmekben. 1995-ben David Attenborough²⁹ készített sorozatot a BBC-nek *A növények magánélete* címmel, amelyben a kockázásos filmtechnikát nagyon bőségesen alkalmazta, hogy olyan folyamatokat mutasson be, amelyek más módon elképzelhetetlenek lennének. A növények más időbeosztás szerint élnek, s bár életük bonyolult és gyakran meglepő, legnagyobb részben láthatatlan az ember számára, hacsak azok az események, amelyek amúgy, hetek, hónapok vagy évek alatt történnek, nincsenek bemutatva pár másodperc hosszúságúra felgyorsítva. Miként sok hagyományos dokumentumfilm, ez sem használja a számítógépes animációt. Ugyanezt a módszert használta Peter Greenaway *Z és két nulla* (1985.) című filmjében különböző állati tetemek fokozatos lebomlásának ábrázolására.

Attenborough mellett a számomra fontos másik képi forrás Godfrey Reggio *Koyaanisquatsi – kizökönt a világ* (1983.)³⁰ című filmje volt (később a *Powaqqatsi* és a *Naqoyquatsi* révén trilógiává nőtte ki magát). Hét évig dédelgette tervét, megnyerte a Santa Fé-i Pedagógiai Intézet támogatását, három esztendeig forgatta-vágta a filmet, majd ugyanolyan nehezen talált forgalmazót, mint gyártót. Végül Francis Coppola adta nevét és pénzét a vállalkozáshoz. A *Kizökönt világ* kísérlet a kép és a zene nyelvén születő filmre, a beszéd és a hagyományos dramaturgia elvetésére, egyetlen szó sem hangzik el, csak Philip Glass minimal artos zenéjének ütemére vágott képeken a modern amerikai civilizáció képeit állítja szembe a természet és az indián kultúra képeivel.

Reggio e filmjében a kockázásos technika önálló kifejezőeszközzé válik, a növényvilág kivételével felvonul a technika szinte összes jellegzetes témája: kanyonokon átvonuló, alábukó felhők, a felkelő Hold képe New York felhőkarcoló rengetegében vagy a nagyvárosi élet lüktető forgalma.

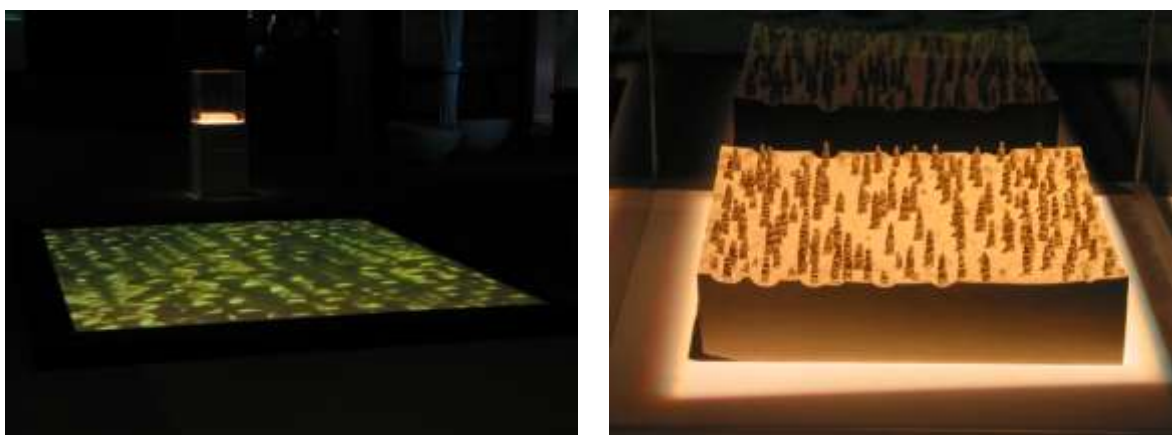
²⁸ <http://en.wikipedia.org/wiki/Time-lapse>, 2007.

²⁹ David Attenborough valójában a forgatókönyvet írta és narrálta a sorozatot, az egyes epizódokat azonban mások rendezték

³⁰ <http://en.wikipedia.org/wiki/Koyaanisquatsi>, 2007.

6. Aura – az idő fogalmának megváltozása a XX. században

Reggio filmjének a hatása alatt készült az *Aura* (2003.) az azonos címmel megrendezett kiállításra (24–25. kép).³¹ Pontosan felülről készítettem a fényképeket a kőről, hogy a környezetet teljesen kizárva csak egy felület jelenjen meg, amelyből kis tornyocskák látszanak kinőni. Ez a vetített felület teljesen absztraktnak hat, a környezet hiánya miatt meghatározhatatlanná válik a fényképezett tárgy mérete, s ez tágíthatja a befogadáskor a lehetséges asszociációk körét (az *Esőnél* már használtam ezt a módszert). A tényleges tárgy kiállítása azonban egyfajta konfliktust is eredményez a nézőben, amennyiben szembesíti az eredeti arányokkal.



24–25. kép *Aura* 2003. mészkö és videó, 9x32x30 cm, 4'20" loop

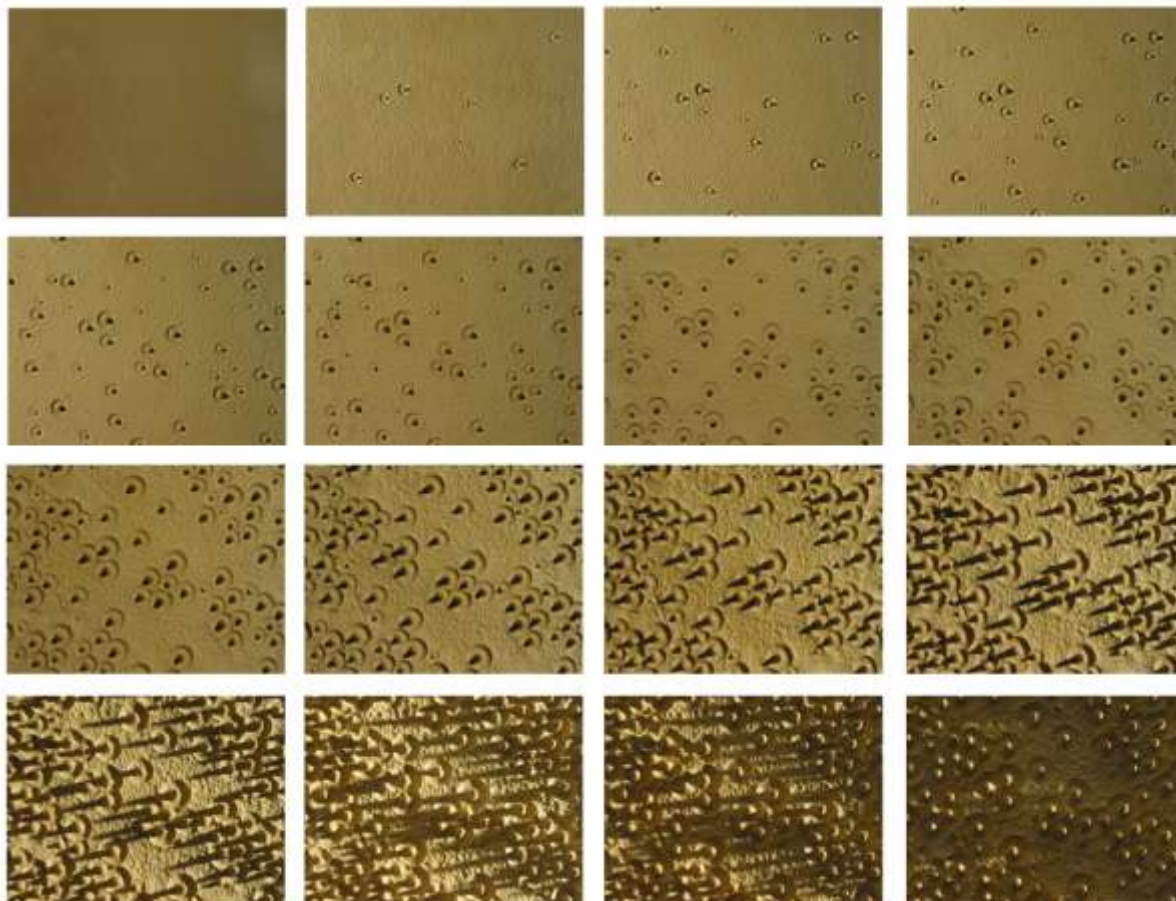
Az *Aura* esetében litográfiában használatos mészkövet használtam, mert oly mértékben egynemű a szerkezete, hogy nincsenek benne zárványok vagy lyukak, és rétegek is csak nagyon figyelmes szemlélődés után fedezhetők fel rajta (e tulajdonságai miatt legalább annyira emlékeztet műanyagra amennyire kőre). Az anyag és a technika megválasztásában döntő szempont volt, hogy bár a munka folyamatainak képeit használtam fel, magának a munkának a nyomainak a lehető legkisebb mértékben se legyenek láthatóak sem a képeken sem a kész szobron.³²

A változások láthatóvá tételéhez szükségem volt a fények megváltoztatására, mert felülről nézve csak kis körök illetve körülöttük nagyobb körök (kráterek) megjelenését lehetett érzékelni, ezért minden fényképnél megváltoztattam a lámpa helyzetét, tehát az árnyékok mozgása érteti meg a nézővel a változást. Ez egyfajta időbeli keretet is adott a munkának, „egy nap”

³¹ *Aura. A technikai reprodukálhatóság korszaka után*, Millenáris Park, D Kiállítócsarnok, 2003.

³² A munkára való konkrét utalás azokon a fotókon jelenik meg, amelyeken elkezdtem dokumentálni *Work Station* címmel az egyes munkákhoz külön-külön felépített vagy inkább összeeszkábált stúdiókat, amelyek funkcionális installációkként jelennek meg.

alatt nőnek ki a kis pálcikák a kőből. A film hosszát is eszerint igyekeztem megszabni: az eleje és a vége látványosabb, ahogyan az első formák megjelennek, illetve ahogy az árnyékok egyre inkább megnyúlnak, míg a film közepe felé a folyamatos változás érzete mellett sem látható maga a mozgás (26. kép).



26. kép *Aura*, kockák a filmből

Szent Ágoston híres formulája szerint „Ha nem kérdezik meg tőlem, mi az idő, akkor tudom, ha viszont megkérdezik, nem tudom.”³³ Az időt valójában sem látni, sem érezni, sem hallani, sem megízlelni nem lehet, de még megszagolni sem, csak közvetve ismerjük; a benne megtörténi dolgokról következtethetünk vissza rá: megállapíthatjuk az adott helyzetben végbemenő események sorrendjét, sőt különbséget tehetünk a változások eltérő sebessége között. Newton szerint az idő abszolút, magától és a saját természete szerint folyik állandóan minden külsődleges dologtól függetlenül. Nagyjából ezzel egyidőben Locke az időtartamot egy a végtelenbe – *in infinitum* – nyúló egyenes vonal hosszaként határozta meg, amely nem képes sok-

³³ „Quid est ergo tempus? si nemo ex me querat, scio; si quaerenti explicare velim, nescio.” Szent Ágoston: *Confessiones*, XI.14. idézi Elias: *i.m.* 15. old.

szorozódásra vagy változásra, de az összes létező közös jellemzője, amelyben minden dolog, ameddig létezik egyenlően részt vesz.

A XIX. század meghatározó gondolkodói, Hegel, Darwin vagy épp Marx, e meghatározásnak megfelelően mindent az időben lezajló progresszív változások folyamataként értékelték. Beszéltek ugyan az idő felgyorsulásáról vagy lelassulásáról, progresszióról vagy regresszióról, forradalmi időről, magát az időt azonban mindenki számára egyformának tételezték. Az idő maga objektív, és ennek megfelelően mérésének pontosítására törekedtek. Egyre pontosabb időmérő eszközöket alkottak. Már 1885-ben egyezmény született a világidő elfogadásáról, vagyis az órák az egész Földre kiterjedő összehangolásáról s ezzel együtt időzónák kialakításáról, amelyet aztán végül 1913-ban az Eiffel toronyból kibocsátott s szerte a Földön továbbküldött jellel lépett életbe.

„A naptári idő révén a társadalmak életkora, a társadalmi folyamatok vagy részeik, az egyes korszakok hossza is meghatározható. A kozmológusok újabban átvették annak a fizikai történéslétfolyásnak a hosszát, amelyet „év” elnevezéssel elsősorban szociális célokra egységesítettek, más fizikai történéslétfolyások hosszának vagy ütemének meghatározására. Nemcsak az egyes ember életkorát, az egyéni életlétfolyás hosszát, nemcsak társadalmak „életkorát” és a szociális folyamatok hosszát, hanem az otthonunkul szolgáló világegyetem „életkorát” is csak olyan történéslétfolyásokra vonatkoztatva lehet pontosabban meghatározni, mint amilyen a napév. Ez a meghatározás lehetővé teszi az emberek jobb tájékozódását saját világukban, egyútszersmind talán az őket fenyegető veszélyek jobb kézbe tartását is. Tehát mindezzel nem azt mondjuk, hogy a kozmikus evolúció és más természeti folyamatok meghatározása a napév geocentrikus szimbólum-standardja által – ami végső soron azt jelenti, hogy a Nap bizonyos számú látszólagos kört ír le a Föld körül – nem felel meg a valóságnak. Egyúttal azonban az is kifejeződik benne, hogy egyedül az olyan lények számára, mint az ember, van értelme és célja, hogy efféle rendező kapcsolatokat teremtsen bizonyos folyamatok, például a világegyetem és a fény, valamint a Nap látszólagos körforgásai között.”³⁴

Paradox módon, épp az időnek ez az objektivitása, a világidő bevezetése, időzónák kialakítása az, ami az idő abszolút voltának a megkérdőjelezéséhez vezetett: az idő pontos mérése és az olyan technikai vívmányok, mint a távíró, a telefon és később a rádió vagy a tévé lehetővé tették a különböző helyen zajló események egyidejű felfogását. Ezeknek az új eszközöknek a révén az ember gyakorlatilag megsemmisítette a teret és az időt. Jó példa erre a Titanic 1912-ben bekövetkezett katasztrófája, amelyet a segélyhívójelek továbbadása révén egyidejűleg

³⁴ Elias, Norbert: Az időről. ford. Berényi Gábor. *Időben élni. Történeti-szociológiai tanulmányok* vál. Gellériné Lázár Márta Budapest 1990. 39–40. old.

követtek az Atlanti-óceán mindkét partján. A szimultaneitás e felfedezése a tér teljes átértékeléséhez vezetett: az abszolút múlt és abszolút jövő mellett megjelent a térben kiterjedő abszolút jelen fogalma. Az idő objektivitásáról már a XIX. század végétől kezdve a hangsúly fokozatosan áttolódott a szubjektív, megélt időre. Számptalan elmélet és kutatás irányult az egyén belső időélményre, amely nem feltétlenül azonos az embertől függetlenül múló időre.

A pszichológia területén Sigmund Freud az álmok tanulmányozása révén jutott el a tudattalan felfedezéséig. Freud számára a személyiség nem az önmagát folyamatosan ellenőrzés alatt tartó, céljait és indítékait tudatosan mérlegelő szubjektum, hanem olyan lelki folyamatok foglya, amelyek önmaga számára is átláthatatlanok. A hisztériás betegeket Freud szerint remiszcenciák gyötrik, s az általa kifejlesztett pszichoanalízis módszere éppen ezeknek a tudatosításán és újra átélésén alapult. A Freud által tanulmányozott pszichikai benső élet nem a külvilág idejét követi, amint az különösen nyilvánvaló az álom jelenségében.

A szociológus Émile Durkheim megkülönböztette a személyes időt a társadalmi időtől, amelynek az eredete is a társadalomban gyökerezik, és egy időkeretet jelent a társadalom életének az időbeli megszervezésére. „A naptár kifejezi a kollektív cselekvések ritmusát, miközben egyúttal be is biztosítja azok regularitását.”³⁵

Henri Bergson élesen elválasztotta a tudomány objektív idejét és az emberi tudat szubjektív idejét. A fogalmi (tudományos) gondolkodásra jellemző egyfajta statikus szemlélet, eszerint a tér és az idő nem egyebek, mint az értelem sémái. Az emberi tudat azonban szerinte nem statikus, hanem dinamikus, ezért a dolgok lényegének a megismeréséhez sokkal inkább egyfajta intellektuális megérzésre (intuíció) van szükség. Ennek megfelelően különböztette meg az absztrakt statikus pillanatot (*temps*), és a dolgok valódi lényegét jelentő örökösen változó meghatározhatatlan tartamot (*durée*). Az élettelen anyagban a mindent meghatározó okság, a determinizmus mechanikus törvényei uralkodnak, az élő világ fejlődésében azonban egyre inkább a szabad meghatározatlanság. Ez valójában a teremtő fejlődés alapja: az idegek által közvetített élő időtartam az emberi tudatban.

Edmund Husserl szerint a külvilág tárgyai tudatunk számára nem közvetlenül hozzáférhetőek, nem a tárgyat ismerjük meg, hanem annak tudatunkban megjelenő képét (fenomén), ezért a megismerésünk tárgyai valójában tudatunk aktusai és azok a tudattartalmak, amelyekre ezeknek az aktusoknak a révén teszünk szert. Az időtudat fenomenológiájáról szólva Husserl megkülönbözteti az idő különböző szintjeit: objektív idő (természeti és kulturális történések közös ideje), szubjektív vagyis megélt idő és a tudat ideje, ami maga az időfolyam. „Ennek

³⁵ Kern, Stephen: *Time and Art in Twentieth-Century Culture. Tempus Fugit = Time Flies.* szerk. Jan Schall. Kansas City, 2000. 23. old.

lényege, hogy nem asszociatív módon ragasztja egymás mellé a kiterjedés nélküli időpillanatok, hanem egy állandó horizonton mozog. Az időhorizont a retenciók, vagyis a közvetlen múltak, és a protenciók, vagyis a közvetlen elvárások sorozatát jelenti. A jelen felfakadási pontja tehát soha nem elszigetelt, atomi most, amit úgyszólván kívülről kellene a többi mosthoz illeszteni, hanem eleve csak egy időfolyamon belüli módosulásként értelmezhető.”³⁶

Husserl tehát a jelen abszolút valóságát hangsúlyozta, tanítványa Martin Heidegger az egyes ember jövője felől közelítette meg a létezés problémáját. Egzisztencialista filozófiájának alapproblémája az emberi létezés időbelisége. Csak akkor lehetséges szabadság, ha a halál határozza meg az emberi létezést, nem tényként, amely elől az ember nem menekülhet, hanem állandóan jelen lévő lehetőségként. Az ember létezése a végpontja felől határozódik meg, ennek megfelelően a létezés alapvető sajátossága a félelem és bizonytalanság, amely a jövőre irányul.

A newtoni abszolút idő fogalmával Einstein számolt le véglegesen a relativitás elméletében, amelyben az idő érzékelését a megfigyelő relatív helyzetéhez kötötte. A tér és idő fogalmait végérvényesen összekötötte. Einstein szerint „a józanészre alapozott fogalmaink beválnak, amíg csak almákkal, viszonylag lassan mozgó bolygókkal vagy hasonlókkal dolgozunk, de kudarcot vallunk velük, ha a fény sebességével vagy azt megközelítő sebességgel mozgó rendszereket vizsgálunk. ... Úgy látszik, hogy minden megfigyelő a saját órájával méri az időt, s hogy a különböző megfigyelők által használt, teljesen egyforma órák járása nem szükségképpen egyforma.”³⁷

A XX. században az idő tehát „időszerűvé” vált, ez különösen nyilvánvaló az ezredfordulót megelőző felfokozott várakozás fényében. „Az idő ... a szociálisan megtanult szintézisek ... szimbóluma. Vizsgálatának egyik nehézsége, hogy az emberek nemigen vannak tisztában az általuk alkotott és állandóan használt szimbólumok természetével és működésmódjával. Ezért mindig fenyegeti őket a veszély, hogy belebonyolódnak saját szimbólumaik szövevényébe. Az idő egy példa. Az ember alkotta naptár, az órák számlapja az idő szimbólum jellege mellett tanúskodik. Az ember mégis gyakran talányosnak látja az időt.”³⁸

³⁶ Edmund Husserl: *Előadások az időről*. Budapest, 2001. Előszó a magyar kiadáshoz. 9. old.

³⁷ Stephen W. Hawking: *Az idő rövid története*. ford. Molnár István. Budapest, 1998. 4. kiad. 28. és 31. old.

³⁸ Elias: *i.m.* 40. old.

7. *Virus – a képzőművészeti mű befogadása*

A művészettörténet hagyományosan a térbeli művészetek közé utalja a festészetet és a szobrászatot szemben az időbeli művészetekkel, mint amilyen a költészet és a zene. Ez a megkülönböztetés lényegében a Masaccio utáni festészen alapul, amelyet a XIX. század pozitívista hagyománya igazolt, miszerint a festészet elsődleges feladata a tér ábrázolása.³⁹ Az időt alárendelték a tér ábrázolásának, az idő csak az ábrázoltak idejeként vagy a képi figura időbeliségeként kap említést. Mint Gombrich is írja a mozgásról írt tanulmányában, a művészettörténet túl sokat foglalkozik a tér ábrázolásával és túl keveset a mozgással és az idővel.⁴⁰

Az úgynevezett térbeli és időbeli művészetek megkülönböztetése Lessingig nyúlik vissza, amely egyfelől a műalkotások anyagi státusára, másfelől a befogadásuk mikéntjére vonatkozik. Ezzel összefüggésben beszélhetünk a képzőművészet objektív realitásáról, míg az időbeli művészetek, mint az irodalom, a zene esetében a fizikai dolog az egyezményesített lejegyzési rendszeren alapuló könyv vagy zenei kotta nem azonos magával a művészeti művel, az csak a befogadaskor a néző, olvasó vagy hallgató percepciójában jelenik meg. Az irodalom, a film, a zene és az előadóművészetek befogadása általában lineárisan bontakozik ki az időben, amely az emlékezet révén áll össze egységes egésszé.⁴¹

Szent Ágoston szerint a beszéd megértése csakúgy lehetséges, ha feltételezzük, hogy az elme őrzi az éppen elhangzott szót és várja a következőt. Bizonyos értelemben ez megfeleltethető a husserli időfenomenológia retencióinak és protencióinak. „Az időbeli integráció átvágja a képességek korlátait, benne foglaltatik a jelen észlelése, a múlt emlékezete és a jövő várása – stimulus minták, nyomok és szimbolikus folyamatok – egy közös szerkezetbe ágyazva.”⁴² Pszichológiai kísérletekkel bizonyították, hogy körülbelül három másodperc körül van az a határ, amit egységes észlelésnek lehet nevezni, ez az, amit az emberi tudat jelenként érzékel. Ez a három másodperc nagyjából megfelel a zenében egyes motívumok hosszának, illetve a klasszikus görög és latin költészetben egy-egy verssor hosszának, feltételezve, hogy az akkori és a mai beszéd ideje megfelel egymásnak. „Nyilvánvaló, hogy az emberi agy az integrációs mechanizmus révén korlátokat szab, amelyek az esztétika területén is fontosak. Ha egy zenei darab túllépi vagy nem veszi figyelembe ezeket a biológiailag adott korlátokat, az

³⁹ A mozgás és az idő képi megjelenítésének tárgyában olvasott tanulmányok elsősorban a festészetnek szenteltek figyelmüket, de a következtetések jó része általános érvényű, ezért nem tartom idegennek a rájuk való hivatkozást.

⁴⁰ Gombrich: *i.m.* 293–306. old.

⁴¹ Vö. Németh Lajos: A képzőművészeti mű ontológiai státusa (A mű fenomenológiai megközelítése). *Minerva baglya* Budapest, 1973. 49–66. old.

⁴² Gombrich: *i.m.* 299. old.

módosítja annak esztétikai értékét illetve az esztétikai koordináta-rendszert, amelyen belül a zenét értékeljük. ... Világosan látható, hogy a műalkotáshoz való szubjektív hozzáállásunkat biológiai korlátok is meghatározzák, bár ezekkel nem vagyunk tisztában.”⁴³

A képzőművészet esetében is beszélhetünk időbeli folyamatról, azonban ez nem lineáris irányú, a tekintet fel s alá vándorol a festmény vagy szobor felületén, folyamatosan egymásba játszik a rész és az egész.⁴⁴ „Bármelyik korhoz, típushoz való művet veszünk is szemügyre, létezési módjában van valami közös, lett legyen az középkori oltár, mozaik, görög szobor vagy fétistárgy: valamilyen anyagból készült mindegyik, valamilyen anyagnak vagy anyagok kombinációjának az itt-léte.”⁴⁵ Ebből következően a vizuális percepció esetében az egyidejűség és az időben egymásra következés más rendszere érvényesül, mint a zene vagy az irodalom esetében. „Magától értetődik azonban, hogy a percepció időben való kibomlása ... a szobrászatban még nagyobb szerepet játszik, mint a festészetben, hiszen a szobornál a szerkezet valódi térben szerveződik, s mint ilyen, időn kívüli; a kompozíció észlelése azonban már időbeli folyamat. A fokozatos kibontakozás itt is a kompozíció alakító mozzanata.”⁴⁶

A XIX. század végén a hagyományos narratíva keretei felbomlanak, megváltozik az idő és a tér felfogása egyaránt. Az irodalomban a hagyományos elbeszélői keret felbomlása három újítás köré csoportosítható: a szubjektív idő hangsúlyozása, a narratíva megfordítása és az egyidejűség felismerése. A képzőművészetben a XX. században pedig olyan műtípusok jelennek meg, amelyek kifejezetten az időben bontakoznak ki. „Amíg a térbeli művészetek alapelvükkel ellentétesen az időbeli lét akarják magukba olvasztani, az irodalom megkísérli saját időbeli alapelvével ellentétesen az egymás után következést kiiktatni vagy legalábbis háttérbe szorítani, hogy végeredményben egy térbeli egyidejűséget állítson a helyére.”⁴⁷

Éppen az időbeliségnek a képzőművészeti műalkotásokban való konkrét megjelenése az, amely egyes kutatók szerint felveti annak a szükségességét, hogy visszamenőleg is a kép időbeliséget elemi képi struktúrákban kellene meghatározni.⁴⁸ A festészetrel kapcsolatban Dittmann szerint csak a XX. század művészete élesítette ki a szemünket a régi európai festészet idő-dimenziójára. Másfelől a médiaművészet megjelenése a XX. század második felében az, ami Hans Belting szerint, az időbeliséghez, a technikához, illetve a kép hordozó médium-

⁴³ Ernst Pöppel: Die Rekonstruktion der Zeit *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft* szerk. Hannelore Paflik. Weinheim, 1987. 34. old.

⁴⁴ Lásd Sturgis: *i.m.*

⁴⁵ Németh Lajos: *i.m.* 49. old.

⁴⁶ *Uo.* 56–57. old.

⁴⁷ Rudolf Wendorff: Zur Erfahrung und Erforschung von Zeit im 20. Jahrhundert *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft* szerk. Hannelore Paflik. Weinheim, 1987. 79. old.

⁴⁸ Lásd Gottfried Boehm: Bild und Zeit. *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft* szerk. Hannelore Paflik. Weinheim, 1987. 1–23. old.

hoz való viszonya révén – összevetve azzal, amit a régi művészettel kapcsolatban a művészettörténet a művészet anyagban való megvalósulásaként kihangsúlyozott – új kihívás elé állítja a művészettörténetet. „A művészettörténet elé sokkal inkább a művek eddigiektől eltérő struktúrája gördít akadályokat a maga bonyolultabb dokumentálhatóságával, egyben meg is kérdőjelezve a művészettörténetet.”⁴⁹

„Minden keletkezés alapja a mozgás. Lessing szobránál a Laokoónnál – amelyre egyszer ifjúkori gondolkodási kísérleteket fecsértünk – nagy hűhót csapnak az időbeli és térbeli művészet közötti különbség körül. Pedig ha pontosabban megnézzük, ez csupán tudományos agyrém. Mert a tér is időfogalom.

Ha egy pontból mozgás és vonal lesz, azt az idő kívánja így. Ugyanígy ha egy vonal felületté mozdul el. És ez vonatkozik a felületektől a terekhez vezető mozgásra is.

Lehetséges, hogy a képi hatás egycsapásra jöjjön létre? Nem, darabonként épül föl, akárcsak egy ház.”⁵⁰

A film és a fizikai tárgy összekapcsolása egyetlen műben mindenképpen egy kevert befogadói hozzáállást igényel. Ezt a kettősséget tovább hangsúlyozza a vetített kép anyagtalansága (még abban az esetben is, ha képernyőn jelenik meg), illetve a tárgy tényleges méretének, a vetített kép méretének és a képen megjelenő tárgy méretének az összefüggése. Ez utóbbi azokban a munkákban válik igazán lényegessé, amelyeknél a filmen nem a tárgy egésze, hanem csak egy részlete látszik elbizonytalanítva a nézőt a tárgy tényleges nagyságát illetően. Film és tárgy ilyen együttes kiállításakor a kettő közti kapcsolat lehet éppen egymást kiegészítő, magyarázó vagy éppen ellenkezőleg, egymásnak ellentmondó.

A képen megjelenő tárgy és annak valós mérete közötti különbség a legjobban *Vírus* (2003.) című munkánál látszik (27–28. kép). A már ismertetett módon marattam egy kis, gömbölyű követ minden irányból, mivel szerettem volna ezt a technikát nemcsak a kő egyik oldalán, hanem a teljes felületén kipróbálni (amennyiben használhatóak itt még a hagyományos szobrászi kategóriák, úgy itt nem domborműről, hanem szoborról van szó). A végeredmény egy összegömbölyödött sündisznó-szerű forma.

⁴⁹ Hans Belting: *A művészettörténet vége. Az első kiadás újragondolt változata – 10 év után* ford. Teller Katalin. Budapest, 2006. 125. old.

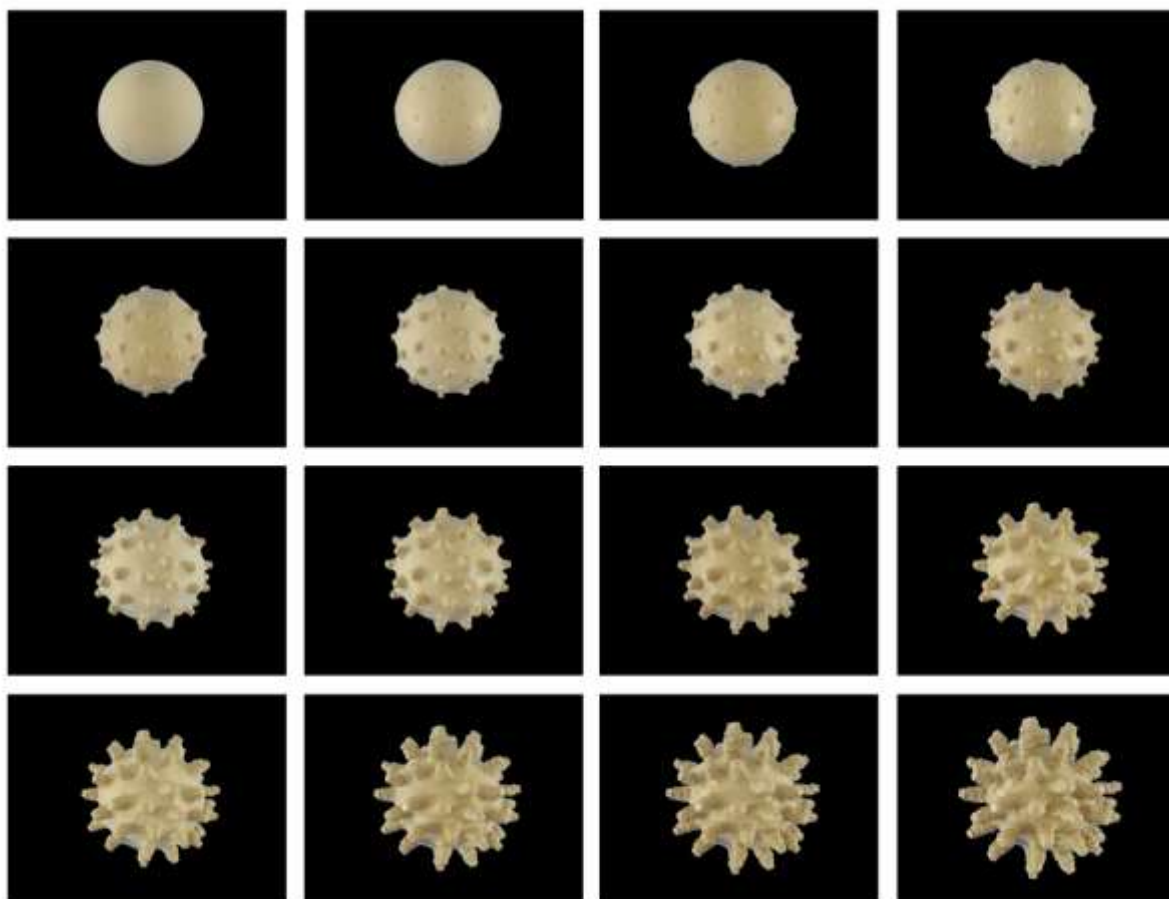
⁵⁰ Paul Klee. Idézi Trier: *i.m.* 154. old.



27–28. kép *Vírus* 2003. mészkő és videó, 8x8x8 cm, 2'51" loop

Itt is igyekeztem ugyanazt a lépték nélküli hatást elérni, mint az *Aura* esetében, ezért házilag blue box technikát alkalmaztam: egy kék lapra helyeztem a követ fényképezéskor, és a háttér utólag kiütöttem és kékesfeketére cseréltem, amelyben a tárgy mintegy lebegni látszik. A méret bizonytalanságából adódó asszociatív lehetőségek így a mikroszkopikusztól a makroszkopikusig tágultak, hiszen egyszerre lehet egy vírus felnagyított képének vagy egy a távcsövön keresztül figyelt világűrbeli jelenségnek (meteorit, kisbolygó) nézni.

A filmen az egyes képeket úgy nagyítottam, illetve a valóságban kicsinyítettem, hogy a tárgy egyre nagyobbak látszik, míg a gömb kerülete látszólag ugyanakkora marad. Lassú folyamatként jelenik meg a növekedés. Fontos számomra a lassúság (azért ez relatív, mert kevesebb, mint három percről van szó), mert ezeket nem rövid filmekként, hanem kiállított installációként fogom fel, amelyeknél nem tartom szerencsésnek, ha azonnal és egyértelműen feltárukoznak. Én inkább egy lassabb befogadási folyamatra építék, a látogató először nem biztos, hogy észreveszi, hogy nem álló-, hanem mozgóképről van szó, és a figyelmét inkább az keltheti fel, hogy a kiállítóterben mozogva fokozatosan ébred a tudatára, hogy a kép változik (29. kép).



29. kép *Vírus*, kockák a filmből

8. Kéz – a szobrászi munka

Bár eddig a munkafolyamatnak a munkába való beemeléséről volt szó, valójában ez nem teljesen pontos megfogalmazás, vagy csak bizonyos munkákra érvényes (*Felesleg, Eső, Tyúk vagy tojás?*). A szobrászmunkának mindig sok fázisa van, egy bronzszobor esetében például vázépítés, mintázás agyagban, gipszöntés, gumiforma készítés, viaszöntvény és annak a beformázása, bronzöntés és végül a bronzöntvény cizellálása, patinázása. A szobrász gyakorlatilag jól elkülöníthető munkafázisokban gondolkodik egy-egy munka anyagban történő megvalósítása során. Én ellenben eleve úgy készítem a szobrokat, hogy azok fázisokra bonthatóak legyenek, a munkafolyamat ez esetben egy modell, egy szerkesztett stilizáció. Úgy is mondhatnám, hogy egy ilyen animáció készítésekor nem egy szobrot készítettem, hanem, ha negyven képből állt az animáció, akkor negyvenet csak éppen ugyanazon az egy tárgyon. Gyakorlatilag a munka minden egyes fázisa, még ha volt is a fejemben egy végső kép, ahová el akartam jutni, egy teljesen végig vitt munkafolyamat. Az alkotói folyamatot jelenítem meg, vagy próbálok beemelni a munkába, de ezt egy csavarral, mert végeredményben nem az az alkotói folyamat, ami megjelenik a végén.

Különösen nyilvánvaló ez a *Kéz* (2004.) esetében (30. kép). Itt a kiállított tárgy, egy teljesen semleges, homokkő kocka már csak a szobor elmúltát vagy éppen a lehetőségét mutatja. A kockából eredetileg egy kéz nyúlt ki belülről megfeszítve annak felületét, mintha valami rugalmas anyagból lenne. Ezt a kezét lépésről lépésre faragtam vissza, ameddig el nem tűntetem teljesen, s csak egy kocka maradt, éppen ellenkező irányban haladtam tehát, mint a *Sziklánál*. A filmet oda-vissza játszom: a kocka (a filmen csak egy négyzet) felületét belülről megfeszíti egy kéz, majd visszahúzódik, így a nézőre marad annak eldöntése, hogy a kiállított kőkocka egy szobor emléke csupán vagy inkább egy szobor lehetősége, esetleg mindkettő (31. kép).



30. kép *Kéz* 2004. homokkő és videó, 32x32x32 cm, 1'17" loop

A szobrászi munka megítélése mindig is sokat vitatott, fontos tényezője volt magának a szobrászi tevékenységnek a megítélésében. A szobrászi munka dicsőítése csendül ki abból a történetből, amely elbeszéli Krisztina svéd királynő látogatását Bernini műtermében. „Bernini ugyanabban a durva és piszkos ruhában fogadta őt, amelyet mindig viselt, amikor márvánnyal dolgozott, mert úgy vélte, hogy lévén ez a művészethez használt ruhája, ez a legalkalmasabb öltözet, amelyben ilyen rangos úrnőt fogadni lehet. Őfelsége kifinomult értelmével nem csupán azonnal felfogta ezt a gyönyörű utalást, Bernini ötletét (*conchetto*), de egyszersem úgy tett, mintha saját kezével akarná megérinteni ezt a ruhát, a művészet iránti nagyrabecsülés tiszta jeleként.”⁵¹ Ugyanígy a mesterség méltóságának dicséretére szerkesztett toposz az az anekdota is, mely szerint V. Károly felemelte Velázquez lehullott ecsetjét.

A középkori ábrázolásokon a szobrász rendszerint a többi mesteremberrel egyenrangúan anonim szereplőként tűnik fel kőfaragók és kőművesek között, mint például Jean Fouquet-nál a Jeruzsálemi templom építésének képén. Ezzel egyidőben létezett egy másik hagyomány,

⁵¹ Giambattista Passeri beszámolóját idézi Rudolf Wittkower és Margot Wittkower: *A Szaturnusz jegyében. A művész személyisége az ókortól a francia forradalomig.* ford. Papp Mária. Budapest, 1996. 368. old.

amely már a szobrászi munka öntudatát reprezentálják, amikor a szobrászok egyedül jelennek meg az ábrázolásokon (Andrea Pisano domborműve a firenzei dóm tornyán). A XI. századtól kezdődően egyre több a felirat vagy szignó, a modenai dómban például megjelenik egy a szobrász Wiligelmust dicsőítő latin disztichon is.

A mai értelemben vett művész fogalmának a megjelenése óta, azaz nagyjából a XV. század óta, fontossá vált a művészek számára, hogy meghatározzák munkájuk szellemi és gyakorlati oldalát. Ahhoz, hogy a festészetet és a szobrászatot is a szabad művészetek közé lehessen sorolni – mai szóhasználattal élve, értelmiségi tevékenységként lehessen tételezni –, meg kellett határozni a különbséget a mesterember és a művész között. Alberti *De Statua* című a szobrászatról írott traktátusában megjelenik már az igény, hogy a művészet gyakorlatát objektív és igazolható alapokra helyezték. Alberti ennek szellemében különbözteti meg, talán mondani sem kell, antik szerző, Quintilianus, alapján a modelláló szobrászt a faragó szobrásztól.

Ismeretes Leonardo megállapítása, miszerint éppen azért magasabb rangban a festészet a szobrászatnál, mivel ez utóbbi túlon túl is fizikai munka, ami szükségszerűen porral és izzadsággal jár. Ezzel szemben Cellini azért tartotta a szobrászatot elsőbbségnek, mert a festmény egyetlen nézőpontjával szemben a szobor szinte számtalan nézőpontot kínál. A szobrászat elméletének és gyakorlatának objektív alapokra való helyezése talán Hildebrandnak a XIX. századi pozitivizmusban gyökerező írásában jutott a csúcra, azonban máig felfedezhető a szobrászatról vagy a művészetről általában szóló szövegekben.

A szobrászat (és a festészet) esetében egyre inkább kezdték hangsúlyozni az invenció szerepét, amellyel természetesen a szellemi oldalt igyekeztek kidomborítani. A XVI. század második felében kezd igazán elterjedni a *bozzetto*, kis terrakotta vázlatok műfaja, amelyekben a rajzzal ellentétben rögtön térben jelenik meg a szobor koncepciója. A szobrászi műhelygyakorlatnak megfelelően a szobrász modelleket készít, amit aztán tanítványok, mesterek faragnak meg kőből (természetesen a munka végső fázisánál általában bekapcsolódik maga a mester is, aki addig is szorosan felügyeli a munka menetét). Így már könnyen látható, hogy a direkt faragás és a másolással történő faragás, a szobor körüljárhatósága vagy egy-két főnézetre való komponálása Michelangelótól nagyjából Rodinig bezárólag összefüggő kérdések voltak s egyúttal azzal is összefüggtek, hogy a munka menetét és milyenségét hogyan határozták meg a fizikai és a szellemi munka vonatkozásában.

A szobrok szemlélésekor öntudatlanul is nagy szerepet játszik az elvégzett munka nagysága, illetve a technikai ügyesség, mesterségbeli tudás iránt érzett csodálat, a munka nagysága ugyanakkor nyilvánvalóan nem képezheti alapját bármiféle esztétikai értékítéletnek, hiszen

akkor az Országház gyufaszálakból épített makettjét vagy egy megpatkolt tojást egyaránt komolyan számításba kellene vennünk. Francisco da Hollanda traktátusában Michelangelo szájába adja azt a megállapítást, miszerint: „Magasra értékelem egy nagy mester munkáját, még ha kevés idejébe került is. A műveket nem a rájuk szánt haszontalan munka mennyisége alapján, hanem szerzőjük ügyességének és készségének érdeme szerint kell megítélnünk.”⁵²

A műalkotás létrejöttében a munka szerepének megítélése tehát fontos jellemzője egy-egy adott művésznek, amennyiben a munka mely részére fektet hangsúlyt. A konceptualista művész, Sol Le Witt világosan kettéosztja a munka ideájának létrejöttét és a műalkotás fizikai létrejöttét: Amikor egy művész a művészet konceptuális formáját használja, ez azt is jelenti, hogy a tervezés és döntések már előre megszülettek, a kivitelezés maga pedig mellékes. ... Amikor a művész megvalósítja az ötletét és azt látható formába önti, akkor e folyamat összes lépcsője egyaránt fontos. Az ötlet, még ha nem is jelenik meg vizuálisan, ugyanannyira műalkotás, mint maga az elkészült végeredmény. Minden közbülső lépcső érdekes, legyenek azok firkák, vázlatok, rosszul sikerült művek, modellek, tanulmányok, gondolatok, beszélgetések. Bármilyen, ami a művész gondolatainak folyamatát mutatja, érdekesebb, mint maga a kész műalkotás.⁵³

Ezzel konceptuális indíttatása ellenére is szembeállítható Varga Ferenc tétele, aki önmagát egy-egy szobron való hosszas munkája során „a helyén levő ember állapotaként” írja le, értve ezalatt a fizikai munkában való teljes feloldódást. „Lehetségesnek tartom, hogy magát a szoborfaragás munkáját tartsuk a jó szobor szobrászi ereje egyik forrásának, de csak abban az esetben, ha a munkát hivatásként értelmezzük. Ekkor a jól végzett munkából fakadó életöröm tölti meg minőséggel a szobrot, és ez a létöröm átsugárzik az erre fogékony nézőre. Lehetségesnek tartom olyan szobor elkészítését, amelynek nincs egyéb üzenete, csak az, hogy jól végzett munkával faragták meg.”⁵⁴ Varga Ferenc a szobor elvesztett szakralitását megpróbálja magába a szoborba visszahelyezni a szoborban őrzött tekintet fogalmának a bevezetésével és azt a szobrász munkájában meghatározni.

Ut pictura poesis írta Horatius, s őrá hivatkoztak különféle traktátusok szerzői, mikor a festészetet (szobrászatot) a költészethez hasonlították, amely mindig is a hét szabad művészet közé tartozott. A művészet/művészek elérték kitűzött céljukat: vannak művészeti társaságok, művészeti iskolák, akadémiák, ahol megszerezhető a „szabad művészetek doktora” cím. A

⁵² Idézi Wittkower: *Sculpture*. 151. old.

⁵³ Idézi Alexander Alberro: *i.m.* 145. és 146. old. Sol Le Witt kijelentése tulajdonképpen értelmezhető úgy mint a reneszánsz mesterek invenció fontosságát hangsúlyozó megállapításainak egy szélsőséges változata.

⁵⁴ Varga Ferenc: *Szoborfaragásról a technokultúra és a tömegmédiák korában. Tézis a szobrászatról a szobrászat antitézisének idején* Budapest, 2006. 30. old.

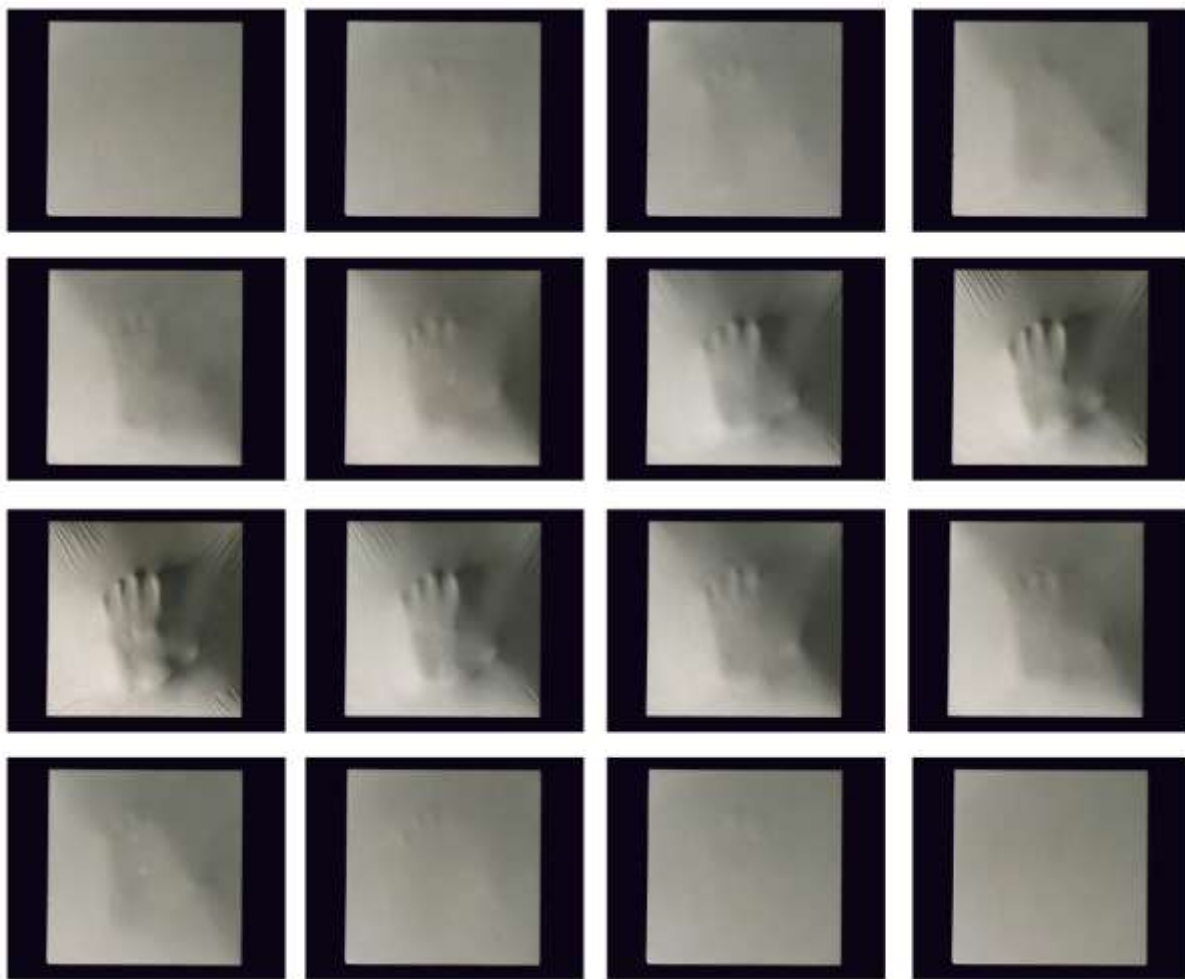
poeta doctus mellett van már tehát *sculptor doctus* is, ennek az írásnak a létrejötte is ezt bizonyítja. Jó lenne ugyanakkor számbavenni azokat a dolgokat, amelyeket az intézményesülés érdekében magunk mögött hagytunk.

Petrarca volt az első, aki 1338-ban írt *Africa* című költeményében szembeállította a klasszikus antikvitás fényét saját korának sötétségével. A történelem ilyen értelmezése ellentmondott a kanonizált keresztény képnek, amely a pogány antikvitás után a kereszténység eljövételét a végül Krisztus második eljövételével és a mennyei Jeruzsálem képében beteljesedő, a sötétségből a fényre vezető útként értelmezte. Petrarca mélyen meg volt győződve arról, hogy a történelem azonos Róma dicséretével, a remélt változást azonban még politikai újjászületésként, a latin nyelv megtisztításaként, illetve a klasszikus szerzőkhöz való visszatérésként képzelte el.

Utódai ezt a gondolatot terjesztették ki az évek múltával a kultúra más területeire, s végül így vált ez a reneszánsz egyik legfőbb alapgondolatává. Giovanni Boccaccio Dante-kommentárjában már ebben a szellemben értelmezte azt a részt, amelyben Dante a horatiusi „*ut pictura poesis*” elv alapján Gubbioi Oderisius szájba adva hasonlítja össze Cimabue és Guido Guinicelli hírnevének elhomályosulását Giotto, illetve a másik Guido (Guido Cavalcanti) által. Boccaccio értelmezésében Giotto már nem csak egyszerűen egy fiatalabb mester, hanem ő az, aki feltámasztotta a régiek eltemetett művészetét.

Aeneas Sylvius Piccolomini, a későbbi IV. Pius pápa, ugyanezt a festészet és ékesszólás közötti párhuzamot használta fel, amikor a művészetek megújulásáról írt. Lorenzo Valla kiegészítette e kettőt a szobrászattal és az építészettel, végül a XVI. század elejére gyakorlatilag a művészetek és a tudományok minden területére kiterjesztették az analógiát. A valaminek az újjáéledéséről való gondolkodás csírájában már magában hordozza az újjáéleszteni kívánttal való összehasonlítást, s ez az a pont, ahol az újjáéledés gondolata a fejlődéssel, haladással párosul: „... a reneszánsz haladáseszme (...) a dolgoknak abba az osztályába tartozik, amely a tudás almájának megkóstolásához hasonlóan hat: ha egyszer megismerjük a jó és a rossz fogalmát, örökre kiűzetünk az ártatlanság Paradicsomából (...) Amint egyszer Firenzében megváltoztatták a művészetnek nevezett játék szabályait, hogy belefoglalják a „tovább lépés”, a problémamegoldás követelményét, semmilyen más művészeti felfogásnak nem maradt sok esélye.”⁵⁵

⁵⁵ Ernst H. Gombrich: A művészi haladás reneszánsz koncepciója és e gondolat utóélete. *Reneszánsz tanulmányok*. ford. Papp Mária. Budapest, 1985. 89. old.



31. kép *Kéz*, kockák a filmből

9. Kanyon – idő a fényképezésben

A fényképezés volt az első olyan médium, amely pontosan azt az időpillanatot rögzíti, amelyben készült. A fénykép tehát mintegy felfüggeszti, megakasztja az időt, megragadja az adott pillanatot vagy másképpen időtlenné teszi azt. A fényképezés fejlődése jól mutatja az érzékelésünkben bekövetkezett változás folyamatát. Feltalálásakor a lassú zársebesség nem tette lehetővé a pillanatnyi mozgások megjelenését. Viszonylag rövid idő elteltével azonban már mozgások kiragadott pillanatainak képi rögzítése is lehetővé vált.

Harold Edgerton újradefiniálta, amit pillanatnak nevezünk, amikor az általa kifejlesztett stroboszkóp segítségével a mikroszekundum egyharmada alatt is képes volt fényképeket készíteni egy almát átlukasztó pisztolylövedékről (*How to Make Applesauce at MIT*, 1964), amelyen egyszerre jelenik meg maga az alma és a lövedék a bemeneti és a kimeneti nyílással. Ezeket a fényképeket (készített képeket banán illetve villanykörte átlövéséről is) teljes sötétségben kellett elkészíteni kis fényerejű villanásnál, amely a hangra indult. „A *How to Make Applesauce at MIT* egyfajta csodálatot vált ki, aminek már nem sok köze van a kép tudományos érvényességéhez. A világos szín, a kompozíció ereje és a közhelyes alma és a pisztolygolyó valószínűtlen találkozása eltünteti az intellektuális határvonalat a szórakoztatás és a XX. századi tudomány között, és lehetővé teszi az idő egy lehetetlenül kis pillanatának a rögzítését.”⁵⁶

A fényképezés azonban nemcsak a valószínűtlenül rövid ideig tartó mozgások megörökítésére is alkalmas, hanem egyúttal a valószínűtlenül lassú folyamatok képi megjelenítésére is. William Anders, az Apollo 8 expedíciójának űrhajósa készített egy felvételt a felkelő Földről a Hold felől (*View of the Rising Earth about Five Degrees Above the Lunar Horizon December 22, 1968*). Ez a kép, az első Földről készített kép a világűrből nézve, amelyet világszerte publikáltak, nem volt betervezve, hanem a pillanat hatása alatt készült. Az expedíció feladata tudományos érdekességű helyek és az alkalmas leszállási zónák fényképezése volt előkészítendő a későbbi Holdra szállást. Ez a kép Edgerton képével ellentétben a Föld napi forgását és a Hold sokkal lassabb keringését mutatja, amelyek túl lassúak az emberi észlelés számára. A Föld mozgási sebességének láthatatlanságát egyúttal az emberi jelenlét láthatatlansága kíséri.

Mind Edgerton, mind Anders képe jól mutatja, hogy a fénykép gyakran képes elmosni a határvonalat a művészet és a tudomány között. Még nyilvánvalóbb ez a jelenség David Stephenson csillagképei esetében. Ezeken a képeken az idő három különböző értelemben jelenik meg

⁵⁶ Marta Braun: *Time and Photography. Tempus Fugit = Time Flies.* szerk. Jan Schall. Kansas City, 2000. 132–136. old.

(a hosszú expozíció ideje alatt a Föld is elfordul, a kamerát is mozgatja, s a csillagok képében egyúttal megjelenik az emberi agy által szinte beláthatatlan távolság és idő). „Megjelenik az emberi emlékezeten és képzeleten túli ősi múlt, és Stephenson ezt az ősi csillagfényt a színek ritmikus táncává változtatja sötét háttér előtt.”⁵⁷

Azt a tényt, hogy a művészet és a tudomány elmosódik egyes képeken Erwin Panofsky elemezte Leonardo anatómiai rajzai kapcsán. „Nem túlzás azt állítani, hogy a modern tudomány történetében a perspektíva feltalálása jelzi az első korszak kezdetét; a teleszkóp és a mikroszkóp felfedezése a másodikat; és a fényképezés felfedezése a harmadikat: a megfigyelésre és leírásra alapuló tudományokban az illusztráció nem az állítás megvilágítója, hanem önmagában is állítás.”⁵⁸ Ennek a példája az anatómiai tudás hihetetlen gyarapodása a reneszánszban. Ezt pontosan a realiztikus (perspektivikus) ábrázolás gyakorlata alapozta meg, s így az sem véletlen, hogy legfőbb előmozdítói nem tudósok voltak, hanem olyan anatómus festők (*pittore anatomista*), mint Leonardo da Vinci. Nem mellékes különbség azonban, hogy az említett fényképek esetében az irány fordított, a tudomány képei öltenek művészi formát.



32–33. kép *Kanyon* 2004. mésző és videó, 5,5x49x65 cm, 4'22" loop

Tudományos kisfilmekben bevett eszköz, hogy a földrészek mozgását, egy tűzhányó kitörését, vagy egy hegyvonulat keletkezését rövid számítógépes animációkkal jelenítsék meg. *Kanyon* című munkám (2004.), amelyben maratással a kő felületét olyan formán mélyítettem, ahogyan egy folyó vájja ki lassan a medrét, bizonyos értelemben látszólag be is állítható ebbe a sorba (32–33. kép).⁵⁹ Mivel a képeken nem látszanak a kő szélei, olyannak tűnhet az egész, mintha egy műholdról fotózták volna egy bolygó felületét körülbelül százezer évenként (34. kép). Azonban én nem egy a tudományossággal kacérkodó, ismereterjesztő animációt akartam

⁵⁷ *Uo.* 142–143. old.

⁵⁸ Erwin Panofsky: *Artist, Scientist, Genius: Notes on the „Renaissance-Dämmerung”*. in: *The Renaissance: Six Essays*. ed. Wallace K. Ferguson. New York, 1962. 123–182. old. idézet 147. old.

⁵⁹ Hasonló a *Kanyonhoz* az *Olympus Mons*, amelynél egy vulkán nő ki a kő felületéből, ezért külön nem tárgyalom.

készíteni, hanem felhasználom ezeknek a képi megjelenésformáit ahhoz, hogy az időről és közvetve a szobrászatról beszélhesek. A munka konceptuális eredetét világosan jelzi, hogy ezek a természeti folyamatok nem feltétlenül megfigyelések, tapasztalati úton szerzett tudás alapján, hanem előzetes gondolati konstrukciók alapján jelenítem meg, amelyek végső formájukat tekintve emlékeztetnek az eredeti folyamatokra. Az azonosításhoz feltétlenül szükséges van egyfajta a nézőben is meglévő, közös tapasztalati és tudáskincsre, amely nélkül nem működhetne.

A *Kanyon* egyúttal jó példa arra, hogyan jelenik meg három egymástól független idősíki egy munkában. A filmnek van egy objektív, tényleges ideje, vagyis a film hossza; a természeti folyamat megidézett ideje – több százezer vagy millió év –; végül pedig látensen benne van az elkészülés ideje. „A videóművészet éppen „intim időstruktúrájával imitálja a természetet – de az időstruktúra újfent idézőjelbe kerül, hiszen nem a valós idő kategóriájáról van szó.”⁶⁰ A mű anyaga tulajdonképpen nem is maga a kő, amelynek a felületét ténylegesen megmunkáltam ezúttal a maratóást saját természetének megfelelően eróziót kiváltó erőként használva, hanem maga az idő, amit igyekszem úgy kezelni, mint a teret és a formát.



34. kép *Kanyon*, kockák a filmből

⁶⁰ Belting: *i.m.* 130. old.

10. Beach – konceptualizmus

Az időnek a végtelensége és egyúttal a jelennek a kiterjesztése az, ami *Beach* című munkában (2004.) foglalkoztatott (35–36. kép). A szintén maratással készült *Beach* tengerpartot imitál, amelynek homokjára a már megszélidült hullámok vékony homokcsíkokat raknak fel egyiket a másik után, a korábbi vonalakat kiegészítve, részben vagy egészben elmosva. A víz tehát itt is, miként a *Kanyon* esetében is, láthatatlanul alakítja a követ, de a beazonosítás megkönnyítése végett hullámverés zaját kevertem a film alá. A hang alkalmazását azért kerültem a munkáimban, mert a filmek rövidek és bármilyen, öt percen belül ismétlődő hang túl agresszívnek tűnt számomra (például elképzelni is rémes, hogy egy kiállítóteremben alig több mint kétpercenként eleredjen az eső), másrészt a hang alkalmazása révén ezek a folyamatok, amelyek javarészt természeti folyamatok sokkal inkább rekonstrukciókként, mintsem konstrukciókként jelentek volna meg.



35–36. kép *Beach* 2004. mészkö és videó, 30x12,5x3 cm, 12'51" loop

Ez a film nemcsak a hang alkalmazásában különbözik az ezt megelőzőktől, hanem abban is, hogy nincs semmilyen története, nem tart sehonnan sehová; csak folyamatos változás illetve mozgás. Mivel a feltételezett homokos tengerpartnak csak egy kis részlete látszik, egy-egy nagyobb „hullám” elmossa az addigi vonalakat, s ez lehetővé tette, hogy egyes képszekvenciák sorrendjét megváltoztassam anélkül, hogy ez a nézőben feltétlenül tudatosulna, mert egyfelől nehéz megjegyezni ezeknek a látszólag véletlenszerű vonalak formáját, másfelől a dolog természetéből adódóan a néző nem is igen törekedik azok megjegyzésére. Egyes munkáknál a képek lejátszásának ritmusa eleve adott volt a természeti vagy természetfilmes asszociációk révén (*Eső*, *Fű* és ide tartozik tulajdonképpen a *Felesleg* is), másoknál (*Aura*, *Kanyon*) a filmek hosszát úgy próbáltam meghatározni természetesen az elkészült képek számának függ-

vényében, hogy a mozgásnak csak az érzete legyen meg, de ne legyen látható a változás. Amit mindenképpen el akartam kerülni, az a monumentalitás a filmidő meghosszabbítása révén.

Az idő szerepének a képzőművészetben való újragondolása nagy hangsúlyt kapott a konceptualista művészek körében. „Amint a fizikai tárgy eltűnik a művészeti gyakorlatból, a műveket teljes egészében a befogadás terminusaival kezdik meghatározni.”⁶¹ Világosan meg nyilvánul ez On Kawara dátumfestményeiben, Christine Kozlov evős munkájában, amely egy adott időszakban elfogyasztott dolgok krónikája (*Eating Piece. Figurative Work #1*, 1969.), Douglas Huebler munkáiban (*Duration Piece* sorozat) vagy éppen Chris Burden 1974-es performanszában és annak fotódokumentációjában (*Sculpture in Three Parts*, az első képen Burden látható, ahogy egy posztamensen ül, a másodikon amint épp leesik negyvenhárom órával később, a harmadikon pedig az üres posztamens, mellette Burden körberajzolt figurája benne *forever* felirattal).

Az időről való gondolkodás legszebben talán Nam June Paik *Tv-Buddha* (1974.) nyer kifejezést. Paik egy Buddha szobrot ültetett egy buborék formájú tévékészülék elé, amit egy kamerával zárt láncú alakított: Buddha a tévé előtt ül és önmagának a monitoron megjelenő folyamatos képét nézi. „Paik a Buddha tükörképével („állóképével”), amely háromdimenziós állóképként egyáltalán nem mozgott, mintegy sakk-mattot adott a tévétechnika végtelenül gyors idejének. E célra épp kamera és képernyő olyan „rövidre zárását” alkalmazta, amelyet máskülönben az élő közvetítéseknél használnak. Ezenkívül a passzív tévénezőt is parodizálta, hiszen tudjuk, hogy Buddha a belső szemlélődést gyakorolta, ennél fogva ő a tévében akkor sem *akarhatott volna* bármit is megnézni, ha képes lett volna rá. Az idő, amelyet a tévében a másodpercek törtrésze alatt mérnek ki, itt megszűnik abban az időtlenségben, amelyben már semmi sem történik azon kívül, hogy az egyébként passzív szemlélő bizonyos gondolati energiákat mozgósít.”⁶²

A konceptualizmus, amit a magam részéről szívesen tekintenek annak a reneszánsz idején elindult folyamatnak a szélsőségességig következetes megvalósulásának, amely a művészeti munka szellemi oldalát, az invenció fontosságát kívánta hangsúlyozni a művészetnek a szabad művészetek sorába emelésének érdekében, alapvetően megváltoztatta a művészetről való mai gondolkodás formáját.⁶³ A művészeti élet maga is átítatódott a konceptualizmus eszméivel akár a konceptualizmus konkrét ismerete nélkül is. Az olyan szavak, mint művészeti diplomadolgozat, pályázat, *artist statement* vagy koncepció, művészeti program vagy projekt vilá-

⁶¹ Alberro: *i.m.* 155. old.

⁶² Belting: *i.m.* 131. old.

⁶³ Vö. Arthur C. Danto: *Hogyan semmiszte ki a filozófia a művészetet?* Budapest, 1997.

gosan jelzik ezt a hatást, rátelepedve és nagyjából el is nyomva minden más alkotói hozzáállást. Ironikus, hogy olyan művészek, akik túl akarnának lépni a konceptualizmuson, mint például Varga Ferenc, maguk is a konceptualizmus fegyvertárát veszik ehhez igénybe, akár el is feledkezve a művészet érzelmi oldaláról.⁶⁴

Munkáim érzelmi tartama nem konkrétan magukban a művekben, hanem a hozzájuk kapcsolódó asszociációkban keresendő. Mert milyen vidám és szerethető a fű növést figyelni; milyen egy tikkadt nyári délutánon várni az enyhét adó esőt, aztán hallgatni kopogását és számolni az aszfalton szétterülő cseppeket, amíg csak rá nem kezd úgy igazán; milyen bágyadtan próbálva megragadni az idő múlását, ahogy az árnyékok lassan kúsznak át a szobán; milyen eltöprengeni a fenségről és átérezni saját kicsiségünket egy-egy szép természeti hely, völgy vagy hegy láttán; milyen elmerengeni a mindig változatlan mély és az örökösén változó felszín kapcsolatán a tenger hullámait nézve... Ezeket mindenki megtapasztalta már életében, így ezek a munkák ezekre a közös érzelmi tapasztalatokra apellálnak. Épp ugyanezen okból kifolyólag, azoknak a műveknek az esetében (*Kéz, Vírus*), amelyek csekély terepet kínálnak a beleérzésre, az érzelmi asszociációk köre leszűkül, szinte el is tűnik.

⁶⁴ Varga Ferenc: *i.m.*

11. Stuttgarter Käse – eltelt idő és a mű jelentésének változásai

A Kodak cég 1888-ban dobta piacra kicsi, elég olcsó kézi fényképezőgépét a szlogennel „*you push the button, we do the rest*” (ön megnyomja a gombot, mi elvégezzük a többit). Ez valóban forradalmi változás a képek készítésének történetében, amely mindaddig mégiscsak a hivatásos képkészítők privilégiuma volt. Innentől kezdve bárki készíthetett képeket mindenféle előzetes komponálási vagy esztétikai ismeret nélkül. Anna és Richard Wagner negyvenöt éven keresztül küldtek karácsonyi képeslapokat barátaiknak, amint a karácsonyfa mellett ülnek a szalonban az ajándékok mellett (1900.december 24.– 1945. december 24. Berlin Heimatmuseum Charlottenburg). Az első képen még a frissen összeházasodott fiatal pár látható, a feleség felemeli macskáját, hogy megmutassa neki az ajándékokat, a férj megvillantja ezüst sétapálcáját. A képek sorozatán nyomon követhetjük, hogyan gyarapodtak mind jómódban, mind derékban, mikortól kezd a férj szemüveget viselni, mikortól használnak porszívót, amely ajándékként jelenik meg az egyik képen, hogyan befolyásolja életüket a történelem – az 1915-ös képen a német csapatok előrenyomulását mutató térkép van a háttérben, a háború vége felé viszont nagykabátban állnak nyilván a tüzelő hiánya miatt. Láthatjuk, ahogy fokozatosan megöregszenek egymás mellett. Az utolsó képen Anna már egyedül áll és nincs karácsonyfa, Richard abban az évben halt meg. Itt szakad vége a sorozatnak, Anna az életéből hátralevő három évben már nem készített fényképeket.⁶⁵ Az idő múlásának ilyen egyszerű, személyes és kifejező megragadását még a legnagyobb művészeknél is csak elvétve találni.

„A képek a világot állítják elő, de elébe is állnak.”⁶⁶ Míg korábban a képeknek megvolt a saját helyük, ma folyamatosan körülvesznek bennünket, sőt mint Debord állítja a képek átvették magának a valóságnak a helyét, amelyet már csak azon keresztül érzékelünk.⁶⁷ A film, a videó és később a számítógép megjelenése, és az általuk készített képek sokaságának tapasztalata kapcsán szokás a kép elértéktelenedéséről és ezen keresztül a kép válságáról beszélni. A digitális technikák tovább bonyolították a helyzetet, hiszen ezek esetében már értelmetlen hordozó médiumról beszélni. E megfontolások vezették arra Hans Beltinget, hogy a művészettörténet már nem tudja kezelni a kép fogalmát, és ezért egy új általánosabb képtudományt kellene létrehozni, amely az antropológiából kölcsönvett fogalmak segítségével.⁶⁸

⁶⁵ *Az idő története* szerk. Kristen Lippincott. ford. Árvay Alica. Budapest, 2002. 227–228. old.

⁶⁶ Vilém Flusser: *Képeink*. <http://www.intermedia.c3.hu/edu/index.html>, 2006.

⁶⁷ Guy Debord: *A spektákulum társadalma* ford. Erhardt Miklós. Budapest, 2006.

⁶⁸ Hans Belting: *A művészettörténet vége. Az első kiadás újragondolt változata – 10 év után* ford. Teller Katalin. Budapest, 2006.; úő.: *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*. ford. Kelemen Pál. Budapest, 2003.

Az idő ugyanúgy ráakódik a műalkotásokra, mint a por. Ezt jelenítette meg képileg Duchamp amikor a *Nagy üvegen* dolgozott, három hónapig hagyta állni rajta a port a műtárgyban, majd bizonyos részeken ezt lakkal konzerválta, ezáltal megpróbálta láthatóvá tenni az eltelt, mintegy kilencven napot. Innen nézve érthető, miért fogadta némi derűvel, amikor szállításakor megrepedt, hiszen a repedésháló összekötötte az alsó és a felső részt, mint Duchamp mondotta a „művet a véletlen fejezte be”.

Ezzel elérkeztünk a szobrászat és az idő kapcsolatának egy újabb pontjához: a mű elkészülése és annak recepciója közt eltelt idő kérdéséhez. Az idő múltával a műalkotásokra a jelentések új és új „porrétege” rakódik gazdagítva vagy épp megváltoztatva azok korábbi jelentését. Az eredeti jelentést már nagyon nehéz meghatározni, ha egyszerűen fel lehetne fejteni egy-egy műalkotás „jelentését” akkor elég sok művészettörténész nézhetne új foglalkozás után. Nemrégiben volt szerencsém Rubljov néhány ikonját látni, s meglepve vettem észre, hogy Rubljovot már nem tudom Tarkovszkij filmjére nem gondolva befogadni, Tarkovszkij filmje tehát új jelentésréteggel gazdagította az eredeti képek jelentését.

Ellentétes irányú a folyamat, amikor egyes képek eredeti jelentésüket elvesztve újjal gazdagodnak. Ez történt, amikor a XX. század elején művészek elkezdtek az afrikai maszkokat és szobrokat saját esztétikájuk modelljeiként használni. „Mindeközben a művészi jelleg olyan határozottan vált le az egykori képi funkcióról, hogy az álarcokból már csak az önmagát jelentő üres forma maradt vissza. ... Az afrikai médium helyét, melynek segítségével a testen hoztak létre képeket, az esztétikai tárgy foglalta el.”⁶⁹ Kubler ezt úgy fogalmazná meg, hogy az afrikai maszk egy új formai szekvencia kiindulópontjává vált a kubista művészetben.⁷⁰

Sokáig nagyon erősen foglalkoztatott a kérdés, hogy az adott képhez tartozó adott jelentés megváltozik vagy elveszik.⁷¹ Ez a változás lehet radikális vagy lehet lassú és kicsi lépések sorozata, amelynek során a képhez tartozó eredeti tartalom bizonyos elemei feledésbe merülnek, mások pedig nagyobb hangsúlyt kapnak. A művészet története felfogható a korábbi képek termékeny félreértésének, illetve szándékos félreértelmezésének a sorozataként is. A módszer, hogy egyes, saját jelentéssel bíró képet megváltoztatunk, hozzáadás, elvétel által, vagy egy kompozícióba beemelve idézőjelbe tesszük, mára már bekerült a művészet eszköztárába. Ebből a szempontból értelmezhető például Robert Rauschenberg egyik képe (*Traces*,

⁶⁹ Belting: *Kép-antropológia*. 54. old.

⁷⁰ Kubler: *i.m.*

⁷¹ Szobrász diplomamunkámban ezek a kérdések foglalkoztattak (*Kiegészítés*, 1999.)

1963.), amelyen egymás mellé kerülnek festett és szitázott részek, a fehér fejű sas, Rubens Vénusza és egy helikopter: „ahol találkoznak ... az a történelem játszótérének a szintje”.⁷²

Az idővel való foglalkozás tulajdonképpen innen ere: az idő kérdését arra szeretném használni, hogy belekódoljam a munkába magának a félreértésnek és a jelentésrétegződésnek valamilyen szinten a lehetőségét. A *Stuttgarter Käse* (2004., Stuttgartban készítettem, innen a cím) készítésénél a kiváltó ok éppen ez volt, hangsúlyozni akartam, hogy munkamódszerem valahol egyfajta ironikus hozzáállás eredménye: egy gondolati konstrukcióból indulok ki, és csak megjátszom kvázi azt, hogy valami mást csinállok, bizonyos értelemben ez egy elleplezés (37–38. kép). Olyan módon marattam a követ, hogy többé-kevésbé szabályos félgömb alakú lyukak keletkeztek a felületén, mígnem egy nagyobb szelet ementáli sajthoz kezdett hasonlítani. A film hihető módon mutatja egy sajtszelet keletkezésének teljesen fiktív folyamatát kihasználva a litográf kő homogenitását és sárga, sajtszerű színét.



37–38. kép *Stuttgarter Käse* 2004. mészko és videó, 22x32x3,5 cm, 2'08" loop

Gombrich elemezte a tájkép műfajának a kialakulását a reneszánszban. Hipotézise szerint nem a tapasztalati megfigyelések vezettek a műfaj születéséhez, hanem antik szerzők tájleírásait követték, és mintegy azokon keresztül fokozatosan nyílt ki a festők szeme az őket körülvevő táj szépségeire.⁷³ Ugyanő Leonardo vízrajzainak tanulmányozásakor arra az eredményre jutott, hogy Leonardo Euklidész és Arisztotelész mozgásra vonatkozó törvényeit próbálta meg igazolni tapasztalati úton a víz és a levegő mozgásaiban. Leonardót a tapasztalati megfigyelései miatt szokták magasztalni, ezzel szemben Gombrich éppen azért magasztalja Leonardót, mert deduktív módon elindulva jutott el odáig, hogy „hézagokat talált Arisztotelész mechani-

⁷² Kathy Siegel: Breakthrough. Time in the 1950s and 1960s. *Tempus Fugit = Time Flies*. szerk. Jan Schall. Kansas City, 2000. 130. old.

⁷³ Ernst H. Gombrich: Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting. *Gazette des beaux arts* 41 (1953) 335–360. old.

kájában”. „Amióta megtanultunk nagyobb tisztelettel beszélni a dedukcióról, mint azok a tudománytörténészek, akik annyira a baconi indukcionizmus bűvöletében álltak, újra méltányolni tudjuk Leonardo eredeti tervét, hogy olyan deduktív tudománnyá tegye a víz tudományát, amely sarktételekből indul ki, mint Euklidész *Elemi.*”⁷⁴

Szemponctomból nem kifejezetten érdekes, hogy gondolatmenetének szépsége mellett Gombrich következtetései végeredményben helyesek-e vagy sem. Dedukció és indukció, tehát gondolati konstrukció és tapasztalati megfigyelés összefüggése ugyanakkor nagyon is izgat: meg tudunk-e egyáltalán figyelni valamit, amiről korábban elképzeléseink sem voltak? Munkáimban, mint már említettem, építetek egyfajta mindenkiiben meglévő közös tudáskincsre: mindannyian láttunk már esőt, láttuk, hogyan libbenti meg a szél a függönyt az ablak előtt, észrevettük, hogy nő a fű, tanultuk földrajzból, hogyan vájja ki a folyó a medrét, sőt bizonyos kicsiben még képünk is lehet róla hóolvadáskor vagy amikor locsoláskor a kertben a víz utat tör magának a földön. A *Beach* esetében valóban készítettem tanulmányfotókat az ostiai és sperlongai homokos tengerparton, azonban az egyes megrajzolt vonalaknak nyilvánvalóan ezek csak általános és nem konkrét előképei. Ezek tehát elég közel kerülnek a valós természeti folyamatokhoz, de valójában ezek modellek, gyakorlatilag minden esetben hipotézis felállításról van szó. A *Stuttgarter Käse* esetében ezt akartam nyilvánvalóvá tenni: van elképzelésem arról, hogyan keletkeznek a lyukak a sajtban, de nincsen róla képem, mégis meggyőzőnek látszik maga a folyamat (39. kép).

Természetesen az alkalmazott technikák, és itt elsősorban a maratásra gondolok, segítenek ebben az illúziókeltésben. A maratás használatában és a választott természeti formákban mindig nagyon fontos szerepet játszik a véletlen, pontosabban egyfajta szabályozott véletlenszerűség, hiszen én választom meg, hova teszem a viaszt, mely felületet teszek ki vagy éppen óvok meg a sav eróziós hatásának illetve hatásától. Ezek az úgymond véletlenszerű, természeti formák ugyanakkor úgy tűnnek a filmekben, mintha maguktól alakulnának, és éppen ezért tartottam többnyire fontosnak a konkrét tárgyakkal való szembesítésüket.

⁷⁴ Uő.: Leonardo tanulmányai a víz és levegő mozgásformáiról. *Reneszánsz tanulmányok*. 15–41. old., idézet 20. old.



39. kép *Stuttgarter Käse*, kockák a filmből

12. Tyúk vagy tojás? – szobrászat és fényképezés

Már a fényképezés feltalálásának idején az 1830-as és 1840-es években készítettek fotókat a fotográfia úttörői, mint Louis Jacques Mandé Daguerre és William Henry Fox Talbot, márvány szobrokról és gipszöntvényekről, azonban a fényképészet hatása a szobrászatra és viszont máig kevésbé tanulmányozott terület.⁷⁵ A márvány vagy a gipsz fehérsége és a szobrok mozdulatlanlansága kézenfekvő terepként kínálkozott az emberi alak fényképezésére akkor, amikor a hosszú expozíciós idők még nem tették lehetővé élő emberek fotózását. Eleinte általános, a szobrokat teljes méretükben mutató fényképeket készítettek, de a XIX. század második felére már elterjedt gyakorlattá vált a szobrok részleteinek a fotózása is.⁷⁶ A XIX. század közepétől fokozatosan a kritikusok, kurátorok és művészettörténészek egyre nagyobb mértékben támaszkodtak munkájukban a szobrokról készült fotókra. Wölfflin kérdezett rá először arra a szobrok ideális főnézetével kapcsolatban, vajon a fénykép milyen mértékben felel meg a szobrász eredeti elképzeléseinek.⁷⁷ Wittkower a szobor körüljárhatóságának a problémáját tárgyalva említi, hogy Rodin *Csók* című szobrát, amelyben Rodin valóban megvalósította a különféle nézetek egyenrangúságát, gyakorlatilag szinte mindig csak egyetlen fényképpel illusztrálják, s ez mennyire tévesen határozza meg a szobor valódi értelmét.⁷⁸

Rodin volt az első, aki a szobrászok közül felismerte az új médium adta lehetőségeket. Több ezer fényképet gyűjtött össze műtermében, és ezeknek egy jó része a saját szobrait vagy a műtermét mutatják. Rengeteg fényképpel dolgozott, és többnyire szabad kezet is adott nekik, ezért ezek a képek egyúttal a műfaj fejlődésének fontos állomásait is mutatják.⁷⁹ A gipszöntvényekről készült fényképeket Rodin gyakran utólag át is festette vagy rájuk rajzolt egy-egy kompozíciós ötlet megjelenítése érdekében. A legismertebbek talán e fotók közül Edward Steichen festői képei a Balzac szoborról holdfényben, illetve Rodin sziluettje szemben a *Gondolkodóval* háttérben a *Victor Hugo emlékmű* gipszével. Brassai állítása szerint Maillol mutatott neki a műtermében meztelen nőkről készült felvételeket, amelyeket a munkájához hasz-

⁷⁵ Vö. *Sculpture and Photography*. A szobrászat és fényképészet összefüggéseit vizsgáló szakirodalomhoz lásd Paul-Louis Rinuy: Geraldine Johnson: *Sculpture and Photography. Envisioning the Third Dimension*. könyvismertetés *Revue de l'Art* 126/1999–4 93–94. old. Ezek sajnos nem hozzáférhetőek Magyarországon.

⁷⁶ Érdeemes lenne megnézni, milyen mértékben volt hatással ez a kétféle fénykép típus Hildebrand fentebb már tárgyalt elméletére a látás kétféle módját illetően.

⁷⁷ Geraldine A. Johnson: Introduction. *Sculpture and Photography*. 9. old.

⁷⁸ Wittkower: *Sculpture*.

⁷⁹ Vö. Hélène Pinet: *Montrer la question vitale. Rodin and Photography. Sculpture and Photography*. 68–85. old.

nált, Brancusi pedig elégedetlen lévén a szobrairól készült fotókkal, maga fényképezte le azokat különböző összeállításokban a pozitív és negatív képpel is eljátszva.⁸⁰

A fénykép dokumentatív értékét használják ki a performanszok esetében, bár az első performanszoknál az itt és most hangsúlyozása érdekében teljesen elvetettek mindenféle reprodukciós eszközt. A konceptualista művészek, mint Joseph Beuys vagy Douglas Huebler, azonban játszottak az idővel olyan értelemben, hogy a performanszaikról készült felvételeket össze-vissza keverték megkérdőjelezendő az események egymásutániságát.⁸¹ „Érdekel, hogy az életből vagy a világból származó nagyon kicsi darabot, hogyan változtatok meg az idő határai között. A szekvenciális, általában elvárt szerepű idő tagadása érdekel megmutatva hogyan változnak a tárgyak vagy a dolgok helye. Ezt úgy értem el, hogy részeket, eseményeket vagy anyagokat valóban megváltoztatva azokat fotografikusan rögzítettem, majd összekevertem a fotókat, hogy a linearitásnak ne legyen elsőbbsége. Ez olyan, mint valamit előhúzni a lehetőségek sorozatából és azt műnek nevezni.”⁸²

Hogy a szobrászat percepcióját milyen mértékben meghatározza fénykép nagyon szépen végigkövethető Richard Serra és Maya Ying Lin egy-egy köztéri munkája kapcsán. Az összehasonlítás kézenfekvő, hiszen mindkettő eredendően a minimalista szobrászathoz sorolható, nagyjából egy időben készült, de a sorsuk alapvetően eltér.⁸³ A hozzájuk kapcsolódó részben művészeti, részben vita érdekes összevetésre tarthat számot a Felvonulási téren, illetve a Műegyetem területén 2006-ban felállított 56-os emlékművek kapcsán. Serra *Tilted Arc* című szobrát az amerikai állam rendelte meg a „művészet az építészetben” program keretein belül, és a közel harminchét méter hosszú és majd négy méter magas acélszobrát 1981-ben állították fel a Federal Plaza-n New Yorkban.

A mű felállítása rögtön hatalmas vitát váltott ki, amelynek fókuszpontja a munka embertelen mérete, hogy a környező épületek megközelíthetőségét zavarja és érthetlenné teszi, valamint brutálisan lerombolja a tér áttekinthetőségét. A művészeti sajtó természetesen a mű védelmébe vette a szobrot. Mindkét fél fényképekkel próbálta igazolni állításait. Míg a napisajtóban megjelenő képek erős rövidülésben mutatták a munkát az elhaladó járókelők mellett annak embertelen méreteit hangsúlyozva olyan címkékkal ellátva azt, mint „darab szemét”, „gigantikus húsbárd” vagy „elhagyott hóeke”, a művészeti sajtóban megjelenő képek főként a

⁸⁰ Vö. Paul Paret: Sculpture and its Negative. The Photographs of Constantin Brancusi. *Sculpture and Photography*. 101–115. old.

⁸¹ Vö. David Green és Joanna Lowry: Splitting the Index: Time, Object and Photography in the Work of Joseph Beuys and Yves Klein. *Sculpture and Photography*. 213–233. old.

⁸² Douglas Huebler, idézi Alberro: *i.m.* 148. old.

⁸³ Geraldine A. Johnson: Sculpture, Photography, and the Politics of Public Space: Serra's *Tilted Arc* and Lin's Vietnam Veterans Memorial. *Sculpture and Photography*. 213–233. old.

környező épületekből, magasból mutatták meg a szobrot, hangsúlyozva annak elegáns ívét ahogy átszeli a tér kövezetét. Serra nem tagadta munkájának agresszív voltát, de folyamatosan figyelmeztetett arra, hogy a szobrot magasból mutató fényképek helyénvalóak a land art objektumnél, amelyeknél maga a felszín egy festmény felületeként jelenik meg kihangsúlyozva e művek festői jellegét. Azonban a magasból készített felvételek „letagadják a mű időbeli tapasztalatát, s a szobrot redukálják a fogyaszthatóság kedvéért más léptékűre, de egyúttal le is tagadják a munka valódi tartalmát”⁸⁴.

Végül a munka ellenzői győzedelmeskedtek, és a munkát 1987-ben eltávolították a térről. Serra szobrát védelmező cikkét pedig két képpel illusztrálta, egy magasból készült képpel, s egy másikkal, ahogy brutálisan szedik szét a szobrot. „Serra szándéka szerint a szobor e kétféle fénykép alapján fog bevésődni az emlékezetbe – mint egy absztrakt, geometrikus ív távol New York utcaszinten folyó kegyetlen életétől és mint a művészet mártírja, amelyet a kispolgári bürokraták és a tudatlan közönség uszítására romboltak le.”⁸⁵

Éppen ellentétes karriert futott be Linn *Vietnam Veterans Memorial*-ja. Lin hallgatóként nyerte meg a kiírt pályázatot, amely egy v alakú, egyenként hetvenkét méter hosszú a felszín közepén mintegy három méterrel alá süllyedő fekete gránitfal rajta az elesettek közel ötvennyolcezer nevével.

Az első fotó, amely a sajtóban megjelent hatalmas vitát robbantott ki: a makett látható rajta nagyjából felülnézetben és mögötte áll egy mosolygó, fiatal, ázsiai származású nő (Lin). Vitatották a szobor minimalista jellegét (sokan szívesebben láttak volna egy figurális szoborcsoportot), hogy dehorizálja a háború áldozatait, háborúellenesnek kiáltották ki, s hogy miért egy fiatal ázsiai, ráadásul nő készít emléket az elesett többségében férfi emlékének. Ezzel éppen ellentétesen a sajtóban az emlékmű 1982-es felavatását követően mind nagyobb számban jelentek meg képek, amelyek a munka emberi oldalát hangsúlyozták: közelképek arról a látogatók csoportjairól, ahogy rituális gesztusokkal megérintenek egy bevésőt, nevet vagy egymásba karolva állnak a fal előtt. Érdekes, hogy míg a napisajtót ilyesfajta képek százai töltötték meg, s ezek révén vált az emlékmű egyfajta szentélyszerű zarándokhellyé sok amerikai számára, a művészeti magazinok által következetesen közölt képeken a látogatók vagy a bevésőt nevek nem láthatóak vagy alig kivehetőek kihangsúlyozva a mű formai aspektusát.⁸⁶

A munkafázisok fényképeken való rögzítésére csak nagyon kevés párhuzamot találtam. A 2003-as Velencei Biennálén láttam Robert Gober diasorozatát, amelyen a diák folyamatosan

⁸⁴ *Uo.* 219. old.

⁸⁵ *Uo.*

⁸⁶ Érdemes lenne összevetni a Serra és Lin műveit övező polémiát a 2006-ban a Felvonulási téren illetve a Műegyetem területén felállított 56-os emlékművek körül kirobbant vitákkal.

egymásba úszva váltogatták egymást. A diaképeken mindig ugyanaz a festmény volt látható, amelyet a művész folyamatosan újra festett (a képeken természetesen ő maga nem jelent meg). A film, pontosabban az animáció területe felől elindulva újabban Esterházy Marcell készített egy munkát (*M.D.M.*, 2006.), amelyen egy betonból készült város makettja épül fel fokozatosan az én munkáimmal nagyon rokon módon.

Az időben lejátszódó film és a szobornak az anyagából fakadó jelenvalósága közötti kapcsolat egymást kiegészítő, magyarázó vagy éppen egymásnak ellentmondó jellegét együttes kiállításukkal próbáltam hangsúlyozni. Ez a rendszer a kiállított tárgy és videó közötti egyenes összefüggésre épült: a kiállított tárgy a filmen szereplő munkafolyamat végterméke. Ezt a saját magam által korábban felállított rendszert szerettem volna kicsit analizálni, egy kicsit akár megkérdőjelezni, fel is rúgni a *Tyúk vagy tojás?* (2005.) esetében, amely arra a konyhafilozófiai bölcsességre utal, miszerint eldönthetetlen melyik volt előbb: a tyúk vagy a tojás (40–41. kép). Kiállítottam tehát egy márványból megfaragott tyúkot és egy tojást, a filmen pedig az látható, ahogy a tyúk faragás által fokozatosan tojássá alakul, majd a tojásból ismételtlen tyúkká. A korábbi összefüggés felbomlik, hiszen két tárgyat állítottam ki: a munkafolyamat kezdeti és végső fázisát is. Michelangelót parafrazaeálva: a tojás benne van a tyúkbán, csak le kell róla faragni a felesleget... (44. kép)



40–41. kép *Tyúk vagy tojás?* 2005. márvány és videó, 5,5x7x5,5 cm és 25x36,5x21 cm, 2'00" loop

42–43. kép *Tyúk vagy tojás?*

A *Tyúk vagy tojás?* első kiállításakor felmerült néhány új probléma. Korábban főként a természeti asszociációkkal dolgozó művek esetében célszerűnek látszott a filmet elsötétített térben vetíteni a tárgyat pedig posztamensen vagy a falon kis lámpával megvilágítva kiállítani (bár a posztamensek használatának kérdése ma is foglalkoztat). Ezt a munkát is így állítottam ki: vetítettem a filmet és kétoldalt, két posztamensen álltak a megvilágított szobrok. Itt azonban ezt a színpadias, szimmetrikus elrendezéséből adódó, kvázi-szakrális teret már túlzónak éreztem, túl nagy hangsúly helyeződött ugyanis magukra a szobrokra. A természeti formákat megidéző műveknél, erre tulajdonképpen ekkor ébredtem rá, valójában kikerültem a szobrászi formaadás kérdését. A tyúk és a tojás ellenben, különösen így posztamensen megvilágítva, felvetették annak a lehetőségét, hogy önálló szobrokként is tétélezhetőek (42. kép). A tojás még értelmezhető szobrászilag, bár közel száz évvel Brancusi után ez már szobrászati közhely. A tyúknál nagyon sokat foglalkoztam a kérdéssel, milyen formát kellene neki adni, végül egy rettentően banális lecsiszolt változatot faragtam meg, mert a tyúk banális formáját az egészen belül indokoltnak találtam (illetve fordítva: egy formailag nagyon erős szobor, attól félttem, szétvetheti a két tárgy és a videó finom kapcsolat- és utalásrendszerét). Következésképpen a későbbi kiállítások alkalmával ismét tévékészüléket használtam, amit egy polcra helyeztem a tyúk és a tojás közé, a megvilágításnál pedig törekedtem egyfajta általánosságra, hogy a kompozíció részei a megfelelő hangsúllyal szerepeljenek az egészen belül (43. kép).



44. kép *Tyúk vagy tojás?*, kockák a filmből

13. Vörös Sün – áldokumentum

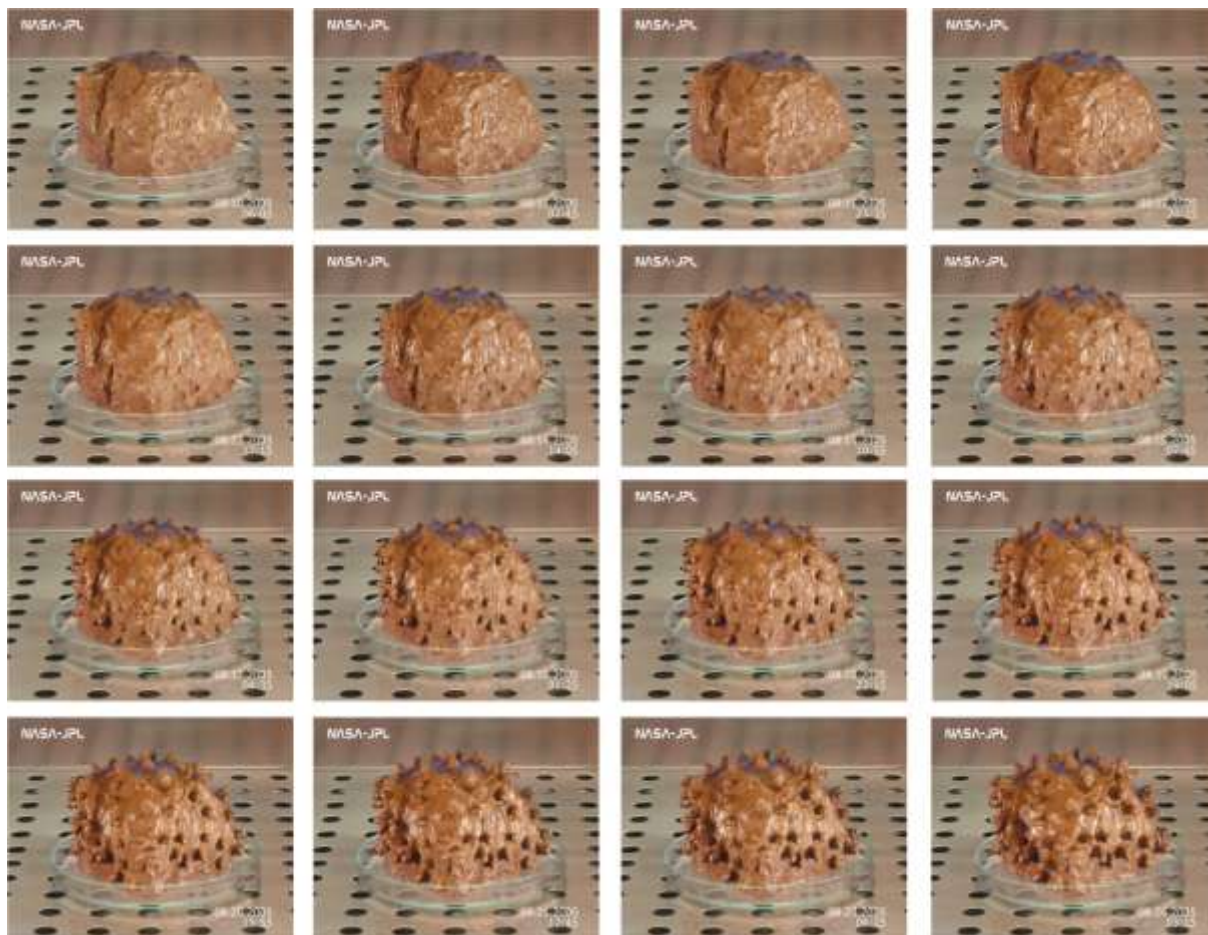
Az általam készített tárgyaknak a szoborszerűségére az előbbi munkának teljesen ellentmondó változata a *Vörös Sün* (2006.), amelyet egyébként teljesen párhuzamosan csináltam a tyúkkal és a tojással (45–46. kép). Ebben az esetben magát a szobrot egy történetbe ágyaztam bele, amelynek maga a „szobor” a hitelesítő dokumentuma. *Vírus* című munkámmal megegyező módon készült vörös színű, szabálytalan alakú kőből. A filmen a kőből kis pálcikák látszanak kinőni. A filmet kvázi-tudományos bizonyítékként készítettem el: a bal felső sarokban NASA-JPL felirat, a jobb alsó sarokban számláló mutatja az idő múlását és a dátumot, mintegy ezek hitelesítik az átalakulás folyamatát.



45–46. kép *Vörös Sün* 2005. mésző és videó, 12x16x15,5 cm, 19'22" és 2'45" loop

Itt egyúttal megjelenik a fényképek utólagos digitális manipulálásának a kérdése. Önmagában már az is manipuláció, ha a képeket összefűzve egy korábban nem létező esemény, folyamat láncává fűzöm. Használtam már különféle filmes eszközöket: lassítás, gyorsítás, visszafelé- vagy oda-vissza játszás, képek egymásba mosása stb. Előfordult, hogy az elkészült képeket kivágtam az eredeti műtermi háttérből és a tárgyak semleges háttér előtt jelennek meg. Ebben az esetben nemcsak az egyes képek méretét kellett egymáshoz képest megváltoztatnom a növekedés látszatáért, de a kő képeit egyenként behelyeztem egy fermentáló gép belsejébe elhelyezett petricsészéről készített képbe (a petricsésze önmagában egy vicc ebben az összefüggésben, de erre eddig kevesen figyeltek fel), nem is beszélve a kő tükröződéséről a fémfelületen vagy az üvegen keresztüli elhomályosulásáról. Mindezek után még NASA-JPL felirattal és egy számlálóval is elláttam, amelyen a számok folyamatosan peregnek mutatva a dátum és az idő változását. A tudományos kisfilmek repertoárjának tehát minden kellékét igyekeztem felvonultatni, hogy az illúzió hitelesnek látsszon. A manipuláció kérdésére vissza-

térve, az általános szabály, amelyhez eddig minden munkámban tartottam magam, bármennyit változtattam a méreteken vagy a háttérben, hogy a kép indexikus tartama ne változzon, vagyis ne sérüljön a kapcsolat a valós tárgy és a film között (47. kép).

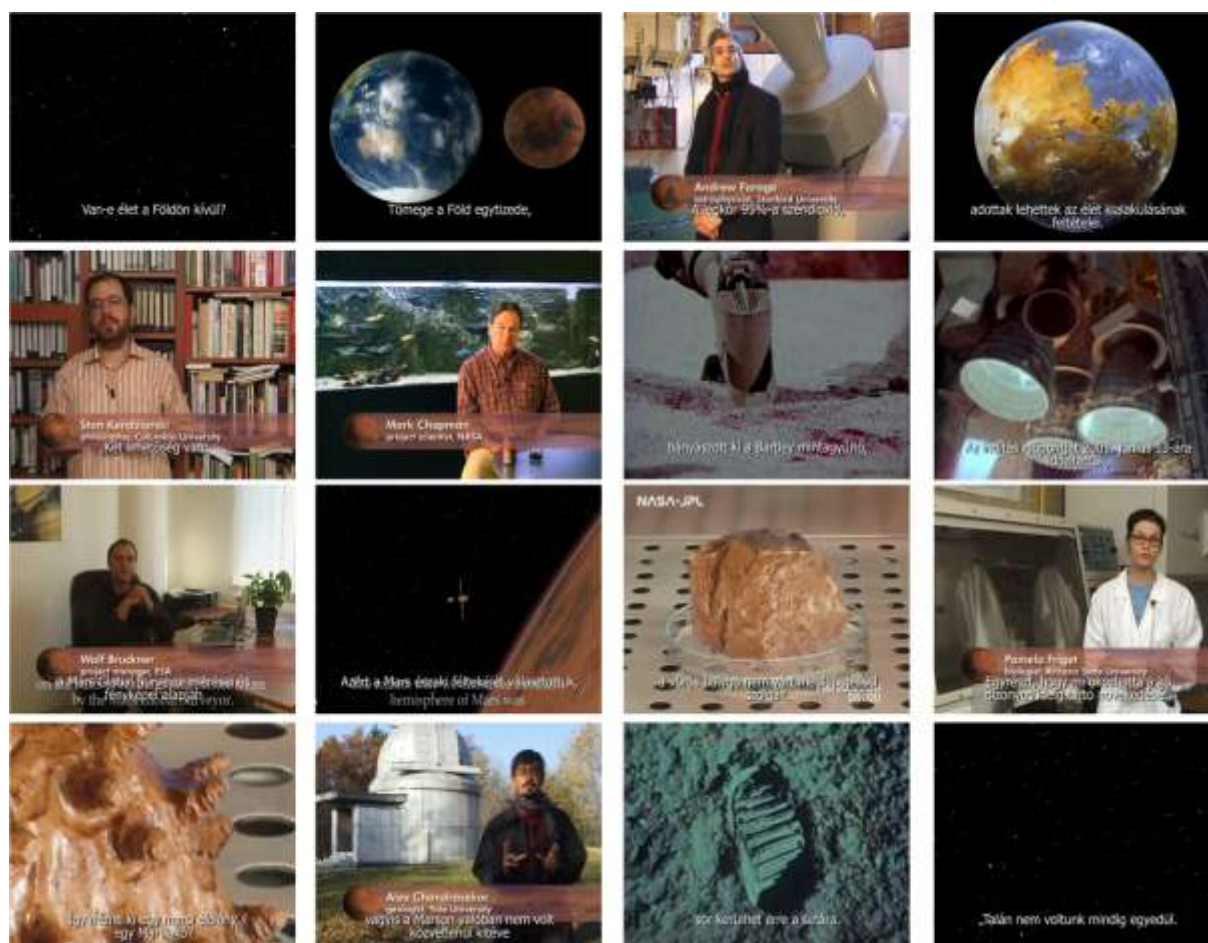


47. kép *Vörös Sün*, kockák az animációból

Ezt a tárgyat végül egy rozsdamentes acélból és üvegből készült, saját világítással rendelkező posztamensbe helyeztem hasonlóan ahhoz, ahogy a régészeti vagy más tudományos kiállításokon a nagyon értékes, ritka, egyedi dolgokat szokás, legyen az a legrégebbi emberi állkapocs, különleges nyakék vagy az első síp.⁸⁷ Az egészet egy dokumentumfilm kísérte a *Discovery Channel* stílusában, amelyből szép lassan megtudható az egész történet. A NASA és az ESA kutatói beszélnek a marsi élet lehetőségéről az új kutatások fényében. Ezek a kutatások a NASA és az ESA közös Mars missziójának az Earth Return Vehicle, más néven Bartley szonda, által a Földre visszahozott marsi kőzetminták egyikével kapcsolatos. A Vörös Sűnnek keresztelt kődarab felületén a laborba szállítást követően kis pálcikák kezdtek kinőni. A megszólaltatott szereplők, asztrológus, filozófus, a kutatásvezető, biológus és geológus arra

⁸⁷ Ez utóbbit valóban láttam Stuttgartban hasonló körülmények között.

keresik a választ lehetséges-e, hogy e kódarabbal kapcsolatban az élet egy új formájával állunk-e szemben (48. kép).



48. kép *Vörös Sün*, kockák a dokumentumfilmből

Az áldokumentum kérdése és rögtön a sci-fivel összekapcsolva Orson Welles *Világok harca* című rádiójátékában jelent meg, amely 1939-ben hangzott el, és tette Wellest egy csapásra ismertté. Bár kétségtelenül Welles rádiójátékának is megvoltak a maga előzményei, de eszközeinek újdonsága és a sugárzás körülményei a háborúra készülő Amerikában voltak az adást követő zűrzavar közvetlen kiváltó okai. Welles H. G. Wells azonos című történetét dolgozta fel, amelyben egy szemtanú meséli el a marsiak földi inváziójának eseményeit a XIX. század végi Angliában. A történetet átültették az akkori jelenbe, és beleágyazták egy zenei műsor keretébe, amit egyre gyakrabban szakítottak meg híradásokkal. Ezek a híradások egy meteorit – mint később kiderült egy marsi űrhajó New Jersey melletti leszállásáról tudósítottak. A tudósítások szerint tömeg gyűlt össze a helyszínen, egy riporter tudósított folyamatosan a helyszínről, mígnem a marslakók hősugaraikkal a bémézőkora nem támadtak.

Bár a rádiójátékban többször is elhangzott, hogy kitalált történetről van szó, mégis hatalmas káoszt és pánikot okozott amerikaszerző, s Wellesék is kis híján kerültek csak el a börtönbüntetés a tömeghisztéria keltéséért, az adást sugárzó CBS rádiónak pedig meg kellett fogadnia, hogy soha nem használja többet a „megszakítjuk adásunkat” formulát a drámai hatás elérése végett.⁸⁸ Érdekes utóélete a történetnek, hogy az Amerikában oly népszerű katasztrófafilmeknek ez már bevett és unalomig ismételt eszközévé vált. Welles rádiójátéka inentől kezdve előképül szolgált a későbbi fiktív dokumentumfilmeknek.

Középiskolás voltam, amikor a tv 1988-ban minden kommentár nélkül a késő esti adásban sugározta egy cseh filmművészeti főiskolás, Jan Sverák, vizsgafilmjét, az *Olajfalókat*. A történet egy kutatócsoportról szól, amelyik egy különös élőlényt próbál megkeresni Csehszlovákia egy különös, kietlen és iparilag szennyezett vidékén. Az általuk keresett állat kifejezetten a „környezetszennyezés teremtménye”, kizárólag abban a környezetben érzi jól magát, a tiszta levegőn elpusztul. A Sverák által használt filmes eszközök tökéletesen utánozták azokat a tudományos kisfilmeket, amelyekben egy stáb elkíséri a kutatókat expedíciós útjukra. Sokáig nem is lehet látni az állatot vagy legfeljebb csak egy-egy villanás erejéig.

Bár én akkor lecsúsztam a filmről, olyan széles körű vitákat indított el akkoriban, hogy amikor tizenegynéhány éves kiséssel sikerült végre megnéznem, az egyes jelenetek már látatlanul is ismerősnek tűntek. Egyúttal még egy sajátosságot is megfigyeltem, ami az áldokumentumfilm sajátossága, miszerint elvesztette hitelességét. Az áldokumentumfilm ugyanis csak abban az esetben lehet hiteles, ha tökéletesen lemásolja az éppen aktuális tudományos filmek eszköztárát, s azok megváltozásával elveszti kapcsolatát a „valósággal”.

A *Vörös Sün* másik közvetlen előképe Siklósi Szilveszter áldokumentumfilmje (*Az igazi Mao*, 1994). Ez egy BBC-típusú történelmi oknyomozó film a hitelesség kedvéért egy amerikai egyetem képzeletbeli professzorának szájába adva a történetet angolul magyar felirattal. A film azon az egyébként nagyon is népszerű elképzelésen alapul miszerint a történelmi eseményeket sokkal meggyőzőbben meg lehet magyarázni egyes emberek személyes konfliktusai alapján, mintsem bonyolult gazdasági, kulturális, történelmi stb. összefüggések bemutatásával. A történet szerint Mao meghalt a Nagy menetelés idején 1940-ben, s ezért ikertestvére, a chicagói alvilág hírhedt gengsztere a „Darázs” játssza tovább szerepét. A „Darázs” korábbi barátja és későbbi esküdt ellensége egy másik gengszter, bizonyos Nyikita, aki később Nyikita Hruscsovként került a Szovjetunió élére. A viszály oka természetesen egy nő, Mary Lou. Inentől már adva van a keret, amely alapján a XX. század történetét meg lehet magyarázni

⁸⁸ http://en.wikipedia.org/wiki/The_War_of_the_Worlds_%28radio%29, 2007.

Kína és a Szovjetunió közti hűvös viszonytól kezdve a kubai rakétaválságon át egészen a Kennedy-gyilkosságig.

A magyar filmművészetben az archív felvételek használatát elemző Muhi Klára szerint „Az *igazi Mao* esztétikai értelemben indifferens darab. Kizárólag mint provokáció érdekes. Mint vészjelzés, sőt konkrét kísérlet arra nézvést, hol tart ma a televízió néző szeme, agya, elhitethető-e vele egy ekkora marhaság. ... Nem a politikai manipulációról van itt szó persze, hanem a képiról. ... Az *igazi Mao* alkotói mintha azt állítanák ezzel a posztmodern tréfával, hogy a mozgóképnek a televíziós közegben nemhogy a valósághoz nincs köze, de egyenesen a hazugság a benső lényege.”⁸⁹

Az általam készített áldokumentumfilmet felesleges lenne filmként értékelni, pusztán egy installáció kiegészítő eleme. Első kiállításakor külön örültem annak, hogy az a Jövő Házában volt, kívül kerülve tehát a hagyományos művészeti közegen. Mivel a kiállításon szerepelt egyébként nem tervezés, hanem véletlen egybeesés révén, egy valóban tudományos, Marssal foglalkozó kiállítási rész, a *Vörös Sün* az előbbi kijáratához kerülve, mintegy parazitaként telepedett rá arra, felhasználva annak igazságértékét a saját maga igazolására. Így a valóság és a fikció kérdése sokkal élesebben vetült fel, azaz csak vetült volna, mert ebben a hatalmas kiállítási térben az egy-egy kisebb kiállításra a nézők által szánt idő ezt, úgy tűnik, nem tette lehetővé.

⁸⁹ Muhi Klára: A talált képek vonzásában. *Archívok a magyar filmben*.
<http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9902/muhi.htm>, 2007.

14. Tűz – epilógus

Virilio írja, hogy az egyik amerikai tévé karácsonyi műsorban égő fahasábok képét sugározta. „A mozgásban levő fény informális látványa valóban jellegzetes benuátságot okoz, ha kandallótűzet, máglyát, örömtűzet vagy gázlángot nézünk, képtelenek vagyunk megragadni a bennünk végbemenő átalakulások sokaságát, mert egy pillanatra sem mutatnak határozott formát.”⁹⁰ Pontosan erre, azaz még pontosabban erre a hiányra építettem *Tűz* című munkámban (2006., ez még mindig csak munkacím). Egy kis fadarabot égettem el, folyton újra meggyújtva és elolva, hogy a fázisokat rögzítő képeken se füst, se láng ne legyen látható (49. kép). Az egymásba mosott képekből álló filmen tehát a fadarab fokozatosan porrá égni látszik mintegy önmagától minden látható külső körülménytől mentesen. Ez a fokozatos elhalkulás, eltűnés valamiféle csendes melankóliát kölcsönöz a munkának bizonyos értelemben az emberi életre is utalva.



49. kép *Tűz* 2006. videó, 3'46" loop, kockák a filmből

⁹⁰ Paul Virilio: *Az eltűnés esztétikája*. Budapest, 1992. 37. old.

A *Tűz* szépen illeszkedik abba a sorba, amelyeken maguktól látszanak változni a tárgyak, épp az alakítóerő az, ami hiányzik a képekről. A *Tűz* azonban más értelemben is egy sor vége – talán ténylegesen is –, amennyiben végigjártam a lehetséges kombinációkat: 1 film – 1 tárgy, 1 film – 2 tárgy, 2 film – 1 tárgy, 1 film – 0 tárgy.

Ebből az írásból úgy tűnhet, mintha ezek a munkák egy adott problematikára adott válaszként teljesen logikus rend szerint következnenek egymás után. Azonban alapvetően konceptuális eredetük ellenére ez a logikai láncolat csak utólag és bizonyos elvek – jelen esetben az idő fogalma – szerinti rendszerezés révén áll össze, munkamódszerem nem kiszámított, hanem sokkal inkább intuitív, nem vagyok benne biztos, pontosan merre vezet az út, amelyen elindultam, csupán néhány lépést látok előre. Mégis, ha programot akarnék alkotni – nem akarok – ironikusan megfordíthatnám Virilio szentenciáját: „A szobrász-építészet után most a filmművészeti szemfényvesztés korát éljük, betű szerinti és átvitt értelemben egyaránt, ezen túl az *építészet mozi*, a város megszokottságát szokatlan mozgáskészség váltja fel, hatalmas sötét teremben búvólik el a tömegeket...”⁹¹ Ma tehát, nem létező manifesztumom értelmében a filmművészeti szemfényvesztés kora után a szobrász-film korát éljük...

⁹¹ *Uo.* 45–46. old.

KÉPEK JEGYZÉKE

- 1–4. kép *Szikla* 2001. homokkő, 120x150x110 cm, Lucký, Szlovákia
- 5–12. kép *Mókuserék* 2001. fotósorozat, 21x29 cm
13. kép *Felesleg* 2002. műkő és videó, 48x24x26 cm, 1'46" loop (Parthenon-fríz Terem)
14. kép *Felesleg*, részlet
15. kép *Felesleg*, kockák a filmből
16. kép *Huzat* 2002. homokkő és videó, 40x23x29 cm, 0'27" loop (Fészek Galéria)
17. kép *Huzat*, részlet
18. kép *Huzat*, kockák a filmből
19. kép *Eső* 2003. fa és videó, 40x60x9 cm, 2'20" loop (Parthenon-fríz Terem)
20. kép *Eső*, kockák a filmből
21. kép *Fű* 2003. mészkő és videó, 8x20x20 cm 0'32" loop (Parthenon-fríz Terem)
22. kép *Fű*, részlet
23. kép *Fű*, kockák a filmből
24. kép *Aura* 2003. mészkő és videó, 9x32x30 cm, 4'20" loop (Millenáris Park, D Kiállítócsarnok)
25. kép *Aura*, részlet
26. kép *Aura*, kockák a filmből
27. kép *Vírus* 2003. mészkő és videó, 8x8x8 cm, 2'51" loop (Akademie der bildenden Künste, Nürnberg)
28. kép *Vírus*, részlet
29. kép *Vírus*, kockák a filmből
30. kép *Kéz* 2004. homokkő és videó, 32x32x32 cm, 1'17" loop (Acb Galéria)
31. kép *Kéz*, kockák a filmből
32. kép *Kanyon* 2004. mészkő és videó, 5,5x49x65 cm, 4'22" loop (Stúdió Galéria)
33. kép *Kanyon*, részlet
34. kép *Kanyon*, kockák a filmből
35. kép *Beach* 2004. mészkő és videó, 30x12,5x3 cm, 12'51" loop (Stúdió Galéria)
36. kép *Beach*, részlet
37. kép *Stuttgarter Käse* 2004. mészkő és videó, 22x32x3,5 cm, 2'08" loop (Acb Galéria)
38. kép *Stuttgarter Käse*, részlet
39. kép *Stuttgarter Käse*, kockák a filmből
- 40–41. kép *Tyúk vagy tojás?* 2005. márvány és videó, 5,5x7x5,5 cm és 25x36,5x21 cm, 2'00" loop, részlet
42. kép *Tyúk vagy tojás?* (Vadnai Galéria)
43. kép *Tyúk vagy tojás?* (Művészetek Központi Háza, Moszkva)
44. kép *Tyúk vagy tojás?*, kockák a filmből
45. kép *Vörös Sün* 2005. mészkő és videó, 12x16x15,5 cm, 19'22" és 2'45" loop (Jövő Háza)
46. kép *Vörös Sün*, részlet
47. kép *Vörös Sün*, kockák az animációból
48. kép *Vörös Sün*, kockák a dokumentumfilmből
49. kép *Tűz*, kockák a filmből

BIBLIOGRÁFIA

- Alberro, Alexander: Time and Conceptual Art. *Tempus Fugit = Time Flies*. szerk. Jan Schall. Kansas City, 2000. 144–157. old.
- Arnold, Ken: Az idő gyógyít? Az idő az orvostudomány történetében. *Az idő története* szerk. Kristen Lippincott. ford. Árvay Alica. Budapest, 2002. 220–223. old.
- Baudson, Michel: Die Zeit – Ein Spiegel. *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft* szerk. Hannelore Paflik. Weinheim, 1987. 125–136. old.
- Belting, Hans: Az idő a médiaművészetben és a történelem ideje. *A művészettörténet vége. Az első kiadás újra-gondolt változata – 10 év után* ford. Teller Katalin. Budapest, 2006. 125–150. old.
– *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*. ford. Kelemen Pál. Budapest, 2003.
- Boehm, Gottfried: Bild und Zeit. *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft* szerk. Hannelore Paflik. Weinheim, 1987. 1–23. old.
- Braun, Marta: Time and Photography. *Tempus Fugit = Time Flies*. szerk. Jan Schall. Kansas City, 2000. 132–140. old.
- Danto, Arthur C.: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Budapest, 1997.
- Debord, Guy: *A spektákulum társadalma* ford. Erhardt Miklós. Budapest, 2006.
- Dittmann, Lorenz: Bildrhythmik und Zeitgestaltung in der Malerei. *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft* szerk. Hannelore Paflik. Weinheim, 1987. 89–124. old.
- Elias, Norbert: Az időről. ford. Berényi Gábor. *Időben élni. Történeti-szociológiai tanulmányok* vál. Gellériné Lázár Márta Budapest 1990. 15–48. old.
- Fanning, Leesa: Dada and Surrealist Time. *Tempus Fugit = Time Flies*. szerk. Jan Schall. Kansas City, 2000. 88–97. old.
- Fenlon, Iain: A zene és az idő. *Az idő története* szerk. Kristen Lippincott. ford. Árvay Alica. Budapest, 2002. 214–217. old.
- Fer, Briony: The Space of Anxiety. Sculpture and Photography in the Work of Jeff Wall. *Sculpture and Photography. Envisioning the Third Dimension*. szerk. Geraldine A. Johnson. Oxford University Press, 1998. 234–245. old.
- Flusser, Vilém: Képeink. <http://www.intermedia.c3.hu/edu/index.html>, 2006.
- Frizot, Michel: A szem nagy műve: Étienne-Jules Marey. *Fotoelméleti szöveggyűjtemény*. Budapest, 1983. <http://www.intermedia.c3.hu/edu/index.html>, 2006.
- Gombrich, Ernst H.: Moment and Movement in Art. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* vol. 27. London, 1967. 293–306. old.
– A művészi haladás reneszánsz koncepciója és e gondolat utóélete. *Reneszánsz tanulmányok*. ford. Papp Mária. Budapest, 1985. 80–94. old.
– Leonardo tanulmányai a víz és levegő mozgásformáiról. *Reneszánsz tanulmányok*. ford. Papp Mária. Budapest, 1985. 15–41. old.
– Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting. *Gazette des beaux arts* 41 (1953) 335–360. old.
- Green, David és Lowry, Joanna: Splitting the Index: Time, Object and Photography in the Work of Joseph Beuys and Yves Klein. *Sculpture and Photography. Envisioning the Third Dimension*. szerk. Geraldine A. Johnson. Oxford University Press, 1998. 213–233. old.
- Hawking, Stephen W.: *Az idő rövid története*. ford. Molnár István. Budapest, 1998. 4. kiad.
- Heinrich, Fritz: Die variable Zeit. Zur „Zeit“ in Physik und Biologie *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft* szerk. Hannelore Paflik. Weinheim, 1987. 85–88. old.
- Hekler Antal: *A szobrászati stílus problémái*. Budapest, 1915.
- Hildebrand, Adolph von: *A forma problémája szobrászatban*. ford. Wilde János. Budapest, 1909.
- Hoffmann, Gabriele: Intuition, durée, simultanéité – drei Begriffe der Philosophie Henri Bergsons und ihre Analogien in Kubismus von Braque und Picasso von 1910 bis 1912 *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft* szerk. Hannelore Paflik. Weinheim, 1987. 39–64. old.
- Husserl, Edmund: *Előadások az időről*. Budapest, 2001.
- Huxley, Aldous: *Az észlelés kapui*. ford. Kollár János. Budapest, 1997.
- Johnson, Geraldine A.: Introduction.; Sculpture, Photography, and the Politics of Public Space: Serra's *Tilted Arc* and Lin's Vietnam Veterans Memorial. *Sculpture and Photography. Envisioning the Third Dimension*. szerk. Geraldine A. Johnson. Oxford University Press, 1998. 1–19. old. és 213–233. old.
- Kern, Stephen: Time and Art in Twentieth-Century Culture. *Tempus Fugit = Time Flies*. szerk. Jan Schall. Kansas City, 2000. 22–34. old.
- Kubler, George: *Az idő formája*. ford. Szilágyi Péter és Jávora Andrea. Budapest, 1992.

- Muhi Klára: A talált képek vonzásában. *Archívok a magyar filmben*.
<http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9902/muhi.htm>, 2007.
- Németh Lajos: A képzőművészeti mű ontológiai státusa (A mű fenomenológiai megközelítése). *Minerva baglya* Budapest, 1973. 49–66. old.
- Normand-Romain, Antoinette Le: Der Torso vom Belvedere. *Das Fragment. Der Körper in Stücken*. Frankfurt, 1990.
- O'Dell, Kathy: Time Clocks and Paradox on Labor and Temporality in Performance Art. *Tempus Fugit = Time Flies*. szerk. Jan Schall. Kansas City, 2000. 158–171. old.
- Panofsky, Erwin: Artist, Scientist, Genius: Notes on the „Renaissance-Dämmerung”. in: *The Renaissance: Six Essays*. ed. Wallace K. Ferguson. New York, 1962. 123–182. old.
- Paret, Paul: Sculpture and its Negative. The Photographs of Constantin Brancusi. *Sculpture and Photography. Envisioning the Third Dimension*. szerk. Geraldine A. Johnson. Oxford University Press, 1998. 101–115. old.
- Peternák Miklós: Látás-kép és percepció. *Látás-kép és percepció*. Katalógus. Budapest, 2002.
- Pinet, Hélène: Montrer la question vitale. Rodin and Photography. *Sculpture and Photography. Envisioning the Third Dimension*. szerk. Geraldine A. Johnson. Oxford University Press, 1998. 68–85. old.
- Pöppel, Ernst: Die Rekonstruktion der Zeit *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft* szerk. Hannelore Paflik. Weinheim, 1987. 25–37. old.
- Potts, Alex: The Minimalist Object and the Photographic Image. *Sculpture and Photography. Envisioning the Third Dimension*. szerk. Geraldine A. Johnson. Oxford University Press, 1998. 181–198. old.
- Prodger, Phillip: *Time Stands Still: Muybridge and the Instantaneous Photography Movement* Oxford University Press, 2003.
- Reynolds, Ann: Robert Smithson's Time Frames. *Tempus Fugit = Time Flies*. szerk. Jan Schall. Kansas City, 2000. 172–183. old.
- Rice, Danielle: *On Time. Exhibition*. Wadsworth Atheneum, 1980.
- Rinuy, Paul-Louis: Geraldine Johnson: Sculpture and Photography. *Envisioning the Third Dimension*. könyvismertetés *Revue de l'Art* 126/1999–4 93–94. old.
- Rudwick, Martin: A geológiai idő. A geológiai idő rövid története. *Az idő története* szerk. Kristen Lippincott. ford. Soproni András. Budapest, 2002. 250–253. old.
- Schall, Jan: Time-Based Media. *Tempus Fugit = Time Flies*. szerk. Jan Schall. Kansas City, 2000. 196–206. old.
- Siegel, Kathy: Breakthrough. Time in the 1950s and 1960s. *Tempus Fugit = Time Flies*. szerk. Jan Schall. Kansas City, 2000. 116–131. old.
- Sturgis, Alexander: *Telling Time*. London, 2000.
- Taft, Robert: Edward Muybridge és munkássága. *Fotoelméleti szövegyűjtemény*. Budapest, 1983. 59–69., 70–74. old. <http://www.intermedia.c3.hu/edu/index.html>, 2006.
- Tempo. Exhibition*. szerk. Paulo Herkenhoff, Roxana Marcoci, Miriam Basilio. New York, 2002.
- The Dictionary of Art*. szerk. Jane Turner London, 1996.
- Trier, Eduard: *Huszádik századi szobrász-teóriák*. ford. Klimó Ágnes. egyetemi jegyzet
- Varga Ferenc: *Szoborfaragásról a technokultúra és a tömegmédiá korában. Tézis a szobrászatról a szobrászat antitézisének idején* Budapest, 2006.
- Virilio, Paul: *Az eltűnés esztétikája*. Budapest, 1992.
- Wendorff, Rudolf: Zur Erfahrung und Erforschung von Zeit im 20. Jahrhundert *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft* szerk. Hannelore Paflik. Weinheim, 1987. 65–84. old.
- Wittkower, Rudolf: *Sculpture. Processes and Principles*. London, 1977.
- Wittkower, Rudolf és Wittkower, Margot: *A Szaturnusz jegyében. A művész személyisége az ókortól a francia forradalomig*. ford. Papp Mária. Budapest, 1996.

INTERNETES FORRÁSOK

- <http://www.intermedia.c3.hu/edu/index.html>, 2006.
- <http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9902/muhi.htm>, 2007.
- <http://en.wikipedia.org/wiki/Time-lapse>, 2007.
- <http://en.wikipedia.org/wiki/Koyaanisqatsi>, 2007.
- http://en.wikipedia.org/wiki/The_War_of_the_Worlds_%28radio%29, 2007.