

Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola

TESTKÉP ÉS EMBERKÉP

Erwin Wurm és Bruce Nauman művészetének összefüggésében

DLA értekezés

Hitter Magdolna

2020

Témavezető

Dr. habil. Sass Valéria DLA, egyetemi tanár

Köszönet

Rendkívüli hálával tartozom témavezetőmnek, nemcsak a dolgozat megírásakor nyújtott, útmutatással és segítőkészséggel teli önzetlen munkájáért, hanem az alkotói és kutatói tevékenységemet mindvégig értő figyelemmel kíséző jelenlétéért. Köszönet meglátásaiért és beszélgetéseinkért, amelyek formálták és formálják szemléletmódomat.

Köszönöm kollégáimnak megértő türelmüket, jóindulatukat.

Köszönöm továbbá barátaimnak a sokrétű vonatkozásban nyújtott biztatást és támogatást.

Köszönöm Kosztolányi-Pilis Eszternek a nyelvi korrektúrát.

Nagyon köszönöm családom, legfőképp édesanyám biztató támogatását tanulmányaim elvégzése során.

Tartalomjegyzék

Bevezetés

I.	A testkép és emberkép változásainak művészettörténeti előzményei	5
I.1.	A 19. és 20. század fordulója, a szobrászat paradigmaváltásának időszaka.....	5
I.2.	A II. világháború utáni újrapozicionálási kísérletek az 50-es években.....	11
II.	A testkép és emberkép kulturális kontextusainak radikális átalakulása	15
II.1.	Új szobrászi kvalitások megjelenése a 60-as és 70-es évek művészetében.....	15
II.2.	A művészeteória szerepe az új kontextusok értelmezésében és prezentálásában	23
II.3.	A figurális szobor jelenléte és jelentése a 60-as és 70-es években	25
III.	Erwin Wurm munkássága	31
	a testkép és emberkép európai kortárs diskurzus összefüggésében.....	31
III. 1.	Erwin Wurm alkotói programjának kontextusba helyezése	31
III. 2.	Videó munkák – a cselekvési folyamat mint alkotói program	35
III. 3.	Egyperces szobrok – a cselekvés mint alkotói program.....	39
III. 4.	Szobrok – Az anyagiasult és tárgyiasult cselekvés szemléltetése	45
III. 5.	Fácit.....	50
IV.	Bruce Nauman munkássága	52
	a testkép és emberkép amerikai kortárs diskurzus összefüggésében	52
IV. 1.	Bruce Nauman alkotói programjának kontextusba helyezése	52
IV.2.	A műterem – az alkotói tapasztalás helyszíne	55
IV.3.	Corridors – A befogadói tapasztalás terei	63
IV.4.	Videó- és szoborinstalláció – a szemléltetés terei.....	73
IV. 5	Fácit.....	78
V.	A kutatás összegzése.....	81
VI.	A mestermunka bemutatása.....	85
VII.	Függelékek	90
	Önéletrajz	90
	Képjegyzék.....	92
	Irodalomjegyzék.....	100

Bevezetés

Jelen doktori értekezés a testkép és emberkép témakörének a kortárs szobrászat kontextusában történő értelmezésére irányul. A test- és emberkép jelenkori megközelítése szerteágazó diskurzusok tárgyát képezi. Az egyik legjelentősebb kortárs művészettudós, Hans Belting *A test képe mint emberkép – Reprezentációs válság*¹ című írásában a következőképpen fogalmazza meg a testkép és emberkép viszonyát: „Az emberképet olyan metaforaként értjük, amellyel egy embereszményt fejezünk ki: egy olyan eszmét, amely a keresztény kultúra vezető szerepének eltűnésével annak ellenére sem tarthat számot többé egyetértésre, hogy a humán tudományok – amelyeket azóta is így hívunk – számos új kísérletet tettek a meghatározására.”² „Az emberről alkotott képek tematikusan mások, mint a testről készített képek. Ez utóbbiak azokat a megjelenő testeket mutatják, amelyekben az ember önmagát testesíti meg, és szerepeit játssza.”³

Kutatásom egyfelől annak felderítésére irányul, hogy létezik-e egyáltalán jelenünkben egy közmegegyezésen alapuló embereszmény és emberkép, másfelől azt vizsgálom, hogy a megjelenő testről aktuálisan készített képekkel hogyan jeleníti meg a kor embere önmagát és/vagy játszott szerepeit. A kérdések megválaszolásához szükségesnek tartom felvázolni a keresztény kultúra vezető szerepének eltűnési folyamatát, illetve az ezzel összefüggésben a képzőművészet terén létrejött változásokat. Kiemelendő tény, hogy a 60-as évektől kezdődően a hangsúly a testképet vagy emberképet megjelenítő szobortárgyról áthelyeződött az ember testének a különböző alkotói szituációkban történő megtapasztalására. Ezért a test- és emberkép aktuálisan is változó, lényegi vonatkozásai leginkább a szituációk és folyamatok összefüggéseire koncentráló művészek alkotói gyakorlatának megismerése által közelíthetők meg.

A test- és emberkép kortárs jelenségeit Erwin Wurm és Bruce Nauman munkásságának példáján keresztül térképezem fel azért, hogy autentikus forrásból, vagyis az alkotói programok megismerése és átgondolása során szerzett felismerések alapján gyűjtsék tapasztalatokat és ismereteket a test- és emberkép kortárs jelenségeinek jellemzőiről. A két művész által létrehozott alkotások és alkotói szituációk közvetlen empirikus megtapasztalására sajnos nem volt módom, ezeket igyekeztem film- és videódokumentációk segítségével megismerni. Szándékom az, hogy életműveik megismerése és tágabb művészeti

¹ A tanulmány magyar nyelven Hans Belting: *Képanthropológia: Képtudományi vázlatok*. című kötetben jelent meg 2003-ban. Belting, Hans: *Képanthropológia: Képtudományi vázlatok*. Kijárat Kiadó Bp. 2003.

² Belting, Hans: *Képanthropológia: Képtudományi vázlatok*. Kijárat Kiadó Bp. 2003. 101.o.

³ Uo. 102.o.

kontextusban történő vizsgálata során láthatóvá váljanak azok a mérföldkövek is, amelyek meghatározó jelentőséggel bírnak a szobrászat 20. század végi és 21. század eleji történetében, és nyomon követhetővé váljanak az emberkép és testkép jelentéstartalmának változásait meghatározó kulturális és társadalmi folyamatok is.

Ezen összefüggésrendszerben vizsgálom a mű és a befogadó viszonyának átalakulását is, különös figyelmet fordítva azokra az alkotói megnyilvánulásokra, melyek a befogadót a mű passzív szemlélőjének szerepköréből átléptetik az aktív tapasztalás által létrejövő reflektív műbefogadás állapotába. A befogadó és a mű viszonyának vizsgálatát azért tartom fontosnak, mert úgy vélem, hogy a szobortárgy szemléléséről a szituációra áthelyeződött befogadási folyamat során a testképnek és emberképnek a művészet által történő közvetlen alakítása valósulhat meg.

Minden korszakban a művészek feladata, hogy alkotói módszereikkel közvetve vagy közvetlenül megjelenítsék az adott kor test- és emberképét. A jelen nemzetközi szobrászgenerációjának törekvéseiről csak részlegesen, az interneten keresztül szerezhetek tudomást. Az így szerzett ismeretek alapján megkockáztatom azt az állítást, hogy a kortárs kísérletek lényegében ritkán haladják meg azokat az új irányzatokat és műfajokat teremtő invenciákat, melyeket a modern és posztmodern irányzatok képviselői a 20. század második felében és az ezredfordulón már megjelenítettek. Az aktuális technikai, technológiai újításoknak alkotói gyakorlatukban történő alkalmazása meglátásom szerint az esetek többségében nem visz közelebb korunk test- és emberképének kialakításához és nem haladja meg az Erwin Wurm és Bruce Nauman által feltárt összefüggéseket.

Az alkotótevékenységek vizsgálatával párhuzamosan folytatott elméleti kutatásom forrásait igyekeztem a téma összetettségének megfelelően, a széleskörű magyar és angol szakirodalom területéről megválasztani. Azoknak a kutatási eredményeknek megismerésére koncentrálok, melyek a test- és emberkép fogalmának 20. és 21. századi változásait tárják fel, amelyek a szobrászat szituációteremtő jellegét és az ebből adódó térbeli és időbeli relációknak kölcsönhatásait vizsgálják, valamint amelyek a befogadónak az alkotó által teremtett szituációkhoz és/vagy eseményekhez való aktív szellemi és fizikai részvételének létrejöttét és hatását kutatják.

Kutatásom személyes célja, hogy a vizsgálódásaim során feltárt tapasztalatok és ismeretek összefüggéseinek feldolgozása során egy reflektáltabb viszony alakuljon ki saját alkotómunkámhoz, valamint a kortárs művészet jelenségeinek értelmezéséhez. Távlabbi célom az, hogy a kutatás eredményei a nyilvánosság számára betekintést adjanak a kortárs művészet általam feltárt speciális szegmensébe.

I. A testkép és emberkép változásainak művészettörténeti előzményei

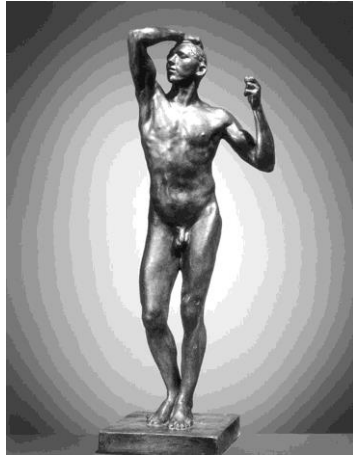
Az európai kultúra alakulását az időszámítás kezdetétől a XV. század utolsó harmadáig a kereszténység világnézete határozta meg. Az 1400-as években Itáliában a vallásos szemlélet mellett és nem ellen, egyre inkább teret nyert az úgynevezett emberközpontú szemlélet, a humanizmus, melynek kezdetét a történetírás (a későbbiekben) az újkor kezdetére, Amerika Kolumbusz Kristóf általi felfedezésének évére, 1492-re tette. A humanizmus eszméjének megjelenésével kialakult az európai gondolkodás és kultúra alappilléreként tekintett humanista emberkép, amely legfőképpen a dogmaellenességet és a szabad gondolkodás által létrehozott erkölcsi normák tiszteletét képviselte. A korabeli krónikák illetve a történelemírás szövegeiből kiderül, hogy a humanizmus eszméje a kor emberének valós igénye alapján jött létre és a vezető réteg közmegegyezésén alapult. Ennek összefüggésében alakult ki az itáliai reneszánsz, amely egy új és hosszútávon ható művészeti korszakot nyitott a képzőművészet történetében. Az ember testének és szellemének a vallási- és a világi közösségekkel, és nem utolsósorban a természettel összhangban történő megjelenítésének okán került előtérbe a klasszikus stúdiók készítése. Az emberábrázolás az új, harmonikus embertípusnak az őt körülvevő világon belüli realiztikus ábrázolására törekedett. Az európai gondolkodás és kultúra alappilléreként tekintett humanista emberkép aktualitása és érvényessége napjainkban vita tárgyát képezi, hatása különböző mértékben ugyan, de máig is jelen van. Éppen ezért értekezésem a humanizmus eszméjének, a test- és emberképnek 19. és 20. századi, ellentéteken alapuló változási folyamatait a nyugat-európai és az amerikai szobrászat összefüggésében vizsgálja, Erwin Wurm és Bruce Nauman munkásságára fókuszálva.

I.1. A 19. és 20. század fordulója, a szobrászat paradigmaváltásának időszaka

A humanizmus eszméjének a képzőművészet terén zajló első lényegi paradigmaváltása a 19. és 20. század fordulójára tevődik. Ezt előzte meg az 1600-as évektől, a barokk idején, a polgári rétegek gazdasági hatalmának megerősödése, valamint az 1700-as évektől kezdődően, a klasszicizmus idején a szekularizációnak, majd az ipari forradalomnak a társadalom egészére tett döntő hatása. 1776-ban az Amerikai Függetlenségi Nyilatkozat elfogadása, valamint 1789-ben a Francia Forradalom kitörése új liberális eszmék terjedését tették lehetővé. A liberális gondolkodásmód a 19. század utolsó harmadától kezdődően az izmusok létrejöttéhez vezetett. Az izmusok képviselői nem a látvány valamilyen mértékű visszaadására, hanem a dolgok mögött rejlő gondolati tartalmak érzékeltetésére törekedtek. Ehhez a művészet hagyományos eszköztára már nem bizonyult elegendőnek.



1.



2.



3.



4.



5.



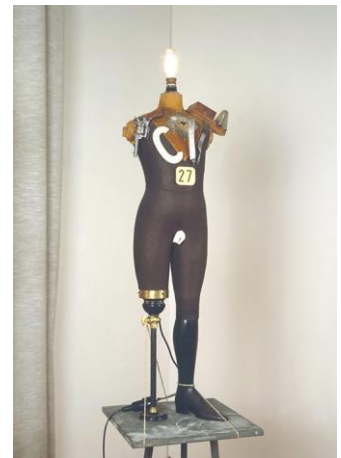
6.



7.



8.

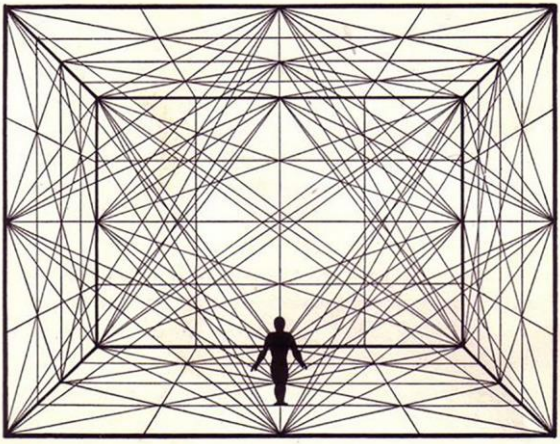


9.

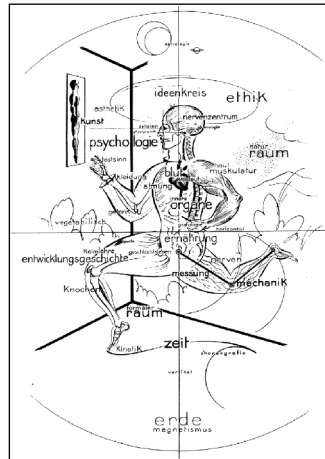
Érdekes volt számomra megfigyelni, hogy a paradigmaváltás legelőször a festészet területén jelentkezett. Ennek egyik lehetséges oka az, hogy a festészet a kép szellemi terébe vonzza be a nézőt, a szobrászat viszont a valóságos térben helyezkedik el, mint egy tárgyiasult szellemi tartalom. Feltételezem, hogy a festészet könnyebben képes szellemi térbe projektálni az új elgondolásokat, hiszen a festészetet nem korlátozza az anyaghoz és technikai folyamatokhoz kötött viszonya.

A 19. század második fele, illetve a századforduló azaz időszak, ahol egyértelműen felfedezhetjük a szobrászat területén az emberábrázolással kapcsolatos szemléletváltást. Gondolok itt Auguste Rodin (1840-1917), Medardo Rosso (1858-1928) és Constantin Brancusi (1876-1957) munkásságára. E művészeknek nem volt szándékukban, hogy klasszikus témák ürügyén nyilatkozzanak meg, nem törekedtek egy ideális emberkép szoborrá formálására. Mindhárom művész világszemléletét a kor emberének egyéni értelmezéséből leszűrt tanulságok alakították, alkotói tevékenységük pedig az ember testének megjelenítése által annak fizikai, pszichikai és szociális kontextusairól adott és ad máig is képet. Auguste Rodin és Medardo Rosso az őket körülvevő közvetlen környezet gyors változásaira reagáltak. Constantin Brancusi absztrakció iránti igényének realizálása folyamán az emberkép megjelenési formáját a felismerhetőség határáig megváltoztatta, az absztrakció során a plasztikai közlést a test általa fontosnak tartott lényegi vonatkozásaira koncentrált. Ebben a folyamatban jött létre a művészetnek az az iránya, mely elhagyta a test leképezésének területét.

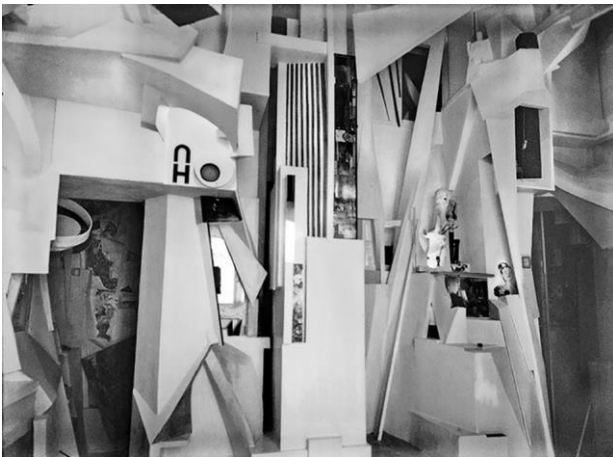
A 20. század elején, az első világháború kitörésével összefüggésben létrejött újabb izmusok az eddig ideálisnak hitt emberképtől eltérő, ebben a szétzilált és rohamosan változó világban megformálható ember képét igyekeztek felmutatni. Pl. Umberto Boccioni (1882-1916). Nagy hatással volt erre a korszakra Freud filozófiája és a pszichoanalízis, valamint a különböző új technológiák és anyagok megjelenése. Pl. Anton Pevsner (1884-1962) és Naum Gabo (1890-1977) művei. Az izmusok közül a dadaizmus volt a legradikálisabb, amely egyáltalán nem kívánt felmutatni semmilyen, általa fontosnak vélt értéket, illetve nem kötötte magát bizonyos ideológiákhoz vagy elképzelésekhez a világ megformáltságával kapcsolatban. A dadaisták tevékenységét kezdetben a Cabaret Voltaire színpadán, a főként Hugo Ball (1886-1927) és Tristan Tzara (1896-1963) aktív közreműködésével szervezett hangversek és lármazenei produkciók jellemezték. Remek példa a társadalmi kritikát klasszikus szobrászati eszközök visszaszorításával/elhagyásával megjelenítő művészeti produktumra a George Grosz (1893-1959) és John Heartfield (1891-1968) által készített, *Der wildgewordene Spiesser Heartfield (Elektro-Mechan. Tatlin-Plastik)* (1920) című szobor. Alapja egy katonává alakított gyermek próbababa, amelyet vállpánttal és kitüntetésekkel ékesítettek. Jobb lába egy lámpatartó



11.



12.



10.

oszlop, amely egyszerre utal protézisre és a klasszikus szobrok fragmentáltságára. Az első világháborút követően a szubjektum válságba jut, a test fragmentáltsága valósággá lesz, az itt előállt emberi alak a heroikus és idealizált emberi formát bemutató antik szobor antitézisévé válik. Ez a munka a műalkotásból való kiábrándulásról, illetve az emberi alakon keresztül bemutatható ideológiai tartalmak válságáról, az elidegenedés életerzéséről szól. A fent nevezett dadaista szobor alcíme az értekezésem területén kívül eső orosz konstruktivizmus egyértelmű hatását mutatja, a gépesített ember utópisztikus képét vetíti elénk. A dadaizmus hatását hasonlíthatjuk egyfajta tabula rasa-hoz, hiszen elvet mindent, ami eddig érték volt, de nem állít fel semmilyen ideológiát, emberképet, eszmerendszert, ami a korábbi helyébe léphetne. A történeti avantgárd mozgalmak a humanizmus válságára adott reformációs, illetve deformációs válaszoknak is tekinthetők, függetlenül a különböző esztétikai irányzatok konkrét céljaitól és hatékonyságától. Ez a „krízistapasztalat” a modernitás egyik alapvető esztétikai-ideológiai problémaköre.⁴ „Az avantgardizmus egészét véve azonban az alak, (vagyis a testkép és az emberkép) fokozatos széthullásának vagyunk tanúi, de hogy e széthullás látható legyen, a figura halvány körvonalakban megőrződni látszik. Csak annyiban törlődik, illetve halványul el ameddig még világosan érzékelhető, mi az, ami elmosódik.”⁵

A két világháború közötti időszakban az ember aktuális helyzetének megmutatására alkalmas művészi kifejezésmódok keresése tovább folytatódott, radikális elképzelések öltöttek testet, melyek közvetítették a világról és benne az emberről alkotott képzeteket. Az alak, vagyis a testkép és/vagy az emberkép közvetlen ábrázolása sok esetben háttérbe szorult, vagy teljesen eltűnt. Az emberkép közvetlen megjelenítését váltotta ki az emberek által készített tárgyaknak, eszközöknek, anyagoknak egy a művész által meghatározott téri rendszerben történő egymásmellé helyezésével létrehozott ember-környezet-kép függvényében értelmezhető műalkotás. Kurt Schwitters (1887-1948) *Merzbau*-ja például egy nagyon személyes vallomásként értelmezhető az ember és környezete viszonylatában. A Bauhaus (1919-1933) programja és működése viszont globális módon kívánta újradefiniálni az ember és a világ viszonyát.

Míg az avantgárd képviselői egyértelműen elutasították a kor ideológiáját, addig számos más művész hajlandó volt korának, az emberi lét lényegét megvető diktatúráinak ideológiáját szobrai által megtestesíteni. Ezért az 1920-as és 1930-as években a test hagyományos reprezentációjában egy drasztikus törés következett be. A totalitárius rendszereket kiszolgáló, a testet ennek az ideológiának összefüggésében „idealizáló” figurális szobrászat az emberi

⁴ Horváth M.-Lovász Á.-Nemes Z.M.: *A poszthumanizmus változatai: Ember, embertelen és ember utáni*, Prae Kiadó, 2019. 236.o.

⁵ Epstein, Mihail: *Az avantgárd és a vallás*, fordította Bagi Ibolya, in: Mihail Epstein: *A posztmodern és Oroszország*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2001. 199.o.



13.



14.



15.



16.

testet egy kierőszakolt „közösség” összetartozásának álszimbólumaként mutatta meg. A klasszikus értelemben vett figurális szobrászat itt egyrészt irányát és értelmét veszítette azáltal, hogy megszűnt az az autentikus, közmegegyezésen alapuló közszféra, amely korábban a köztéri szobor létezésének alapját szolgálta. Másrészt a klasszikus értelemben vett figurális szobrászat a totalitárius diktatúrák ideológiájának kiszolgálásával hiteltelenné vált.⁶

A második világháború diktatúráihoz kapcsolódott tehát a figurális szobrászat azon szegmensének továbbélése, amely nem csak nem szakadt el a kor ideáit és ideológiáját reprezentáló ideálisnak kikiáltott emberkép megformálásának szándékától, de kifejezetten ennek az ideológiai üzenetnek meghamisított közvetítését szolgálta úgy a harmadik birodalomban, mint a kommunista rezsim alá tartozó országokban. Például a német Arno Breker (1900-1991), vagy az orosz Vera Muhina (1889-1953). Ezzel összefüggésben elmondhatjuk, hogy a második világháború és az azt követő időszak diktatúrái kisajátították a humanizmus emberképét, és ezzel a figurális szobor létjogosultsága nemcsak hogy megkérdőjeleződött, hanem egyszersmind ellehetetlenült. Ez a társadalmi folyamat eljutott odáig, hogy: „az emberi test üres, avagy kiüresedett, a tapasztalat kibelezte”.⁷

I.2. A II. világháború utáni újrapozicionálási kísérletek az 50-es években

A humanizmus fogalma körüli egyik legfontosabb vita a második világháborút követően Jean-Paul Sartre (1905-1980) és Martin Heidegger (1889-1976) között zajlott le. Ennek a humanizmus-vitának az alapvető kérdése az volt, hogy vajon a haláltáborok, a vérfürdő, az embertelenségek korábban elképzelhetetlen tapasztalata után, lehet-e (szabad-e) még európai szellemről, emberségről, humanizmusról beszélni?⁸ Erre válaszként a Sartre által szorgalmazott humanizmus típus egy, az ember végességét és létének céltalanságát tematizáló egzisztencializmus. Heidegger viszont teljességgel elutasítja a humanizmus fogalmának jelenlétét, kritikájában az ember pozícióját egy metafizikai világképből vezeti le és egy sajátos létfelejtésként írja körül a humanizmus fogalmát.⁹ Ezzel a vitával némiképp összefüggésbe hozható az európai figurális szobrászat szempontjából vízváltónak számító Alberto Giacometti (1901-1966) és Germaine Richier (1902-1959) munkássága. Ugyanis az ő

⁶ Rugoff, Ralph: *The Human Factor: The Figure in Contemporary Sculpture*, Hayward Publishing, London, 2014. 44.o. saját fordítás

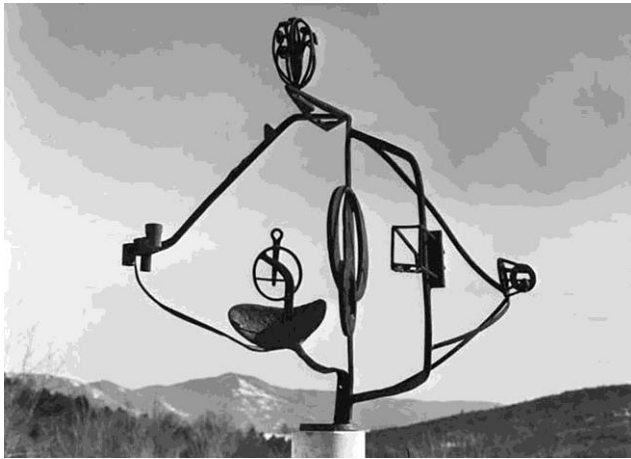
⁷ Robertson, J. – McDaniel, C.: *Themes of Contemporary Art: visual art after 1980*. 2. kiad. Oxford, NY, Oxford University Press, 2010.

⁸ Fehér M. István: *Humanizmus pro és kontra: egy előadás és egy levél. Sartre versus Heidegger*. Irodalomtörténet XCI. 2. sz., Úf. XLI. 2. sz. 2010. 155-158.o.

⁹ Horváth M.-Lovász Á.-Nemes Z.M.: *A poszthumanizmus változatai: Ember, embertelen és ember utáni*, Prae Kiadó, 2019. 17.o.



17.



18.

szobraik még hordoznak valamit a humanista szemlélet tradícióján alapuló figurális szobrászat gondolköréből és megjelenítési módjából. Harmónia vagy heroizmus helyett azonban az egyetemes emberi szenvedést jelenítik meg. Ugyanakkor mindkét művész szobrainak a reális térhez fűződő valós és szimbolikus viszonya teljes mértékben a jelenükhöz kötődik. Giacometti például szobrainak külső felületén alkalmazott plasztikai megoldásokkal olyan térzónát valósít meg, amelyben a testforma és a környező szabad tér áthatol egymáson. Ugyanakkor a szobrok installálásánál, az alakok egymáshoz rendelésénél válik igazán szembetűnővé a tér, melyet azok filigrán alkatukkal uralnak. A szobrok, amelyek már nem az ép, magabiztos embert, hanem a megsebzett, a világ alakító erőinek kitett teremtményt ábrázolják, valahol talán a figuralitás örökérvényűségébe vetett bizalmat kérdőjelezik meg. Ezzel egyidejűleg az amerikai szobrászatban az absztrakt expressionizmus gondolkörének megjelenítési módjai figyelhetők meg. Erre példa David Smith (1906-1965) 1940-es és 50-es években létrehozott munkássága. Smith 1935-36 között Európában tartózkodott, majd Amerikába visszatérve 1937-40 között elkészítette a 15 darabból álló *Medals for Dishonor* című, emberábrázolásokat megjelenítő bronzérem-sorozatát, amely a kor morális képmutatása elleni vádemelésként értelmezhető. 1950-ben készült *Blackburn: Song of an Irish Blacksmith* című, több elemből álló, nem mintázással készült, vasból és bronzból kovácsolt munkája az emberi testre már csak a szobor antropomorf formáinak együttesével utal. Giacomettivel és Richierrel közös pont lehet ugyanakkor a szobor és tér viszonyának vizsgálata.

A két kontinens képzőművészeinek érdeklődése a másik világ társadalmi, politikai és művészeti történései tekintetében már a 1910-es 20-as években megkezdődött. Az első világháború időszakának ideológiáját elutasító, Európából kivándorló művészek szemléletükkel és művészi gyakorlatukkal, így például a szürrealizmus kérdésselvetéseivel megtermékenyítően hatottak az amerikai művészetre. A 1930-as és 40-es években a fasiszta diktatúra kényszerének nyomására a Bauhaus művészei közül ugyancsak többen vándoroltak ki Amerikába és igyekeztek programjukat az ottani kultúra vérkeringésébe bekapcsolva megvalósítani.

Az 1950-es évektől a két világrész közti kulturális és művészeti kölcsönhatásokat már intézményi csatornákon is áramoltatták. Például az 1954-es *Velencei Biennalé* vagy az 1959-ben megrendezett 2. *Kasseli Documenta* a „*Die Kunst ist abstrakt geworden*” („A művészet absztrakttá lett”) mottóval július 11-től október 1-ig volt látható. Az itt kiállító művészek nemzetközi csapatát elsősorban a nyugat-európai és amerikai kontinensek művészei alkották. A realiztikus tendenciákat képviselő alkotások ezen a seregszemlén nem jelentek meg. A kiállítást heves vitákkal teli művészeti diskurzus kísérte, mely az absztrakt művészet által felvetett kérdésköröket és a két kontinens művészeti kölcsönhatásainak következményeit

taglalta. Az absztrakt művészet térhódításával megszűnt a szobor évszázadokon át tartó megközelítési módjának folytonossága. A klasszikus megközelítés alapja az volt, hogy a néző a művész által ábrázolt testre, mint egy már régről ismert művészeti megnyilvánulási módra tekintett. Az absztrakt szobor viszont nem adott esélyt a nézőnek arra, hogy a látványt egy általa ismert előképhez, vagyis a testképhez kösse, és ezen előkép alapján közelíthesse meg a szobor üzenetét. A néző, az idegennek és ismeretlennek tűnő absztrakt formákat látva magyarázatokat keresett. A művészettudósok többnyire az anyagválasztás, és a formaképzés visszafordíthatatlan folyamatainak elemzésével, valamint a mű kompozíciójának, mint a szobornak az alkotó által meghatározott megváltoztathatatlan rész-egész egységének értelmezésével adtak támpontokat. Az értelmezések a szobor rendszerét tehát egy lezárt esztétikai tényezők által meghatározott relációként kezelték. A következő két évtizedben Amerikában és Nyugat-Európában alkotó művészek tevékenysége a zárt relációkban történő alkotás módszereinek létjogosultságát ellehetetlenítette, mert tevékenységükkel nem a műtárgyon belüli *relációk* megújítására törekedtek, hanem az ember létének és viselkedésének megtapasztalására, valamint az általuk generált alkotói *situációk* kölcsönhatásainak feltárására és eddig ismeretlen alkotói módszerekkel történő megosztására.

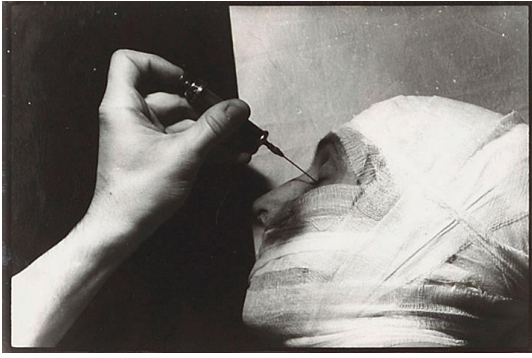
II. A testkép és emberkép kulturális kontextusainak radikális átalakulása

II.1. Új szobrászi kvalitások megjelenése a 60-as és 70-es évek művészetében

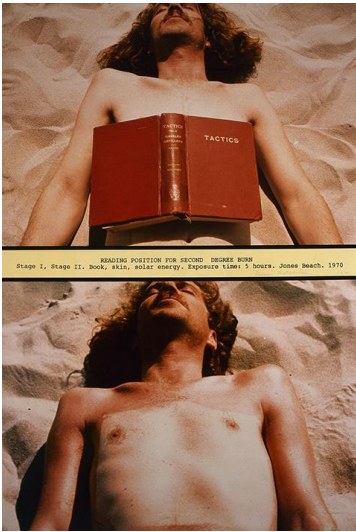
Úgy az amerikai, mint a nyugat-európai kulturális és művészeti élet alakulására nagy hatással voltak a 60-as években mindkét földrészen zajló diákmegmozdulások. Amerikában az 1965-75 között, az amerikai beavatkozással zajló vietnámi háború ellen fellépő *Students for a Democratic Society* tevékenysége, Európában az 1968-ban Párizsból induló diákmozgalom, melynek fő követelése az egyetem megreformálása volt. Az események azonban gyorsan túlléptek az egyetem falain és a diákság körein, a követelések kiszélesültek és többek között a vietnámi háború befejezésére, valamint az állam és az egyén viszonyának megreformálására irányultak. Ezek a követelések közvetett és közvetlen módon is hatást gyakoroltak a 60-as és 70-es évek társadalmának szellemi mozgására, amelyek különböző progresszív törekvésekkel feloldották a művészet eddig ismert és megváltoztathatatlannak tűnő műfaji határait is. A európai kultúra alappilléreként tekintett humanizmus és ezzel együtt a klasszikus értelemben elfogadott test- és emberkép létezési közege mostanra teljesen szertefoszlott, hiszen a 60-as évekre visszavonhatatlanul nyilvánvalóvá vált, hogy nem létezik közmegegyezés az egyén és a közösség viszonyáról és ennek kapcsán a társadalomnak az ember- és testképhez való viszonyáról sem. Ugyanakkor az emberkép és testkép hiánya egy olyan széleskörű kulturális vákuumot teremtett, mely úgymond kitöltésre várt.

Úgy a nyugat-európai, mint az amerikai kultúra és művészet terén a 60-as és 70-es évek elsősorban az élet és a művészet határterületeinek feltérképezéséről, ezeknek a területeknek az újradefiniálásáról, esetenként eltörlésének kísérletéről szóltak. A művészek új, a szituáción alapuló tapasztalati tereket alakítottak ki, megváltoztatva az érzékelés körülményeit és eddig ismert feltételeit; teret alkottak szoborként, szobrot térként. Ez az az időszak tehát, amikor a szobrászat hagyományos fogalma végképp feloldódott, hogy aztán egy-egy aspektusa új kontextusban ismét összesűrűsödjék. Új művészeti irányzatok bukkantak fel, mint például az arte povera, body art, concept art, fluxus, happening, intermédia, land art, minimal art, performance, pop art, process art, és video art, amelyek igyekeztek saját magukat a tömegkultúra és a grand art végpontjai között meghatározni.

Kutatásom összefüggéseinek értelmezése érdekében itt a következőkre térek ki röviden: body art, concept art, minimal art és land art. Teszem ezt azért, mert az ezekben a műfajokban dolgozó alkotók által generált alkotói *szituációk* kölcsönhatásainak feltárását és eddig ismeretlen alkotói módszerekkel történő megosztását rajtuk keresztül szándékozom nyomon követni. Fontos megjegyezni egyfelől azt, hogy a 60-as és 70-es évek művészeinek többsége



19.



20.



21.

nem csak egy műfajban tevékenykedett, a művészi gyakorlatban a műfaji határok összemosódtak. Másfelől megjegyzendő tény, hogy mivel a művészi gyakorlatok eddig ismeretlen és rendkívül komplex módon közelítették meg a valóságot, ezért a művészi törekvések aktuális meg- és elismertetése, azok művészetelméleti értelmezése és az adott kor kontextusában történő elhelyezése különösen fontos szerepet kapott.

A body art az a 60-as évek végén kialakult nemzetközi művészeti tendencia, mely központi "anyagául" az emberi testet választotta. Ezúttal a művész mások testének leképezése helyett saját testén hajt végre különféle beavatkozásokat. A body art esetében az emberi test és egyben az individuum az alkotás szubjektuma és objektuma is egyúttal. Hajas Tibornak (1946-1980) a 60-as és 70-es években a body art és a happening határterületén létrehozott, az öncsonkítás határáig menő, fiziológiai és lélektani folyamatokat feltáró megnyilvánulásai az élet-halál kérdéseit láttatták. Ezzel szemben Timm Ulrichs (1940-) Európában, és vele szinte egy időben Denis Oppenheim (1938-2011) Észak-Amerikában, saját testük bőrfelületének leburnulását, mint az idő függvényében végbemenő testi folyamatok aspektusát, konceptuális művészeti projektként hozták nyilvánosságra. Függetlenül attól a művészi invenció szempontjából nem mellékes tényről, hogy a test konkrét megnyilvánulásai drámai, vagy lapidáris helyzetekkel szembesítették-e a befogadót, mindig az individuum testének önmagához és a világ egy szegmenséhez való viszonyára derült fény.

A concept art kifejezés Henry Flynt (1940-) amerikai művésztől származik és azon művészeti irányzatot jelöli, amely a mű gondolatát, a koncepciót tartja elsődlegesnek a mű realizálásával szemben. Míg az általam itt kiemelt művészeti műfajok, a concept art kivételével mind a test tapasztalatain alapuló megismerési folyamatot helyezték előtérbe, addig a concept art szokatlan gondolati kontextusok teremtésével kérdez rá nézetekre, fogalmakra, emberi és társadalmi szituációkra és azok összefüggésrendszerére. A concept art előképe Marcel Duchamp (1887-1968) művészetében gyökerezik. Az 1910-es évekből származó, híressé vált kijelentése, miszerint művészetét nem a retinának hanem gondolatébresztésnek szánja, már ötven évvel létrejötte előtt megalapozta a concept art szemléletét. Az irányzat képviselői, mint például Joseph Kosuth (1945-), Hans Haacke (1936-), Jochen Gerz (1940-), Timm Ulrichs (1940-), Klaus Rinke (1939-), vagy Piero Manzoni (1933-1963) a legkülönbözőbb szempontrendszer szerint és a legkülönbözőbb módon kérdeztek rá az embernek, mint individuumnak és/vagy mint az adott társadalmat alakító és/vagy elszenvető tagjának helyzetére.

A minimal art kifejezés azt az alkotói tevékenységet jelöli, amelynek során olyan objektumok jöttek létre, amelyeknek gondolati komplexitása fordított arányban áll az objektum előállításának és megjelenési módjának rendkívül egyszerű mivoltával. Robert Morris (1931-2018), a műfaj



22.



23.

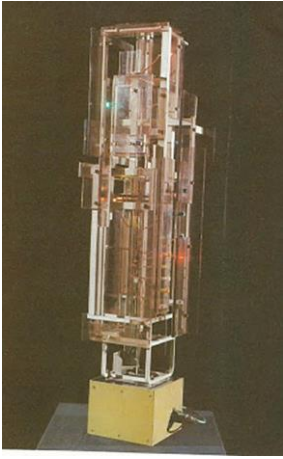


24.

egyik legjelentősebb képviselője *Notes on Sculpture* című írásában így fogalmaz: „Az olyan mű, amely a nyitottság, kiterjeszthetőség, hozzáférhetőség, ismételhetőség, közvetlenség, révén a nyilvánosság érzetét és látszatát kelti és amelyet kézműves technikák helyett világos döntések határoztak meg, úgy tűnhet, hogy rendelkezik pár szociális vonatkozással és következménnyel, melyeknek egyike sem negatív. Az ilyesfajta mű kétségtelenül unalmas azok számára, akik vágnak bizonyos exkluzív különlegesség elérésére, amelynek tapasztalata megnyugtatja felsőbbrendű észlelésüket.¹⁰ Robert Morrisnak két különböző indíttatás alapján készült munkáját említem itt meg. Az egyik a *Two Columns* (1961) című objekt, melyeknek elkészítésekor abból a műtermében folytatott performanszban a tapasztalatából indult ki, amelyben az emberi és a geometrikus test alaphelyzeteit és kölcsönhatásait kutatta. Ennek a kutatási folyamatnak végtermékeként kiállításán kizárólag a szilárd anyagból készült geometrikus testet mutatta be, megnehezítve ezzel a néző számára az emberi testnek a kutatás és a tapasztalás során betöltött központi szerepének felismerését. A kiállított két oszlop formális jellege, arányrendszere, variábilis téri viszonya által azonban lehetőséget teremt arra, hogy az emberi test rendező elvként működve a térben, saját tapasztalatokat szerezhessen. A másik a *Felt Piece* (1968) című, filcből készült munka, egy informális jellegű változó struktúrájú plasztika, amelynek létrehozásakor Morris mellőzi korábbi ismereteit és tapasztalatait. Mivel a „filcobjekt” a saját határain belül gyakorlatilag akadály nélkül és folyamatosan változtatható, ezért a puha anyag alakíthatóságára reflektálva az éppen létrejövő forma látványán keresztül vizsgálja a plasztika alakításának visszafordítható folyamatát. A folyamat visszafordíthatóságát demonstrálandó, a filcdarabot különböző téri helyzetekben jeleníti meg (falra függesztve, földre kupacolva, vagy a térben fellógatva). Ezáltal lehetőséget ad a befogadónak a folyamatos változtathatóság lehetőségének megtapasztalására.

A minimal art lényegét tekintve egy kifejezetten az amerikai gondolkodást visszatükröző művészeti megnyilvánulásnak tekinthető. Ennek az irányzatnak a törekvései nem jelennek meg egyértelműen az európai művészetben. Hasonlóságok figyelhetők meg az 1958-ban Düsseldorfban megalakult *ZERO-csoport* tagjainak Heinz Mack-nak (1931-) és Otto Piene-nek (1928-2014) munkáival, akik a figurális művészet és az erre alapuló művészeti gondolkodás megtagadását nem absztrakt szobrok, hanem geometriai térformák, valamint egyszerűségegre törekvő kinetikus fényobjektok létrehozásával demonstrálták. 1961-ben a csoporthoz csatlakozott Günther Uecker (1930-). Jelentősek a tagok által szervezett események illetve akciók is, amelyeket többek között pop-up kiállítások és funzine-ok

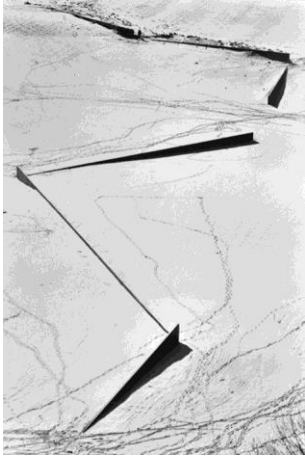
¹⁰ Morris, Robert *Notes on Sculpture*. In.: *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Szerk.: Harrison Ch.- Wood P. Malden, MA: Blackwell Pub. 1999. 821.o. saját fordítás



25.



26.



27.



28.



29.



30.



31.

(*ZERO-Magazine 1-3*) egészítettek ki. Akcióik közül példaként említendő az 1961-ben Düsseldorfban a *Galerie Schmela*-hoz vezető utca fehérre festése vagy a homokhegy porszívó alkalmazásával történő áthelyezése. 1964-ben a *ZERO-csoport* tagjai sikerrel képviselték a német avantgárd művészetet a *Howard Wise Gallery*-ben New Yorkban, valamint a *Washington Gallery of Modern Art*-ban. A művészcsoport, miután tagjainak alkotói útjai elváltak, már 1966-ban feloszlott.

A 60-as 70-es évek magyar szobrászatát tekintve példaként emelendő ki Harasztý István munkássága. Kinetikus szobrai a minimal art formavilágát és a koncept art szellemiségét ötvözve jelenítik meg a korszak magyar társadalmának politikai bezártságából adódó visszasságait és az alkotónak ezzel szembeni kritikáját.

A land art kifejezés azt az alkotói tevékenységet jelöli, amely az alkotónak a társadalmi meghatározottság szorításából való szabadulási kísérleteként értelmezhető. A white cube elhagyásával, a természet szabad tereibe való kivonulással az alkotók nemcsak a művészeti piac intézményes keretei közül igyekeztek kitörni, hanem az embernek a tárgyhoz és természeti térhez való viszonyulásának újraértelmezésére tettek kísérletet. A land art kialakulásának kezdetekor a művészek nem akartak a tulajdonéhes polgároknak, akik a műtárgyat spekulációs objektnek tekintették, újabb meggazdagodási lehetőségeket biztosítani, hanem olyan műveket akartak létrehozni, amelyeket nem lehetett galériákban kiállítani, sem szállítani, sem eladni, sem az örökkévalóságnak megőrizni. Ennek eredményeként a szobrászatnak eddig ismeretlen minőségei kerültek előtérbe. Egyik ilyen például az, amely a test és tér, valamint a néző-mű-tér összefüggésében vizsgálódott és nem a szobortárgy *relációjában* definiálta a test és a befogadó viszonyát, hanem a műbefogadás *szituációjára* fókuszálva határozta meg magát. Az ember számára végtelennek tűnő természeti térben megváltoztak a hivatkozási pontok és ebben a helyzetben az az elképzelés, miszerint a mű egy megfordíthatatlan folyamat végtermékeként, egy örökérvényűnek tekintett formában jelenik meg, ismételten jelentését veszítette.

A land art művészeti irányzat egymástól eltérő megnyilvánulási formát nyert Amerikában és Európában. Az amerikai művészek a 60-as években távol tartották magukat a műfaji határok elfogadásától annál is inkább, mert szinte kivétel nélkül mindannyian több művészeti irányban gondolkodtak és dolgoztak. A természeti térben készített munkáik is különböző átfedéseket mutattak, az általuk művelt más műfajokkal. Robert Morris (1931-2018) és Walter de Maria (1935-2013) a minimal art alaptételeit megjelenítő munkákat helyeztek el természeti környezetben. Richard Serra (1938-), Michael Heizer (1944-), Robert Smithson (1938-1973), a végtelen tér tapasztalatának átadását lehetővé tevő munkákat készítettek. Dennis Oppenheim saját teste és a táj léptéke viszonylatában gondolkodva dolgozott és saját



32.

testét tette meg a land art helyszínének. Nagyméretben készült munkái az emberi test mozgásait és alakváltozásait tematizálták.

A 60-as évek nyugat-európai land art művészete Richard Long (1945-) nevéhez fűződik, akinek alkotói indítéka eltért az amerikai művészekétől. Az ő munkásságának a természetben folytatott része konceptuális vándorlások formájában valósult meg a világ különböző pontjain. A vándorlás során talált kövekből vagy fadarabokból készült munkáit fotókkal és szövegekkel dokumentálta, majd vagy megsemmisítette, vagy hátrahagyta a természetes enyészetnek. A múzeumokban és a galériákban megmunkálatlan szikladarabokból, vagy uszadékfákból készült műveit installálta, illetve bemutatta a vándorlásai során készült fotóit. 1976-ban, a 37. *Velencei Biennálé*-n az ő munkái képviselték Nagy-Britanniát.

II.2. A művészetteória szerepe az új kontextusok értelmezésében és prezentálásában

Az Amerikában létrejött minimal art és land art értelmezését és kanonizálását művészetteoretikusok és művészeti intézmények egyaránt segítették. Az egyik legjelentősebb amerikai művészet-teoretikus Rosalind E. Krauss (1941-) szóhasználatával élve a 60-as 70-es évek land art művészeinek életérzésétől, gondolkodásmódjától meghatározott munkák „kiterjesztették” a szobrászat terét. A műterem és a galéria adta tér helyett új alkotói és befogadói terep feltárására vállalkoztak. A land-art befogadóhoz való viszonyának lényege az volt, hogy a mű értelmezési horizontját a befogadó nézőpontjának és téri helyzetének összefüggései által határozta meg. Az alkotói szituáció kamerák által közvetített képe kezdetben még ritka volt, később egyre jelentősebbé vált. A felvételek nemcsak a műalkotások dokumentációjának szerepét töltötték be, hanem mint saját jogú művészeti produktum kibővítették a mű értelmezési hálóját. Ezzel összefüggésben egy új fogalom is teret nyert: a folyamatművészet, amely viselkedési és életfolyamatok paradigmájaként új energiákat szabadított fel.¹¹ Az alkotók testük térbeli mozgását, tér és test viszonyát vizsgálták különböző téri tapasztalásokat megkövetelő művek létrehozásán keresztül. Az alkotók a testi tapasztalás fizikai és pszichikai folyamatára koncentráltak, amely során a saját és a befogadó testét a mű alapvető részeként értelmezték. Az *én*-nel folytatott kísérletek jutottak kifejezésre különböző módokon például Bruce Nauman, Vito Acconci (1940-2017), Joan Jonas (1936-) munkáiban. Míg az installációs művészet, a land art és a performansz művészet párbeszédet folytattak a szobrászat médiumával, ugyanakkor addig feszítették e kategória határait, hogy néhány posztmodern kritikus nem tudta elképzelni annak jövőjét.

¹¹ Schneckenburger, Manfred: *Művészet a 20. században* Vincze Kiadó, Bp. 2004. 536.o.

Az 1970-es évek végén Rosalind E. Krauss több fontos írásában foglalkozott ezekkel a szobrászatban végbemenő változásokkal, újraírva a huszadik századi modernizmus történetét.¹² Krauss az aktuális szobrászati stratégiákhoz igazodó új szemléletmódot szorgalmazott, amely elutasította a tradicionális szobor és emlékmű logikáját. A stílustörténet helyett Krauss azokat a modern szobrászi törekvéseket követte nyomon, amelyek megkérdőjelezték a narratív elemeket tartalmazó és az önmagába zárt egységet hirdető szoborműveket, illetve ugyancsak kétségbe vonták a szabadon álló autonóm szobor valamint az állami emlékmű kanonikus központi szerepét. Krauss szerint a szobor belső magja a nézővel egy nyílt, változó és érzékeny térbeli viszonyba került, egy statikus, idealizált alkotói megközelítés helyett, időbeli vonatkozások közé tevődve anyagiasult.¹³ David J. Getsy megállapítása szerint Rosalinda E. Krauss művészeti teóriájával kiterjesztette a szobrászat hatókörének definícióját és ezáltal jogosultságot teremtett az olyan aktuálisan létrejövő művészeti gyakorlatoknak, mint a land art és az installáció művészet. A Krauss által bevezetett "kiterjesztett mező" fogalma a későbbiekben különféle művészeti gyakorlatokat legitímált, illetve a "szobrászat" határainak további kiterjesztését tette lehetővé, megerősítve a kategória központi szerepét a Krauss szövege óta eltelt évtizedekben.¹⁴ Krauss művészetteoretikus munkássága hidat hozott létre a modernizmus és a posztmodern között. Művészetelméleti szakember lévén egy teoretikus, filozófiai megalapozottságon nyugvó szempontrendszerrel dolgozott ki és ez alapján közelített a műalkotás ontológiájához. A dolgozat témája szempontjából fontos megjegyezni, hogy Krauss volt az, aki a fenomenológia filozófiai irányzat eszmerendszerén keresztül közelített az új művészeti minőségek és folyamatok megértéséhez, ennek segítségével a mű és a befogadó átalakult viszonyának újonnan létrejött mechanizmusára világított rá.

Ezzel egyidőben Európában Harald Szeemann (1933-2005) kurátor az Amerikában és Európában dolgozó kortárs művészek radikális törekvéseit alátámasztó progresszív kiállítások bemutatásával a szélesebb nyilvánosságnak teremtett lehetőséget a mű és a befogadó átalakult viszonyának közvetlen megtapasztalására. Munkamódszerének fontos eleme volt a művészet aktuális folyamatainak közvetlen megfigyelése. A társadalomról, a művészek helyzetéről, habitusáról és alkotómetódusairól, valamint a mű és a befogadó viszonyáról szerzett

¹² *A szobrászat kiterjesztett tere* című írásában igyekezett a modernizmus után utat nyitni és alapot teremteni a hagyományos szobrászati médium határain túlmutató újabb generáció szobrászatának, bevonva a történetbe a posztmodern fogalmát. *Sculpture in the Expanded Field*. In: Rosalind E. Krauss: *The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition*, 1979

¹³ Getsy, David J.: *Sculpture since 1960*. In: Kelly M. ed., *The Encyclopedia of Aesthetics*, 2nd edition Oxford: Oxford University Press, 2014, vol.5, 529-534.o. saját fordítás

¹⁴ Uo. 529-534.o. saját fordítás

tapasztalatait és ismereteit tematikus kiállításokon, éleslátású állásfoglalásokként jelenítette meg. A művészekkel folytatott dialóguson alapuló együttműködése, valamint a művészethez való, teórián és tapasztalaton alapuló viszonya megváltoztatta és hosszú időre meghatározta a kurátori tevékenységről alkotott felfogást.¹⁵ Munkásságára példa az 1969-ben, az igazgatása alatt álló *Kunsthalle Bern* intézményben rendezett, azóta is legendás *Live in Your Head: When Attitudes become Form* című kiállítás, melynek alcíme *Works-Concepts-Processes-Situations-Information* volt. A bemutatón nem a kronológia, hanem az általa meghatározott tematika szerinti rendezőelv került előtérbe. Szeemann szándéka az volt, hogy azok az új művészi megnyilvánulási formák jelenjenek meg, melyek nem előre elgondolt művek formájában véglegesített alkotói elképzeléseket jelenítenek meg, hanem az alkotói folyamat élményét közvetítik. A kortárs művészek munkáikat a helyszínen hozták létre, megjelenítve az installáció, a land art, az environment és a happening művészeti megnyilvánulásait. Ezek a kurátor koncepciója alapján itt először folytathattak egymással izgalmas dialógust. 2013-ban, nyolc évvel Harald Szeemann halála után rendezte meg Germano Celant kurátor Velencében a *Prada Alapítvány Settecento-Palazzo* épületének termeiben az eredetileg Bernben, 1969-ben létrehozott kiállítás mását. A berni kiállítótér helyiségeinek 1:1 méretű terei újra felépítésre kerültek a *Settecento-Palazzo* helyiségeiben, ügyelve az eredeti helyszín téri és tárgyi részleteinek megjelenítésére is. Mindez azért, hogy a Bernben bemutatott munkák minél inkább az eredetire emlékeztető körülmények között láthassanak napvilágot. Germano Celant igyekezete tiszteletre méltó, ugyanakkor maga a kiállítás egészen más tartalmakat közvetített, mint 44 évvel korábban, hiszen az attitűdök formává válása 1969-ben, Bernben már megtörtént. Megjegyzendő, hogy a 69-ben formává alakult attitűdök ma is érvényes individuális, szociális és társadalmi állásfoglalásokat közvetítenek.

II.3. A figurális szobor jelenléte és jelentése a 60-as és 70-es években

Az európai és észak-amerikai radikális művészeti tendenciákkal párhuzamosan megtalálhatók voltak azok az alkotói törekvések is, amelyek az embernek és testének a társadalomhoz való viszonyát tematizálták. Megállapítható tehát, hogy a fentiekben tárgyalt új művészeti kvalitások és az ennek következtében megváltozott befogadói szituáció nem írták felül teljes mértékben a klasszikus értelemben vett, anyagban realizált, térben elhelyezett, zárt rendszerű

¹⁵ Harald Szeeman 1969-től élete végéig független kurátorként dolgozott. Megalapította a *Die Agentur für geistige Gastarbeit* (A szellemi vendégmunka ügynöksége) megnevezésű vállalkozását. Három évvel később a megnevezést kiegészítette a *das Museum der Obsessionen* (a Rögeszmék Múzeuma) félmondattal azért, hogy ezzel kijelölje az ügynökségében folyó munka konkrét irányát.



33.



34.



35.



36.



37.

testábrázolás létét. Az 1969-ben Bernben bemutatott Alighiero Boetti olasz művésznak (1940-1994) padlóra fektetett, *Me sunbathing in Turin 19 January 1969* című munkája például kézzel formázott beton gombócokból kirakott emberi figurát ábrázolt, a művészt magát. Az amerikai kontinensen a figurális szobrászatnak három fő képviselőjét Edward Kienholz-ot (1927-1994), George Segal-t (1924-2000) és Duane Hanson-t (1925-1996) fontos megemlíteni, akik a tárgyi kultúrával kialakított kapcsolódási pontok okán a pop art irányzathoz álltak közel. Alkotásaik a nagyvárosi embert jelenítették meg brutálisan ijesztő életszerűséggel, alapjában véve hanyatló, kiüresedett szituációkon keresztül. Ezek a munkák a fogyasztói társadalom értékválságának ékes szószólói, melyeknek kapcsán említést kell tenni arról a folyamatról, amely a 60-as évektől kezdődően a különböző művészeti gyakorlatokban a ready made leszármazottjaként is értelmezhető assemblage-t helyezte előtérbe azáltal, hogy a mindennapi élethez kapcsolódó tárgyakat használt fel. Viszont a ready made-el ellentétben a használati tárgyhoz való viszony gyökeresen új minőségben jelent meg ezeknél az alkotóknál. A banális, a hétköznapi, a fogyasztói társadalom szimbólumaként megjelenő tárgyi kultúra alapvetően a társadalomkritika eszközévé vált ezeknél az alkotásoknál. A nevezett három művész által létrehozott művek közös jellemzője, hogy a tárgyi elemekkel kiegészített figurális művek, olyan társadalmi tablóként jelentek meg a kiállítóterben, amelyek a néző terébe elhelyezkedve az élet és művészet közötti határvonalak elmosódását hangsúlyozták. A fókusz nem kifejezetten az emberalakon volt, hanem a figura és befogadó közös téren és egy, a helyzetből és/vagy tárgyából szerkesztett jelenet együttesén. Észak-Amerikában a korszak figurális szobrászatát a klasszikus hagyományoktól teljes mértékben elszakadt, kortárs anyaghasználat és egy friss, közvetlen szemlélet jellemezte. Tény, hogy ezek az alkotások sem az időtlenség mítoszát, sem bármilyen ideált közvetítő ember képét nem jelenítik meg. Ezzel szemben az európai kontinensen a 60-as években egyrészt még a háború utáni évtized konstruktív geometrikus, vagy organikus formavilágú figurális szobrászata érvényesült, másrészt, olyan radikális kezdeményezések láttak napvilágot, amelyek az élő emberi testet tekintették szobornak és helyezték piedesztálra. A cél többek között itt is az élet és a művészet közti távolság radikális eszközökkel történő megszüntetése volt. Számos művész jelent meg ekkor, akik hasonlóképpen reagáltak a probléma megoldását illetően, de ezek közül jelen dolgozatban csak Timm Ulrichs, Piero Manzoni illetve Gilbert és George munkásságára térek ki röviden.

Timm Ulrichs (1940-) 1959-ben saját magát „totális művésznek” nyilvánította, amikor egy üvegdobozban elhelyezkedve az „*első élő műalkotás*”-ként határozta meg magát. Ebben az összefüggésben „a művészet az élet, az élet a művészet” mottó alatt „tökéletes gesamtkunstwerk”-nek nevezte magát. Talált tárgyak helyett Ulrichs kizárólag saját testét



38.



39.



40.

használta. Timm Ulrichs esetében a művész és a munka egyazon minőséget képvisel. Az alkotó a ready made hagyományára támaszkodva, a Fluxus törekvéseivel összhangban a történelmi avantgárd alaptételét viszi tovább: kísérletet tesz a művészet és az élet összekapcsolására.¹⁶ Piero Manzoni (1933-1963) munkássága a második világháború után talpraálló és úgy gazdaságilag, mint társadalmilag totálisan átalakult európai közszféra, illetve a tömegtermelés és a fogyasztói társadalom kritikájaként értelmezhető. 1961-ben élő személyeket, aktokat szignált és állított ki élő műalkotásként, melyek megkérdőjelezték a műtárgy eddigi ismert természetét és idézőjelbe tették a klasszikus figurális szobrászatot.

Gilbert és George, Gilbert Prousch (1943-) és George Passmore (1942-) 1967-ben hozták létre első közös alkotásukat, amelyben "élő szobrokként" jelentek meg. Nem voltak hajlandók elválasztani művészetüket a mindennapi életüktől, hangsúlyozták, hogy minden megnyilvánulásukat művészetként értelmezik.

Amennyiben vizsgálódásunk alappillérenek az embert és az őt körülvevő világ kapcsolódási pontjait tekintjük, úgy a két kontinensen végbemenő folyamatok tükrében megfigyelhetünk bizonyos különbségeket, hangsúlyeltolódásokat. A különbségek gyökerei alapvetően a második világháborúban való érintettség okán alakultak ki és a háborúnak a társadalmat átalakító szerepében voltak tetten érhetőek. Az Egyesült Államok társadalmát kevésbé zilálta szét a háborús helyzet, tehát az aktuális társadalmi szféra aktuális kérdésfelvetései kevésbé egy trauma feloldása köré összpontosultak, mint inkább útkeresési stratégiák mentén rajzolódtak ki. Ugyanakkor elmondható, hogy az aktuális művészeti folyamatoknak szándékában volt meghaladni az önmagában zárt modern műtárgy mítoszát. Ez a szándék, a tér, a műtárgy és az ember kapcsolatának fiziológiai és pszichikai vizsgálatát eredményezte.

Európának a második világháború után az ember világban való létének vizsgálatakor szembe kellett néznie egy olyan kollektív traumatikus eseménnyel, amely hosszú évtizedekre/generációkra meghatározta történelmi hagyományát és kulturális emlékezetét.

A 60-as éveket megelőző időszak az európai szobrászatban egyrészt támaszkodott az avantgárd mozgalmak által létrehozott új, sokszor konstruktivista szemléletmódot hordozó hagyományra, másrészt még mindig markánsan jelen volt a mintázáson alapuló klasszikus szobrászati tradíció. Az Európában a 60-as években megjelenő művészeti gyakorlatokat nagymértékben inspirálták azok a művészeti megnyilvánulások, amelyek az amerikai kontinensen már az 50-es évek végén megjelentek, például a happeningek. A második világháború tapasztalatai az európai kontinensen teljes mértékben átalakították a társadalmi berendezkedést. Ennek a társadalmi átalakulásnak következményeként váltak hangsúlyossá

¹⁶ <https://artmap.com/wentrup/exhibition/timm-ulrichs-2010> utolsó látogatás: 2020. május 20.

azok a művészeti pozíciók, amelyek a szobortárgytól való elszakadás stratégiáit a különböző akcióművészeti, esemény és happening, illetve performansz művészeti szituációkon keresztül realizálták. Ezek a művészeti pozíciók az ember és társadalom összefüggéseit oly módon vizsgálták, hogy az emberi cselekvésre, mint egy olyan stratégiára tekintettek, amely újraértelmezheti az ember szerepét a szociális dimenziók tükrében.

A 70-es évek kezdetétől napjainkig folyamatosan jelenlévő, a test- és emberkép átalakulására irányuló kortárs alkotói kérdésselvetéseket az értekezés a következő fejezetekben Erwin Wurm és Bruce Nauman művészi tevékenységét elemezve tárja fel.

III. Erwin Wurm munkássága

a testkép és emberkép európai kortárs diskurzus összefüggésében

III. 1. Erwin Wurm alkotói programjának kontextusba helyezése

Erwin Wurm 1954-ben, Ausztria Steiermark nevű körzetében született, a nyolcvanas évek eleje óta aktív alkotóként vesz részt az európai kortárs művészeti szcena alakításában, sokrétű művészeti programjával meghatározó hatást gyakorol a testkép és emberkép újraértelmezésének a szobrászat területén zajló folyamatára.

Eredetileg festőművész szeretett volna lenni, de az egyetemen szobrász szakra vették fel. A szobrászattal kapcsolatba kerülve, elkezdett annak fogalmával, illetve alapvető minőségeivel foglalkozni, ahogy mondja: „Olyan dolgok érdekeltek, mint az átlépés két dimenzióból háromba, felület, térfogat, tömeg, annak külső héja, az idő és egyéb fogalmak. Egy speciális stratégiát találtam ki már nagyon korán, elhatároztam, hogy mindent, amit alkotok, szobornak fogok nevezni.”¹⁷

Ez a stratégia képezte annak a sokrétű művészeti programnak alapját, amelynek során létrejött munkásságát a *szobor, mint cselekvési forma* megnevezésű művészeti kategória hatókörébe sorolja. Wurm a műtárgy és ezzel összefüggésben az emberkép és testkép fogalmát konceptuális alapokra helyezte, ebből az álláspontól kereste a megkülönböztetési és kapcsolódási pontokat egyfelől a figurális szobrászat hagyományaival, másfelől ezzel összefüggésben az aktuális kritikai és intellektuális diskurzus területeivel. Ennek a konceptuális indíttatású és a művészi cselekvés folyamatait láttató alkotói programnak értelmében Wurm számára a testkép és az emberkép szobrászi megjelenítése kezdetben nem volt elképzelhető egy lezárt, visszafordíthatatlan alkotófolyamat élettelen szoborként tárgyiasult végtermékeként. A testkép és az emberkép ekkor sokkal inkább, mint egy élő, állandóan alakulásban lévő alkotói folyamatban létrejövő kimerevített, majd újra átváltozó képződményként érdekelte. A néző aktív bevonása az alkotófolyamatba, a kigondolás és a megvalósítás különválasztása mind olyan lépés, amely meghatározza munkáinak szellemiségét.¹⁸ A szobrászat műfaji, technikai és filozófiai határait egyaránt feszegető művészetében fontos szerepet játszik az irónia, gyakran a szarkasztikus humor. Munkásságát egyaránt jellemzi a humorral átszőtt interaktív folyamatok létrehozása, az emögött rejlő társadalmi, szociális és művészeti tartalmak alapos vizsgálata, valamint a tradicionális

¹⁷ https://ludwigmuseum.blog.hu/2018/06/15/elhataroztam_hogy_mindent_szobornak_fogok_nevezni utolsó látogatás: 2020. május 19.

¹⁸ Készman J.-Petró Zs. Erwin Wurm – *Egyperces munkák. Szobrászat mint program*. Kiáll. katalógus. Ludwig Múzeum- Kortárs Művészeti Múzeum, Bp. 2018. 4.o.

szobrászat szabályrendszerének kiterjesztése. Alkotói tevékenysége folyamán vizsgálódásainak fókuszát az ember individuális és társadalmi vonatkozásainak különféle szegmenseire helyezi. Művei létrejöttének kronologikus sorrendjét tekintve felfedezhető, hogy gondolkodásának menetét nem a linearitás, hanem a kauzalitás határozza meg. A különböző fókuszok egy-egy aspektusa újabb összefüggésben vissza-vissza kerül érdeklődésének középpontjába. Az ember és a társadalom viszonyának átalakulását leggyakrabban az élő emberi testnek egy általa létrehozott szituációban történő megjelenítése kapcsán teszi láthatóvá. Az élő emberi testet, vagy mint a befogadó terében jelen levő és folyamatosan változó médiumot alkalmazza vagy, mint egy filmen vagy videon rögzített valós szituáció alanyaként. A 2000-es évek közepétől az emberi test műtárgyként történő megjelenítése is hangsúlyt kap az életműben. Wurm esetében nem beszélhetünk egymást követő, lezárt vagy egymástól jól elhatárolható mű ciklusokról. Ennek oka, hogy az életmű jelenleg is alakulóban van, tehát a szerző a társadalommal és önmagával való viszonyának folyamatos változásaira reflektálva alkot.

Eddig létrejött művészi tevékenységét tekintve megállapítható, hogy alkotóként az európai figurális szobrászat tradíciójának újraértelmezésére vállalkozik. Ennek a vállalkozásnak értelmében hivatkozik a kulturális kánonba már beépült művészettörténeti jelenségek széles repertoárjára. Az ezekkel kapcsolatos reflexiói nagyban befolyásolják gondolkodását és alkotói gyakorlatát. Wurm munkásságának szellemi gyökere ahhoz a 60-as és 70-es évek avantgárd mozgalmi által létrejött művészeti paradigmaváltáshoz kötődik, amely újradefiniálta a műtárgy és ezzel összefüggésben az emberkép és testkép fogalmát.

Erwin Wurm gondolkodására jelentős befolyással bíró egyik művészettörténeti előzmény az 1960-as években megjelenő bécsi akcionisták tevékenysége, akik a happening egy speciális változatát dolgozták ki, melyben a kvázi-rituális cselekvések és a tudattalan folyamatok megjelenítései kerültek előtérbe. A bécsi akcionizmust egy extrémén konzervatív társadalmi kontextus hívta életre és egy olyan szelepként működött, amely segített a kollektív pszichikai sérülések feldolgozásában. Ezzel párhuzamba állítható Wurm azon törekvése, hogy művészetét a társadalom és művészeti szcéna összefüggésében határozza meg, kritikával illetve az aktuálisan fennálló állapotokat. Egy további kapcsolódási pontként említhető az a tény is, hogy a bécsi akcionisták már tudatosan használták a fényképezést és a filmet akcióik során. Ezeket a médiumokat Wurm már magától értetődően a mű szerves részének tekinti és a 80-as évektől kezdődően alkalmazza.

Másik fontos referenciapontként tekinthető a konceptművészet olasz származású úttörője Piero Manzoni (1933-1963). A 29 éves korában elhunyt művész sokoldalú és radikális alkotótevékenységének egyik központi elemét képezte az emberi test különböző vonatkozásaival

folytatott alkotói szembesülés. Ennek során az absztrakt szellemiségnek, valamint a nagyon is konkrét testiségnek szatirikus szembeállításával kitágítja a testről alkotott tradicionális művészeti fogalom kategóriáját. Az ezen folyamatban kialakult testdiskurzus egyik 1961-ben megvalósult alkotói megnyilvánulása volt az, amikor Manzoni 73 embert műtárggyá nyilvánított azáltal, hogy bőrüket szignálta. Például barátja Marcel Broothaers, az író Umberto Ecco, vagy egy ismeretlen meztelen fiatal nő bőrét. Az aláírt személyek „*sculpturen vivante*“-vá váltak. Manzoni az élő test szoborrá minősítéséről tanúsítványokat állított ki. Attól függően, hogy a tanúsítvány milyen színű papírra íródott igazolta az élő műtárgy időtartamát is. A másik ilyen, ugyancsak 1961-es megnyilvánulása az volt, amikor embereket állított posztamensekre és helyezte őket a műalkotás státuszába. Hasonló a helyzet Gilbert és George *Singing and Living Sculptures* című munkájánál, ahol ők válnak átmenetileg szobrokká. Az élő, cselekvő emberi test, mint szobor Erwin Wurm sokoldalú munkásságának is központi elemét képezi.

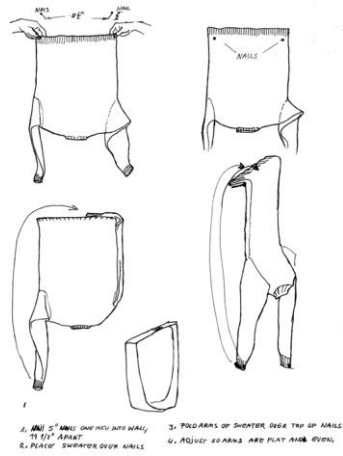
Egy további referenciapont lehet Wurm művészetének tanulmányozásakor a német szobrász Franz Erhard Walther (1939-), aki a test közvetlen jelenlétére fókuszálva a mű használata során átélt tapasztalatokra helyezi a hangsúlyt. Műveinek alapanyagául a textilt használja, melyet esetenként különböző segédkonstrukciókkal kombinál és akciói során emberi használatra bocsájt. Az ily módon létrejött kapcsolati hálóba bekerült anyagok és emberek között egy speciális, a test, az anyag és a helyzet kapcsolatán alapuló „párbeszéd” alakul ki. Művészetében a mű új fogalmat nyer: „a szobor nála használati utasítás, mivel a testi érzékelés az „önmagából állásból” és az „önmagában való létből” a „nyugalom belső tapasztalati terévé” válik.”¹⁹ Franz Erhard Walther sok esetben maga is a szobor használójává, alakítójává válik.

Erwin Wurm pályája legelejétől használ fel ruhaként funkcionáló textileket műveihez. Az általa alkalmazott textilek használati és státusz jellegükből adódóan magukban hordozzák az emberi test történelmi, kulturális és szociális asszociációit. Wurm 1990-ben készült *Hangig Pullovers* című munkáit érdemes párhuzamba állítani Robert Morris *Felt Piece* (1968) című munkájával, ahol ugyan közös pont lehet a falra helyezett textil/filc mű látványa, de az anyaghoz társított alkotói koncepciók merőben eltérnek egymástól. Wurm a falra rendezett ruhaanyag hajtogatás útján elért formáját instrukciós rajzokkal rögzíti azért, hogy az bármikor újra ugyanilyen formában elrendezhető legyen. Ezzel ellentétben Morrist a filc anyagának kifejezetten az a tulajdonsága izgatja, amely lehetővé teszi, hogy az anyag az éppen aktuális alkotói gesztusnak következtében minden alkalommal, nem megismételhető módon, más és

¹⁹ Schneckenburger, Manfred: *Művészet a 20. században* Vince Kiadó, 2004. 553.o



41.



42.



43.

más formákba tud rendeződni. Morrisnál tehát a forma alakulásában megtapasztalható változás szobrászi értelmezése és láttatása kerül középpontba. Ezzel szemben Wurm a létrehozás folyamatának megjelenítésére koncentrál, egy az anyag lehetőségeihez képest fix forma átalakítása majd visszaalakítása érdekli.

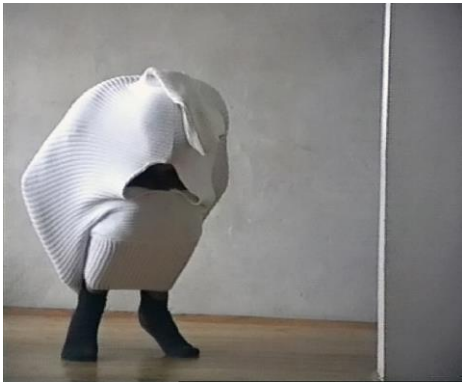
Ezzel az alkotói szándékkal találkozunk az 1988-ban készített *Instruction Boxes* című munka esetében is, ahol a mű tárgyi mivolta, vagyis annak objekt jellege egyelőre még fontosabb szereppel bír, mint a benne elhelyezett ruha, illetve annak használatából adódó formaalakító cselekvés. A későbbiekben készülő videók és *Egyperces szobrok* esetében a hangsúly a ruha objekt jellegéről áttevődik az emberi használat során létrejövő végbemenő forma alakulásra. Ezért az életmű vizsgálatakor fontos évszám 1991 és 1992, amikor létrehozta az emberi test cselekvéseire koncentráló videómunkáit. Ezen munkák esetében Wurm a test- és emberkép kortárs értelmezésének és megjelenítésének lehetőségeit a statikus szobor megformálása helyett a cselekvő emberi test képének szoborkénti meghatározása felől közelíti meg.

III. 2. Videó munkák – a cselekvési folyamat mint alkotói program

A ruhának az emberi testtel való közvetlen kapcsolódási pontjait a kilencvenes évek elején készített videómunkái mutatják meg. Ezeknél a munkáknál előtérbe kerülnek az, hogy Wurmot nem elsősorban az emberi test érdekli, hanem az azt körülölelő, védelmet nyújtó héj, a ruha, a meztelen testet a civilizációtól elválasztó réteg.²⁰ A videóban a ruházat az emberi test létezési módjainak értelmezése okán van jelen. Az *én* és a külvilág közötti határt jelöli, miközben szociális jelzőrendszerként is funkcionál, egyúttal a társadalmi reprezentáció, illetve az identitás megteremtésének eszköze is.²¹ Az öltözködés határozza meg a külvilág felé sugározni kívánt énképünket, végeredményben létrehozva saját társadalmi reprezentációnkat. Erwin Wurm ezen rendszerének összefüggésében az *én*, elsődlegesen ruházatán keresztül létezik. A ruhához használója társadalmi és anyagi meghatározottságától függően, a gazdasági körforgás folyamán jut hozzá, annak szimbolikus jelentését pedig a társadalom szokás- és értékrendje határozza meg. A klasszikus figurális szobrászatban a ruha, egy a testhez hozzáadott héjszerű dolog volt, ami meghatározott történeti, illetve szociológiai jelentéssel bírt. Wurm esetében a központi témává előlépő ruha új kapcsolódási pontokat hoz létre használójával, annak szociális közegével és természetesen a mű befogadójával is. Wurm tehát

²⁰ S. Berg- H. Fridel- F. Schuh *Erwin Wurm. Gurke*. Dumont, Cologne, 2009. 19.o.

²¹ Készman J.-Petró Zs. *Erwin Wurm – Egyperces munkák. Szobrászat mint program*. Kiáll. katalógus. Ludwig Múzeum- Kortárs Művészeti Múzeum, Bp. 2018. 10.o.



44.



45.



46.



47.



48.



49.



50.



51.

kiforgatja eredeti összefüggéseiből a ruhadarabokat és mint műalkotást új kontextusba helyezi azokat.

1992-ben készíti el az *59 Positions* című, 20 perces loopolt videóját, amely öltözködés közben létrejövő abszurd formákat mutat be. Különös alakzatok születnek az egyenként 20 másodperces videókban, kíváncsi hibrid lények, amelyeket különböző színes ruhadarabokban, abszurd pózokba tekeredve láthatunk. A nyakkivágás, a ruhaujj, a nadrágszár mint sötét üregek, üres nyílások tűnnek fel. Ez az egyik első munkája, ahol markánsan jelen van az abszurd. A figurák tragikomikus szituációkban ragadnak, amely a könnyed felszín mögött komolyabb problémákra enged következtetni. Mindig van egy kis Beckett-i vonás a munkákban, ugyanis folyamatos mozgást látunk, de cél nélkül, egy hiábavaló és értelem nélküli létezés megjelenési formáiként. A videóban látható formálisnak ható attitűd új alapokra helyeződik, amikor központi szerepbe kerül az illetlen, a groteszk, a komikusan furcsa. A mű szimbolikusan elénk tárja ahogy az egyén különböző szociális helyzetek hálójába kerül. Wurm a társadalmi devianciát, mint az *én*-nek a fogyasztói társadalomban történő bebörtönözöttségét tárja elénk. Ezzel egyidejűleg a szociális meghatározottságból való egyfajta kilépési lehetőséget, ún. szökésvonalat is létrehoz, hiszen az abszurd elemek bevonásával ösztönöz arra, hogy a társadalmi konvenciókon kívül találjon magának helyet az egyén. Nem tudni, hogy ezeknek az abszurd helyzeteknek a humora a pulóverlányok kicsúfolásából fakad, vagy valójában mi magunk vagyunk, akiket kicsúfolnak. Nem tudjuk eldönteni, hogy a pulóverek akarják elnyelni Wurmot, vagy Wurm akarja széttépni a pulóvert.

Fabio getting dressed című 1992-ben készült videójában a művész barátját láthatjuk, aki felöltözik, ruhatárának összes darabját magára ölti. A tömeg megnövelésének egy szokatlan jelenete ez. A sok-sok ruharéteg az alany fizikai voltát hangsúlyozza, nagyobbá, és ezáltal jelentőségteljesebbé válik általuk. Maguk a rétegek valós és metaforikus pajzsként egyaránt funkcionálnak. Védelmes második bőr képződik, amely egyúttal az öndefiníció eszköze, ugyanakkor miközben egyre több réteg kerül Fabiora, annál kevésbé képes már a mozgásra. Egy cselekvőképtelenné vált szociális lényé válik.²² Ő maga is a tárgyasulás irányába indul el. A tömeg, és ezen keresztül a tekintély megnövelésének egy szokatlan jelenete ez, egyúttal a legjobb példa az egyén és annak társadalmi környezetének ellentmondásos kapcsolatára.

Érdeemes röviden kitérni az ezt a korai videómunkát továbbgondoló *Curator/Imperator* (2001/2002) című sorozatra. Itt Wurm egy adott művészeti intézmény kurátorát öltözteti föl, mint anno Fabiot. Ezen személy ilyenformán jelentőségteljesebb fizikumával demonstrálja a művészeti szcénában betöltött kitüntetett szerepét. Ez a mű a társadalmi jelentőség és

²² S. Berg- H. Fridel- F. Schuh *Erwin Wurm. Gurke*. Dumont, Cologne, 2009. 50.o.



52.



53.



54.



55.



56.



57.

intézményes hatalom kigúnyolásaként értelmezhető, fókuszában a művészeti szcénát olykor jellemző fennhéjázó arrogancia áll. Wurm sokszor kritizálja a művészeti intézményrendszert, miközben ki is használja azt.

A videók esetében az öltözködés normális aktusa, a folyamatosan ismétlődő és túlzó gesztusok nyomán teljes mértékben abszurdá válik, eredeti funkciója elvesz. Az alanyok mozgásképtelenségük okán szoborszerűvé alakulnak át. Erwin Wurm alkotói életútjának kezdetén készített, az emberi test deformálásának folyamatát fókuszba állító videómunkái, lényegében a testkép változásán keresztül demonstrálják a jelen társadalom emberképének torzulásait.

III. 3. Egyperces szobrok – a cselekvés mint alkotói program

Az 1996-tól napjainkig készülő *Egyperces szobrok* első darabjai improvizatív munkák voltak, olyan tárgyakkal és olyan emberekkel készültek, amik és akik éppen akkor a művész rendelkezésére tudtak állni. A résztvevők egy percig „pózoltak” a tárggyal az elhangzott instrukciók szerint, miközben az alkotó fotóval vagy videóval dokumentálta azokat.

Későbbi egyperces munkáihoz Wurm használati utasítást készített a tárgyak felhasználását illetően. Ez lehetett rajz, leírás vagy fotó. A művész abból az alapvetésből indult ki, hogy megvalósulás előtt minden szobor egy mentális kép.²³ Ez alapján készültek a már említett instrukciók is, amelyeket később a nézők realizáltak a kiállítóterben. Az *Egyperces szobrok* több szinten közvetítenek üzenetet a néző számára. Az alapvetően könnyed, abszurd szituációk sokkal komolyabb, komorabb konnotatív jelentéstartalmat takarnak. A Wurm által generált helyzetek között van erőszakos, pimasz, de akad kárörvendő is. A nevetséges szituációkat látva, leginkább mi, a nézők érezzük kínosan magunkat. A nevetségessé válás és az ebből fakadó szégyenérzet olyan félelmek, amelyeket ha lehetősége van rá, az ember ösztönösen igyekszik elkerülni, ekkor ugyanis az *én* egy rövid időre egy bizonytalan, a szociális meghatározottságon kívül eső helyzetbe kerül.

A használati utasítás, mint a műalkotás elvének megvalósításához szükséges cselekvéssor rögzítése a már korábban tárgyalt *Instruction Boxes*, esetében is fontos szereppel bír. Ez a koncepció köti össze a korábban készült objektet a későbbi, cselekvésre épülő azon munkákkal, ahol a művész vizsgálódásának középpontjában a mű létrehozásának folyamata áll. Az *Egyperces* munkáknál a kiállítás látogatója a használati utasítás alapján, maga hozza létre a szobrot, ő maga válik egy rövid időre szoborrá. Az így létrejövő „szobor” átmeneti

²³ Készman J.-Petró Zs. *Erwin Wurm – Egyperces munkák. Szobrászat mint program*. Kiáll. katalógus. Ludwig Múzeum- Kortárs Művészeti Múzeum, Bp. 2018. 4.o.



58.



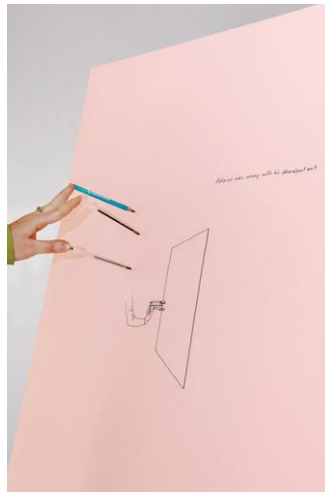
59.



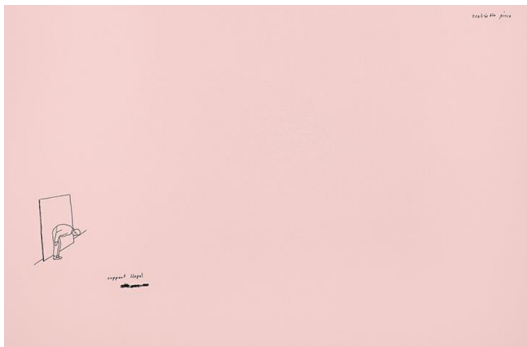
60.



61.



62.



63.



64.

jellegű, ugyanakkor az azt előhívó, koncepcióként rögzített instrukció örökre megőrzi a műalkotás lényegét, ideáját.

Wurm *Egyperces* szobrai groteszk egyensúly-gyakorlatoknak is értelmezhetjük. Ezekbe az alkotásaiban egy-egy hétköznapi használati tárgyat is beemel, melyeket az emberi testhez való viszonyában vizsgál. A végeredmény pedig legtöbbször valamiféle szurreális egyensúly a két matéria között.²⁴ A munkáiban felhasznált tárgyak elsősorban a mű megtapasztalásának eszközei, ugyanakkor attribútumok is, amelyek szobrászi minőségeket nyernek. A testtel összefüggésbe kerülve ezek a tárgyak a test egységét módosítják, esetenként meg is sértik.²⁵ Az olyan egyperces pozíciónál, ahol például az alany vállfát tart a szájában, miközben kezében a kabátját fogja, vagy amikor valaki különböző tárgyakat szorít a falhoz, sikerül feloldani valamiféle kollektív társadalmi kényszert, de közben a test konkrét helyzete immobilizálja az aktívan cselekedni akaró alanyt. Olyan munkák is születnek, ahol úgy tűnik, az alanyt elnyeli az őt körülvevő tárgyi világ. Wurm gondolkodásának fókuszában folyamatosan jelen van a különböző kapcsolódási pontok keresése az emberi testek és a tárgyi világ között. Ezt a két fenomént oly módon illeszti egymáshoz, hogy végül a tisztán körvonalazható identitások eltűnnek.

Itt meg kell említeni azt a tényt is, hogy a 21. században rohamosan fejlődő infokommunikációs technológia és az ezen alapuló hálózat megteremtette azt a generációt, amely már egy identitásképző eszközként készíti és használja a saját magáról előállított képeket. Ezzel összefüggésben az *Egyperces szobrok* dokumentációja is átértelmeződött, megjelentek azok, az eredeti *Egyperces szobrok* kisajátításaként létrejövő „home made” átiratok, illetve a szórakoztató ipar által átvett változatok, amelyek gyengítik az eredeti mű értelmezési hálóját és hatóerejét. Wurm alkotói módszerének kisajátítása és ezáltal a mű alkotásában való tömeges részvétel túlmutat a hatvanas, hetvenes évek demokratizáló törekvésein, vagyis a művészet és az élet határainak megszüntetésére irányuló igyekezeten. A műalkotás koncepciójának a közösségi hálón történő terjedése túlnő a művész irányításán. Az eredeti koncepció alapján az internetes társadalom által potenciálisan végtelen számban létrehozható variációk túllépik a művészet intézményesített keretét és szerzői-jogi szabályozását is. A szerző használati utasításait a közösségi média közvetítésével szabadon variáló megnyilvánulások a privát- és a közszféra területein egyaránt jelen vannak. Egyidejűleg mindkettőről mindkettőnek közvetítik tartalmaikat, így a két szféra határai összemosódnak.

²⁴ https://ludwigmuseum.blog.hu/2018/09/04/lehet_ra_nem_gondolni utolsó látogatás: 2020. május 20.

²⁵ S. Berg- H. Fridel- F. Schuh *Erwin Wurm. Gurke*. Dumont, Cologne, 2009.



65.



66.



67.



68.



69.



70.

Wurmnak eddig is voltak különböző public art munkái, de ezek a valós térben jelentek meg. Az *Egyperces szobrok*-nak az interneten történő terjedésével akarva akaratlanul a közösségi média is társadalmi közegévé vált. Az utóbbi időben a kortárs köztér egyre inkább áttevődik a virtuális térbe, ennek megfelelően a public art is hajlamos efemer jelleget öltetni. A közösségi média megjelenésével és elterjedésével átalakul a személyes tér és a magán szféra fogalma is. A virtuálisan bejárható terek egyre nagyobb népszerűségnek örvendenek, ugyanakkor az *Egyperces szobrok* esetében szükséges a néző fizikai jelenléte, kooperációja és koncentrációja ahhoz, hogy a mű az eredeti koncepció alapján születhessen meg.

A 2010-es évektől előtérbe kerülő „szelfimániával” az internetes társadalom önkép keresésének minősége is megváltozott. A szerző idevonatkozó stament-jének hiányában csak feltételezhető, hogy az önképkeresésnek erre a hatásmechanizmusára reagálva készítette el Wurm a felhasználók számára azt az önportrészorozatként előállítható egyperces instrukciós témát, amely a tunyaság és az értelem nélküli lét jeleneteit demonstrálja. *Instruction for Idleness* (2001) (Utasítás a tétlenségre).

Wurm művészetében a filozófia mint szellemi koordinátarendszer fontos szerepet játszik. A fizikai tevékenység gondolati tartalmakhoz való társítása jelenik meg abban, a szintén az *Egyperces szobrok*-on belüli sorozatban, amelyben a művész számára fontosnak tartott filozófusokhoz, vagy jelentős filozófiai témakörökhöz kapcsolja az instruált cselekvéseket. Például az *Adorno was wrong with his ideas about art* (1999), a *Support Hegel* (2005), a *The Trap of the Truth* (2014) valamint a *Theory of Hope* (2016) című munkái esetében. Ezeknél az *Egyperces szobrok*-nál az adott instrukciót követve kell egy bizonyos filozófiai vagy fogalmi problémakörhöz tevékenyen kapcsolódni. A filozófiai témakörökhöz kötődő sorozat esetében megfigyelhető, hogy Wurm a mű szempontjából két fontos stratégiát alkalmaz. Az egyik az, hogy a filozófiai vonatkozások nem a mű mélyén, úgymond szellemi háttérként húzódnak meg, hanem direkt módon, például már a mű címében megmutatkoznak. Másik az, hogy a mű témájaként választott filozófusok, (Kant, Descartes, Spinoza vagy Wittgenstein) mindegyike a racionalitás elsőbbségét hirdeti, vagyis az elmét tekintik a világ megismerésének eszközeként.²⁶

Mindkét stratégia ellentmondásos logikát követ, mivel ez a direkt módon megfogalmazott kapcsolódás a nagy gondolkodók filozófiáját egy bizonyos pontig a mindennapi élet szintjére szállítja azáltal, hogy a filozófusok fizikai jelenlétét helyettesítő panelek a látogatót interaktív viselkedésre ösztönzik. Egy filozófiai háttérrendszerre való ironikus utalás ez, ahol az igazság megkérdőjelezhető marad, mivel nem lehet praktikus bizonyítani.²⁷ A művek a teoretikus

²⁶ S. Berg- H. Fridel- F. Schuh *Erwin Wurm. Gurke*. Dumont, Cologne, 2009. 51.o.

²⁷ Uo. 51.o.

kritika és formális könnyedség dialektikus kapcsolatára építenek. Az irónia mögött meghúzódó referenciaháló súlyt adnak a művész geszterű ötleteinek.²⁸ A mű realizálásakor a performer egy olyan kísérletet hajt végre, amely annak a kérdéskörnek feltérképezésére irányul, hogy vajon meghatározhatjuk-e magunkat, mint felelősségteljes, a racionális szabályoktól mentes szabadon cselekvő egyén. Ez a kísérlet végül kudarcba fullad, mivel a szabad akarat Wurm szerint egy fikció.²⁹ Wurm a szabad akarat kérdéskörével a groteszk stilisztikai eszközeinek alkalmazásával néz szembe, mint például az 1999-as, *Sit Straight, Hold Your Breath and Think of Spinoza* című munkájában. Spinoza a szabad akarat lehetetlenségét állította. Wurm a szabad akarat fogalmát a mű létrehozási módjának összefüggésében vizsgálja. Amennyiben létezik szabad akarat, akkor elképzelhető, hogy ennek a szabad akaratnak érvényesítése, a szerző instrukciójának negligálásaként, válhat a mű alaptételévé. Az egyperces szobroknál a résztvevőnek csak annyi a döntési szabadsága, hogy lehetősége van visszautasítani a közreműködést. Ha azonban részt vesz, kiszolgáltatottá válik, hiszen a művész dramaturgiáját kell követnie. Wurm részben a „Csináld magad!” (DIY- Do it yourself) mentalitást vonja be a műalkotás folyamatába, de valójában az ebben résztvevő közönség eszközként funkcionál a mű létrehozásának processzusában.

Wurm munkái ezzel összefüggésben is ellentmondásos szerepben jelennek meg, hiszen akár az interneten elérhető instrukciók alapján bárkiből válhat a saját nappalijában egy Wurm mű. Ebben az esetben is műalkotásról van-e vajon szó? Wurm ezzel kapcsolatban megjegyzi: „Az elmúlt 21 év alatt csaknem 110 különböző *Egyperces szobor* pozíciót dolgoztam ki és nagyon szigorúan veszem azt, hogy kizárólag csak múzeumi közegben mutatom be őket.”³⁰ A használati utasításokon alapuló *Egyperces szobrok* ambivalens és kétpólusú művek. Mivel részvételre hívnak, ezért az aktív, kétirányú társadalmi kommunikáció egy formájáról beszélhetünk. Ugyanakkor amint a mű résztvevői végrehajtják a használati utasítást, azon nyomban meg is hiúsul a kommunikáció lehetősége, hiszen a résztvevők olyan pozícióba kényszerülnek, amely kívül esik saját befolyásukon, mivel a művész és a műben alkalmazott tárgyak tartják kezükben az eseményeket.

Wurm az *Egyperces szobrok* projektjével a klasszikus szobrászat érvényességi körét azáltal is újrarajzolja, hogy a posztamensnek, mint a szoborbemutató klasszikus eszközének, alárendelt szerepet ad. „Kísérletet tesz a szobrászat időbeli, társadalmi és interaktív dimenzióinak

²⁸ Truskolaski, Sebastian *Erwin Wurm* In.: Contemporary: Special issue on conceptual art No. 85, London, UK. 2006. 101-103.o.

²⁹ S. Berg- H. Fridel- F. Schuh *Erwin Wurm. Gurke*. Dumont, Cologne, 2009. 51-52.o.

³⁰ https://ludwigmuseum.blog.hu/2018/06/15/elhatároztam_hogy_mindent_szobornak_fogok_nevezni utolsó látogatás: 2020. május 20.

újriformálására.”³¹ Az általa instruált cselekvések a hétköznapi élet tágabb összefüggéseibe és közegébe illeszkednek és ezáltal az ebben a közegben érvényes szociális vonatkozások tükrében további jelentésrétegekkel bővülnek.

III. 4. Szobrok – Az anyagiasult és tárgyiasult cselekvés szemléltetése

Wurm a 2000-es évek eleje óta mutat be anyagban megformált, háromdimenziós műtárgyként megjelenő szobrokat. Elsőként a 2001 és 2005 között készült *Fat Cars* című, majd a 2003 és 2016 között készült *Fat and Melting Houses* sorozatát, valamint a 2006-ban a *The Artist Who Swallowed the World* című, teljes alakot ábrázoló 1:1-es méretű, az emberi testet mint szobrot láttató munkáját.

Az azóta eltelt években számos olyan, az emberi testet megformázó szobrot készít, amely a kor emberéről alkotott állásfoglalását szemlélteti. Ezek a szobrok első ránézésre nem szakítanak a figurális szobrászat évszázados hagyományaival, pontosabb vizsgálatuk során azonban láthatóvá válnak a szemléletbeli és munkafolyamatbeli különbségekben rejlő lényegi eltérések. Úgy a tárgyat, mint a figurát ábrázoló szobrok formai és tartalmi metamorfózisának szellemi alapját Wurmnak a 90-es években, a performatív és interaktív szituációkon alapuló munkáinak készítése során szerzett felismerései képezték. A korai, a cselekvési folyamatokra, valamint az általuk létrejött változásokra fókuszáló munkaperiódusban az akció elemeként gyakran megjelentek háromdimenziós tárgyak, amelyek az akció megvalósítására irányuló munkafolyamat során műelemből műtárggyá váltak. Az alkotó cselekvések folyamán létrejött műtárgyak a diszkurzív tér megmutatásának eszközeivé lettek és a folyamatművek háromdimenziós térben megjelenő statikus lenyomataiként is értelmezhetők. Ezek a statikus lenyomatok tehát nem tekinthetők a klasszikus szoborkészítés logikája alapján létrejött alkotásoknak. Ezzel ellentétben a 2000-es évektől kezdődően Wurm a klasszikus szoborkészítés logikája alapján hoz létre műveket, melyek azonban felhasználják a korábbi munkák tapasztalatait.

A *Fat Cars* és a *Fat and Melting Houses* sorozatok tárgyakat ábrázolnak ugyan, de megformálásuk megszemélyesítő jellegéből adódóan mégis az emberire, de mindenesetre az élő szervezetre jellemző folyamatokra utalnak. A gondolatmenet itt is hasonló azokhoz a videómunkákhoz, melyeknek fókuszában a főszereplő alany térfogatának növekedése, „hízása”, deformálódása, alapvető fizikai változása állt. Ezekből a korai munkákból alakultak ki a későbbi felhizlalt, deformált illetve olvadó tárgyai is. A *Kövér autók* valamint a *Kövér és*

³¹ Készman J.-Petró Zs. *Erwin Wurm – Egyperces munkák. Szobrászat mint program*. Kiáll. katalógus. Ludwig Múzeum- Kortárs Művészeti Múzeum, Bp. 2018. 14. o.



71.



72.



73.



74.



75.



76.

olvadó házak sorozat esetében a szerző a tárgyi világot ötvözi a biológiai létformára utaló formajegyekkel. Az élet két, alapvetően összeegyeztethetetlennek tűnő minőségét rendeli egymáshoz és ezáltal a gesztus által ezen alkotásai a poszthumán diskurzushoz kapcsolhatók.³² A kritikai poszthumanizmus ambíciói közé tartozik az a szándék, hogy túljutva a hagyományos humanista megközelítési módokon, az embert olyan elrendeződésként vehesse számba, ami együtt fejlődik más életformákkal és egybeolvad a környezetével és a technológiával.³³ Az életművön belül ezek a szobrok a korábbi, a cselekvési folyamatokra fókuszáló alkotói periódus statikus formában történő továbbgondolásaként is értelmezhetők.

Az embert ábrázoló szobrai közül az első teljes alakot megjelenítő statikus művét 2006-ban, *The Artist Who Swallowed the World* címmel állította ki. Ebben a munkájában is a korai videóiban megfogalmazott, a tárgyyszerűen mozdulatlaná váló ember ambivalenciája fejeződik ki. A szoborként megjelenített művész komikus, kissé keljfeljancsi szerű kövérsége okán mozdulni sem tud, elvesztette a mozgás szabadságát. Az éhségnek és falánkságnak, amely felhizlalja és deformálja a testet, kétféle olvasata lehetséges. Egyfelől az egzisztenciális bizonytalanság érzése elől menekülő egyén pótcselekvése, amely a benne tátongó űr kitöltésére irányul, másfelől kísérlet a világot megfigyelő és megérteni vágyó egyén felé áramló feldolgozhatatlan mennyiségű információ befogadására. A jóléti és az információs társadalom veszélyezteteti nemcsak a testi egészséget, de az intellektusra, az aktív szellemi tevékenységre is negatív hatással van, végső soron a felfokozott fogyasztói magatartással az egyén egzisztenciális bizonytalansága fejeződik ki. Az ily módon labilissá váló *én* Wurm munkáiban öndeformálódás útján jut kifejezésre.

A korai videómunkákkal (*13 Pullovers (1991)*, *59 Position (1992)*, *Fabio Getting Dressed (1992)*) részben párhuzamosan, háromdimenziós lenyomataikként megjelennek azok térben álló, statikus szoborváltozatai, például a *18 Pullovers (1992-2017)* és a *Psychos (2009-2010)* című művei. Ezeknél a műveknél Wurmot kifejezetten a héjszerkezet és a tömeg, mint egy szobrászati minőség megjelenítési módja érdekli.

A kilencvenes években készült testközpontú munkái összefüggésben vannak a kor testkép ideáljával, a fittség és tökéletes test képzetével. A „tökéletes test” nemcsak hogy hamis idea, de egy elavult gondolat is, hiszen tény, hogy az emberi testkép a nagyrészt standardnak mondható fix vázon túl nem meghatározható egy konszenzuális értékrendszer mentén. Hiszen

³² Kiegészítésként: A poszthumán diskurzuson belül az ember nem egy statikus, harmonikus autonóm egész, hanem egy bizonytalan, fluxusban lévő entitás. In.: Harrison, Ariane Lourie *Charting Posthuman Territory*, in: Harrison, Ariane Lourie *Architectural Theories of the Environment. Posthuman Territory*, New York: Routledge, 2013. 3-36.

³³ Nayar, Pramod K. *Posthumanism* Cambridge UK és Malden, MA: Polity Press, 2014. 2.o.



77.



78.



79.



80.



81.



82.



83.



84.



85.



86.

relatív és könnyen is változtatható, alakítható akár természetes folyamatok révén (fogyás, hízás), akár mesterséges módokon (plasztikai sebészet). A testtel kapcsolatos különböző társadalmi elvárások és előítéletek, prekoncepciók kritikájaként is tekinthetünk Wurmnak az ebben az időszakban illetve a kétezres években készült műveire.

Wurm *Bump* című szoborsorozatában, mint különböző pszichológiai állapotok és az azokhoz valamiképpen kapcsolódó fiziológiai feltételek kontextusában jelenik meg a figura.

A *Stress Bumps* (2008), *Anger Bump* (2007) és *Envy Bumps* (2007) című munkáinál olyan fej nélküli figurákat láthatunk, amelyeket itt-ott kitüremkedések deformálnak. Ezek a dudorok érzelmi állapotot jelenítenek meg. A test konkrétan reagál arra, ami éri őt, az érzelem kifelé, a test határait áttörve, kifelé, a külvilág felé terjeszkedik. Az emóció hatással van a fizikai testre, amely így a külvilággal, a környezetével zavarbaejtő kapcsolatot hoz létre. A mentális állapotot megjelenítő, érzelmileg motivált dagadó formák az egyén szociális vonatkozásainak metaforáiként is értelmezhetők.³⁴

Párhuzamosan az emberléptékű figurális művekkel, Wurm folyamatosan készít szabadtérre tervezett, nagyméretű alkotásokat. Ezek egyfelől a már elkészült szobrainak felnagyított változataiként jelennek meg, mint pl. a *Psycho* (2009-2010), a *Kastenmänner* (2010-2017) sorozatok. Másfelől olyan alkotások formájában, amelyek a korábbi műveinek készülésekor fel nem használt szellemi tanulságokat, illetve fel nem használt plasztikai elemeket hasznosítják újra. Ilyen például a *Verschnitt Skulpturen* (2016-2017) című sorozat.³⁵ Ezekkel a nagyméretű, a kültér nagyságrendjéhez igazodó szobrokkal Wurm egy megváltozott léptékrendet és ezáltal egy megváltozott műbefogadói szituációt hozott létre.

Wurm ezeket a szoborformációkat annak érdekében készíti, hogy általuk szemléltesse az egyén és a kollektív identitásformációk egymáshoz való viszonyának törékenységét. Ezek a szobrok egyben az egzisztenciális bizonytalanság metaforái, az anyagi világnak az egyén értékrendje feletti dominanciájának megtestesítői. Az individuum akaratának kinyilatkoztatását Wurm a normáktól való elszakadásban, illetve egyfajta anarchista viselkedésben látja. Ennek segítségével válhat az én képessé arra, hogy hacsak átmenetileg is, visszakapja egyéni mivoltát. Ennek előfeltétele, hogy az alany eltávolodjon komfortzónájától és a neki otthont adó társadalmi kontextustól. Tehát Wurm vizsgálódásai egyúttal tükrözik a társadalmi rendszer merev normáit és az egyénnek a normák megváltoztatására tett kísérleteit. Munkáiban a valódi, vagyis az ember társadalmon belül elérhető szabadságának eszményét kérdőjelezi meg.

³⁴ S. Berg- H. Fridel- F. Schuh *Erwin Wurm. Gurke. Dumont, Cologne, 2009. 25.o.*

³⁵ A *Verschnitt* szó értelemszerű magyar fordítása: a szándékosan készített szobrok anyagának leszabása után megmaradt melléktermék, maradvány anyagok.

III. 5. Fácit

Erwin Wurm alkotói programja az európai kultúra nagy kollektív tárházából merít, így a közönség könnyebben kapcsolódik műveihez, mint sok más kortárs művészeti alkotáshoz. Ugyanakkor a művész ezeket az ismerősnek hitt vizuális kódokat kifordítja eredeti kontextusukból, így állítva mégis intellektuális kihívás elé a nézőt. A szobrászati munkásságának fókuszában kirajzolódó emberkép, mint az individuum és a társadalmi lény dualizmusa válik láthatóvá.

Wurm abból a tényből indult ki, hogy az ember egyfelől az egyénhez (saját öntudatához) tartozó biológiai testként, másfelől különböző csatornákon egy közösség számára közvetítve magát, társadalmi kontextusban is létezik. A 20. század során a gyorsan változó gazdasági, társadalmi és kulturális viszonyok között az individuum kiszolgáltatottsága egyre fokozódott. Ennek következtében az emberi test megjelenítésének eszmei, anyaghasználati és mediális vonatkozásaival kapcsolatos elbizonytalanodás átszővi a modernitás és a posztmodernitás kulturális viszonyrendszerét. Wurm groteszk művészetében a társadalmi és kulturális helyzet különböző alkotói stratégiákat alkalmazva jelenik meg. Munkáiban a test deformálásán keresztül fejeződik ki úgy az énkép, mint az individuum válsága, valamint az egyén társadalmi krízisének jelenléte. Wurm alkotásaiban a jelen emberének a külvilág felé sugárzott énképének fluktuációját, illetve az embernek a társadalomban betöltött különböző szerepeit tematizálja és szemlélteti. A változatos alkotói eszközökkel létrehozott munkák szinte mindegyike az embernek a társadalommal kialakított viszonyát és az ezen belül adott lehetőségeit vizsgálja.

Az *Egyperces szobrok* szituációiban megmutatkozó kényes egyensúlyi helyzeteknek a társadalmi közegre történő kiterjesztéseként is felfogható az, ahogyan az egyensúlyi helyzeteket vizsgálja és művészetének témájává teszi. Műveinek tapasztalati hálóját a személyes és kollektív, a magánszféra és közszféra fogalompárok végpontjai között balanszírozva határozza meg. A művész ilyen módon való működése felforgatja azokat a modelleket, amelyek meghatározzák a szociális, gazdasági, és kulturális környezetünket. „Munkáim az emberi létezés egészéről szólnak: a fizikai, a szellemi, a pszichológiai és a politikai vonatkozásairól egyaránt.”³⁶

Wurm számára a testkép és az emberkép szobrászi megjelenítése kezdetben nem volt elképzelhető egy lezárt, visszafordíthatatlan alkotófolyamat élettelen szoborként tárgyiasult végtermékeként. Sokkal inkább egy eleven, állandóan alakulásban levő alkotói folyamatban létrejövő kimerevített, majd ismét átváltozó képződményként jelent meg. Az ezt a koncepciót

³⁶ <https://publicdelivery.org/erwin-wurm-one-minute-sculptures/> utolsó látogatás: 2020. május 20.

megvalósító munkái során szerzett alkotói tapasztalatai a későbbi fázisban létrejött, anyagba véglegesített, statikus szobrok készítésének esetében a szobrászat új alkotói módszereinek megtalálásához vezettek. Ez a gondolkodásmód és alkotói gyakorlat az ember- és testkép megközelítésének és megjelenítésének sokoldalú megújítását hozta magával. Az emberi test ábrázolását konceptuális alapon megközelítve, a mindennapi élet szituációinak összefüggésében vizsgálja. „...újabb tartományokkal bővíti a kiterjesztett szobrászati mező akcióradiusát, humorral tölti meg a klasszikus szobrok hideg pátoszától elhódított plasztikát.”³⁷ A kritikai cinizmus eszközével beszél világunk és realitásunk igazságairól. A műalkotásokban alkalmazott olykor cinikus hangvétel megakadályozza, hogy pátoszbba süllyedjen a mű, hiszen a humor segítségével is kimondhatunk bizonyos igazságokat, úgy is nevelhetünk, hogy közben fáj.³⁸

³⁷ Készman J.-Petró Zs. *Erwin Wurm – Egyperces munkák. Szobrászat mint program*. Kiáll. katalógus. Ludwig Múzeum- Kortárs Művészeti Múzeum, Bp. 2018. 14.o.

³⁸ Murg, Stephanie *In the Studio: Erwin Wurm* In.: Art+Auction no. 6, February 2013, New York, USA, 58-64.o.

IV. Bruce Nauman munkássága a testkép és emberkép amerikai kortárs diskurzus összefüggésében

IV. 1. Bruce Nauman alkotói programjának kontextusba helyezése

Bruce Nauman 1941-ben született Fort Wayne-ben, Indiana államban, majd a család Milwaukee-ba költözött, ahol Nauman a helyi egyetemen (*University of Wisconsin*) matematikát, fizikát és művészetet tanult. Miután ott befejezte tanulmányait a nyugati partvidékre költözött és 1964-66 között a *University of California, Davis* egyetemen folytatott tanulmányokat. Ekkor a festészet kérdései foglalkoztatták, de érdeklődése egyre inkább áttevődött a térbeli művészetek adta alkotói lehetőségek felderítésére. 1965-től műgyantából készült, egyszerű formai elemekből építkező, térbeli műveket készített, már ezek a művek is azt mutatták, hogy szerzőjük nem a tradicionális autonóm szobor létrehozásának lehetőségeire összpontosítja figyelmét.

Nauman munkásságának vizsgálatából leszűrhető, hogy a szerzőt életműve létrehozásának során leginkább az emberi test fizikai helyzeteiből és pszichológiai állapotaiból létrejövő összefüggések tapasztalati úton történő alkotói feltárása érdekelte és érdekli. Számára az ember teste és szelleme nem mint a szobor témája vált érdekessé, hanem mint a tapasztalás tárgya és eszköze lett fontossá. A testet körülvevő tér sem mint a szobor megjelenítésének helyszíne érdekeli, hanem mint az emberi testtel és szellemmel folytatott tapasztalási folyamatnak helyet adó közeg. Az ember létezésének ebből a speciális szempontból való érzékelése Nauman alkotói munkássága által válik lehetővé. Megállapítható tehát, hogy gondolkodása és tevékenysége nem az európai figurális szobrászat tradíciójának újraértelmezésére, hanem egy eddig ismeretlen szobrászati lehetőség feltárására és érzékeltetésére irányul. Bizonyára ebből az alkotói szándékból adódik, hogy a képzőművészet területéről szinte nem találunk előzményeket vagy párhuzamokat munkásságához. Saját meglátása szerint gondolkodásának alakulását sokkal inkább a zene és a filozófia területéről szerzett tapasztalatai befolyásolták. Érdeemes megjegyezni Naumanról, hogy fiatal kora óta gitározik és basszus gitározik, a zenéhez való kötődése a performanszai ritmusánál, időtartamánál, a loop-olás használatánál is felfedezhető. Ő maga John Cage, Steve Reich és Philip Glass munkáit hozza fel, mint inspiráló tényezőket. A munkái által megjelenített kérdésfelvetések esetenként kapcsolhatók filozófiai irányzatokhoz, így például a Merleau-

Ponty³⁹ gondolkodásához köthető fenomenológiai nézetekhez, valamint a Wittgenstein által képviselt nyelvfilozófiához.

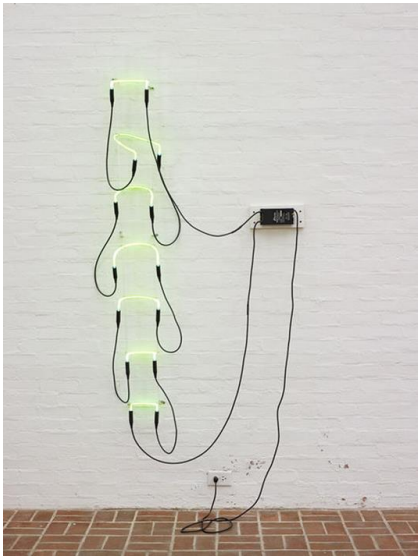
Nauman gondolkodása és műterme szimbiotikus kapcsolatot képeznek. Műterme ad lehetőséget arra, hogy teste és szelleme az adott tér fizikai viszonylatában a nap, mint nap végzett újabb és újabb alkotói gyakorlatai során tapasztalatokhoz juthasson. Úgy is tekinthetünk a műteremre, mint a művész testének és pszichéjének kiterjesztésére, illetve manifesztációjára. A műterem ugyanakkor az izoláció tere, egy olyan privát tér, amelyben félelem, bizalmatlanság, egzisztenciális tévelygés és kétség kaphat helyet.⁴⁰ Úgy is fogalmazhatunk, hogy a művész(et) maga a műterem, de ebben az összefüggésben az a hely, ahova vissza lehet vonulni. Ebben a szellemi- és cselekvési térben az itt történő bármilyen aktivitás művészetnek tekinthető aszerint, hogy a tevékenységeket miképpen rendezi, strukturálja a művész. Nauman esetében a műteremben végzett munka kevésbé produktum mint tevékenység centrikus. A tevékenység sok esetben saját testének a különböző, általa létrehozott szituációkban létrejött tapasztalatainak értelmezésére irányul. Ezekre a tapasztalatokra reflektálva tervezi meg a művész-mű-néző közti interakcióknak helyet adó tereket, mint pl. a Corridor-okat. Ezek a terek elsősorban a befogadó számára készül, a test fizikai és pszichológiai tapasztalatainak teret adó helyszínek, ugyanakkor a művész számára is lehetőséget adnak az interakciók természetének vizsgálatára.

Nauman konceptuális alapokon nyugvó művészete az egzisztencialista személetmód megidézésével az individuum létezésének alapkérdéseire koncentrálnak. Ennek értelmében az emberi test, mint az érzékeléseinek kiszolgáltatott individuum manifesztációja jelenik meg. A szobrok a testnek csak egyes részeit, pl. fejeket, kezeket láttatnak. Ezek a test egészétől elidegenített testrészek a kiállítóterben való elhelyezésükből adódóan képessé válnak a test egészének képviselésére, hátborzongató képet adva annak korunkban töredékessé vált jellegéről. Kiemelendő a címadás fontossága, ami kiegészíti, vagy előkészíti a néző számára a mű megközelítésének lehetőségét.

Sokféleség és ugyanakkor töretlen következetesség jellemzi a művész munkáit. Nauman korai műveinek heterogenitása nemcsak a minimalista vagy egyéb, a formarendszereket előtérbe helyező absztrakt szobrászat ideologikus alapját vitatta, hanem demonstrálta Nauman jellegzetes műalkotással kapcsolatos magatartását is, amely a nyelvi jelentések formai

³⁹ Az észlelés, a megismerés nem elválasztható a világtól magától, vagy a világ maga az észleléstől. Nincsenek külön megragadható pontjai, igazságai, folyton mozgásban van a világgal együtt melyben a maguk a tárgyak is az észleléssel változnak, formálódnak, s újabb észleléssel újra alakulnak.

⁴⁰ https://www.academia.edu/9855060/Bruce_Nauman_Space_Mirror_Body_p.6 utolsó látogatás 2020. május 20.



87.



88.



89.



90.

elemekhez való társításával a különböző kommunikációs csatornák közötti átjárhatóságot tette lehetővé.⁴¹

A szerteágazó alkotói eszközökkel létrehozott projektjei, szobrok, performanszok, filmek, videók, szöveg alapú munkák, több részből álló hang-installációk és építészeti struktúrák formájában jelennek meg. Munkássága során a különböző eszközöket gyakran párhuzamosan alkalmazza a tér-idő-ember viszonyrendszerében. Peter Schjeldhal kritikus a *The Trouble With Nauman* (1994) című esszéjében így ír a művészről: „Azt hiszem, ő a legjobb - nélkülözhetetlen - amerikai művész az elmúlt negyed században... Munkái a tiszta intelligencia manifesztációi, lakonikus humora, amely hihetetlenül finomodik a reflexió során, kimondhatatlan bölcsességről és tudásról árulkodik... A munkáival való találkozáskor már szinte számítok annak a bizonyos magányos, fájdalmas önreflektív lelki állapotnak tematizálására is, amely hatásában leginkább olyan, mint a legtisztéletreméltóbb ugyanakkor legkevésbé szívesen fogadott emberi adottság, a lelkiismeret...”⁴² Bruce Nauman egyike a legmeghatározóbb kortárs művészeknek, akinek komplex és termékeny munkássága a hatvanas évektől a művészet alapvető fogalmait és az egyén sorskérdéseit járja körbe.

IV.2. A műterem – az alkotói tapasztalás helyszíne

Naumant tanulmányai végén már az olyan, a létezés kérdésfelvetéseit magukban hordozó fogalmak foglalkoztatják, mint ember, individuum, egzisztencia, folyamat, időtartam, idő, tér. Az ezen kérdéskörökre épülő művészi gyakorlatában egy új, egyéni alkotói attitűd, és az annak megfelelő „szókincs” alakult ki, amelynek segítségével a művész a test és az én, valamint az anyag és a tér összefüggéseit juttatta kifejezésre. 1966-tól San Francisco-ban bérelt stúdiót, ahol elsősorban saját testének a tér érzékeléséhez fűződő kapcsolatát kutatta. Ezzel párhuzamosan a fent leírt kérdésköröket vizsgáló munkái elkészítése során különböző technikákat és metódusokat alkalmazott, valamint fejlesztett ki. Így készültek például a neonmunkák (*Neon Templates of the Left Half of My Body Taken at Ten Inch Intervals*, 1966), a viasz öntvények (*From Hand to Mouth*, 1967), a hologramok (*Making Faces*, 1968), a filmek (*Art Make-Up*, 1967–68) és a műgyanta szobrok (*Six Inches of My Knee Extended to Six Feet*, 1967).

⁴¹ Simon, Joan *Breaking the Silence: An Interview with Bruce Nauman*, 1988. In.: Kraynak, Janet *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words: Writings and Interviews*, MIT Press, London, 2005. 317.o.

⁴² Schjeldahl, Peter *The Trouble with Nauman*, 1994 in: Morgan C. Robert *Bruce Nauman*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 2002. 100-108.o. online: <https://www.artnews.com/art-in-america/features/archives-trouble-nauman-63573/> utolsó látogatás: 2020.május 21.



91.



93.



92.

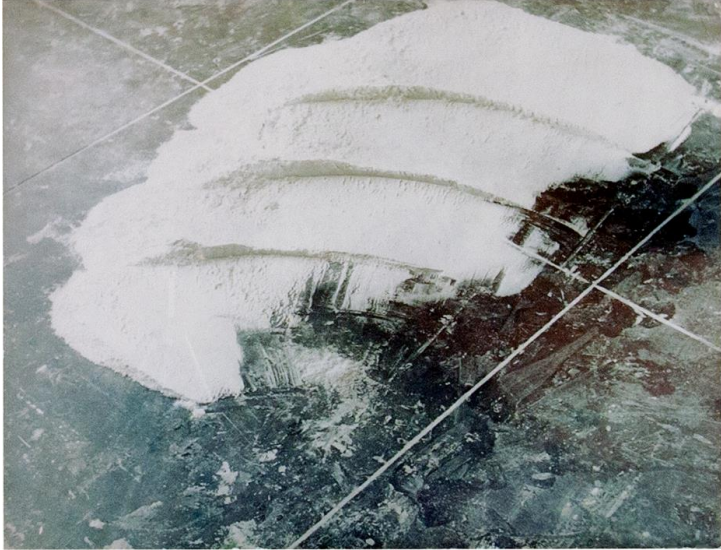
Ebben a korai fázisban készültek azon tárgyai is, amelyek a test és tárgy közti interakció létrejöttének eszközeként szolgáltak. Ilyen például a *Device to Stand In* (1966) című műve, amely a performatív, időalapú és az objektszerű, térbeli művei között helyezkedik el. Ez esetben egy olyan térformáról van szó, amely az általa alkotott térbe való belépésre, valamint idő- és tapasztalati alapú interakcióra invitálja a nézőt. A térforma az interakcióban használati funkciót tölt be, ugyanakkor az interakció szünetében műtárgyként van jelen a kiállítóterben.

Nauman sok esetben saját testét használja fel a gondolatait megjelenítő közlésmódok eszközeként és alapanyagául. Például az *Art Make-Up No.1-4* (1967-68) című, film-environment munkájában, ami egy szójátékból indul ugyan, de saját testének és identitásának elrejtését tematizálja. Négy egymást követő 10-10 percig tartó 16mm-es filmfelvételen rögzíti, amint vastag festékréteget ken fel arcára és felsőtestére. A fehérre, rózsaszínre, zöldre és feketeire történő elmaszkírozás során a művész kísérletet tesz egy új identitás megszerzésére (making himself up). A mű bemutatásakor a kiállítóter ez esetben egy olyan akcióterré változik, amelynek keresztüzébe kerülve a néző intenzív figyelmét a szimultán történő, azonos ritmusú cselekvéssorok megfigyelésére és értelmezésére koncentrálja. Ez a progresszív mű az Egyesült Államokon belül a különböző városokban nagyon eltérő fogadtatásban részesült aszerint, hogy az adott helyszínen működő művészeti intézmény hogyan viszonyult a kortárs művészet jelenségeihez. Érdekes tény, hogy ekkoriban a new york-i Whitney Museum, mint több más vezető művészeti intézmény is, már a progresszív törekvések támogatására koncentrált, míg más intézmények, amelyek még a műfajok szerinti kategóriákban gondolkodtak, értetlenül fogadták Nauman műveit. Az *Art Make-Up No.1-4* művet a művész 1968-ban a San Francisco Museum of Art-ban megrendezett szobrászati kiállításra adta be. A művet Gerry Nordland kurátor visszautasította, mivel szerinte nem felelt meg a szobormű kritériumának.

Nauman az elsők között (ha nem legelsőként) állított ki szobrásként fényképet, mint műalkotást. A *Self Portrait as a Fountain* (1966) című műve egy tizenegy részes fényképsorozatnak egy darabja. Itt is a művészt látjuk, ahogy a hagyományos dekoratív szökőkutak meztelen alakjainak teátrális mozdulatát utánozva megkérdőjelezi a művész és a mű közti tradicionális viszonyt. Ekkoriban Nauman több helyen is úgy nyilatkozott a művészről, mint egy csodálatos ragyogó szökőkútról. Az 1966-ban készült műve, *The True Artist Is an Amazing Luminous Fountain (Window or Wall Shade)* is ezért kapta ezt a címet. A művész személyének klisészerű és elavult meghatározásának szatírája ez a mű, amely szerint a művész egy olyan termékeny zseni, aki folyamatosan műremekeket hoz létre. A szerző egyben képi kísérletet tesz a műalkotás és a művész hatásterületei közti határvonal eltörlésére.



94.



95.

A fent bemutatott fotósorozatot követte a *Flour Arrangement*⁴³ (1966-67), amelynek címe egy szójátékot rejt magában, hiszen a flower arrangement (virágkötészet) és floor arrangement (padlón történő elrendezés) kifejezésekre is rímel. A szójáték által létrejött asszociációk kiterjesztik a mű értelmezési hálóját. A *Flour Arrangement* létrehozásához több négyzetméter szabad padlófelületre volt szükség, ezért Nauman kihordott mindent a műterméből és egy nagy halom lisztet helyezett el annak padlóján. Egy hónapon keresztül nem foglalkozott mással, csak azzal, hogy nap mint nap új alakzatot hozzon létre az adott lisztkupacból. Ezt a folyamatot illetve az ennek során létrejött különböző formaképződmények mindegyikét egy-egy fényképpel dokumentálta. Ennek a performatív munkafolyamatnak a végén harminc fénykép maradt, mint maradványdokumentáció, amely nagy pontossággal rögzítette a különböző halmok formációváltozatait. Ezáltal a formaképzési metódus által a szoboralakítás tradicionális jellegét és jelentését egy központosított tárgyról a térben és időben szétszórta mezőre helyezte át. Nauman a harminc fényképből hét darabot választott ki és helyezett egymás mellé a falra. Az így létrehozott mű nem egy lineáris folyamat egyértelmű dokumentuma, hanem egyedi módon szerkesztett pillanatok sorozata, amelyet fényképcsoporként mutatott be.⁴⁴

Már ebben a korai periodusban is megfigyelhető Nauman alkotói tevékenységének azon sajátossága, hogy az őt foglalkoztató kérdésfelvetésekre adandó válaszait sok oldalról átgondolva és több szempontból feldolgozva jeleníti meg. Az egyik központi témája az individuum helyzetének kérdése, amit ebben az időszakban szintén több mű elkészítésén keresztül vizsgált. Itt ezek közül kettőt emelek ki, az egyik az individuum jelenlétének hiányát, a másik az individuum jelenlétének elutasítását tematizálja és jeleníti meg.

Az 1966-ban készült és 1969-ben a *When Attitudes Become Form* című kiállításon bemutatott, *Neon Templates of the Left Half of My Body Taken at a Ten Inch Interval* (1967) munkája az emberi alak konkrét megjelenítése nélkül, láttatta annak hiányát. Ez a mű saját testének baloldali felületéről vett kontúrjait lekötve formálja meg alakjának negatív lenyomatát és ezáltal utal a konkrét személy létezésére és jelenlétének hiányára.

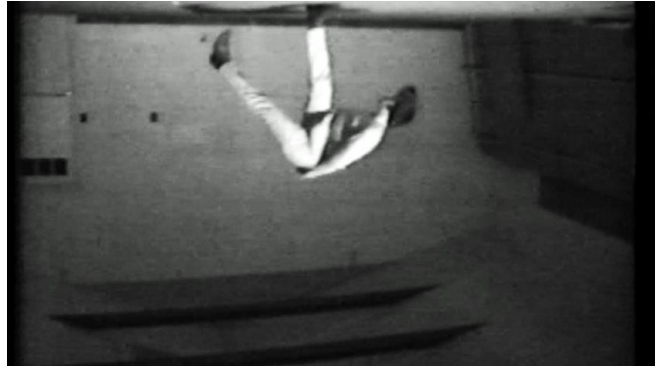
Az individuum elutasításának témakörében 1968-ban készült *Get Out of My Mind Get Out of This Room* című munkája szintén a jelen nem levő ember kérdéskörével foglalkozik egy másik aspektusból. Úgy a cím, mint a mű maga, egy ijesztő pszichológiai megnyilvánulásra utal. A mű csupán egy üres, kb. 3x3 méteres, négyszögletes helyiségből és egyetlen

⁴³ Benjamin Buchloh erről műről és Richard Serra két másik munkájáról (*Scatter Piece* (1967) és *Splashing* (1968)) írja, hogy az első igazi processz szobor. In.: Benjamin H. D. Buchloh *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955–1975* (Cambridge: MIT Press, 2000), 414.o.

⁴⁴ Krainak, Janet *Bruce Nauman's Words*. In.: Krainak, Janet *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words: Writings and Interviews*, MIT Press, London, 2005. 12-13.o.



96.



97.



98.



99.

hangfelvételtől áll. Tárgyak vagy más figyelemre méltó fizikai részletek hiányoznak, a kicsi, zárt tér ennek ellenére tele van, mivel azt a hangfelvételtől közvetített dühös kiáltás tölti meg. Folyamatosan a következő utasítás hallatszik: „Menj ki a fejemből, menj ki ebből a szobából!”. A hangszórókat falakba rejtették, így ezeknek a hangoknak a forrása rejtett marad, ám a test nélküli hang, a parancsoló és riasztó közvetlenségével arra ad utasítást, hogy a jelen levő személy hagyja el ezt a helyet. Nauman 1988-ban így nyilatkozott erről a műről: „Ez a munka számomra még mindig hihetetlenül erős. Ez tényleg megmarad az ember fejében. Egy valóban félelmetes munka. Néhány éve nem hallottam, de utoljára mikor megint találkoztam vele meglepődtem, mennyire erős. Azt hiszem, hogy ez az egyik olyan művem, amihez visszatérhetek. Nem tudom, honnan jött, vagy hogyan sikerült ezt megcsinálni, mert annyira egyszerű és őszinte.”⁴⁵

A 60-as és 70-es években készült environment jellegű munkákban a hang, a fény és a vetített mozgóképek különféleképpen épülnek be a térbe, ahol a néző mozgás, látás és hallás által tájékozódik. Ennek a tájékozódási folyamatnak a során fokozódik a vizuális, a pszichikai és a fizikai észlelés és felbomlik a különbség a szemmel történő látás és a testtel való megtapasztalás között.⁴⁶ Az ezzel egyidőben létrehozott performatív munkáiról készült mozgóképes dokumentációk egyetlen kamerával, statikus kameraállásból kerültek felvételre. Bemutatásukkor a nézőben felmerülhet a kérdés, hogy a vetített képanyag a performansz dokumentációjaként, vagy mint autonóm műalkotás értelmezendő. Későbbi mozgókép technikával készült munkáinál a kamera beállítással, elforgatással, mozgatással a művész testének oldalirányú pozicionálásával azonban további olyan elemet helyez a műbe, amely túlmutat a dokumentációs szándékon. Így például a *Revolving Upside Down* (1969) című munkában Naumant láthatjuk, aki egy lábon állva nagyon lassan körbe-körbe forog. A kamera úgy van beállítva, hogy a művészt a képfelületén belül a felső képmezőben látjuk mozogni, így a látvány egy antigravitációs helyzetet sugall, mintha a performert a mennyezethez rögzítve felfüggesztették volna. A kamera fordított helyzetű beállítása megváltoztatja a nézőnek az előadáshoz való orientációját.⁴⁷ A *Wall-Floor Positions* (1968) című munkája szintén a művésznak egy gyakorlatát mutatja, amint egy szokatlan testhelyzet kiegyensúlyozásának lehetőségét keresi a fal és a padló viszonylatában. Minél inkább a művész testére fókuszálunk, figyelemmel kísérjük mozgását, ahogy testhelyzete néhány másodpercenként változik és elmozdul, miközben a falhoz és a padlóhoz viszonyítva különböző mozdulatvariációkat hoz létre, egyre inkább nyilvánvalóvá válik, hogy ehhez a

⁴⁵ Kraynak, Janet *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words: Writings and Interviews*, MIT Press, London, 2005. 334. o.

⁴⁶ Uo. 2.o.

⁴⁷ Morgan, C. Robert *Bruce Nauman*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 2002. 1-21.o.



100.



101.

cselekvés-sorozathoz jelentős testi és szellemi koordinációra, illetve koncentrációra van szükség. Kitartani egy-egy pozíciót, miközben a következő mozdulatot kell átgondolni úgy, hogy ne ismétlődjenek hasonló testhelyzetek a performansz 60 perce alatt, nem egyszerű feladat. Rendkívüli összpontosítást igényel és figyelni kell a mozdulatok átalakulásának ritmusára is. A néző számára a mű időtartama végtelennek tűnhet, időérzékelése elbizonytalanodhat. A cselekvésnek személyes időtartama van, és ez az időtartam a valós időpillanatoknak a művész által létrehozott kompozíciója, pillanatokból álló gyűjtemény. A *Wall-Floor Positions* című folyamatot megjelenítő mozgóképfelvétel láthatóvá teszi az individuum testének és szellemének kölcsönhatásaiban alakuló viszonyát.

1973-tól nemcsak a saját testét használta, hanem például az *Elke Allowing the Floor Up Over Her, Face Up* valamint a *Tony Sinking Into the Floor, Face Up and Face Down* című munkái estében két színészt kért fel az együttműködésre. Ennek során Nauman azt kutatta, hogy egy mentális tevékenységet milyen módon lehet vizsgálni akkor, ha a tevékenységet nem saját maga hajtja végre. Ebben az esetben ugyanis nem maga a művész, hanem a színész válik a feszültséggel teli pszichológiai állapot helyszínéül. Ezen két videóban szereplő színészek olyannyira beleélték magukat abba a pszichológiai állapotba, amit Nauman szándékozott bemutatni, hogy fizikai tüneteket produkáltak (izzadtak, köhögtek, reszkettek). A felvételen nem látszódnak ezek a tünetek. Nauman elmondása szerint, aki mint rendező volt jelen a forgatáson nagyon ijesztő élmény volt látni ezt. Nauman ezen munkái párhuzamosan futnak azokkal a projektekkal, amelyek az általa létrehozott fizikai terek pszichológiai dimenzióit vizsgálják.

IV.3. Corridors – A befogadói tapasztalás terei

A corridor (folyosó) szó egy olyan helyszínt jelöl, ami nem az ember hosszas tartózkodásának, hanem egy átmeneti állapotban véghezviendő cselekvésének, egy valahonnan valahova vezető út bejárásának ad helyet. A Nauman által felállított folyosók azzal a céllal készültek, hogy az azokon végig haladó egyénnek a folyosó bejáratától annak végpontjáig haladva egy fizikai és pszichikai tapasztalat megélésére adjon helyet.

Kiemelendő tény, hogy Nauman 1968-ig műtermében végzett alkotói gyakorlatai során a műterem padlóját-falait-mennyezetét használta munkaeszközként, nem változtatta meg a műterem téri adottságait, nem épített be határolófalakat. Először 1967-68-ban a *Walking in an*



102.



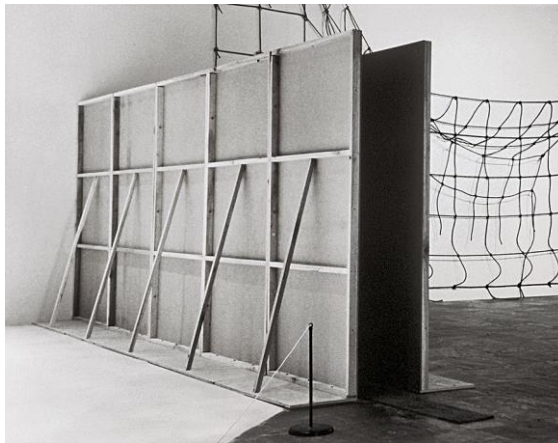
103.



104.



105.

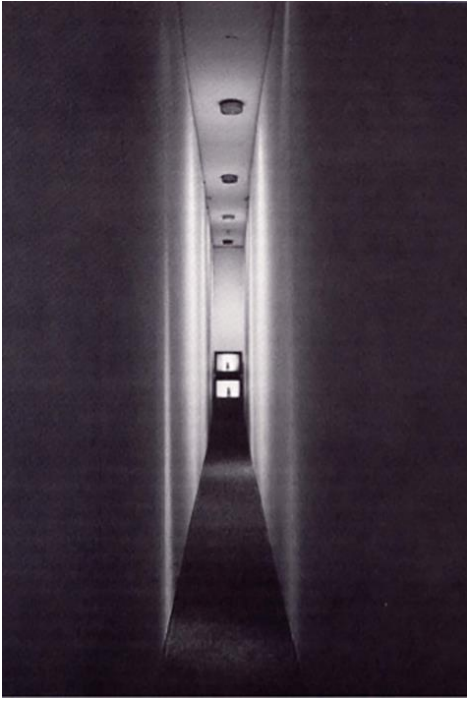


106.

Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square című, Meredith Monk⁴⁸ által koreografált gyakorlata esetében a padlóra ragasztott szalaggal jelölte ki mozgásterének határait és ezzel cselekvését egy előre meghatározott mozgásirányra és mozgásfolyamatra, a járás mozdulatelemeinek lefolyására és annak értelmezésére koncentrált. Ezt követően, 1968-ban a műtermében egy szűk folyosót épített fel a *Walk with Contrapposto* című videó-performanszának szolgáló helyszínéül. Ebben az esetben, úgy mint a korábbi műtermi performanszok esetében, a művész egyszerre volt a felvett szituáció alanya és tárgya. A felvételen, a mű címének megfelelően a szobrászat szempontjából ikonikusnak számító kontraposzt megnevezésű testhelyzetben rejlő mozgáspotenciál Nauman általi interpretációjának megjelenítése látható. A mindössze 50 cm széles folyosó határolófalai leszűkítették a művész oldalirányú mozgásának határait és ezzel megakadályozták testének oldalirányú eldőlését. A szűk folyosó egyik végén elhelyezett kamera egy természetellenes, kimódolt, távolodó és visszatérő mozgássort rögzített, amely az individuum furcsa, értelmetlennek tűnő igyekezete által ironizálta az ikonikus kontraposzt művészettörténeti jelentőségét. Ezt a folyosót Nauman 1969-ben, mint önálló alkotást állította ki, *Performance Corridor* címmel a Whitney Múzeumban, New York-ban. Ez volt az első olyan vállalkozása, amelynek során a befogadót egy általa konstruált üres és szűk térben, egy meghatározott haladási irányra kényszerítette és ezáltal arra készítette, hogy a helyzetből adódó fizikai és pszichikai állapotára koncentráljon és reflektáljon. Ez a corridor az egyik végén a bejárati nyílással a másik végén kiállítótér falának ütközve, mintegy zsákutcaként működött.

Nauman ezen első épített folyosója a tér strukturális kérdéseivel foglalkozik, az érzékelés itt kevésbé intellektuális, kevésbé fogalmi, inkább a testi tapasztalatokra összpontosít. Ezt a corridor munkát úgy, mint a későbbieket is tudatosan úgy tervezte, hogy annak aránya szándékolatlan keskenyebb a megszokott folyosók arányaihoz képest és egyszerre csak egy néző lehet jelen a corridor terében. A kiállításokon bemutatott corridor munkák esetében már nem a művész a tapasztalati szituációk alanya és tárgya, hanem az egyén válik a szituációk alanyává és tárgyává, cselekvővé és egyúttal megfigyelővé, valamint reflektáló individuummá. A művészt az emberi viselkedés modelljei érdeklik és tisztában van azzal a megigéző jelleggel, amelyet mindenki érzékel, amikor saját reflexiójával találkozik. Nauman kihasználja ezt és a továbbiakban olyan szituációkat hoz létre, amelyben megszűnik a szokásos (ön)tapasztalat, és a néző egy olyan véget nem érő spirálba kerül, amelyben reménye sincs arra, hogy összhangba kerüljön magával.

⁴⁸ Meredith Jane Monk (sz. 1942) amerikai zeneszerző, előadóművész, rendező, koreográfus. Az 1960-as évektől kezdve Monk olyan multidiszciplináris alkotásokkal foglalkozik, amelyek ötvözik a zenét, a színházat és a táncot. Nauman több művében is közreműködött mint koreográfus és mint performer egyaránt.



107.



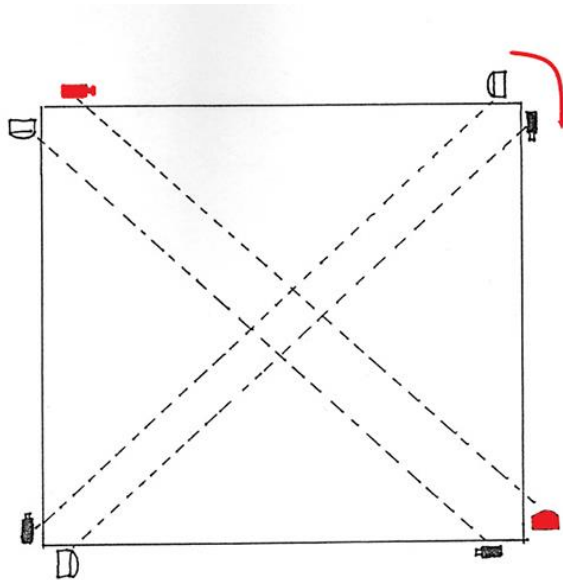
108.

A *Performance Corridor* című munkát több másik, az individuumnak egy a művész által meghatározott téri szituációban előhívott tapasztalatait tematizáló munka követte. Ezekhez a munkákhoz Nauman az esetek egy részében használt tárgyakat vagy eszközöket, mint pl. tükröt, videokamerákat, monitorokat. Más esetekben viszont tárgyak és eszközök nélküli, általa épített, üresen hagyott tereket töltött meg erőteljes fényekkel vagy erőteljes emberi hangokat citáló hangfelvételekkel. Ezen munkái esetében nem mindig a folyosónak az oda-vissza haladást szolgáló szűk terét alkalmazza a tapasztalatátadás helyszínéül. A számos, különböző jellegű, de minden esetben az individuum tapasztalásszerzésének helyet adó munkái közül a dolgozat szempontjából a következő hármat fontos kiemelni azért, mert ezek a tapasztalatszerzés különböző módjainak prototípusaiként értelmezhetők: az egyik az 1970-ben készült *Live-Taped Video Corridor* című, a másik az ugyancsak 70-ben készült *Going around the Corner Piece* című és végül az 1972-es *Kassel Corridor: Elliptical Space* című munka.

Az 1970-ben készült *Live-Taped Video Corridor* című munka esetében a folyosó egyik végén található a bejárati nyílás. A folyosó másik végén a padlóra Nauman kettő darab egymásra tett tévéképernyőt helyezett el. A hosszú folyosó terébe belépve a látogató elsőként úgy észlelte, hogy az alsó képernyőn az a folyosó jelenik meg üres állapotában, amelyben ő maga éppen jelen van, a felső képernyőn pedig ugyanazon folyosóban egy mozgó alak volt látható. A képernyőkhöz közeledve a látogató felfedezte, hogy a mozgó alak ő maga, viszont nem szemből, hanem hátulról és távolról jelenik meg a képernyőn. A jelenség zavart keltett, mivel a mű befogadóját az idegenül ható szituáció megakadályozta abban, hogy egy meghitt viszonyba kerülhessen saját maga képével, hasonlóképpen ahhoz, mint amikor a hétköznapi életben tükörbe nézve találkozik önmagával. Ez a szituáció túlmutatott az ismertnek hitt élettani reakció szintjén, az egyén így egy önmagától elidegenítő, emocionális tapasztalás részesévé vált.⁴⁹ Ennek a munkának kapcsán Naumant saját állítása szerint az érdekelte, hogyan tud egy szituációban több típusú információt átadni és ezeknek együttese hogyan hat a befogadóra. Ebben az esetben egyszerre beszélhetünk egy pusztán fizikai információról, és az ehhez társuló vizuális, intellektuális és pszichikai információkról. A befogadónak önmagáról szerzett benyomásainak teljes értékű megtapasztalása a különböző minőségű információk által keltett feszültség feldolgozásának folyamatában következhet be.⁵⁰

⁴⁹ Phillips L.- Burton J.-Ritson A. *Out of Bounds. The Collected Writings of Marcia Tucker*, Getty Research Institute, LA, 2019. 14.o.

⁵⁰ Smith, Bob *Bruce Nauman Interview*, 1982 In.: Kraynak, Janet *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words: Writings and Interviews*, MIT Press, London, 2005. 297.o.



- (1) Piece is 20 feet square and ten feet high
- (2) Television monitors are placed on floor flush with wall
- (3) Cameras are mounted 9 feet 3 inches from floor.
- (4) Cameras should be angled to show a person from head to foot when that person is 1/3 of the way past the camera.
- (5) Cables connect monitors to cameras according to above illustration.
- (6) List of necessary equipment is attached on separate page.

109.

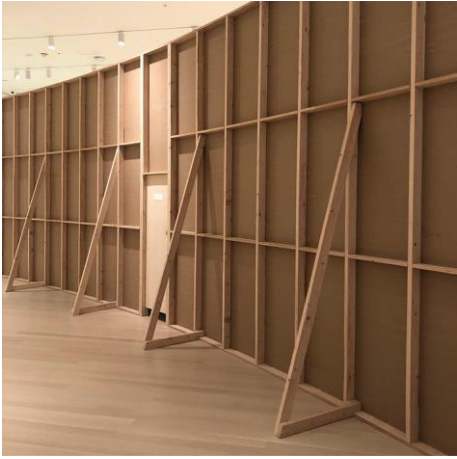


110.

Az ugyancsak 1970-ben készült a *Going around the Corner Piece*, című munka esetében a mű hatásmechanizmusa és eszközhasználata első látásra hasonlóknak tűnhet a *Live-Taped Video Corridor* című munkáéhoz, hiszen itt is egy épített teret és monitorokat alkalmazva teremtette meg a művész a tapasztalat átadásának terét. A két munka közti lényegi különbség az, hogy a befogadó itt nem egy lineáris térben, egy folyosóban mozogva szerez tapasztalatokat egyéni helyzetéről, hanem egy a kiállítóterbe beépített, zárt építmény körbejárása során. A kiállítóter közepét egy nagyméretű (284 cm magas és 654 x 654 cm széles) fehér színű építmény foglalja el, ami méreteiből adódóan egy szoba asszociációját kelti. Keresve az építmény bejáratát kiderül, hogy az nyílás nélküli, belső terébe sem belátni, sem bejutni nem lehet. Az építmény minden egyes oldalfalának felső sarkára egy kamera van felszerelve. Ugyanazon falnak a másik sarkán, átlósan a kamerákkal a padlón, szorosan a fal mellett, egy-egy tévéképernyő áll. Az azonos oldal sarkain elhelyezett kamera és a monitor egymás felé fordulnak. (Lásd mellékelt ábra). A figyelmes néző az egyik fal mentén elindulva arra számít, hogy saját magát fogja a monitoron megpillantani, de nem ez történik. Mivel a kamerák nem az azonos oldalon elhelyezett tv képernyőkkel vannak összekötve, hanem a következő oldalon található monitorral. Ennek következtében a néző csakis abban a másodpercben pillantja meg magát, amint az építmény sarkát elérve, éppen befordul annak másik oldalára. A befogadó ebben a pillanatban is csak hátulról és csak egy másodpercenyi időtartamra látja magát. A mű technikai tényezőinek ilyenét részletességű leírása azért vált szükségessé, mert a művész által létrehozott szituáció jelentését a felhasznált eszközök működtetésének módja teszi értelmezhetővé. Az alkotói szándék, vagyis a mű lényege ugyanis csakis a kiállítási szituáció egészének összefüggésében közelíthető meg. Amennyiben a kiállítóteret a közsfera helyszínékként tekintjük, akkor megállapíthatjuk, hogy az individuum ennek a műnek az esetében a közsfera területén mozogva szerzi meg messzemenő tapasztalatait az önmaga és a közösség viszonyáról. Az adott közsferában egyfelől egy számára ismeretlen, masszív (fel)építménnyel találkozik, amelybe nem is léphet és nem is láthat bele. Másfelől érzékeli, hogy az építmény oldalfalain elhelyezett kamerák által megfigyelés alatt áll. A megfigyelés tényének összefüggéseiről azonban nem tud világos képet alkotni, mivel a kamera hátára és az építmény sarkára koncentrál. Itt a befogadó nem tud felzárkózni a látvány teljes értékű befogadásához, hiszen az látótávolságán kívülre reked. Ebben a szituációban felsejlik az individuumnak és a közösségnek az egyén számára áttekinthetetlen viszonya. Már a *Live-Taped Video Corridor* című, az individuális szfera folyosójában zajló tapasztalatok megszerzésére irányuló munka esetében is megfigyelhető volt egyfajta elidegenítő pszichológia, az észlelés során létrejövő zavarkeltés. A zavarkeltés a *Going around the Corner Piece* című munka esetében felerősödik, hiszen itt nem csak az



111.



112.



113.



114.

individuumnak egy rávonatkoztatott térben zajló észlelése, de a közsféra tényezői általi meghatározottsága is befolyásolják és elbizonytalanítják helyzetét. Beckett, akit Nauman mindig nagyra becsült, a kamera lencsáját „a ragadozó szemének” nevezte. Ezzel a kifejezéssel a megfigyelésnek nemcsak elkerülhetetlen, hanem pusztító jellegét is kifejezésre kívánta juttatni. Az individuum itt egy olyan rendszer részévé válik, amely egy abszurd, kudarcra utalt kísérleti jellegű helyzetet tár fel.

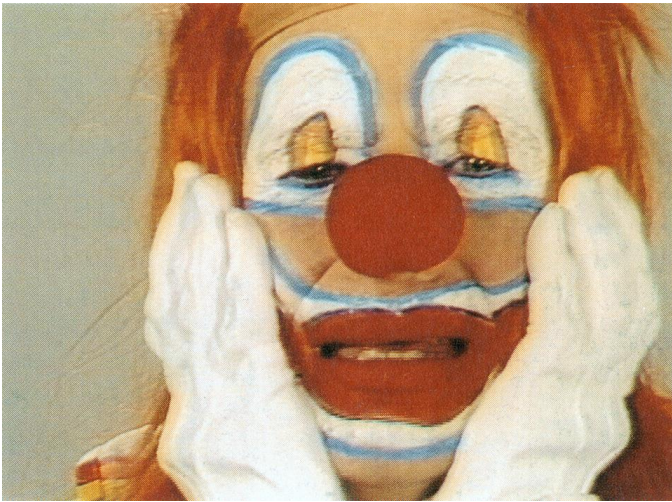
Az 1972-ben bemutatott *Kassel Corridor: Elliptical Space* megnevezésű munkát Naumann az 5. Documentára készítette. A munkát 2010-ben a *Berliner Museum für Gegenwart, der Hamburger Bahnhof*, kiállítócsarnokban megrendezett, *Dream Passage* kiállításán újra felépítette. A látogató a kiállítóterben, az életmű egyik darabjaként egy ovális formájú alapterületre felépített, kb. 30 méter hosszú, 6 méter magas és 0,7 méter széles, ívelt építményt látott, melynek nyitott végei kb. 0,2 m szélesre szűkültek. A folyosó hosszanti, konkáv ívű falának közepén egy kb. 2,3 méter magas, 1 méter széles ajtó helyezkedett el. Az ajtó melletti falra rögzített, több nyelvű feliraton a következő szöveg volt olvasható: „*A folyosót egy időben egy személy, maximum egy óra időtartamra használhatja. A kulcsot a teremőrtől lehet elkérni és neki kell visszaadni.*” A kulcs a mű összefüggésében kettős szereppel bírt. Egyfelől az ajtó kinyitásának technikai eszközéül, másfelől a befogadó saját tapasztalati terének birtokbavételének eszközéül szolgált. A kulcsot a látogató tudatos döntése alapján vette kézbe. Az egyén a kulcs átvétele után a folyosó ívelt alaprajzú, halványzöldre festett, üres, kontemplatív terében a felülről beszűrődő természetes, diffúz fény megvilágítása által tudott tájékozódni. Ugyanazt a téri kiterjedést, aminek méreteit kívülről már látta és értelmezte, belülről másmilyennek érezte. A kinti tapasztalatával nem azonos térélmény abból adódott, hogy a hosszanti falak íveltsége miatt nem láthatta a belső tér teljes hosszát, a folyosó végeit, és ezért nem érezte annak valódi kiterjedését sem. Az egyén nézőpontjának megváltoztatása, vagyis ugyanannak a dolognak a kívülről illetve a belülről történő szemlélése, a szemlélés által szerethető tapasztalat érvényességének megkérdőjelezését eredményezte. Ezt az elbizonytalanodást érzékelve indult el a befogadó az egyik lehetséges irányba, hogy megbizonyosodhasson érzéki csalódásának egyelőre áttekinthetetlennek tűnő okáról. Az egyre szűkülő folyosónak nyitott végén keresztül láthatta ugyan a kiállítóteret, vagyis a közsféra terét, az ott tartózkodók jövés-menését, de fizikailag nem tudott kapcsolatba kerülni azokkal. Ebben a helyzetben, vagyis a belső tér zsákutca jellegének felismerésekor, érzékelhetővé vált számára a döntéseinek meghozatalában való magáraultsága és mi több az is, hogy a konkrét helyzetben számára a lehetőség adott, hogy visszainduljon a megtett úton. Az ajtóhoz érve az egyén eldönthette, hogy kilép-e a tapasztalás individuális teréből, vagy elindul a folyosó másik vége felé annak reményében,



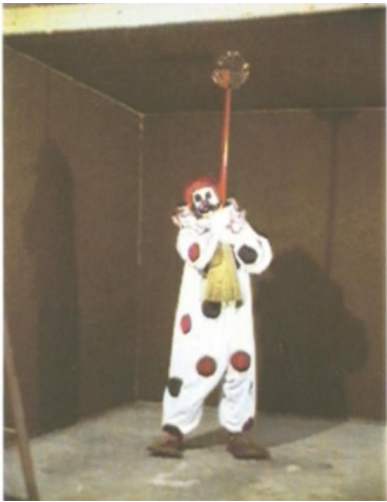
115.



116.



117.



118.

hogy a belső tér egészének megtapasztalása által bekövetkező új helyzetben új összefüggéseket fedezhet fel úgy az adott térről, mint saját magáról. A munka megnevezése, *Kassel Corridor: Elliptical Space*, a mű tényszerű meghatározását teszi lehetővé, ugyanakkor szándékosan nem készíti fel a befogadót arra, hogy a művel való interakcióban egy, az apró döntéseinek meghozatalát kikényszerítő gyakorlat részesévé válik. Naumannak ez a koncepciója a zsigeri tapasztalást favorizálja az korábbi munkáiban megszerzhető elidegenített tapasztalat megszerzése helyett. A folyosó individuális terében az egyén a közsféra áthallásait is érzékelve akarva akaratlanul megkérdőjelezi a szubjektív és az objektív, valamint a köz- és az individuális szféra határait.⁵¹

IV.4. Videó- és szoborinstalláció – a szemléltetés terei

A hetvenes évek elejétől bekövetkező, körülbelül tizenöt év alatt, az egyre többet, egyre gyorsabban és egyre magasabbra mottója által vezérelt, az Egyesült Államokban és Európa nyugati felén zajló gazdasági, technológiai, politikai, kulturális, és szociális változások hatására a mindennapi élet egy ellentmondásos látvány-folyammá alakult. Nauman 1980-as évekbeli munkáiban egyre nagyobb figyelmet fordított ezen változások ellentmondásos jellegére és azoknak kényszerítő következményeire. Az adott helyzetből adódó, azok kérdéseit feldolgozó munkáiban elvont formaelemeket és rideg anyagokat használt, vagy ironikusan villogó neon objektok formájában jelenítette meg a hétköznapiak ellentmondásait, ezzel is utalva az események elvakító, ugyanakkor félelemre okot adó voltára. A mindennapi életet kísérő frusztrációk hatását a 80-as évek közepétől készülő videóinstallációi jelenítik meg. Nauman ekkor a videó médiumát nem úgy, mint a korai performatív alkotások esetében, az individuum létformáját kutató és megjelenítő eszközként használja, hanem mint megváltozott szemléletmódjának és alkotói koncepciójának megjelenítési eszközét. Az 1987-ben készült *Clown Torture* című videóinstallációjában a zavar, a szorongás, a bezártság, az unalom és a kudarc poetikáját tárta elénk.⁵² Monitorokkal, projektoros vetítések alkalmazásával egy komplex kiállítási közegbe helyezve hozta létre azt a szituációt, ahol a befogadó a szerepeket játszó bohócok történeteiben, nem pedig a saját maga által megélt szituációkon keresztül szerezte meg benyomását az elszemélytelenedett individuumról. A *Clown Torture* című munka egy zárt, sötétített kiállítótérben került bemutatásra, ahol két

⁵¹ Témavezetőm 2010-ben Berlinben, a *Hamburger Bahnhof*-ban megrendezett Bruce Nauman életmű kiállításon találkozott a *Kassel Corridor* c. munkával. Az ő személyes élményén alapuló beszámolója, illetve az akkor készített videó- és fotódokumentációja segítettek a mű értelmezésében.

⁵² Rondeau, James E. "Clown Torture, 1987 by Bruce Nauman." In: *Art Institute of Chicago Museum Studies*, vol. 25, no. 1, 1999, pp. 62–101. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/4112999. letöltés dátuma: 2020. január 26.



119.



120.



121.



122.

egymással szemben lévő falon egy-egy projektoros vetítés, valamint két darab plintosz két-két egymásra helyezett monitorral voltak láthatók. A néző négy végtelenített narratív helyzettel szembesült, ezek mindegyike egy bohóc abszurd balesetének vagy balszerencsés helyzetének krónikái. Naumant saját állítása szerint a bohóc figurája elsősorban azért érdekelte, mert a bohócmaszk által az egyén absztrakt ideává válik. Nem konkrétan valaki, csupán egy ember képze. A bohócot Walter Stevens színész személyesítette meg. A kiállítóterben hat csatornán folyamatosan váltakoztak a videók különböző méretű mozgóképei, az üvöltő hangok összekeveredtek, nagyon frusztráló, idegtépő alaphelyzetet generálva a néző számára. Mind a bohócok, mind a nézők foglyaivá váltak a véget nem érő kudarcnak és lealacsonyodásnak, a humor lassan horrorrá változott. A bohócokat láthatóan nem kínozza senki, mégis szenvednek, ill. elszenvednek bizonyos történéseket, de kérdés, hogy nevezhetjük-e ezeket kínzásnak? Ebben az idegesítő közegben a néző megpróbálja értelmezni a szituációt, feltéve magának a kérdést, hogy ehhez az értelmetlennek tűnő zűrzavarhoz hogyan is viszonyuljon. A műben a bohóc parodizálja egyben a művészt a mű alkotásával kapcsolatos bizonytalankodásait is. Nauman fenntartással szemléli azt a folyamatot, ahogy a siker és az elismertség végül udvari-bolond-státuszba taszítja a művészt. Alkotói programja ez esetben is dekonstruálja a hagyományos befogadói attitűdöt.

Naumannak az 1990 óta készülő, élő fejről negatívforma levételével készült szobrai is a jelenkor személyes és társadalmi frusztrációinak hatását tematizálják, a művek a gondolat, az érzelmek a kommunikáció korlátait jelenítik meg. 1990-ben készítette *Ten Heads Circle/ In and Out* című, a Pentti Kouri kollekciónak részeként Helsinkiben található, valamint a *Ten Heads Circle/ Up and Down* című, Los Angelesben, egy magángyűjteményben elhelyezett munkáit. Az installációk tíz darab párba rendezett, színezett viaszból készült fejöntvényből állnak, a mennyezetről dróttal lelógatva, körülbelül szemmagasságban lebegnek a kiállítóterben. Az *In and Out* alcímű munkánál a fejpárok szorosan egymás mellett lógnak, az ellenkező irányba néznek és az egyik fej fejjel lefelé jelenik meg. Az *Up and Down* alcímet viselő műnél a két fej ugyanabba az irányba néz, fejük búbjánál úgy csatlakoznak egymáshoz, hogy az egyik fejjel lefelé, a másik viszont a fej megszokott pozíciójában helyezkedik el. Mindkét alkotásnál a viaszöntvények becsukott szemmel mutatják az arcokat, amelyek közül a legtöbb magát a művészt ábrázolja, de akad közöttük női fej is. Az arckifejezések eltérőek, nyitott és zárt szájjal, kiöltött nyelvvel, illetve viasz dugóval betömött orr-, illetve szájnílással látható fejöntvényeket egyaránt tartalmaz a mű. A munkában Nauman egy képzeletbeli diskurzus közegét teremti meg, a fejeket látványosan, mint testtöredéket használja fel egy kommunikációs kör kialakításához. A fejöntvények durván hagyott felülete, illetve a mennyezetről szándékolatlan ügyetlen dróttechnikával történő lelógatása a test tárgy jellegét



123.



124.



125.



126.

hangsúlyozzák. A látvány alapján nehéz elképzelni, hogy közöttük bármilyen kommunikáció, mi több, koherens kapcsolat jöhet létre. Ezt az érzetet több tényező is megerősíti, például az, hogy mindegyik öntvény csukott szemmel ábrázolja a fejeket, így azok képtelenek egymás szemébe nézni. Egymás felé fordulni sem képesek, mivel ebben az installáláskor kialakított pozíciójuk akadályozza meg őket. A nézőnek az öntvények között járva az a benyomása, hogy a mű általános érvényű véleményt kíván megfogalmazni az emberek közötti kommunikáció frusztrált, zavaros és megromlott közegéről, egymás meg nem értéséről, és végeredményben a társadalmunkon eluralkodó közönytől.

Nauman *Untitled (Hand Circle)* című, 1996-ban készült műve hasonló eszközt használ, de más megközelítést alkalmaz. Míg a *Ten Heads Circle/ Up and Down* című művet tekinthetjük a kommunikáció kudarcának kifejezéseként is, addig az *Untitled (Hand Circle)* című munka közelebb áll a kudarc okaira való rákérdezéshez, amely a kommunikáció és ezen belül a jel és jelentés összefüggéseit vizsgálja. Nauman itt is tíz elemet alkalmaz, párba rendezett a csuklónál levágott jobb és bal kézöntvényeket, amelyekből egy térbe belógatott gyűrűt formál. Az egyik kézpár csatlakozási pontja a következőhöz, a mutatóujj behelyezése a másik kéz mutató- és hüvelykujja által formált körbe, egy egyértelmű és azonnal felismerhető szimbólumot képez. Ez a gesztus utalhat a szexre, az ízületek kiropogtatására, egyéb testi funkciókra vagy esetleg más, szélesebb körben nem ismert jelentése is lehet. Az öntvények készítésekor Nauman számára a munkafolyamatot megmutató részletek megőrzése mindig is fontos volt azért, hogy ezáltal felfedje és megkérdőjelezze a klasszikus műalkotás természetét. A mű a korábbi viaszöntvényekkel szemben bronzból készült, ezzel a szerző az időtlen és egyúttal transzcendens jelentéssel felruházott szobormű tradicionális pozícióját ironizálja. Nauman a kezek általa kiválasztott pozícióival és az így keltett asszociációkkal vékony határvonalon egyensúlyoz a barátságos és agresszív, a támogatói és támadói attitűdök között, kiterjesztve azt az emberi kapcsolatok szintjére, mind a magán, mind a közszféra összefüggésében.

Nauman 2007-ben készült *Venice Fountains* című műve a Velencei Biennálé amerikai pavilonjában volt először kiállítva. A fal mellé állított két darab, első ránézésre hasonló, de részleteiben eltérő szökőkút szintén a klasszikus szobrászat érvényességével kapcsolatban fogalmaz meg kételyeket. A nemes anyagok és mintázott formák alkalmazása helyett a szerző a műhöz részben szerelvény- és gazdaboltban vásárolt tárgyakat használt fel. A víz Nauman arcáról levett gipsznegatív öntvényből, kvázi a művész szájából tör elő, hogy aztán egy kommersz mosogató medencébe jutva és azon lefolyva, egy műanyag vödörből egy szivattyú újra feljuttassa egy műanyagcsövön keresztül az arc negatívjának öntvényéig. A gipsznegatív formájából, valamint a víz mozgásirányának bizonytalan látványából adódóan a befogadó

elbizonytalanodik abban, hogy a szobor kifelé köpi-e a vizet, vagy éppen ellenkezőleg: nyeli. Nauman saját testét, mint a klasszikus szobrászat egy toposzát használja fel, miközben a szobrászat eszköztárát megidézve kiforgatja azt eredeti jelentéséből. Ezzel az alkotással utal a korai, 1966-ban készült, *Self Portrait as a Fountain* című fotó alapú munkájára és egy újabb összefüggésbe állítva jeleníti meg a művészet és a művész fogalmát, létezésének és működésének mechanizmusát.

IV. 5 Fácit

Bruce Nauman alkotói programja nem merít az európai kultúra humanista test- és emberkép modelljének nagy kollektív tárházából, alkotói tevékenységét az (ön)reflektív létezés feltárásaként fogja fel, az élet és művészet feltételeit, valamint az individuum számára adott cselekvési lehetőségeket és azok minőségeit vizsgálja. Visszatérő kérdés a művész munkáiban, hogy vajon az *én*-nek a komplex mechanizmusát egyáltalán meg lehet-e határozni, vagy az esetleg egy örökké folyamatban lévő szisztematikus beavatkozások összessége, amelyeknek nincs egyértelmű megoldása. Munkáira jellemző, hogy párhuzamos, néha keresztező pályák mentén halad, amelyek hangsúlyozzák a racionális megoldások képtelenségét a művészet meghatározására.⁵³

Nauman munkássága kezdetén műtermét az önmegfigyelés helyének tekintette, korai munkáira jellemző, hogy mindig saját testét és tevékenységeit használta munkái tárgyaként és alanyaként egyaránt. Sok esetben megkérdőjelezi nemcsak saját viselkedését mint művész, de saját magához fűződő attitűdjét is. A testet (a saját testét) a kíváncsiság tárgyaként kezeli, viszont ő maga mint személy, kivonul a saját teste mögül. Ez a fizikai *én* iránti érdeklődés nem egyszerű művészi egocentrizmus. Nála a test a szubjektivitás objektív bemutatásá történő átalakításának eszköze. Az ember (kezdetben az alkotó, majd később a néző) egyszerre az észlelő és az észlelt, a cselekvő és az, akire a cselekvés irányul, ő az érzékelő és az érzékelt. Magatartása az általa elfoglalt világgal folytatott gondolatcsereként, dialógusként értelmezhető.⁵⁴

Nauman számára az 1970-es évek elejétől az *én* vizsgálata már nem az önmegismerésre és önkifejezésre irányul, vizsgálódásainak fókuszában a tőle független individuumnak önmagával történő szembesítésének alkotói lehetőségei, önmegismertetésének, és kommunikációjának különböző módozatai állnak. A komplex, szerves és társadalmi

⁵³ Morgan, Robert C. *Bruce Nauman*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2002. 1-21. o.

⁵⁴ Phillips L.- Burton J.-Ritson A. *Out of Bounds. The Collected Writings of Marcia Tucker*, Getty Research Institute, LA, 2019. 12.o.

mechanizmus értelmezése foglalkoztatja, amely a fizikai tér viszonylatában folyamatosan újradefiniálódik. Ekkor leginkább gondosan megkonstruált tapasztalati tereket, *Corridor*-okat hoz létre, melyek az individuuum önmagával és környezetével folytatott kommunikációjának adnak teret. Ezekkel a munkákkal képes komplex érzelmi hatásokat kelteni, önreflexiókat és válaszreakciókat kiváltani. Az 1970-ben készült *Going around the Corner Piece* című munka esetében a megfigyelés és a megfigyeltség pozícióit tematizálja. Ezt követő munkái egyre inkább az ember társadalmi kiszolgáltatottságát, az alárendeltség és az alárendelés konfliktusaiból származó feszültség és harag szituációit juttatják kifejezésre.

A 80-as évek közepétől a mindennapi életet kísérő frusztrációk hatására a düh és a harag szemléltetésének igénye egyre nagyobb jelentőséget kap munkásságában. Ekkor mintha már nem bízna az individuuum reflexióinak hatékonyságában, hanem sokkal inkább az adott társadalmi helyzetnek és ezen belül az ember kudarcának és lealacsonyodásának drasztikus alkotói eszközökkel történő láttatását tartja fontosnak. A szemléltetés eszközeként úgy videó-, mint szoborinstallációi esetében, az abszurditást és/vagy az iróniát alkalmazza. Az abszurdban mindig megvan az egyensúly a tragédia és a komédia között, a videó- és szoborinstalláció ezen egyensúlynak forgáspontján helyezkedik el. A mű befogadóját Nauman nem hozta könnyű helyzetbe akkor sem, amikor individuumként kontemplatív önreflexióra hívta meg az általa készített tapasztalati terekbe és most sem, amikor szembesíti az ember által kialakított helyzetekkel és ezen belül saját körülményeivel, amelyet a düh, a harag, az abszurd és az irónia eszközeivel szemléltet.

Nauman kutatói szemléletével megkérdőjelezi a klasszikus műalkotás készítésének és befogadásának természetét. Saját elmondása szerint mindig olyan művészetet akart létrehozni, ami elemi erővel hat a nézőre, ledönti a lábáról, megrázó erővel bír.⁵⁵ Munkái sok esetben alapulnak ugyan valamilyen viccen vagy banális eseményen, de alapvető meggyőződése, hogy a művészetnek erkölcsi értékkel, morális állásponttal és pozícióval kell rendelkeznie. Életműve egyes darabjainak létrehozását mindig körültekintő gondolkodási és tapasztalatszerzési folyamat előzte meg, ezen folyamatok során Nauman arra az elhatározásra jutott, hogy ha megpróbál kilépni abból a problémakörből, amiben éppen vizsgálódik és egy külső szempontból igyekszik szemlélni a dolgokat és benne önmagát, akkor tud közel kerülni a probléma megoldásához. „A műben magadat mutatod meg és te döntöd el, hogy mennyit mutatsz meg a közönségnek. Amit én csinálok az nem más, mint a feszültség érzékeltetése

⁵⁵ Simon, Joan *Breaking the Silence: An Interview with Bruce Nauman, 1988*. In.: Kraynak, Janet *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words: Writings and Interviews*, MIT Press, London, 2005. 320.o.

aközött, amit elmondok és amit nem mondok el. Amit adok, és amit visszatartok, az válik a művé.”⁵⁶

Naumant tehát nem a művészet esztétikai vonatkozásai érdeklik, az ő munkái az emberi állapot (human condition) értelmezéseként jönnek létre. Művészete szorosabban kapcsolódik az ember természetéhez, mint a művészet természetéhez.⁵⁷ Látásmódja az elmúlt évtizedben érezhetően megváltozott, a társadalom és az egyén konfliktusa ugyan változatlanul központi kérdése műveinek, de már a tapasztalati érték állandóságából eredő bölcsesség is formát ölt installációiban. Ennek ellenére a kiállítást látogató közönségnek a klasszikus értelemben vett mű tradicionális megtekintése helyett azzal a művész által létrehozott laboratóriumi helyzettel kell szembesülnie, amelyben a világról alkotott képe kísérletek tárgyává válik.

⁵⁶ Uo. 326-327.o.

⁵⁷ Phillips L.- Burton J.-Ritson A. *Out of Bounds. The Collected Writings of Marcia Tucker*, Getty Research Institute, LA, 2019. 11.o.

V. A kutatás összefoglalása

Kutatásom annak felderítésére irányult, hogy létezik-e egyáltalán jelenünkben egy közmegegyezésen alapuló embereszmény és emberkép. Erwin Wurm és Bruce Nauman alkotói gyakorlatának vizsgálata során megfigyelhetővé vált, hogy mindkét művész munkásságában a test, szimbolizációra alkalmas képként magában hordozza annak lehetőséget, hogy az ember önmaga számára találhasson ki új és új, a test-élményeken keresztül létrejövő test-eszményképeket úgy, hogy közben szakít a testről és az emberről kialakított hagyományos ideák és képek tradíciójával.

A két művész munkássága első megközelítésre hasonlóságokat láttat. Így például mind Wurm, mind Nauman a festészet felől közelít a szobrászathoz, ez megerősíti az értekezésnek az előzmények fejezetben már felvetett megállapítását, miszerint a művészet terén bekövetkező paradigmaváltások legelőször a festészet területén jelentkeznek. Ennek egyik oka az lehet, hogy a festészetet nem korlátozza egy az anyaghoz és technikai folyamatokhoz kötött viszony. Ugyancsak mindkét művész életművének megtekintésekor megfigyelhető az, hogy szobrászi életpályájuk elején objektumokat készítettek és ezzel párhuzamosan az individuum testével és annak tapasztalati tereivel végeztek alkotói kísérleteket. Wurm saját, vagy egy-egy hozzá közel álló személy cselekvéseinek keresztül végzett megfigyeléseket, Nauman saját teste térbeli mozgásának tapasztalataiból indult ki. A két alkotói pálya közös vonása az is, hogy a későbbiekben érdeklődésük túllépett saját testük pszichikai és fizikai vonatkozásainak a tér viszonylatában történő vizsgálatán és sokkal inkább a tapasztalatoknak a befogadó számára történő átadására koncentrált. Ebben az alkotói fázisban a tapasztalat átadása szituációk és cselekvési terek létrehozásán keresztül realizálódott, nem pedig anyagiasult szoborként megfogalmazott testkép, illetve emberkép formájában jelent meg. Ez az alkotói fázis az (ön)reflektív létezés feltárásaként fogható fel. Az élet és művészet feltételeit, valamint az individuum számára adott cselekvési lehetőségeket és azok minőségeit vizsgálta. Az ezt követő, napjainkig tartó alkotói fázisban mindkét művész a társadalmi közegben megjelenő *én* létének és lehetőségeinek feltárásával foglalkozva, az individuum és a közsféra összefüggéseiről alkotott állásfoglalásaikat szemléltetik, szobrok és installációk formájában. Mindkét művészre igaz, hogy a patetikus vagy a saját magát túl komolyan vevő (self important) megnyilvánulásokat kerülve, az (ön)irónia eszközeivel és az abszurd eszköztárának alkalmazásával dolgoznak.

Erwin Wurm és Bruce Nauman alkotói gyakorlatának alaposabb megfigyelése és elemzése során azonban több alapvető különbséget fedezhetünk fel. A legmeghatározóbb különbség az, hogy Wurm alkotói programja megvalósításakor az európai kultúra humanista test- és

emberkép modelljének nagy kollektív tárházából merít. Ezzel szemben Bruce Nauman alkotói programja nem köthető egy már fennálló kulturális kánonhoz, tevékenysége az individuum létezési módjának, az (ön)reflektív létezés feltárásának azon alkotói folyamataiban gyökerezik, amelyeket saját magának, valamint kortásainak progresszív törekvései hívnak életre. A másik meghatározó különbség az, hogy Wurm a *testkép* újraértelmezésére koncentrál, Nauman az új *emberkép* kialakulásának lehetőségeit kutatja. Wurm az *Egyperces szobrok* esetében tárgyakkal és emberekkel folytatott interakciók során, a saját maga készített használati utasítások alapján *megrendezi* a testkép átalakulásának szituációit. Ezekben a szituációkban szűri le alkotói tapasztalatait és ezekben a helyzetekben teremt lehetőséget a szituációkban résztvevők számára ahhoz, hogy a testkép egy eddig ismeretlen változatával szembesüljenek. Nauman egy új emberkép kialakításához szükséges kulturális feltételrendszer létrehozására törekszik. Ennek érdekében, a *Corridors* megnevezésű munkák esetében, saját maga által gondosan megkonstruált, épített tereket hoz létre. Ezekkel *eszközöket és támpontokat* ad ahhoz, hogy a cselekvő individuum maga fejtse meg azt a helyzetet, amibe a művész helyezte, és amely élethelyzetének modellje is egyben. Kulcsot ad a műhöz azért, hogy az egyén maga alakítsa ki a művész által kutatott kortárs emberkép létrejöttének individuális feltételeit. A harmadik meghatározó különbség az, hogy Wurm a testképet szobrok formájában, Nauman pedig az emberképet szobor-installációk formájában szemlélteti. Wurm olvasatában a művész, mint társadalmi lény egy olyan entitásként jelenik meg, aki környezetéből magába szívja a dolgokat, az élet látványát, annak ismeretét. *A művész, aki bekebelezte a világot* című szobrával azt az alkotói magatartást szemlélteti, amelyben a művész testébe jutó tapasztalat és információ felhalmozódik, deformálja a testet. Nauman olvasatában a művész, mint társadalmi lény egy olyan entitásként jelenik meg, aki egy általa létrehozott mesterséges rendszeren átfolyatja a tapasztalatokat és információkat. *Venice Fountains* című szobor-installációjával azt az alkotói magatartást szemlélteti, amelyben a művész testébe jutó tapasztalat és információ átfolyik a mesterséges rendszeren, hogy újból és újból lenyelésre kerüljön, egy végtelenített, meg nem emésztett alkotói és fogyasztói aktusként.

Erwin Wurm és Bruce Nauman alkotói programjának empirikus kutatása során leszűrhető, hogy a kortárs test- és emberkép kialakulásának kulturális és művészeti feltételeinek létrejöttét mindkét művész a befogadó aktív gondolkodásának interakciójában tartja lehetségesnek. Ezen összefüggésrendszerben vizsgálom a mű és a befogadó viszonyának korunkban zajló átalakulását is, különös figyelmet fordítva azokra az alkotói megnyilvánulásokra, melyek a befogadót a mű passzív szemlélőjének szerepköréből átléptetik az aktív tapasztaláson alapuló reflektív műbefogadás állapotába. A kutatás során

nyilvánvalóvá vált, hogy a mű és a befogadó közti viszony minőségi átalakulásának egyik lehetséges módja az, amikor az alkotó egy általa irányított szituációt teremtve teszi a befogadó számára lehetővé azt, hogy saját pszichikai és fizikai részvétele által eddig ismeretlen befogadói tapasztalatokhoz jusson. Nyomon követhetővé vált az is, hogy a figyelmes befogadó ebben a kontextusban saját tapasztalatai alapján képessé válhat a kor test- és emberképének újraértelmezésére és közvetett alakítására is. A mű és a befogadó közti viszony minőségi átalakulásának másik lehetséges módja az, amikor az alkotó nem egy adott szituációban való aktív fizikai részvételre hívja meg a befogadót, hanem egy általa felismert szituációt szobor- és/vagy installáció formájában szemléltet. Ebben a kontextusban a szemléltetett szituáció aktív újraértelmezésére invitálja meg a nézőt, tudatosítva benne azt, hogy a tradicionális, passzív befogadói attitűd nem segít hozzá a mű közléstartalmának megközelítéséhez.

Úgy a kortárs szobor, mint a szobor-installáció alkotójának az emberi testtel kapcsolatban megfogalmazott álláspontjának térbeni szemléltetését szolgálja. A szobor az európai kultúra hagyományaira épülő test- és emberkép összefüggésében létrejövő közléstartalmak szemléltetésére készül és a formaképzés tradicionális eszközeinek alkalmazásával törekszik egy a közmegegyezésen alapuló test- és emberkép képzetének megidézésére.

Ezzel szemben a szobor-installáció, egy az 1920-as és 30-as években kialakult közlésforma, amely az azóta eltelt majdnem száz év alatt, mindig az adott időszak aktuális alkotói törekvéseinek függvényében szolgálta és szolgálja a test- és emberkép változó folyamatainak szemléltetését. Az emberi testet megjelenítő szobor-installáció nem törekszik egy a közmegegyezésen alapuló emberkép képzetének megidézésére, kifejezetten azt a szituációt szemlélteti, különböző alkotói eszközök alkalmazásával, hogy jelenünkben nem létezik egy közmegegyezésen alapuló emberkép. A kortárs test- és emberkép kulturális és művészeti feltételeinek létrejöttét a befogadó reflektív interakciója teheti lehetővé.

Az elméleti kutatás során annak vizsgálatára törekedtem, hogy a művészettudósok megállapításai szerint a testről aktuálisan készített test-szobrok és emberkép-szobrok hogyan jelenítik meg a kor emberének önmagáról és/vagy játszott szerepeiről alkotott képét. Hans Belting szerint korunkban a test reprezentációs válságán keresztül kifejeződő emberkép krízise, egy olyan instabil identitást termel ki, amely nem rendelkezik egy átfogó embereszmény képpel/szoborral, amelyhez a „forgalomban levő” testképek társulhatnak.⁵⁸ A hagyományos, az időnek ellenálló anyagból készülő, statikus szobormű nem, (vagy csak kivételes esetekben) tudja tehát felvállalni a kor emberképének megalkotását, mivel a

⁵⁸ Lurca Zsuzsanna *Az identitás mint fogalom és (ön)kép* In.: Egyed Péter – Gál László: *Fogalom és kép II.*, Kolozsvári Egyetemi Kiadó, Kolozsvár, 2011. 288.o.

közmegegyezésen alapuló közsféra már nem létezik. A kortárs szobrászat feladata tehát olyan új alkotói eszközök és módszerek keresése, amivel hiteles módon tudja megfogalmazni a ma emberképének éppen kialakulóban levő folyamatait.

A poszthumán diskurzus viszont már nem beszél az emberképet illető válságról, inkább változásként, folyamatos alakulásként írja le azt. Ebből is következik, – abban az esetben ha egyetértünk a poszthumánnal foglalkozó szakemberek állításaival, – hogy egy folyamatos változásban lévő emberkép megmutatása csakis az egyén reflektív létformája által, vagyis a művészet és a kultúra adta lehetőségeknek az egyén általi kihasználása során kristályosítható ki. Az elméleti kutatás rövid összegzéseként megerősíthető az az ismert tény, hogy úgy a kultúra, mint benne mi magunk sem vagyunk befejezett entitások. Az emberi létállapot tevékeny hozzáállása az, amelyben a kultúra világa épül, ez az a közeg, amely meghatározza a közszférát és az abban létezőket. Az egyén azonban visszahat és tevékenységével alakítja azt, így közvetve saját jelenét és jövőjét és az ebben a folyamatban kikristályosodó új emberkép jellegét.

VI. A mestermunka bemutatása

Munkáim alapvetően az emberi test szellemi és téri dimenzióinak vizsgálatára, valamint azok kulturális környezetéhez való viszonyának értelmezésére irányulnak. Ezen belül a test részleges megmutatásában, illetve elrejtésében megjelenő ambivalencia érdekel leginkább. Az utóbbi években készült munkáimban megjelenő emberi test minden esetben kiegészül valamilyen tárggyal. Szándékom ezzel az, hogy a test és a tárgy általam meghatározott viszonya egy olyan sajátos szellemi teret hozzon létre, amely a befogadót egyéni asszociációinak továbbgondolására inspirálja. Az emberi testet megjelenítő installatív munkáimban a videó műfajának alkalmazása egyre fontosabb szerepet kapott úgy, mint egy a befogadó számára fix nézőpontban elhelyezkedő, de változó cselekménysor megjelenítését szolgáló alkotói lehetőség. A virtuálisan jelen lévő cselekménysor folyamatos változásai kiterjesztik a mű értelmezési hálóját. Alkotói folyamataimra reflektálva ismertem fel tehát azt aényt, hogy a testkép és emberkép jelentéstartalmakban rejlő ellentmondások, átfedések és kérdésfelvetések általam fel nem tárt lappangó jelenléte, befolyásolta kifejezési eszközeim megtalálását, és alkotói döntéshozatalom alakulását. Ezen tapasztalataim alapján éreztem késztetést arra, hogy a testkép és az emberkép témakörében kutatásokat folytassak, keressem válaszaimat arra, hogy milyen kapcsolatban állnak egymással ezek a fogalmak, hogyan reagál a kortárs művészet a test- és emberkép jelentésének változásaira. A téma meglehetősen szerteágazó és igen sok szempontból megközelíthető. Az én, az értekezésemben taglalt megközelítem, a téri dimenziók vonatkozásaira irányul, a mű, a néző és az alkotó háromszög összefüggéseire fókuszálva.

A mestermunkámként kiválasztott két alkotás két év eltéréssel jött létre és két különböző csoportos kiállításon került bemutatásra. A *Cím nélkül* megnevezésű, egy 2017-ben készült videóinstalláció, amely a *Budapest Galéria* terében volt látható a 6D csoport *Paramnézia – A tökéletes megismételhetetlenségének nyomasztósága* című kiállításán. A *KÖZ* címet viselő térbeli installáció pedig 2019-ben, az *Esernyős Galéria* terében volt kiállítva, ugyancsak a *hatdÉ, Az vagyok, akinek képzelem magam* címet viselő tárlatán.⁵⁹

A két munka között a látszólagos ellentétek mögött meghúzódó gondolati párhuzam és az ily módom kiterjesztett tapasztalati és értelmezési háló teszi indokolttá, hogy együtt tárgyaljam a két alkotást, mint mestermunkámat. A *Budapest Galéria* előterében kapott helyet *Cím nélkül* megnevezésű videó installációm, amellyel a közönség szándékolt módon a megérkezést követően először illetve a tárlat végigjárása után, az utcára kilépés előtt még utoljára

⁵⁹ A 6D csoport 2017 áprilisától bizonyos tagok elhagyása, a csoport átrendeződése okán megváltoztatta nevét *hatdÉ-re*.



128.



129.



127.

találkozott. A bejárati folyosó két szemközti falán, egymással szemben, szemmagasságban elhelyezett két egyforma, függőleges pozícióban felszerelt lapmonitoron két hasonló jelenet futott végtelenítve. A képernyőn jobb oldalról benyúlva egy integető kart látunk, kabátban és kesztyűben. A háttérben egy egyszerű természeti tájat, rétet és fákat figyelhetünk meg. A két kar látványa között elenyésző a különbség; más a kabát és a kesztyű, az egyik egy női kar, a másik egy férfié, a háttér ugyanaz mindkettőnél. Az integetés üteme alapvetően monoton, néhol, alig érezhetően picit felgyorsul, vagy picit lelassul az integetés ritmusa. A művet az integetés egyszerű frázisának repetitív mozdulatsoraiban rejlő humor inspirálta. A két kéz keresztüztüzebe kerülő néző felváltva veheti szemügyre az egymásnak felelgető gesztusokat, miközben elgondolkodhat azon, vajon az újra találkozás, az elválás, az ismerkedés, vagy a felismerés az alapja a műnek. A repetitív cselekvések, a mozgás, mint folyamat és az ismétlés időbeli vonatkozása kerül fókuszba. Az ismétlődő cselekvések két pólus között mozognak. Egyfelől a mozdulatok monotonitásában és a testrész egészének ruhával borítottságában, ami által a test elrejtése, az emberi testtől való elidegenítés nyilvánul meg. Másfelől a mozdulatokban megfigyelhető minimális eltérések, valamint a két különböző emberhez tartozó integető karoknak két különböző képernyőn történő megjelenítése, egyben egy valós távolságot jelenít meg. A kiállítási szituációban, a képernyők „egymásfelénézésével” a valós távolság virtuálisan lecsökken. Az ebből adódó lélektani aspektus emberi kvalitásokkal tölti meg a munkát.

Az *Esernyős Galéria* termében bemutatott *KÖZ* című tárgyegyüttes, egy két részből álló installáció. A két darab, egyenként 250x65x35 cm nagyságú tömbszerű befoglalóforma részben épület, részben bútor asszociációját hordozza. A formák bútor jellegét a steppelt, mohazöld puha anyaggal történő beburkolásuk és a külső oldalakra szerelt, mindkét formán négy darab kifelé néző bútorláb erősítik, azt a benyomást keltve, hogy a „pamlagok” az oldalukra vannak felállítva. Ugyanakkor az egymás felé forduló felületükön kialakított nyílások ablak-szerűsége, valamint a tömbforma tagozottsága épület-jelleget is kölcsönöz a munkának. Az ablakszerű mélyedések ciklámen színű bársony borítást kaptak, amelyekben a fehér színű testrészeket különböző élethelyzetek és szituációk megszemélyesítőiként jelennek meg. A látszólag nyugodt, kiegyensúlyozott kompozícióban groteszk elemként feltűnő testrészek az izoláltság érzetével telítettek. A mindennapi élet valós, kíméletlen eseményeit megélt testek, az emberek közötti kapcsolatokban megtapasztalt szituációkban, funkciókban jelennek itt meg. A groteszk életképként feltáruló jelenetek során kibukkanó végtagok egyszerre aktív részesei egy folyamatnak, de a körülmények áldozatai is egyben. A jelenetek végtelenül abszurdok, a figurák pedig feloldhatatlanul elszigeteltté válnak.



130.



131.



132.-136.

Mindkét mű egyszerre igyekszik a nézőt megszólítani, egy belső párbeszédbe bevonni, és egyúttal kirekeszteni a szituáció egészéből. Míg a fent bemutatott videóinstalláció szándékolta egy átkelő folyosó helyiségébe került, hogy a közönség a két integető kéz között haladjon el, és ezzel a kiprovokált, de a helyzetből adódóan zavaró, vagy kéretlen jelenléttel „helyzetbe” kerüljön a néző. Addig, a tárgye gyüttésnél ennek a befogadói szituációnak a téri kiforgatásával találkozhatunk. A két tömb szerű forma között csak annyi hely áll rendelkezésre, hogy még értelmezhető legyenek a nyílásokban látható testrészletek és helyzetek, de az átjárás a két tömb között már nem lehetséges. A voyeur szerep itt kétféle módon is jelen van. Egyrészt az installációban látható testek a velük szemben feltáru ló jeleneteknek lehetnek potenciális megfigyelői, másrészt maga a néző is szemtanúvá válik. A magán és a közsféra összem osódik egy pillanatra, mint mikor kitekintve az ablakunkon akaratlanul betekintést nyerünk valaki más életének egy személyes mozzanatába, esetleg elképzeljük, milyen lenne egy másik ember életében létezni. Úgy gondolom, hogy munkáimban akár a térben realizált szituációkkal, akár műbefogadói helyzetteremtéssel olyan pszichológiai folyamatokra világítok rá, amely pont annyira személyes élmény, mint amennyire kollektív tapasztalás. A függőségen alapuló társadalmi hálónk állandó választások elé állít bennünket, munkáimban az ebből való kilépés lehetőségével vagy lehetetlenségével, illetve az élet határhelyzeteivel szembesülő én pszichikai folyamataival foglalkozom.

Munkáim elgondolásánál, tervezésénél figyelembe veszem a kiállítási tér adta szituációt, a mű és a befogadó viszonyát. A térben megjelenő formai egység, amely lehet egy figurális szobor, videó-installáció, environment, mint az emberi tapasztalás konstruált közege, egyformán meghatározó jelentőséggel bírnak munkáimban. A dolgozat megírását az aktuális társadalmi-kulturális közeg, az ebben megjelenő individuum helyzetének, valamint az egyén és a közösség között fennálló kapcsolati háló feltárása motiválta. Ebből következik, hogy doktori dolgozatom témaválasztását az a szándék alakította, hogy a testkép és emberkép témakörét annak kulturális kontextusainak átalakulásával összefüggésben vizsgáljam. Úgy gondolom, hogy a doktori dolgozat írása során szerzett tanulságok és feltárt összefüggések közelebb vittek ahhoz, hogy pontosabban megérthessem az aktuálisan körülöttem zajló folyamatokat, ezen belül saját helyzetemet és lehetőségeimet.

VII. Függelékek

Önéletrajz

(1987. Budapest)

Web: <https://www.behance.net/hittermagdolna>

Tanulmányok

2014-től a Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola hallgatója

2012-2013 Magyar Képzőművészeti Egyetem képzőművész-tanár szak

2007-2013 Magyar Képzőművészeti Egyetem szobrászművész szak

2002-2007 Képző- és Iparművészeti Szakközépiskola szobrász szak

Mestereim

Karmó Zoltán, Körösenyi Tamás, Sass Valéria, Szabó Ádám

Kiállítások

2019 Az vagyok, akinek képzelem magam, hatdé, Esernyős Galéria, Budapest

2017-18 Kijárat a város felé, hatdé, Herman Ottó Múzeum –Miskolci Galéria, Miskolc

2017 Art for money, money for art, 6D csoport, Labor, Budapest

2017 Rejtett terek, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Parthenón-fríz Terem, Budapest

2017 PARAMNÉZIA – A tökéletes megismételhetlenségének nyomasztósága, 6D csoport, Budapest Galéria, Budapest

2016 Open Pool Festival, 6D csoport, MKE DLA kert, Budapest

2016 Ha lesz, nem leszek, míg leszek, nem lesz, Pince alkotó- és kiállító tér, Budapest

2015 Making the bed, Omnivore Gallery, Budapest

2015 Egymás mellett közében, 6D csoport, Omnivore Gallery, Budapest

2015 A ZÖLD ÉL, Fészek Galéria, Budapest

2015 Öt és több, Artus Galéria, Budapest

2014 LYUK, Fészek Galéria, Budapest

2013 ARTplacc, Tihany

2012 Gyerekszoba, Labor, Budapest
2012 ATÁDITÉL, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Barcsay-terem, Budapest
2012 Malomkörzés, Művészetmalom, Szentendre
2012 REMAKE, Fészek Galéria, Budapest
2011 Im Fluss, Osztrák Kulturális Fórum, Budapest
2011 Elképzelt testvér, Fészek Galéria, Budapest
2010 Szobrászat épített térben, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Parthenon-fríz Terem, Budapest
2010 3D televízió, Fészek Galéria, Budapest
2009 Díj, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Parthenon-fríz Terem, Budapest
2008 Az igazság szája, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Parthenon-fríz Terem, Budapest
2008 Tihanyi vázlatok, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Kálvária (Epreskert), Budapest
2007 Képző- és Iparművészeti Szakközépiskola rendezésében: Kerényi Jenő Művészeti Tanulmányi Verseny pályamunkáinak kiállítása, Ponton Galéria, Budapest

Díjak

2017 Budapest Galéria által meghirdetett Duna installációs pályázat, díjazott pályamunka (Horváth Csillával)
2015 Újbuda Önkormányzata által az 1956-os forradalom és szabadságharc tematikában meghirdetett köztéri szoborpályázat, III. helyezett (6D csoport)
2013 Telki község által kiírt köztéri szoborpályázat II. helyezett
2012 Casati Hotel által kiírt szoborpályázat III. helyezett
2007 X. Országos mintázó verseny II. helyezett

Tagság

2015-től a *hatd* csoport tagja

Képjegyzék

1.
Michelangelo Buonarroti, *Dávid*, 1501-1504, márvány, 517 x 199 cm
2.
Auguste Rodin, *Érckorszak (Bronzkor)*, 1876, bronz, 182,9 cm magas
3.
Medardo Rosso, *Bookmaker*, 1894, bronz, 48 x 43 x 46 cm
4.
Constantin Brancusi, *Fiatal férfi torzója II*, 1923, diófa, 42.7 x 28.4 x 14.6 cm
5.
Umberto Boccioni, *A térbeli folytonosság egyesített formái*, 1913, bronz, 121 x 89 x 40 cm
6.
Antoine Pevsner, *A 'La Chatte' balett előadáshoz készített modell Vénusz szobrához*, 1927, műanyag, 13.5 x 5 x 5 cm
7.
Naum Gabo, *Modell az épített torzóhoz*, 1917, kartonpapír, 39.5 x 29 x 16 cm
8.
Hugo Ball a Cabaret Voltaire-ben, 1916, forrás: <http://library.calvin.edu/hda/node/2189>
9.
George Grosz and John Heartfield, *Der Wildgewordene Spiesser Heartfield (Elektro-Mechan. Tatlin-Plastik)*, 1920, vegyes technika, 220 x 45 x 45 cm
10.
Kurt Schwitters, *Merzbau*, vegyes technika, Fotó: Wilhelm Redemann, 1933
11.
Oskar Schlemmer, *Figur und Raumlineatur (Figure and space delineation)*, 1924. Letterpress on paper. 8 x 10.5 cm.
12.
Oskar Schlemmer, *Man in the Circle of Ideas*.1928 fotó: Marcia F. Feuerstein.
13.
Arno Breker, *Wehrmacht (Schwertträger)*, 1938, bronz, 320 cm x 270 cm
14.
Vera Muhina, *Munkás és kolhozparaszt nő*, 1937, acél, 24.5 m magas
15.
Alberto Giacometti, *Walking Man I (Homme qui marche I)*, 1960, bronz, 180.5 x 27 x 97 cm
16.
Germaine Richier, *Le Berger des Landes*, 1951, bronz, 149 x 89 x 60 cm

17.
David Smith, *Medal for Dishonor: Propaganda for War*, 1939-40, bronz, 26.4 x 29 x 3.2 cm
18.
David Smith, *Blackburn, Song of an Irish Blacksmith*, 1949-1950, acél és bronz, márvány plintoszon, 117 x 104 x 58 cm
19.
Hajas Tibor, *Tumo I.*, 1979. Fotó: Vető János
20.
Dennis Oppenheim, *Olvasópozíció másodfokú égés szenvedéséhez*, 1970, c-print, 61 x 51 cm
21.
Timm Ulrichs - *Haut-Film (1966/1969)*, fekete-fehér fénykép, fehér keretben, 100 x 100 cm
22.
Robert Morris, *Two Columns*, 1961, festett alumínium, egyenként 244 x 61 x 61 cm, fotó: Achim Kukulies
23.
Robert Morris, *Felt Piece*, 1967, filc, szög, változó méret
24.
ZERO-csoport a Schmela Galéria előtt, Düsseldorf, 1961.
<https://www.facebook.com/zerofoundation/photos/a.453048354739655.108655.141696815874812/453048441406313>
25.
Harasztý István, *Fénymobil*, 1969, vas, plexi, 115cm magas
26.
Robert Morris, *The Observatory*, 1971-1977, föld, víz, fa, gránit, acél, 91.01 m átmérő. helyszín: Oostelijk, Flevoland, Hollandia
27.
Richard Serra, *Shift*, 1970-1972, beton, a betonelemek egyenként 20 cm szélesek, 150 cm magasak, hosszuk 228- és 600 cm között változik, helyszín: King City, Ontario, Canada
28.
Michael Heizer, *Double Negative*, 1969, a földbe vájt árok méretei: 9 x 15 x 457 m, helyszín: Moapa Valley, Nevada, USA
29.
Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970, méretei: 4.6 x 460 m, helyszín: Nagy-sóstó, Utah, USA
30.
Dennis Oppenheim, *Évgyűrűk*, 1968, 46-60 m közötti sugarú körök, helyszín: Maine állam, USA és New Brunswick tartomány, Kanada közötti terület
31.
Richard Long, *Vonal, amit egy séta hozott létre*, 1967, Wiltshire, Nagy-Britannia

32.
Vito Acconci, *Blindfolding catching* (3 állóképből álló sorozat), 1970, ferrotípusú zselatin ezüst nyomtat, 14.6 x 23.5 cm
33.
A Live in Your Head: When Attitudes become Form című kiállítás enteriőrje, 1969, további képek a kiállításról és annak rekonstrukciójáról: <http://www.publicaction.fi/a-radical-redux/>
34.
Alighiero Boetti, *Me sunbathing in Turin 19 January*, 1969, beton
35.
Edward Kienholz, *Back Seat Dodge '38*, 1964, vegyes technika, 304.8 x 368.3 cm
36.
George Segal, *Woman in a Restaurant Booth*, 1961, vegyes technika, 130 x 175 x 110 cm
37.
Duane Hanson, *Football Vignette*, 1969, műgyanta, poliészter, ruha, 170 x 300 x 180 cm
38.
Timm Ulrichs, *Timm Ulrichs, erstes lebendes Kunstwerk (Selbstaussstellung)*, 1961, fekete-fehér fotográfia, tintasugaras nyomtatás vászonra ékvázon, 50 x 100 cm
39.
Piero Manzoni, *Piero Manzoni „Élő szobra”-ként szignálja Annina Nosei galeristát*, 1961, fotó: Giuseppe Belloni
40.
Gilbert & George, *The Singing Sculpture*, 1969, falra helyezhető poszter, 220 x 270 cm
41.
Franz Erhard Walther, *Spots, no. 57*, 1969, a performansz dokumentációja, fotó: Virginia Bell.
42.
Erwin Wurm, *Hanging Pullovers* sorozatból az *Untitled* c. darab, 1990, ruha, szög, instrukciót tartalmazó papírlap, 38 x 38 x 13 cm
43.
Erwin Wurm, *Instruction Boxes*, 1988, pulóver kartondobozban, instrukciós rajz, 15 x 32 x 20 cm
- 44-47.
Erwin Wurm, *59 Positions*, 1992, hangos videó, 20 perc, képkockák a videóból
- 48-51.
Erwin Wurm, *Fabio getting dressed*, 1992, hangos videó, 26'50" perc, képkockák a videóból
- 52-55.
Erwin Wurm, *One Minute Sculpture*, 1997, c-print, 45 x 30 cm

56-57.

Erwin Wurm, *One Minute Sculpture/Realize the piece and think about your digestion*, 2008, vegyes technika, a közönség által végrehajtva, Städel Museum, Frankfurt, Németország

58-60.

Erwin Wurm, *Instructions for Idleness* sorozat darabjai, 2001, c-print alumíniumon, 43 x 65 cm

61-62.

Erwin Wurm, *Adorno was wrong with his ideas about art* 1999, vegyes technika, a közönség által végrehajtva, Kunsthau Bregenz, Bregenz, Ausztria, 1999

63-64.

Erwin Wurm, *Support Hegel* 2005, vegyes technika. a közönség által végrehajtva, Biennale d'Art Contemporain de Lyon, Lyon, Franciaország, 2005, fotó: Blaise Adilon

65-66.

Erwin Wurm, *The Trap of the Truth* 2014, vegyes technika, a közönség által végrehajtva, Städel Museum, Frankfurt, Németország, 2014, fotó: Katrin Binner

67-68.

Erwin Wurm, *Theory of Hope* 2016, vegyes technika. a közönség által végrehajtva, MAK, Center of Art and Architecture, Shindler House, West Hollywood, LA, USA, 2016

69-70.

Erwin Wurm, *Sit Straight, Hold Your Breath and Think of Spinoza*, 1999, vegyes technika, a közönség által végrehajtva, Bei Mutti, Berlinische Galerie, Berlin, Németország, 1999, fotó: Hannes Wiedermann

71.

Erwin Wurm, *Fat Car*, 2002, vegyes technika, 130 x 265 x 580 cm, fotó: Arthur Evans

72.

Erwin Wurm, *Fat House*, 2002, vas, alumínium, polisztirol, elektromos berendezés, 540 x 1000 x 700 cm, fotó: Jesse Willems

73.

Erwin Wurm, *Mies van der Rohe – Melting*, 2005, festett műgyanta, 110 x 73 x 92 cm

74.

Erwin Wurm, *House Wittgenstein*, 2005, festett alumínium, 72 x 60 x 60 cm

75.

Erwin Wurm, *Melting House I.*, 2009, fa, hungarocell, műgyanta, festék, 125 x 290 x 260 cm

76.

Erwin Wurm, *The Artist Who Swallowed the World*, 2006, vegyes technika, 190 x 140 x 140 cm, fotó: Colin Davison

77.

Erwin Wurm, *18 Pullovers*, 1992, fotó Lisa Rastl

78.

Erwin Wurm, a *Psychos* sorozatból: *Big Gulp Lying*, 2010, 82 x 200 x 120 cm

79.
Erwin Wurm, *Stress Bump*, 2008, festett alumínium, 157 x 127 x 218 cm
80.
Erwin Wurm, *Anger Bump*, 2007, műgyanta, ruhaanyag, 150 x 74 x 43 cm
81.
Erwin Wurm, *Envy Bumps*, 2007, nikkell borítású bronz, 164.5 x 69.9 x 62.2 cm
82.
Erwin Wurm, *Psychos* sorozatból: *Big Psycho VIII*, 2010, festett alumínium, 300 x 110 x 170 cm
83.
Erwin Wurm, *Kästenmanner* sorozatból: *Big Kastenmann*, 2012, festett alumínium, 500 x 125 x 95 cm
84.
Erwin Wurm, *Untitled (Verschnittskulptur 1)*, 2016, festett bronz, 350 x 225 x 200 cm
85.
Erwin Wurm, *Untitled (Verschnittskulptur 2)*, 2016, festett bronz, 350 x 225 x 200 cm
86.
Erwin Wurm, *Untitled (Big J)*, 2017, festett bronz, 200 x 107 x 45 cm
87.
Bruce Nauman, *Neon Templates of the Left Half of My Body Taken at Ten Inch Intervals*, 1966, Neon csövek, elektromos vezetékek, transzformátor, üveg rudak, fali konnektor, 177.8 x 22.9 x 15.2 cm
88.
Bruce Nauman, *From Hand to Mouth*, 1967, viaszöntvény, 76 x 25 x 10 cm.
89.
Bruce Nauman, *First Hologram Series. Making Faces D*, 1968, holografikus kép üvegen, 20.3 x 25.4 x 0.64 cm
90.
Bruce Nauman, *Art Make-Up*, 1967–68, 40 perc, színes, hangos, 16 mm-es filmfelvétel videószalagra konvertálva, képkockák a filmfelvételtől
91.
Bruce Nauman, *Device to Stand In*, zománcozott acél, 1966, 21.91 cm x 68.9 cm x 44.13 cm
92.
Bruce Nauman, *Self Portrait as a Fountain (A Tizenegy színes fénykép-sorozat darabja)*, 1966, színes fénykép, 50.9 x 60.3 cm
93.
Bruce Nauman, *The True Artist Is an Amazing Luminous Fountain (Window or Wall Shade)*, 1966, áttetsző rózsaszín fólia, 250.5 x 179.5 cm, fotó: Fabio Fabbrini

94.
Bruce Nauman, *Flour Arrangement*, 1966-67, hét darab színes fénykép, eltérő méret
95.
Bruce Nauman, *Flour Arrangement* – részlet
- 96-97.
Bruce Nauman, *Revolving Upside Down* 1969, videó, 61 perc, fekete-fehér, hangos, monitoron lejátszandó, kockák a filmből
- 98-99.
Bruce Nauman, *Wall-Floor Positions* 1968, videó, 60 perc, fekete-fehér, hangos, monitoron lejátszandó, kockák a filmből
100.
Bruce Nauman, *Elke Allowing the Floor Up Over Her, Face Up*, 1973, videó, 39 perc, színes, hangos, monitoron lejátszandó, képkocka a videóból
101.
Bruce Nauman, *Tony Sinking Into the Floor, Face Up and Face Down*, 1973, videó, 60 perc, színes, hangos, monitoron lejátszandó, képkocka a videóból
- 102-103.
Bruce Nauman, *Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square*, 1967-68, 10 min, fekete-fehér, hang nélkül, 16 mm-es filmfelvétel videószalagra konvertálva, vetítendő, kockák a videóból
- 104-105.
Bruce Nauman, *Walk with Contrapposto*, 1968, videó, 60 perc, fekete-fehér, hangos, monitoron lejátszandó, kockák a videóból
106.
Bruce Nauman, *Performance Corridor*, 1969, fallemez, fából készült merevítő szerkezet, 2.4 x 6.1 x 0.5 m
- 107-108.
Bruce Nauman, *Live-Taped Video Corridor*, 1970, fallemez, fából készült merevítő szerkezet, 2 darab televízió képernyő, videokamera, videófelvétel, videó lejátszó eszköz, 365.8 (vagy a plafon) x 975.4 x 50.8 cm
109.
Bruce Nauman, *Going around the Corner Piece*, a mű technikai leírása és rajza, <http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=150000000031079&lg=GBR>
110.
Bruce Nauman, *Going around the Corner Piece*, 1970, 4 darab fekete-fehér képet adó kamera, 4 darab fekete-fehér monitor, 1 darab fehérre festett épített konstrukció, amelynek mérete 284 x 654 x 654 cm
- 111-114.
Bruce Nauman, *Kassel Corridor: Elliptical Space*, 1972, festett fallemez, fa, ajtó, kulcs, külső fal méretei: 365.8 x 1432.6 cm, belső fal méretei: 365.8 x 1417.3 cm, a folyosó szélessége közepén: 68.6 cm, a folyosó szélessége a végeken: 10.2 cm

115.
Bruce Nauman, *Clown Torture*, 1987, hat csatornás videó-installáció, két projektor, négy monitor, színes, hangos, kb. 60 perc
116.
Bruce Nauman, *Clown Torture*, 1987, képkocka a vetített videókból
117.
Bruce Nauman, *Clown Torture*, 1987, képkocka a vetített videókból
118.
Bruce Nauman, *Clown Torture*, 1987, képkocka a vetített videókból
119.
Bruce Nauman, *Ten Heads Circle/ In and Out*, 1990, színezett viasz, drót, a fejöntvények egyenként kb. 30,5 x 22,9 x 15,2 cm, lelógatási magasságuk a padlótól 143,5-152,4 cm között, egy 243,8 cm átmérőjű körben
120.
Bruce Nauman, *Ten Heads Circle/ In and Out*, 1990, részlet
121.
Bruce Nauman, *Ten Heads Circle/ Up and Down*, 1990, színezett viasz, drót, a fejöntvények egyenként kb. 30,5 x 22,9 x 15,2 cm, lelógatási magasságuk a padlótól 143,5-152,4 cm között, egy 243,8 cm átmérőjű körben
122.
Bruce Nauman, *Ten Heads Circle/ Up and Down*, 1990, részlet
123.
Bruce Nauman, *Untitled (Hand Circle)*, 1996, bronz, ezüst forrasztás, réz, bronz huzal, homokfújt acélkábelek, 115.50 x 71.00 x 70.00 cm, változó magasság
124.
Bruce Nauman, *Venice Fountains*, 2007, viasz, gipsz, drót, mosogatók, csapok, tiszta tömlők, szivattyúk, víz, 196 x 58 x 65 cm
125.
Bruce Nauman, *Venice Fountains* – részlet
126.
Bruce Nauman, *Venice Fountains* – részlet
127.
Hitter Magdolna, *Cím nélkül*, 2017, videó-installáció, loop, változó méret
128.
Hitter Magdolna, *Cím nélkül*, 2017, kockák a videóból
129.
Hitter Magdolna, *Cím nélkül*, 2017, kockák a videóból
130.
Hitter Magdolna, *KÖZ*, 2019, vegyes technika, kb. 250 x 120 x 65 cm

131.

Hitter Magdolna, *KÖZ*, 2019, vegyes technika, kb. 250 x 120 x 65 cm

132-136.

Hitter Magdolna, *KÖZ*, 2019, részlet

Irodalomjegyzék

- Belting, Hans: *Képanthropológia: Képtudományi vázlatok*. Kijárat Kiadó Bp. 2003.
- Benjamin H. D. Buchloh: *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955–1975* (Cambridge: MIT Press, 2000),
- Berg, S. – Fridel, H. – Schuh, F.: *Erwin Wurm. Gurke*. Dumont, Cologne, 2009.
- Causey, Andrew: *Sculpture since 1945*, Oxford Univ. Press, London, 1998.
- Epstein, Mihail: *Az avantgárd és a vallás, fordította Bagi Ibolya*, In.: *Mihail Epstein: A posztmodern és Oroszország*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2001.
- Fehér M. István: *Humanizmus pro és kontra: egy előadás és egy levél. Sartre versus Heidegger*. Irodalomtörténet XCI. 2. sz., Úf. XLI. 2. sz. 2010.
- Flynn, Tom: *The Body in Sculpture*, Calmann and King, London, 1998.
- Fried, Michael: *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, University of Chicago Press, Chicago, 1998.
- Getsy, David J.: *Sculpture since 1960*. In: Kelly M. ed., *The Encyclopedia of Aesthetics*, 2nd edition, Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *A műalkotások igazságáról és valóságáról: válogatott képzőművészeti írások*, fordította Rajnai László és Rónay György. Corvina Budapest, 1980.
- Harper, Glenn & Moyer, Twylene: *A Sculpture Reader: Contemporary Sculpture since 1980*, ISC Press, 2006.
- Harrison, Ariane Lourie: *Charting Posthuman Territory*, In: Harrison, Ariane Lourie: *Architectural Theories of the Environment. Posthuman Territory*, New York: Routledge, 2013
- Horváth M. – Lovász Á. – Nemes Z.M.: *A poszthumanizmus változatai: Ember, embertelen és ember utáni*, Prae Kiadó, 2019.
- Jovanovics György: *A modern szobrászat tere* In: *A tér a szobrászatban: A szobrászat tere*. A Magyar Szobrász Társaság és a Műcsarnok közös előadássorozatának dokumentációja Szerk.: Készman József, Nagy Edina, Műcsarnok, Budapest, 2005
- Készman J. – Petró Zs.: *Erwin Wurm – Egyperces munkák. Szobrászat mint program*. Kiáll. katalógus. Ludwig Múzeum-Kortárs Művészeti Múzeum, Bp. 2018.
- Krauss, Rosalind E.: *A szobrászat kiterjesztett tere*, Enigma : művészetelméleti folyóirat, 6. évf. 1999. [2-3.] (20-21. szám)
- Krauss, Rosalind E.: *Passages in Modern Sculpture* The MIT Press, 2001.
- Kraynak, Janet: *Bruce Nauman's Words* In.: Kraynak, Janet *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words: Writings and Interviews*, MIT Press, London, 2005.
- Lurca Zsuzsanna: *Az identitás mint fogalom és (ön)kép* In.: Egyed Péter – Gál László: *Fogalom és kép II.*, Kolozsvári Egyetemi Kiadó, Kolozsvár, 2011.

- Morgan, Robert C.: *Bruce Nauman*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2002
- Morris, Robert: *Notes on Sculpture* In.: *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Szerk.: Harrison Ch.- Wood P. Malden, MA: Blackwell Pub. 1999.
- Murg, Stephanie: *In the Studio: Erwin Wurm* In.: *Art+Auction* no. 6, February 2013, New York, USA
- Nayar, Pramod K.: *Posthumanism* Cambridge UK és Malden, MA: Polity Press, 2014.
- Phillips, L. – Burton, J. – Ritson, A.: *Out of Bounds. The Collected Writings of Marcia Tucker*, Getty Research Institute, LA, 2019.
- Potts, Alex: *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*, Yale University Press, New Haven, 2000.
- Rapport, Mark: *Erwin Wurm* In.: *Art Review* No. 47. London, UK, 2011
- Read, Herbert: *A modern szobrászat*, Corvina, Budapest, 1968.
- Robertson, J. – McDaniel, C.: *Themes of Contemporary Art: visual art after 1980*. 2. kiad. Oxford, NY, Oxford University Press, 2010.
- Rondeau, James E.: *Clown Torture, 1987 by Bruce Nauman*. In.: *Art Institute of Chicago Museum Studies*, vol. 25, no. 1, 1999, pp. 62–101. JSTOR, www.jstor.org/stable/4112999. 2020. január 26.
- Rosalind E. Krauss: *The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition*, MIT Press, Cambridge, 1979
- Rugoff, Ralph: *The Human Factor: The Figure in Contemporary Sculpture*, Hayward Publishing, London, 2014.
- Schjeldahl, Peter: *The Trouble with Nauman, 1994* In: Morgan C. Robert: *Bruce Nauman*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 2002.
- Schneckenburger, Manfred: *Művészet a 20. században* Vincze Kiadó, Bp. 2004.
- Simon, Joan: *Breaking the Silence: An Interview with Bruce Nauman*, 1988. In.: Kraynak, Janet *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words: Writings and Interviews*, MIT Press, London, 2005
- Smith, Bob: *Bruce Nauman Interview*, 1982 In.: Kraynak, Janet *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words: Writings and Interviews*, MIT Press, London, 2005.
- Sturcz János: *A heroikus ego lebontása*, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2006.
- Trier, Eduard: *Bildhauer Theorien im 20. Jahrhundert*, Gebr. Mann Verlag, Berlin, 1999. Magyarul: *Huszedik századi szobrász-teóriák*, ford. Klimó Ágnes, Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtára, Budapest, 1999
- Truskolaski, Sebastian: *Erwin Wurm* In.: *Contemporary: Special issue on conceptual art* No. 85, London, UK. 2006.

Internetes irodalom:

Daly, Keith Olivier: *Bruce Nauman: Space, Mirror, Body*, 2014
https://www.academia.edu/9855060/Bruce_Nauman_Space_Mirror_Body 2020.02.15.

Evans, Thomas Morgan: *Erwin Wurm: One Minute Sculptures*, September, 2014.
<https://www.photomonitor.co.uk/erwin-wurm/> 2020.04.26.

Public Delivery: *Erwin Wurm's One Minute Sculptures are refreshing*
<https://publicdelivery.org/erwin-wurm-one-minute-sculptures/> 2020.04.20.

Cserba János: *Bruce Nauman ringlispiljén ülve*, artportal, 2015
<https://artportal.hu/magazin/bruce-nauman-ringlispiljen-ulve/> 2020.04.23.

Timm Ulrichs: *Den Blitz auf sich lenken*. Kísérő szöveg a Sprengel Museum and Kunstverein-ban megrendezett kiállításához, Hanover, 2010.
<https://artmap.com/wentrup/exhibition/timm-ulrichs-2010> 2020.04.20.

Elhatároztam, hogy mindent szobornak fogok nevezni. Ludwig Múzeum Blog, 2018.
https://ludwigmuseum.blog.hu/2018/06/15/elhataroztam_hogy_mindent_szobornak_fogok_nevezni 2020.04.19.

Lehet rá nem gondolni? Interjú Demeter Helgával és Szabó Márton Istvánval. Ludwig Múzeum Blog, 2018.
https://ludwigmuseum.blog.hu/2018/09/04/lehet_ra_nem_gondolni 2020.04.20.