

Cím: **Híryanag a térben**
A szobortalapzat korának hírnöke

DLA értekezés

Szerző: **Sass Valéria 2006**

Témavezető: **Körösényi Tamás, egyetemi docens**

Szinopszis: **A doktori értekezés tézisei**

Az értekezés témája a szobortalapzat, valamint annak viszonya a műhöz és a térhez. A talapzat stílustörténeti kutatása nem tartozik a dolgozat témaköréhez. Az értekezés célja a XX. század kezdetén lezajlott művészeti jelenségek és folyamatok, valamint a szobortalapzat funkciója és jelentése közti összefüggések feltárása és megjelenítése. A kutatás során végső soron a modern művészet folyamatának és a tér megváltozott művészi értelmezésének viszonya kerül feltérképezése.

Az értekezés kérdésselvetése, vagyis kutatásom lényege, a szobortalapzat téri és művészetszemléleti vonatkozásainak XX. századi átalakulására irányul. A kutatás során alkalmazott módszerek a következők: Művészi gyakorlatomból adódó – a térre mint művészeti fogalomra vonatkozó – megfigyeléseimet és tapasztalataimat a kutatás során specifikus, a művészettudományok, valamint a filozófiai területéről származó ismeretekkel egészítettem ki.

Az értekezés során azokat a történelmi jelentőségű művészeti megnyilvánulásokat elemzem, melyek a XIX. század végén illetve a XX. század elején egy új világnézetet képviseltek és jelenítettek meg, melyek következtében és részeként a XX. században többek között a szobortalapzat jelentése is átalakult. Az értekezés során bemutatásra kerülő művészek és művek egyben azoknak az egyenetlenül alakuló művészettörténeti folyamatoknak az állomásait is rögzítik, mely állomások időnként ugrásszerűen, időnként lassan vajúdvá jöttek létre, s melyek a mai szemlélő számára betekintést nyújtanak a

modern művészet öntörvényű mozgásába és annak törvényszerűségeibe. A kutatás során nyert ismeretek nem csak a művészeti megnyilvánulások téma szerinti rendszerezésének szükségességére hívták fel figyelmemet. A kutatás eredményei alapján kiválasztódtak a művészet terét, határait, a határok eltolódását, vagyis a művészet folyamatos változásait reprezentáló, a téma sokrétűségét képviselő, művészek és művek is.

A modern művészet létrejöttét megelőző korszakokban, a szobortalapzat valamint a képkeret, a mű járulékos elemeként jelentek meg alárendelt szerepben, elsősorban a mű külső behatások elleni védelmét szolgálták. A járulékos elem és a mű közti összefüggést vizsgálva megállapíthatjuk, hogy a XX. századot megelőzően a szobortalapzat valamint a képkeret „legfontosabb feladata az volt, hogy a műalkotást elkülönítse környezetétől, átvitt értelemben is kiemelje a valóság összefüggéseiből, és azt egy magasabb jelenléti és hatásszférába transzformálja.”¹

Betekintve a művészettörténet folyamatába, nyomonkövethető a tény, hogy a mindenkori uralkodó réteg a hivatalos művészet alkalmazásával reprezentálta szellemiségét és hatalmát. A reprezentáció hatásfokát emelendő elengedhetetlen volt, hogy a művészet a valóság ellentmondásaitól elkülönítve jelenjen meg, hogy egy izolált – úgymond felülről jövő – pozícióból, fejtse ki hatását.

A XIX. század során, a monarchia összeomlásának és a polgári demokrácia kialakulásának átmeneti időszakában, a polgárság reprezentálási igényének megjelenítése vált a hivatalos művészet feladatává. A kor – melyben az újonnan kialakult, igényeit és céljait meghatározni szándékozó polgári réteg kultúrája éppen kifejlődőben volt –, még nem rendelkezett a megváltozott helyzetnek megfelelő, azt adekvát formában reprezentálni tudó művészeti közlésformákkal. Ebben a helyzetben szükségessé vált a korábbi kultúrák művészi formanyelvének és közléstartalmának átvétele. A letűnt kultúrák üzenetei olyannyira nem voltak összeegyeztethetők az adott kor átalakulóban lévő szellemiségével, hogy azokat a jelen összefüggéseitől elkülönítve, úgymond piedesztálra emelve kellett megjeleníteni.

E jelenségből adódóan a szobortalapzatok megnöttek, a szobrot és annak közléstartalmát elérhetetlen magasságokba emelték. A képkeretek egyre vaskosabbá

¹ Waetzold, Wilhelm: *Einführung in die bildenden Künste*. Lipcse, 1912, 113.o.

váltak, és egyre nyomatékosabban választották el a festményeket környezetüktől. A járulékos elemek elhatároló funkciójukon túlmenően egyben arra is felhívták a néző figyelmét, hogy ő, a befogadó, itt és most félreérthetetlenül egy műtárggyal áll szemben. Ez a vizuális közlés arról is jelentést ad, hogy a kialakulóban lévő polgárság reprezentációs igénye a kor jellegétől meghatározva, mindinkább beékelődött a művészi közlés és a mű befogadója közé. Az alkalmazott segédeszközök – esetünkben a talapzat és a keret –, biztosították ugyan a reprezentáció létrejöttének formális feltételeit, ugyanakkor annak közléstartalmát távol tartották a befogadótól.

A XIX. század végén valamint a XX. század tízes-húszas éveiben indult el a képzőművészetben az az átalakulási folyamat, melynek során a mű lekerült a „piedesztálról”. E folyamat kezdetén a talapzat funkciója a szobor számára szükséges statikai feltételek biztosítására redukálódott, a mű alaplapjává, állófelületévé vált. A későbbiekben a modern művészet néhány képviselője a hagyományos talapzatot vagy teljesen elhagyta, vagy integrálta a műbe, máskor használati tárgyakkal helyettesítette.

Egy a 20-as években hirtelen létrejött – az értekezésben részletesen bemutatott – szemléletváltásból adódóan, az iparilag előállított használati tárgy, melyet a művész kiválasztott, aláírt, vagyis új kontextusba helyezett, műtárggyá változott, és mint *ready made* beemelődött a művészettörténeti kategóriák körébe.

A 60as évektől kezdődően néhány művész épp ellenkezőleg közelítette meg a témát: elhagyta magát a művet és a talapzatot emelte műalkotássá. Ezek a művészeti kezdeményezések a talapzatot ismét új tekintéllyel ruházták fel, mégis kijelenthetjük „hogy a modern szobrászat történetének kezdete, egyben a mű és a talapzat szétválásának, valamint e folyamat egyes állomásainak a története.”²

A szobor és a posztamens különválásával egyidejűleg a téri művészet maga is egy metamorfózison ment át, melynek következtében a szobrászat klasszikus kifejezőeszközei új téri közlésformákkal egészültek és cserélődtek ki.

Megállapíthatjuk, hogy ebben a XX. század első felében kezdődött és a század folyamán új formákat és közléstartalmakat nyert művészeti folyamatban nem csak a mű, hanem maga a művészet is lekerült a piedesztálról, felszámolódtak azok a korábban érvényes szabályok, melyek a művészet terét a reális tértől, a közönség, a közösség terétől

² Trier, Eduard: *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert*. Mann, Berlin, 1992, 164. o.

elválasztották. Napjainkban a művészet és a befogadó azonos térben helyezkednek el.

Nem képezi vita tárgyát az a tény, hogy a XIX. és XX. század fordulóján létrejött gazdasági, technikai és társadalmi változások, valamint a művészet területén bekövetkezett megújulás között egy belső összefüggés áll fenn.

Ezen összefüggés egy speciális részletére, vagyis a térbeli művészetek és a kor összefüggéseire is rálátást nyújt az értekezés. A téma – a posztamens szerepe a nyugat-európai művészetben a XIX-XX. század fordulóján – kutatása során megvizsgáltam az általam kiválasztott művészek témához kapcsolódó műveit. Ezen művek alapján egyfelől a társadalmi megújulás és a művészeti változások összefüggéseihez, másfelől az értekezés témájához kapcsolódó, a művészet formanyelvén közölt sokrétű és autentikus információkhoz jutottam hozzá.

Edgar Degas (1834-1917), Auguste Rodin (1840-1917) és Medardo Rosso (1858-1928) művészi munkásságából adódóan következett be az első – az emberi figura szobrászi megjelenítését, valamint a szobortalapzat és a mű viszonyát érintő – alapvető változás.

A figura lekerült a „távolságtartó” talapzatról, és a befogadóval azonos síkon jelent meg. Mindhárom művész világszemlélete a kor eseményeinek egyéni felfogásán alapul, alkotói tevékenységük pedig az őket körülvevő közvetlen környezet gyors változásaira reagál. E művészeknek nem volt szükségük arra, hogy klasszikus témák ürügyén nyilatkozzanak meg. Ebből az új művészi szemléletből létrejött figurális szobrok közvetlen környezetükkel, és nem a művészet „felemelkedett” szférájával álltak szoros összefüggésben. Ebből adódóan megszűnt az ok, hogy a talapzat kiemelje a művet a létrejöttét meghatározó környezetéből, és egyben megszűnt a szobortalapzat tradicionális megjelenési formájának egyeduralma. Mint látjuk, ebben az összefüggésben megtörtént az első lépés a befogadó és a mű közti mesterséges távolságtartás megszüntetésére.

Constantin Brancusi (1876-1957) absztrakció iránti igényének realizálása folyamán a figurális szobor megjelenési formáját a felismerhetőség határáig megváltoztatta, az absztrakció alkalmazásával a plasztikai közlést a lényegre koncentráltta. Ebben a folyamatban jött létre a művészetnek az az iránya, mely elhagyta a leképezés területét. Brancusi munkássága során a szobor és a talapzat viszonya is átalakult. Brancusi a művet és a posztamens, egyenrangú plasztikai elemként alkalmazta, a talapzatot gyakran helyettesítette maga készíttette használati tárgyakkal. Ebben az összetett alkotói folyamatban a talapzat és az oszlop különös szerepet nyert. Brancusi volt az első művész, aki a talapzatot és az oszlopot nem a szobrászat mellékes elemeként, és nem is a téri közlés

segédeszközéként, hanem a művészi közlés önálló eszközeit alkalmazta. Mindezen újításokon túl Brancusi vetette fel a szerialitás és a modul plasztikai problematikáját is, az ezekből adódó formai és tartalmi lehetőségeket bevonta a képzőművészet kérdéskörébe.

Marcel Duchamp elsőként a művészettörténet során, nem az anyag és formaalakítás gyakorlatán, nem a kézművességen, hanem egy a gondolkodás metódusán alapuló utat talált a művészethez. Ennek a művészeti szemléletnek és gyakorlatnak kapcsán jött létre és vált művészeti fogalomká az „objekt“. Az iparilag, sorozatban előállított tárgy, Duchamp metódusai kapcsán – azáltal, hogy a művész kiválasztotta, mindennapi funkciójától megfosztotta, címmel látta el, aláírásával hitelesítette; vagyis egy új kontextusba helyezte – , műtárggyá változott. A kontextusba helyezés gesztusa hozta létre a *ready made* fogalmát. Ezzel a művészi gesztussal (vagyis új kontextusok létrehozásával) megváltozott, tágabb értelmezést nyert a (képző)művészet fogalmának eddigi jelentése. A fogalom sokrétűbbé válása széleskörű következményekkel járt, végső soron a talapzat funkciójára és jelentésére is kihatott. A kitágult művészeti fogalom kihatása a talapzat funkciójára és jelentésére a következőképpen foglalható össze:

Mint már az eddigi elemzésből kiderült, a szobortalapzat legfontosabb funkciója a korábbiakban a kiemelés, a transzformálás volt. A transzformálás a *ready made* és általában az *objekt* esetében a tárgy kiválasztásával, annak környezetéből való kiemelésével, új kontextusba helyezésével történik meg. A kontextusba helyezés aktusa egyben a transzformálás aktusa is, így ez a szellemi aktus veszi át a talapzat funkcióját, pontosabban helyettesíti azt. A létrejött kontextus maga lesz a talapzat, egy szellemivé vált talapzat.

Ebben az összefüggésben meg kell említeni a múzeumok, galériák és egyéb művészeti intézmények szerepét. Ezek az intézmények kiemelik a műtárgyat a mindennapi környezetből, biztosítják annak védelmét, hitelesítik, vagyis azt egy új kontextusba helyezik. Ebben az összefüggésben a művészeti intézmények a műhöz való viszonyukban azt a szerepet töltik be, mint korábban a talapzat.

Az 1950-es, 60-as évek folyamán jött létre azon különböző művészeti irányzatok egymásmellettiisége – Koncept, Fluxus, Landart, Arte Povera, Art and Language – melyek a képzőművészetben további gyökeres változásokat idéztek elő. Ezeknek a művészeti irányzatoknak elemzése nem tárgya értekezésemnek. Mivel azonban az általuk létrejött, témámmal kapcsolatos összefüggések feltárását elég érdekesnek és fontosnak tartom, ezért szándékomban áll a közeljövőben a téma második, idevonatkozó fejezetének kidolgozása.

Mint már korábbiakban kifejtettem, kutatásaimat egy bizonyos történelmi időszakra és földrajzi területre koncentráltam. Tettem ezt azért, mert az akkor és ott kialakult társadalmi és művészeti tényezők határozták meg annak lehetőségét, hogy a szobortalapzat, mint művészeti jelenség, vagyis mint a térbeli művészetek változásainak részese legyen értelmezhető. Az értekezés témájának az időbeli és földrajzi leszűkítését egy esetben oldottam fel azért, hogy Piero Manzoni (1933-1963) kiemelkedő művészi teljesítményt nyújtó munkáit, a „mágikus talapzatokat“ bemutassam. Ezek a munkák a talapzat funkcióját és jelentését egy teljesen új összefüggésbe helyezték, melyben a talapzat a művészi koncepció vizuális eszközévé vált.

A „mágikus talapzat“ első két változatának esetében a talapzat látszólag a hagyományos, vagyis a kiemelésre irányuló funkció megoldására szolgált. A lényegi különbség a tradicionális és a „mágikus talapzat“ között abban mutatkozott meg, hogy a „mágikus talapzat“ nem egy a művész által megformált műalkotásnak, hanem egy élő személynek a kiemelésére szolgált. Manzoni művészeti akciói során a néző foglalta el a művész által rendelkezésre bocsátott talapzaton a mű helyét. E koncepció alapján a befogadó egy meghatározott időtartamra – ti. amíg a talapzaton tartózkodott –, műtárggyá változott. Ebben a gondolatkörben a befogadó emelkedett a művészet számára kijelölt szférába, vagyis itt visszajára fordult a Modernnek világnézete és az abból fakadó igyekezet: az elképzelés, hogy művészet és befogadó találkozása a befogadó szintjén jöjjön létre. Manzoni a „mágikus talapzatot“ arra használta, hogy a befogadó valóságát emelje a művészet minőségének szintjére.

Ezután a „szaltó“ után alig volt elképzelhető, hogy a talapzat koncepcionális jelentése fokozható lenne. Mégis, az 1962-ben készített, a Dániában fekvő Herning nevű település peremén felállított, „harmadik mágikus talapzat, a *Base del mondo* című művével Manzoni még egyet „rátett“ a koncepció és az azt megjelenítő talapzat jelentőségére. Manzoni ezzel a munkájával nem csak a Földgolyót és az általa hordozott összes lényt és tárgyat emelte be a művészet szférájába, hanem egyben a Földet körülvevő teret, vagyis a Kozmoszt is. (Ebben a kozmikus összefüggésben természetesen megszűnik a művészeti intézményeknek a talapzat feladatát betöltő funkciója is.)

Manzoni „harmadik mágikus talapzat“, a *Base del mondo* című munkájának létrejöttével a végtelenbe tolódtak a művészet eddig érvényesnek hitt határai. A határok és a szabályok megszűntével a képzőművészet területén ismételten alapvető kérdések vetődtek fel, melyekre a hatvanas évektől napjainkig számos művész kereste és találta meg

a válaszdás maga számára érvényes lehetőségét. A létrejött művek, – összehasonlítva Manzoni átfogó művével a *Base del mondo*val –, azonban többnyire a valóság és művészet viszonyának részaspektusait vizsgálják és jelenítik meg.

Mestermunkámról röviden:

1997 óta foglalkozom úgy a gyakorlatban, mint elméletben a talapzat témájával. 1998-ban készült el *Hermész a Hírnök 2.* című munkám. Mivel ez indította el annak gondolatát, hogy a talapzatot, mint művészeti jelenséget, teoretikusan is értelmezzem, és mivel ez a szobor a budapesti Ludwig Múzeumban nyilvánosan megtekinthető, ezért ezt a művet választottam ki mestermunkaként. A mű külső megjelenési formája tudatosan követi a XIX. századi talapzat megjelenési formáját, amely itt egy a művésztől idegen, talált anyagból, napilapokból épül fel. „Az újság egy kulturális folyamat egymásutániságát reprezentálja. A napilap által megjelenített időfolyamatban, az események aktualitása kiélezett formában kerül kifejezésre, a pillanatnyi, spontán helyzet tényanyagként kerül rögzítésre, és ez az anyag, mint a korszak megkövült képviselője, szedimentációja marad fenn.“³

„Sass Valéria a talapzattal, mint képzőművészeti jelenséggel foglalkozik, és azt, mint a különböző valóságok közti közvetítő médiumot értelmezi. Ebben az összefüggésben a közvetítő médium talapzat, döntő hatást gyakorol a művészeti szemléletre és annak értelmezésére. A dialektikus feszültség [a *Hermész a Hírnök 2* esetében] abból adódik, hogy a talapzat mint közvetítő médium egy másik médium, vagyis az újság felhasználásával jön létre. Ebben az esetben az írás, vagyis a napilap által közvetített információ az újság által létrehozott talapzat törzsén egy ornamentális, kommunikatív struktúrává alakul át. Ez a struktúra azonban, – ellentétben a napilapok híryanagával –, nem tényekre, hanem lehetőségekre utal.“⁴

Napjainkban egyre több művész és művészettörténész foglalkozik a talapzattal, mint művészeti jelenséggel. A témával kapcsolatos kommunikáció eredményeként felismerhető, hogy az „új talapzat“ végső soron a befogadó belső tevékenységének eredményeként jön létre. Amikor ugyanis a befogadó egyéni szemlélete alapján elkülöníti a látott dolgokat és a tapasztalt jelenségeket megszokott összefüggéseiktől, akkor azokat egy eddig nem ismert kontextusba helyezve a művészet síkjára transzformálja. Ha mindezt

³ Dr. Kivelitz, Christoph, *Katalogus: Sedimente* Museum Siegburg, 2000, 6. o.

⁴ Golinski, Hains Günter, *Katalogus: auch ich in Arkadien* Kunstverein Gelsenkirchen, 1997. 36. o.

tabuk nélkül teszi, akkor egy alkotó folyamat részese lesz. Alkotóvá válik, mert korábbi ismereteit, pillanatnyi felfedezését, felismerését és képzelőerejét összesítve egy korábbi ismereteitől elkülönülő, a transzformációt elősegítő tartást és magatartást alakít ki, és mintegy (belső) talapzatot hoz létre. Ez a belső talapzat végül is elegendő indítékot ad a valóság és a művészet újraértelmezéséhez.