

MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYETEM

Doktori Iskola

Farkas Róbert

Formaképzési utópiák – objektek és narratív körülmények a „térben”

DLA értekezés

Témavezető:

Sugár János dr. habil DLA egyetemi docens

2010

Tartalom

I. Bevezetés

Anyagviszonyok

Térkonceptió – „térizmus”, perforációk az anyagban

Századforduló és a modern kor előhírnökei

Nem konvencionális anyagok a szobrászatban – modern anyagok a szobrászatban

A gumi mint anyag kultúrtörténete

Gumiöregedés – hiszterézis

II. VÉLEMÉNY – Álláspontelemzések

A modern kontextusa

A gumi a magyar kortárs művészetben

III. Megállapításaim, értékelések – eredeti koncepció bemutatása

Intuíció

Helyplasztika

A gumi anyagséma vonatkozásai

Audiovizuális percepció

HANGÁRAMLÁS-folyóképek teremtése

„Üresen maradt hely, hézag”

„DO NOT CROSS”

IV. Konklúzió – kognitív percepció, archetípusok elemzése

A világ popperi hármas felosztása

Köszönetnyilvánítás

Irodalom

„Objektjeimet a plasztikai eszme megvalósításához adott ösztönzéseként kell érteni. Gondolatokat akarnak provokálni arról, hogy mi lehet a plasztika, s hogy a plasztika koncepciója miként terjeszthető ki a láthatatlan szubsztanciákra és miként használható mindenki által:

Gondolati formák – Hogyan képezzük gondolatainkat.

Nyelvi formák – Hogyan alakítjuk át gondolatainkat szavakká.

Társadalmi plasztika – Hogyan formáljuk és alakítjuk a világot, melyben élünk: a plasztika evolúciós folyamat, minden ember művész.

Ezért nem rögzített és nem befejezett, amit én plasztikailag formálok.

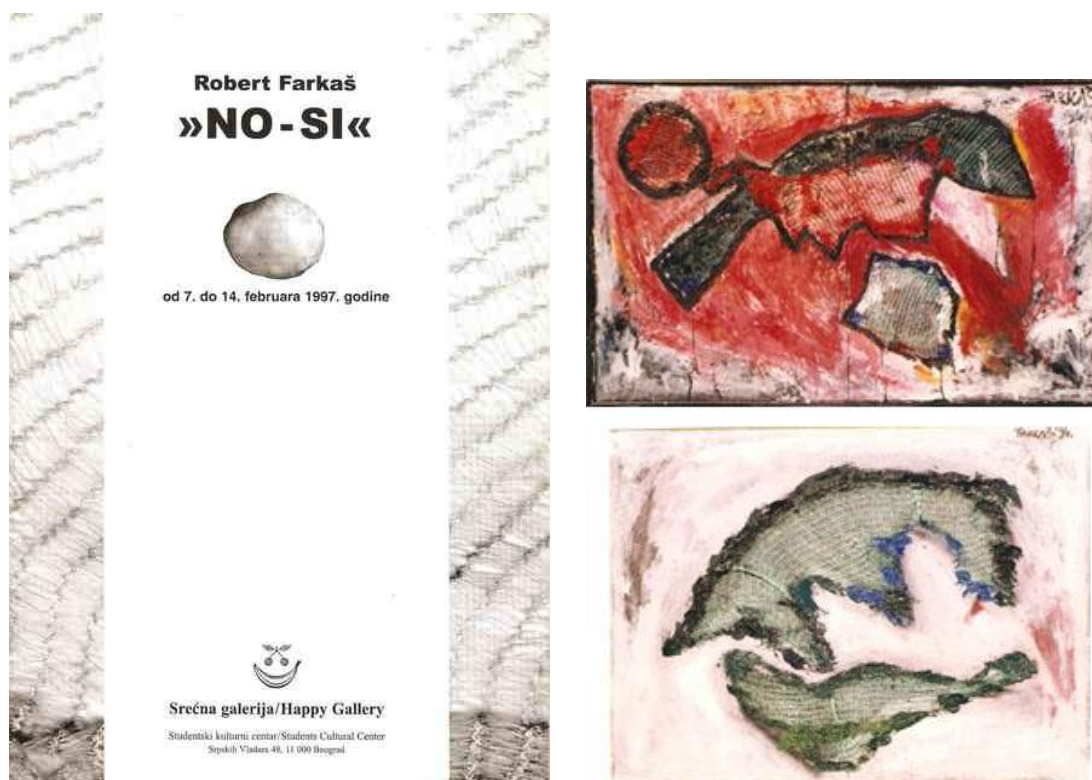
A folyamatok folytatódnak: vegyi reakciók, erjedési folyamatok, színváltozások, rothadás, kiszáradás. Minden változik.”

(Harlan 2003, 13. o.)

I. Bevezetés

A választott téma engem a tér és a hely narratív körülményeire vonatkozó közegében érint, az objektumok, intervenciók igényének spontán kialakulásakor, amely kinövi a latexből merített nyers gumi anyagi mivoltát, holott a formaképzési szövődmény intuitívan visszavezeti az archetípus eredetére, ahol a meglátás, észrevétel elmondáskor aktiválja a szemlélet lehetőségeinek ezernyi narratív lehetőségét.

Az első objektumom a lebegő háló volt, 1997-ben állítottam ki a belgrádi SKC Happy VIDD (katalógus, képek). (Szombathy Bálint és Szlavkó Timotijevity irt róla.)



1. Farkas Róbert: „NO-SI” katalógus 1997.

2. Farkas Róbert: „Háló1”, Háló2”, 1997.
Háló-kollázs vásznon,
Háló1: 120x65cm, Háló2: 85x55cm

A tér és a hely két olyan fogalom,¹ amelyet mindenki ismer, használ a közbeszédben, meghatározásuk mégis bonyolult, mert kontextustól függően sokféle jelentésük

¹ „Tér: fn 1. *Fil Tud* Az anyag létezésének az a formája, amelyet a háromirányú kiterjedés jellemez. *Mat* Ennek háromnál több kiterjedésű általánosítása. 2. A térnek vmitől kitöltött, ill. vmivel körülhatárolt része. 3. terület, térség. 4. Épületekkel körülvevett (széles) közterület. 5. Üresen maradt hely, hézag [személyek, tárgyak, ill. (könyvben, papíron) ábrák, jelek között]. 6. Tevékenységre való alkalom, lehetőség. Lehetőség arra, hogy valami megtörténjék, érvényesüljön.

Hely: fn 1. A térnek az a része, amelyet vki, vmi elfoglal(hat) v. el szokott foglalni. Helyszín: fn *hiv* Esemény, történés, ill. rendezvény (szín)helye. Színhely: fn 1. Az a hely, ahol vmely esemény végbemegy v. végbement.” *Magyar értelmező kéziszótár*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1972 – példamondatok nélkül.

lehetséges, és mert minden diszciplína különböző szempontból, koronként is változóan értelmezi a teret és a helyet.

A témához az 1991-ben készített hálók vezettek el, ekkori munkáim zöme 2D-s kép, melyeken a krumpli, hagyma csomagolására használt műanyag hálóból készült applikációk, reliefek, rétegek – kollázsok jelennek meg és ritkábban az ezekből kinőtt assemblage-technikák.

A képek témaköre a reális látásmód objektív motívumaiban nyilvánult meg: halak, lovak..., amelyek lassan absztrakt részékké formálódnak és 3 dimenziós munkákká alakulnak át. A transzparens háló szinte átfogó hatása lebegő és feszített formában jelent meg. Színben a standard sárga paprikaháló; a piros krumpliháló, valamint a zöld hagymaháló volt a leggyakoribb, függetlenül attól, hogy a szín nem érdekelt különösebben. Miután a háló csak tartotta és átfogta az általam artikulált-megjelölt helyet, gumit kezdtem használni a markánsabb szignifikáció elérésében a falon, s az így lassan kikerült a térbe. A fentiekből adódott nyers igényem, hogy gumiszobrokat kezdjek készíteni, mert maga az anyag hajlítása és ennek átfúrása egy újabb dimenziót velt a térben, és felfedeztem, hogy a meghatározott fizikum teljesen meg tud változni: ugyanis a térbeni kötöttség az anyag (gumi) adottságából kifolyólag minden pillanatban elszabadulhat. Interveniálni kezdtem a térben a gumi nyers mivoltát, hagyva, hogy adott esetekben elszabaduljon, erre példa a Nyújtott háló kiürült című, ahol kőkupacokkal szimuláltam a relief plasztikus értékét a gumin keresztülhasítva.

Ahogy a hálót a falra akasztottam, a gumit átfúrtam, illetve meghajlítottam – alakot változtatva ahhoz, hogy a megjelölt helyek-terek struktúráját, mélységet és új síkot illusztrálhassanak. A jelölések olykor csak fényt szívtak magukba, lévén hogy az első gumiobjektjeim tiszta feketék voltak, erős fénycsóvával megvilágítva. Ilyenek voltak pl. Az erősen a fal szemébe néztem címűn (1996), ahol a két ráncolt autógumiból applikált, falhoz erősített gumipár erősen megvilágítva csak fekete masszaként jelenült meg.

Lévén hogy a gumihulladék fémananyagot (-maradványt) is tartalmaz, amely nem hasznosítható újra az ipar számára, így ez a tény arra készítetett, hogy egyik installációmban (Zarathustra, 2001, **képek**) ezen fémmaradványok hulladékosságát hangsúlyozzam, ahol az egyik a másikba fúródik bele.



3. Farkas Róbert: „Zarathustra,” helyspecifikus installáció, Novi Szád, 2001.



4. Farkas Róbert: „Zarathustra,” helyspecifikus installáció, Novi Szád, 2001.

1. Anyagviszonyok

Az agyag–gipsz szerkezeti pozitív-negatív anyagviszonya klasszikus szimbiózis a gumi deformálhatóságához viszonyítva, ami talán még jobban érződik a gumi–kő viszonyában, ahol a túl kemény kő puhítása óriási, sőt a deformálás tudatos produkálása egy unalmas és hosszantartó folyamat lenne. A gumiszobor mint installált objektum a gumi nyújthatósága tükrében nem azt az anyagproblémát tükrözi, mint a hegesztett fém vagy vas esetében, hanem éppen az ellenkezőjét, ami az anyagi dichotómia előnyeit taglalja a gumi mint anyag felhasználhatósága esetében. Ha a vésett, faragott puha fa előnyeit taglalnánk, akkor megérezhetjük, hogy egy nagy anyagi és szellemi megkötöttség előtt állunk, és nem tudnánk utilissá tenni azt semmilyen szerepkörben.

1976-ban Ferenczy Béni, az egyik legjelentősebb magyar szobrászművész áttekintette a szobrászati technikákat, és a fafaragáshoz érve megjegyezte, hogy a modern kor ellenére már nagyon nehéz jó alapanyagot beszerezni. „A régi fafaragók az egészséges, jó minőségű fát törzsén vették meg, és úgy szárították, hogy a fa magvát... egész hosszában, erre alkalmas fúrókkal kifúrták belőle.” Majd miután megvolt a megfelelő, a száradásból eredő későbbi repedéseket kiküszöbölő alapanyag, eldöntötték, hogy egy darabból, vagy építve, több részletből összeillesztetten készítik el az alkotást, amelyet aztán gyakran be is festettek. „Ma a

tárgyszerű felfogás idején – jegyezte meg Ferenczy Béni – a szobrászok inkább az anyag saját szépségét érvényesítik: igen sokféle, rendkívül szép tropikus eredetű fa kerül az európai piacra, de kisebb munkákban hazai fáink sajátos szépségei is érvényre jutnak.” De a XX. század szobrászatának e kiváló alkotója felhívta a figyelmet arra is, hogy „[a] szobor esztétikáját maga az anyag nem adhatja meg. A szobrász az anyag struktúrájának engedve, az anyaggal bajlódva, kevés időt szentelhet a forma elvontabb problémáinak.”

2. Térkoncepció – „térizmus”, perforációk az anyagban

A térkoncepció változatosságát Fontana² alapozta meg, Manzoni³ ürességgel töltötte ki, az Arte Povera⁴ alkotói pedig barokkos díszletbe öltöztették. A transzavantgárd⁵ mozgalmában jelent meg ismét Itáliában.

Az olasz informelt Lucio Fontana egyénisége fémjelezte, aki a későbbi „spazialismónak” nevezett irányzat meghatározó fogalmait (a név a „tér” jelentésű „spazio” szóból származik) hangsúlyozta. Fény, anyag, s mindezek összefoglalásaképpen a tér problematikája foglalkoztatta. 1946-ban Buenos Airesben adta közre a Manifesto Blancót, a spazialismo folyóiratát. A „térizmus” kiáltványait 1947 és 1952 között sorra fogalmazta, felismerve azt a szerepet is, melyet a televízió játszott a folyamatban. (A főntebb említett, ugyancsak az informelhez kötődő Capogrossi⁶ 1952-ben lépett be a spazialismo-mozgalomba.) Ebben az időben, a negyvenes évek végén készítette első, a spazialismo jegyében született, Buchi (Lyukak) című sorozatát is: ezeken papírt, illetve vásznat „perforált” kis lyukakkal. Tulajdonképpen ez tért vissza a Fine di Dio (Isten halála) című sorozatban is: ezek a hatvanas években készített munkái fémlemez-perforációk voltak egy tojásra hasonlító felületen. Fontana egész életében érdeklődött a természettudományos fejlemények iránt. A perforált, lyuggatott felületek mind az univerzum „leképezései”, a figuralitásra tett jelzéseket a csoportokba rendezett lyukak implikálják, az Isten halála szériában mindez Isten helyettesítéseként tűnik fel, égboltként, drámai tartalommal.

² Lucio Fontana a XIX. század végén született argentin származású művész. Lásd *Térbeli elgondolások* című művét.

³ Piero Manzoni olasz művész, Cremonában született 1933-ban.

⁴ Az arte povera magyarul *szegény* vagy *szegényes művészetet* jelent, és Germano Celant olasz művészettörténész vezette be a fogalmat. A kifejezés nem annyira külön irányzatot jelöl, inkább a '60-as, '70-es évek különféle nemzeti mozgalmainak összefoglalására szolgál. Az 1969-ben megjelent *Arte povera* című könyvében Cleant hangsúlyozza: olyan művészetről van szó, mely a magas művésztől korábban meglehetősen idegen, értéktelen anyagokból, anyaghalmozokból, tárgyi töredékekből épül fel: földből, cementből, filcből, gumiból, újságpapírból stb. Mindez a művészeti piac bojkottálásáról és a túlszervezett társadalomból való romantikus kivonulásról tanúskodik: a művész a varázslóhoz, a sámánhoz és az alkimistához vált hasonlatossá, aki a modern ipari technológiát elutasítva a lehető legegyszerűbb, legszegényesebb eszközök által kíván kapcsolatba kerülni a szellemi szférával.

⁵ A Transavanguardia a XX. század hetvenes éveiben született, mint a konceptuális művészet ellensúlya – nehezen megfejthető szubjektív szimbólumokat használ: Enzo Cucchi, Sandro Chia, Nicola de Maria és Mimmo Paladino.

⁶ Giuseppe Capogrossi 1900-ban született olasz festő.

3. Századforduló és a modern kor előhírnökei

Azért szeretnék a modern szobrászatról áttekintően és jellemzett szintézisekbe öltve beszélni, mert fontosnak tartom az anyagviszony kontextusát az idő tükrében is: A teljes anyag felhasználása Rodin után Henri Moore-nál már fogy – „könnyebb a szobor” –, anyagtalánodik; Constantin Brâncușinál nyúlik és hajlik.

Alexander Caldernél nő és hajlik; Joseph Beuysnál teljesen anyagfüggetlen; Sol LeWitt⁷ minimalista szobrokat készít, melyeket „szerkezeteknek” nevez, szerinte a mű mögött meghúzódó gondolat fontosabb, mint maga az alkotás; Steve Cripps⁸ pirotechnikus szobrász; Dennis Oppenheim, aki barázdákat húz a hóban, hogy éppenséggel kiszakítsa a természeti tárgyat eredeti összefüggéséből; mint Walter De Maria, aki ötven köbméter földet hordat be egy képtárba, hogy egyszerűen csak keresztülsétálgjon rajta; mint Richard Long, aki a térképére jegyzi föl a megtett mérföldnyi utat; ám használhatja alkotásának alapzatául is, mint ahogy Jan Dibbets helyreigazítja a perspektívát. Nem utolsósorban említeném meg Isamu Noguchit, akinek életműve a modern szobrászat hely iránti közömbösségének cáfolata.

A modern szobrászat előhírnöke a XIX. század második fele, avagy a fejlődés kora, amikor megjelenik az impresszionizmus, az impresszionista elvek a szobrászatban mégis csak részben realizálódtak.

Auguste Rodin⁹ impresszionista, akinek művészete számos impresszionizmussal szembeálló vonást is tartalmaz. Igaz, hogy Rodin szobrai nagy szerepet kaptak a fény-árnyék, a festői hatás – ez azonban már a barokk plasztika jellemzője is volt. A barokk fény-árnyék kontraszttól eltérően azonban Rodin szobrai a fény némiképp csakugyan hasonló szerepet játszik, mint a plein air festményeken, tehát formát lazít, feloldja a sziluettet. De sokkal inkább az impresszionizmushoz közelíti Rodin szobrait, hogy nála is hiányzik a szilárd szerkezeti váz, a tulajdonképpeni szigorú kompozíció, gyakran rögzíti a mozgást, a hirtelen mozdulatot, a pillanatszerűt, a lebbenőt.

E vonatkozásban szobrai Degas táncosnő-kompozícióinak a rokonai, aki az 1890-es évektől kezdve szobrokat is mintázott. A fény mint a mintázás része, a keresett pillanatszerűség, a tovatűnő, a benyomás rögzítése kétségkívül az impresszionizmushoz köti Rodin művészetét – ugyanakkor eltér az impresszionista elvektől, mert művei túlnyomó része szimbolikus jelentésű, gyakran misztikus, és a plasztikai jelentéssel egyenértékű az érzelmi, a szimbolikus, az irodalmi jelentés. Rodin művészete egyszerre érintkezik az impresszionizmussal és a szimbolizmussal, mint ahogy kortársa volt mindkét iránynak. Formavilága pedig némiképp a

⁷ Sol LeWitt minimal art művész, de alkotásai átvezetnek a konceptuális művészetbe, szintén az elanyagtalánítás révén. LeWitt egy építésznél dolgozott, mielőtt művészi pályára lépett volna; majd minimalista szobrokat készített, melyeket „szerkezeteknek” nevezett. Szerinte a mű mögött meghúzódó gondolat fontosabb, mint maga az alkotás. Sol LeWitt azt mondja, hogy az ő rácsai, kockái tiszta információk, teljes mértékben konceptuális jellegűek. A kocka csontvázszerű klisévé egyszerűsödik. Szobraiból számúzta a tömeget, számára elegendő néhány vonás, hogy a formát a nézőben egészsként hívja elő.

⁸ Steve Cripps angol származású pirotechnikus szobrász, 1982-ben halt meg 29 évesen.

⁹ François-Auguste-René Rodin Párizsban született 1840-ben. Rodin életteli, drámai, szenvedélyes megfogalmazású, érdelemgazdag szobrai a historizmus ellenpólusát képezik, művészete a modern szobrászat kiindulópontja. A szimbolizmussal éppen oly sok szál köti össze, mint az impresszionizmussal. Legtöbb alkotását a Rodin Múzeum őrzi Párizsban, művei közül néhány látható a budapesti Szépművészeti Múzeumban is, szobrainak másolatai benépesítik az európai műveltséghez kötődő világot.

szecesszióval is rokon. A szecesszió szobrászatára Rodin gyakorolja a legnagyobb hatást.

Ernst Hildebrand¹⁰ mind művészi gyakorlatában, mind elméletében a klasszikum ígézetében élt, jóllehet ezt az eszményt szobraiban inkább az intellektuális klasszicizálás révén tudta elérni. Közelebb jutott a klasszikum lényegéhez a francia Aristide Maillol,¹¹ a századvég és a XX. század plasztikájának iskolateremtő mestere. A posztimpresszionizmus és a szimbolizmus jegyeit megtaláljuk a szobrászatban is. A századvég bonyolult irányait nem lehet egy stílus kategória körébe vonni, a különféle irányok annyira áthatották egymást, hogy nehéz még stílus-többszólamúságról is beszélni.

A belga Constantin Meunier¹² Rodin vonzáskörében dolgozott, de a munkásábrázolásra specializálta magát: bányászokat, kikötői és kohómunkásokat mintázott meg. Egy másik szecessziós központban, Piemontban, Medardo Rosso¹³ formái teljesen amorfak, olyanok, mintha agyaghalmazok vagy sav marta alakzatok lennének. Skandináviában kiemelkedő egyéniség volt a századforduló szobrászatában Gustav Vigeland.¹⁴

Degas¹⁵ művészete egyéni színfolt a francia századvég művészetében, minden pátoszt, istenítést elhagy. Szenvtelenül rögzíti az önmagukkal elfoglalt mozdulatokat, esetlen hajladozásokat, szépítés nélkül, fotószerű objektivitással közöl tényeket. Az 1890-es évektől kezdve szobrokat is mintázott, mozdulattanulmányokat formált viaszból. Feljegyzéseknek szánta csupán őket, a mállekony anyag tönkre is ment. Pedig a kor talán legnagyobb szobrásza volt. Táncosnőszobraiban pontosabban ad számot a dolog lényegéről, mint Rodin repkedő figurái, mert a stabil megalapozás, a térben való mindenoldalú kiegyensúlyozás, az agyag darabos fölrakása és anyagszerű törésvonalai – tehát a szobrászi megjelenítés módja – Heideggerrel szólva „nem engedik az anyagot eltűnni” a légius mozdulat látszásában.

Ha egy műalkotás azt kívánja ábrázolni, milyen vizuális tapasztalatot jelent valójában egy „impreszió” – vagyis mit látunk egyetlen pillanatban –, akkor finom részletekben csupán egy központi területet szabadna mutatnia, amelyet egyre homályosabb területek vesznek körül.

¹⁰ Ernst Hildebrand 1833-ban született német festőművész.

¹¹ Aristide Maillol ragaszkodott a természetes formákhoz, hiszen éppen ez volt művészetének lényege.

¹² Constantin Meunier belga festő, szobrász 1831-ben született.

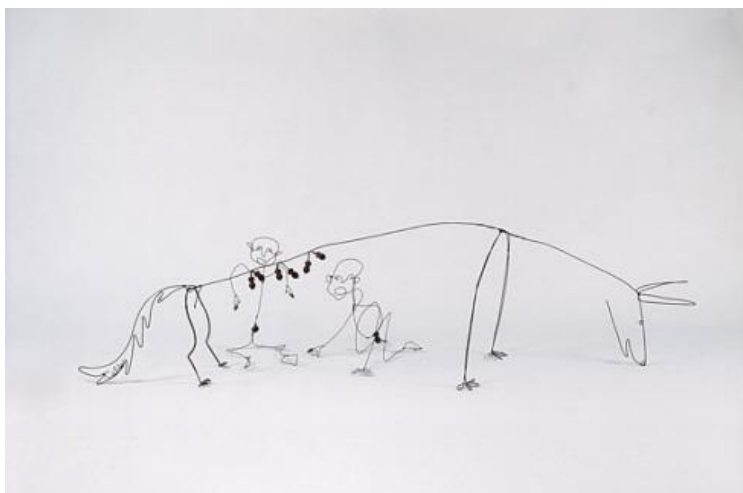
¹³ Medardo Rosso Párizsban tanult: ő volt a kezdeményezője a „befejezetlen” technikának, mely arra törekedett, hogy elfeledtesse az anyagot, a motívumok fényben való feloldódását kihasználva. Néhány gipszből vagy viaszból készült alkotása, mint például a *Beteg gyermek*, már előrevetíti Brâncuși végletekig leegyszerűsített formáit (sőt a festő Jean Fautrier szándékosan rosszul megmunkált felületeit), s olykor az absztrakció határát súrolja – egy inkább „lírai” absztrakciót –, mint az *Aranykor* is.

¹⁴ Gustav Vigeland 1869-ben született a norvég Mandal városkában, fafaragó, szobrász.

¹⁵ Edgar Degas 1834-ban született Párizsban. Életművének érdekes kikerekítése volt plasztikai munkássága. Már 1881-ben kiállított egy egyméteres magasságú balerinaszobrot, amelyre a táncruhát valódi tüllanyagból szabatta. Természetesen a közönség és a bíráló felháborodott, részben a mintázás és a mozdulat realitásán és esetlenségén, részben pedig az anyagok, a művészet és az ipari portéka gátlás nélküli keverésén. Úgy látszik, ez a szobra elszigetelt kísérlet volt, mivel nem követte folytatás. Mikor azonban már alig látott, s festeni nem tudott, mint a köszvényes Renoir, ő is a mintázáshoz folyamodott, hogy felrajzó ötleteit valamiképpen formába öntse. Lószobrocskákat és kis táncos alakokat gyúrt. Vázlatosan ugyan, de nagyszerű térbeállítással és mozgástartalommal. Csak halála után találták meg őket.

Az olasz szobrász, Rosso munkája a központi és a periférikus látás közötti különbség talán legelső művészi ábrázolása. Annak ellenére, hogy szobrászatról, vagyis három dimenzióban ábrázoló műfajról van szó, Rosso kétdimenziósnak tekintette munkáit, mivel egy adott pillanatban csak egyetlen nézőpontból lehet nézni egy adott jelenetet. Ha műveit végignézzük, csakugyan meggyőződünk róla, hogy egyebet keres, mint a többi szobrász. Többnyire apróságok, egy fej, egy mellkép, vagy egy ötöd nagyságú alak, teljesen a viasz értelmében mintázva. Anyagszerű, bár ő maga tagadja ennek szükségességét a plasztikában. Némely darabja úgy hat ránk, mintha még csak a döntő, a kimagasló formákat mintázta volna meg: a többi kimunkálásra vár. Még azt is megállapíthatjuk, hogy teljes készségű mintázó, aki látszólag a legnagyobb könnyedséggel uralkodik a formákon. A hatást azonban, amelyet e lehetfinomsággal mintázott darabok gyakorolnak ránk, nem mondhatjuk merőben újnak. Tényleg viszontlátunk itt valamit, amire a szerző is hivatkozik: az egyiptomi kemény kőből vésett kis figurák formaelsimítését. Emlékszünk antik fejekre és testtörödékekre is, amelyeket egy ideig a tenger hullámai mostak és hempergettek, ezeken is csak a legerősebb, leginkább kiálló formák maradtak meg, a többit egyenletesre nyaldosta a hullám. Ilyféle mintázás nem egyszer tér vissza Rosso művein. Kétségtelen, hogy mégis erősen hatnak, bár érezzük, hogy itt szélsőséggel állunk szemközt. Néha szinte azt mondhatnánk, hogy nem is a plasztikai anyag, hanem a modellt körülfogó levegő van itt formába öntve. Az árnyjátékok egész sorából áll elő plasztikája.

Alexander Calder¹⁶ kinetikus mobilszculptúrái akár drót, vas és egyéb anyagmegoldások eredményeként az elsődleges játékok, illetve az egyensúlyba helyezés térbeliségét taglalta egyedi módon. A drótból készült Farkasanya hasából gumi ajtóütközők lógnak ki, ezeket szopja Romulus és Remus (**kép**).



5. Alexander Calder: Romulus and Remus (Romulus et Remus), 1928. Fa, acélhuzal és rugó, 30 1/2 x 124 1/2 x 26 incs (77.5 x 316.2 x 66 cm). Solomon R. Guggenheim Museum, New York 65.1738. © 2009 Calder Foundation, New York/Artists Rights Society (ARS), New York. Fotó: David Heald

¹⁶ Alexander Calder amerikai származású szobrászművész, 1898-ban született.

Calder munkáinak egy részét motor mozgatja, föltűnik első rezgő szerkezete, melyet pálcákból, golyókból, kerek, illetve négyzet alakra kivágott tükrökből és fémlapokból állított össze; Duchamp ezeknek az alkotásoknak a mobil gyűjtőnevet adta. 1934 és 1949 között nagyméretű objektumokat szerkeszt, és a szabad ég alatt állítja föl őket: ezek már az eljövendő stabilok előhírnökei (a kifejezés ezúttal Arp-tól származik). A következő években ékszereket készít (1940), valamint a Konstellációkat (1943).

Ezek a mobilok, akár a talajra támaszkodnak, akár – 1933-tól kezdve – fölfüggesztve lebegnek a levegőben, forma és ritmus tekintetében egyaránt sokfélék. Calder beépíti a színt, szüntelenül bonyolítja pálcikáinak kiszámíthatatlan egyensúlyát, növeli az egyes alkotások méretét is: az 1934-ből való acél Hal már három méter magas. 1946-ban J.-P. Sartre a Galerie Louis Carréban megrendezett gyűjteményes kiállítás alkalmából ezt írja: „Calder nem sugallja a mozgást, hanem megragadja”.

A szeszélyes fémvirágok egyre nagyobb magasságban lebegnek Párizs egén (Spirál, 1958; az UNESCO-épület teraszán); Brüsszelben, az 1958-as nemzetközi kiállításon (Forgó fül), valamint az amerikai repülőtereken. Ami a stabilokat illeti (Pók, Hangyászmedve), ezek az alkotások több irányba terjesztik szét hatalmas ívformákat, s elemeik már előre gyártottak. A Man című alkotás darabjait (Montréal, 1966) egy 15 000 fokos elektromos ívvel vágják ki; a Vörös nap a mexikói Olimpiai Stadionban huszonnégy méter magas: A változatok: az animobilok (1970), melyek egy egész óriás állatkertet sematizálnak, valamint a stabil-mobilok, amelyekben báj és erő párosul.

4. Nem konvencionális anyagok megjelenése a szobrászatban – modern anyagok a szobrászatban:

A gumi egy új, modern anyag, széles körű alkalmazása a XIX–XX. században kezdődött el, nem az egyetlen ún. „modern” vagy szintetikus anyag, ilyen volt a bakelit, a plexi, a műanyag – és mindegyikkel kísérleteztek képzőművészek Naum Gabo¹⁷ (kép), Moholy-Nagy László¹⁸ (kép) stb.

¹⁷ Naum Gabo orosz szobrász, konstruktivista. Realista kiáltványában visszautasítja azt „az egyiptomi művészettől öröklött végzetes tévedést, mely a mozdulatlan ritmusokban látta a képzőművészeti alkotás egyetlen lehetőségét”; helyükbe ő a mozgó, azaz kinetikus ritmusokat akarja állítani, „a valós idő érzékelésének lényegi formáit”. Ez a nyilatkozat, mely időben egybeesik Gabo első kinetikus alkotásával – egy motorral mozgatott acélpálcával –, új jelentést ad annak a műszónak, mely korábban a mechanikai fizika és a kémia területén volt használatos. Így teremt új kapcsolatot művészet és tudomány között.

¹⁸ Moholy-Nagy László már 1929-ben számos térfogalmat megkülönböztet: „matematikai, fizikai, geometrikus, euklideszi, nemeuklideszi, architektonikus, koreografikus, festői, színpadi, film-, szferikus kristályos, kubikus, hiperbolikus, parabolikus, elliptikus, test-, sík-, lineáris, három-, két-, egydimenziós, projektív, metrikus, izotróp, topologikus, homogén, abszolút, relatív, fiktív, absztrakt, reális, imaginárius, véges, végtelen, határtalan, egyetemes, éter-, belső, külső, mozgás-, üres, légüres, formális stb.” (Moholy-Nagy 1979, 194. o.) A felsorolás korántsem teljes, újabb és újabb térfogalmak jelennek meg, például az egzisztenciális, hodologikus, akusztikus, cselekvési, virtuális tér, és még hosszan sorolhatnánk.



6. Naum Gabo: A Bijenkor-épület konstrukciós modellje Rotterdam, fém - műanyag szobor, 251 x 44 x 44 mm 1957.



7. László Moholy-Nagy, »Lichtspiel Schwarz-Weiß-Grau«, 1930.
Lichtrequisit für den Licht-Raum-Modulator | © Moholy-Nagy, Hattula

A bakelit a legrégebben használt valódi szintetikus műanyag.

Mégis, ha szigorúan vesszük, nem a bakelit az első műanyag. Az állati csont is puhítható és formázható volt. Az 1880-as évek közepétől már préselték a létező természetes anyagokat, ismertek voltak az így előállított fésűk, gombok és ékszerek. Megemlíteném a bakelit jelentős ipari felhasználását, mert szinte elpusztíthatatlannak bizonyult, képes volt helyettesíteni az addig többnyire szigetelőanyagként használt sellakot és gumit. Így a bakelitból gyártott alkatrészek bekerültek a porszívóba, fejhallgatóba, vasalóba, hajszárítóba, kávéfőzőbe, kenyérpírítóba stb.

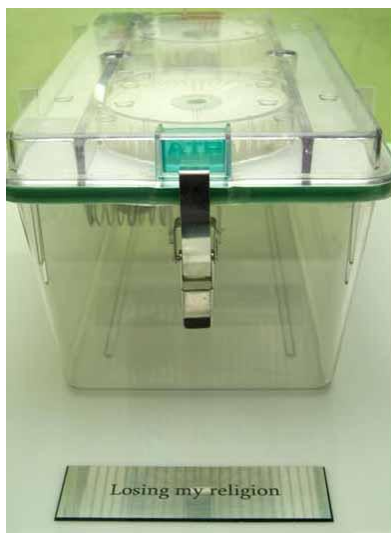
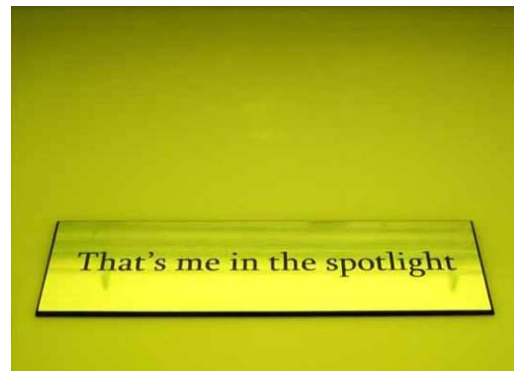
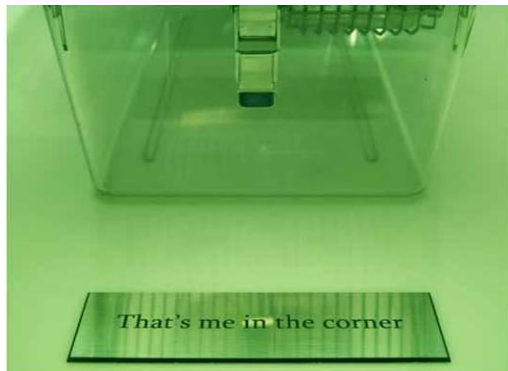
A kortárs művészetben, a XX. század elején, Naum (Pevsner) Gabo a transzparens tömegek és terek egymás közti viszonyát tette érthetővé műanyag, fémlamezek és celluloid anyagelemek használatával. Ami pedig a technikát illeti, Gabo és testvére, Antoine Pevsner olyasvalamit alkotott, amit szerkezetszobrászatnak nevezhetnénk. A tökéletes szerkesztés váltja föl itt a többé-kevésbé rögtönzött mintázást, az ösztönös kézi munkát. Elvont, átlátható, minden részletében kidolgozott, sokkal inkább olvasni, semmint tapintani való ez a művészet; egyetlen dolog, ami a klasszikus szobrászattal közös benne, az, hogy bizonyos mennyiségű anyag formává áll össze. Hanem ezúttal a forma – és ezen fordul meg minden – közvetett, vagyis egy folyamat eredménye.

Ez az, amivel a Pevsner fivérek hozzájárultak a konstruktivizmus széles körű mozgalmához. Ez a sajátosság, paradox módon, egyúttal előrevetíti az egyre inkább elgépiesedő ipari eljárás módokat is, amelyeket oly sok új szobrász alkalmaz, akik a kezük munkáját részben vagy egészben átviszik a gépre, sőt még a műtermeket is a gyárba költöztetik: César összepréselt és „kitágított” formái, az épületszobrászatban alkalmazott feszített felületek, a felfújható térformák, a fém vagy műanyag berakások, a meleg alakítás stb. mind ide tartozik.

A „plexi” egy üveghez hasonló megjelenésű, átlátszó műanyag (polimetil-metakrilát – PMMA). Nevezik még akrilüvegnek, plexiüvegnek is. „Plexiglass” a német Röhm GmbH márkaneve, amely piaci megjelenése után (1933) hamarosan az anyag általános megnevezése lett.

Tulajdonságai: transzparens: átlátszó, félfedett: áttetsző (jól átvilágítható), opálos, sziluetszerű, fedett: nem átlátszó, de átvilágítható (átvilágíthatósága színtől és vastagságtól függően változik), illetve a fekete színű plexi egyáltalán nem világítható át.

Példa – Németh Hajnal: No Chance (Nincs Esély), 2007 (**kép**) (installáció, színes plexivitrin, laboratóriumi egérketrec, alumíniumba gravírozott dalszövegek, reflektor)



8. Németh Hajnal: No Chance (Nincs Esély), 2007.

A sors laboratóriumának mementója: egy kísérleti egérketrecet különböző színekben láttató posztamens-installáció.

A műnek szerves része maga a posztamens, de annál inkább a színes plexivitrin, melyen keresztül különböző színekben mutatkozik a víruskísérletekre kifejlesztett laboratóriumi eszköz, és a köré helyezett három alumíniumtábla a rájuk gravírozott dalszöveg idézetekkel:

„That's me in the corner
That's me in the spotlight
Losing my religion.”

(R.E.M., 1991)

„Ez én vagyok a sarkon,
Én vagyok a reflektorfényben,
Vallásom elveszítve.”

Az eleve elrendeltség steril emlékműve keserű iróniával, csonka oszlopként áll, és úgy fest, mint egy gyerekjáték.

A *The Structuralist Activity* című művében Barthes a strukturalizmus mibenlétét rekonstruktív szellemben írja le, hogyan válhat az objekt (tárgy) stúdiumként rendszerré.

„The structuralist makes a »simulacrum« of the object”, mondja Barthes. (A strukturalista megalkotja az objekt „szimulákrumát”.)

A mimetika elméletkörében Barthes Arisztotelész elsődleges természetbeni hitét pozitívan megcáfolja, hozzáadva a kreatív fogalom praktikusságát a „szimulákrum” fogalmán keresztül.

„A tárgy az anyaggá változtatott élet”, írja Barthes.

Hogy csak egyetlen példát említsünk, a művészettörténet tanúsága szerint a kilencszázas évek végének emberei hirtelen felhagytak az időtálló anyagok felhasználásával építkezéseiken. Talán túlzás párhuzamot vonni a két ezredforduló között, de a műanyagok és az „eldobható” fogyasztási cikkek hallatlan mértékű elterjedése (a technológiai és társadalmi változások felgyorsulásával egyetemben) mindenképpen fokozza a mai kor emberében már amúgy is meglévő szorongást, tulajdon jövőjét – az esetleges (ma már racionálisan is számításba vehető) világpusztulás túlélési esélyeit – illetően. A mind bonyolultabbá váló tárgyak – anyagi és szellemi szubsztanciák – működési törvényeit, ennek folytán működésük kockázatát is mind kevésbé vagyunk képesek átlátni. Próteuszi korunk egyik fő vezéreszméje az átalakulás, az átalakíthatóság (gondoljunk az önfejlesztő számítógépekre vagy a génebbészetre), s ez nagy mértékben csökkenti kultúránk tárgyi hordozóinak stabilitását. Ilyen mulandó, ördögösen illanó anyagból (anyagra: filmszalagra, magnetofon- vagy képmagnó tekercsre) készül korunk művészeti termelésének mennyiségileg mindenképpen túlnyomó része. „Bár fajtáinak neve olyan, akár a görög pásztoroké (Polisztirén, Fenoplaszt, Polivinil, Polietilén), a műanyag alapvetően alkímiai jellegű” – fedezte fel Roland Barthes már vagy harminc évvel ezelőtt. „[N]em is annyira szubsztancia, mint inkább a korlátlan átalakíthatóság eszméje: maga a testet öltött mindenütt-jelenvalóság; mellesleg épp ezért mágikus anyag: a csoda mindig a természet hirtelen átlényegülése. A műanyagot teljesen áthatja a csodálkozás: voltaképpen nem is tárgy, csak egy folyamat lenyomata.”

5. A gumi mint anyag kultúrtörténete

A fizikai tulajdonságokat figyelembe véve tudjuk, hogy a „latex” élő fákról gyűjtött folyadék, melyek az egyenlítő szoros körében nőnek, ez képezi a nyers (természetes) gumi alapanyagát – a latexből az ipari előállítás során polimerek keletkeznek, és egészen Charles Goodyear¹⁹ megjelenéséig, azaz a XIX. század első feléig nem tudták megoldani a polimer láncok tartós kötését (a gumi vulkanizálását), vagyis hogy ehhez a megfelelő hőfok mellett kén is szükséges. A kénláncok lebontása a devulkanizálás.

Mindenképpen érdekes, hogy az esetleges újrahasznosítás folyamata manapság is csak részben oldódott meg – igaz, devulkanizálni lehet, de az USA-ban a „gumihegy” mintegy 2,7 milliárd tonna gumihulladékkal várta magára –, mert az újrahasznosításból csak gumiszíjakat készítenek, az ütődések enyhítésére és rezgéscsillapításra, a gumi érintkező felületét feldolgozva, amennyiben a gumiban nincs fémmaradvány. Ez manapság a hulladék guminak csak a 20%-át érinti.

A fentiekből adódóan közismert a gumi rezgés- és ütődéscsillapító hatása, hiszen rugalmas és nyújtható, és mindenekelőtt olcsó anyag.

A gumi a hétköznapi életben igen sokrétűen felhasználódik és részben elhasználódik, deformálódik, öregszik, igaz formátlan, de nyújtható, flexibilis, formába önthető, újrahasznosítható, emellett elég olcsó ahhoz, hogy a tömeg–súly-koherencia nem hat ki az eladási árára, úgyhogy igen kedvelt nyersanyag a fogászatban, a nyári, téli gumiknál a közlekedésben, a gumiból készült tömítések szinte elképzelhetetlenek az ajtók, ablakok jobb záródása, szigetelése esetében.

A gumiipar kétféle gumit különböztet meg, a szintetikus gumit, amiből az ipari igények java kerül ki és a természetes gumit, avagy neoprént, ahol az igények a specifikumok felé hajlanak inkább.

A gumi manapság az ipari felhasználáson kívül szinte nélkülözhetetlen például a sportban: a golflabda, lovaglaskor, ahol az ütődés hatását a lovaglópályán a gumipor segítségével csillapítják, finomítják, a térdvédők, vagy a 30 perc alatt 150 Celsius-fokon gumiklisében készült kutyajáték.

A vízhatlanság korai története két fontos használati tárgy feltalálásához kapcsolódik: az egyik az impregnált esőkabát, a másik pedig a felfújható gumicsónak, melyek a technikatörténeti újításokon, az anyaghasználat és a sorozatgyártás lehetőségeinek bemutatásán túl a szárazon és a felszínen tartás kettősét is remekül szemléltetik.

A felfújható csónak történetében ugyancsak a gumigyártás ipari fejlesztése jelentette az elmozdulási pontot. A tárgy (gumicsónak) és az eszme (felfújhatóság) viszont nem a kellemetlen időjárás elleni küzdelemben, hanem a biztonságos utazás körülményeinek megteremtésében számított jelentős előrelépésnek. A Titanic 1912-

¹⁹ Charles Goodyear (1800–1860) kémikus és technikus, a gumi vulkanizálásának feltalálója, soha nem volt gazdag vagy jómódú, 35 éves korában még börtönbe is került, mert volt 5 dollár tartozása. A gumi mint alapanyag régóta érdekelte és meggyőződése volt, hogy egyszer széles körben, mindenféle használni fogják. A börtönben elkezdett vele kísérletezni, majd hazatérte után is folytatta, de sok eredményt nem tudott felmutatni. Felesége többször is jelenetet rendezett a haszontalan elfoglaltság miatt, így Goodyear csak titokban próbálkozott tovább. Állítólag épp ennek köszönhette, hogy végül feltalálta a vulkanizált gumit: felesége egyszer váratlanul ért haza, Goodyear pedig hirtelen csak a meleg kályhába tudta rejteni a kénrel kezelt gumidarabot. Mikor órák múlva visszament érte, döbbenet láttá, hogy tartós, de rugalmas lett a végeredmény. A vulkanizált gumit hiába szabadalmaztatta, találmányát még életében ellopták tőle az óriásgyárak. Charles Goodyear a kilátástalan perekben fizikailag is teljesen tönkrement, és koldusszegényen halt meg 60 éves korában.

es tragédiája és az első világháború haditengerészeti veszteségei a figyelem középpontjába állították a mentőcsónakot mint életmentő tárgyat, továbbá a megfelelő, minden utas szállítására elegendő számú, praktikus kiszerezésű, egyszerű „csomagolású” csónakok alkalmazását. A gumi mint alapanyag, a felfújhatóság mint a tárolás méretét jelentősen csökkentő elv jó megoldásnak tűnt. A két világháború között a Goodyear cég sokat kísérletezett a prototípus létrehozásán, mígnem megtalálta a gumi szilárd anyaghoz (például fához) illesztésének egy lehetséges módját, és elkészítette az első felfújható peremű, merev padlójú csónakot. Az áttörés viszont a francia Pierre Debrouelle²⁰ nevéhez kapcsolódik, aki 1937-ben elkészítette az első U alakú, felfújható testű csónak prototípusát, melyet a francia hadiflotta 1943-ban hivatalosan is jóváhagyott, és használatba vett. Ez a típus számít a legtöbb mai felfújható sport- és szabadidős csónak elődjének, formai és technikai megoldásai tekintetében egyaránt.

Ahogy az impregnálásra is létezett megoldás a gumi vulkanizálását megelőzően, úgy a felfújható tárgyak készítésére is találhatunk „ösmegoldásokat”, mint például az állatbőrökből készült, levegőtömlesztésű egyszemélyes csónak vagy a hangszertörténetből ismert duda. Az viszont tagadhatatlan, hogy a gumi megjelenése új és „valódi” megoldást jelentett, és a technológiai eljárások fejlesztésének köszönhetően lehetővé tette a tárgyak nagy mennyiségű előállítását: a sorozatgyártást. De a természetes (kaucsuk-) alapú és a mesterségesen előállított (mű-) gumik alkalmazásával épp csak kezdetét vette a vízállóság és a műanyagok közös története. Jöttek sorra a – Roland Barthes megfogalmazásával²¹– görög pásztorok nevével kacérkodó többiek: poliuretán, polivinil-klorid, polietilén, poliamid és elasztomer, és készültek a vegyi úton, olcsón, nagy mennyiségben előállítható alapanyagok és kiegészítők (fóliák, tömlők, habok), majd vízálló és vízhatlan használati tárgyak egész sora. Az alapanyagokkal kapcsolatos újítások és fejlesztések a tárgyalgatás mechanizmusait is befolyásolták: míg például a gumitárgyak ragasztással készültek, a PVC- és polietilénfólia illesztése hegesztéssel történt. A levegő pedig a felfújhatóságon kívül további újításokat is lehetővé tett, amilyen például a légbuborékosítás (légbuborékos polietilénfólia) és a habosítás (poliuretánhab, polietilénhab). A levegő mint a műanyagok töltő- vagy adalékanyaga a vízfelszínen tartás fontos összetevője lett, de az egyszerű záródások (borítás, patent, gomb), majd az összetettebb légmentes zárszerkezetek és szelepek kidolgozásával párhuzamosan a szárazon tartásban is jelentős szereplővé lépett elő. A műanyagok tehát egy újabb területen váltak jelentős, szinte pótolhatatlan alapanyaggá, a feltalálók, a gyártók, a forgalmazók és a felhasználók pedig újabb lehetőséget kaptak

²⁰ Pierre Debrouelle francia származású mérnök, a híres Zodiac csónak feltalálója.

²¹ Barthes megfogalmazása a sokrétű materializált állapotokat taglalja. Másrészt Barthes kimondottan a különbözőség paradigmáján alapuló kritikai értékrendszert állít föl, miközben a kortárs francia elméleti gondolkodás egyik legkorábbi, igen nagyhatású, világos és nagy erejű szintézisét hozza létre. Barthes 1948-ig első írásai megjelentetésével, egy orvosi egyetemre való előkészítő tanfolyamon való részvétellel és a betegségével való küzdelemmel telt. 1948-ban visszatért az akadémiai munkához, amivel számos rövid távú megbízást kapott kisebb intézetektől Franciaországban, Romániában és Egyiptomban. Ezen idő alatt dolgozott a párizsi *Combat* nevű baloldali lapnál, amelyből végül megszületett első teljes munkája, *Az írás nulla foka (Le Degré zéro de l'écriture)* címmel. 1952-ben Barthes szociológiát és lexikológiát tanult a híres francia Nemzeti Tudományos Kutatóközpontban (*Centre national de la recherche scientifique*). Ez alatt a hétéves időszak alatt kezdett írni fejezeteket a *Les Lettres Nouvelles* című sorozatához, amely hatástalanította a populáris kultúra mítoszát (amelyek a *Mythologies* című gyűjteményes kötetben jelentek meg 1957-ben).

ötleteik megvalósítására, hasznos és haszontalan tárgyak tömeges árusítására és megvásárlására – mi, kutatók pedig e tárgyak és jelenségek leírására, értelmezésére, kritizálására, gyűjtésére és kiállítására.

A gumi a legtöbb anyaghoz képest már kis erővel is nagymértékben deformálható, és a deformáló erő megszűnte után (csekély megmaradó deformációtól eltekintve) ismét felveszi eredeti alakját. Képes így viselkedni sokszor ismétlődő deformációs ciklusok esetén is.

Lavoisier²² anyagmegmaradási törvénye értelmében „semmi sem keletkezik, semmi semvész el, csak átalakul”.

Az amerikai ASUZA cég mintegy 120 hektáron használt autógumi hulladékgyűjtőként tevékenykedik, naponta 400–500 tonna gumit begyűjtve, ami 135 millió tonna gumit jelent éves szinten.

Ugyanakkor az energetika mai helyzetében is nagyon fontos szerepet játszik a gumi, hiszen 1 darab kb. 9 kg-os autógumiból 9 liter földgáz nyerhető, így a cementgyárak számára üzemanyagként hasznosítható. 2,7 milliárd hulladék autógumi hever az USA-ban, amely 3,2 millió m³ CO₂-ot is jelent.

Melegben a nyers gumi kémiai adalék nélkül nem stabil, hidegben pedig repedezik, nem elég ellenálló.

Az anyagkitágulástól az összehúzódásig, a formahajlítástól az alakváltozásig, illetve az anyagöregedéskor a dinamizmus a meghatározó, létrehozva a kinetikus generálás rendszerét.

Az affinitás, abilitás és nem utolsósorban a szenzibilitás szerves hármasságában definiálódik az anyag (gumi) iránti igény.

A gumi a hétköznapi életben igen sokrétűen felhasználódik és részben elhasználódik, deformálódik, öregszik, igaz formátlan, de nyújtható, flexibilis, formába önthető, újrahasznosítható, emellett elég olcsó.

a) Öregedés

A gumigyártás során optimális tulajdonságú gumit állítanak elő. Ezután a gumi tulajdonságai általában csak romlanak. Ez a tulajdonságromlás az öregedés. A gumiszobraimon észlelhető, hogy a meghajlított és áthatolt gumidarabok megráncosodnak, kezdenek repedezni, kiváltva a hatást, hogy valóban megöregedtek.

b) Hiszterézis

A gumi erő hatására deformálódik, az erőhatás megszűnte után pedig visszanyeri eredeti alakját, és visszaadja a deformáláshoz befektetett energiát. Jó néhány

²² Antoine-Laurent de Lavoisier (1743–1794) francia kémikus. Leghíresebb eredményeként az égési folyamatokat tanulmányozva felfedezte az anyagmegmaradás törvényét (1773), amit róla Lavoisier-(orosz nyelvterületen Lomonoszov–Lavoisier-) törvénynek neveztek el. Részt vett a vegyületek új nomenklatúrájának kimunkálásában; pontosan meghatározta az elemek, a savak, a sók és a bázisok fogalmát. Új égésméleletet alkotott, és egyúttal (1789-ben) megcáfolta a flogiszton-elméletet. Adóbérlőként gazdagodott meg, és e tevékenységéért a francia forradalomban kivégezték.

gumiszobronon az erő, a megfeszítés a már nem rugalmas anyag asszociációját kelti inkább, a durranás pontját véli elérni és szinte minden pillanatban úgy tűnik, visszaperdül eredeti formájába.

A gumi mint anyag konceptuális jelentése megnyilvánul a nyújtás, a hajlíthatóság és nem utolsósorban a hiszterézis és öregedés aspektusában. Mindenképpen egy szerves életkört jelenít meg, amelyben a felismerhetőség, a térbeni orientáltság és mozgás dinamikus megjelenése a hangsúlyos, nem pedig az esetleges statikus térbeli elhalás, időtlenség.

Ezután már a fogyasztói – korszerűtlenség eszközeivel változtathatjuk a nyersanyag háttéri mivoltát.



9. Farkas Róbert: „Magas Szem” 2009., gumi, drót, huzal, fémalapzat
Farkas Róbert: „Nagy Szem” 2009., gumi, drót, huzal, fémalapzat

II. Vélemény – Álláspontelemzések

A „helyet nem szabad összetéveszteni a térrel. A tér és a hely között az a különbség, hogy a térnek száma, a helynek arca van.”

Az Avalanche²³ riporterének kérdésére, hogy miként látja a többi New York-i szobrász, többek közt Robert Morris, Donald Judd, Sol LeWitt és Carl Andre munkáit, Denis Oppenheim (**képek**) így válaszolt: „Andre [...] komolyan megkérdőjelezte a tárgy érvényességét. A szoborról mint helyről kezdett beszélni. Sol LeWitt a rendszerekkel mint a manuális tevékenység ellentétével foglalkozik, és nála a műtárgy elhelyezése a tárgy elleni lázadásnak is tekinthető. [...] Az Earth Movement ösztönzést kapott a minimal arttól.”

²³ Avalanche: kanadai tájékoztatási központ.



10. Denis Oppenheim „Wake Collision”
1989, 10' x 5' x 5' festett hab,
Olympic Park, Seattle, Washington
csónakvászón, acryl, acél.



11. Denis Oppenheim „Safety Cones”
2008., Five elements, 18' x 9' x 9'
Olympic Park, Seattle, Washington
Festett fiberglass.

Oppenheim tehát már 1970-ben világosan megfogalmazta, hogy a hatvanas évek minimalista szobrászatának progresszív esztétikai kísérletei, új radikalizmusa inspirálta a land art, earth art mozgalmat, de rajta kívül a hetvenes években kibontakozó többi irányzatra, a progress artra, az installációra, a konceptuális művészetre, a performance-ra és a body artra, valamint az intézménykritikák különféle formáira is erős hatással volt, melyek koncepcióikban és gyakorlatukban szintén a mű környezeti kontextusára helyezték a hangsúlyt.

A korai helyspecifikus (site-specific installations) munkákra reduktív formanyelv használata jellemző. Geometrikus, archetipikus formák alkalmazásával a személyestől elvonatkoztatott struktúrák objektivitását igyekeztek hangsúlyozni.

Marina Abramović a *Seven Easy Pieces* (Hét könnyű darab, **3 kép**) című művében a helyorientáltság változását pörgeti vissza a '60-as, '70-es évek régi jugoszláv viszonylatában olyan helyperformance kíséretében, ahol az idő, pontosabban: 1 óra 1 napnak felel meg, mely szorozva van 7-tel. Ebből adódik a Hét könnyű darab. A helyspecifikus performance kontextusa a háborús rettegés, letargia állapotát kergeti el a manapság indifferens állapotoktól. A művész szemléli és átéli.

A mai multimédiás és intermediális művészet nézőkapcsolata nem létezne ezen alapok nélkül – ez a vélemény egyben állásfoglalás is a művészet haláláról szóló, lassan negyvenesztendő gondolattal szemben, miszerint a művészet „helyei” felcserélődnek a tömegtájékoztatás nyújtotta képekkel –, és a posztmodern társadalom kortárs értelmezéseinek kiindulópontja is itt rejtezik, azokban a megértési kísérletekben, amelyek az intim tér és a közösségi tér viszonyát, azaz a társadalmi komplexitás hálójának a mindennapokra és a mindennapok tereire ható érvényességét a művészet köntösébe bújtatva vizsgálják.

A public art²⁴ kifejezés jelenthet köztéri vagy közösségi művészetet egyaránt a kontextustól függően.



12. Marina Abramovic: Seven Easy Pieces Solomon R. Guggenheim Museum
New York, New York November 9-15, 2005 5 PM -12 AM

Például Steve Cripps a hetvenes évek közepén olyan kinetikus munkákat készített, amelyek túl nagyok voltak a Los Angeles-i Acme Gallery²⁵ teréhez képest, és amikor működésbe léptek, lerombolták a galéria egy részét. Kiállításai után renoválták a teret, amely újra alkalmassá vált hagyományosabb, például kiállításuk idején csupán a tetőt lebontó művek bemutatására.

Gordon Matta-Clark első igazán nagyobb projektje 1974-ben készült Hasítás címmel. New Jerseyben egy jellegtelen, azon a környéken tucattal található, silány anyagokból összetákolt faszerkezetű házat alakított át. Két párhuzamos rést fűrészelt a tartófalakba, a padlóba, azután kiemelte a köztük található anyagot, végül a tető sarkait is kivágta. Ezeket az elemeket később szobrokként mutatta be, más munkáinak reliktumaihoz hasonlóan.

1976-ban lehetősége nyílt volna neves építészek társaságában kiállítani, de tárgyak, tervek helyett egy akcióval válaszolt a felkérésre: kilőtte a New York-i Építészeti és Városkutató Intézet ablakait, az üvegtáblák helyére pedig a vandalizmusnak áldozatul esett külvárosi épületek kilőtt ablakainak fotóit helyezte. Akcióját az akkori építészeti közélet elleni tiltakozásként interpretálták.

György Péter Az utópia ígéretéről a heterotópia bizonytalanságáig. Tér és Hely – az esztétikai tapasztalat lehetőségei a globalizáció korában című tanulmányában részletesen ír a múzeum mint intézmény változatos és folyton változó funkcióiról is.

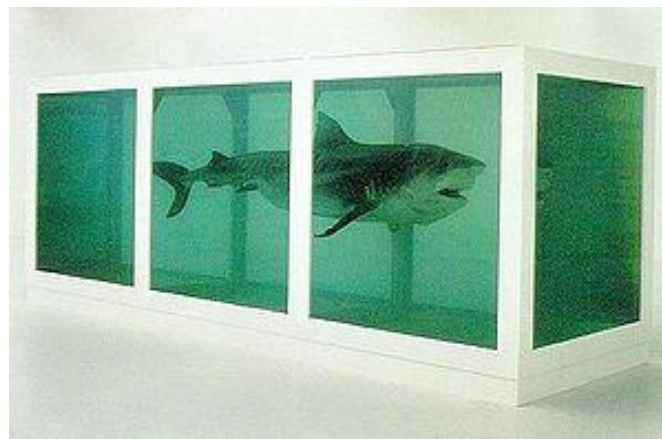
²⁴ Közkeletű a public art kifejezés fordítás nélküli alkalmazása a magyar nyelvű szakirodalomban. Például Az érzékek labirintusának színháza egy 2000 óta működő public art kezdeményezés, amelyet Iwan Brioc walesi rendező a Cynefin egyesülettel indított el. (www.cynefin.org.uk) A *Caerdroia* Tróját jelent walesi nyelven, de *labirintus* értelemben is használják. A methodizmus elterjedése előtt a pásztorok a krétai labirintusmintákkal megegyező alakzatokat vágtak a gyepebe a hegytetőkön, amelyek közösségi rítusok színhelyül szolgáltak, ezt a hagyományt is Caerdroiának nevezték. Nagy-Britanniában még ma is sok helyen fellelhetők ennek a „tájművészetnek” a nyomai, például Glastonbury Tort is egy hatalmas labirintusnak tartják, a modern képalkotási technikák, műholdas felvételek is ezt igazolják.

²⁵ Az Acme Gallery (ACME.) formálisan 1994 októberében nyílt Los Angelesben, Kaliforniában. Két alapítója Robert Gunderman és Randy Sommer, akik FOOD HOUSE. FOOD HOUSE néven váltak ismertté, lévén hogy már korábban is alternatív helyeken új művészeket mutattak be.

„Hol vannak a munkáimhoz illő múzeumok?“, kérdi Katharina Fritsch az 1995-ös velencei biennále német pavilonjában Modell 1:10 címmel bemutatott munkájához írt esszéjében. A mű a művész által ideálisnak elképzelt múzeum modellje volt. Például az YBA,²⁶ a Young British Artists tagjai a londoni Dockland egykori raktárépületeiben szervezett kiállításokkal léptek a művészeti élet színpadára, letérve a kurátorok, kereskedők által bejártott útról. Tehetségüknél is jelentősebbnek bizonyult önmenedzselési képességük, ma a legkeresettebb sztárok közé tartoznak – kiváltképp Damien Hirst (**képek**) –, munkáik egyben önmaguk reklámjaiként is értelmezhetők.



13. Damien Hirst: The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living
1992. Tiger shark, üveg, acél, 5% formaldehid oldat
213 cm × 518 cm (213 in × 213 in)Metropolitan Museum of Art, New York City



14. Damien Hirst: The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living
1992. Tiger shark üveg, acél, 5% formaldehid oldat
213 cm × 518 cm (213 in × 213 in)Metropolitan Museum of Art, New York City

²⁶ A Young British Artists a londoni Goldsmiths College-ről kikerült, többnyire konceptuális művészekből tevődött össze. A „sokkhatás” keltése volt az elsődleges céljuk, a Saatchi Galleryben volt az első promotív kiállításuk 1992-ben. Legfontosabb képviselői: Damien Hirst és Tracey Emin

A modern kontextusa

„Minden szobor. A térben korlátlanul megszülető bármely anyagot, ideát szobornak tekintek.”, mondja Isamu Noguchi.²⁷ A szobrászat gondolkodás, állítja Joseph Beuys. Jovánovics György a szobrászat egy újabb definícióját adja: „így ugyanis meg tudjuk magyarázni azt, ami 1970 után van. [...] A szobrászat művészete (különösebb aggályoskodás nélkül: a kezdetektől 1970-ig egy ismert médium) = a légnemű anyag (levegőtér) és a szilárd anyag (testek) találkozásának nem jelentős (ám mégis kitüntetett) határa. (Mégis kitüntetett, mert alkalom műalkotás előhívására.)”²⁸ Az idézett fejtegetésekből kitűnik, hogy a szobrászat a XIX. század vége óta jelentős változáson ment át, a fogalomkör folyamatos alakulásnak van kitéve azóta is. A faragás, mintázás útján történő hagyományos tömegalkotás mára a szobrászat műfajának egy szeletére jellemző csupán, de még a konvencionális művek esetében is fontos, ám kevésbé vizsgált kérdés tárgy és tér viszonya.



15. Isamu Noguchi, Slide Mantra, 1966-1989., fekete gránit.
West 8-chome, Odori Park, Saporro, Japan. Fotó: Michio Noguchi

²⁷ Noguchi 1967, o. n. Isamu Noguchi ír származású amerikai anya és japán apa gyermekeként született Los Angelesben (1904–1988). Hatalmas és sokrétű életművet hagyott ránk. Sokoldalúságát, munkáinak kategorizálhatatlanságát mutatja, hogy gyakran tekintik formatervezőnek, látványtervezőnek, tájépítésznek is; tervezett és készített lámpát, asztalt, széket, mennyezetet, színházi díszletet, jelmezeket, játszóteret, közteret, kertet és emlékművet egyaránt. Valamennyi tradicionális és új szobrászi anyag alkalmazásában jártas volt, de a hagyományos japán kézművesség jellegzetes anyagainak felhasználásával is alkotott szobrot, például papírból, kerámiából. Számára nem különült el autonóm vagy alkalmazott képző- és iparművészet, otthonosan mozgott minden szakterületen, amely terek és formák alkotásával foglalkozik. Munkássága cáfolata annak a közkeletű felfogásnak, amely a modern szobrászatot a környezet iránt közömbösnek tekinti. Egész életében kutatta, hogyan lehet közösségi tereket a szobrászat eszközeivel létrehozni. Noguchi munkássága képviseli azt a kontinuitást, ami a múlt szobrászatát összeköti a jelennel, anélkül hogy konzervatív szemléletű, vagy a letűnt korok művészete iránt nosztalgiát ébresztő munkákat hozott volna létre. Életműve a modern szobrászat hely iránti közömbös viszonyának cáfolata.

²⁸ Haffner 2004, 42.

Egyre nagyobb azoknak az alkotásoknak a száma, amelyek a tradicionális anyagok mellett vagy helyett a teret és a koncepciót tekintik médiumnak. Hogy ezeket értelmezni tudjuk, a szobrászat fogalmának kiterjesztése szükséges. Rosalind Krauss ezt közel harminc éve megtette már *A szobrászat kiterjesztett tere* című esszéjében. „A szobor vagy a festmény különleges képlékenységét demonstrálva a kritikusok addig gyúrták, nyújtották és forgatták ezeket a kategóriákat, míg ki nem derült, hogy egy kulturális fogalom tetszés szerint tágítható, s ekképpen csaknem mindent magába foglalhat.”²⁹ A szobrászat kategóriájának a kritika, a történetírás részéről történő kiterjesztését természetesen megelőzte azoknak a – hagyományos fogalmi keretek közt meghatározhatatlan – műveknek a létrejötte, amelyek a természeti és az épített környezet – logikai értelemben vett – határterületén helyezhetők el. A tájban „megjelölt helyszíneként”, az építészet valóságos terében kialakított „axiomatikus struktúráként” létrehozott „helyszínkonstrukciók” voltak ezek.³⁰ A modern utáni korszakban a művészi gyakorlat tekintetében is jelentős változás figyelhető meg.

A szobrászat már nem a médium, vagyis az anyaghasználat és technika vonatkozásában határozható meg elsősorban, hanem a koncepció felől.

Volker Harlan, Rainer Rappmann és Peter Schata *Szociális plasztika. Anyagok Joseph Beuys-hoz*³¹ című könyve 2004-ben került bemutatásra Budapesten a Goethe Intézet jóvoltából. Joseph Beuys a XX. századi európai képzőművészet meghatározó, eredeti és sokoldalú alakja volt.

Radikális állásfoglalásai és hagyománytörő anyag- és formaválasztásai – mint például a híres zsírsarkok – máig provokatív erővel bírnak.

Munkásságának íve a konkrét, plasztikai és képi alkotófolyamattól a kibővített művészetfogalomig és a szociális plasztikáig vezet: Rudolf Steiner³² szellemi tanítványaként, a globális felelősség korai szószólójaként vallotta, hogy az ember csak tudatos, igazságosságra és testvériségre épülő társadalomformálás révén maradhat fenn.

Ebben a könyvben legközelebbi tanítványai és munkatársai mutatják be és elemzik Beuys eszmevilágát. A tanulmányokat a művész három alapvető kiáltványa, gazdag képválogatás és Beuys híres curriculumja, az *Életút* – műút egészíti ki.

Ilyen értelemben kell értékelnünk utolsó nyilvános beszédeinek vészkiáltásait is. Elemzéseik tömörek és élesek. Im már nem táplál illúziókat művészet és művész társadalomban betöltött szerepe iránt. „A manipulált társadalom ma nem akarja a művészt, mert a művész az igazságot mondja ki.” „A művészet pedig a mai korban nemlétezését játszik.” E megállapítások manapság is maradéktalanul érvényesek. „Ma nem a művészet a vezető erő, hanem a gazdaság. És jaj annak, aki ma olyan művészetet csinál, amely nem képes belemarkolni e rendszer szívébe. Jaj annak a művészetnek, amely a tőke fogalmát nem képes e társadalom szívévé transzformálni.

²⁹ Rosalind Krauss, a Columbia University professzora, 1941-ben született Washingtonban. *Terminal Iron Works* volt a disszertációja címe, melyet 1971-ben védett meg a Harvardon. Krauss 1977, 96. o.

³⁰ Krauss 1977, 103–104. o.

³¹ Harlan 2003.

³² Rudolf Steiner 1861-ben született osztrák filozófus, író, dramaturg, tanár, az antropozófia megalkotója.

Tehát csak az antropológiai értelemben vett művész képes az egész szociális organizmus átalakítására.”³³

Ez úgy hangzik, mint a „zseni” túlterhelése, pedig nem az. E gondolatok mindössze azt mondják ki, hogy a művész, aki tud élni képességeivel, képes paradigmátikus módon példát mutatni abból, hogyan lehetséges átalakításokat végrehajtani. A művész képes tudatosan kivonni magát a gazdasági kényszerek alól, anyagilag kevésbé beéri, s cserébe a szellemieket nagyra tartja³⁴. Egyúttal azonban eszközévé teheti a gazdaság mechanizmusait is, hogy pozitív hatást érjen el. Beuys mind a kettőt gyakorolta. A japán whisky reklámozó akció, melynek „gázsijából” a 7000 tölgyfa (**kép**) címen meghirdetett ökológiai akcióját finanszírozta,³⁵ világossá tette, hogy a szociális plasztika nem egy világidegen művész irracionális agyszüleménye.



16. Joseph Beuys: 7000 tölgyfa, Documenta 7 (ültetve 1982 – 1987)

Egy olyan „város-erdősítés” (Stadtverwaldung), amely nem csupán jobb levegőről és természetes atmoszféráról gondoskodik, de szemlélteti a tér- és időkitérés plasztikai elveit is,³⁶ egyúttal pedig olyan természet-„kreátorként” mutatja be az embert, aki nem veti alá magát lemondóan kényszereknek, hanem maga is aktívan beszáll az alakításba, mindmáig képes a „városigazgatás” (Stadtverwaltung) irritálására, és arra, hogy az embereket önálló felelősségvállalásra sarkallja.

Ez a megvalósított szociális plasztika nyilvánvalóvá teszi, mire képes az individuum egy ötlettel, ha hajlandó gondolkodni. A gondolkodás Beuys számára „nemcsak a világmegismerő elv, hanem a világteremtő is”.³⁷ Mivel pedig a műalkotás nem valóságot tükröz, hanem világot hoz létre, a gondolkodás egyben művészetteremtő elv is. „Aki pedig a kreatív folyamatból kirekeszti a gondolkodást, az mégiscsak irracionális gondolkodó.”³⁸ Adorno szintén kidomborította a művészet reflexív

³³ Beuys in: Burckhardt 1988, 108., 124. és 125. o.

³⁴ „Mindannak, amit kvalitásnak kell neveznünk, az abszolút igénytelenség az alapja. A második fontos paraméter: semmit se magamnak, hanem mindent a többieknek.” Beuys 1989, 30. o.

³⁵ „Ki más fizesse meg a forradalmat, mint azok, akiknek pénzük van!” (Beuys in: Stüttgen 1988, 71–73. o.) Ugyanitt a reklámpakát reprodukciója, melyen Beuys fölemelt whiskyspohárral látható.

³⁶ Vö. Bunge 1996, 266. o.

³⁷ Beuysöt idézi Max Reithmann in: Harlan–Koeplin–Velhagen 1991, 43. o.

³⁸ Beuys in: Burckhardt 1988, 116. o.

mozzanatát: „A művészet azonban, mint lényegileg szellemi valami, eleve nem lehet tisztán szemléleti. Mindannyiszor gondolni is kell: a művészet magát gondolja.”³⁹ Beuys tömören és velősen fogalmazott: „A gondolkodás már plasztika.”⁴⁰ A művésznek, ha kvalitásos plasztikákat akar létrehozni, előbb intenzív gondolatmeneteket kell végigjárnia. A tanulmányozás „az egyetlen út a kvalitásos termeléshez. Ismerethez igazában már csak a legintenzívebb tanulmányozás révén juthatunk. Ezt senki emberfia nem úszhatja meg.”⁴¹ Beuys tevékenységének eredménye a kibővített művészetfogalom volt, melyet „a gondolkodás figurációjaként” jellemezte.⁴² Így fölvetődik a kérdés: milyen szerep jut a gondolkodásnak az alkotói folyamatban, és miért kínálkozik arra, hogy ezt a képalkotói gondolkodást mint „plasztikai gondolkodást” meghatározza. Maga Beuys határozottan elvetette a „képalkotás” (das Bildnerische) hagyományos fogalmát, s a „plasztikaiság” (das Plastische) fogalmával cserélte fel. A jövő művészeti nevelése, vallotta, nem érheti be többé azzal, hogy pusztán képalkotói képességeket közvetítsen, hanem az egész embert kell plasztikailag formálnia: „Képzés mint plasztikai formálás.” A „képalkotás” sematikus rajzkészítéshez kötődő fogalma meghaladásra vár. „Elvégre nagyobb összefüggésekben kell gondolkodnunk.” „A képalkotás a mai értelemben egyszerűen amorális, felelősség, etika nélkül való.”⁴³ Beuys: „A kibővített művészetfogalom nem teória, hanem olyan eljárás, amely azt vallja, hogy a belső szem sokkal lényegesebb, mint az aztán amúgy is létrejövő külső képek.” Ez a belső szem a feltétel ahhoz, hogy a „belső kép, tehát a gondolati forma, a gondolkodás, elképzelés, érzés formája rendelkezék azzal a minőséggel, melyet egy rendben lévő (stimmend) képtől elvárunk. Én tehát csakugyan keletkezésének helyére helyezem át a képet. Visszamegyek a mondatig: kezdetben volt a szó. A szó – alak.”⁴⁴ Útja a művészethez, így Beuys, a nyelven át vezetett.

A náci korszak „szörnyű bűnei, nem leírható fekete foltjai” után azt tűzte célul maga elé, hogy ne váljék valamilyen tudományág specialistájává, hanem „egyetemes” művészként átfogó lökést adjon. Ez a szándék vezette el „a plasztikaiság olyan fogalmáig [...], amely a beszédben és gondolkodásban kezdődik, a beszéd révén tanul meg fogalmakat képezni, melyek az érzést és akarást alakba önthetik és fogják önteni, hacsak ezen a ponton nem renyhülök el, ha tehát szigorúan éber maradok, meg fognak mutatkozni nekem a jövőbe mutató képek és ki fognak formálódni a fogalmak. Számomra a szobor keletkezésének előfeltételévé vált, hogy először a

³⁹ Adorno 1995, 152. o.

⁴⁰ „Abban a pillanatban, amint az ember gondolkozik, már olyasvalaki, aki határhelyzetet foglal el és valami újat hoz a világra, ami addig nem volt. Aztán ez átvivődik a szervekre és a fizikumra.” Vagyis: a beszédre, írásra, képzésre (Bilden). Beuys in: Dienst 1970, 34., 35. és 38. o.

⁴¹ Beuys 1989, 25. o.

⁴² Vö. Mennekes 1989, 60. o.

⁴³ Beuys in: Koeplin 1969, 47. o. Ezzel a fejtegetésével Beuys a bauhaus legjobb hagyományaihoz csatlakozik. Vö. Grohn 1991, 83. o.

⁴⁴ Beuys in: Mennekes 1989, 62. o.; vö. még Beuys 1987, 16. o.

gondolkodásban és megismerésben jöjjön létre egy belső forma, s ezt aztán ki lehessen mondani a materiális anyag megformálásában.”⁴⁵

A kreativitás fogalmát Beuys a szabad individuum gondolkodásában lokalizálta, aki képes formákat alkotni a világban. „Az ember maga válik a világ teremtőjévé, és csakugyan át is éli, miként folytathatja a teremtést.” Ez az antropológiai pont, „ahol a gondolkodás már kreáció és műalkotás, tehát plasztikai folyamat, és képes egy konkrét formát létrehozni, legyen az bár csak egy hanghullám, amelyik eljut a másik füléig”. A plasztikai gondolkodás fogalma ezt az evolúciós elvet jelöli, amely a „gondolati formáktól” (eszméktől) a „nyelvi formákon” (fogalmak) át a „szociális plasztikáig” vezet. Minden ember képes rendben lévő képet előállítani, történjék ez a szobrászat és festészet vagy a tudomány és társadalom szférájában. Feltétel azonban, hogy „egyszerűen helyesen gondolkodjunk”, vagyis olyan szabad, önrendelkező individuumként, akinek van bátorsága saját eszét használni. Ebben az értelemben jogosan mondhatja Beuys: „A gondolkodás már szculpturális folyamat, amelyről ugyancsak kimutatható, hogy valódi kreatív teljesítmény, vagyis olyan történés, melyet maga az ember, az individuum hozott létre, nem pedig valamilyen tekintély erőszakolt rá.”⁴⁶

Beuys Wilhelm Lehmbruck szobrászatának beavatásszerű élményéhez kötötte művésszé válásának kiváltó pillanatát. Lehmbruck munkássága Beuys számára „a plasztikai fogalom határhelyzetét” érintette, nevezetesen, „hogyan a plasztika minden, hogy a plasztika egyszerűen a világ törvénye”. Lehmbruck szobrai csak egy olyan „intuíció” segítségével lehet megragadni, mely a „hallást, érzékelést, akarást” (das Hörende, das Sinnende, das Wollende) plasztikai munkáinak új kategóriáiként ismeri fel. Tanulmányai során olyan kérdések foglalkoztatták, melyek a figurákban rejlő „gondolkodáshoz, gondolkodóérzékhez” kapcsolódtak, „hogyan ezáltal a majdani plasztikai alkotás merőben új elméletéhez jussak el. Egy olyan plasztikai alkotásmódra gondoltam, amely nemcsak fizikai anyagot vesz kézbe, de képes lelki anyagot is megragadni, s ez szabályosan továbblépett a szociális plasztika eszméjéig.” Lehmbruck plasztikáiban Beuys a gondolkodásbeli „hőjelleg” (az ember és ember közti meleg) szükségszerűségét ismerte fel, valamint az „időjelleget” (az ember mint „az idő forráspontja”) mint azt a „plasztikai elvet”, amely „a szociális egész minden további átalakításának” alapja. „Vagyis, a plasztika egyszerűen a jövő fogalma, és jaj az olyan koncepcióknak, melyeknek ez a fogalom nem sajátja.”⁴⁷

Az antropológiai művészetfogalomnak hírt verő plasztikai gondolkodás nyilatkozik meg ebben az egyenletben: „plasztika=ember vagy plasztika=gondolkodás”.⁴⁸

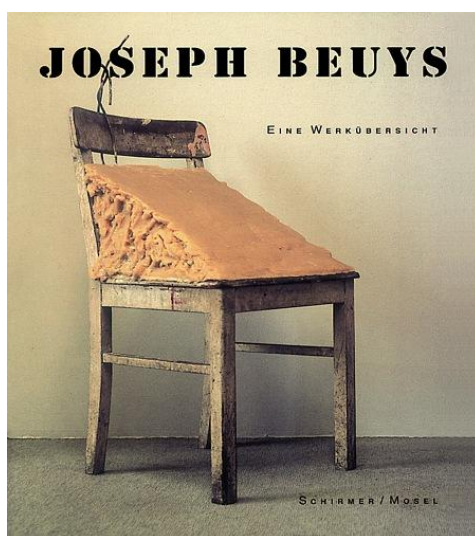
⁴⁵ Beuys 1985, 38. o. R.-G. Diensttel folytatott beszélgetésében Beuys leírta a gondolkodás és képzés, elmélet és plasztika közötti korrelatív viszonyt. Mint mondotta, kereste a lehetőségeket, hogy „mindig egy új gondolatot mutasson be”, s ezt „értelmes formába” öntse. „A terméket, amely a gondolkodásból keletkezik, ellenőrizni kell azáltal, hogy érzékileg láthatóvá válik.” „Ennyiben tehát [plasztikai] munkám révén egy adaggal mindannyiszor túlmegyek gondolkodásomnál. Munkám közben problémák vetődnek fel gondolkodásom számára.” Minden új plasztikának újra tartalmaznia kell egy új kérdést. Beuys in: Dienst 1970, 36., 44. és 46. o.

⁴⁶ Beuys in: Harlan 1986, 13., 23. és 81. o.

⁴⁷ Beuys 1986, 209–211. o. Vö. még Bunge 1996, 242–246. és 266. o. A *Vorwärts*nek adott interjújában Beuys úgy fogalmazott, hogy Lehmbruck szobrai „a hallás, a belső hallás vagy a gondolat dolgoivá válnak. Jelképei tehát a gondolkodásnak, jelképei valaminek, ami azt sejteti, hogy a szobrászat jövője az időbeliségben valósul meg, azaz maga is ki van téve keletkezésnek és elmúlásnak. Én formálni akarok, tehát változtatni.” Beuys in: Staeck 1996, 184. o.

⁴⁸ Beuys in: Rywelski 1970.

Joseph Beuys természettudományos tanulmányai, figyelmének racionális működéseket és mechanizmusokat elemző készségei ugyancsak jelentős mértékben meghatározták alkotásait. A keringési rendszereket, a vér és nyirok áramát (Mézpumpa, 1977), az energia elraktározásának folyamatát, illetve az energia nyerésének útját éppúgy érintik a munkái (Zsírészék, 1964, **kép**), mint például a hó szigetelésének kérdését (Szigetelés, homogenizálás nagy zongorára, 1966) vagy az organikus anyagok és az ideológiák emberi felhasználásának a lehetőségeit (Hogyan magyarázzuk a képeket a döglött nyúlak, 1965).



17. Joseph Beuys: Zsírészék, 1964.

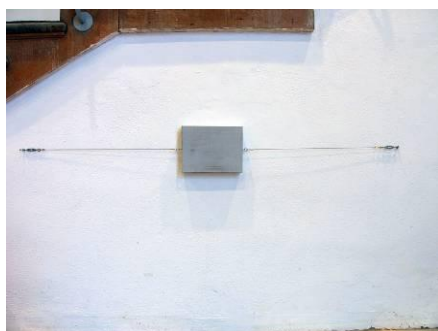
Gumi a magyar kortárs művészetben

Roza El-Hassan

A Stretched Objects (Feszített objektumok, 1995) lehetne valamiféle burleszk az erőkonceptió tükrében. A fiktív nyúlás egy lépés a teljes hajlítás irányába.

Az objektumok, amelyeknek viszonylag közömbös módon kellene lógniuk a falon, nem lógnak, inkább erőt fejtenek ki, feszítve vannak.

A korábbi szilikon munkákhoz (Ajtós tárgy, 1992) hasonlítva a Feszített objektumok még konkrétabb értelmezés. (**képek**)



18. Roza El-Hassan
Feszített objektumok 1995.



19. Roza El-Hassan
Ajtós tárgy 1992.

Deli Ágnes a gondolatot, illetve a kifejezést tartva szem előtt mintázás és faragás helyett általában tervez, komponál, kitalál és összeállít, gipszet önt, drótot, hálót hajlít, vásznat szab és varr. Anyagai viszonylag könnyen formálhatók, melyek kiválasztásában is egyszerűsége törekszik; Deli a szobrászat új médiumait természetes módon használja – túl a kísérletezés stádiumán. Legtöbbször kétféle, ellentétes tulajdonságú anyagot alkalmaz egy-egy munkájában. Ez a kettősség (szilárd–rugalmas) nála rendező elv – ahogy másnál a sötét–világos, rossz–jó, száraz–nedves – lehet. Kifejezetten érzéki hatású minimalista formái a klasszikus minimalizmus hűvös távolságtartásával ellentétben életerővel telítettek. A redukált formák nagyfokú, művészi ergonómia diktálta tömörítésből, sűrítésből adódnak.

1993-ban egyik megalakítója a „C”-csoportnak, konceptuális térmodelljei és enviromentjei dacára is inkább a monumentális szobrászat felé vonzódik. Organikus, természeti formákra utaló vagy a természet anyagait (pl. kosárszobrok) használó egyedi plasztikai mellett land art műveket is készít, mint pl. az 1992-es Transz-Atlantik (Land Art, Tihany), amely földbe mélyített, gipsszel kiöntött gödrök sorozata, ily módon a szobrászat természetbe transzponált metaforája. Az oppozíciókat, tiszta, archetipikus ellentéteket elegánsan kezelő alkotó jelentős sorozatot hozott létre például ólom, vászon és toll, vagy vas és szivacs konfrontálásával. A konceptuális, ugyanakkor minimalista installáció (Holdidő, 1996) olyan minőségek oppozíciójára épül, mint súlyos és könnyű, meleg és hideg, kemény és lágy, fekete és fehér, férfi és női princípium. Az arte povera vagy Janis Kounellis szellemiségétől nem idegen művek változatos plasztikai műfajokban készülnek, van köztük kisplasztika, dombormű, installáció, egyedi nagyméretű szobor, de grafika, fotó, performance is kiegészítheti, értelmező kontextusba állíthatja őket.

Felhőtlenül (kép)



20. Deli Ágnes: Felhőtlenül, 2006.

A Kis Varsó referenciapontjai közé tartozik a köztér, az emlékművek és a kollektív identitások közti feszültség, valamint a művek befogadásának rekontextualizációja. Alapstratégiájuknak megfelelően az „eltávolítás” fogalmát állítják a középpontba, nemcsak a tárgyakét, de a hozzájuk kötődő szokásos olvasatokét is.

Visszatekintve úgy tűnik, hogy Zászló című művükben (2002) már benne volt a Kis Varsó későbbi érdeklődésének és tevékenységének számos előzménye. Hatása a zászló áthelyezésén alapult, az utcáról a galéria belső terébe. Felismerhetően egy fekete zászló ez, mely a középületek homlokzatán a gyászt jelzi; ezt most a „white cube” kontextusába emelték át. Közös képvilágunk eme ismerős eleme a kortárs művészet keretei közé helyeződött át, mint egy kiállítás egyetlen tárgya, ami az

általánosból az egyedi felé való elmozdulást képviseli. Sőt mi több, ez a zászló nem textilből, hanem bronzból készült, így ahelyett hogy könnyű, hullámzó, időleges és efemer lenne, nehéz, mozdíthatatlan, állandó és időtlen **(kép)**



21. Kis Varsó
Zászló, 2002., fotó: Sulyok Miklós

III. Megállapításaim, értékelések – eredeti koncepció bemutatása

1. Intuíció

Az intuíciónak azért szólnék külön, mert bennem ez a belső sugallat olykor imperatív cselekvéssorozatokat indít, ösztönösnek is definiálhatnám, amelyet anyagban néha nem tudok kifejezni, így anyagtalanítom kreatív lehetőségek keretében. Ez a sokszor pontosan nem definiálható kreatív közeg generálja a zajtól, zakatolástól a hajlításon keresztül a megfeszítést kiváltó pillanatokot anyagban és médiában egyaránt.

Természetes képességünk az intuíciónak. Segít rátalálnunk belső vezetőnkre, ezáltal egyéni kiteljesedésünk, fejlődésünk alapja. A társadalmi gyakorlat legtöbbször akadályozza a működését, s az oktatás hatására inkább elhessegetjük a megérzéseinket ahelyett, hogy megértenénk és használnánk.

Mit tehetünk annak érdekében, hogy ne ássuk alá belső bölcsességünk gyökereit, amelyekből intuíciónk szárba szökkenhetne? Osho szerint az intellektus mögé kell lépni ahhoz, hogy kapcsolatba kerülhessünk a magasabb dimenziókkal.

Ahogy a test spontán működése az ösztön, úgy a lélek spontán működése az intuíciónak. Az ösztön és az intuíciónak között az intellektus, a logikus elme épít hidat. A logika aszerint halad, ahogyan az értelem megismeri a valóságot, az intuíciónak pedig aszerint, ahogyan a lélek megtapasztalja azt.

Az intuíciónak értelmezése metafizikai feladat lenne és az azt előkészítő intuitív munkára is kiterjed. Intuíciónak felgyúlhat valamilyen belső álláspont megszületésével, de ez mégis az a képesség, mellyel a „belsőnk” tudat alatt megérinti a misztikus tapasztalat rendkívüli élményeit.

Ez azt jelenti, előhívni egy abszolút állapotot, mindenképp megragadni a pillanatot, amely adatik valakinek. Gyakorolni is lehet intuitív képzeleti jelenéseket,

függvényében annak, milyen kreatív erővel rendelkezünk és mennyire tudunk mélybe nézni.

Kreatív összhangra példa lehetne a hang-zörej-zaj tónusa általi élmény vizuális vonatkozása, amely sokféleképpen jelenhet meg, az élmény teljesen individuális mindenki számára.

A konceptuális művészetben a dematerializált – anyagtalanított jelenés asszociatív állapotot kelt, elsősorban a forma tektóniáját hangsúlyozva az anyag-gumi kontextusában, másrészt a komplexebb audiovizuális értelmezés generált állapotában adott esetben „hajlítható a hangfrekvencia” is (Hz) – „folding objects – folding of sound”.

Azokat a technikákat tanulmányoztam és alkalmaztam, amelyek a rugalmas anyag „fizikumának” hajlításából, valamint kivágásából és nem utolsósorban más kemény anyag hozzáadásával generál nyers hordozóerőt a „térben”.

Olyan víziókat kerestem, ahol az emberi felismerés és megismerés alapjai a nyers archetípusok világa. Ez a szemléletmód belső igények feltárásával egyszerűsíti az anyag textúráját.

Kutatásom két irányban bontakozott ki – egyrészt a hangok, zajok vizualizálási kontextusában, zenében-multimédiában realizált projektjeimre alapozva, másrészt az anyagból (gumi) fakadt szabad térbeli intervencióra építve: behézagolom a kiállítóteremben vagy a szabadban az „üresen maradt helyet, hézagot – akár »személyek, tárgyak«, illetve (könyvben, papíron) ábrák, jelek között is”.

2. Helyplasztika

A vizuális terek narratív kontextusa akár három egymást szorosan összefüggővé olvasztó terminust hoz létre vizuális helyplasztikámban:

UTÓPIA, UTILITÁRIS, ULTIMÁTUM.

Lehet, Ikarusz esése közben a viasz nem olvadna el, fizikailag maradna kinetikus, de ha az ipari övezetben a nyomásveszélyt rejtő tartályok nem lennének megvizsgálva, mint (túlnyomás alatti) zárt edény, katasztrófákat idézhetnének elő.

Münchenben az EIGEN ART⁴⁹ keretében a régi, már nem használt reptéren: az Alter Flughafen Riemen⁵⁰ készítettem (1995, helyspecifikus installáció: 3 db 120 literes légtartály, 1 db ipari kompresszor, 200 kW-os Gardner Denver gyártmányú) azt a helyspecifikus, plasztikus munkámat, amely tulajdonképpen Leo Baekelandnak köszönve a fogaskerék funkcionális igénye mellett a levegő kísérteties igényét, nélkülözhetetlenségét generálta az ipari kompresszor zajában megtestesült

⁴⁹ Eigen Art 1995, <http://www.sonic-avatar.de/artclub/curriculum/curriculum.htm> alapítás: 1963-ban Hamburg, Germany, Philosophy at University of Hannover, München és Berlin, Art Academy Munich, New Media Academy Berlin.

⁵⁰ Alter Flughafen Riemen, müncheni régi lezárt reptér.

légszállítás robbanásveszélyéig 50 bar nyomás alatt – ez a helyinstallált, nem hagyományt ápoló strukturális koncepcióm képezte alapját annak, hogy a kellő levegő szállítása kompresszor segítségével ugyan megtörténhet számos helyen, ahol erre igény van, de a fizika elveit figyelembe nem véve bármely pillanatban minden felrobbanhat (három túlnyomásveszélyt jelző tartályt helyeztem el a térbe). Hogy mekkora zúgás-zaj-zörej-csattogás, vibráció kíséri, elképzelhető, ha Hertzben lemérnénk a frekvenciát, mindenképpen adódna lehetőség, hogy a hangot is tudjuk „hajlítani” a decibel csökkentésekor.

Baekeland⁵¹ a sellak helyettesítésén dolgozott – egy fontnyi sellak 15 ezer méhecske hat hónapi termése –, és végül bekövetkezett: a bakelit helyettesíteni tudta a sellakot a fogaskerék gyártásában.

Manapság az utilitáris diszciplínák olykor igen utópista módon gyakorolnak ultimátumot a hagyományok felé – holott a fizika, gépészet és más természettudományi ismeretek a művészi generatív alapdiszciplína fontos tényezői.

A reptér tövében manapság – egykori helyspecifikus funkciója megszűntével – jó öreg fecskéfarkú Mercedesekre lehet alkudni. Ez, az ipusztriális forradalom

Mercedes párti helyi megnyilvánulása visszavezethető lenne akár Beuys⁵² plasztikájáig a forma alaktalanságaitól egészen a zsírsarokból kiforrt Brotmuseum⁵³ előtti kenyérdarabok, „morzsák”, illetve a két farkas ketrecbe zárt dichotomikus mivoltát taglalva, hiszen Franz Kaffka⁵⁴ is állítja: „Mindenkinek megvan a saját (zárt) ketrece, rácsa.”



22. Farkas Róbert: „Rács” 2009., 125x75cm, gumi, huzal, drót

⁵¹ Leo Hendrik Baekeland, 1863-ban született belga vegyész, a bakelit feltalálója.

⁵² A művészek saját testüket tanulmányozzák, azaz magára a művész személyére fordítják a figyelmüket a body artban, mely a happening tapasztalatait hasznosítja, és egyaránt foglalkozik a testtel mint művészi anyaggal (de természetesen nem olyasféle esztétikai célból, mint a tánc vagy a pantomim), valamint azzal a lehetőséggel, hogy sámán váljék belőle, majd később esetleg vezető, akár még egy politikai pártban is. Mint ahogy ez Németországban Joseph Beuysnek, ennek a rendkívüli egyéniségnek sikerült is.

⁵³ A németországi Brotmuseum (Kenyérmúzeum) Joseph Beuys akciójának helyszíne.

⁵⁴ Franz Kaffka 1883-ban született Prágában. Néhány visszatérő motívum Kafka műveiben: abszurditás, átalakulás (fizikai és szellemi értelemben is), böjt és éhezés, bűntudat (gyakran bármilyen tényleges vagy logikusan elképzelhető ok nélkül), elidegenedés/elszigeteltség, értelmetlenség, formalitás (írói stílusában és a szereplők viselkedésében is), hiábavalóság, jelentéktelenség, labirintusok (a figyelemelterelő összetettség érzése), megérkezés hiánya (a szereplők gyakran indulnak útnak, de sosem érnek célba), művészi/konzumerista dinamika, kegyetlenség, kétség, sötét humor, szorongás, természet és technológia ellentéte, transzcendencia (nem feltétlenül spirituális értelemben, hanem mint menekülés a társadalom és a szellem korlátai közül), úr/szolga vagy domináns/alávetett dinamika, végtelenség.

3. A gumi – anyagséma vonatkozásai

1. térbeli kompozíció
2. szintetikus vagy természetes gumi – anyagválasztás
3. audiovizuális koncepció
4. szobrászati tömeg megmunkálása: átfúrt – lebegő – kinetikus

4. Audiovizuális percepció

HANGÁRAMLÁS-folyóképek teremtése

Az audiovizuális percepciót interdiszciplinárisan a Kaleidoszkóp (2002) és a Luna D'oro (1998) című audio-video installációimra alapoztam, ahol a felvett kísérőhangok, zajok a kamera és a monitor által keletkezett fény rezgését, alakváltoztatását a generált térben globális ambiensként követték, és miután aktívá váltak a közönség előtt is – a hang és képkeverőn (Sony Acid, Reason, Ablethon Live8) interveniálni kezdtem a frekvenciák (Hz) „nyújtásába”, „hajlításába”, így jutottam el a gumi korszerű fizikumának előnyeire, melyben a gumiból készült Kalovej golflabda ütődése olyan hangot kelt, amelyet asszociatív zajként többféleképpen tudunk befogadni, vagy a lovas egyre dinamikusabb lélegzetvétele a patkók gumi + homok pályához való ütődései: „tompított” asszociáció.



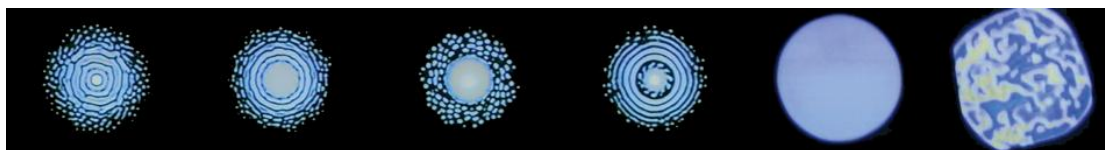
23. Farkas Róbert: Luna D'oro, 1998., AVI screenshot (eredeti időtartam: 12 perc)

Ezeket nem akartam mindenképpen anyaggal gazdagítani, mert részben Sol LeWittet idézve, a konceptuális művészetben szerintem fontosabb is a mű mögött meghúzódó gondolat, mint maga az alkotás, nem mint ragyogó végleges faktum, a bemutatható mű csak egy karakterizált opció. Sol LeWitt azt mondja, hogy az ő rácsai, kockái tiszta információk, teljes mértékben konceptuális jellegűek. A kocka csontvázszerű klisévé egyszerűsödik. Szobraiból számúzte a tömeget, számára elegendő néhány vonás, hogy a formát a nézőben egészként hívja elő.

A gumitisztító-felszívó háztartási szerszám, eszköz pl. amellyel a szennyvízelvezetőket-lefolyókat, elzárókat tisztítjuk – duchamp-i vonatkozásban unalmas és elnyűtt, a generált zajok általa felvett világában a mindennapi élet asszociatív, kissé undort keltő konformizmusát ízlelteti. Egy rave partykor abszolút állapotokat mélyít.

A hajlított frekvencia gumiban realizált vizuális aspektusa tulajdonképpen pl. a Sony Acid proban megkapott képmása, case by case.

Felteszem a kérdést magamnak, ha teljesen számúzném az anyagi tömeget, mi történne? HANGÁRAMLÁS-folyóképek megteremtése... ezen dolgozom mostanában. Folyóanyagokban generált hangok sokasága.



24. Farkas Róbert: Kaleidoszkóp, 2002. ., AVI screenshot (eredeti időtartam: 8 perc)

5. „Üresen maradt hely, hézag”

„DO NOT CROSS” helyspecifikus installáció, Novi Sad, 2008

A gumi munkáimban megjelenik mint szobrászati alapanyag, de mint ready made elem is. Másrészt kutatásom során az elsődleges konceptuális művészettel (elanyagtalanítással) ellentétben a jobb megértés miatt az anyag térbeli koncepcióját tanulmányoztam – behézagoltam a kiállítóteremben vagy szabadban az „üresen maradt helyet, hézagot”. Újvidéken az EXIT fesztivál idején gumiszalaggal kerítettem be a kempingezők, sátorozók terét „DO NOT CROSS” felirattal – így ez a köztér a fák közötti új tér.



25. Farkas Róbert: „DO NOT CROSS” helyspecifikus installáció, Novi Sad, 2008.



26. Farkas Róbert: „DO NOT CROSS” helyspecifikus installáció, Novi Sad, 2008.



27. Farkas Róbert: „DO NOT CROSS” helyspecifikus installáció, Novi Sad, 2008.



28. Farkas Róbert: „DO NOT CROSS” helyspecifikus installáció, Novi Sad, 2008.

Emellett az anyagot-gumit olvadt állapotában is applikáltam exteriérben hézagolóként, megrepedt falak reparálásában intézményeken, iskolákon, egyéb építményeken egyaránt, valamint a Dunán a javításra váró hajók idült-időtlen kontextusában. Aktuális két folyamatban lévő akciós intervenciót igénylő projektem Belgrádban, amelyekre a várostól még mindig nem kaptam meg a jóváhagyást, de ottani kollégák realizációs reményei is pozitívak, szinopszisa röviden: gumival behézagolnám két NATO-bombázás idejében megrongálódott intézmény falaiban a repedéseket...

A gumi a klasszikus szobrászati anyagokhoz viszonyítva (de)formailag reverzibilis narrációt produkál a nyers teremtés kezdetétől ugyanis a cselekvés-történet kohéziója már némi szemiotika keretében létezik.

Legújabb kutatásaim az objektum produkált térbeli-asszociatív narrációjának lehetőségeit véli intuitív módon bizonyítani – térbeni közelítés: a „Kesztyűs kézben” projektben, ahol a GUMI KESZTYŰ (helyspecifikus installáció, Novi Sad, 2009) taktilis(érintési) korlátait magyarázza.

A másik aktuális projektem a gumiból készült A kondom (helyspecifikus installáció, Novi Sad, 2009) nyújtása, térbeli elhelyezése, ahol az elidegenült objektum lehetséges nemi kontextusát jelképezi indifferens közegben.

IV. Konklúzió – kognitív percepció, archetípusok értelmezése

A nem zárt „default”: négyzet, háromszög, téglalap, kör és ellipszis anagrammjai a kortárs szemlélet keretein belül az archetípus formaképzési világát nem befolyásolja közvetlenül, mert maga az objektum ösztönzi az asszociáció és a virtuális jelenés közötti dichotómiát.

A formaképzési utópiák mibenléte mindenképp az archetípus elsődleges jelenését vizsgálja a „térben”, a gumi fizikai-mechanikus behatások időbeni sajátosságaira alapozva.

A tér megfontolt kiválasztása nem előfeltétele a megértés rezignált értékeinek, hiszen a születéstől (fehér) az öregedésen át (szürke) a tönkremenésig (fekete) a gumi evolúciós testesülése mellett a mai kor gyorsabb lüktetéséből – a fogyasztói társadalomból való kihullást, elpusztulást is megtestesíti a korunkra jellemző világban.

Szembesüléskor a képződmény, illúzió a kognitív felismerésből hoz felszínre asszociatív konkrétumokat a modern világ kontextusában, ahol az emberi testesülés visszatér a nyers anyag fizikai mivoltjához, melyben a szemlélő már nem egy Brâncuși-bronzszobrot fél megérinteni, hanem a taktilis vonzóerő készletét, hogy az objektum tektonikáján keresztül a művészi hatóerő talán legnagyobb, legfontosabb és helyettesíthetetlen előnyét értelmezze, amely – egyedülállóan a művészi szabadság kortárs szemléletében – határokat nem ismerve száll fel és individuálisan szellemi fázisokat – lehetséges világot tud generálni.

Azok, akik úgy gondolják, hogy a világ tárgyak összessége, valójában abból a wittgensteini meglátásból indulnak ki, hogy a tárgyak, objektek a legelemibb alkotóelemei a világnak. Ezt maga Wittgenstein is elismeri a Tractatusban, hiszen azt mondja, a tények végül is tárgyakkól épülnek fel.

A világokkal kapcsolatban meg kell említenünk az aktuális világokon kívül a lehetséges világról szóló felfogásokat is. Lehetséges világnak a dolgok lehetséges állapotainak összességét nevezzük, azt a módot, ahogyan a világ lehet.

Amikor azt mondjuk, hogy a W világ a dolgok lehetséges állapotainak összessége, akkor tulajdonképpen azt mondjuk, hogy a szóban forgó diskurzusban W minden proposíciót vagy igazolni fog, vagy cáfolni. Ekkor a lehetséges világokat mint a nyelvet meghatározó szituációkat tekintjük. De mi van a lehetséges világok létezésével, milyen ontológiai státusszal bírnak a lehetséges világok?

Az aktualisták⁵⁵ úgy gondolják, hogy minden, ami létezik, aktuálisan létezik. Vagyis azok a dolgok, amik létezhetnek, de aktuálisan nem léteznek, a szó semmilyen értelmében nem léteznek. A possibilisták ellenben úgy gondolják, hogy az „aktuálisan létezik” és a „létezik” közötti különbség épp annyira nélkülözi az ontológiai jelentőséget, mint amennyire érdektelen ontológiailag a különbség az „itt létezik” és a „valahol máshol létezik” között. Ahogyan a fizikai térben bárhol létezőkre, ugyanúgy a logikai térben bárhol létezőkre is mondhatjuk, hogy léteznek.⁵⁶

A világ popperi hármass felosztása

Popper⁵⁷ szerint a valóság 3 ontológiailag különálló világra osztható. Az 1. világ jelöli a fizikai tárgyak és állapotok világát, „a fizika, a sziklák, a fák és az erőterek világa”. A 2. világ a szubjektív pszichológiai tudatra utal, amennyiben ez „az érzések, a félelem és a remény, a cselekvési diszpozíciók és mindenfajta szubjektív tapasztalatok világa”. A 3. világ pedig az emberi elme termékeinek a világa, vagyis „az objektív értelemben vett ideáké”. Ide tartoznak az eszközök, az intézmények, a műalkotások, de a problémák, az elméletek és a kritikai érvek, sőt, az etikai és a társadalmi értékek is. Az ideákat valamiképpen el kell választani szubjektív eredetüktől ahhoz, hogy a társadalom számára egységesen hasznot hozhassanak. Popper azt mondja, hogy a 3. világ objektív tudása politikai (interszubjektív) alapon igazolódik, másképpen az elméletek, értékek hogyan lennének képesek a szubjektív érzések, és a belőlük fakadó cselekvések, illetve viselkedések felett ellenőrzést gyakorolni.

Márpedig a három világ kölcsönösen együttműködik, a 2. világ valamiképpen a 3. világban található normáknak engedelmessé válik, mikor az 1. és a 2. világban hat, miközben az 1. világba tartozó tárgyak létrehozása is a 2. világ segítségével történik, a 3. világban található tervek alapján. Mindazonáltal Feyerabend⁵⁸ szerint hiányzik a 3. világ autonómiájának bizonyítása, nem beszélve arról, hogy az elidegenedés marxi problémája is felhozható a 3. világ objektumaival kapcsolatban.

A formaképzési utópiák mindenképp a popperi 3. világot érintik, tűnődve az objektív értelem intuitív, annyi meg annyi individuális kreatív megoldásai fellett.

⁵⁵ Prior–Fine 1977.

⁵⁶ Kim–Sosa 1995.

⁵⁷ Popper 1972.

⁵⁸ Feyerabend 1974.



29. Farkas Róbert: Kenyér és kapa 2010., gumi, műanyag, tömitőhab, fa, vas, 130x80x60 cm.



30. Farkas Róbert: Kenyér és kapa 2010., gumi, műanyag, tömitőhab, fa, vas, 130x80x60 cm.



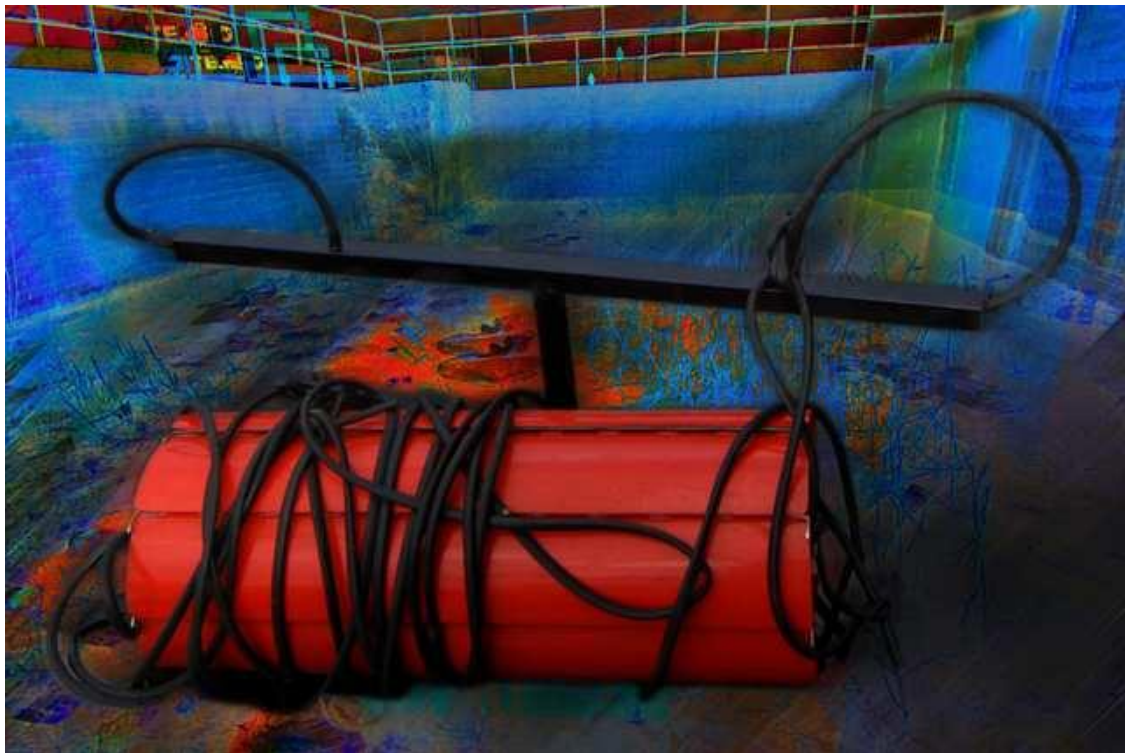
31. Farkas Róbert: Kenyér és kapa 2010., gumi, műanyag, tömitőhab, fa, vas, 130x80x60 cm.



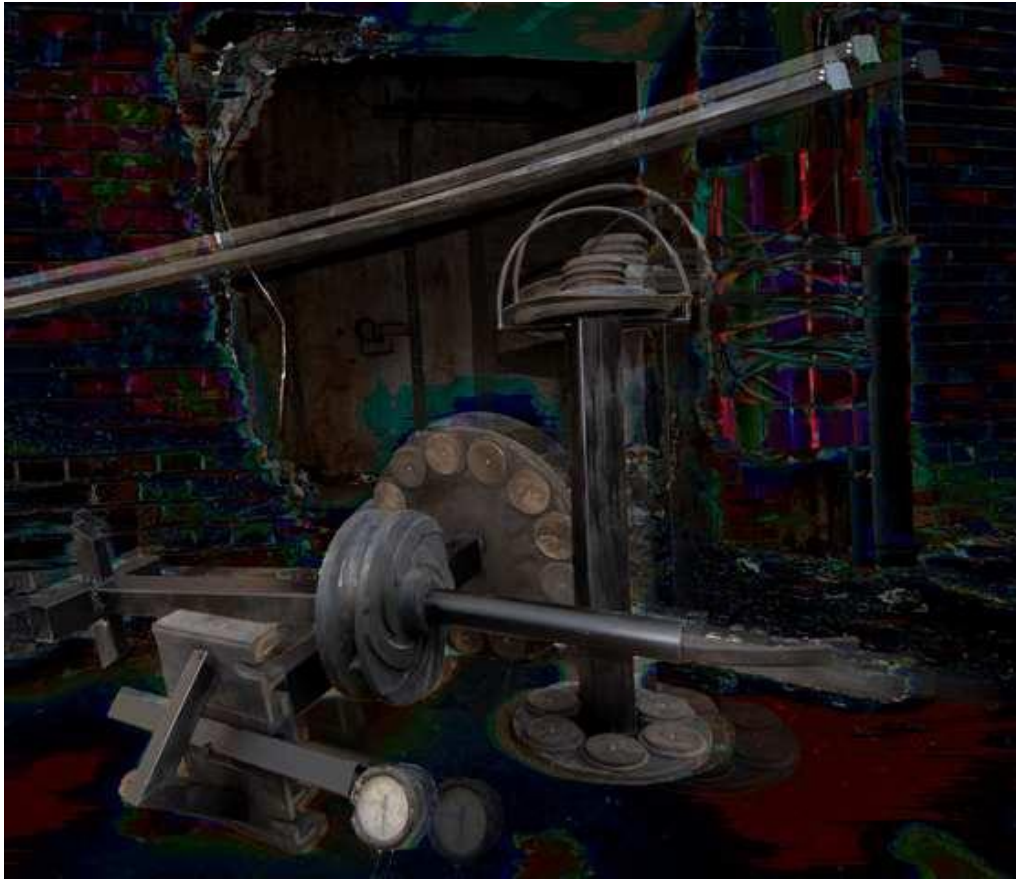
32. Farkas Róbert: Kenyér és kapa 2010., gumi, műanyag, tömitőhab, fa, vas, 130x80x60 cm.



33. Farkas Róbert: Tó vagy mocsár 2010gumi, muanyag, fa, vas., 110x20x50 cm.



34. Farkas Róbert: Piros Objekt 2010, 100x50x40 cm gumi, műanyag, tömitőhab, fa, vas.



35. Farkas Róbert: Gumiobjektok 2010., 170x45x30 cm



36. Farkas Róbert: Gumiobjektok 2010., 170x45x30 cm



37. Farkas Róbert: Gumiobjektok 2010., 170x45x30 cm



38. Farkas Róbert: Gumiobjektok 2010., 170x45x30 cm



39. Farkas Róbert: Gumiobjektum 2010., 170x45x30 cm



40. Farkas Róbert: Gumiobjektum 2010., 170x45x30 cm



41. Farkas Róbert: Gumiobjektok 2010., 170x45x30 cm



42. Farkas Róbert: Gumiobjektok 2010., 170x45x30 cm



43. Farkas Róbert: Élvezet 2010., gumi, műanyag, tömitőhab, vas 200x110x120 cm



44. Farkas Róbert: Élvezet 2010., gumi, műanyag, tömitőhab, vas 200x110x120 cm



45. Farkas Róbert: Gumiobjektek 2010., 170x45x30 cm



46. Farkas Róbert: Gumiobjektek 2010., 170x45x30 cm



47. Farkas Róbert: Gumiobjektok 2010., 170x45x30 cm

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Témavezetőmnek, Sugár Jánosnak, valamint Berzy Ágnesnek, a doktori iskola titkárának a figyelméért és türelméért, illetve a szobrászi gyakorlattal és közvetlenül az írással kapcsolatos tanácsaiért, észrevételeiért, az összefüggések feltárásáért tartozom köszönettel. Baráti segítségéért köszönet Szombathy Bálintnak.

Külön köszönet feleségemnek.

Nem nyílt volna alkalmam az értekezés megírására, ha nem vehetek részt a DLA-képzésben, ezért köszönetet szeretnék mondani a Doktori Iskola alapítójának. Köszönet illeti azokat a – számomra ismeretlen – kuratóriumi tagokat is, akik alapítványaik képviselőiként munkáimat támogatták, lehetőséget adva arra, hogy ily módon kutatásokat végezhessenek.

KÉPJEGYZÉK:

1. Farkas Róbert: „NO-SI” katalógus.
2. Farkas Róbert: „Háló1”, Háló2”, 1997. Háló kollázsvásznon, Háló1:120x65cm, Háló2:85x55cm.
3. Farkas Róbert: „Zarathustra,” helyspecifikus installáció, Novi Szád, 2001.
4. Farkas Róbert: „Zarathustra,” helyspecifikus installáció, Novi Szád, 2001.
5. Alexander Calder: Romulus and Remus (Romulus et Remus), 1928. Wood, steel wire and springs, 30 1/2 x 124 1/2 x 26 inches (77.5 x 316.2 x 66 cm). Solomon R. Guggenheim Museum, New York 65.1738. © 2009 Calder Foundation, New York/Artists Rights Society (ARS), New York. Photo: David Heald.
6. Naum Gabo: A Bijenkor-épület konstrukciós modellje Rotterdam, műanyag szobor, 251 x 44 x 44 mm.
7. László Moholy-Nagy, »Lichtspiel Schwarz-Weiß-Grau«, 1930 Lichtrequisit für den Licht-Raum-Modulator | © Moholy-Nagy, Hattula.
8. Németh Hajnal: No Chance (Nincs Esély), 2007.
9. Farkas Róbert: „Magas Szem” 2009., gumi, drót, huzal, fémalapzat
Farkas Róbert: „Nagy Szem” 2009., gumi, drót, huzal, fémalapzat.
10. Denis Oppenheim „Wake Collision” 1989, 10' x 5' x 5' Cast pigmented foam, sailboats, acrylic, steel.
11. Denis Oppenheim „Safety Cones” 2008 Five elements, 18' x 9' x 9' each Location: Olympic Park, Seattle, Washington Blaze orange cast fiberglass.
12. Marina Abramovic: Seven Easy Pieces Solomon R. Guggenheim Museum New York, New York November 9-15, 2005 5 PM -12 AM.
13. Damien Hirst: The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living 1992 Tiger shark, glass, steel, 5% formaldehyde solution 213 cm x 518 cm (213 in x 213 in) Metropolitan Museum of Art, New York City.
14. Damien Hirst: The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living 1992 Tiger shark, glass, steel, 5% formaldehyde solution 213 cm x 518 cm (213 in x 213 in) Metropolitan Museum of Art, New York City.
15. Isamu Noguchi, Slide Mantra, 1966-1989, black granite. Installed at West 8-chome, Odori Park, Saporro, Japan. Photo: Michio Noguchi.
16. Joseph Beuys: 7000 tölgyfa, Documenta 7 (ültetve 1982 – 1987).
17. Joseph Beuys: Zsírshék, 1964.
18. Roza El-Hassan Feszített objektok 1995.
19. Roza El-Hassan Ajtós tárgy 1992.
20. Deli Ágnes: Felhőtlenül, 2006.
21. Kis Varsó Zászló, 2002 fotó: Sulyok Miklós.
22. Farkas Róbert: „Rács” 2009., 125x75cm, gumi, huzal, drót.
23. Farkas Róbert: Luna D'oro, 1998., AVI screenshot (eredeti időtartam: 12 min).
24. Farkas Róbert: Kaleidoszkóp, 2002. ., AVI screenshot (eredeti időtartam: 8 min).
25. Farkas Róbert: „DO NOT CROSS” helyspecifikus installáció, Novi Sad, 2008.
26. Farkas Róbert: „DO NOT CROSS” helyspecifikus installáció, Novi Sad, 2008.
27. Farkas Róbert: „DO NOT CROSS” helyspecifikus installáció, Novi Sad, 2008.
28. Farkas Róbert: „DO NOT CROSS” helyspecifikus installáció, Novi Sad, 2008.
29. Farkas Róbert: Kenyér és kapa 2010., gumi, műanyag, tömitőhab, fa, vas, 130x80x60 cm.

30. Farkas Róbert: Kenyér és kapa 2010., gumi, műanyag, tömitőhab, fa, vas, 130x80x60 cm.
31. Farkas Róbert: Kenyér és kapa 2010., gumi, műanyag, tömitőhab, fa, vas, 130x80x60 cm.
32. Farkas Róbert: Kenyér és kapa 2010., gumi, műanyag, tömitőhab, fa, vas, 130x80x60 cm.
33. Farkas Róbert: Tó vagy mocsár 2010gumi, muanyag, fa, vas., 110x20x50 cm.
34. Farkas Róbert: Piros Objekt 2010, 100x50x40 cm gumi, műanyag, tömitőhab, fa, vas.
35. Farkas Róbert: Gumiobjektek 2010., 170x45x30 cm.
36. Farkas Róbert: Gumiobjektek 2010., 170x45x30 cm.
37. Farkas Róbert: Gumiobjektek 2010., 170x45x30 cm.
38. Farkas Róbert: Gumiobjektek 2010., 170x45x30 cm.
39. Farkas Róbert: Gumiobjektek 2010., 170x45x30 cm.
40. Farkas Róbert: Gumiobjektek 2010., 170x45x30 cm.
41. Farkas Róbert: Gumiobjektek 2010., 170x45x30 cm.
42. Farkas Róbert: Gumiobjektek 2010., 170x45x30 cm.
43. Farkas Róbert: Élvezet 2010., gumi, műanyag, tömitőhab, vas 200x110x120 cm
44. Farkas Róbert: Élvezet 2010., gumi, műanyag, tömitőhab, vas 200x110x120 cm
45. Farkas Róbert: Gumiobjektek 2010., 170x45x30 cm.
46. Farkas Róbert: Gumiobjektek 2010., 170x45x30 cm.
47. Farkas Róbert: Gumiobjektek 2010., 170x45x30 cm.

Irodalom

Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie, 13. kiad., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995

Adriani, G. – Konnertz, W. – Thomas, K.: Joseph Beuys. Leben und Werk. szerk., átdolg. és kibőv. kiad., Köln, DuMont Buchverlag, 1994

Altenberg, Theo – Oberhuber, Oswald (szerk.): Gespräche mit Beuys. Joseph Beuys in Wien und am Friedrichshof. Klagenfurt, Ritter Verlag, 1988

Balázs Lóránt: A kémia története. I.–II. köt. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1996

Bannet, E. T.: Structuralism and the Logic of Dissent. Barthes, Derrida, Foucault, Lacan. London, Macmillan, 1989

Bartha Zoltán (főszerk.): Gumiipari kézikönyv. I. köt. Budapest, Taurus–OMIKK, 1988

Barthes, Roland: Mythologies. Párizs, Seuil, 1970

Barthes, Roland: „Réponses.” Tel Quel, 47 (1971), 89–107. o.

Barthes, Roland: Le Plaisir du texte. Párizs, Seuil, 1973

Barthes, Roland: Roland Barthes par Roland Barthes. Párizs, Seuil, 1975

Barthes, Roland: Le Grain de la voix. Entretiens 1962–1980. Párizs, Seuil, 1981

Barthes, Roland: Le Bruissement de la langue. Párizs, Seuil, 1984

Bastian, Heimer (szerk.): Joseph Beuys. Zeichnungen, tekeningen, drawings. A.-Kat. Berlin, 1979–1980

Beuys, Joseph: Reden über das eigene Land. Deutschland. München, Kulturreferat der Stadt München, 1985

Beuys, Joseph: „Schütze die Flamme! Vom Wärmecharakter des Menschen.” Die Drei. Zeitschrift für Wissenschaft, Kunst und soziale Leben, 1986, március, 209–211 o.

Beuys, Joseph: Aktive Neutralität. Die Überwindung von Kapitalismus und Kommunismus. Wangen, FIU Verlag, 1987

Beuys, Joseph im Gespräch mit Knut Fischer und Walter Smerling. Kunst Heute Nr. 1, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1989

Bodemann-Ritter, Clara – Beuys, Joseph: Jeder Mensch ein Künstler. Gespräche auf der documenta 5. 2. kiad. Frankfurt, Berlin, Wien, Verlag Ullstein GmbH, 1988

Bourdieu, Pierre: La Distinction. Critique sociale du jugement. Párizs, Minuit, 1979

Brown, A.: Roland Barthes. The Figures of Writing. Oxford, Clarendon Press, 1992

Brüll, Ramon (szerk.): Abenteuer des Lebens und des Geistes. Dreizehn Interviews aus dem Umkreis der Anthroposophie. Frankfurt am Main, 1985

Bunge, Matthias: Joseph Beuys. Das Plastische Denken. Werbung für einen anthropologischen Kunstbegriff. In: Helmut von Gold – Margret Baumann – Doris Hensch (szerk.): „Wer nicht denken will fliegt raus”. Joseph Beuys Postkarten

Sammlung Neuhaus. Heidelberg, Frankfurt am Main, Edition Brams, Museum für Kommunikation, 1998

Bunge, Matthias: Zwischen Intuition und Ratio. Pole des bildnerischen Denkens bei Kandinsky, Klee und Beuys. Stuttgart 1996

Burckhardt, Jacqueline (szerk.): Joseph Beuys, Enzo Cucchi, Anselm Kiefer, Jannis Kounellis. Ein Gespräch / Una Discussione. Zürich, Verlag Parkett, 1988

Calvet, J.-L.: Roland Barthes. Un regard politique sur le signe. Párizs, Payot, 1973

Croix, A. de la: Barthes. Pour une éthique des signes. Brüsszel, Prisme, 1987

Culler, J.: Roland Barthes. London, Fontana, 1983

Dienst, Rolf-Gunther: Noch Kunst, Neuestes aus deutschen Ateliers. Düsseldorf Droste Verlag, 1970

Eagleton, T.: Ideology. An Introduction. London, Verso, 1991

Easthope, A.: Literary into Cultural Studies. London, Routledge, 1991

Fages, J. B.: Comprendre Roland Barthes. Párizs, Privat, 1979

Farkas Ferenc: A műanyagok és a környezet. Budapest, Akadémia Kiadó, 2000

Feyerabend, P.: „Review discussions. Popper’s Objective Knowledge.” Inquiry, 1974, 475–507. o.

Filliou, Robert: Lehren und Lernen als Aufführungskünste. Köln, New York, Verlag Gebr. König, 1970

Forbes, J. – Kelly, M. (szerk.): French Cultural Studies. An Introduction. Oxford, Oxford University Press, 1995

Fuchs, R. (szerk.): documenta 7. II. köt. Joseph Beuys: 7000 Eichen. In: Schwarze, D. (főszerk.): Meilensteine. 50 Jahre documenta. Kunstwerke und Künstler. 1–12., Berlin, Bostelmann & Siebenhaar, 1982

Gellér Józsefné: A gumi. Gumiabroncsok és kerekek. Budapest, Maróti-Godai Kiadó, 1995

Groener, F. – Kandler, R.-M. (szerk.): Joseph Beuys. 7000 Eichen. Köln, Verlag König, 1987

Grohn, Christian: Die „Bauhaus-Idee“. Berlin, Mann, 1991

Haffner Zoltán (szerk.): Jovánovics. Budapest, Corvina Kiadó, 2004

Hall, Stuart: „The Emergence of Cultural Studies and the Crisis of the Humanities.” October, 53 (1990), 11–23. o.

Harlan, Volker – Rappmann, Rainer – Schata, Peter (szerk.): Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys. 2. kiad., Achberg, Achberger Verlagsanstalt, 1984

Harlan, Volker: Was ist Kunst? Werkstattgespräche mit Beuys. Stuttgart, Verlag Urachhaus, 1986

Harlan, V. – Koepplin, D. – Velhagen, R. (szerk.): Joseph Beuys-Tagung. Basel, Wiese-Verlag, 1991

- Harlan, Volker – Rappmann, Rainer – Schata, Peter (szerk.): Szociális plasztika. Anyagok Joseph Beuyshoz. Ford. Adamik Lajos. Budapest, Balassi Kiadó, 2003
- Hawkes, T.: Structuralism and Semiotics. London, Methuen, 1977
- Jenks, C.: Culture. London, Routledge, 1993
- Joachimides, Christos M. – Rosenthal, Norman (szerk.): ZEIT/GEIST. Internationale Kunstausstellung, Berlin 1982. Berlin, Martin Gropius Bau, 1982
- Jochimsen, Margarethe: „Eine Holzkiste von Joseph Beuys. Konfrontiert mit Erwin Panowskys Grundsätzen zur Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der Bildenden Kunst.” Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 22/1, 1977, 148–155. o.
- Kim, J. – Sosa, E.: A companion to Metaphysics. Oxford, Blackwell, 1995
- Koeplin, D. (szerk.): Joseph Beuys – Werke aus der Sammlung Karl Ströher. A.-Kat. Kunstmuseum, Basel, Emanuel Hoffmann-Stiftung, 1969
- Kramer, Mario: Joseph Beuys. Das Kapital Raum 1970–77. Heidelberg, Ed. Staeck, 1991
- Krauss, Rosalind E.: Passages in Modern Sculpture. London, Thames & Hudson, 1977
- Lavers, A.: Roland Barthes. Structuralism and After. London, MacMillan, 1982
- Leak, A.: Roland Barthes: Mythologies. London, Grant & Cutler, 1994
- Lenz, Christian (szerk.): Hans von Marées. München, 1987
- Lorenz, I. (szerk.): Joseph Beuys Symposium, Kranenburg, 1995. Basel, Museum Schloss Moyland, 1996
- Martin, John (szerk.): The Romance of Rubber. Kessinger Publishing, 2004
- Mennekes, Friedhelm: Beuys zu Christus, Eine Position im Gespräch. Stuttgart, Verlag Kath. Bildungswerk, 1989
- Moholy-Nagy László: A festéktől a fényig. Bukarest, Kriterion, 1979
- Moriarty, M.: Roland Barthes. Oxford, Polity, 1991
- Noguchi, Isamu: A Sculptor's World. An Autobiography. London, Thames & Hudson, 1967
- Nordhal Lund, S.: L'Aventure du signifiant: une lecture de Barthes. Párizs, PUF, 1981
- Panofsky, Erwin: Sinn und Deutung der bildenden Kunst. Köln, 1978
- Pécsi Vera – Pető Iván: A magyar gumiipar története. Budapest, Taurus, 1983
- Popper, K.: Objective Knowledge. An Evolutionary approach. Oxford, Oxford University Press, 1972
- Prior, A. N. – Fine, K.: Worlds, Times and Selves. London, Duckworth, 1977
- Rigby, Brian: Popular Culture in France A Study of Cultural Discourse. London, Routledge, 1991
- Roger, P.: Roland Barthes. Roman, Párizs, Grasset, 1986

- Ross, K.: *Fast Cars, Clean Bodies. Decolonization and the Reordering of French Culture*. London & Cambridge, MA, The MIT Press, 1995
- Rylance, R.: *Roland Barthes*. Brighton, Harvester, 1994
- Rywelski, H.: Interview mit J. Beuys vom 18. 5. 70. In: *Art Intermedia*, Buch 3. Köln, 1970
- Saussure, F. de: *Cours de linguistique générale*. Párizs, Payot, 1949
- Schellmann, Jörg (szerk.): *Joseph Beuys – Die Multiples 1965-1986. Werkverzeichnis der Auflagenobjekte und Druckgrafik. 7. átdolg. és bőv. kiad.*, München, Schirmer-Mosel-Verlag, 1992:
- Schlemmer, Oskar: *Idealist der Form. Briefe, Tagebücher, Schriften 1912–1943*. Lipcse, 1990
- Staeck, Klaus (szerk.): *Joseph Beuys – „Mit dummen Fragen fängt jede Revolution an“*. Die Sammlung Staeck. Göttingen, Steidl Verlag, 1996.
- Storey, John: *An Introductory Guide to Cultural Theory and Popular Culture*. London, Harvester Wheatsheaf, 1993
- Strieder, Barbara (szerk.): *Joseph Beuys. Plastische Bilder 1947–1970. A.-Kat.* Kornwestheim, 1990
- Sturrock, J. (szerk.): *Structuralism and Since. From Lévi-Strauss to Derrida*. Oxford, Oxford University Press, 1979
- Stüttgen, Johannes: *Zeitstau*. Stuttgart, Verlag Urachhaus, 1988
- Thody, P.: *Roland Barthes. A Conservative Estimate*. London, MacMillan, 1984
- Tisdall, Caroline: *Joseph Beuys*. New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1979
- Ungar, S.: *Roland Barthes. The Professor of Desire*. Lincoln, Nebraska, 1983
- Wasserman, G.: *Roland Barthes*. Boston, Twayne Publishers, 1981
- Wiseman, M.: *The Ecstasies of Roland Barthes*. London, Routledge, 1989
- Zweite, Armin (szerk.): *Beuys zu Ehren. Zeichnungen, Skulpturen, Objekte, Vitrinen. A.-Kat.*, München, 1986
- Zweite, Armin (szerk.): *Joseph Beuys. Natur-Materie-Form. A.-Kat. Kunstsammlung NRW*, Düsseldorf, 1991