

**Magyar Képzőművészeti Egyetem  
Doktori Iskola**

**SZABÓ ÁDÁM**

**SZOBRÁSZATI IDŐ**

DLA értekezés tézisei

2007.

témavezető:  
Körösnéyi Tamás  
egyetemi docens

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

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

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

2001-ben Szlovákiában egy kőfaragó művésztelepen készítettem egy mesterségesen természetes kősziklát: egy hozzávetőlegesen szabályos kocka formájú kőből kifaragtam egy távolról természetesnek ható, közelről viszont az aprólékos kézi faragás nyomait viselő sziklát. Megfordítottam az általános alkotói folyamatot: a mesterséges, szabályos formától jutottam el a természeti formáig. A szemlélőhöz más-más információ jut el, ha távolról nézi, ha közelebb megy, illetve ha körbejárja. Nincs főnézet, egy szikla esetében nem is igen lehet ilyesmiről beszélni, hacsak nem a szikla valamilyen más dologra utal, például az egyik oldaláról bele lehet látni valamilyen más formát. Pontosabban van két főnézete: előlről illetve hátulról, azonban a kettő egymásnak teljesen ellentmondó információt közöl. Távolról nézve nem fel-

tűnő, eleve azzal a szándékkal készült, hogy mintegy véletlenül találjon rá az ember, amikor egy másik oldalról nézve más információt közöl (többszerű vagy héjszerű a szemlélés irányától függően, illetve természetes vagy mesterséges a szemlélés távolságától függően).

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

A különbséget Rodin és Hildebrand szembeállításával lehet a legérzékletesebben bemutatni. Bár mindketten Michelangelót tekintették példaképnek, Rodin márványban megfaragott szobrai ellenére (leggyakrabban nem maga faragta) elsősorban mintázta szobrai, s Michelangelóval ellentétben a szobrai valóban csak körüljárás révén fogadhatóak be teljesen. Hildebrand, aki inkább elméleti téren mintsem szobraiban hagyott hátra igazán maradandót, a direkt faragást propagálta, szintén Michelangelóra hivatkozva a szobrot egy főnézetűnek fogta fel, amelyet fokozatosan mintegy a domborművek síkjának megfelelően fokozatosan kell kifaragni a tömbből. Hildebrand ezzel kapcsolatban jogosan jegyezte meg Rodinról, hogy a szobrain meglátszik, hogy sosem faragta direktbe azokat, kőszobrain a befejezetlen területek nem direkt faragás, hanem esztétikai döntés eredményei.

A direkt faragás vagy pontozással való faragás, mely utóbbit akár szakavatott mesterekre is teljesen rábízhatja a szobrász, összefügg a szobrászat státusának a kérdésével. A mai értelemben vett művész fogalmának a megjelenése óta, azaz nagyjából a XV. század óta, fontossá vált a művészek számára, hogy meghatározzák munkájuk szellemi és gyakorlati oldalát. Ahhoz, hogy a festészetet és a szobrászatot is a szabad művészetek közé lehessen sorolni, meg kellett határozni a különbséget a mesterember és a művész között. Ismeretes Leonardo megállapítása, miszerint éppen azért magasabb rangban a festészet a szobrászathoz képest, mivel ez utóbbi túlon túl is fizikai munka, ami szükségszerűen porral és izzadsággal jár. Ezzel szemben Cellini azért tartotta a szobrászatot elsőbbségűnek, mert a festmény egyetlen nézőpontjával szemben a szobor szinte számtalan nézőpontot kínál.

A szobrászat (és a festészet) esetében egyre inkább kezdték hangsúlyozni az invenció szerepét, amellyel természetesen a szellemi oldalt igyekeztek kidomborítani. A XVI. század második felében kezd igazán elterjedni a *bozzetto*, kis terrakotta vázlatok műfaja, amelyekben a

rajzzal ellentétben rögtön térben jelenik meg a szobor koncepciója. A szobrászi műhelygyakorlatnak megfelelően a szobrász modelleket készít, amit aztán tanítványok, mesterek faragnak meg kőből (természetesen a munka végső fázisánál általában bekapcsolódik maga a mester is, aki addig is szoroson felügyeli a munka menetét). Így már könnyen látható, hogy a direkt faragás és a másolással történő faragás, a szobor körüljárhatósága vagy egy-két főnézetre való komponálása Michelangelótól nagyjából Rodinig bezárólag összefüggő kérdések voltak s egyúttal azzal is összefüggtek, hogy a munka menetét és milyenségét hogyan határozták meg a fizikai és a szellemi munka vonatkozásában.

Visszatérve a *Sziklához*, fontosnak tartottam hangsúlyozni, hogy az alkotói folyamatot mintegy megfordítottam: egy többé-kevésbé szabályos kocka formájú kötömbből elindulva jutottam el a természetesnek látszó végeredményig, ezért a készítés egyes fázisait (amikor a követ visszabillenttem az eredeti pozíciójába) fényképeken dokumentáltam (öntudatlanul is fontos volt a dokumentálás, hogy megmutassam az elvégzett munka nagyságát).

Közhely, hogy a fényképezés feltalálása nemcsak az ábrázoló művészetekben okozott hatalmas változásokat, de a mindennapi felfogásunkat is megváltoztatta. Gyermekkorunkban megtanuljuk és teljesen természetesnek vesszük olyan dolgok, mozgások, változások látványát, amelyeket pusztán szemünkkel képtelenek lennénk felfogni. A fényképezőgéphez képest szemünk meglehetősen lassú, hiszen egy másodpercen belül huszonnégy egymást követő képet már folyamatként érzékelünk, s az általunk felfogott „pillanatképek” a másodperc egytizede-egyötöde alatt játszódnak le.

A fényképezés fejlődése jól mutatja az érzékelésünkben bekövetkezett változás folyamatát. A fényképezés feltalálásakor a lassú zársebesség nem tette lehetővé a pillanatnyi mozgások megjelenését. Viszonylag rövid idő elteltével azonban már mozgások kiragadott pillanatainak képi rögzítése is lehetővé vált. Eadward Muybridge és Étienne-Jules Marey különböző mozgásfolyamatokról készített fénykép szekvenciái szinte egyenesen vezettek a film feltalálásáig illetve Marey esetében a mozgás grafikai jelekkel történő ábrázolásáig. A szem által felfoghatatlanul gyors folyamatok megjelenítésének jó példája Harold Edgerton fényképe egy almát átlukasztó pisztolylövedékről (*How to Make Applesauce at MIT*), és fordítva, a szem által felfoghatatlanul lassú folyamatot mutatnak David Stephenson csillagokról készült fényképei, amelyeken az idő három különböző értelemben jelenik meg (a hosszú expozíció ideje alatt a Föld is elfordul, a kamerát is mozgatja, s a csillagok képében egyúttal megjelenik az emberi agy által szinte beláthatatlan távolság és idő).

A *Szikla* készülése közben készített fényképeket ugyanakkor nem éreztem elég erősnek (nem tudja visszaadni a másfél köbméteres kötömb háromdimenziós valóságát, tömegét, sú-

lyát), s mivel egyre inkább fontossá vált számomra a készülés folyamata a szobor egyes fázisait fényképezve rövid videofilmeket kezdtem készíteni. Az elkészült tárgyakat többnyire együtt állítom ki a filmekkel (legtöbb esetben lesötétített térben projektorral vetítem a filmet, a szobrot pedig kis lámpával világítom meg).

*Felesleg* (2002) című munkám közvetlenül utal vissza a szobrászi alkotófolyamatra, és a faragás problematikájára. A munka alapötletét az a Michelangelónak tulajdonított szobrászati közhely adta, miszerint „a szobor benne van a kőben, csak le kell faragni a fölösleget”. Meg akartam fordítani ezt a mondatot: a szoborban is benne van a szikla. Ez nagyjából ugyanannyit jelent, nem sokat. Mózes műkőből kiöntött másolatát faragtam vissza természetesnek ható sziklává, úgy, hogy gyakorlatilag minden egyes ütést dokumentáltam. Az elkészült filmet visszafelé játszottam le; a kő nem csökken, hanem növekszik, s csak fokozatosan válik felismerhetővé: először megjelenik a két szem, majd fokozatosan az orr, a száj, az arc többi része, később a haj, a szakáll és a bajusz, legvégül pedig a kis szarvak.

A filmnél a nagyon gyors mozgások, változások megmutatásához nagy sebességű kamerákat használnak, és a felvett anyagot utána normál sebességgel játsszák le. Ennek az ellentéte, amikor nagyon lassú folyamatokat akarnak megjeleníteni. Ilyenkor kockázással vesznek fel egyes képeket meghatározott időközönként. Gyakran használják ezt a módszert természetfilmeknél például egy-egy virág vagy növény fejlődésének a bemutatására, játékfilmeknél az idő múlásának jelölésénél (az éjszakából nappal lesz vagy fordítva). Godfrey Reggio ezt az effektust monumentálissá és önálló kifejezőeszközzé tette *Koyaanisquatsi – Kizökönt a világ* című filmjében, amelyben egymást váltják a kanyonokon átvonuló felhők, a felhőkarcolók között felkelő Hold vagy a nagyváros lüktető forgalmának képei.

Hasonló hatást szerettem volna elérni *Aura* (2003) című munkámnál. Pontosan felülről készítettem a fényképeket a kőről, hogy a környezetet teljesen kizárva csak egy felület jelenjen meg, amelyből kis tornyocskák látszanak kinőni. Ez a vetített felület teljesen absztraktnak hat, a környezet hiánya miatt meghatározhatatlanná válik a fényképezett tárgy mérete, s ez tágíthatja a befogadáskor a lehetséges asszociációk körét. A tényleges tárgy kiállítása azonban egyfajta konfliktust is eredményez a nézőben, amennyiben szembesíti az eredeti arányokkal. A változások láthatóvá tételéhez szükségem volt a fények megváltoztatására, mert felülről nézve csak kis körök illetve körülöttük nagyobb körök (kráterek) megjelenését lehetett érzékelni, ezért minden fényképnél megváltoztattam a lámpa helyzetét, tehát az árnyékok mozgása érteti meg a nézővel a változást. Ez egyfajta időbeli keretet is adott a munkának, „egy nap” alatt nőnek ki a kis pálcikák a kőből. A film hosszát is eszerint igyekeztem megszabni: az eleje és a vége látványosabb, ahogyan az első formák megjelennek, illetve ahogy az árnyékok

egyre inkább megnyúlnak, míg a film közepe felé a folyamatos változás érzete mellett sem látható maga a mozgás.

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

A szobrok szemlélésekor öntudatlanul is nagy szerepet játszik az elvégzett munka nagysága, illetve a technikai ügyesség, mesterségbeli tudás iránt érzett csodálat. Francisco da Hollanda traktátusában ugyanakkor Michelangelo szájába adja azt a megállapítást, miszerint: „Magasra értékelem egy nagy mester munkáját, még ha kevés idejébe került is. A műveket nem a rájuk szánt haszontalan munka mennyisége alapján, hanem szerzőjük ügyességének és készségének érdeme szerint kell megítélnünk.”

A képzőművészeti alkotás folyamatként való felfogása öntudatlanul is megjelenik egy-egy befejezetlen alkotás szemléletekor, de Michelangelo után egészen más előjelet kap a *bozetto* műfajában, amelyek a szobrász friss, gondolatainak, invencióinak a megörökítésére szolgálnak s egyúttal a szobrászi gondolat alakulásáról is számot ad az egymással illetve a felállított szoborral való összevetés során. Míg egy kőszobor polírozott felülete mindig valamiképpen egyfajta időtlenség érzetet ébreszt nézőjében, Rodin a befejezetlenséget immár önálló művészeti értékévé emelte. Miközben a huszadik század folyamán sorra jelennek meg olyan műfajok, amelyek a művészetet nem statikus dologként, hanem időben változó jelenségként tételezik, mint a kinetikus szobrászat, később a performansz vagy még később a médiaművészeti vagy interaktív alkotások, megjelennek olyan tendenciák is, amelyek kifejezetten a műalkotás folyamatát emelik a műalkotás rangjára. Ilyen Jackson Pollock akciófestészete, és az absztrakt expresszionizmus hatására létrejövő *process art*, amelynél a befejezett műalkotás a hangsúlyt a létrejöttében szerepet játszó eseményekre hívja fel a figyelmet, mint például Richard Serra ólomöntései esetében.

Habár eddig a munkafolyamatnak a műbe való beemeléséről és megjelenéséről beszéltem, mégis az én esetemben, mint arra már utaltam, ez nem teljesen pontos, hiszen a filmekben gyakran valójában nem a munkafolyamat, hanem egy másik, többnyire természeti folyamat jelenik meg. A munka konceptuális eredetét világosan jelzi, hogy ezek a természeti folyamatok nem feltétlenül megfigyelések, tapasztalati úton szerzett tudás alapján, hanem előzetes

gondolati konstrukciók alapján jelenítem meg, amelyek végső formájukat tekintve emlékeztetnek az eredeti folyamatokra. Az azonosításhoz feltétlenül szükség van egyfajta a nézőben is meglévő, közös tapasztalati és tudáskincsre, amely nélkül nem működhetne az egész. *Kanyon* (2004) című munkámban a kő felületét olyan formán mélyítettem, ahogyan egy folyó vájja ki lassan a medrét. Mivel a képeken nem látszanak a kő szélei, olyannak tűnhet az egész, mintha egy műholdról körülbelül százezer évenként fotózták volna egy bolygó felületét. A *Kanyon* egyúttal jó példa arra, hogyan jelenik meg három egymástól független idősík is egy munkában. A filmnek van egy objektív, tényleges ideje, vagyis a film hossza; a természeti folyamat megidézett ideje – több százezer vagy millió év –; végül pedig látenszen benne van az elkészítés ideje.

Az időt valójában sem látni, sem érezni, sem hallani, sem megízlelni nem lehet, de még megszagolni sem, csak közvetve ismerjük; a benne megtörténő dolgokról következtethetünk vissza rá: megállapíthatjuk az adott helyzetben végbemenő események sorrendjét, sőt különbséget tehetünk a változások eltérő sebessége között. Newton szerint az idő abszolút, magától és a saját természete szerint folyik állandóan minden külsődleges dologtól függetlenül. A XIX. század meghatározó gondolkodói, Hegel, Darwin vagy épp Marx, e meghatározásnak megfelelően mindent az időben lezajló progresszív változások folyamataként értékelték. Az idő mindenki számára objektív, és ennek megfelelően mérésének pontosítására törekedtek. Paradox módon, épp az időnek ez az objektivitása, a világidő bevezetése, időzónák kialakítása az, ami az idő abszolút voltának a megkérdőjelezéséhez vezetett: az idő pontos mérése és az olyan technikai vívmányok, mint a telefon és később a rádió vagy a tévé lehetővé tették a különböző helyen zajló események egyidejű felfogását. A szimultaneitás e felfedezése a tér teljes átértékeléséhez vezetett: az abszolút múlt és abszolút jövő mellett megjelent a térben kiterjedő abszolút jelen fogalma.

Az időnek e végtelensége és egyúttal a jelennek a kiterjesztése az, ami *Beach* (2004) című munkámban foglalkoztatott. A szintén maratással készült *Beach* tengerpartot imitál, amelynek homokjára a már megszélidült hullámok vékony homokcsíkokat raknak fel egyiket a másik után, a korábbi vonalakat kiegészítve, részben vagy egészben elmosva. A víz tehát itt is, miként a *Kanyon* esetében is, láthatatlanul alakítja a követ, de a beazonosítás megkönnyítése végett hullámverés zaját kevertem a film alá. Ez a film nemcsak a hang alkalmazásában különbözik az ezt megelőzőktől, hanem abban is, hogy nincs semmilyen története, nem tart sehonnan sehová; csak folyamatos változás illetve mozgás.

Az időnek, mint a tértől, megfigyelőtől, embertől független mivoltát aztán a XX. század elején egyszerre érte támadás sok irányból. Einstein relativitás elmélete a szimultaneitás kérdését

a térhez kötötte, az idő érzékelése a megfigyelő relatív helyzetétől függ. Freud az álmok tanulmányozásán keresztül jutott el odáig, hogy a tudatalatti nem az általános időt követi, Bergson szembeállította a tudomány objektív idejét az ember szubjektív idejével, Husserl a jelen abszolút valóságát propagálta, Durkheim megkülönböztette a személyes időt a társadalom általános idejétől, hogy csak néhányat említsek a XX. század nagyhatású elméleteiből az időre vonatkozólag. A XX. században az idő tehát „időszerűvé” vált, ez különösen nyilvánvaló az ezredfordulót megelőző felfokozott várakozás fényében.

Az idő felfogásának e hatalmas változásával párhuzamosan a művészetben érdekes módon egymással ellentétes változások következtek be. Az irodalomban a regény már nem az események egymásutániségára épül, megjelenik egyfajta mozaikszerű elrendezés, amely az események egyidejűségét hivatott hangsúlyozni, s ezzel párhuzamosan a képzőművészetben megjelennek olyan művek, amelyek inkorporálják az időbeliséget. Míg a térbeli művészetek öndefiníciójukkal ellentétesen az időt próbálják bevonni, az időben lineárisan befogadható irodalom az egymásutániség megszüntetésére, de legalábbis a háttérbe szorítására törekszik, hogy a térbeli egyidejűséget állítsa az időben egymásra következés helyére.

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

Egy másik kör bezárulását is jelezni szeretném: a művészet nagyjából már a mai értelemben vett XV. századi öntudatra ébredésekor felmerült az igény, hogy a festészetet és a szobrászatot is a szabad művészetek közé emeljék. *Ut pictura poesis* írta Horatius, s őrá hivatkoztak különféle traktátusok szerzői, mikor a festészetet (szobrászatot) a költészethez hasonlították, amely mindig is a hét szabad művészet közé tartozott. A művészet/művészek elérték kitűzött



céljukat: vannak művészeti társaságok, művészeti iskolák, akadémiák, ahol megszerezhető a „szabad művészetek doktora” cím. A *poeta doctus* mellett van már tehát *sculptor doctus* is.