

Horváth Gizella

Leképezni az időt

A mi időnk

Az idő konceptualizálásának nehézségét Ágoston fogalmazta meg a legtöbbször, amikor *Vallomásaiban* megállapította, hogy az idő mindnyájunk számára túlon túl ismerős, de nagy gondban lennénk, ha magyaráznunk kellene valakinek, mi is az idő. Amit kétségtelenül állíthatunk, az az, hogy az idő lényege a megállíthatatlan múlás, az irányultság a múltból a jövő felé: „Ha tehát a jelen csak úgy lehet idő, ha múltba hanyatlik, miképpen mondjuk róla, hogy létezik? Hiszen létezésének oka éppen az, hogy nem lesz. Nem mondjuk tehát valóságos időnek, csak úgy, ha arra törekszük, hogy majd ne legyen”.¹

A jelen idő konceptualizálásának eme tömör megfogalmazásából is világos, hogy az álló kép természete ellenkezik az idő reprezentációjával: a mozgó, változó folyamatokat, amelyeken keresztül érzékeljük az időt, a kétdimenziós, álló képen közvetlenül nem tudjuk megjeleníteni. Lehet szuggerálni egy gesztust, egy mozzanatot, egy egész dinamikus kavardást (lásd Paolo Uccello *Vadászat az erdőben* vagy Rubens *A szabin nők elrablása* című festményeit) – de a kétdimenziós, álló felületen ezek mégiscsak lemerevített, pillanatnyi mozdulatok lesznek. Vagy lehet egymás mellé komponálni egy mozgás különböző fázisait (ahogyan a futuristák tették) – de itt is szükség van a néző képzelőerejére ahhoz, hogy lássa a mozgást a mozdulatlan képen.

Számomra mégsem ezek a törekvések a legérdekesebbek, hanem az, ahogyan a képzőművészet álló képein a művészek számot vetnek nem általában az idővel, hanem a mi emberi időnkkel. És itt nem az ember történelmi, társadalmi idejére gondolok, hanem a személyes életidőnk múlására. Számunkra nem az a gond, hogy az idő múlik(telik), hanem

A szerző a Partiumi Keresztény Egyetem Művészeti Tanszékének oktatója. Email: horvath.gizela@partium.ro

1 Aurelius Augustinus: *Vallomások*. Gondolat, Budapest, 1982, 359.

az, hogy a végesség tudatával kell élnünk, szembesülnünk kell a halál gondolatával. Martin Heidegger nagyszerű elemzése nem hagy kétséget afelől, hogy végességünk tudata a legfontosabb antropológiai vonásunk. Az emberre jellemző a halál-felé-való-lét, azaz a halál nem egy baleset, egy kontingens történet, hanem elszakíthatatlanul hozzánk tartozik, és létezésünk meghatározója: „A jelenvalólét, amíg egzisztál, faktikusan meghal, de mindenekelőtt és többnyire a *hanyatlás* módján”.² A halál felé tartó létünket nem az értelmünkkel fogjuk fel, elsősorban nem tudomásunk van róla, hanem érzelmileg közelítjük meg, a szorongás hangulatán keresztül. Időnk múlása, életünk múlása és/vagy elmulasztása a hanyatlás módján zajlik. Az elmúlás, a hanyatlás képi reprezentációjának néhány kiemelkedő példájával szeretnék a továbbiakban foglalkozni.

Nem tárgya a szövegnek a születés és a halál képi reprezentációja, mivel elfogadom Wittgenstein érvelését, amely szerint „A halál nem eseménye az életnek. A halált az ember nem éli át”,³ és ezt kiterjesztem a születésre is. Másrészt véleményem szerint a két pillanat közötti folyamat képi reprezentációja, annak a tudatnak az érzékeltetése, hogy úton vagyunk a halál felé, sokkal nehezebb feladat, ezáltal sokkal izgalmasabb is.

Egy rövid tanulmánynak nem lehet célja ennek a kérdésnek a kimerítő vizsgálata – ezért a művészettörténet gazdag anyagából kiemeltem néhány esetet, amelyek eltérő módon oldják meg a múltó idő reprezentációját. Azon próbálkozások közül, amelyek az ember temporalitását, az idő elmúlását igyekeznek képileg megragadni, két stratégiát emelek ki: az első az elmúlás szimbolikus jelzése, a második az elmúlás elvont, matematikai reprezentációja. A reneszánsz utáni festészetben kialakult egy műfaj, amely látszólag élettelen, mozdulatlan témákat rögzít, valójában sok olyan szimbólummal dolgozik, amelyek az idő múlását idézik fel: ez a csendélet. A kortárs művészetben, ahol a csendélet már elvesztette ezeket az utalásokat, az alkotók gyakran a számok és mennyiségek sokkal absztraktabb nyelvén beszélnek az elmúlásról, az idő múlásáról.

A szimbolikus eljárást jellemzően azok a 17–18. századi alkotások alkalmazták, amelyek portrékba csempészték bele, vagy az újonnan kialakult csendéletekbe szerveztek olyan tárgyakat, amelyek szimbolikusan utaltak az élet múlására, a hanyatlásra, a halál elkerülhetetlenségére. A szimbolikus eljárás a hanyatlást emeli ki, az élet elfonnyadását, az élő szervezetbe beprogramált erővesztést, elsorvadást, öregedést, betegséget.

Az elvont, matematikai eljárással a kortárs művészetben találkozunk, olyan művészek esetében, mint On Kawara, Opałka vagy Tehching Hsieh. Itt az elmúlásra történő utalások sokkal közvetettebbek, a hanyatlás

2 Martin Heidegger: *Lét és idő*. Osiris Kiadó, Budapest, 2007, 292.

3 Ludwig Wittgenstein: *Logikai-filozófiai értekezés*. Atlantisz, Budapest, 2004, 101.

témája háttérbe szorul, és kihangsúlyozódik az elmúlás maga, a végesség léthelyzete, ami még inkább láttatja a vég szükségszerűségét: függetlenül attól, hogy az élő szervezet megbetegszik vagy sem, elsorvad vagy sem – ideje nem lehet végtelen.

Csendélet és elmúlás

A csendélet műfaja a 17. században terjed el, elsősorban Hollandiában. A holland elnevezés (*naer het leven*) azt jelentette, hogy „az életből” vagy „az élet után”,⁴ kiemelve, hogy ebben az esetben nem a fantázia termékeivel van dolgunk, hanem modell utáni ábrázolásokkal. A csendélet azt állítja magáról, hogy magát az életet másolja, utánozza, és a festők ezt az utánzást tényleg mesterien csinálják. A holland csendéletek még Hegel is lenyűgözték, aki éppen azt emelte ki, hogy a művészek képesek voltak az elillanó mozzanatokot is megragadni: „A művészi ábrázolás ezt a tovatűnőt örökíti meg, tartósságot kölcsönözve neki”.⁵

A műfaj elnevezése (*still life*) Charles Sterling szerint eredetileg azokat a festményeket jelölte, ahol a modell – ellentétben az emberekkel – mozdulatlan volt: „a still-leven a mozgásra képtelen dolgok festése volt, ellentétben a figurák vagy állatok festésével”.⁶

A műfaj a 17. században nagy népszerűségnek örvendett, így „1660 környéken a francia akadémia már helyet talált a csendéletnek esztétikai vitáiban”.⁷ Népszerűsége ellenére a csendélet mindvégig a minor műfajokhoz tartozott, ugyanis úgy gondolták, hogy a művészi megörökítésre nem éppen alkalmas témával foglalkozik.

A csendélet első látásra kellemes, az otthon melegét és biztonságát felidéző környezetet örökít meg: virágcsokrok egy vázában, gyümölcsök egy tálban, különböző, az ember kényelmét és kellemes időtöltését szolgáló tárgyak (könyvek, hangszerek, művészetekre és tudományokra utaló tárgyak) egy asztalon, a vadászatot vagy halászatot felidéző állatok,

4 Harry Berger: *Caterpillars: Reflections on Seventeenth Century Dutch Still Life Painting*. 1st ed. Fordham University Press, New York, 2011, 5. A továbbiakban az angol nyelvű szövegeket saját fordításomban használom a tanulmányban.

5 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Előadások a művészet filozófiájáról*. Atlantisz, Budapest, 2004, 313.

6 Charles Sterling: *Still Life Painting: From Antiquity to the Twentieth Century*. Harper & Row, New York, Icon Editions, 2nd rev. ed, 1981, 63.

7 Norman Bryson: *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*. Reaktion, London, 1990, 7.

terített asztalok. A kellemesség és otthonosság látszata mögött a fenti témájú festmények nyugtalanító elemeket hordoznak.

A kultúra tárgyait bemutató csendéletekre jellemző, hogy a *vanitas* témájához tartoznak. Elsődleges üzenetük nem az emberi kultúra nagyszerűsége, az emberi szellem gazdag produktumai fölött érzett öröm, hanem a *vanitas* üzenete: mindezek a megvalósítások az embertől megtagadott örökkévalóság és a halál viszonylatában hiúságok, merő ürességek. A képeken szereplő gyertya emlékeztet arra, hogy lelkünk tüze könnyen kialudhat, a homokóra vagy a zsebóra arra, hogy óráink meg vannak számlálva, a buborék arra, hogy lelkünk egy pillanat alatt széteshet, akár egy buborék.

A virágcsokrok gyönyörűen megfestett és gyönyörű, abban a korban nehezen elérhető és drága virágokat gyűjtöttek össze – de az éppen virágzásuk teljében lévő vagy bimbózó virágok mellett figyelhetünk hervadó virágfejekre, kettétört virágszálakra, fonnyadt levelekre. Így a tűnékeny szépségről a figyelmünk átirányul a hanyatlás, romlás felé, amely minden életforma sorsa. Ha kezdetben az élénk színű, egészségben pompázó virágok kötik le figyelmünket, egy közelebbi vizsgálatnál kiderül, hogy a virágok környékén meglepően sok apró állat, rovar, hernyó, gyík, lepke nyüzsög, felbukkannak „a bomlás ezen kedves ügynökei”.⁸ Ezek felmásznak a levelekre, a szirmokra, már lerágták a levelek egy részét, pusztításuk nyomai már látszanak a növényeken – sőt, időnként egymást is épp készülnek felfalni. Harry Berger *Caterpillars: Reflections on Seventeenth century Dutch Still Life Painting* című könyvében épp ezeknek az apró állatoknak a szimbolikus jelentésével foglalkozik, és úgy találja, hogy rajtuk keresztül a csendéletekben az agresszív kapzsiság világa tárul fel: „a *vanitas* leple alatt a *rapacitas*ról üzennek”.⁹

A terített asztalokat látva az első benyomásunk az életöröm, a gazdagság, a biztonságos élet gondolata: azok, akiknek terítve van, biztonságban vannak, megvan a mindennapi kenyerük, sőt, annál több is, messzi tengerekről származó halak, kagylók, gyümölcsök, finoman érlelt sajtok, ritka vadállatok. Bár ezek csendéletek, így azt állítják magukról, hogy az életről szólnak, az életet utánozzák, nyilvánvaló, hogy egy megrendezett környezetet látunk, hogy az asztalt nem a ház asszonya terítette ilyenre, hanem maga a festő. Így semmit nem tekinthetünk véletlennek az asztalon: sem a félig megevett kenyeret vagy a megkezdet gyümölcsöt, aminek rothadás a sorsa, sem a dióhéjat, amiből hiányzik a dióbél, sem a hús vágására alkalmas kést, sem a hal csontvázát a tányéron. A mesteri módon ábrázolt meghámozott alma vagy citrom az

8 Berger: i. m., 15.

9 Uo. 90.

élő szervezet szétszedhetőségét, egységének felbonthatóságát bizonyítja. A felborult pohárból úgy folyik ki a bor, mint az életerő a haldokló testéből. Ezek a nyomok a pusztulást, a rothadást, az élet egyik formájának elfogyasztását juttatják eszünkbe, azt, hogy az akarat, ahogyan Schopenhauer írja, egy éhes akarat, és kénytelen életet felfalni ahhoz, hogy életben maradjon.

A csendélet a 17. században nem a feszültségmentes, csendes életet tematizálja, hanem az időnek kitett életet, azt, ami csend(es), de mulandó. A holland mesterek egész szimbólumkészletet használtak arra, hogy az első látásra gyönyörködtető látvány alatt felfedjék a múltó idő hálóját.

A csendélet műfajában a francia posztimpreszionizmussal, elsősorban Cézanne-nal új fejezet nyílik. Újra találkozunk vázákba helyezett virágcsokrokkal, asztalra elhelyezett gyümölcsöstálakkal. Viszont most már a csendélet nem a véges létünk nyugtalanságáról szól. Már nem fektetnek hangsúlyt a hervadó szirmok vagy összezsugorodó levelek ábrázolására, a csendéletek sötétjében már nem leselkedik a rovarok és más kisállatok éhes hada. A legtöbb esetben a csendélet inkább ürügy formai kérdések megoldására (Cézanne, Picasso) vagy személyes érzések tolmácsolására (Van Gogh). Ezekből a csendéletekből teljesen eltűnik az utalás az elmúlásra, eltűnnek az idő múlására vagy a hanyatlásra utaló szimbólumok. Az elmúlás szorongását a képzőművészet más eszközökkel fogja megragadni.

Számolni az idővel

A végesség motívuma a huszadik századi gondolkodás egyik fő motívuma – elég az egzisztencialista filozófusokra, a filozófiai antropológia képviselőire vagy akár Heideggerre gondolni. A két világháború az ember ontológiai végességének gondolatát megtoldotta egy új, történelmi dimenzióval. Napjainkban az ökotudatosság, a zöld mozgalmak a végesség egyéni biológiai perspektíváját a fajok – akár az emberi faj – szintjére emeli.

Nyilvánvalóan a művészet reagál ezekre az aggodalmakra, és az idő múlásának, a halál elkerülhetetlenségének témái visszaköszönek a kortárs művészetben is. Ugyanakkor már nem találkozunk olyan műfajokkal, mint a haláltánc, a *memento mori*, a *vanitás* képek vagy a klasszikus csendélet, amelyek a szimbólumok eléggé szabványosított nyelvén közelítenék meg az elmúlás kérdését.

Az idő kérdése különösen élénken foglalkoztatta az embereket a huszadik század hatvanas éveiben. Pamela M. Lee meggyőző elemzését adja annak, hogy a hatvanas években milyen rögeszmésen foglalkoztak az idő kérdésével: „számtalan író, filozófus, társadalomkritikus foglalkozott akkoriban az idő kérdésével”.¹⁰ Pamela M. Lee kronofóbiának nevezi azt a „majdnem kényszeres nyugtalanságot, amit az idő és annak mérése váltott ki”.¹¹ Hipotézise szerint az idővel való foglalkozás előmozdította „az információs korszak felemelkedését és a sebességre és a felgyorsult kommunikációs modellekre helyezett hangsúlyt”.¹² Pamela M. Lee elsősorban az idő és technológia kapcsolatára, a jövőt kutató, futurologus irodalomra koncentrál. Egyfajta ellensúlyként elemzi azokat a művészi és kritikai felvetéseket, amelyeket a technológia mellőzésével születtek.

A hatvanas években több jelentős életmű veszi kezdetét, ami a matematika, a mennyiség absztrakt nyelvén vet számot az elmúlással. A továbbiakban Andy Warhol, Roman Opalka, On Kawara olyan munkáival és projektjeivel foglalkozom, amelyek a hatvanas években születtek és a matematikai fenséges alá sorolhatók. A matematikai fenséges terminusát Immanuel Kanttól kölcsönözöm. Kant különbséget tesz a matematikailag-fenséges és a természeti dinamikailag-fenséges között.¹³ A matematikailag-fenséges érzése ahhoz kapcsolódik, ami „minden összehasonlításon túl nagy”, vagy „összemérhetetlenül nagy”,¹⁴ míg a dinamikai fenséges érzését egy olyan erő nagysága kelti, amely bármikor akár el is pusztíthatna bennünket. Véleményem szerint a következő alkotásokra illik az a leírás, hogy „minden összehasonlításon túl nagy”. Bár eltérő formában, a fent említett művészek mind a mennyiség, mind a nagyság eszközeivel emlékeztetnek saját végességünkre.

Andy Warholt nyilván foglalkoztatta a baleset, a sérülés, az erőszak, a halál gondolata. Ennek egyik nem túl burkolt kifejezése az 1963-as *Death and Disaster* sorozatok. Van viszont egy alkotása, amelynek ki-mondottan az idő múlásának a témája, maga a közlés médiuma pedig sok szinten zavaró: az 1964-es *Empire* című filmje, amely 8 órát és 5 percet tart. Bár jelen szöveg az álló képről szól, Andy Warhol filmje mégsem kerülhető ki: elsősorban azért, mert a film mozgókép műfaján belül valószínűleg ez áll a legközelebb az állóképhez. A filmnek nincsenek

10 Pamela M. Lee: *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960's*. MIT Press, Cambridge, Mass., 2004, XI.

11 Lee: i. m., XII.

12 Uo. XIII.

13 Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája*. Fordította Papp Zoltán. Osiris – Gond-Cura Alapítvány, Budapest, 2003.

14 Uo. 160.

szereplői (hacsak nem a csendes New York-i Empire State Building), nincs narrációja, nincsenek változatos kameraállásai: a film egy épületet mutat be mozdulatlan perspektívából napfelkelétől naplementéig. Majdnem olyan, mint egy csendélet, amit a néző elkezd kontemplálni hajnalhasadáskor, és nem veszi le róla a tekintetét sötétedésig. Andy Warhol maga azt állította, hogy az alkotás célja „látni az időt eltelni”.¹⁵ Ahogyan Pamela M. Lee érzékeny elemzéséből kiderül, ezen alkotás esetében az idő múlását nem annyira az előttünk lévő látványban tapasztaljuk, mint saját sajgó testünkben: a film nézőiként „eleinte csendesen, majd egyre nagyobb türelmetlenséggel fészkelődve az egyik oldalról a másikra, testünket időtartam-gépként éljük meg”.¹⁶ Andy Warhol *Empire* című filmje az „összemérhetetlenül” nagy esete: kibírhatatlan hosszúsága a végsőkéig próbára teszi az ember képességét arra, hogy az idő üres múlására figyeljen, a minden másodperc által elhozott alig látható változásra, amely mégiscsak a sötétből elvezet a világosságba, és ami talán még fontosabb – a világosságból elvezet a sötétbe.

A számok absztrakt nyelvezetének használata élethossziglan tartó projektnek bizonyult két, egymástól távol alkotó művész számára: a japán származású, főleg New Yorkban, de sok más városban élő On Kawara, és a Varsóban élő, majd Franciaországban letelepedett Roman Opałka munkái egyaránt a számok elvont sorozatára épülnek. Közel egyidőben kezdték el sorozatukat, és egymástól függetlenül folytatták több évtizedig.

Roman Opałka 1965-ben a varsói műhelyében kezdte el festeni a számokat egytől a végtelenig. Sokáig foglalkoztatta az a kérdés, hogy miként lehetne képre vinni az időt. Amikor kitalálta, hogy számokat kell festenie, 1-től a végtelenig, egyben azt is tudta, ez milyen heroikus vállalkozás, hogy milyen következetesen kell ezt véghezvinnie, és azt, hogy ezzel lemond minden másról, amit az életében és az életével csinálhat. A hivatalos honapján a következő nyilatkozatot olvashatjuk:

„Munkám alapja, amelynek az életemet szenteltem, egy olyan előrehaladás rögzítésének folyamatában nyilvánul meg, amely egyszerre dokumentálja és meghatározza az időt. Egyetlen dátummal kezdődött 1965-ben, azon a napon, amelyen elkészítettem az első »Részlet«-et”.¹⁷

Az életre szóló projekt során több száz vásznat festett, horizontálisan sorakoztatva az egyes számokat. A vásznakat „Részlet”-nek nevezte, és

15 David Bourdon: *Warhol*. Abrams, New York, 1989, 188.

16 Lee: i. m., 287.

17 Roman Opałka Official Website: http://www.opalka1965.com/fr/index_fr.php?lang=en (Hozzáférés dátuma: 2022. január 26.)

azonos méretűre (196 x 135 cm) tervezte. A cím változatlan: „Opalka 1965 / 1 – ∞”. A számokat a legkisebb (nullás) méretű ecsettel, fehér festékkel vitte fel a vászonra. A vászon kezdetben fekete, majd szürke, amihez 1972-től kezdve minden évben hozzáadott egy árnyalatnyi (1 százaléknyi) fehéret. Az előrelátható fejlemény a fehér vászonba belesimuló fehér számjegyek. 2008-tól a háttér „blanc mérité” – kiérdemelt fehér, egy életnyi kitartó munka magányos öndíjazása. A projekt kiegészítéseként 1968-tól minden munkanap végén egy fekete-fehér fotót készített magáról a kép mellett, fehér pólóban. Majd a projekt részeként a számok festését kiegészítette a számok hangos kiejtésével, lengyelül, amit rögzített.

Amint a hivatalos honlapon olvashatjuk, a projekt tudatosan az idő múlásáról és egyben a mi elmúlásunkról – talán elsősorban Roman Opalka vállalt, önmagába gubózott elmúlásáról szól:

„Az idő, ahogyan éljük és ahogyan létrehozuk, megtestesíti progresszív eltűnésünket; egyszerre élünk és a halállal állunk szemben – ez minden élőlény titka. Az elkerülhetetlen eltűnésnek a tudata kiszélesíti élményeinket anélkül, hogy örömeinket csökkentene”.¹⁸

Roman Opalka projektje csak egészében értelmezhető és csak egészében megrázó: ha egy vagy néhány festménnyel találkozunk, bizonyára a hatás nem olyan lehangoló, mint amikor ismerjük a teljes projektet. Csak a projekt tervét ismerve érezzük át nagyságát: az ember küzdelmét az idővel, azt a makacs szembenézést az elmúlással, amely épp ellentétje a Heidegger által leírt létfeljejtésnek. Roman Opalka nem időnként, ihlettől megszállva alkotta vásznait, hanem nap mint nap, mást sem alkotva, nem megengedve magának semmilyen más tervet, majdnem penitenciaként festette vásznait, az egész életét feltéve arra, hogy megmutassa az idő múlását az álló képen. Minden egyes szám esetében látjuk az őt létrehozó élő gesztust, a többjegyű számok vége elhalványul, a fehér szám megkopik. A mechanikus felsorolás helyett, amit a számok nyomtatása eredményezett volna, a pillanatok felőlő küzdelmet látjuk, a munka verejtékét és örömét.

Roman Opalka tudatosan az idő vizualizációjának kérdésére keresett – és talált – megoldást: „Az összes gép, amit ismerünk, az órák is, »mondják« az időt, de én »mutatom« az időt, és ez egészen más. Ez a festői megoldás arra a kérdésre, hogy milyen lehet az idő vizualizálása”.¹⁹

Roman Opalka a fenséges mennyiségi eszközeivel dolgozik – rengeteg, összehasonlíthatatlanul sok szám, felfoghatatlanul sok árnyalat.

18 Uo.

19 Karlyn De Jongh: Time in the Art of Roman Opalka, Tatsuo Miyajima, and Rene Rietmeyer. *KronoScope*, 2010 (1–2):10, 88–117, 92.

Ugyanakkor a mennyiség nemcsak a sok, hanem a kevés irányába is feszíti a lehetséges határait. Festőként csak nem-színekkel dolgozik: fehér, fekete, szürke. Még saját fotóihoz is ezeket a nem-színeket használja. Az ecset mérete a lehetségesek közül a legkisebb – nullás méret. A vállalkozás pedig nem lehetne nagyobb szabású: a végtelen felé halad. A projekt a számok által jól meghatározott: az egyestől indul, amihez mindig hozzáadódik egy szám, és csakis egy, kihagyás és ismétlés nélkül. A vásznak mérete meghatározott, a kiállítás módját is leszögezte a művész:

„A faltól távol 3-4 cm-re – a felület egyenletlenségétől függően. Minden vászon között legalább 8 cm távolság, ami a művész kezének négy ujjának felel meg (...) A vászon aljának körülbelül 60 cm-re kell lennie a talajtól, soha ne legyen 40 vagy 30 cm, ami túl alacsony lenne. Itt is körülbelül hatvan centiméter, a fal vagy a padló esetleges egyenletlensége miatt. A Roman OPALKA által jóváhagyott egyedi keretbe helyezve nem lehet tükröződést látni a felületen.”²⁰

A véletlen – amennyire lehet – ki van zárva ebből a szabályos, homogén módon előrehaladó projektből.

Roman Opałka munkájának, a végtelen felé vezető útnak halála vetett véget 2011. augusztus 6-án, így munkája leírható mint „a végtelen által meghatározott véges”.²¹ Összesen 233 vásznat hagyott hátra, eljutott egészen az 5 607 249-es számig. Bár az életét tette fel erre a projektre, a munkáiból semmilyen személyes reflexió, érzelm, élettapasztalat nem olvasható le – mivel ez a nagyon intim küzdelem az idővel a legelvontabb nyelven – a számok nyelvén van megfogalmazva.

Bár az itt tárgyalt művészek közül Opałka projektje az első, ne felejtsük el, hogy sokáig (1977-ig) a vasfüggöny keleti részén élt, így eléggé el volt zárva a nyugati kulturális tértől. Először 1972-ben látogatott az Egyesült Államokba, és 1974-ben volt New Yorkban az első kiállítása. Az előbbieket alapján kizárhatjuk, hogy Opałka projektje bármilyen módon hatott volna On Kawara *Today* projektjére, bár a kettő motivációja nagyon hasonló: megélni és rögzíteni az idő múlását, makacsul és személytelenül.

On Kawara 1966 január 4-én festette első *Today* festményét, az utolsót pedig 2014-ben. Ezek a festmények semmi mást nem tartalmaznak, csak a festés dátumát: minden nap a művész egyetlen képet festett, azt viszont csak akkor tekintette befejezettnak, ha még éjjel előtt készen volt,

20 Opałka.

21 Opałka.

ellenkező esetben egyszerűen kidobta az elkezdett festményt. A képek minden személyes vonástól mentesek: a betűtípus semleges, a háttér és a betűk/számok színe egyenletes. Bár képei azt a benyomást keltik, hogy stencillel, mechanikusan jöttek létre, On Kawara, ugyanúgy, mint Opalka, szabadkézzel festett. Ugyanakkor, ellentétben Opalkával, arra törekedett, hogy a festői gesztus minden nyomát eltüntesse. Ha a lengyel művésznél a számok monotonitása alatt mégis megérezhetjük a kéz rezgését, On Kawara esetében ez a személyesség teljesen hiányzik.

On Kawara képeinek mérete variálhat (bár mindegyik fekvő kép és standard méret), ahogyan a háttér színe is. A számok és betűk viszont mindig fehérek, és az írás középre igazítva. A szokásos mérettől három kép tér el, amelyek sokkal nagyobbak, és amelyeket 1969-ben azokon a napokon festett, amikor a holdra szállás megtörtént, és a világ ennek az eseménynek a révületében élt. A holdra szállást közvetítette a tévé, és On Kawarát annyira érdekelte az esemény, hogy megpróbálta minél tovább nézni a közvetítést, így 24 óra alatt megfestette munkásságának legnagyobb darabját. Talán ez az a kivétel, amikor a külső események hatását engedte megmutatkozni a képein – de pusztán a mennyiség absztrakt formájában.

Minden képen a dátum éppen azon a nyelven van feltüntetve, ahol a festő éppen tartózkodott, és az adott nyelvnek, kultúrának a szabályait követi. Mivel több mint száz városban festett dátum-képeket, a képek nem pusztán az idő múlását rögzítik, hanem tanúsítják az emberiség kulturális diverzitását is. Az elkészült képeket On Kawara egy dobozba helyezte, egy aznapi újsággal együtt. A visszafogott festmény, amely semmit nem árul el az eltelt 24 óráról, csak egy konvencionális számmal és betűsorrrel jelzi a napot, erős ellentétbe kerülve a napi sajtóval, az újságkivágásokkal. Az aznapi újság első oldala a nap fontos eseményeiről számol be: politikai harcokról, győzelmekről vagy vereségekről, gazdasági összeomlásról, sztrájkokról, tudományos előretörésekről vagy művészi alkotásokról, balesetekről, gyilkosságokról, világrekordokról. Egyetlen nap sem telik el üresen az újságok tanúsága szerint, és így megtanuljuk a dátum szenttelen ábrázolása mögött, az idő homogén és irreverzibilis múlása mögött kiolvasni az élet változatos, véletlenszerű, előre nem látható eseményeit. Ami első látásra néhány számjegy és betű, dátumként életidőnk egy mesterségesen elkülönített része, ugyanakkor egy név, ami mögött ott kavarog életünk előreláthatatlan időtartalma (vagy ahogy Bergson nevezte, *la durée*).

Ahogyan Roman Opalka esetében, On Kawaránál is az alkotás és a munka összecsúszik: munkája nem más, mint az idő múlásának vizualizációja. On Kawara nem írt statementeket, nem nyilatkozott, így majdnem semmit nem tudunk róla. Amit tudunk, az a közös emberi

sorsunk: véges embereké, akik egy ideig reggelente elmondhatják magukról, hogy „Még élek”.

Abból, hogy On Kawara megsemmisítette azokat a képeket, amelyeket éjfélig nem fejezett be, De Jongh arra a következtetésre jut, hogy On Kawara nem általában az idővel, hanem az általa átélt idővel foglalkozik:

„Úgy tűnik, On Kawara a napra saját maga viszonylatában összpontosít, nem pedig egy általános időre, amely mindenki számára számít, és ebben az értelemben inkább az időben és a térben való létezés fogalmával foglalkozik, mint az idővel”.²²

Véleményem szerint itt inkább a művészi projekt önkorlátozásainak következetességéről van szó: a tautologikus szerkezetű alkotásról, ami képként rögzíti annak a napnak a dátumát/nevét, amit a festő azzal tölt, hogy lefesti azt (a nap nevét). Bármely nap mindenki napja, bár nincs két ember, akiknek ugyanaz a dátum ugyanolyan töltésű lenne. Éppen a kép absztrakt személytelensége teszi lehetővé, hogy mindenki más tartalommal töltsse fel. Lynne Tillmann tanúsága szerint 1965 után On Kawara már nem adott interjúkat, nem írt kritikát, nem magyarázta műveit, nem vett részt kiállításmegnyitókön vagy más publikus eseményeken. Ez a viselkedés szintén inkább azt a hipotézist támasztja alá, hogy a művész el akarta törölni személyiségének nyomait, életének eseményeit, hogy az idő múlásának reprezentációját megszabadítsa ezen partikularitásoktól.

On Kawara, ahogyan Opałka is, a túlzás és a dráma helyett a számok száraz méltóságát választotta, a fenséges absztrakt mennyiségét.

A fenti munkák nem pusztán az idő múlásáról szólnak, hanem megmutatják azt, létrehozzák „az idő közvetlen, fizikai tudatosítását”.²³ Bár elvont eszközöket használnak, számokat és betűket, mégis teljesen másképpen „beszélnek” az időről, mint ahogyan azt a fizika vagy akár az irodalom teszi. Ahogyan De Jongh megjegyzi,

„az ilyen művészet az időről szóló elméletet reális gyakorlattá fordítja. A gondolatok és az élet egybeépültek, a művészet és az élet már nem választódik el egymástól. Ennek érdekében az idővel sikeresen dolgozó művész megéli gondolatait és éli művészetét”.²⁴

22 De Jongh: i. m., 90.

23 De Jongh: i. m., 91.

24 Uo. 91.

A „minden összehasonlításon túl” területéhez tartoznak Tehching Hsieh tajvani születésű performansz művész egyéves performanszai. Bár a performansz alig sorolható az álló képek kategóriájába, magukkal ezekkel a performanszokkal nem találkozhatunk, pusztán ezek dokumentációival, amelyek álló képek formájában maradtak fenn. Ezért ebben az elemzésben, amelyet a múlt időnknek szentelek, kihagyhatatlannak éreztem Tehching Hsieh munkásságának említését.

Tehching Hsieh 1974-ben érkezett New Yorkba illegálisan és anélkül, hogy beszélt volna a nyelvet. Négy évig mosogatásból és takarításból élt. Az áhított művészi karrierje négy év alatt sehová nem tartott, így egyszer csak rájött, hogy az inspirációt nem a világban kell keresnie, mivel „nem kell kimennem, hogy művészetet találjak, máris a művészetem közepén vagyok”.²⁵ 1978-ban kezdte el első egyéves performanszát: helyzetét – szegény emigráns, aki pusztá fennmaradásért küzd, aki egy épp-hogy-életet él – művészi projektté változtatta.

A *Cage Piece*-ben egy teljes évig egy falécekből készült ketrecre záratta magát, amelyben csak mosdó, lámpa, vödör és egy egyszemélyes ágy volt. Azt vállalta, hogy egy teljes évig nem fog beszélni, olvasni, írni, rádiót vagy tévét hallgatni. Egy ügyvéd hitelesítette az egész folyamatot. Napi egy alkalommal egy barátja hozott neki ételt és kicserélte a vödört. A performanszot havonta egyszer vagy kétszer meg lehetett tekinteni. Ha igaza volt Pascalnak, amikor azt állította, hogy az emberiség minden problémája abból fakad, hogy az ember képtelen egyedül békésen ülni egy szobában, akkor Tehching Hsieh-et boldognak kell elképzelnünk – vagy legalábbis nem boldogtalannak. Mégis – mennyire hátborzongató ennek az önkéntes, extrém világi remeteségnek a gondolata! Többségünk egy óráig sem tudna meglenni teljesen egyedül, csak saját gondolataira bízva – nemhogy egy évig! Tehching Hsieh itt – mint a többi éves performanszában is – az egzisztencia határát, minimumát élte meg, hihetetlen akaraterővel és következetességgel.

Amiért úgy gondolom, hogy Tehching Hsieh kihagyhatatlan az idő múlásának tárgyalásából, az a második egyéves performansza. Az 1980–1981-es *Time Clock Piece* során egy teljes évig a művész minden órában munkaruhába öltözve benyomott egy bélyegzőkártyát egy bélyegzőórába (*time clock*), olyanba, amellyel a munkások belépését a gyárba és kilépését a gyárból szokták ellenőrizni. A bélyegző beütése után

25 Demie Kim: *The Performance Artist Who Went To Impossible Extremes*, Artsy, 2017 <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-performance-artist-tied-woman-year> (Hozzáférés dátuma: 2022. január 26.)

készített magáról egy fotót. A performansz előtt leborotválta a fejét és megírta a performansz statementjét. Egy kiállításon, ahol az összes fénykép ki van állítva, 356 bélyegzőkártya jelzi a napokat, és minden kártya alatt áll többnyire 24 képkocka, Tehching Hsieh igazolványszerű képei. Ez igazán elárasztó tapasztalat. Egy teremben bolyongunk, ahonnan mindenhol Tehching Hsieh néz ránk, az elején kopaszon és derűsen, majd egyre nagyobb és ziláltabb hajjal, egyre beesettebb szemekkel. Elvértve vannak olyan napok, ahol csak 23 vagy még kevesebb kép sorakozik egymás alatt – ilyenkor arra kell gondolnunk, hogy itt a test (vagy a lélek, vagy mindkettő) feladta heroikus küzdelmét. Tehching Hsieh nem csupán a „munkaóráit” kontorizálta, hanem arról is feljegyzést vezetett, hogy hányszor maradt el a leütés és miért. Az idő megélésének alig lehet extrémebb módját elképzelni. Ha az élet többnyire folyamatos idejét 60 percnként megszakítja egy óracsergés, az óra leütése és egy önfotózás, akkor sok olyan tevékenység, aminek tartama több, mint 60 perc, brutálisan meg lesz szakítva: az alvás, egy séta, egy film nézése vagy egy koncert hallgatása, egy vásárlás, egy foghúzás, adminisztratív ügyek intézése stb. Hatvan percnként a művész a stúdiójában kell hogy legyen azért, hogy lecsaphassa az órát és lefotózhassa egyre nyüzottabb önmagát. Sőt, mivel nem egy bármilyen órát, hanem a munkaidőt mérő órát használta, a *condition humaine* azon jellegzetességére is felhívja a figyelmet, hogy a halandók többsége számára a munka az élet feltétele, és a munkával töltött idő – ami sokunknak értelmetlen erőfeszítés és fáradság – csak közelebb visz a véghez, mivel a munka az életidőnk húsába harap bele.

Tehching Hsieh szabadsággá változtatja egzisztenciájának korlátait: saját szabályai szerint él, úgy, ahogy mások talán csak büntetésből tennék. Ami egy másik ember számára bizonyára kegyetlen tortúra lenne, számára szabad gesztus.

Ha a performansaiból kimerevítünk pillanatokat, nem találunk bennük semmi izgalmasat: ül egy matracon, sétál New York utcáin, lefotózza magát. Mindnyájan cselekedtünk már hasonlóan, mindnyájunkkal múlt már el így az idő. A különbség az, hogy Tehching Hsieh esetében az idő múlásának szigorú formája van, és ezt a formát a művész gondolta ki és ültette gyakorlatba.

A 2017-es Velencei Biennálén a tajvani pavilonban bemutatták két performanszát, *Doing Time* címmel. A kiállítás honlapján olvashatjuk a művész nyilatkozatát: „Az élet életfogytiglan ítélet, az élet elmúló idő, az élet szabad gondolkodás”.²⁶

26 Tehching Hsieh: *Doing Time*: <https://www.tehchinghsieh.net/doing-time> (Hozzáférés dátuma: 2022. január 26.)

Tehching Hsieh a következőket nyilatkozta erről a *Time Clock* performanszáról:

„Az időpazarlásokon gondolkodtam. Ezelőtt volt egy stúdióm, de nem tudtam, mit alkossak. Évekig csak időt vesztegettem, gondolkodtam. Aztán az időpazarlást művészetté változtattam. Szóval elmondhatom, hogy időmet vesztegetni jöttem ide, és élvezem. Nem tárgyyszerű művészettel foglalkozom, de szeretek gondolkodni. Keményen dolgozom, de szinte semmit sem csinállok.”²⁷

Sokan úgy látják, Tehching Hsieh csak az idejét vesztegette. Akár el is fogadhatnánk ezt a leírást, kiegészítve a művész gondolataival: „ha az időt pazarolom a művészet idejében, keményen dolgozom 24 óráig naponta”.²⁸ A művész akkor is dolgozik, ha gondolkodik, ha álmodik vagy akár csak hagyja folyni az időt és testet ad a tartamnak.

Konklúzió

Halál-felé helyzetünk egyik következménye, hogy kezdenünk kell valamit saját véges időbeliségünkkel. Így nem meglepő, hogy időnk végeességének témája a képzőművészet történetében gyakran előfordul. Az idő (és saját, véges időnk) ábrázolása viszont nem egyszerű az álló kép médiumában. Ezt a problémát a művészek vagy szimbólumok segítségével vagy a matematikai fenséges irányában oldották meg.

Az elmúlás szimbólumai a 17. századi holland csendélet második regisztere. Bár első látásra az élet kellemetességét mutatják be, a csendéletek hordoznak szimbolikus utalásokat az élet elmúlására, legyen szó a virágcsokrokon élőködő apró állatokról, a lakomák megkezdett élelméiről vagy a *vanitas* képek oly sok szimbolikus tárgyáról.

A kortárs művészetben már nem a harmonikus, a természetet szépen utánzó csendéletek, hanem a monumentális alkotások és művészi

27 Brigid Delaney: Tehching Hsieh, Extreme Performance Artist: “I Give You Clues to the Crime”, *The Guardian*, 24 October 2017, section Art and Design. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/oct/24/tehching-hsieh-extreme-performance-artist-i-give-you-clues-to-the> (Hozzáférés dátuma: 2022. január 26.)

28 Andrew Russeth: About Waiting – and What It Takes to Endure’, *The New York Times*, 17 September 2020, section T Magazine <https://www.nytimes.com/2020/09/17/t-magazine/Tehching-Hsieh-endurance-art.html> (Hozzáférés dátuma: 2022. január 26.)

projektek beszélnek az elmúlásról. A szép utánzás helyét átvette a matematikai fenséges, amely nagyságával ejt bennünket ámulatba. Ehhez a kategóriához tartozik Andy Warhol kibírhatatlanul hosszú és kibírhatatlanul állóképes filmje, az *Empire*, Roman Opalka több mint 5 millió számainak sorozata, On Kawara végletekig letisztult dátumsorozata.

Szintén a matematikai fenséges kategóriájával lehet megközelíteni Tehching Hsieh éves projektjeit, amelyek a művész életének idejéből táplálkoznak, és álló képek formájában érzékeltetik, mekkora is egy év, és milyen változásokat hoz úgy, hogy a művész megpróbálja ugyanazt csinálni, azaz megpróbál a lehetséges legszabályosabb, változatlan környezetet létrehozni.

Időnk múlásának gondolata szorongással tölt el, és ezzel a gondolattal valamiféleképpen meg kell birkóznunk. Ehhez segítenek a csendéletek, ahol csodáljuk a szépséget és megborzongunk az elmúlás szimbólumaitól, illetve a kortárs művészek élet-projektjei, ahol csodáljuk az ember kreativitását, akaraterejét és kitartását, és kontemplálásunk során „képesek vagyunk tudatára ébredni önmagunk fölényének a bennünk lévő természettel és ezáltal a rajtunk kívüli természettel szemben is”.²⁹

29 Kant: i. m., 177.