

Obulus

Pálinkás Bence György

Magyar Képzőművészeti Egyetem
Festő szak, IV. évfolyam

témavezető: Dr. habil, DLA Sugár János, egyetemi tanár

Ez az objekt három alkotóelemből áll. Két tetszőleges, kisméretű fémpénzből, egy kontaktlencse tartóból és kontaktlencse folyadékból.

Ez a műtárgy egy szabadon másolható multiplika, olyan alkotás, amit bárki sokszorosíthat, alakíthat kedve szerint. Szerzői jogaim egy részéről lemondok a Creative Commons *cc by-nc* kódú licenccel. A szerzők feltüntetését kérem, és nem engedem a mű kereskedelmi célú felhasználását.

A szabadon másolható multiplika a műtárgyak demokratizálására kitalált műforma. Eredetileg a szerzőség megkérdőjelezésére is szolgált, így a szerző neve nem lényeges információ ebben az esetben. Én mégis kérem, sőt, a fent említett licenccel előírom a szerzők feltüntetését. Azért írok többszámban a szerzőkről, mert – bár az eredeti multiplika koncepcióban, ahol egy leírás alapján pontosan reprodukálják a tárgyat, nem – ebben az esetben a „másoló” szerzővé tehető. Azért gondolom a szerzőséget fontosnak, mert egy szerzőtlen műalkotás a látszat ellenére elitista, hiszen csak az fogadja el műtárgynak, aki művészettörténetileg képzett. Az én esetemben annak a szerzősége a legfontosabb, aki megcsinált egy multiplika változatot, mivel egy új változat létrehozása nem csak a lemásolásnak ad teret, hanem a továbbgondolásnak is. Ez azáltal válik lehetővé, hogy az obulusnak szánt pénz képe egy mellékjelentéssel bővíti az eredeti koncepciót, de adott esetben teljesen más olvasatot társíthat hozzá. Ez felveti azt a kérdést, ki számít szerzőnek. Az, aki manuálisan létrehoz egy műtárgyat, vagy az, aki szellemi munkával pontos tervet készít. Ennek a témának a történeti háttere is elég érdekes. Ma talán inkább a szellemi munka a fontosabb összetevő, és számos kísérlet irányul a manualitás felszámolására. De a művészetfogyasztók számára még mindig fontos az eredeti mű.

Az alkotó, a műtárgytulajdonos és a műtárgy viszonya ebben az esetben eltérő a ma általánostól. Inkább arra a régebbi gyakorlatra emlékeztet, ahol a megrendelő magánszemély vagy az egyház meghatározta a témát, vagy akár a teljes képi programot. Ezt a meghatározottságot általában az autonóm művészszerp kultuszának fényében negatívnak szokás tartani. Pedig sok szempontból érdekes hatásai lehetnek egy ilyen kötött kapcsolatnak. Aki a műtárgy tulajdonosa lesz, így egy sokkal közvetlenebb viszonyba

kerül az alkotással, és mivel így sokkal személyre szabottabb lesz a végeredmény, más lesz a befogadói viszony is.

Az ilyen másfajta közelítésmódoknak szerintem nagy jelentőségük van, mert még a társadalmilag elkötelezettnek vagy kollaboratívnak definiálható művészi gyakorlatok is könnyen félresiklanak, ha a művész és a befogadó, vagy a művész és az alkotóközössége közti viszony nem tisztázott kellőképpen, vagy ha nem tesz lehetővé valódi együttműködést.

Az ilyen tárgyak – amik eredetileg intézményellenes szándékkal is készültek – ma már intézményesülhetnek. St.Turba Tamás Csehszlovák rádióját bemutatták a Documenta (13)-on, a szerzőt feltüntetve, egy olyan tárgynál, ami a népi leleményről szól, és felhasználja, bemutatja azt, tehát a szerzőség itt is vitatható lenne egy intézményen kívüli kontextusban.

Ezek alapján felmerülhet, hogy itt a műalkotás a koncepció, aminek a rám eső része egy multiplika elkészítési útmutatóban jelenik meg:

„Kedves multiplika sokszorozó, nem mechanikus másolásra szólítalak fel, hanem társszerzősége! Ez a munka lehetőséget ad eltérő másolatok létrehozására, és így továbbgondolásra. A belerakott pénz képe új jelentést ad a műnek. Válassz magadnak obulust! Alapanyagok: két kisméretű fémpénz, egy kontaktlencsetartó és kontaktlencse folyadék. A kész műalkotást tartsd magadnál!”

A kontaktlencsetartó eredeti funkciója, hogy benne tároljuk és hordjuk a kontaktlencsét, amíg használni akarjuk. Tehát itt a tok a várakozásra, az észbentartásra utal.

A kontaktlencse maga tekinthető egy konformizált hazugságnak, elrejti viselője testi hibáját. Ez tekinthető civilizációs vívmánynak, de kontraszelektív camouflagenak is.

A kontaktlencse folyadék – a víznél sokkal gyorsabban – lebont minden belerakott tárgyat, de a többsejtű élőlényeket semmilyen módon nem károsítja. Így a belerakott fémpénzt is lassú pusztulásra ítéli.

Elkezdtem obulusként használható fémpénzeket keresni, és találtam finn pénzeket, amiken ősi védelmi csomók képe látható; sok pénzen gabonát vető vagy fát ültető női alak található – ezeknek sok variánsa létezett szocialista országokban, érdekes összevetni

ezeket nyugati országok hasonló témájú érméivel –; a régi tízfilléres olajágot tartó galambja jó párdarabja lehet egy barbadoszi tízcentes ragadozó madarának, amik így egy pszichomachia jelenetté állnak össze; de akár a német pénzek összefogást szimbolizáló tölgyágai is használhatók; a kanadai tízcentes hajója pedig visszacsatolja a témát az obulusok eredeti révpénz jelentéséhez.

A mű létrehozásánál az egyik kiinduló kérdésem az volt, mit lehet kezdeni ma olyan témákkal, amik évszázadokon át jelen voltak változatos formákban, de mára nehézkessé, modorossá váltak, pedig jelentésük aktuális maradhatott volna, mint ahogy ez a memento mori ábrázolásokkal is történt. Masaccio firenzei szentháromságától a Gattamelata talapzatán át a németalföldi vanitasokig számos helyen megjelent. Napjainkban is felbukkan még pár posztmodern műben, mint Damien Hirst gyémántkoponyája, természetesen giccsnek álcázva. Vagy rejtett alakban, a pár éve még divatos rózsaszín koponyamintás tiniruhákon. Az én változatom látszólag nem őrzi meg a téma eredeti komolyságát, ennek ellenére a kontaktlencse légysága felcserélve egy rozsdás fémmel mégis felidézi a téma eredeti, nyugtalanító voltát.

Egy másik kvázi művészettörténeti probléma is foglalkoztatott, nem tudtam mennyire lehet még szimbólumokat használni a művészetben, hiszen a mindeki számára adott közös kultúra szintén gyökeresen megváltozott, a keresztény szimbólumok már nagyon kevés ember számára hozzáférhetőek. Nem akartam, hogy ezoterikussá váljon a művem, mert valamilyen régi szimbólumrendszert erőltetek. Így jutott eszembe a szemre rakott pénz képe. Elég sokszor lehet látni amerikai filmekben ahhoz, hogy megmaradjon az ember emlékezetében. Az nem is olyan fontos, hogy talán nem tudható: obulusnak hívják. Fogalmak nélkül is megmarad csak képi szimbólumként. Például horrorfilmekben elég gyakran látható, de a Trójában is így temetnek (pedig az antik görögöknél még szájba tették az obulust). A kultúra más területein is megjelenik, például Kosztolányi Dezső A szegény kisgyermek panaszaiában: “Azon a reggel / rozsdás pénzt tettek kék szemére”.

Úgy gondolom, hogy a művészet társadalmi cselekvés, nem érdemes művészetet csinálni, ha a célközönségünk nem érintett a mű problémájában. Itt, úgy érzem, két szempontból is működőképes a téma. Egyfelől az alapgondolat “emlékezz a halálra” nem nagyon tud veszteni a súlyából. Másrészt ez a mű egy régi, még jobban működő halotti kultúrára utal vissza, amikor az emberek kevésbé voltak elidegenedve halottaiktól. Megvoltak azok a szertartások, amik segítettek az embernek a hozzátartozójától való elválásban. A halottvirrasztás és a halott temetésre előkészítésének menete mind ezt segítették. Ma az emberek nagy többsége kórházban hal meg, a halállal közvetlenül alig találkozunk. Az állami intézményrendszer elveszi a halottakat, ugyanúgy, ahogy az újszülötteket is elveszi, hogy utána visszaadhassa, a felügyeleti rendszer hatalmát bizonyítandó.

Az obulus használata önmagában is érdekes változásokon ment át. A legkorábbi időkben még vallási szokás volt, később már inkább babonás népszokásként élt tovább, mint a ma már meglepőnek ható hagyomány, a halott ruháján a gombok kigombolása, vagy a halott hasára aratósarló helyezése. Általában úgy tartották, hogy a halottnak pénzzel kell kifizetnie a túlvilági révést, vámot vagy hídpénzt, de egyes helyeken a keresztleletlen gyerek a túlvilági keresztelőjét volt kénytelen így megfizetni. A pénz szemre helyezésének gyakorlati funkciója is volt, a szem lezárása. Vidéken a huszadik században is szokás maradt.

Fontosnak tartom még megemlíteni Sigalit Landau munkáinak hatását. A velencei biennálé izraeli pavilonjának environmentje és objektjei azt demonstrálták számomra, hogy lehet olyan társadalmi funkcióval rendelkező művészetet csinálni, ami a hagyományos művészethez hasonlóan szimbolikus és jelentésrétegekkel telített, nem didaktikus, és nem is immateriális művészet. Ezenkívül olyan problémákkal foglalkozik, amihez van köze, tehát nem felülről nézi a témáit. Úgy gondolom, hogy a hagyományos (materiális) művészetben nagyon sok potenciál rejlik, amiket nem érdemes figyelmen kívül hagyni. Persze fel lehetne tenni a kérdést: miért lenne hagyományos művészet Landaué, vagy épp az én munkám. De én úgy gondolom, ennek nem formai kritériumai vannak, inkább egy gondolkodásmódot jelent.