

PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM MŰVÉSZETI KAR  
DOKTORI ISKOLA

Balázs József Tamás

**MŰ - HELY**

*Mű és környezet kölcsönhatása*

DLA értekezés

Témavezető:

Gaál Tamás DLA szobrászművész, egyetemi tanár

2022

# Tartalomjegyzék

## I. BEVEZETŐ

- I.1. Előzmények
- I.2. Kutatási téma
- I.3. Témafelosztás

## II. A MŰTEREM

- II.1. A műterem fogalmi áttekintése
- II.2. A műhelytől a műtermig
  - 2.1. A műhely*
  - 2.2. Műhely–mester–tanonc*
- II.3. A műterem átalakulása és alternatívái
  - 3.1. Bauhaus-iskola*
  - 3.2. A konceptuális művészet hatása*
  - 3.3. Műterem-alternatívák*
  - 3.4. Asszisztencia*
  - 3.5. Ipari kivitelezés – a kézjegy hiánya*
  - 3.6. A Strobl-műterem átalakulásai*
- II.4. A műterem mint művészi téma
  - 4.1. Műterem művész nélkül*

## III. TÉR ÉS MŰ VISZONYA

- III.1. A mű középpontjában az ember
  - 1.1. Az érzékelés élettani áttekintése*
  - 1.2. Az észlelésünkről*
  - 1.3. Kontextusfüggő tárgypercepció*
- III.2. Térelméleti kitekintés
- III.3. Az építészeti tér
  - 3.1. A tér gondolatra gyakorolt hatása*
  - 3.2. A gyakorlati munka racionális és praktikus döntéssorozata*

#### IV. MŰ ÉS KIÁLLÍTÓTÉR

IV.1. Ki a műteremből

IV.2. Műterem mint kiállítótér

IV.3. Műterem és kiállítótér kölcsönhatása

IV.4. A helyspecifikus művészet

#### V. A MŰ KÖRNYEZETRE GYAKOROLT HATÁSA

V.1. Felelős anyaghasználat

V.2. Társadalmi környezet

V.3. Természeti környezet

*V.4.1. Az élő mint élettelen*

*V.4.2. Az élő felhasználása – avagy eltárgyasítása*

V.4. Globálistól a személyesig – személyestől a globálisig

#### VI. ÖSSZEGZÉS ÉS GYAKORLAT

Köszönetnyilvánítás

Irodalomjegyzék

Képjegyzék

Szakmai önéletrajz

# **I. BEVEZETŐ**

## **I.1. Előzmények**

Az utóbbi tíz év műtermi gyakorlatának folyamatosan változó feltételei és az ahhoz való kényszerű alkalmazkodás munkáim központi témájává váltak. Műteremként használtam különböző funkciójú tereket, melyek rendszerint rövid ideig álltak rendelkezésemre, ezért nem alakulhatott ki a stabil körülményekből következő műtermi rutin. A műtermek alkalmi jellege, a folyamatos költözés, csomagolás egy olyan alkotói attitűdhez vezettek, amelynek meghatározó elemei lettek a változó környezet és a mobilitás. A folyamatosan változó paraméterek eredményeként készítettem összezsukható (*Praktikusszobor*) munkáimat, melyek a műtárgy szállíthatóságának problémájára reflektálnak. A lehetséges megoldásokat kutatva, a szállítás és a tárolás teljes kiküszöbölése (minimalizálása) vált célommá. Így munkáimat megszüntettem a kiállítást követően úgy, hogy alkotóelemeire bontom, azért, hogy azokból esetleg egy új helyen, akár új kontextusban új művet hozzak létre.

Ezek, a praxisom során szerzett meghatározó empirikus tapasztalatok vezettek ahhoz, hogy elméleti kutatásomban körüljárjam a mű, a műterem és a kiállítótér kölcsönhatásait, és azt, hogy maga az alkotói gyakorlat milyen hatással lehet a társadalmi és természeti környezetünkre.

## **I.2. Kutatási téma**

A művész tudatosan vagy tudtán kívül mindig valamilyen viszonyrendszer szerint dolgozik, mely lehet a fizikai, azaz épített, vagy a természeti környezettel kapcsolatos éppúgy, ahogyan a társadalmi környezettel is. A környezet a maga teljességében meghatározó hatással lesz a mű formálódására, ahogyan a mű és létrehozásának aktusa is hatással lesz a környezetre. Az alkotást befolyásolhatja születésének helye, a jövőbeni kiállításának tere és a létrehozásának körülményei is.

A műalkotások többnyire épített környezetben születnek, és itt is kapnak publicitást. Az épített környezetünk minden eleme természetszerűleg az emberi arányokhoz igazodik, az ember szükségleteit elégíti ki, ennek próbál praktikusán megfelelni, tehát antropomorf jelleget hordoz. A mű és a tér önmagukban két passzív fizikai létező. Ami a művet létrehozza, életre kelti, és ami a teret aktivizálja, az emberi komponens. A művészeti praxis sokféle és bonyolult, ezért általában speciális helyigénnyel bír. Ma azonban, az alkotói praxis realitásában a művész ott dolgozik, ahol tud. Ezért – legtöbb esetben – a művészi munkának helyet adó tér nem tud teljes mértékben alkalmazkodni a munkavégzés szükségleteihez. Ennek okai a művész társadalmi pozíciójában, anyagi körülményeiben és megannyi egyéb feltétel hiányában keresendők. Ez a művészek többségénél bizonyos „hiánygazdálkodáshoz” vezethet. A munkavégzés, ahogyan a mű is, kényszerűen alkalmazkodni fog ahhoz a térhez, amelyben készül.

Ezért a következő állításokból indulok ki:

1. A mű születésekor – az alkotói szándékon túl – befolyásolt a környezet adta fizikai feltételek által.
2. A műalkotás mint érzékeny, kontextusfüggő médium, nem kiszakítható a tér és az idő befolyásossága alól. Amint kimozdul születési helyének kontextusából, már állandó változónak kell elfogadni.
3. Amennyiben elfogadjuk a környezet műre gyakorolt hatásának tényét, vizsgálendő tárggyá válik ennek fordítottja is. Vagyis, az alkotás szükségszerű velejárója bizonyos rombolás is. Az értékteremtés és az ezzel okozott kár arányainak vizsgálata és egyensúlyban tartása a művész etikai felelőssége.

### **I.3. Témafelosztás**

Tehát doktori értekezésemet a művészeti praxisom során felmerülő kérdések irányítják, és azokat saját tapasztalataimon keresztül vizsgálom. A művészeti gyakorlatban számos praktikus probléma merülhet fel a mű, annak megalkotási, majd kiállításának helyével

kapcsolatban. Nem törekszem azonban – annak képtelensége okán – a fentiek teljes vagy a műterem és a műtermi praxisok hiánytalan bemutatására. Állításom éppen az, hogy az általam felvetett problémák bizonyos szinten minden alkotó embert egyéni módon érintenek, és ezek egyéni megoldásokat eredményeznek. Disszertációmban műteremként határozok meg minden olyan teret, ami képzőművészeti alkotómunkának ad helyet, akár folyamatos, akár ideiglenes vagy teljesen alkalmi jelleggel, legyen az épített vagy természeti környezetben, privát vagy közösségi térben. Ebben az értelemben bármilyen *hely* tekinthető műteremnek. Az értekezésben bemutatott művek nem kronologikus sorrendet követnek, hanem a kutatás releváns fejezeteiben a témához kapcsolódnak.

Először a műterem történelmi kialakulását és szerepének, funkciójának, működésének változásait, szereplőit vizsgálom, azt kutatva, hogy ezek miként hatnak magára a műre. Mivel a hagyományos műterem több mint a művész „munkaterülete”, ahol festmények és szobrok készülnek, lehet akár a „remete barlangja”, de lehet reprezentatív tér is, találkozók, a művészeti élet szerveződésének helyei. Kutatásomban a műterem fejlődésének útját követem a reneszánsz fordulattól – mely során a művész kiválik a kézműves mesterségek sorából, így a műhely műteremmé válik – egészen a kortársaink műterméül szolgáló lehetőségekig. Felsorolom a kortárs művészek meghatározó műterem-alternatíváit, szempontul veszem azok működési mechanizmusát. A műtermek sora közül kiemelem Strobl Alajos epreskerti műtermét, amelynek különlegessége, hogy több mint száz éve generációk művészetről vallott nézeteit hordozza; és én magam is ebben a térben végeztem művészeti tanulmányaimat. Ikonikus példákon keresztül bemutatom a különböző korok műtermeit mint a művész témáját és az önreprezentáció eszközét.

Majd a tér és a mű viszonyát elemzem, abból a megközelítésből, hogy a mű és a tér egymásra hatása csakis az emberi észlelésen és/vagy akción keresztül történik. Ezért vizsgálatom tárgyává teszem az érzékelést és az észlelést fiziológiai, pszichológiai és társadalmi szempontból. Értekezésemben ugyan műteremként határozok meg minden olyan teret, amit alkotásra használnak, e fejezetem fókuszába azonban az ember által

épített tereket helyezem. Ezeket a térnek az alkotói gondolatra gyakorolt hatása szerint vizsgálom, mely szubjektív, egyén- és kultúrafüggő.

Ezt követően a cselekvésnek helyet adó teret a gyakorlati munka racionális és praktikus szempontjából tárgyalom.

A következő fejezet abból indul ki, miszerint a mű megalkotásának helye – közvetetten – befolyásolhatja a művet. Ez felveti a kérdést, hogy a mű ebből a térből áthelyezve a kiállítótérbe, milyen tartalmi vagy észlelésbeli változásokon mehet keresztül. A művet születésének – a műterem – kontextusában ismerhetjük meg leginkább. Keletkezésének körülményei nélkülözhetetlennek tűnnek ahhoz, hogy általa komplexebb képet kaphassunk a művész személye, gondolkodása és a művei közötti összefüggésekről. Ennek fontosságát felismerve (a művészek és a múzeumok is) a műterem bemutatásának különböző módjai váltak bevett gyakorlattá. A műalkotások térhez és helyhez való kötődése kapcsán szükséges a helyspecifikus művek koncepciójának és történelmi változásainak körüljárása. Ezen történelmi ismeretekkel a háttérben azt vizsgálom, hogyan gondolkodik ma egy kortárs művész, milyen stratégiákat alkalmaz, hogy ne sérüljön a művészi szándék.

Az ötödik fejezet fókuszában a művész környezettudatossága áll. A környezetvédelemre reflektáló művek a befogadót célozzák üzeneteikkel, és nézőjüket kívánják önvizsgálatra készíteni. Érdeklődésem azonban arra a művészi attitűdre fókuszál, amely saját művészeti praxisát teszi önvizsgálat tárgyává, a környezetre gyakorolt hatások szempontjából. A témát empirikus kutatásom során kialakult saját szempontrendszerem szerint vizsgálom, azonban érintőlegesen említem azokat az alkotói attitűdöket is, amelyek ezen kívül esnek, mégis fontosak lehetnek a mű és a környezet kölcsönhatása szempontjából. Az anyagot mint a mű nélkülözhetetlen mediális hordozóját a következők szerint elemzem: a társadalmi és természeti környezetre való hatása; az élő mint élettelen felhasználásának etikai problémája; az élő tárgyasítása; majd a mű efemer jellegének és fizikai átalakulásának elfogadása szempontjából. Művészi praxisomon s az abban felmerülő problémákon keresztül

bemutatom azt az utat, amely során felismertem saját megoldásaim szélesebb körű hatásait.

A disszertáció zárásául ismertetem mestermunkámat, amelyen keresztül összefoglalom értekezésem téziseit.

## **II. A MŰTEREM**

### **II.1. A műterem fogalmi áttekintése**

Műteremnek azt a kiváltságos helyet nevezzük, ahol a képzőművészet megszületik. Tehát műteremnek a köznyelv azt az „ideális” helyet tekinti, ahol az „ideális” alkotás létrejöhet. A klasszikus értelemben vett műterem funkcióját tekintve az a privát tér, ahol az alkotó, a koncepciótól, vagyis a szellemi munkától kezdve, a kivitelezésen keresztül, egészen a művek végső állapotáig dolgozik. Képzeletünkben megjelenik a festő vagy a szobrász (a művész) „munkaszobája”, melyet a romantika képei festettek elénk, a terpentinszagú szoba különleges kacatokkal telehordva, közepén festőállvánnyal. Azonban Johannes Vermeer, Jan van Eyck vagy Peter Paul Rubens festményein láthatunk gazdagon díszített, a kor stílusában berendezett műtermeket is, tele modellekkel és arisztokrata kliensekkel. Ma már eszünkbe juthat akár Andy Warhol Factory-ja is, ami egyszerre volt klubhelyiség, filmstúdió és grafikai műhely, és ahol New York művészei rendszeresen megfordultak.

A műterem tehát funkcionális tér. A művészet azonban a középkorig szoros együttműködésben van az építészettel, és a reneszánsz kora lesz az, amely nemcsak a művész fogalmát teremti meg, de következőképp a mű megszületésének egy speciális helyét is kijelöli. Ez a hely válik azután – a barokkon keresztül, majd a romantikában végképp gyökeret verve – a mű „születését” szimbolizáló térré. Később pedig, a művészet és maga a mű funkciójának az elvesztése ezt a teret is át fogja formálni.

Az első jelentős fordulat az alkotás helyében és annak funkciójában az impresszionisták programszerű „kivonulása” volt a természetbe. A 20. században a mű,



így a műterem fogalma azonban még nagyobb változáson ment keresztül. Az izmusok elfordulása az addigi bevett művészi gyakorlattól, majd a további, a művészet belső és külső átalakulása teljes mértékben átformálta a művészet tereit, így a befogadás és az alkotás tereit is. A 60-as években megjelent konceptuális művészet pedig elfordul nemcsak a klasszikus témáktól, de a klasszikus technikáktól is, az új médiumok által pedig a művészet klasszikus terei is megváltoznak. A műterem ugyan nem „szűnt” meg teljesen, azonban jelentése a mű jelentésével együtt kiterjedt. Funkciója és szerepe a kortárs képzőművészetben árnyaltabb és összetettebb lett. Többről szól immár, mint csupán a művész munkahelye, az alkotás aktusa pedig végleg kikerül a műterem kizárólagos fennhatósága alól. Jelenthet egy, több asszisztenssel működő kis gyárat (Jeff Koons), egy asztalkát egy lappal vagy akár közteret (Jean-Michel Basquiat) is. A műterem lehet intim, vagy lehet egy közösségi tér is, ahol a tudásmegosztás kerül előtérbe. A klasszikus műterem ma is általában egy fix hely, de a világszerte meghirdetett rezidenciaprogramok elterjedésével a privát, helyhez kötött műterem már messze nem az egyedüli lehetőség.

A műterem műhely funkciója mellett, a művészek először itt prezentálják munkájukat a szakma egyéb szereplőinek (kurátorok, műkritikusok, műgyűjtők), vagyis alkalmasnak kell lennie kapcsolattartásra vagy a kiállítások előkészítésére is. A műterem mára egy multifunkcionális tér, alkotóműhely, raktár és bemutatóterem is egyben.

A mű, a műteremből kikerülve, eltávolodik saját valóságától, teret engedve a művészeti gépezet manipulatív közegének. Kikerül a művész kontrollja alól, és sokkal inkább a művészeti piac és a domináns ideológiák hatásainak lesz kitéve. A mű és a műterem szétválasztásával új kontextus keletkezik, melyet minden kor újradefiniál. A mű tulajdonképpen a műtermet elhagyva nyeri el „mű” létét. A helytől való elszakadás mellett idővel korának kontextusától is elválik, amit majd újabb korok és a művészettörténészek töltenek fel újabb és újabb tartalommal.

## II.2. A műhelytől a műteremig

A műterem fogalma, valamint a műhely és műterem közti különbség megértéséhez szükség van egy rövid történelmi visszatekintésre, hiszen a műterem fogalma sem értelmezhető a művészetben bekövetkezett változások megértése nélkül. A reneszánsz hozta ugyanis azt, a téma szempontjából megkerülhetetlen változást, amely során a művészet mint tevékenység kivált a többi mesterség közül, elkülönült, önállósodott. A mester művésszé válik, neve és személye jelentőséget kap, kiváltságos helye lesz a társadalomban. A céhek egy része pedig műteremmé alakul át, s olyan iskolákká válnak, melyeket majd a művész személye határoz meg.

A „művészet” fogalmának jelentése a középkorban még tehát nem egy kiváltságos tevékenységet jelölt, hanem egy szakma mesteri fokú művelését.

### 2.1. A műhely

A reneszánsz előtt a középkor művészetét létrehozó kézművesek céhekbe, műhelyekbe tömörültek, melyek nem különböztek a többi mesterségtől.<sup>1</sup> Műhelyeik rendszerint ugyanazon városrészben, utcában foglaltak helyet, s ezek a céhek nyitott műhelyként működtek, üzleti funkciót is ellátva. A XIV–XV. századból több olyan illusztratív jellegű rajz maradt ránk, amely belátást enged ezeknek a műhelyeknek a kialakításába és szerepébe (Firenzében a Ponte Vecchiön ma is láthatók ilyen műhely/üzlet jellegű

---

<sup>1</sup> A Céhek elnevezése olaszul: Arti. A jelentősebb céhek neve: Arti Maggiori, ezek a bírók, a ruhakereskedők, a gypjúkészítők stb., a kisebb céhek pedig: Arti Minori elnevezésűek. Ezek a borászok, a zár- és szerszámkészítők, a páncél- és fegyverkovácsok (stb.). A közepes céhek: Arti Mediane pedig a hentesek, a cipészek, a kőfaragók stb. Egy-egy céhbe több közös vonással rendelkező mesterség tartozott. A szobrászok a kőfaragókkal és asztalosokkal szövetkeztek. A festők pedig a gyógyszerészekkel alkottak közös érdekképviseletet. Olyan mesterségek kerültek egy céh alá, amelyek gyakran üzleti kapcsolatban álltak egymással, Firenzében a festők az Arte di Medici e Speziali céhbe tartoztak az orvosokkal, a gyógyszerészekkel és a fűszerkereskedőkkel együtt. Szoros üzleti kapcsolatukat a gyógyszerészekkel és fűszerkereskedőkkel a festékekhez szükséges pigmentek beszerzése és az anyagok ismerete (kémia) tette fontossá. Védőszentjük, Szt. Lukács orvos és festő. A szobrászok, asztalosok és kőfaragók az Arte dei Maestri di Pietra e Legname tagjai voltak.

A céhek érdekképviseletként is védtek és szabályozták bizonyos régiók mestereit. Az első Firenzei céh (1150 körül), az Arte di Calimala (a ruhakereskedők céhe) a város gazdasági életének fontos meghatározója volt. A céhek a város gazdaságában és politikájában is képviselték a körükbe tartozó mesterségeket, ugyanakkor szigorú belső szabályzatot is elrendeltek. A minőségvédelem és konkurrencia területiális szabályozása érdekében a céhek szigorú követelményeket állítottak. Előírhatták, hogy egy tag törvényes családtag legyen, bizonyítsa szakmai hozzáértését, és adót fizessen. Jelentősebb munkák elnyerése csakis az adott területen dolgozó céh engedélyével vagy ehhez tartozásával volt lehetséges.

épületek). A műhelyek fenntartásához, a segédek ellátásához folyamatos termelésre volt szükség, ezért profiljukat a széles körű igények kielégítésére rendezték be. Egy festőműhely például ugyanúgy elvállalta dekorációs jellegű munkák (páncélok, textilek, bútorok) díszítő festését, mint egy oltárkép megfestését. A szobrászműhelyek pedig oltárok, faragott templomi bútorok, szökőkutak s építészeti ornamentikák tervezésével és kivitelezésével is foglalkoztak. A gótikával bezárólag, a mai értelemben vett szobor az épített környezet szerves egységének részét képezte, vagyis az építészet adta keretek között jelenik meg.<sup>2</sup>

Olaszországban a XV. századra – a figura autonómiájának értelmében – megszületik az önálló szobor (Donatello: *Dávid*, 1440–1442). A szobrász mint mesterember, mint szakember, tehát a mérnök szerepét is betöltötte, sőt, egy-egy jelentős szobrászt teljes épületek tervezésével és művezetésével is megbízhattak. Filippo Brunelleschi, akinek nevéhez a reneszánsz művészet (a firenzei dóm kupolája) megszületését kapcsolják, ötvös- és szobrászként vált a kor egyik legkiemelkedőbb építészévé.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Ez a leegyszerűsítő kijelentés mindenképp árnyalásra szorul, például a francia/északi vagy az olasz építészet – szobrászat kapcsolatának vonatkozásában. Míg a XII–XIII. századi francia szobrászat dekoratív elemeiként szervesen kapcsolódik az építészethez, az olaszországi szobrászat szervtelen kapcsolatot mutat. Ez abból az építészeti gondolkodásból adódik, hogy az olasz építészet a (belső) téralakítást tartja szem előtt, míg az északibb földrajzi térségekben az építészeti testtömegek kapnak hangsúlyt. Egy testtömegekkel operáló építészetben a szobrászat szervesen és dekoratívan tud beleilleszkedni az építészeti konstrukcióba. Az építészeti formavilág viszont szigorú keretként rendeli maga alá a szobrászati elemeket. A szoboralakok az északi és francia gótikában az építészeti elemek által meghatározott kényszerű pozíciókban jelennek meg, minimális teret hagyva az individuális szobrászati kifejezésnek. Az olasz építészet és szobrászat viszont individuálisabb jegyeket mutat, az ornamentális szobrászat helyett már a XIII. században a figurális faragványok kapnak nagy szerepet. A figurális szobrászat tartalmi jellegű, feladata tanító (bibliai jelenetek illusztrálása), tehát nem az emberi alak formái és arányainak ábrázolása (ahogyan a görög szobrászatban) kerül középpontba, hanem valamely cselekmény, történet előadásának van alárendelve.

<sup>3</sup> Vagy például Michelozzo Di Bartolomeo, Ghibertitől és Donatellótól tanulta a szobrászmesterséget, s Brunelleschi követőjeként vált később építésszé. Vasari feljegyzéseiből kiderül, hogy a firenzei Palazzo Strozzi, Benedetto Da Maiano tervei alapján készült, akit főképpen szobrászi tevékenységéről tartanak számon. Nemcsak a szobrászok köréből kerültek ki azonban építészek. A XV. századi reneszánsz egyik nagy jelentőségű építésze, Bramante festőként kezdte pályáját. Továbbá Michelangelo ugyan szobrásznak vallotta magát, de a reneszánsz festészet és építészet területén is kiválót alkotott. Lásd: Divald Kornél, „Az őszenaissance és a Quattrocento kora”, in Beöthy Zsolt [2000] (szerk.) *A reneszánsz művészete*, Laude Kiadó, Budapest.

A XIV. sz. elején a firenzei festők, kiválva a céhek köréből, megalkotják a Szt. Lukács Egyesületet (amely vallásos testvériségként is működött), elindítva ezzel mesterségüket a művészi önállóság útján.

## *2.2. Műhely – mester – tanonc*

Amit ma művészet alatt értünk, az a középkorban gyakran több ember közös munkája, kooperációjának eredménye volt. A műhely szigorú hierarchiájában legfelül rendszerint a szakmában már nagy tapasztalattal rendelkező mester állt, aki hírnevével hozta a megrendeléseket, és irányította a műhelyt. Munkáikat megrendelésre, vagy ezek híján saját elképzeléseik alapján készítették, üzletük számára. A mester tehát egyszerre volt kézműves és üzletember, aki teljes felelősséggel vezette céhét, nevét adva hozzá. A művek elkészítését a mester felügyelte, megosztva a munkát a segédek között. A mester megtervezte (ikonográfiai, kompozíciós stb. szempontokból) és megfestette vagy kifaragta alkotása lényeges elemeit, és csak a kevésbé fontos részleteket vagy az ornamentikák elkészítését, gyakorlatilag a „kivitelezést” bízta a segédeire. A segédek – akik gyakran tanoncként dolgoztak – feladata volt az alapanyagok, festékek előkészítése, a vászon alapozása, a szerszámok karbantartása, de még az ecsetek elkészítése is.<sup>4</sup>

A tanonc-, segéd szerep egy-egy műhelyben pár hónaptól akár több tíz évig is tarthatott. Cennino Cennini feljegyzéseiben<sup>5</sup> minimum hat év tanonckodást javasol. Ezen évek alatt a tanoncok elsajátították a tudást, figyelve a mester munkáját, és gyakorolva technikáját, stílusát. Minél ügyesebb volt, annál nagyobb szerepet kaphatott

---

<sup>4</sup> A tanonccá válásról kevés az információnk, gyakornoki szerződések maradtak ránk, melyekből kiderül, hogy a tanoncok tizenéves korukban kerültek a szakmába egy-egy mester szárnyai alatt, aki vállalja a fiúk tanítását a műhely működtetésében való segítségükért cserébe. Emellett ételt, biztonságot és néha fizetést adott nekik. Az is megfigyelhető, hogy a mesterség gyakran rokon ágon öröklődött, vagy apáról fiúra szállt, vagy házasságkötés során lehetett beszállni a családi vállalkozásba. A rokon kapcsolatokon keresztül a már járt utat kellett folytatni (felépített klienskör stb.), amely biztos tanonci felvételt jelentett a műhelybe, és sokszor fontosabb szerepet töltött be, mint a tehetség.

<sup>5</sup> Cennino Cennini XIV. századi firenzei festő, műhely kézikönyvében értékes információkat hagyott ránk a reneszánsz műhelyek működésének rendszeréről. Cennini jegyzetei tankönyvként dokumentálja festékek receptjeit, festési technikákat. Kevés ilyen részletességgel és következetességgel leírt kézirat maradt ránk, mivel a tanulás tisztán gyakorlati jellegű volt, nem használtak tankönyveket.

mestere műveinek kivitelezésében. Egy fiatal művész addig ne kezdjen saját útjának keresésébe, amíg nem sajátította el mestere stílusát – írja Cennino Cennini a kéziratában.

A tanulás gyakorlati alapú volt, elméleti tankönyvek nem léteztek, a tanoncok a mester műalkotásait másolták. A festménynek, az ikonográfiai konvenciók mellett, szépen kidolgozottnak és tartósnak kellett lennie. Az anyagok és ennek megmunkálási minősége a mű értékének elengedhetetlen része. Mester és művész tehát a középkorban elválaszthatatlan egységet alkotott, munkájuk funkciója a megrendelő által megszabott, általában vallásos tanokat volt hivatott közvetíteni. A képzőművészetben a másolás a reneszánsz előtt és után is a tanulás egyik alapvető gyakorlata maradt egészen a XX. század elejéig. Lassúnak látszó, ámde folyamatos változás jellemezte a reneszánsz korát, melyben mesterről tanítványra öröklődött technika és stílus, de amiben a kiemelkedő művészek mégis képesek voltak egy megújító, forradalmi, különleges és összetéveszthetetlen formanyelvet, a művészet teljesen új megközelítését kialakítani.

Giorgio Vasari festő és építész, munkássága mellett, művészeti íróként is jelentős hagyatékot hagyott ránk. Giotto di Bondone életrajzában azonban már „isteni ihletésűnek” nevezi a művészt. Ez a jelentéktelennek tűnő mozzanat fontos mérföldkőnek tekinthető, hiszen azt a fordulatot jelzi, melyben a művész, kiválva a kézművesmesterségek sorából, immár különleges helyet foglal el a társadalmi ranglétrán. A festészet és szobrászat a modern kor értelmében vett „művészetté” válik. A művészek képzése a gyakorlati alapú tanulás mellett elméletoktatással is kiegészül, s ez a fordulat vezet a mára kialakult művészi alkotott képünkhöz.

### **II.3. A műterem átalakulása és alternatívái**

A reneszánsz kiteljesedésével és a művésznak a társadalom kiemelkedő szereplőjévé válásával, a művészet elindul azon az úton, amely a művészetelmélet és az intézményes oktatás megszületését eredményezi. A művészet oktatása ezután évszázadokon keresztül

az akadémizmus jegyében zajlik, sorra születnek meg az akadémiák, az európai művészeti iskolák.

A folyamatban azután a XX. század elején történik majd a legjelentősebb változás, a Bauhaus megjelenésével. A Bauhaus iskolának köszönhetően a művészeti szemlélet szembefordul az akadémiai oktatás módszereivel, és elveti az előző század műtermében elszigetelt, a társadalmi életből kivonult, remete művész képét.

### *3.1. Bauhaus-iskola*

A Bauhaus iskoláját 1919-ben Walter Gropius építész alapította, két weimari, a képző- és az iparművészeti iskola összevonásával. Gropius *Az Állami Bauhaus eszméje és felépítése*<sup>6</sup> című manifestumában összefoglalja a művészeti képzésről vallott nézeteit. Alapvető feladatának tekinti a művészeti ágak, a képző-, az ipar- és az építőművészetek reneszánsz óta elveszett egységének újrateremtését (Gesamtkunstwerk), és átjárást teremt a művészet és az ipar, a művészet és a technológia között.

A Bauhaus ez irányú törekvését természetesen már a szecesszió megalapozza. Megjelennek a kollektív műtermek, melyeket azután a Bauhaus „werkstatt”-nak, a szakszervezeteket „werkbund”-nak nevez. A kollektív műterem koncepciója elutasítja a társadalom többi részétől elszigetelt zseni elképzelést. A Bauhaus új oktatási rendszert is kidolgoz eszméinek szolgálatában. A művészeti és építészeti oktatás tereit műterem vagy műhely helyett „kísérleti laboratóriumok”-nak nevezi. Megszüntetik a professzori címet, és visszaállítják a mester–tanonc viszonyt, ezzel is jelezve elhatárolódásukat a konzervatív akadémikus oktatástól.

A Bauhaus intézményében az ipar, kézművesség és művészet új nemzedékét nevelték abban a hitben, hogy minden emberben megvan a képesség alkotó energiáinak kibontakoztatására, ahogyan minden emberben megvan az eredendő képesség az érzéki

---

<sup>6</sup> Walter Gropius, „A weimari Állami Bauhaus manifestuma”, in Mezei Ottó [1975] (szerk.) *A Bauhaus*, Gondolat Kiadó, Budapest.

élmények befogadására is.<sup>7</sup> Ez a művészetszemlélet úgy az oktatásban, mint a művészi praxis során a mai napig meghatározó hatású.<sup>8</sup>

### 3.2. A konceptuális művészet hatása

A XX. századi konceptuális művészet megjelenésével a művészi gyakorlat újabb jelentős fordulathoz ér, melyben a műterem szerepe ismét átértelmeződik. Marcell Duchamp, Jasper Johns, Piero Manzoni, valamint a minimalizmus képviselői előzményként szolgáltak az 1960–70-es években virágzó konceptuális művészetnek, mely legfontosabb feladatának a művészetfogalom alapvető vizsgálatát tekintette. A konceptuális művészet az eszmét, ideát tekinti a mű lényegi elemének, elhatárolódik a művészet tárgyias, formalista gondolkodásától. Joseph Kosuth (a mozgalom vezéregyénisége) művészete „a művészet fogalmával (fogalmilag) foglalkozik”.<sup>9</sup> Az irányzat képviselői elutasítanak bármiféle referenciális kapcsolatot a látható, tapintható valósággal, a művészetükben a nyelv és a kontextuális kérdések felé fordulnak. Tehát a mű kivitelezése háttérbe szorul az idea, az ötlet vagy terv előnyére. Az idea dokumentációja kiállított művé válik. A mű elanyagtalánítására példa, hogy Jack Brunham szerint e művészet ideális közvetítője a telepátia lenne.<sup>10</sup> „A konceptuális művészet egy olyan befogadói aktivitást kíván a szemlélőtől, melynek köszönhetően az általa hordozott információ a befogadó személyes kontextusában – az elmében felhalmozódott tudás struktúráiban – jelentéssé válhat.”<sup>11</sup> „E műalkotások jelentése tehát nagyban függ attól az információs és intellektuális környezettől, amely a befogadó

---

<sup>7</sup> Moholy Nagy László [1968] *Az anyagtól az építészetig*, Corvina Kiadó, Budapest.

<sup>8</sup> 1933-ban Hitler hatalomra kerülésével a Bauhaus Németországban véget ér, újító eszméit azonban az Amerikai Egyesült Államokban fejlesztik és terjesztik tovább. Gropius a Harvard Egyetem építészeti karán, majd Moholy Nagy László 1937-ben Chicagóban megalkotja a New Bauhaus-t, majd az Institute of Designt. A Bauhaus-tanokat később többek közt Kepes György folytatta az Egyesült Államokban. Magyarországon 1946-tól Kállai Ernő viszi tovább a szellemiséget.

<sup>9</sup> Sebők Zoltán, *Conceptual art*, <https://artportal.hu/lexikon-szocikk/conceptual-art/>, letöltés ideje 2022. 05. 07.

<sup>10</sup> Uo.

<sup>11</sup> Már Duchamp kijelenti, hogy *a néző csinálja a képet*. Vagyis a művész művével szemlélőjének értelmét célozza, és ez, melyben létrejön a mű.

agyában tudásstruktúrák formájában már jelen van.”<sup>12</sup> Ez a művészeti gyakorlat és a mű elanyagtalánítására való törekvések a műterem működését is megváltoztatták. A műterem immár az elmélkedés és tervezés kreatív tere, a tárgyasulás, a kivitelezés – amennyiben szükség van rá – áttevődhet akár a galéria terébe is (installatív művészet). A művész a műteremben nem festészeti technikákkal kísérletezik, hanem bölcsészként kutat, filozofál, a művészet belső „lényegét” keresi. Formai megnyilvánulásai közé pedig bekerül a textualitás, a ready-made, a fotó vagy az intervenció.

### 3.3. Műterem-alternatívák

A konceptuális művészet a műterem funkciójának átértékelésével felveti a kérdést, hogy egy művészeti praxisnak feltétele-e egyáltalán a műterem. Egyéni alkotói módszerek függvényében számos megoldás válik jellemzővé a XX. század második felétől. A képzőművészek közül sokan már nem rendelkeznek a klasszikus értelemben vett műteremmel. E kreatív gyakorlatnak a helye alternatív terekbe költözhet. A műterem funkcióját elláthatja a művész otthonának egy szeglete vagy éppen ideiglenes helyet kaphat valahol. Attól függően, hogy hol kap helyet a műterem, változik meg az, hogy hogyan hat a művészeti gyakorlatra és magára a műre. A művész autoritása teszi a helyet műteremmé. Benczúr Emese az Artmagazin Online-ban adott interjújában az élet és alkotás feltételeinek összeegyeztethetősége kapcsán azt mondja, hogy műtermet utoljára egy New York-i rezidenciaprogram biztosított számára. „Műtermem azóta sincs, a lakásunk padlóján, az étkezőasztalon, a gyerekszobában, mindenhol zajlik a munka.”<sup>13</sup> Az élettér és műterem összefonódásának egy példája a műteremlakás. Ennek kialakításában elsődleges szempont az ideális munkafeltételek kialakítása a lakhatóság egyéb feltételeivel szemben. Műterem alkalmi alternatívájaként szolgálhatnak a művésztelepek és a rezidenciaprogramok. A művésznak akár évekig nyújthat megoldást az, hogy egyik residencyról a másikra utazik. Példa erre Szvet Tamás képzőművész, aki

---

<sup>12</sup> Péter Szabina, *A műteremből dolgozószoba lett*, [http://www.nagyalma.hu/container/volume/2013/131.11\\_PSz\\_142-151p.pdf](http://www.nagyalma.hu/container/volume/2013/131.11_PSz_142-151p.pdf), letöltés ideje: 2022. 05. 07.

<sup>13</sup> Popovics Viktória, *Interjú Benczúr Emesével*, [https://www.artmagazin.hu/articles/interju/interju\\_benczur\\_emesevel](https://www.artmagazin.hu/articles/interju/interju_benczur_emesevel), letöltés ideje: 2022. 06. 07.



több mint tíz éve „utazó művészként” alkot. Alkalmi műteremként szolgálhat azonban maga a kiállítótér is. A konceptuális művészeti gyakorlat szerinti műterem az ideák tere, tehát a mű fizikai valójában csak a kiállítótérben jön létre. A „kiállítótérbe költözött műterem” mint alkotói stratégia, a tér ismeretében a mű fontos részévé válhat.

Ahogy a kiállítótér a köztérre költözhet, úgy a mű elkészítésének helye is kiköltözhet az utcára (street art, public art) vagy akár a természetbe (land art, nature art). Daniel Buren *The function of the studio* (1971) című tanulmányában Joseph Beuys „szociális plasztika” fogalmával példázza, hogy az alkotói folyamatnak a nyilvános térben kell kibontakoznia. A műterem funkciójának változását *Künstler im Atelier* (1980) című fotósorozatával szemlélteti, ahol a hagyományos festőállvány és modellek helyét az íróasztal veszi át.<sup>14</sup>



1. kép: Joseph Beuys: *Künstler in ihrem Atelier*, 1979, Zselatinos ezüst nagyítás, 49 x 49 cm. Fotó: Joseph Beuys és Erika Kiffl.

---

<sup>14</sup> Anna Himmelsbach, „Büro und Arbeitsplatz. Die Ateliers von Andy Warhol, Joseph Beuys und Dieter Hohn”, *Mythos*, 2012. 237–241 o. Lásd még Révész Emese, *Műterem, szerepek és újraértelmezések*, <https://revart.eoldal.hu/cikkek/kepzuveszeti-foiskola-tortenete/szekely-bertalan-osztondijasok-kiallitasa.html>, letöltés ideje: 2022. 06. 04.

A privát műterem a szűk gazdasági (anyagi) lehetőségekkel küszködő művészek számára elérhetetlen, ennek megoldásaként elterjedté válnak a közösségi műtermek, mint például a Magyarországon működők közül: a MAOE Kollektív műterme, a Budapest Art Factory, a volt AMA-ház, az Artus Studio, az AQB stb. A folyamatosan frissülő művészeti közösség a művészeti gyakorlatra is hathat, alkalmi projekt alapú vagy hosszabb távú kollaborációk vagy kooperációk jöhetnek létre. A privát műtermében a művésznak lehetősége van saját igényei szerint hosszabb távra berendezkedni. Ez azoknál a műfajoknál fontos, amelyek munkavégzéséhez speciális nehéz szerszámok szükségesek. Ennek hiányában a művész akár megrendelhet munkafázisokat vagy akár az egész projekt kivitelezését egy ipari gyártótól. Ez a művészi attitűd az egy technológiára összpontosító műtermekkel szemben nagy teret enged a médiumok és technikák közötti átjárásnak. A művésznak nem kell elsajátítania a kivitelezéshez szükséges tudás minden apró lépését, ahogy nem korlátozza lehetőségeit a műterem felszereltsége sem.

A művész műterme működése tekintetében akár ipari szintű termelővé is kinőheti magát. Andy Warhol a New York East 47<sup>th</sup> Street-i műtermét ironikusan *Factory*-nak nevezte. Műterme valóban egy kis gyárhoz hasonlított, ahol asszisztensekkel dolgozott, a szitanyomatok sorozatban készültek, filmet forgatott és festett.

### *3.4. Asszisztencia*

A műterem működési mechanizmusa és ennek működtetői, szereplői szintén hatással lehetnek a műre. Ez számos kérdést vet fel a mű eredetisége, a művész autoritása szempontjából.

A mester és asszisztens közti viszony sokféle lehet. Például Jeff Koons nyolcvanhét alkalmazottal dolgozik, akik váltásban kivitelezik a művei tervét. Damien Hirst brit művész pedig mindig a projektje igényei szerint alkalmaz csapatot, ugyanakkor Jasper Johns huszonhárom évig dolgozott együtt ugyanazzal az

asszisztensével.<sup>15</sup> A legtöbb sikeres művésznek szüksége van asszisztenciára, nemcsak a munkák kivitelezésénél, hanem a kapcsolattartás vagy a kiállítások szervezésében és brandjének promotálásában is.

Van, aki szorosabb kapcsolatot ápol az asszisztenseivel, és a pusztán kivitelezésen túl a tervezés, szervezés folyamatába is beavatja, amilyen például Andy Warhol és Ronnie Cutrone kapcsolata, aki Warhol fő festőasszisztense volt 1972-től 1982-ig. Amellett, hogy kikeverte a kért színeket, felfeszítette a vásznakat, Coutron fotókat is készített Warhol festményeihez, amelyeknek szerzői jogát azonban sajátjának tekintette. Kapcsolatuk túlmutat az alá–fölé rendelt asszisztens–mester viszonyon, szinte alkotótárs szintre emelve azt. A mester és asszisztens viszonya azonban nemcsak egyirányú lehet. A mester mentor szerepet is betölthet asszisztensével szemben, aki sokat tanulhat és profitálhat mestere tapasztalataiból és kapcsolataiból. A mester mellett töltött idő hasznos, a kor elvárása azonban az egyediségre helyezi a hangsúlyt, így ez akár negatív hatással is lehet a feltörekvő fiatal művészre. Ross Bleckner szerint egyik fél számára sem egészséges a hosszú távú együttműködés, ezért pár évente cseréli asszisztenseit: „Egy bizonyos pont után attól tarthatsz, hogy akik neked dolgoznak, ellened dolgoznak, ha a karrierjük nem úgy alakul, ahogy gondolták.”<sup>16</sup> E probléma elkerülését segíti a segédek folyamatos cserélése, vagy az, hogy a művész nem művészt alkalmaz, hanem szakembert, egy mesterembert, aki adott munkafolyamatot tökéletesen elvégez ugyan, de nem látja át a művészi részét, és nincs is arra ambíciója.

Az idők során a mester és asszisztencia megítélése változott, ma elfogadott, hogy idegen kéz kivitelezzen egy műalkotást, de ez például értékvesztéssel jár egy Rembrandt-mű esetében. A Metropolitan Museum of Art 1995-ben ezzel a tematikával

---

<sup>15</sup> Linda Yablonsky, *The Studio Sistem*, [2007] ; újranyomtatva: Jens Hoffmann [2012] (szerk.) *The Studio*, Documents of Contemporary Art, Whitechapel Gallery, London, 66–69. o.

<sup>16</sup> „After a certain point, you fear they may hold working for you against you if their career has not happened the way they thought it should.” Linda Yablonsky, *The Studio Sistem*, [2007], újranyomtatva: Jens Hoffmann [2012] (szerk.) *The Studio. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery, London, 66–69. o.

rendezte meg *Rembrandt / Nem Rembrandt* című kiállítását<sup>17</sup>, ahol együtt szerepeltek Rembrandt saját kezű művei a tanítványok, segédek és imitátorok műveivel.

### 3.5. Ipari kivitelezés – a kézjegy hiánya

A mechanikusan reprodukálható művek koncepciója olyan művészek munkásságában, mint Warhol vagy Rauschenberg, a 60-as években virágzik. Tony Smith – a mű és művész között történő bármiféle személyes kontaktus elkerülése céljából – telefonon keresztül rendelte meg 1968-ban „Die” alkotását egy fémipari cégtől. De példa lehet Moholy Nagy László is, aki már 1923-ban elkészítette *EM 1 Telephonbild* (Telefonkép) című munkáját. A kép pontos formai adatait telefonon keresztül diktálva rendelte meg azt, egy zománctáblagyártó cégtől. Moholy tetteivel megfogalmazza, hogy a művészet maga a tárgy ideája, és nem annak kivitelezése. Damien Hirst vagy Jeff Koons nem maguk készítik festményeiket, és nem is gondolják ezt feladatuknak. A „rendező” pozíciójában határozzák meg magukat, a kivitelezést pedig olyan szakemberekre bízák, akik náluk jobban értenek az adott munkához. Felvetheti az eredetiség kérdését az, hogy a megrendelt gyári kivitelezésű művek nélkülözik a művész kézjegyét, és újragyárthatók, sőt, reprodukálhatók. 1989-ben Carl Andre és Donald Judd egy-egy szobrát, pontosabban ezeknek a másolatát állították ki a Los Angeles-i Ace Gallery-ben. Az olaszországi Panza-gyűjteményben levő szobrokat a költséges szállítás miatt a művészek tudta nélkül újra legyártották az USA-ban. A galéria arra hivatkozott, hogy ezek a művek eredetileg is ipari körülmények között készültek, és nem hordozzák a művész kézjegyét, így eredetiként bemutatható az újragyártott darab is. Mivel a művészeknek nem volt tudomásuk az újragyártásról, amikor erre fény derült, nagy felháborodást okozott, a művészek hamisítással vádolták a galériát. Az eset azt bizonyítja, hogy a mű eredetisége vagy autenticitása nem a művész kézjegyétől, az installáció eredeti helyétől függ, hanem a művész autoritása (rendelkezési joga) teszi azt

---

<sup>17</sup> Hubertus von Sonnenburg, *Rembrandt/not Rembrandt*, in the Metropolitan Museum of Art, New York, N. Y. [https://books.google.hu/books?id=DySoV5kFMV0C&printsec=frontcover&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.hu/books?id=DySoV5kFMV0C&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false), letöltés ideje 2022. 05. 12.

legitimé. „A kézjegy hiányával a szerzőiség a művész autoritásába költözik, amely őt mint rendezőt vagy ellenőrt a gyártás jóváhagyásra felhatalmazza.”<sup>18</sup>

### 3.6. A Strobl-műterem átalakulásai

A Magyar Képzőművészeti Egyetem hallgatói az egyetem kihelyezett épületeiben (pl. Epreskert) tanulmányaik alatt: Strobl Alajos, Benczúr Gyula, Lotz Károly, Székely Bertalan, Feszty Árpád stb. műtermeiben alkotnak. Strobl Alajos szobrászművész és tanár műterme, amely az Epreskert legimpozánsabb műteremegyüttese<sup>19</sup>, reprezentatív műteremként és a mesteriskola kettős funkciójának épült, azóta is szobrász- és oktatóhelyként szolgál több osztály, akár 20–30 diák számára. Ennek különlegessége, hogy ezek a műtermek több mint 100 év történetét hordozzák magukban, így ugyanaz a tér fogadja be több generáció művészetről vallott nézeteit. Szerepük ugyan továbbra is az alkotás és oktatás helyévé lenni, de az alkotói gyakorlat és ezzel együtt az oktatás is az idők során nagymértékben változott.

Tehát minek nevezhetjük ezeket a tereket, amelyek túlmutatnak a tanterem szerepén, funkcióján, tanteremnek, műhelynek, műteremnek vagy a bauhausi értelemben vett laboratóriumnak, hiszen szociális életterek, munkaterek és kiállítóterek is egyben. A Bauhaus iskola kezdeményezésével az individuális munka mellett megjelennek a kooperáció és kollaborációs munkagyakorlatok, amelyek az egyetemi tanulmányok után is produktívan működhetnek, így az oktatásban ma a csoportos, projekt alapú gondolkodás tendenciáját is tapasztalhatjuk. A hallgatók felismerik a közös gondolkodás hatékonyságát és inspirációs erejét, másrésről a szabad mozgást a médiumok és az eszközök sokasága között, melyek technikai elsajátítása lehetetlen vállalkozás ma már egyetlen ember számára. Szegedy-Maszák Zoltán, az MKE

---

<sup>18</sup> Miwon Kwon, „Egyik helyet a másik helyett. Megjegyzések a helyspecifikusságról”, in Kékesi Zoltán, Lázár Eszter, Varga Tünde és Szoboszlai János [2012] (szerk.) *A gyakorlattól a diszkurzusig*, Magyar Képzőművészeti Egyetem Képzőművészet-elméleti Tanszék, Budapest, 118–121. o.

<sup>19</sup> Strobl tanári kinevezésével merült fel egy reprezentatív műterem igénye, mely az oktatás feltételeinek is eleget tesz. Gerster Kálmán építész tervezte az épületet, 1889-ben készült el. Bővebben, Gábor Eszter „Az epreskerti művésztelep” című tanulmánya, in Katalin Keserü, András Hadik és Orsolya Radvány [2002] (szerk.) *Művészek és műtermek. Tanulmánykötet és katalógus a Budapest, a művészek városa című kiállításhoz*, Ernst Múzeum, Budapest, 41–42. o.

Intermédia Tanszékének tanára szerint: „A 19. sz.-i diszciplináris művészeti oktatásszemlélet idejétmúlt.”<sup>20</sup> Az egyetem egyes műtermei hatalmas méretűek, ahol egy-egy műteremben most akár 10 hallgató is dolgozik. A közösségi téren belül az individuális kísérletezés kisebb, privát területeken folyhat. Sugár János, az MKE Intermédia tanszék tanára szerint a munkatér – privát és közösségi tér – kialakítása az egyetemi műteremben egy valós élethelyzetre készít fel, amely gyakorlatot tudatosan a képzés részévé kellene tenni. Az egyetemi műterem tehát egy folyamatosan változó tér, ahol a privát – egyéni alkotó – hely találkozik a közösségi (diszkurzív) és a nyilvános térrel (kiállítótér). A legfontosabb szempontjává tehát az oktatói műteremnek a flexibilitás válhat – akár a mozgatható falaival, az egybenyitás vagy leválasztás lehetőségére vagy a szabályozható világítással a projekcióknak vagy változó funkciójú nagy falfelületekkel, melyek a különböző projektek hordozó-felületeiként funkcionálhatnak.<sup>21</sup>

#### **II.4. A műterem mint művészi téma**

Az alkotómunka – ahogy bármely mesterség – és helyének dokumentatív vagy szimbolikus ábrázolása már az ókorban fellelhető faragványokon, kerámiákon, muráliákon. A műterem ábrázolásának témája mint az önreprezentáció eszköze azonban az 1600-as években válik népszerűvé. Előtte az alkotással kapcsolatos zsánerképeken jellemzően egy „figurát” látunk, aki például fest, mint például Niklaus Manuel Deutsch *St. Lukács Festi a Szűzet* című alkotásán (itt nem a művész mint egyéniség kerül az ábrázolás fókuszába), melynek témája szimbolikus, maga a festészet. A művész maga, az alkotó és műtermének ábrázolása az önarcképek elterjedésével hozható párhuzamba. A műtermében önmagát ábrázoló művész tulajdonképpen kiterjesztett önarcképként

---

<sup>20</sup> Salacz Ádám, *Átalakuló műterem*, Interjú Sugár Jánossal és Szegedy-Maszák Zoltánnal a változó képzőművészeti oktatásról és a hozzá kapcsolódó térhasználati igényekről. [https://meonline.hu/vizualis-kultura/atalakulo-mu-terem/?fbclid=IwAR3iboLSkDeUKL2isLDuXFomRc\\_YqWn5I4a7lhyFHlp1pLsybigb6XP6Wxg](https://meonline.hu/vizualis-kultura/atalakulo-mu-terem/?fbclid=IwAR3iboLSkDeUKL2isLDuXFomRc_YqWn5I4a7lhyFHlp1pLsybigb6XP6Wxg), letöltés ideje: 2022. 05. 09.

<sup>21</sup> Uo.



2. kép: Niklaus Manuel Deutsch: *Saint Luke Painting the Virgin*, 1515, tojástempera, fa, 117x82 cm, Kunstmuseum, Bern.

tekinthető. A műterem-ábrázolás e szerint amellet, hogy dokumentatív jellegű, az önreprezentáció eszköze, betekintést enged a művészi aktus pillanatába, amely által segít megértenünk a műterem sokoldalú funkcióját és szerepét. Ilyen például Diego Velázquez *Udvarhölgyek* (1656) című festménye. A képen a festő saját műtermét jeleníti meg (IV. Fülöp spanyol király madridi palotájának termében), miközben a királyi család és az őket körülvevő udvari személyzetet festi. Középen Margarita hercegnő az udvarhölgyek társaságában, míg a tükörben a királyi pár, Fülöp és Mariana megvilágított tükörképe látható. A jelenet tulajdonképpen a művészt mutatja be munka közben, rangját és a királyi családdal való kapcsolatát megörökítve.





3. kép: Diego Velázquez: *Udvarhölgyek / Las Meninas*, 1656, olaj, vászon, 318 x 276 cm, Museo Nacional del Prado.



4. kép: Johannes Vermeer: *A festő műtermében*, 1662–1668, olaj, vászon, 120 x 100 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienna.

Johannes Vermeer *A festőművészet / A festészet allegóriája / A festő műtermében* (1666) címváltozatokkal rendelkező alkotásának központi figurája egy, a modelljét festő művész, aki a nézőnek háttal ül, így nem lehetünk biztosak személyében, aki valószínűleg a művész maga.<sup>22</sup>

Rembrandt van Rijn *A művész a műtermében* (1628) című képe azt a pillanatot mutatja be, amikor a művész hátralép művétől, hogy szemügyre vegye munkája eredményét. Az alkotás fontos eleme a készülő festmény, amit a felületéből áradó fény tesz hangsúlyossá, annak ellenére, hogy nem láthatjuk, mit is ábrázol. Svetlana Alpers művészettörténész szerint Rembrandt „műveinek tulajdonított színházi karakter abból fakad, hogy a művész az életet úgy látja vagy legalábbis ábrázolja, mintha az egy stúdióesemény lenne”.<sup>23</sup> Az 1800-as évektől a műterem-ábrázolásokon az alkotói tér olyan helyként jelenik meg, amelyre nem vonatkoznak a mindennapi berendezés vagy

<sup>22</sup> Lipovszky Csenge Vermeer egy története – A vizuális narráció egy képelemzői kísérlete”, *Palimpszeszt*, 11. szám. [http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/11\\_szam/03.htm](http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/11_szam/03.htm), letöltés ideje: 2022. 04. 14.

<sup>23</sup> „...the theatrical character attributed to Rembrandt's works derives from the way in which the artist contrived to see or at least to represent life as if it were a studio event.” Jens Hoffmann [2012] „The Artist's Studio in an Expanded Field”, in Uő. [2012] (szerk.) *The Studio. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery, London, 14. o.





5. kép: Rembrandt van Rijn: *A művész a műtermében*, 1626–1628, olaj, vászon, 24.8 x 31.7 cm, Museum of Fine Arts, Boston.



6. kép: Peter Hasenclever: *Studio Scene*, 1836, olaj, vászon, 72 x 88 cm, Kunstmuseum Düsseldorf.

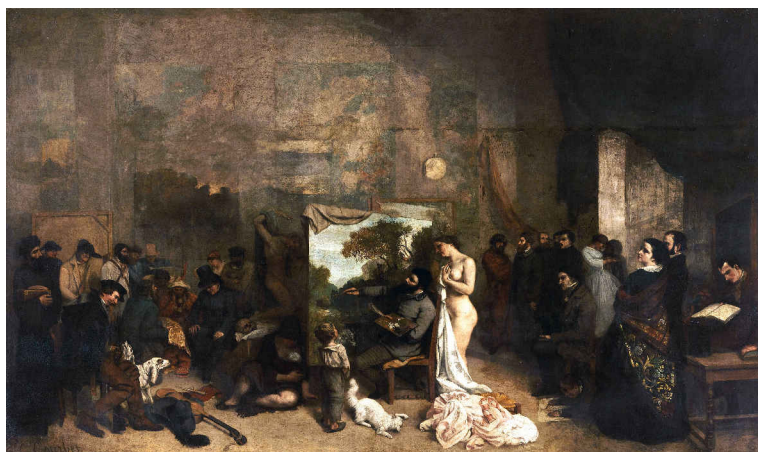
viselkedés szabályai, mint például Peter Hasenclever *Studio Scene* (1836) című festményén, amely egyenesen egy bohémtanyaként ábrázolja műtermét.<sup>24</sup> Paksi Endre Lehel *Műterembelsők* című tanulmányában a XIX. századi műtermi enteriőrökről ezt írja: „Általánosságban elmondható, hogy művészeink tudatában voltak műtermük jellemábrázoló aspektusának, igyekeztek egyéni szint kölcsönözni nekik. A festményen belüli komponálás mintha kilépne a térbe, egy proto-installációs korszak jellemzőjeként...”<sup>25</sup> Tehát a XIX. században a műterem mint tér egy másik funkciójának ábrázolása is fontossá válik: a műterem az elvonulás, a magányos elmélkedés színtere is lesz.

Egy későbbi példa, a realizmus képviselője, Gustave Courbet műterem-ábrázolása *A művész műterme* (1855) című festményen. Az önreflexivitás itt a művész alakjának dicsőítését jelenti, melynek képi reprezentációja jól tükrözi szerepének, társadalmi pozíciójának megváltozását.<sup>26</sup> „A romantikus művész alakja a szorgos mesteremberből zseniális géniusszá válik, így lesz a műterem a művészi teremtés

<sup>24</sup> Révész Emese, *Műterem, szerepek és újraértelmezések*, <https://revart.eoldal.hu/cikkek/kepzmuveszeti-foiskola-tortenete/szekely-bertalan-osztondijasok-kiallitasa.html>, letöltés ideje: 2022. 04. 14.

<sup>25</sup> Paksi Endre Lehel, „Műterembelsők 1885–1914”, in Katalin Keserü, András Hadik és Orsolya Radvány [2002] (szerk.) *Művészek és műtermek. Tanulmánykötet és katalógus a Budapest, a művészek városa című kiállításhoz*, Ernst Múzeum, Budapest, 100. o.

<sup>26</sup> Hoffmann, *id. mű*, 13. o.



7. kép: Gustave Courbet: *A művész műterme*, 1855, olaj, vászon, 361 x 598 cm, Musée Du Louvre.

mágikus színterévé, amely elzártsága és különössége révén válik vonzóvá a külső néző számára.”<sup>27</sup> A kép középpontjában Courbet saját magát ábrázolja tájképfestés közben, körülötte két oldalán barátai és támogatói, illetve a művészetek szimbólumait és a korabeli francia társadalom rétegeit jeleníti meg.

#### 4.1. Műterem művész nélkül

A XX. századtól, a fotográfia megjelenésével átveszi a festészettől a dokumentáció szerepét. Elterjedése óta a műtermekről jelentős mennyiségű dokumentáció maradt ránk, fotográfusok művei, akik képeiken megpróbálják a művészt és különleges környezetét, műveivel körülvéve, jellegzetes egyéniségként bemutatni. Ennek és a művészet történetében bekövetkezett változások hatására a festészetben a műtermi enteriőrök ábrázolása megváltozik, a műterem szabadabb, szubjektívebb megközelítése kerül előtérbe, a műterem a művész autonómiájának színtere lesz.

Henri Matisse *The pink studio* (1911) alkotása egy műteremsorozat része, a művész Issy-les-Moulineaux-i műtermében készült enteriőrábrázolás, amely felhagy a perspektíva ábrázolásával, a színeket szubjektíven használva a kép a művész egyediségének valóságát hirdeti, a festő nem látható, azonban jelenlétét a tárgyakon keresztül sejtjük. Matisse ezen alkotásai szolgáltak előzményeként Pablo Picasso *The*

<sup>27</sup> Révész Emese, *Műterem, szerepek és újraértelmezések*, <https://revart.eoldal.hu/cikkek/kepzmuveszeti-foiskola-tortenete/szekely-bertalan-osztondijasok-kiallitasa.html>, letöltés ideje: 2022. 04.14.



8. kép: Henri Matisse: *The pink studio*, 1911, olaj, vászon, 182 × 222 cm, Pushkin Museum.



9. kép: Pablo Picasso: *The studio*, 1955, olaj, vászon, 80,9 x 44,9 cm, Tate Modern.

*studio* című sorozatának. Az 1950-es években készült *The Studio* című festmény a „La Californie” műtermét jeleníti meg, azt a Cannes melletti villát, amely egy szecessziós stílusú, tengerparti kilátással rendelkező épület volt. Picasso 1955. október 23–31. között tizenegyszer ábrázolta műtermének nézeteit, majd november 12-én egy tizenkettedik vásznon visszatér ugyanerre a témára.<sup>28</sup> A kép a műterem sajátos aspektusait mutatja meg, amelyek mind a tizenkét vásznon ismétlődnek, mint például a szecessziós ablakok, bizonyos eszközök vagy a falon függő gitár. A sorozatban maga a műterem válik a festmény főszereplőjévé. A stúdió üres, de Picasso jelenléte – ahogy Matisse-nál – erősen érződik az otthagytott szerszámokon, modellező-állványon.<sup>29</sup>

A hatvanas évektől a műterem veszít mitologikus státuszából, és inkább a mű létrehozásának praktikus és szükséges helyévé válik. Duchamp 1966-ban kiállítja az üres műtermét. E gesztussal a klasszikus „művészi praxisának” befejezését szimbolizálja, a műterem sterilitása a kreatív gyakorlat megbénulásaként értelmezhető.

<sup>28</sup> Pablo Picasso, *The Studio*, Tate Modern, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/picasso-the-studio-t06802>, letöltés ideje: 2022. 04. 14.

<sup>29</sup> Uo.

Ez a mű Duchamp késői éveiben keletkezett, miközben senki sem tudta, hogy egy másik műteremben ekkor fejezte be az *Étant Donnés*-t (1966).<sup>30</sup>

Az alkotás helyének ábrázolása tehát minden korban magától értetődő, kézenfekvő, ezért gyakran megjelenő téma, amely szimbolikus tartalommal, összetett jelentéssel bír, amire a néző kíváncsi, hiszen az az érzésünk, hogy magába a „művészetbe”, keletkezésének folyamatába enged betekintést.

### III. A TÉR ÉS MŰ VISZONYA

#### III.1. A mű középpontjában az ember

A mű és tér önmagukban két passzív fizikai létező. Ami a művet létrehozta, életre kelti, és ami a teret aktivizálja, az az emberi komponens, pontosabban ennek biológiai, pszichológiai és szociális kapcsolata e fizikai létezőkkel. A művészt és művet közvetlen viszony jellemzi, azonban a tér és a mű közvetetten vannak hatással egymásra. Bár a művész tekinthető aktív szereplőnek – aki fizikai manipulációt hajt végre (alkotás) –, de a tér is hatással van a művészre (pl. orientáció, téri tapasztalat). A környezet és művész közötti kapcsolat az érzékelésen és észlelésen keresztül jön létre.

##### *1.1. Az érzékelés élettani áttekintése*

A környezetérzékelés legfőbb szerve a szemünk, a vizualitáson keresztül jutunk a legtöbb információhoz, azonban a térérzékelés több érzékszerv szimultán működésével és bonyolult idegrendszeri, kognitív folyamatokon keresztül válik teljessé. Az érzékszervek (receptorok) felosztása több szempont szerint is történhet. Élettani szempontból az érzékelés felosztható: ízlelés, látás, szaglás, egyensúly (vesztibuláris),

---

<sup>30</sup> Brian O'Doherty, *Studio and Cube*, [2007], reprinted Jens Hoffmann [2012] (szerk.) *The Studio. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery, London, 40. o.

hallás és szomatoszenzoriális érzékekre. A szomatoszenzoriális érzékhez tartozik a hőérzet, a fájdalomérzet, a tapintás és a propiocepció.<sup>31</sup>

Az érzékszerveinket (nagyvonalakban) két csoportra oszthatjuk, távoli (telereceptor) és közvetlen érzékelőkre (kontakt receptor). A távoli környezet érzékelésére szolgál a szem, a fül és az orr, a közvetlen környezet kontakt érzékelésére pedig a bőrünk és a nyálkahártyákon található receptorok. Az érzékszervek azonban ennél többértékűek. A bőr a tapintás útján gyűjt be információt a közvetlen környezetről, a különböző faktúrájú felületek érzékelésével vagy a kontakt hőérzet útján. Bőrünk azonban távoli érzékszervként is működhet, hiszen a sugárzó hő érzékelésére is képes. A fül hanghullámok észlelésével a távoli környezetet térképezi fel, míg a belső fül segít testünk térbeni helyzetének felismerésében, az egyensúlyi helyzetünk megteremtésében is.<sup>32</sup> Propriocepciónak hívjuk a kinesztetikus érzékelést, mely „a test és végtagok térben való pozíciójának és mozgásának tudatosságaként írható le”.<sup>33</sup>

Érzékszerveink és idegrendszerünk működése meghatározó lesz a térről és időről alkotott képzeink szempontjából, azonban ezeket még számos fiziológiai, pszichikus és társadalmi tényező is befolyásolhatja.

### *1.2. Az észlelésünkről*

„A környezet észlelése minden környezeti viselkedésünk alapja.”<sup>34</sup> A pszichológiának két különböző elmélete született észlelésünkre vonatkozóan: a közvetlen és a konstruktív észlelés elmélete.

---

<sup>31</sup> A propiocepcióért a Golgi-féle inszerv és izomorsó receptorsejtjei felelnek.

<sup>32</sup> A szöggyorsulás-detektorok félkörös ívjáratok, a fej elfordulását érzékelik, a lineáris gyorsulás érzékelői az utriculusban és a sacculusban foglalnak helyet.

<sup>33</sup> Kincses Péter Zoltán [2018] *A propioceptív rendszer multimodális integrációs zavara a testséma-testkép összefüggéseiben Parkinson-kórban*, PhD-értekezés tézisei, Pécsi Tudományegyetem, Általános Orvostudományi Kar, Magatartástudományi Intézet, Pécs.

<sup>34</sup> Düll Andrea, „Helyek és dolgok: a tárgyi környezet jelentésének környezetpszichológiai megközelítései és mérési lehetőségei”, in Kapitány Ágnes és Kapitány Gábor [2004] (szerk.) *Termékszemanika*, Magyar Iparművészeti Egyetem, Budapest, 53. o.

Ulrich Neisser<sup>35</sup> a konstruktív (top-down) vagy közvetett észleléselemélet megalapozója szerint a receptorok által érzékelt környezetből érkező fizikai ingerek kognitív folyamatokon, tanuláson keresztül nyernek értelmet. Hermann von Helmholtz<sup>36</sup> szerint az érzékeletekből magasabb rendű agyi folyamatok következtében tudatalatti tapasztalatokra teszünk szert. Az észlelés folyamata nem tükrözi a világot, hanem az érzékeltet alapján mentális reprezentációk, vagyis tanult sémák formájában tárolja.<sup>37</sup> Az ingereket ezekhez a tapasztalatokhoz illeszti, így értelmezi, amit érzékel. Tehát, ha az észlelés tapasztalati úton, kognitív folyamatok révén jön létre, akkor nem tekinthetjük objektívnek. E személyes tapasztalatokon túl az észlelést a kulturális környezet is nagymértékben befolyásolhatja.<sup>38</sup>

James J. Gibson<sup>39</sup> a közvetlen (bottom-up) vagy ökológiai észlelés-elmélet megalapozója ezzel szemben az észlelésre mint aktív és közvetlen folyamatra tekint. E szerint az evolúció során olyan hatékony perceptuális rendszereink fejlődtek ki, melyeknek nincs szükségük az értelmező, kognitív folyamatokra. Így direkt észlelésünk a kontextushoz kötődik. Ez az elmélet az észlelés elengedhetetlen részeként tekint a mozgásra, mely lehetővé teszi a vizuális környezet különböző szögekből való vizsgálatát, azaz az állandó, invariáns észlelését. „A dolog változóként jelenik meg, vagyis az észlelés minden fázisában másképp meghatározottként, miközben mégis ugyanaz a dolog marad”<sup>40</sup> – írja Edmund Husserl *Dolog és Tér* című tanulmányában. Gibson szerint környezetünk észlelése direkt és jelentésteli. Jelentéstelinek nevezi a környezeti tárgyak funkcionális jellegzetességeinek, továbbá használhatóságának meglátását. Ezt tárgy-affordanciának nevezi. A környezeti elemek használhatósága már

---

<sup>35</sup> Ulrich Neisser (1928–2012) német születésű, Amerikában kutató pszichológus, a kognitív pszichológia megalapozója.

<sup>36</sup> Herman von Helmholtz (1821–1894) német orvos és fizikus.

<sup>37</sup> Düll Andrea, *id. mű*, 53. o.

<sup>38</sup> *Ablakkísérlet*, Allport és Pettigrew 1957, idézi Holahn 1982/1995, Düll Andrea, *id. mű*, 55. o.

<sup>39</sup> James J. Gibson (1904–1979) amerikai pszichológus.

<sup>40</sup> Edmund Husserl, „Dolog és tér”, in Bacsó Béla [2011] (szerk.) *Tér, fenomen, mű*, Kijárat Kiadó, Budapest, 148. o.



előrevetíti az aktív cselekvés lehetőségét is, melyet Gibson akció-affordanciának (használhatóságnak) nevez. Szerinte az észlelő rezonál a tárggyal történő interakció lehetőségére. A fizikai környezet kontextuális jelzései elegendő információval szolgálnak ennek viszonyairól és használhatóságáról.

Ulrich Neiser később megpróbálja a két elméletet együtt vizsgálni, azok szembenálló nézetei ellenére. Tehát a jelenkori pszichológia szerint az észlelési folyamat során kombinálva használjuk a rendezett szenzoros információt és az értelmező sematizált információt.<sup>41</sup>

### 1.3. Kontextusfüggő tárgypercepció

A kutatási eredmények arról számolnak be, hogy a tárgyak észlelésében komoly szerepet játszik a környezeti kontextus, melynek szerepét Biederman<sup>42</sup> vizsgálta a tárgyak felismerése szempontjából.<sup>43</sup> Ezt, vagyis az általános környezet és a tárgy kontextusbeli kölcsönhatásának tapasztalatait felhasználhatjuk egy speciálisabb tér–tárgy kapcsolat, a mű és tere vizsgálatára.

A műalkotás egy olyan, érzékeny és kifejezetten kontextusfüggő médium, melynek olvasatát és tartalmát sok minden befolyásolja. A művészeti tér kontextusteremtő erejű, ami többek között meghatározza specifikusan az adott helyhez kötött viselkedésünket, a művészeti tér felboríthatja a rögzült tárgyi reprezentációkat. A dadaizmus szellemében kiállított ready-madek óta tudjuk, hogy a művészi szándék és a környezeti kontextus teljes mértékben megzavarhatja egy már jól ismert tárgy felismerését. Marcel Duchamp 1917-ben a Független Művészek New York-i Társaságának kiállítására benyújtja R. Mutt álnéven az elhíresült piszoárt *Forrás* címmel. Ezzel a gesztussal nemcsak a művészi autoritás erejét jelenti ki, de azt is

---

<sup>41</sup> Dül Andrea [2000], „Az érzékelés és az észlelés pszichológiája”, in Oláh Attila és Bugán Antal [2006] (szerk.) *Fejezetek a pszichológia alapterületeiből*, ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 44. o.

<sup>42</sup> Irving Biederman amerikai tudós az érzékelés és észlelés kontextustól való függését vizsgálta, a komponens alapú felismerésmódel vagy RBC-elmélet (Recognition by components) megteremtője.

<sup>43</sup> 1972–1989 között készült vizsgálat, lásd: Dül Andrea, „Helyek és dolgok: a tárgyi környezet jelentésének környezetpszichológiai megközelítései és mérési lehetőségei”, in Kapitány Ágnes és Kapitány Gábor [2004] (szerk.) *Termékszematika*, Magyar Iparművészeti Egyetem, Budapest, 58. o.

„állítja”, hogy a művészeti tér bármilyen tárgyat műtárggyá alakíthat. Az értelmező észlelésünk során tehát az objektív, fizikai térrel párhuzamosan kialakul egy belső, szubjektív tér is.<sup>44</sup> A kettő együttese fogja megalkotni azt a teret, amely meghatározza és lehetővé teszi az aktuális térhez kapcsolódó helyspecifikus viselkedésünket és tájékozódásunkat.

Általános környezetünk és tereink a funkció által „helyek”-ké minősülnek. Bizonyos helyekként azonosítani élettereinket (mint például játszóter, otthon, kiállítóter stb.), a környezet azonosítására, de viselkedésünk segítésére is szolgál. A „hely” egy komplex, többféle receptoron keresztül inger által eredményezett fizikai, emocionális és kognitív jelentéshalmaz együttese. A helynek jelentést tulajdonítunk, és ennek a specifikus kontextus-környezetnek az automatikus felismerése segíti a dolgokhoz való viszonyulást, az esetleges interakciót.

### **III.2. Térelméleti kitekintés**

A tér fogalmával szinte minden tudományágban találkozunk, különbözőképpen értelmezve azt, számos vizsgálati szempont szerint. A tér fogalma nem axiomatikus, értelmezésének sokfélesége jellegének komplexitásából adódik, hiszen a tér nem csupán egy fizikai valóságelem, jelentése sajátos viszonyrendszerekben, különféle struktúrákban vizsgált. Az, hogy mit értünk tér alatt első hallásra a szó hétköznapi használatában, triviálisnak tűnhet, mégsem könnyű további kérdések nélkül egyszerűen meghatározni. A természettudományos megközelítés a természet általános megfigyelései alapján empirikus módszerekkel vizsgálódik, a természet teret alakító folyamatainak feltárására törekszik, míg a társadalomtudomány kritikailag vizsgálja a társadalom átalakító szerepét a térszervezés folyamatában.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> „...fizikailag-matematikailag leírható tér, jellemzői például a távolság, alak, térfogat.” Uo. 59. o.

<sup>45</sup> „Az ego-tér, amelyet, mint az elnevezés is mutatja az én hoz létre azáltal, hogy az objektív teret pszichológiai műveletekkel tagolja.” Uo. 59. o.



A térrel mint földrajzi helyszínnel elsősorban a természettudományok foglalkoznak, de az ókori filozófia elméletei – az empirikus kutatáshoz szükséges műszerek hiánya miatt (távcső vagy mikroszkóp) – sok szempontból megelőzték azt.

Platón *Timaiosz*ában megfogalmazott tér és idő szemlélete absztrakt, metafizikus, tapasztalati megközelítés helyett inkább elvont. Filozófiája a szellemi ideákat tartja elsődlegesnek az érzékelhető környezet tapasztalataival szemben. Elmélete szerint a tér az időtől és az elmúlástól független filozófiai és fizikai entitás, az atomoktól a Földig minden fizikai dolog helye. Teóriája tehát: a teret *fizikai* és *anyagtalan* minőségeiben is magában foglaló elmélet.<sup>46</sup>

Platón tanítványa, Arisztotelész azonban mestere ideáit az érzékelhető és tapasztalható világ nézőpontjából kezdte vizsgálni. Tér-idő elmélete a *Fizika* harmadik és negyedik könyvében természetfilozófiai összefüggésekben kerül tárgyalásra. Arisztotelész a teret, az időt és a helyet is a mozgáson keresztül értelmezte, számára a fizikai mozgással írható le a térbeli helyzet és az idő is. E szerint a világ jelenségeinek alapja a mozgás, melyet a legtagabb értelemben definiált, alapvetően minden változást értve alatta, amely a potenciális létről az aktuális létre való átmenetet jelöli. A mozgások szerinte vagy természetszerűek, a mozgó egyed természetéből adódóak, vagy természetellenes, erőszakolt mozgások lehetnek. A *hely* fogalma filozófiájában nem egy bizonyos térrészt képvisel. Minden tárgy azon hely felé tart, melyben *otthon* van. Ha valamely tárgy a maga természete által rendelt hely felé mozog, akkor ez természetszerű mozgás, így szükségképp gyorsuló, ha ellenben más irányba erőszakosan tereltetik, akkor mozgása lassuló.

Az abszolút tér (szubsztanciális térelemzés) elmélet megalapozói, Galileo Galilei, Isaac Newton, majd René Descartes átírják az arisztotelészi nézeteket, amelyek a teret test nélküli nem-szubsztanciának tekintik. Descartes elmélete szerint a tér önmagában létező, ugyanúgy tekint rá, mint a világ többi tárgyára. A tér, test és hely relációjának vizsgálatával megállapítja, hogy ezek bizonyos értelemben nem különböznek egymástól, hiszen „ugyanaz a kiterjedés, mely a test természetét alkotja,

---

<sup>46</sup> Moravánszky Ákos és M. Gyöngy Katalin [2007] (szerk.) *A tér: Kritikai antológia*, Építészetelmélet a 20. században sorozat, 2. Terc Kiadó, Budapest, 10. o.

alkotja a tér természetét”.<sup>47</sup> Ha a térből elveszünk egy bizonyos tárgyat, a tárgy helyén ugyanaz a kiterjedés marad annak ellenére, hogy ezt a helyet most más anyag tölti ki. A különbség csupán a tér és a benne foglalt test elgondolásában rejlik. „Minden testnek kiterjedése van, mely kitölti a tér egy meghatározott részét, ezáltal azonosulva magával a térrel, így a tér meghatározza a dolgok, tárgyak lényegét.”<sup>48</sup> Descartes a helyet relatív térként értelmezi, hiszen a helyzet meghatározása csak más mozdulatlanak vélt testek relációjában lehetséges. Azonban abból kiindulva, hogy a világegyetemben nincs egyetlen mozdulatlan pont sem, arra következtethetünk, hogy semminek sincs megszabott helye, a hely tehát csak gondolatilag rögzíthető.<sup>49</sup>

Az abszolút térszemlélet a teret önmagában valónak, mindentől függetlennek tekinti, a relatív térszemlélet szerint a világ az alkotóelemei közti kapcsolat révén jön létre, azaz a tudomány által konstruált térben, s így az objektívként elfogadott geometriák is önkényesen választott feltételezéseken alapulnak csupán.<sup>50</sup>

Gottfried Wilhelm Leibniz első között fordult szembe Descartes abszolutista elméletével, egy másik jelentését, a relativista szemléletet képviselve, miszerint a tér egy szubjektív érzékelésből származó képzet. Fizikai kiterjedése csak az anyagnak lehet, szerinte a teret pedig egymás mellett álló monászok sokasága alkotja. A szubsztanciát „monász”-nak nevezte, melyek oszthatatlan egységek, „természeti atomok” vagy „metafizikai pontok”, erőközpontok komplexuma. Elméletében a tér önmaga nem egy objektum, csupán a tárgyak közti viszonyokból adódó eszme. „Ez azt jelenti, hogy a tárgyak közti kapcsolatok alkották a teret, a tér az együttlétek rendjét fejezi ki” – írja Benedek József Leibniz filozófiájáról.<sup>51</sup>

Immanuel Kant elveti az abszolutista és relativista nézeteket, és egy egységes

---

<sup>47</sup> René Descartes [1996] *A filozófia alapelvei*, Osiris Kiadó, Budapest, 78. o.

<sup>48</sup> Hans Joachim Störig [1997] *A filozófia világtörténete*, Helikon Kiadó, Budapest, 271. o.

<sup>49</sup> Descartes, *id. mű*, 79. o.

<sup>50</sup> Faragó László [2012] „Térértelmezések”, *Tér és Társadalom*, 26. évf., 1. szám, 5–25. o.

<sup>51</sup> Benedek József [2000] *A társadalom térbelisége és térszervezése*, Risoprint Kiadó, Kolozsvár, 10. o.

térfogalom megalkotására tesz kísérletet.<sup>52</sup> *A tiszta ész kritikája* című művében az empiria előtti „objektív” tudást keresi, a teret és az időt a megismerés formáiként vizsgálja. Ezt a priori-nak, egy olyan tapasztalat előtti tudásnak definiálja, mely nem a világból, hanem az „ész”-ből származik. Túllép a tapasztalati valóságon, azonban nem egy hagyományos metafizikát hoz létre, hanem a valóság lehetőségeinek a feltételeit kutatja. A két térelméletet (abszolút, relatív) egymásmellettiséggként kezeli. Könyvének a *Transzcendentális esztétika* című fejezetében foglalkozik a tér relatív elgondolásával mint „a tér, amiben benne vagyok”. Környezetünk érzékelése (külső érzék) az elmének egy olyan tulajdonsága, mely a rajtunk kívül álló világról képes képzeteket alkotni. Kant szerint érzékelés nélkül egyetlen tárgy sem adott, értelem nélkül viszont egyetlen tárgyat sem tudnánk elgondolni, mivel a gondolatok tartalom hiányában üresek, szemlélet és fogalmak nélkül pedig „vakok”. Ezt az érzékelésen alapuló ismeretet a posteriori-ként határozza meg. Ezt a két térről alkotott nézetét egyrészt élesen elválasztja, azonban elképzelhetetlennek tartja egyiket a másik nélkül.

A modern filozófiai irányzatok (például az idealizmus, a pozitivizmus és a materializmus vagy az egzisztencializmus) a tér fogalmát az életfilozófia körébe kapcsolják, tehát a tér bizonyos értelemben szubjektív, idealista ötvözetet is fog kapni.

A XX. század egyik meghatározó irányzata a fenomenológia, melynek alapja a kanti nézetekre épül, miszerint objektum nem létezik szubjektum nélkül. Kanti megfogalmazásban: „nem a megismerés igazodik a tárgyakhoz, hanem a tárgyak a megismeréshez”. Martin Heidegger 1927-ben írt *Lét és idő* című munkájában kérdőjelezi meg azt a korábbi nézetet, miszerint egyedüli valós térnek a 'fizikai-technikai' teret tekintjük, amelyen belül teret kap a cselekvések tere; mint például a művészet tere. Művében elveti a tér tárgyi természetét, következésképp annak vizsgálatát, ahogyan elveti az objektív és szubjektív térképzeteket is. Heidegger a teret a világ fogalmához hasonlítja: a tér alkotja a világot. Ebből adódóan minden, ami a világon belüli, a téren belüli is egyben. (A heideggeri szubjektum nincs „világ” nélkül, az ember nem lélek és test szintézise, hanem egzisztencia /jelenvaló lét/. A térbeliség

---

<sup>52</sup> Kant filozófiájában három különböző teret is megkülönböztet: transzcendentális, matematikai és fizikai térről beszél.

eszerint csak egzisztenciálisan lehetséges.) Heidegger szerint „létező” az, ami különbözik a semmitől (létező a gondolatunk is, a viszonyaink stb.). Azonban minden létező benne foglaltatik egy másik létezőben (a szék a szobában, a szoba az épületben, az épület a városban, majd ezek a világban). A világ a létezőket formai kiterjedés és a távolság összefüggésein túl rendeltetés-jelleggel ruházza fel. A szubjektum létezése tehát amellet, hogy a világban való létet feltételezi, ennek alkotóeleme is egyszerre. A létező fogalma mellett a „lét”-et mint jelenlétet értelmezi, és elhatárolja a lét tárgyi természetű térbeli módjától. Létezésünk térbeliségét a közelség<sup>53</sup> és az irányultság jellemzi. Heidegger a közelséget–távolságot nem fizikai állandóságként értelmezi, ahogyan például a földrajz. „A távolság nem fizikai állandó, hanem a bennünket érintő világban (át)értelmeződő kategória.”<sup>54</sup> A közelséget tehát nem fizikai távolságként, hanem hozzáférhetősége<sup>55</sup> szerint értelmezi. Például gondolatainkon keresztül közelebb érezhetjük magunkat fizikailag távoli helyekhez vagy személyekhez, mint azokhoz, amelyek valós fizikai közelségünkben vannak.

### III.3. Az építészeti tér

Míg a filozófia és a matematika a tér legelvontabb formájával foglalkozik, az építészet materializálja terét, érzékelhetővé és megélhetővé teszi azt. Gernot Böhme német filozófus a *testi jelenlét terének* nevezi azt a teret, amelyben megtapasztaljuk testi létezésünket belül és kívül egyaránt. „A testi tér az a mód, ahogyan itt vagyok, és ahogyan tudatában vagyok annak, ami nem én vagyok – vagyis ez a cselekvések, a hangulatok és a percepciók tere.”<sup>56</sup>

---

<sup>53</sup> A „közelség” Heideggernél az „el-távolítás” mint a távolság megszüntetése értelmezendő.

<sup>54</sup> Faragó László [2012] „Térértelmezések”, *Tér és Társadalom*, 26. évf., 1. szám, 5–25. o.

<sup>55</sup> Heidegger „kézhezállóságnak” nevezi a létezőt, létmódját, rendeltetésszerű hozzáférhetőségét.

<sup>56</sup> Gernot Böhme, „A testi jelenlét tere és a tér mint a reprezentáció médiuma”, in Dánél Mónika, Hlavacska András, Király Hajnal és Vincze Ferenc [2019] (szerk.) *Tér–elmélet–kultúra. Interdiszciplináris térelméleti szöveggyűjtemény*, ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 372. o.

Az ember környezetét mesterségesen befolyásolja, átépíti saját szükségleteinek, céljainak érdekében. A szolgálatába állított terek antropomorf arányrendszer szerint szerveződnek, az ember ősidők óta saját testét használja arányadó rendszerként. Az emberi értelem törvényszerűen szabályosságokat keresve működik. A formaképzés, téralakítás során geometriát, szimmetriát, párhuzamot, harmonikus arányokat próbál teremteni. A természet bonyolult organikus struktúrájában keresi az értelmet, a megfoghatót, a leírhatót, amiből megkonstruálhatja saját testére szabott környezetét. Épített környezetünk olyan komplex tapasztalatot nyújtó térré váló formák sokasága, mely az érzékelhető élményeken túl a cselekvés terepe is.

„A városban önmagamát tapasztalom meg, a város az én megtestesült tapasztalataimban létezik”<sup>57</sup> – mondja Juhani Pallasmaa finn építész, aki az emberi test és az interszenzoriális tapasztaláson keresztül vizsgálja az épített környezetet. Az épített tér a „cselekvés képeit”<sup>58</sup> hordozza magában. A cselekvés lehetősége különbözteti meg az építészetet más művészetektől – vallja Pallasmaa.

Arra hívja fel a figyelmet, hogy a nyugati gondolkodás domináns vizualitása aránytalanságot eredményez, elnyomja a többi érzékkel létesített természetes kölcsönhatást. A ‘hely’ elsősorban nem retinális tapasztalatokra hivatott, hiszen testi kapcsolatba kerülünk vele. Azon túl, hogy testünkkel áthatolunk rajta, kezünkkel végigsimítjuk például a falat, vagy tömegünkkel benyitunk az ajtón, különböző cselekedeteknek ad helyet (alkotás, alvás, evés stb.). „Az építészeti tér megélt tér, nem pedig fizikai űrtartalom”<sup>59</sup> – írja Pallasmaa.

Az ember térérzékelésével, térbeli tájékozódásával, elhelyezkedésével, mozgásával és ezeknek a tényezőknek az ember magatartására való hatásaival antropológiai tanulmányokban találkozhatunk. Edward T. Hall a szubjektív térszükségletekkel a ‘hivatali terek’ szempontjából végzett vizsgálatokat *Rejtett*

---

<sup>57</sup> Juhani Pallasmaa [2018] *A bőr szemei*, Tipotex Kiadó, Budapest, 56. o.

<sup>58</sup> Uo. 90. o.

<sup>59</sup> Uo. 92. o.

*dimenziók* című tanulmányában.<sup>60</sup> Vizsgálata alapján három zónára osztotta a hivatali teret: 1. A közvetlen munkaterület, amely az íróasztal és a szék. 2. A kartávolságon belüli zóna. 3. Az a tértöbbség, ahova a hivatalnok hátrátolja székét, hogy egy pillanatra eltávolodhasson munkájától. Az első zónára korlátozott ember zsúfoltnak érzi a teret. A második zóna tereit kicsinek élik meg, a harmadik zóna terét már kielégítőnek, tágasnak érzi a benne dolgozó. A tér ideális esetben az ember fizikai arányaihoz és a munkavégzés feltételeihez idomul. A munkakörnyezet kialakításában fontos szempont a tárgyak, vagy adott esetben a szerszámok elérhető távolságra helyezése, viszont a szubjektív térszükségletnek is jelentős hatása lehet a munkavégzésre.

Az épített környezetünk egyik, speciális igényekre szabott tere az, ahol a képzőművész alkot. Funkcióját tekintve ez a művészeti alkotófolyamatoknak helyet adó tér. A képzőművészet, legyen az kétdimenziós (festészet) vagy háromdimenziós (szobrászat), egyrészt a térben, másrészt magával a térrel mint eszközzel operáló műfaj. A tér problematikája a képzőművészetben a műfajaitól független alapkérdéseinek egyike. A festészet érintett lehet például az illúziónisztikus térhatások kutatásában,<sup>61</sup> a szobrászat pedig a tömegek térbeli viszonyait vizsgálja, vagy épp magát a 'teret' teszi meg a médiumává.

A képzőművészeti alkotómunka esetében a térigény rendkívül fontos, a megélt tér hatással van a kreatív folyamatokra, ezért az épített teret, hatásának két szintjét megkülönböztetve vizsgálom.

Van egy szubjektív térérzetünk, mely a személyes vonatkozásokon túl kultúrafüggő is. Az objektívnek tekinthető tér azonban a fizikai megvalósítás szintjén befolyásolja az alkotót, s melyben gyakorlati szempontok és racionális érvek mentén hoz döntéseket a mű formálódásának számos tekintetében. Arisztotelész szerint a megismerő tudás fizikailag passzív tevékenység, nem „beavatkozó”, mely a dolgokat úgy hagyja, ahogy vannak. Ezt állítja szembe a gyakorlati tudással (praxis), mely a

---

<sup>60</sup> Edward T. Hall, [1980] *Rejtett dimenziók*, Gondolat Kiadó, Debrecen, 90–92. o.

<sup>61</sup> Lásd Hans Jantzen, „A művészettörténeti térfogalomról”, in Bacsó Béla [2011] *Tér, fenomen, mű*, Kijárat Kiadó, Budapest, 56–88. o.

dolgok elvégzésének ismeretét, az aktív, produktív cselekedetet, valós érintkezést, beavatkozást jelöli.

### 3.1. *A tér gondolatra gyakorolt hatása (a szubjektív tér)*

A művészeti alkotás komplex folyamat, egyrészt szellemi kreáció, de ennek fizikai megvalósítása is, melyek átfedésben vannak egymással. Minden művész a rá jellemző médium függvényében alakítja ki munkafeltételeit, saját szükségleteihez idomítja környezetét.

Az érzékek nemcsak az információk begyűjtésére szolgálnak, de ezek a tapasztalatok mozgatják a képzeletet, és ezeknek az érzékeknek a segítségével alkothatjuk meg elképzeléseinket is. A multiszenzoriális tapasztalatok nagymértékben hozzájárulnak a plasztikus képzelgéshez és alkotómunkához, illetve a mű befogadása során ezeket a tapasztalatokat hívjuk elő a mű megértése érdekében is.

A műalkotás bárhol elgondolható és bárhol létrehozható, legyen az a tér épített vagy természeti környezet. Gaston Bachelard francia filozófus az épített teret védőburokként látja, mely teret biztosít az ábrándozásnak.<sup>62</sup> Pallasmaa pedig egyenesen úgy véli, hogy „a zárt hely épített geometriájára van szükségünk ahhoz, hogy világosan gondolkodhassunk”.<sup>63</sup>

Pál Péter képzőművész egy TV-interjújában (2020)<sup>64</sup> így mesél ezzel kapcsolatos sajátos élményeiről: „Egy japán művésztelepen, gazdag technikai felszereltségű műhelyek mellett, egy 1000 m<sup>2</sup>-es privát műtermet bocsátottak rendelkezésemre. A művésztelep igazgatója pedig ezt tette hozzá: Nem azért kapod meg ezt, mert itt nagy képeket kell festened, nem muszáj semmit csinálnod. Ez a hely azért ilyen nagy, hogy a gondolataid elférjenek.” Pál Péternek azonban nem a tér mérete a meghatározó, hanem annak jellege, vagyis számára nem a „zárt hely épített geometriája” nyújtotta védelem biztosítja a szellemi munka ideális terét, inkább kivonul

---

<sup>62</sup> Gaston Bachelard [2011] *A tér poétikája*, Kijárat Kiadó, Budapest.

<sup>63</sup> Juhani Pallasmaa [2018] *A bőr szemei*, Tipotex Kiadó, Budapest, 64. o.

<sup>64</sup> Pál Péter képzőművésszel interjú a TVR Magyar adásában, 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=ELLhTEfjbJc>, Letöltés ideje: 2021. 08. 15.

a műteremből, mondván: „azért vagyok kinn, mert úgy érzem, ez igazán az a hely, ahol a gondolataim elférnek”.

Épített környezetünknel tudatosan megtervezzük az érzékelés kontrollját. Az auditív és vizuális hatások megszűrése az építészetnek ugyanolyan feladata, mint a környezet egyéb fizikai hatásaitól (csapadék, szél, hideg stb.) való védelem. A tereket tagoló falak elválasztanak és leválasztanak egy darabot a térből (környezetből), egy kontrolláltabb teret létrehozva. Az ajtók és ablakok pedig átjárást teremtenek személyes és nyilvános vagy a különböző funkciójú terek között. A zárt tér védelmet és az intimitás érzetét nyújtja. A kint és bent-et összekötő ablakfelületek méretei pedig befolyásolhatják a szubjektív érzeteket is. A szellemi tevékenységhez vagy bizonyos nagy figyelmet igénylő tevékenységekhez, mint például a zenehallgatás vagy az olvasás, szükségesnek érezhetjük, hogy kikapcsoljuk bizonyos érzékeinket, hogy más érzékek felerősödhesse, saját képzeteket válthassanak ki. Olvasás közben kizárjuk a környezetünk zajait, hogy az olvasott szöveg, a textuális tartalom képeket, illatokat és taktilis érzeteket idézhessen fel.

Az akusztika a vizuálitással szemben nehezebben kizárható inger. Míg a szemünket becsukjuk, hallásunkat nem tudjuk megszüntetni csak mesterséges eszközökkel. Az épített környezet feladata lehet az auditív környezet kontrollja, a nem kívánatos hangok tompítása. Az auditív tér a vizuális térrel szemben reaktív, hiszen az általunk keltett hangokra a tér és a térelemek reagálnak, visszhangként visszaküldik azokat. A hang fontos szerepet játszik térérzékelésünkben, információt nyújt a tér méretéről, jellegéről, anyagszerűségéről. A fonetikát kutató J. W. Black a tér adottságai és az ebben keletkezett visszhangtulajdonságok emberre gyakorolt hatását vizsgálta. Kísérleteiből kimutatta, hogy a hosszabb rezonanciájú terek (visszhangos) befolyásolják a koncentrációt, és az ember lassabban képes olvasni. A „benn” lenni valahol elszigetel, kizárja a „kinn” zaját, átadva a figyelmet az elmében zajló eseményeknek.

A képzőművészet elsősorban vizuális médiumokon keresztül nyilvánul meg, az alkotáshoz gyűjtött információ azonban multiszenzoriális tapasztalás. Az anyag, a lépték és a további términőségekről a szem, a fül, az orr, a bőr, a nyelv, a csontozat és az



izomzat együttesen vesz mértéket. George Berkeley ír empirista filozófus a vizuális tapasztalást elképzelhetetlennek tartja a haptikus tapasztalati alapok nélkül, a textúra, keménység vagy az ellenállás érzete nélkül nem lennénk képesek a tér, test vagy távolság megértésére.<sup>65</sup> Ezeken a tapasztalatokon keresztül leszünk képesek látni a tapinthatót (a tárgyak keménységét vagy puhaságát), szemünkkel tulajdonképpen „letapogatjuk” környezetünket. A taktilis tapasztalatok fontosságát már a Bauhaus iskola is felismeri, Moholy Nagy László tapintási gyakorlatokat végeztet diákjaival, hogy a legkülönbözőbb érzéki tapasztalatokra tehessenek szert, az anyag élményszerű megragadása céljából.<sup>66</sup>

A képzelet az emlékezetből táplálkozva építkezik, e kettő elválaszthatatlan kapcsolatban áll. A vizuális emlékezet idővel szertefoszlik, azonban a haptikus vagy szaglási emlékek mélyebben rögzülhetnek a tudatunk alatt, távoli élményeket felidézve. A szagok, illatok feltöltik a teret egy láthatatlan tartalommal, ami nemcsak térbeli, hanem az időbeni tájékozódásban is segít. A bőr mint érzékszerv az orrnál is jelentősebb információt szolgáltat környezetünkről. Kontakt érzékelőnk, amely leolvassa a felületek minőségét, anyagát, hőmérsékletét, rezgését, az anyagok felszínének kopottsága pedig az idejét tudja felfedni. Bőrünk távolságérzékelő is, orientálódik a térben a hőmérsékletek irányát érezve (a nap melegét vagy akár más ember testhőmérsékletét). A felszín alatt húzódó izom és csontrendszer egy tárgy körbesimítása során a kinesztetikus érzékelés útján képet alkot a formáról és a térfogatról. Lépteinkkel lekövetjük, felmérhetjük a tér méretét, a gravitáció segítségével pedig a talpunk alatti talaj sűrűsége és anyagszerűsége válik ismertté. Izmaink emlékeznek, mértéket veszünk a lépcsőfokról, amit izomzatunk ismétlődően lekövet.

A művész ebből a tapasztalati tudásból akár manipulálhatja vagy irányíthatja, tehát hathat a mű befogadójának érzékelésére, de a mű megtervezése során a közvetlen környezet is visszahat, szerepet játszik a mű alakulásában. A fény, amely természetes vagy mesterséges, hely és napszak függvényében változó intenzitású és

---

<sup>65</sup> George Berkeley [1909] *Három párbeszéd Hylas és Philonous közt. Értekezés a látásnak egy új elméletéről*, Franklin Társulat Magyar Irodalmi Intézet és Könyvnyomda, Budapest.

<sup>66</sup> Moholy Nagy László [1968] *Az anyagtól az építészetig*, Corvina Kiadó, Budapest, 21. o.

színhőmérsékletű, hatással lehet a koncentrációs képességekre, a hőérzetre, és befolyásolhatja színérzékelésünket, illetve a készülő mű színvilágát. A környezeti színhőmérséklet változó: a mesterséges fény, például a volfrám izzó sárgás, a fénycsövek pedig zöldesek, ezzel szemben a természetes fény reggel vöröses, délben kékese, este pedig narancsos. A színhőmérsékletet befolyásolhatják a fényreflexek is, például az árnyék színhőmérséklete, vagy az, amit a környezet színei vernek vissza.<sup>67</sup> Ahogyan a digitális fényképezőgép, úgy a szem is alkalmazkodik a környezet színhőmérsékletéhez, a fotográfia a fehéregyensúly beállítását referenciaértéknek használja az összes szín pontos leképezéséhez. Ez jelentheti azt, hogy az alkotás során a színek a környezet színhőmérséklet-függvényében befolyásolt. Ennek a jelentőségére a termékdesign is felfigyelt, ezért csomagolásait és reklámjainak színeit az adott üzletház a mesterséges fény által állandósított színhőmérsékletével hangolja össze. Így a fogyasztó a hideg fénycsövek világításában is vonzónak találhatja a terméket. A múzeumok és kiállítóterek mesterséges megvilágítása ideális esetben a déli természetes napfény hőmérsékletére (5600 Kelvin) törekszik. A műtermek megvilágítása ezzel szemben változó, a mesterséges fényforrás, a földrajzi tájolás vagy a környezet színének függvényében. Az ideális műterem ennek a változónak a kiküszöbölésére általában északi tájolású, így enyhítve a napszakok változásának kitett műtermi munkát.

Az alkotótér méretének hatása fizikailag nehezebben megfogható, a művet mindig valaminek a viszonylatában képzeljük el, elsősorban a műterem terével, ahol a művet elgondoljuk, későbbiekben pedig azzal a térrel, amelyben a mű helyet kap majd. Amennyiben a mű kiállításának helye előre ismert (köztéri szobrok, muráliák, helyspecifikus installációk), ez természetesen felül fogja írni a műterem szubjektív hatását, és a művész tudatosan tervez a leendő tér adottságaihoz igazodva. A kísérletező művész alkotásának későbbi, végső helye azonban ismeretlen és bizonytalan, így az elsődleges téri kapcsolatot a műterem terével létesíti. Azoknak az alkotásoknak a mérete tehát „relatív”, melyek különböző kiállítóterekben, galériákban, múzeumokban vagy

---

<sup>67</sup> Egy kitűnő példa erre az impresszionista Claude Monet, aki a napszakok szerinti fényviszony-változásokat megfigyelve festette a *Roueni katedrális* sorozatát.

más alkalmi terekben kapnak időszakos helyet, egy kis tér viszonylatában nagynak, míg drámaibb méretek között elenyésző méretűnek tűnhetnek.

### *3.2. A gyakorlati munka racionális és praktikus döntéssorozata (objektív térszükséglet)*

„Csakhogy ne feledkezzünk meg arról, hogy lelki működésünk alapelve az, hogy a tudat a cselekvésre irányul”<sup>68</sup> – írja plasztikusan Henri Bergson filozófus. A tér az érzékelésen keresztüli kreatív kognitív folyamatokra gyakorolt hatása mellett a munkavégzés fizikai, gyakorlati folyamataira is kihat.

Amennyiben a „szubjektív teret” Böhme értelmezése szerint a „percepciók és hangulatok” terének fogadjuk el, az „objektív teret” tekinthetjük a „cselekvés terének”. Az alkotói folyamatnak ebben a fázisában a művész elképzelését praktikus, gyakorlati szempontok alapján mérlegeli, és keresi meg az egyensúlyt az elképzelés és a megvalósíthatóság között. A megvalósításnak a fizikai feltételek adta szempontjai magának a megszülető mű fizikai tulajdonságainak lehetőségeit és korlátait meghatározhatják.

Minden művész a tér és a környezet – fizikai, társadalmi, digitális stb. – lehetőségei és korlátai között alkot. Rugalmasan, leleményesen alkalmazkodik ezekhez a lehetőségekhez és keretekhez, akár inspirációt gyűjtve belőlük. Egy megrendelés esetén a megrendelő vagy az alkotás helyének tere kijelöli a művész feladatát, és megköti a kezét döntéseinek meghozatalában. A műtermében kísérletező művész döntéseit viszont már nem fogja a kiállítótér tükrözni. A műterem és a képzőművészeti gyakorlatra általánosan érvényes probléma például a rendelkezésére álló tér. A műteremnek nincs ideális tere, és ha ez elképzelhető is lenne, előbb-utóbb elveszíti funkcióját, ezért újragondolást igényelne. Egy műterem kialakítására „Nincs kész

---

<sup>68</sup> Henri Bergson [2011] „Anyag és emlékezet”, in Bacsó Béla (szerk.) *Tér; fenomén, mű*, Kijárat Kiadó, Budapest, 208. o.

válasz, csak aktuális válasz”<sup>69</sup> – mondja Sugár János. Ha létezne ideális műterem (műterem standard), kontraproduktív lenne, hiszen korlátok közé terelhetné a kreativitást. A tér megválasztása ugyan a művész kezében van – anyagi lehetőségei, munkájában használatos médiumok és eszközök tekintetében –, mégis befolyásoló tényezővé válhat egy „határok nélküli” szabad művészeti tevékenység viszonylatában. Az egy fontos szempont, hogy a műterem tere – legyen az egy autonóm munka helye, vagy az oktatásé – dinamikusan követhesse a változó igényeket.

A mű alakulását befolyásoló tényezők azonban nem korlátozódnak csupán a műterem terére. Okozati összefüggések kereshetők a műtermi munkát megelőző feltételekben éppúgy, hiszen a műre hatással lehetnek alapanyagának szabványosításai (az ipari standardok), például acéllemez szabvány-méretek a szobrászatban, a vászon- és a papírméretek a festészetben, vagy a képfelbontás és képarány a videoművészetben.<sup>70</sup> A művész a tervezés során sokszor figyelembe veszi ezeket a kötöttségeket.

A mű alapanyagának megválasztása nem teljesen független az adott feltételektől, azaz a fizikai, térbeli adottságoktól, például az anyagoknak be kell férniük a műterembe, annak ajtaján vagy ablakán keresztül. Ahogyan a kiválasztott anyag, úgy az alkalmazni kívánt technika szintén a műterem felszereltségének befolyása alatt áll. Egy szobrászműterem esetében például az anyag méretét és a súlyát is mozgathatósága (emelő, forgó állvány stb.), illetve az emberi erőkapacitás terhelhetősége tekintetében kell figyelembe venni. A műterem felszereltsége és berendezettsége is ebből kifolyólag a művész alkotói szükségleteinek megfelelően kerül kialakításra. A művész saját maga alakítja ki műtermét, ez a lehetőség azonban a későbbiekben egy irányultságot is szabhat munkásságának, a „művészi gondolatot” korlátok közé terelve.

---

<sup>69</sup> Salacz Ádám, *Átalakuló műterem*, Interjú Sugár Jánossal és Szegedy-Maszák Zoltánnal a változó képzőművészeti oktatásról és a hozzá kapcsolódó térhasználati igényekről, <https://meonline.hu/vizualis-kultura/atalakulo-muterem/> fbclid=IwAR3iboLSkDeUKL2isLDuXFomRc\_YqWn5I4a7lhyFHlp1pLsybigb6XP6Wxg, 2022. 05. 09.

<sup>70</sup> A standardok az ipar és a globalizált világ, az ipari tömegtermelés elengedhetetlen velejárói, de felállításuk szolgálhat a környezet, illetve a fogyasztók védelmére, valamint növeli a termékek kompatibilitását a különböző iparágak és felhasználási területek között. Az ipari termékek standardizálása már annak is betudható, hogy maga az ipari gépek standardizáltak, ebből adódóan szabványosított termékeket tudnak előállítani.

Azon túl azonban, hogy a mű be-/elfér-e a műterembe, a művésznak szüksége lesz arra, amit Edward T. Hall „tértöbblet”-nek nevez. Műtermi viszonylatban ez az a tér, ahova a művész „hátralép”, az a vizuális mező, ahol el tud távolodni alkotásától, hogy perspektívát váltva láthassa művét. Ez az eltávolodás fontos a perspektivikus torzulások kiszűrésére, és arra, hogy az apró részletek ne vonják el a figyelmet. Erre a célra a műtermekben, ahol jelentősebb méretű művek készültek, kialakításra került a terem fél belmagasságában egy galéria (Munkácsy, Locz, Bencúr vagy Stróbl műterme), ahonnan a művész megtekinthette készülő alkotását. Ideális esetben ez a távolság és nézet megegyező a majdani néző perspektívájával. Egy köztéri művet, melyet egy plintosz vagy épület emel a magasba, a néző békaperspektívából fog szemléli. A szobrásznak hasonló nézet-lehetőségeket kell előidéznie mintázás közben, hogy az adott nézetből létrejövő torzításokat ellensúlyozza.

Az ipari szabványosítás óhatatlanul megjelenik a képzőművészetekben.<sup>71</sup> A speciális technológiát igénylő művek elkészítését gépek, eszközök segítik (grafikai prés gép, lemezhajlító gép, fényképezőgép vagy éppen a kemence). Ezek az eszközök a hatékony és minőségi munkát segítik, ugyanakkor viszont korlátok közé is szorítják, például a méretbeli lehetőségek tekintetében. Mivel a művészetben használatos eszközök sorozatgyártott, globálisan elterjedt termékek, a művészeti alkotások jellemzőjévé is válnak ezek a standardok.

A művésznak a megvalósítás lehetőségeit korlátozó tényezőkön túl, további korlátokkal, szabványokkal kell szembenéznie. Korlátozó tényezőként felmerülhet a műterem ajtajának méretén túl a szállítási méret (posta és a szolgáltatások méret- és súlykorlátai), de akár egy autó csomagterének a korlátai is.<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> A XIX–XX. századforduló technológiai, ipari forradalma a termelés racionalizálása a tömegtermelés, standardizálás és sorozatgyártás korát hozta el.

<sup>72</sup> A fizikai korlátokon túl meg kell említeni a digitális tér, közösségi médiák által használt szabványok hatását is, hiszen egy műalkotás nézettsége ma sokkal nagyobb az internetes felületeken, mint a fizikai térben. Ez befolyással van a képarányra, kompozícióra, és dokumentáció esetében a képi kompozícióra is. A közösségi médiákra jellemző kis képméret (telefon kijelző és felgyorsult tartalom-fogyasztói magatartással a művész tudatosan kalkulálhat művének tervezése során. A digitális tér népszerűsége elhozta azt, hogy a mű már ne csak dokumentációként, hanem eredendően és eredetiként a digitális térben létezzen, teljes mértékben elszakadva a fizikai tértől.

A műterem relációja tehát azokkal a művekkel a legerősebb, amelyeket egy relatív elszigetelt alkotómunka jellemez. A műalkotások jelentős része sorolható ebbe a kategóriába.

## IV. MŰ ÉS KIÁLLÍTÓTÉR

### IV.1. Ki a műteremből

„A művészet és tér egymásba játszását hely és környék tapasztalatából kellene fontolóra venni. A művészet mint szobrászat: nem térfoglalás, nem birtokbavétel. A szobrászat így nem a térrel való birkózás lenne. Helyek testté alakítása volna a szobrászat, melyek egy környéket nyitván és ezt megőrizvén, egy szabad terepet maguk köré gyűjtve tartanak fenn, mely azután ott tartózkodást biztosít a mindenkori dolgoknak és ott-lakást az embernek a dolgok közepette.”<sup>73</sup>

A műterem, a kiállítótér és a galéria szorosan összekapcsolódnak, egymásra épülő rendszert alkotnak, a mű elsődleges helye azonban a műterem. „Ez egy állandó hely, ahol hordozható tárgyakat gyártanak.”<sup>74</sup> Amennyiben elfogadjuk, hogy a mű megalkotásának helye nagymértékben befolyásolhatja a művet, tehát szoros kapcsolatban állnak, kérdésként merülhet fel, hogy a mű ebből a térből kiemelve, áthelyezve, milyen tartalmi vagy észlelésbeli változásokon mehet keresztül.

Brian O’ Doherty *Studio and Cube* (2007) című tanulmányában a műterem és az elkészült művek bemutatásának helye közötti kapcsolatokat vizsgálja. A művek mindaddig, amíg a műteremben vannak (parkolnak), a művész fennhatósága alatt állnak, és potenciálisan befejezetlennek tekinthetők, módosíthatók és felülvizsgálhatók. Innen kikerülve azonban a művész kontrollja megszűnik, részéről a munka általában befejezett. Ebben az értelemben Brian O’ Doherty a műterem- és

---

<sup>73</sup> Martin Heidegger [1989] „A művészet és a tér”, *Magyar Építőművészet*, 80. évf. 4. sz., 10–11. o.

<sup>74</sup> „It is a stationary place where portable objects are produced” in Daniel Buren, „The function of the studio”, in Jens Hoffmann [2012] (szerk.) *The studio. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery, London, 83. o.

galériaidő természetét eltérőnek minősíti. Míg a művek a műteremben a folyamat jegyében léteznek, addig a galéria semleges tere (White Cube<sup>75</sup>) állandó, jelen idejű teret teremt.<sup>76</sup> A mű hosszabb távú útja tekintetében azonban mégiscsak egy változóról beszélhetünk, amit már nem a művész irányít, sokkal inkább a folyamatosan változó gazdasági érdekek, hatalmi ideológiák manipulációjának vannak kitéve. A művész szándékának megfelelően a mű szükségszerűen kikerül a műteremből, hogy publicitást kaphasson, és, hogy mint üzenet, eljusson célközönségéhez. „A mű így egy halandó paradoxon áldozatává válik, amely alól nem tud kiszabadulni, mivel célja maga után vonja a saját valóságától, eredetétől való fokozatos távolodást.”<sup>77</sup> Daniel Buren veszélyes átjárónak nevezi a kiállítótérbe vezető utat, ahol a helynélküliség elszigeteli és megújítja a művet. Így szerint a mű kontextusából, környezetéből való kiszakítása értékvesztéssel jár, lényege valahol a gyártási hely és a születési hely között elvész. A műterem, ahol vázlatok, félkész munkák is vannak, lehetővé teszi az alkotói folyamat megértését is. A munkának ezt az aspektusát oltja ki a múzeumba telepítés vágya.<sup>78</sup>

A művészek – az érték, információ, kontrollvesztés elkerülésére – a mű kiállítótérbe helyezése során különböző helyspecifikus megoldásokat alkalmaznak.

## **IV.2. A műterem mint kiállítótér**

Constantin Brâncuși felismerte az ellentmondást a mű és a mű bemutatásának módja között, azaz a művek áthelyezése okozta problémákat. A szobrász élete utolsó éveiben már nem volt termékeny, kreatív energiáit a szobrai közti téri kapcsolatok vizsgálata

---

<sup>75</sup> *White cube* – a XX. század elején kialakuló kiállítótér típus, a Bauhaus és a de Stijl kezdeményezésével indult, és hamar nagy népszerűsége tette szert.

<sup>76</sup> Brian O'Doherty, „Studio and Cube”, Jens Hoffmann [2012] (szerk.) *The studio. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery, London, 37. o.

<sup>77</sup> „The work thus falls victim to a mortal paradox from which it cannot escape, since its purpose implies a progressive removal from its own reality, from its origin.” in Daniel Buren, „The function of the studio”, in Jens Hoffmann [2012] (szerk.) *The studio. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery, London, 85. o.

<sup>78</sup> Uo.

töltötte ki. Műveit csoportokba rendezte, nem önálló alkotásokként, hanem szoborcsoporthozként gondolva rájuk. Életművét nem engedte, hogy szétszedjék, és más különböző rendezői elv szerint összeállítsák. Hagyatékát a francia államnak adományozta, azzal a feltétellel, hogy munkáit műterme környezetében mutassák be, abban a pozícióban, ahogy ő maga elrendezte. A műtermet azonban rossz állapota miatt



10. kép: Constantin Brâncuși műtermének rekonstrukciója, Párizs, Fotó: © Centre Pompidou.

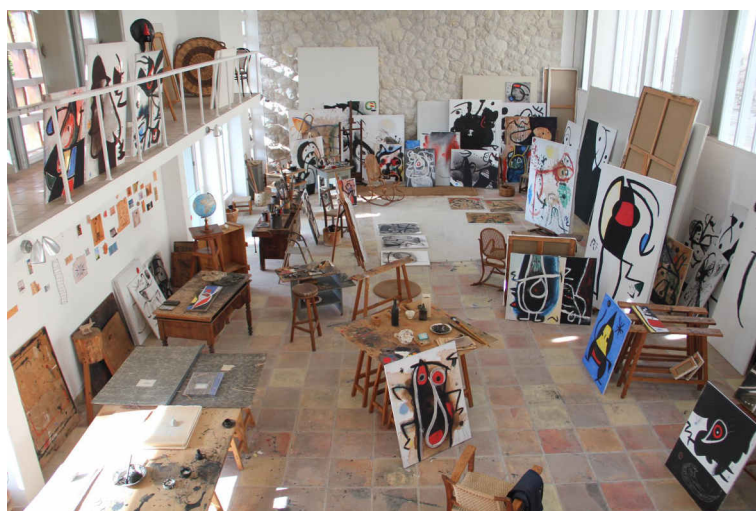
lebontották. Több kísérlet után 1977-ben Renzo Piano építész terve alapján sikerült megfelelően rekonstruálni az eredeti terek és megvilágítás figyelembevételével. A műterem rekonstrukciója Párizsban a Pompidou Centre mellett épült meg, ahol a nézők hatalmas üvegfalakon keresztül kapnak betekintést a művész privát alkotóterébe. A műterem arányainak térbeli relációja a művekkel, a műegyüttesek látványa kapcsolatba helyezi a művész életművének darabjait.

Brâncuși-hoz hasonlóan Juan Miró katalán festő szintén felismerte a mű és keletkezési helyének fontosságát: „Azt akarom, hogy minden, amit magam mögött hagyok, olyan maradjon, mint amilyen, amikor elmegyek.”<sup>79</sup> 1981-ben, az akkor nyolcvannyolc éves művész és felesége múzeumot alapítanak a műterem épületében, ahol máig látogathatók Joan Miró alkotásai. A barcelonai születésű művész egy

---

<sup>79</sup> „I want everything that I leave behind to stay just as it is when I am gone.” – Juan Miro, <https://miromallorca.com/en/foundation/joan-miro-and-pilar-juncosa/#chronologyPanel1919>, letöltés ideje: 2022. 03. 03.





11. kép: Juan Miró műterme Mallorcán, Courtesy Photo archive Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca.

természetközeli csendes helyet keresett műtermének, melyet Palma de Mallorcán talál meg 1956-ban. Műtermét Corbusier tanítványa, Josep Lluís Sert modernista építész tervezte meg, ahol a művész 30 évig élt és alkotott. A műterem szárnyaszerű tetőszerkezetének hatalmas tetőablakain keresztül homogén, mediterrán fény árasztja el a teret, amely Miró számára annyira fontos volt. Annak ellenére, hogy az épület homlokzata déli irányába néz, csak két kicsi ablak engedi be a fényt. A műterem egy kilátás nélküli téregyüttes, ami kizárja a környezet zavaró hatásait, ezáltal felszabadítja a hatalmas falfelületeket a festményeknek, átadva a teret a munkának.

A műterem és mű relációjának fontosságát azóta a múzeumok is felismerték. A művek műtermi kontextusukban való bemutatása mára egy jól bevált koncepcióvá vált. Nem ritka komplett műtermek bemutatása, mint például Claude Monet 1893-ban vásárolt kis normandiai faluban, Givernyben lévő alkotóháza és birtoka, ahol több mint 40 évig élt, és ma múzeumként funkcionál. Kertjét a Ru-patak szeli át, mely eltereléséből tavakat alakított ki, ahová különleges növényeket, vízililiomokat telepített. A művész otthonának különböző funkciójú tereit és bútorait szinte monokróm színekkel alakította ki, kék konyhából egy sárga ebédlőbe léphetünk, amely felborítja színérzékelésünket. A kert és a ház különleges atmoszférát teremt, megélhetjük képeit, olyan, mintha a festményben sétálna a látogató. Monet japán metszeteket gyűjtött, melyek a kert kialakítását is inspirálták. Környezetét egy installáció (environment)

igényével manipulálta és alakította ki. Műterme kikerül az épületből a természetbe, tudatosan hagyva, hogy kertjének tere hasson festményeire. Képei mérete és színvilága a kint tereit idézik, így a „múzeum termét vízililiomokkal teli tóvá varázsolták”.<sup>80</sup>

Francis Bacon londoni műtermének rekonstrukciója a *Dublin City Gallery The Hugh Lane*-ben teljes installációvá válik, egy élő kollázs. Bacon műtermében kaotikus állapot uralkodott, mindent, amit felhalmozott, a felhasználhatóság szempontjából mért. Ebből a látszólagos káoszról – mely saját megfogalmazásában egy „komposztakupac” – alkotta meg műveit. A műterem ablakán betekintve olyan atmoszféra veszi körül a nézőt, hogy a művész jelenlétét szinte érezheti. A műterem ebben az intézményi kontextusban műalkotásként, environmentként (installációként) jelenik meg, a privát publikussá válik.



12. kép: Francis Bacon londoni műtermének rekonstrukciója a Dublin City Gallery The Hugh Lane-ben, Fotó: Antoine Félix.

A nyitott műtermek (eredetileg *Open Studio*) mai gyakorlata egy olyan, a műteremházak vagy kulturális programszervezők által rendezett népszerű esemény, mely alkalmi kiállítás keretében betekintést enged kortárs művészek műtermébe, ahol alkotásaik saját környezeti kontextusukban láthatók. A művész ebben az esetben túllépve szokásos szerepkörén, kulturális szolgáltatást is nyújt, és promoválhatja művészetét, ahogyan az őt képviselőket is. Claire Bishop szerint ez „lényegében

---

<sup>80</sup> Krunák Emese [2010], „Voyeurism Guaranteed. Production site: The artist's studio inside-out”, *Balkon*, 10. szám.

intézményesített műtermi tevékenység”.<sup>81</sup> Az esemény a műterem egy aktuális és aktív pillanatát tárja fel, a félkész munkákkal, vázlatokkal, inspirációs gyűjtésekkel egy intim teret nyit meg. A pusztá szemlélődésen túl a látogatónak lehetősége nyílik közvetlen kapcsolatba kerülni a művésszel, kérdéseket feltenni és megfigyelni a műterem működését. A nyitott műterem jól bevált gyakorlatként működik, viszont alkalmi jellegéből kifolyólag nem tekinti feladatának a mű feletti kontroll megtartását.

#### **IV.3. Műterem és kiállítótér kölcsönhatása**

A kiállítótér többé-kevésbé megpróbál „ideális” teret biztosítani a művek számára. Ez, Buren nézeteiből kiindulva, egy „lehetetlen” kísérlet, hiszen minden mű más és más, melyeknek egyazon tér nem lehet ideális. A klasszikus műterem építészeti jellemzői szerint két típust különböztethetünk meg: (1) Az európai, amely a XIX–XX. századforduló idejében jelent meg Párizsban. Jellemzője a nagy belmagasság (4 m felett), néha terasszal – hogy megnövelje a műre való rálátást – és a hatalmas ajtó, amely lehetővé teszi a nagyméretű művek ki-be szállítását. A szobrászok a földszinten, míg a festők az emeleten kaptak helyet. A műtermek északra néző ablakokkal voltak tagolva, biztosítva a természetes, állandó, szórt fényt. (2) A másik az amerikai típus, amely a XX. század közepén jelent meg. Ezek a műtermek nem művészeti munkára tervezett ún. *loft*-okban kapnak helyet. Az európai műtermeknél kisebb belmagasság viszont a szélesebb és hosszabb tereket jellemezték. A nagy alapterületük mellett sokkal nagyobb falfelületeket is kapnak, s ezeket nem tagolja túl sok ablak. A világítást többnyire mesterséges fénnel oldják meg, mely szempontból nagy hasonlóság van a múzeumok és a műtermek között; a művek mesterséges világítást kapnak. Ezzel szemben az európai múzeumok gyakran tetőablakokon igyekeztek természetes fényt bejuttatni a kiállítótérbe.<sup>82</sup> Ez az amerikai műteremtípus később elterjedt Európában is,

---

<sup>81</sup> „...is essentially institutionalized studio activity.” Claire Bishop [2004] „Antagonism and Relational Aesthetics”, *October*, no. 110.

<sup>82</sup> Daniel Buren, „The function of the studio”, in Jens Hoffmann [2012] (szerk.) *The studio. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery, London.

elhagyatott ipari épületek elfoglalásának formájában. A múzeumok és műtermek között kölcsönös egymásra hatás figyelhető meg. A múzeum igyekszik megfelelni a mű életterének, a művész pedig igyekszik megfelelni a múzeumi elvárásoknak. Ideális esetben tehát a kiállítótér és a műterem építészeti adottságaiban közelít egymáshoz. Mivel a művek sokféleségének nem tud ideális környezetet nyújtani egyazon tér, ezért a kiállítóterek semlegességre törekszenek. Erre a problémára reagálva, a XX. század elején Amerikában megjelenik a *White Cube* típusú kiállítótér, amely minimalista formavilágával, egyenletes homogén megvilágításával és fehér falaival s a külső környezet teljes kizárásával próbál semleges maradni, a mű javára. Ilyen Pfastattban Rémy Zauggnak, Herzog és de Meuron által tervezett műterme, mely alkalmilag a kiállítótér szerepét is betölti. A tetőablakok szórt fényt, árnyékmentes megvilágítást eredményeznek a vizuális élmény zavartalanságának érdekében. Zauggot a befogadói élményt befolyásoló összes körülmény foglalkoztatja: „... így a kiállítótér, valamint a műtárgyak kiválasztása, elhelyezése és sorrendbe állítása is. A térben a fények, a felületek, az atmoszféra, melyben a műalkotás érvényesül, a megteremtett kontextustól függően más és más értelmezési zónába kerül, mint ahogy a befogadóra is másként hat az így kontextualizált alkotás.”<sup>83</sup>

A kiállítóteret „szerszámként” definiálja, melynek funkciója a mű zavartalan befogadásának a lehetőségét megteremtteni. Rémy Zaugg a hely, az ember és a mű viszonyáról e témáról írt könyvében a következőképpen fogalmaz:

„Szemtől szembe szeretnének állni. A mű az emberrel, és az ember a művel. És hatni. Nem a hely a döntő, hanem a lehetőség, hogy kit tudja fejteni hatását. [...] A helynek tehát biztosítania kell, hogy a mű befogadható legyen, és az ember számára a lehetőséget, hogy a művet be tudja fogadni. Itt kezdődik és idáig is terjed az ember és a mű helyének funkciója.”<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> Rigó Bálint [2018] „Művészet és építészet határán. Rémy Zaugg (1943–2005)”, *Balkon*, 9. szám, 29–30. o.

<sup>84</sup> Rémy Zaugg [1987] *Das Kunstmuseum, das ich mir erträume – Der Ort des Werkes und des Menschen*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 16–17. o. idézi Rigó Bálint [2018] „Művészet és építészet határán. Rémy Zaugg (1943–2005)”, *Balkon*, 9. szám, 29–30. o.

#### IV.4. A helyspecifikus művészet

A 60-as években a helyspecifikusság alatt a szó szerinti hely, tér fizikai tulajdonságait figyelembevevő és ezzel operáló alkotást értették. A művész alkotását egy előre ismert, konkrét térbe tervezi a környezet funkciójának, méreteinek, arányainak, fényviszonyainak stb. figyelembevételével. Ilyenformán a mű környezetével elválaszthatatlan kapcsolatot teremt, együtt alkotva a mű egészét. Ha a helyspecifikusságról beszélünk, említést kell tennünk a köztéri szobrászatról, visszamenőleg egészen annak megjelenéséig. A szobrászat ezen ágán belül mindig is fontos szempont volt a mű környezete, még akkor is, ha ez nem volt megfogalmazottan a koncepció része. A szobor arányát, méretét, anyagát vagy éppen színét a körülvevő tér építészeti vagy geográfiai (morfológiai) jellemzői befolyásolják, ezért ezt az alkotás során figyelembe kell venni. Rosalind E. Krauss meghatározása szerint: „az emlékmű adott helyen konkrét jelentés/esemény jelzése [...] Az emlékmű a reprezentáció és a jelzés logikája szerint működik.” Az emlékmű jel mivoltát – jellemzően függőlegesen kiemelkedő, ha úgy tetszik – fallikus formája is erősítheti. Mindezt a plintosz segítségével hangsúlyozza, Krausst idézve: „a plintosz teremt kapcsolatot a valóságos helyszín és a reprezentált jel között”.<sup>85</sup>

Míg a klasszikus értelemben vett köztéri szobrászatot az „örökkévalóság” elképzelésével helyezik el a térben, a Public Art, Nature Art vagy a Land Art bizonyos példái a változás, elmúlás folyamatait elfogadják. Az örökkévalóságnak tervezett helyspecifikusság számos problémát vet fel. Az idő előrehaladtával ezek körül megváltozhat az építészeti tér, vagy politikai emlékmű esetén változhat az ideológiai kontextus, ami diszkrepanciát okozhat.

A minimalisták alkotásai a körülölelő térrel együtt alkottak egészet. A befogadót pedig egy, térben mozgó, folyamatosan perspektívát változtató egyénnek fogták fel. A mozgás által a szobor és a tér viszonya állandóan változik, egy újfajta percepciót megfogalmazva. A 60-as években a szobrászat fogalma kitágult, ezért ennek

---

<sup>85</sup> Rosalind E. Krauss [2000] „Megjegyzések az indexről”, *Ex Symposion*, 99. o.

újradefiniálására volt szükség. A szobrászat jelentésének meghatározását Krauss kizárásos alapon határozza meg: „olyan épületen elhelyezett vagy épület előtt levő valami volt, mely nem az épület volt, vagy a tájban volt, de maga nem volt a táj”.<sup>86</sup>

A helyspecifikus mű fizikai helyváltoztatása egyenlő önmaga megváltozásával vagy éppen megsemmisülésével. Richard Serra *Tilted Arc* című munkája 1981-ben, New York-ban a Federal Plaza előtt lett felállítva, majd nagy vitát kavarkva, 1989-ben elszállítva. Serra szerint „áthelyezni annyit tesz, mint elpusztítani”<sup>87</sup>. A művet esztétikai és praktikussági okokra hivatkozva eltávolították, és egy újabb köztéri pályázatot írtak ki. A 60-as években a táj és nem táj lehetséges kombinációit kezdték kiaknázni. A Land Art munkák megjelölik a helyszínt. Ezt teheti maga a táj átalakításával az örökkévalóság igényével, ahogyan Robert Smithson teszi 1970-ben a *Spiral Jetty*-vel, vagy az elmúlást, a változás folyamatát vállalva, ahogyan Valter De Maria az *Egy mérföld hosszú rajzával*. A természeti tájba vagy urbánus környezetben való monumentális beavatkozás lehetséges ideiglenes jellegű installációval, ahogyan Christo és Jeanne-Claude dolgoztak. Megvalósulásuk után a műüket elbontják, visszaállítva a teret eredeti állapotába. A művek fotó, videó vagy a rajz eszközein keresztül vannak dokumentálva, és ezeken a csatornákon közvetítik üzenetüket.

A ‘70-es években a hely fizikai voltán túlmutatóan politikai, gazdasági, kulturális kontextusban is vizsgálendő tárggyá vált. „A hely kezd magába olvasztani számos különböző, de egymással összefüggő teret és gazdasági viszonyt, mint amilyen a műterem, a galéria, a múzeum, a művészeti kritika, a művészettörténet vagy a művészeti piac. Ezek olyan összefüggésrendszert alkotnak, amely nemhogy nem izolált, de kifejezetten nyitott a társadalmi, gazdasági és politikai behatásokra.”<sup>88</sup>

A ‘80-as években a helyspecifikum már nem annyira a kiállítótér fizikai

---

<sup>86</sup> Uo.

<sup>87</sup> Richard Serra levele Donald Thalackernek (1985. január 1.), in Clara Weyergraf – Serra és Martha Buskirk [1991] (szerk.) *The Destruction of Tilted Arc*, MIT Press, Cambridge, 38. o.

<sup>88</sup> Miwon Kwon [2012] „Egyik helyet a másik helyett. Megjegyzések a helyspecifikusságról”, in Kékesi Zoltán (szerk.) *A gyakorlattól a diszkurzusig*, Magyar Képzőművészeti Egyetem Képzőművészet-elméleti Tanszék, Budapest, 110. o.

tulajdonságaival foglalkozott, mint a tér ideológiai kontextusaival. A térre való reflektálás helyett az intézmény társadalmi, politikai és gazdasági szerepének boncolgatása és kritikája vált célponttá.

Ahogy a fizikaira való reflektálás háttérbe szorul, úgy megszűnni látszik a művek fizikai (formai) tulajdonságaira építő gondolkodás is. Egy vizuális-, anyagellenes hullám indul, melyek információs eszközként a szöveget használják vagy időben kibomló és eltűnő médiumokat, mint az események, performance-ok. A cél a művészet társadalmi integrációja, és ennek érdekében eltörlődni látszanak a határvonalak a művészet és nem művészet között. A művészet kikerül az intézményesített térből, a művész aktivista módjára a társadalmi problémák felé fordul. A hely fizikai értelmezését felváltja a diszkurzus helye.

A '90-es években a művészeti piac felkapja a '60–70-es évek művészetét, és ezzel együtt a helyspecifikus műveket is. Helyhez kötöttségük vagy költséges szállításuk miatt azokat gyakran inkább újragyártják a kiállítás helyszínéhez közel. A reprodukált munkákat a kiállítás után megsemmisítik, bekerülhetnek másolatként a gyűjteményekbe, vagy új eredetiként veszik át a helyét a réginek. Ezeknek a műveknek a mobilizálása a helyspecifikusság kiüresedését eredményezik, számos jogi és koncepcióbeli kérdést felvetve. A '90-es években a helyspecifikusság a mű mobilizálásának alternatívájaként a művészek mobilizációjával jön létre. A művészek intézményekkel szerződnek le a világ különböző pontjain, ahol az intézmény segítségével megvalósíthatják projektjeiket. Ezek a művek kontextusbeli beágyazottságuk révén ugyanabban a formában nem alkalmasak többszöri bemutatásra, anyagi szempontból pedig gazdaságosabb az újraépítésük, mint a szállításuk. Ebben a viszonyban a művel szemben maga a művész kerül előtérbe mint értékhordozó. A műtárgyak utaztatása helyett a művész utazik, hogy újraépítse alkotását. Az alkotó munkája immár nem a termelés, hanem egy kulturális, esztétikai, kritikai szolgáltatás.

A művész szerepe az alkotás létrehozásán túl a kommunikáció, oktatás, programszervezés. „E módszertani és praktikus változásokkal párhuzamosan, vagy éppen ezek okán, a művész újra a centrumba került mint a mű jelentésének

meghatározója.”<sup>89</sup> A művész személye asszociatív kapcsolatot épít ki a hellyel, a történelemmel, az adott diszkurzusokkal és identitásokkal. Helyspecifikus munkái között egy jelentéslánc fedezhető fel, mely keresztülhatol fizikai és diszkurzív határokon.<sup>90</sup> A művész mobilizálása kritikai felfrissülést eredményez, megtalálva a helyspecifikus mű mozgatójának megoldását anélkül, hogy az sérüljön. A műterem és múzeum (kiállítóhelye) funkciójuk és megjelenési módjuk tekintetében a rezidenciaprogramok hatására rugalmasabbakká válnak, diszkurzus alapú, közösségi, időben zajló művészeti terekké. A műterem és múzeum határai elmosódni látszanak, a műtermek intézményesednek, a múzeumi gyakorlat pedig interaktív projektek, események színterévé válik. A műterem ma már nem feltétlenül a Buren által leírt stabil, zárt rendszerű, mindent meghatározó hely, hanem elfogadottan egy hálózat, egy rendszer szerves része, mely nyitott, és rugalmasan reagál a változó feltételekre.

## V. A MŰ KÖRNYEZETRE GYAKOROLT HATÁSA

### V.1. Felelős anyaghasználat

A köznyelv környezet alatt a minket körülvevő élő és élettelen, természetes és mesterséges világ összességét érti. Térbeli összefüggésben a minket közvetlenül körülvevő környezetet értjük alatta, tágabb értelemben azonban mindazokat a vonatkozásokat ide sorolhatjuk, melyek általánosságban, távolságtól függetlenül hatnak létünkre. A művészet azonban e tágabb összefüggésekhez közelíthet reflektív nézőpontból is. Hans Haacke<sup>91</sup> képzőművész például a környezetet fizikai, biológiai, társadalmi és viselkedésbeli kategóriákra osztja. Ezeket rendszereknek nevezi, és munkáiban ezeknek a rendszereknek a működési elvét vizsgálja. A *Condensation*

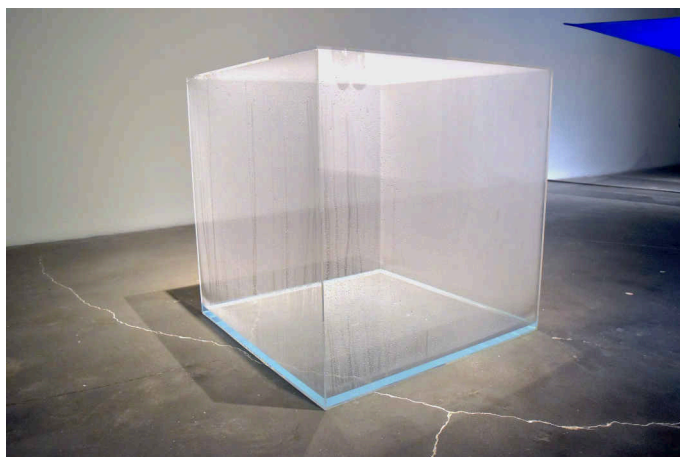
---

<sup>89</sup> Uo. 118–121. o.

<sup>90</sup> Uo.

<sup>91</sup> Hans Haacke, konceptuális művész, 1936-ban Németországban, Kölnben született, majd 1965-től New Yorkban él. Legismertebb művészeti munkáiban társadalmi és politikai rendszerek kritikájával foglalkozik.





13. kép: Hans Haacke: *Condensation Cube*, plexi, 76 x 76 x 76 cm, 1963–1968, Fotó: Ben Davis.

*Cube*<sup>92</sup> című művében a víz párolgása, majd cseppekben való visszahullásának körforgása által, a természeti környezet működését modellezi. Munkáinak ideológiai alapja a változás, ezért olyan anyagokat használ, amelyek könnyen változtatják halmazállapotukat, alakjukat (levegő, víz, jég, textil).

Amennyiben tényként fogadjuk el, hogy a környezet a műre hatást gyakorol, vizsgálhatjuk ennek fordítottját is. Ugyanis felismerhetővé válik, hogy az alkotás szükségszerű velejárója bizonyos rombolás is. Rombolás alatt a közmegegyezés szerint a környezetre vagy az emberre káros tevékenységként gondolunk, azonban a fogalom szintén nem csak ez irányból közelíthető meg. Azért, hogy valamit létrehozunk, mindenképp hozzá kell nyúlnunk a már meglévőhöz. Az állítás axióma: hiszen a semmiből nem csinálhatunk semmit. Alkotóként átalakítunk, megváltoztatjuk a dolgok funkcióját, ha úgy tetszik, elveszünk azért, hogy adhassunk. Az értékteremtés és az ezzel okozott kár arányainak vizsgálata és egyensúlyban tartása a művész etikai felelőssége. Ha a képzőművészet szerepét diszkurzusteremtő erejében látjuk, méghozzá olyannak, mely kritikus álláspontot foglal el a társadalmi mechanizmusokban (kultúra, politika, tudományok stb.), elvárható az alkotótól, hogy saját tevékenységét, alkotói módszereit is kritikai vizsgálat tárgyává tegye. Üzenetét nem mindegy, milyen eszközök használatával közvetíti. Nem elegendő, ha egyedül a tartalom oldaláról vizsgálja, fontos

---

<sup>92</sup> Hans Haacke and Jeanne Siegel, interview in *Arts Magazine*, vol. 45, no. 7 (May 1971); újakiadva: Jeanne Siegel [1985] (szerk.) *Artwords: Discourse on the 60s and 70s*, UMI Research Press.

rákérdeznie arra a nyilvánvaló problémára is, hogy azt milyen módon teszi. A nem megfelelő megoldások választásával ugyanis a művész könnyen ellentmondásos helyzetbe kerülhet. Hiszen egy környezetvédelemért kiálló mű ugyanolyan kártékony eszközök felhasználásával jöhet létre, mint ami ellen fellép.

A művész számos döntést hoz az alkotói munka során. A műben a már kifejtett objektív – fizikai, kontextusbeli – feltételek és a művész által felállított szubjektív szempontrendszer találkozik. Amennyiben az objektív feltételeket adottnak tekintjük, célszerűbb azokra a lehetőségekre, illetve szubjektív folyamatokra koncentrálni, melyek az alkotót döntések sorozatára készítetik. A következőkben ezeknek a szubjektív feltételeknek azon aspektusaival foglalkozom, amelyeknek jelentős a környezetre gyakorolt hatásuk.

## V.2. Társadalmi környezet

Egy műtárgy létrehozásában kulcsszerepet játszik az anyag, mely minden mű fizikai létének feltétele. Az anyagra mediális hordozóként gondolok, olyan eszköznek tekintem, amely közvetíteni fogja a művész üzenetét. Ez a bizonyos közvetítő anyag több szempont mérlegelésével kerül kiválasztásra, mint például: az élettartama, a szimbolikája, a súlya, az értéke stb. Ennek az anyagnak a megválasztása során, amennyiben felelősen jár el a művész, foglalkoznia kell azzal a kérdéssel is, hogy a felhasználni kívánt anyag milyen földrajzi utat jár be, és milyen társadalmi összefüggések állnak a háttérben, vagyis mit rejt az a rendszer, mely azt elénk tárja.<sup>93</sup> Ezt jól példázza Adrian Paci *The story of a stone*<sup>94</sup> 2013-as videomunkája, amely megmutatja az utat, ahogyan az anyag, a kő kiszakad a természet kontextusából, és a

---

<sup>93</sup> David Harvey [1990] *Between Space and Time*, újakidva: Jeffrey Kastner [2012] (szerk.) *Nature. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery, London, 40–41. o.

<sup>94</sup> Sarah Messerschmidt [2019] The aesthetics of labour: beauty and politics in Adrian Paci's 'The Column', <https://contemporary.burlington.org.uk/journal/journal/the-aesthetics-of-labour-beauty-and-politics-in-adrian-pacis-the-column>, letöltés ideje: 2021. 04. 05.

kultúra termékévé válik. A történet során számos kérdés merül fel a profitszerzés logikáját, az autenticitást és a munkaerő-kizsákmányolást illetően.

Társadalmilag elkötelezett művészetnek nevezzük azt a művészeti tendenciát, mely a társadalmi struktúrákat kritizálja, rávilágít ezek problémáira, és esetleg javaslatokat tesz. Ezekben hangsúlyos szerepet játszanak a részvételre építő alkotói stratégiák. Céljaik és eredményességük okán megkerülhetetlennek tartom ezen művészeti gyakorlatok említését. Például Joseph Beuys *7000 Eichen*<sup>95</sup>, 1982-es hetedik Kasseli Documentára készült projektje (ökológiai akciója) aktív társadalmi szerepvállalást kényszerít ki az emberekből. Beuys a 7000 tölgyfa ültetését támogatók anyagi segítségével akarta véghezvinni. Eszerint a támogató megvásárol egy fát, ami majd tulajdonát képezi. Minden fához egy bazalttömb tartozott, melyet a Fridericianum Múzeum előtt halmozott fel. Minden egyes fa elültetésével a kőkupac egy darabbal kisebb lesz, s így ezeket az elültetett fák tövébe helyezték. Ám a tér közepén halomban álló kövek látványa megosztóan hatott a város lakóira, amit kényszerítő eszközként is értelmezhetünk a fák mihamarabbi elültetésére. A projekt körülbelül három évre volt tervezve, végül azonban csak 1987-ben, egy évvel Beuys halála után sikerült elültetni az utolsó fát. Beuys művészetében a társadalmi és a természeti környezetet egy egységként értelmezi. A második világháború okozta rombolás után Beuys úgy vélte, általános gondolkodásbeli reformra van szükség ahhoz, hogy helyreállítsuk, ‘meggyógyítsuk’ környezetünket, és ezen keresztül önmagunkat. A művészetben látta meg ennek eléréséhez az utat. Művészetével felszólítja az emberiséget, hogy aktívan vegyenek részt a környezetünk formálásában. A „szociális plasztika” fogalmának megteremtésével rávilágít az ember kreatív potenciáljára, amit művészetként értelmez, eltörölve a művészet és élet közötti határt.<sup>96</sup> Ez a kibővített művészetfogalom – a „minden ember művész” – a kreatív teremtőerőt nem a művész kiváltságának tekinti, hanem minden gondolkodó elme lehetőségeként.

---

<sup>95</sup> Joseph Beuys [1982] *7000 Oaks: Conversation with Richard Demarco*, újrakiadva: Jeffrey Kastner [2012] (szerk.) *Nature. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery, London, 167–170. o.

<sup>96</sup> Matthias Bunge [2021] „Plasztikai gondolkodás”, *Balkon*, 9. és 10. szám.

Beuys számára elégtelen a pusztán szemet gyönyörködtető művészet, az emberi kreativitásban látta azt az erőt, amely képes megváltoztatni a világot. Kötelességének tartotta, hogy tegyen a társadalmi változásokért. A szabad kreativitás mint a kibővített művészet fogalma eredményezi a szociális plasztikát. Beuys szerint az alkotói szabadság megteremtéséhez a művészetet fel kell szabadítani a gazdasági kényszer alól, azonban a gazdaság mechanizmusait eszközként, a pozitív hatás elérése érdekében felhasználja. Művészetével aktivizálni kívánja a társadalmi környezetet annak érdekében, hogy pozitív hatást gyakorolhasson a természeti környezetre.

#### **V.4. Természeti környezet**

##### *4.1. Az élő mint élettelen*

Műalkotás létrehozásakor felhasználhatunk élő, illetve élettelen anyagokat. Abiotikus anyagok közé a kő, a fémek, a szilikátok stb. sorolhatók, de felhasználunk élő, biológiai organizmusokat, növényeket, állatokat is. Az a nézet, hogy anyagként kezelünk mindent, ami nem 'ember', a keresztény kultúra alapjaihoz nyúlik vissza (Gessert), melyben Isten a saját képére teremti az embert, s a többi élőlényt (növényt, állatot) annak szolgálatába állítja. „Ennek üzenete, hogy egy áthidalhatatlan szakadék választ el a többi élőlénytől.”<sup>97</sup> Városias életmódunkból adódóan eltávolodtunk természetes környezetünkől, az állat- és a növényvilágtól. Épített, városias, mesterséges környezetünkben ezek csak kontrollált módon jelenhetnek meg, nem képezik életterünk szerves részét. Ez az eltávolodás, elidegenedés a természeti környezettől meghatározóvá válik az ezekkel szemben tanúsított magatartásunkban is. Talán az élőlényekkel tudunk némi empátiát mutatni, de mire ezeket az élelmiszeripar feldolgozott állapotban elének teszi, már csak puszta anyagként tekintünk rájuk. Az ipari feldolgozás által az ember eltávolodik a természettől. Mértéktelen pazarlóvá válik, hiszen leveszi a fogyasztó lelkeről az azzal való szembesülés terhét, hogy a terméknek mi az eredete, s milyen drámai folyamatok árán is jut hozzá.

---

<sup>97</sup> George Gessert [1996] *A Brief History of Art Involving DNA*, újrakiadva in Jeffrey Kastner [2012] (szerk.) *Nature. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery, London, 63–67. o.

#### 4.2. Az élő felhasználása – avagy eltárgyasítása

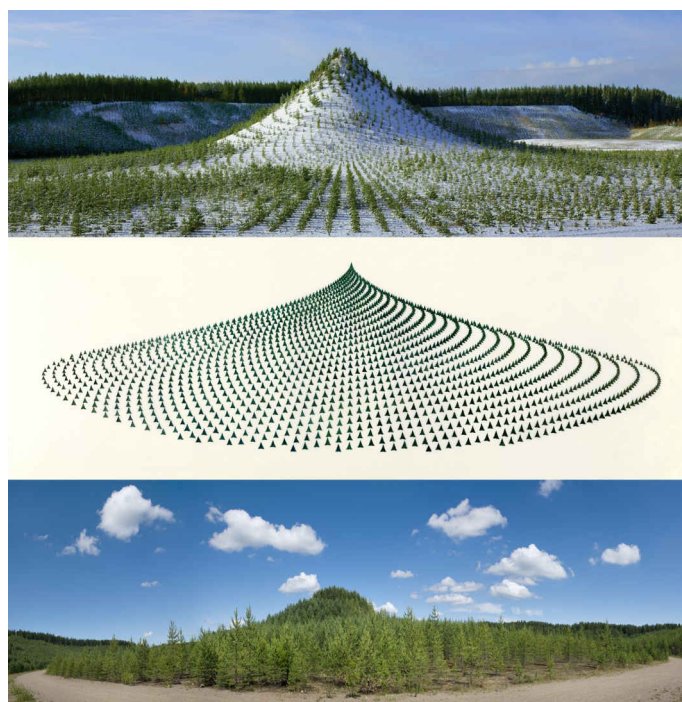
A '60-as évek Land Art művészete jó példa arra, hogy a művészeti kifejezés érdekében az ember hogyan avatkozik be az őt körülvevő biológiai környezetbe. Bár a művek szándékában nem feltétlenül ez szerepelt, mégis, akaratlanul tulajdonképpen, olyan véletlen átalakulásokat idéztek elő, melyek megváltoztatták a természetes élő környezet működését. Például Robert Smithson 1970-ben készült *Spiral Jetty*<sup>98</sup> című műve az Utah állambeli Nagy Sós Tó-ban egy 450 méter hosszú negatív spirál (forgása ellentétes az életet szimbolizáló spirállal), amit 6650 tonna kő megmozgatásával hozott létre. A beavatkozás megváltoztatta a tó mikroklímáját, amely algák és egyéb mikroorganizmusok megjelenését eredményezte. Vannak azonban olyan művek, ahol a művész szándékosan használja fel az élő. Helen Mayer Harrison és Newton Harrison *The Logan Cycle*<sup>99</sup> 1972-es projektje például rákok szaporításával kísérletezik. Olyan ellenálló, táplálékul szolgáló organizmusokat kutattak, melyek egy steril kiállítótér barátságtalan környezetében is képesek életben maradni és szaporodni. Egy másik példa Agnes Denes magyar születésű, New Yorkban élő művész, aki a természet és társadalomtudományt ötvözi művészetében. Már a '60-as évektől foglalkozik ökológiai művészettel (öko-art), amit a korabeli művészet még Land Art-ként definiált. Denes 2017-ben az Artspace-nek adott interjújában<sup>100</sup> azt mondja, hogy a Land Artnak eredendően nem volt célja az ökológiai megközelítés. A természetbe való kivonulást a tér igénye tette szükségessé, akkorát akartak alkotni, ami már nem fért el a műteremben. Denes munkáit „vizuális filozófiának” tartotta, műveit a társadalom és természet közti kapcsolati hálóként definiálja. Projektjei maga az életet állítják középpontba: születés, növekedés, halál, melyek túllépnek az emberi tér és idő léptékén. *A Fák hegye* 1992–1996 között megvalósult ökológiai projekt, mely Finnországban egy bánya

---

<sup>98</sup> Robert Smithson, artPortal 2005 <https://artportal.hu/magazin/robert-smithson-retrospektiv-kiallitasa>, letöltés ideje: 2021. 02. 09.

<sup>99</sup> Helen Mayer Harrison and Newton Harrison, *The Lagoon Cycle*, <http://theharrisonstudio.net/the-lagoon-cycle-1974-1984-2>, letöltés ideje: 2021. 02. 10.

<sup>100</sup> Dylan Kerr [2017] *"You Can't Put a Lid on Creativity": Visionary Eco-Artist Agnes Denes on Her Dauntless Quest to Understand the Universe*, [https://www.artspace.com/magazine/interviews\\_features/qa/agnes-denes-interview-1-54574](https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/qa/agnes-denes-interview-1-54574), letöltés ideje: 2021. 06. 10.



14. kép: Agnes Denes: *A Fák hegye*, Ylojarvi, Finland, 1992 – 1996, ©1995 Agnes Denes.

rehabilitációja apropójából valósult meg. A munka egy 420 m hosszú, 270 m széles és 38 m magas ellipszis alakú mesterséges hegy, amelyet 11 000 facsemetével ültettek be, 11 000 ember által. A Finn Környezetvédelmi Minisztérium 400 éves védelmet biztosít a projektnek. Ennyi idő kell egy erdőnek, hogy őshonossá váljon. Az emberek, akik elültették a fákat, egy több mint 20 generációra átörököltető igazolást kaptak, elismerve őket a fák őrzőjeként. A művet az aranymetszés és a Fibonacci-spirál matematikai elvei szerint komponálták. Különlegessége az a felölt időintervallum, mely a jövő generációját vonja be.

Egy magyar kortárs példa az 'élő' felhasználására Pető Hunor penésztenyésztete. Pető zsemlemorzzával von be formákat, amiket penészgombával olt be, hogy azok a későbbiekben érzékeny festői felületeket generáljanak.

A performansz-művészet azonban az emberi testet és az életet kiemeli a képzőművészet tabui sorából. Marina Abramovic *Rhythm 0*<sup>101</sup> című performanszában egyenesen tárgyként ajánlja fel testét a közönségnek. „72 tárgy van elhelyezve az

<sup>101</sup> Nancy Spector, *Marina Abramović, Rhythm 0*, <https://www.guggenheim.org/artwork/5177>, letöltés ideje: 2021. 02. 10.

asztalon, amiket kívánságuk szerint használhatnak rajtam. Én vagyok a tárgy. Ez idő alatt mindenért teljes felelősséget vállalok” – jelenti ki a művész. A művész saját teste tárgyiasítása Gilbert and George performanszai alapját is képezik, ahogy az emberi test tárgyként kezelése megjelenik Erwin Wurm *One Minute Sculptures* című munkáiban is. Ezek a munkák azt példázzák, hogy gyakorlatilag minden létező a művészet anyagává válhat.

A tudomány egyre inkább beavatkozik az élővilág génállományába, ami a képzőművészet előtt is új lehetőségeket nyit meg. Az életbe való beavatkozás, tegyük azt művészeti vagy tudományos szándékkal, etikai kérdések garmadát veti fel, hiszen a létrehozottal szemben az embernek felelősséget kell tanúsítania. A „minden alkotás rombolással jár” gondolata Ivan Ladislav Galeta egy művészsztájk eszméjére épülő konceptuális munkája ötletének magját alkotja. A *No Art Earth Day* címen kinevezte az év egy napját (február 28.) annak, amikor a művészek nem terhelik a környezetet műalkotások létrehozásával, tehát tulajdonképpen elanyagtalánítja a művészetet.

#### **V.4. Globálistól a személyesig – személyestől a globálisig**

A környezet és műalkotás oda–vissza hatása személyes művészi praxisomnak is fontos elmévé vált, mely probléma először a *Praktikusszobor*<sup>102</sup> sorozatban merült fel. A sorozat alapkonceptiója a művek tárolására és szállítására keres és ad egy „praktikus” és ironikus megoldást. Ezek a munkák összezsukhatók és kinyithatók, akár a pop up könyvek illusztrációi. A szobor a fenntartható művészeti praxis problémáinak egyikére ad egy lehetséges megoldást, az irónia felhasználásával. A fenntarthatóság alatt ez esetben nem az általános szóhasználat szerinti jelentést – nem a környezettudatossággal foglalkozó művészetre – értem, hanem arra a személyes problémára tett utalás ez, amely olyan hosszú távú művészeti gyakorlatot próbál fenntartani, amely az életet és művészetet tágabb értelemben összehangolja. A problémára adott válasz a művész szándékán túl is kihat a környezetre, hiszen kisebb szállítási mérettel és az egyszerűbb

---

<sup>102</sup> Bajóta [2012] <http://www.bajota.com/index.php?oldal=projekt&projekt=4>, letöltés ideje: 2021. 02. 10.



15. kép Bajóta: *Jade és Bernard késnek*, 2012, fa, alumínium, acél, változó méretű, Fotó: Bajóta.

installálással kevésbé terheli a környezeti erőforrásokat. Földünk védelme, és az ipari termelés saját érdekében szintén megjelenik már ez a szempont, törekvés a lehető legkisebb csomagolási méretre, enyhítve ezzel a környezetre rótt terhelést és szennyezést. Tehát a személyes és globális közti határok ezáltal átfedésbe kerülhetnek.

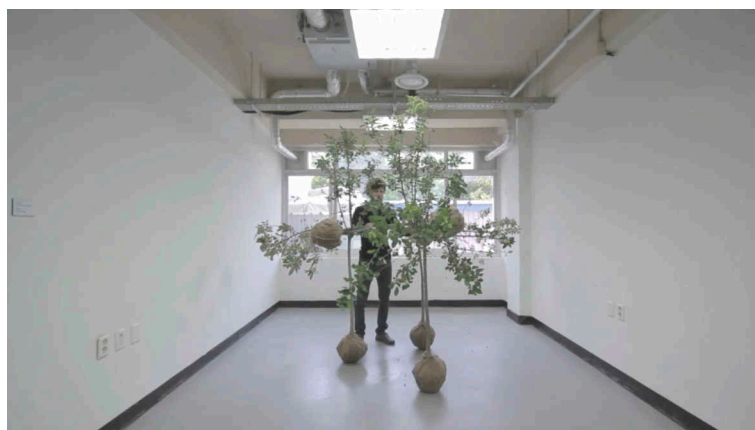
A személyes törekvések globális hatásainak felismerése tágabb értelemben is érdekes lehet, s elindíthat egy tudatosabb hozzáállást, vagyis a művész figyelmét az alkotói munka mellékhatásainak figyelembevétele irányába terelheti. Ahogyan a szobor kölcsönhatásban van a terével, úgy a művész és a tevékenysége is kölcsönhatásban van környezetével (természeti, társadalmi).

Környezettudatos alkotói attitűd irányába terelhetnek a residency programokon<sup>103</sup> szerzett tapasztalatok is. Műterem nélkül, a fenntartható alkotói tevékenységre, a kapcsolatépítésre és az inspirációs források gyűjtésére a külföldi residency programok nyújthatnak megoldást. Az állandóan változó munkafeltételekre, a megnövekedett távolságok adta körülményekre azonban nem ad kielégítő megoldást a klasszikus szoborkészítés gondolata. Az összecukhatóság, a szállíthatóság, a raktározhatóság mind olyan szempontokként merülnek fel ezeken a programokon,

<sup>103</sup> A főleg külföldi szervezésben megvalósuló „residency programok” keretében a művészek a világ különböző pontjain intézményekkel szerződnek, s az intézmény segítségével megvalósíthatják projektjeiket. A művész szerepe az alkotás létrehozásán túl ez esetben a kommunikáció, az oktatás, de a programszervezés is. Az alkotó munkája így immár nemcsak a művészeti termelés lesz, hanem éppúgy a kulturális, az esztétikai és a kritikai szolgáltatás is.



melyek kiélezzik a fenti problémát. Így egy adott pillanatban művészként az vált a célommá, hogy a műtárgy a kiállításon kívül ne is létezzen. Ez a gondolat először egy koreai residency programon fogalmazódott meg, ahol belátható volt, hogy a megvalósítani kívánt alkotás hazaszállítása aránytalan nehézségekbe ütközik, illetve otthagya, a kiállítás után fölösleges teherré válik a rendezők számára. Felhagyva az „örökkévalóságnak alkotás” igényével, ideiglenes, az „egykiállításos” mű ötlete merült fel. A klasszikus művészeti neveltetés s a művészeti piac diktálta követelmények a tartós, maradandó szobrászati megoldások dominanciáját erősítik. Ebben a szituációban viszont a mű alapfeltételei közé került annak rövid „élete”. A létezők és a 'létrehozott' iránti felelősség előtérbe helyezi a munka jövőjét. Az értékteremtés két aspektusából egyrészt szellemi, másrészt fizikai vonatkozásokat vizsgálhatunk. Szellemi részének az tekinthető, ami a megvalósult mű által közvetített üzenet s a különböző dokumentációs eszközökön keresztül – fotó, videó vagy szöveg – rögzíthető és archiválható, így az eredeti mű fizikai megszűnése után sem vész el. Fizikainak az tekinthető, ami a mű anyagi létét feltételezi, de annak megszűnése után átalakulhat (pl. újrahasznosítják, kidobják stb.). A megoldás olyan anyagban lehet, ami a kiállítás után egy következő értékhordozó szerep betöltésére is képes lesz. Ezért alapanyagnak élő fát választottam, ami azután tovább élhet, így a gazdasági körforgás révén duplán hasznosulhat, pozitív hatást gyakorolva a természetre. A Seoul Art Space Geumcheon residency program



16. kép: Bajóta: *Túlélési stratégiák*, 2014, performansz 6 db almafával, videorészlet: Bajóta.

alkalmával 2014-ben készített munkám címe *Túlélési stratégiák*<sup>104</sup>. Installációmat hat darab élő almafa csemetéből építettem, melyek a stabilitáshoz szükséges – minimum – három ponton állva, egy érzékeny egyensúlyi helyzetben támaszkodnak egymásra. A *Friendship toward strangers* című kiállításon, az építmény jellegű művet tartva, azt kezemmel egyensúlyozva, egy hatórás performanszt mutattam be. A kiállítás másnapján a munkámhoz felhasznált fákat elültettem a műtermem körüli, már kiszáradt fák helyére. Ez idő alatt a kiállítótérben a performansz videofelvétele volt látható.

Művem és a performansz által az ember és természet kapcsolatának kényes egyensúlyi helyzetére kívántam rávilágítani. Abban az olvasatban, ahol az ember a természetből kiemelt helyen szerepel, az üzenetet úgy is érthetjük, hogy ez a megkülönböztetett felsőbbrendű pozíció a természet egyensúlyának megtartásával járó felelősséget vonja maga után.

Tehát a művészeti munka előállítása során számolnunk kell ökológiai lábnyomunkkal is. Fontos kérdés lesz az, hogy mi történik a művel, miután teljesítette hivatását. A tárgyakhoz való kortárs viszonyunk az, hogy azokat „megszerezzük, birtokoljuk, majd magukra hagyjuk, mintha már nem is léteznének”<sup>105</sup>, majd vágyaink kielégítése után elveszítjük az irántuk érzett felelősséget. Gyakoriak azok az installációk, melyek a kiállításuk után hulladékká válnak, mivel ezeknek olcsóbb az újragyártásuk, mint a szállításuk és tárolásuk. Ez a fejezet arra hívja fel a figyelmet, hogy ebben az esetben gondolnunk kell az anyag újrahasznosításának lehetőségeire. Egy érdekes fordított helyzet, amikor a művész lesz az újrahasznosító, és az anyag a műtárgyban talál új értékhordozó szerepre. Népszerű az újrahasznosítás mindkét formája, például az újrahasznosított műanyagból gyártott termékek, de akár a művészeknek az ipari melléktermékek felajánlása újrahasznosításra is.

A mű és környezete tehát állításom szerint mindig kölcsönhatásban vannak egymással, így az ember mint kreátor felelősséggel tartozik mindkettő felé. A lehetséges

---

<sup>104</sup> Bajóta [2014] <http://www.bajota.com/index.php?oldal=projekt&projekt=12>, letöltés ideje: 2021. 02. 10.

<sup>105</sup> Mierle Laderman Ukeles [1995] *Flow City (1983–91)*, újra kiadva in Jeffrey Kastner [2012] (szerk.) *Nature. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery, London, 42–43. o.

hatások felmérése, az értékteremtés, de az ezzel okozott kár arányainak vizsgálata és egyensúlyban tartása is a művész etikai felelőssége.

## VI. ÖSSZEGZÉS ÉS GYAKORLAT

A doktori értekezésem témáját és ennek elméleti síkon való körbejárását alkotói tevékenységem indikálta. Téziseimet egy, a doktori tanulmányaim alatt készített művel támasztom alá. Az események sorrendjében, a mű előzménye *Pseudo Random III* című, kiállítási koncepciója volt, melyet Elekes Károly és Zakariás István képzőművészek kuráltak. A koncepció egyfajta kísérlet, feladva a kuratori kontrollt, önszerveződésre szólítja fel a művészeket: „A csoportos tematikus kiállítás rendezőelvéként a random nem több s nem kevesebb, mint jelentéstartalmának értelmezéséből és félreértelmezéséből fakadó változó, az a bizonyos véletlen, fej vagy írás kétesélyessége, véletlenszerű valószínűség, az eleve elrendeltségre fittyet hányó, előre nem meghatározott, irányítatlan folyamat, önszerveződő azonosság, a kiállításon részt vevő személyek csoportba sorsolásának véletlenszerű kiválasztásos módszere. Minden, ami random. Egy kiállítás, amelynek kimenetele meg nem jósolható, de valószínűsíthető és megrendezhető.”<sup>106</sup>

A kiállítás résztvevőit egy előre nem meghatározott önszerveződő folyamat válogatta, tehát egy kiállító egy másik művészt kért fel a kiállításon való részvételre, aki egy következőt, és így tovább, ezáltal egy önszerveződő kapcsolati láncot létrehozva. Ennek a rendszernek a szemléltetésére a művek mellett információs címkék lettek elhelyezve, amelyen a művész neve és az alkotás adatai mellett szerepelt az őt meghívó művész neve is. A részvételre való felkéréskor a koncepciót ismertem, ezenfelül keretet szabott munkámnak a határidő és a kiállításra rendelkezésre álló tér (MAMŰ Galéria) is. Ehhez járultak hozzá a saját munkafeltételeim szabta korlátok: mindössze három napom volt, ami az adott szituációban egy konyhaasztalon, pár kéziszerszám kényszerű használatára redukálódott. E feltételekkel találkozott szubjektív elképzelésem, miszerint

---

<sup>106</sup> *Pseudo Random III* <https://mamusociety.wordpress.com/2018/11/25/pszeudo-random-iii-pseudo-random-iii/>, letöltés ideje: 2022. 06. 12.

egy új művet szerettem volna létrehozni a régi munkáim alkatrészei és a belőlük megmaradt anyagok újrahasznosításával. Koncepcióm gerincét a kiállítóhely téri és kurátori kontextusába való illeszkedésen túl egy, a műveket újrahasznosító elv határozta meg, a negatív környezeti hatások elkerülése és a gazdaságilag fenntartható művészeti praxis.

Művemet inkább módszerként értelmezem, mint tárgyként, egy olyan installációnak tekintem, mely egy folyamat része, egy művészi attitűd, kreációs stratégia. Erre utal az installáció címe is: *Alkalmi munka*. A „munka” itt cselekvés, egy művészi gesztus, amivel az adott szituációra reagálok. Nem úgy gondolok alkotómunkámra, mint aki egy művet elkészít az örökkévalóság reményével, hanem mint egy tevékenység-folyamatra, ami által összerakok és szétszedek, hogy aztán újra összerakhassak.

Az installáció egy asztalszerű tárgy, melynek egyik lábát egy izzóval kitámasztok, így tetejének sík felületéről egy fekete drapériaszerű szurok folyik le. Az egyensúlyi helyzetéből kibillentett tárgy feszültséget teremt az állandóság helyett, egy lehetséges történetet vetít előre. A nehéz asztal és a vékony, fényesen világító üveg izzó, érzékeny, szó szerint törékeny kapcsolata további, bármikor bekövetkező változást idéz.

A szurok többszörösen reciklált, vagyis újra- és újrafelhasznált. Már korábban is használtam Kassán az *Utópiacsapda* című művem részeként, majd ugyanez az anyag Pécsen a Nádor Galériában a *Mobile Home* installáció részévé is vált. Ez a folyékonynak tűnő fényes, fekete, ám félig dermedt anyag szinte észrevehetetlen lassúsággal mozog, bevonva a mű egy másik elemét, egy papír polihedront. Ez az elem Lille-ben a La Malterie rezidenciaprogramon bemutatott munkám része volt, egy geometrikus test, amin a műtermem és saját testem rávetített rajza volt látható. Ezt a formát, érzékeny papírrajzot nyeli el lassan a szurok fekete masszája.

A munka folyamatosan formálódik és transzformálódik, egy folyamat része úgy a kiállításon, ahogyan alkotói praxisomban is.



17. kép: Bajóta: *Alkalmi munka*, 2018, vegyes technika, 110 x 50 x 70 cm, Fotó: Bajóta.



18.kép: Bajóta: *Alkalmi munka*, 2018, vegyes technika, 110 x 50 x 70 cm, Fotó: Bajóta.

## Köszönetnyilvánítás

Köszönöm témavezetőmnek, Dr. Gaál Tamás professzornak doktori tanulmányaim vezetését, Dr. Hrubai Attila adjunktusnak értekezésem véleményezését, Szőcs Katalinnak a szöveggondozást, Babinszky Csilla képzőművésznék az útbaigazítást és az előremozdító szakmai beszélgetéseket.

Külön köszönöm feleségemnek és kollégámnak, Varga Dóra képzőművésznék a támogatást.

## Irodalomjegyzék

Bachelard, Gaston [2011] *A tér poétikája*, Kijárat Kiadó, Budapest.

Bacsó Béla [2002] *Fenomén és mű*, Kijárat Kiadó, Budapest.

[2011] *Tér, fenomén, mű*, Kijárat Kiadó, Budapest.

Bálint Péter [1975] *Orvosi élettan*, I. kötet, Medicina Könyvkiadó, Budapest.

Benedek József [2000] *A társadalom térbelisége és térszervezése*, Risoprint Kiadó, Kolozsvár.

[2002] „A földrajz térszemléletének hullámai”, *Tér és Társadalom*, 16. évf., 2.

Beöthy Zsolt [2000] (szerk.) *A Reneszánsz Művészete*, Laude Kiadó, Budapest. Divald

Kornél [1912] *Az őszrenaisance és a Quattrocento kora*, a Lampel R.

Könyvkereskedése négykötetes sorozatának 3. kötetének reprintje.

Berkeley, George [1909] *I. Három párbeszéd Hylas és Philonous közt, II. Értekezés a látásnak egy új elméletéről*, Franklin Társulat Magyar Irodalmi Intézet és Könyvnyomda, Budapest.

Bishop, Claire [2004] „Antagonism and Relational Aesthetics”, *October*, no. 110.

Boon, Marcus és Levine, Gabriel [2018] (szerk.) *Practice. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery, London.

Bourriaud, Nicolaus [2007] *Relációesztétika*, Múcsarnok Kiadó, Budapest.

Bunge, Matthias [2021] „Plasztikai gondolkodás”, *Balkon*, 9. és 10. szám.

- Dánél Mónika, Hlavacska András, Király Hajnal és Vincze Ferenc [2019] (szerk.)  
*Tér–elmélet–kultúra. Interdiszciplináris térelméleti szöveggyűjtemény*, ELTE  
 Eötvös Kiadó, Budapest.
- Descartes, René [1996] *A filozófia alapelvei*, Osiris Kiadó, Budapest.
- Duby, Georges és Daval, Jean-Luc [2006] (szerk.) *Sculpture, From the Renaissance to the Present Day*, Taschen, Köln.
- Faragó László [2012] „Térértelmezések”, *Tér és Társadalom*, 26. évf., 1. szám.
- Hall, Edward T. [1980] *Rejtett dimenziók*, Gondolat Kiadó, Debrecen
- Heidegger, Martin [1989] „A művészet és a tér”, *Magyar Építőművészet*, 80. évf. 4. sz.
- Hoffmann, Jens [2012] (szerk.) *The Studio. Documents of Contemporary Art*,  
 Whitechapel Gallery, London.
- Juhani Pallasmaa [2018] *A bőr szemei*, Tipotex Kiadó, Budapest.
- Kapitány Ágnes és Kapitány Gábor [2003] (szerk.) *Tárgyak és társadalom II.*, Magyar  
 Iparművészeti Egyetem, Budapest.
- [2004] (szerk.) *Termékszemantika*, Magyar Iparművészeti Egyetem, Budapest.
- Kastner, Jeffrey [2012] (szerk.) *Nature. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel  
 Gallery, London.
- Keserü Katalin, Hadik András és Radvány Orsolya [2002] (szerk.) *Művészek és műtermek*, Tanulmánykötet és katalógus a *Budapest, a művészek városa* című kiállításhoz, Ernst Múzeum, Budapest.
- Kékesi Zoltán, Lázár Eszter, Varga Tünde és Szoboszlai János [2012] (szerk.) *A gyakorlattól a diszkurzusig*, Magyar Képzőművészeti Egyetem Képzőművészet-elméleti Tanszék, Budapest.
- Kincses Péter Zoltán [2018] *A proprioceptív rendszer multimodális integrációs zavara a testséma–testkép összefüggéseiben Parkinson-kórban*, PhD-értekezés tézisei, Pécsi Tudományegyetem Általános Orvostudományi Kar Magatartástudományi Intézet, Pécs.
- Krauss, Rosalind E. [2000] „Megjegyzések az indexről”, *Ex Symposion*.



- Krunák Emese [2010] „Voyeurism Guaranteed. Production site: The artist's studio inside-out”, *Balkon*, 10. szám.
- Lange-Bernadt, Petra [2015] (szerk.) *Materiality. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery, London.
- Mezei Ottó [1975] (szerk.) *A Bauhaus*, Gondolat Kiadó, Budapest.
- Moholy Nagy László [1968] *Az anyagtól az építészetig*, Corvina Kiadó, Budapest.
- Moravánszky Ákos és M. Gyöngy Katalin [2007] (szerk.) *A tér. Kritikai antológia, Építészetelmélet a 20. században sorozat, 2.*, Terc Kiadó, Budapest.
- Oláh Attila és Bugán Antal [2006] (szerk.) *Fejezetek a pszichológia alapterületeiből*, ELTE Eötvös Kiadó, Budapest.
- Rigó Bálint [2018] „Művészet és építészet határán. Rémy Zaugg (1943–2005)”, *Balkon*, 9. szám.
- Siegel, Jeanne [1985] (szerk.) *Artwords: Discourse on the 60s and 70s*, UMI Research Press.
- Störig, Hans Joachim [1997] *A filozófia világtörténete*, Helikon Kiadó, Budapest.
- Weyergraf-Serra, Clara és Buskirk, Martha [1991] (szerk.) *The Destruction of Tilted Arc*, MIT Press, Cambridge.

### **Internetes irodalomjegyzék**

- Denes Agnes, <http://www.agnesdenesstudio.com/works4.html>, letöltés ideje: 2021. 06. 10.
- Bajóta [2012]: <http://www.bajota.com/index.php?oldal=projekt&projekt=4>, letöltés ideje: 2021. 02. 10.
- Kerr, Dylan [2017]: *"You Can't Put a Lid on Creativity": Visionary Eco-Artist Agnes Denes on Her Dauntless Quest to Understand the Universe*, [https://www.artspace.com/magazine/interviews\\_features/qa/agnes-denes-interview-1-54574](https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/qa/agnes-denes-interview-1-54574), letöltés ideje: 2021. 06. 10.

Lipovszky Csenge: Vermeer egy története – a vizuális narráció egy képelemzői kísérlete. *Palimpszeszt*, 11. sz. [http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/11\\_szam/03.htm](http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/11_szam/03.htm), letöltés ideje: 2022. 04. 14.

Mayer Harrison, Helen and Newton Harrison: *The Lagoon Cycle*, <http://theharrisonstudio.net/the-lagoon-cycle-1974-1984-2>, letöltés ideje: 2021. 02. 10.

Messerschmidt, Sarah (2019): *The aesthetics of labour: beauty and politics in Adrian Paci's 'The Column'*, <https://contemporary.burlington.org.uk/journal/journal/the-aesthetics-of-labour-beauty-and-politics-in-adrian-pacis-the-column>, letöltés ideje: 2021. 04. 05.

Miró, Joan: <https://miromallorca.com/en/foundation/joan-miro-and-pilar-juncosa/#chronologyPanel1919>, letöltés ideje: 2022. 03. 03.

Pál Péter képzőművésszel interjú a TVR Magyar adásában, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=ELLhTEfjbJc>, letöltés ideje: 2021. 08. 15.

Péter Szabina: *A műteremből dolgozószoba lett*, [http://www.nagyalma.hu/container/volume/2013/131.11\\_PSz\\_142-151p.pdf](http://www.nagyalma.hu/container/volume/2013/131.11_PSz_142-151p.pdf), letöltés ideje: 2022. 05. 07.

Picasso, Pablo: *The Studio*. Tate Modern, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/picasso-the-studio-t06802>, letöltés ideje: 2022. 04. 14.

Popovics Viktória: *interjú Benczúr Emesével*, [https://www.artmagazin.hu/articles/interju/interju\\_benczur\\_emesevel](https://www.artmagazin.hu/articles/interju/interju_benczur_emesevel), letöltés ideje: 2022. 06. 07.

*Pseudo Random III*, <https://mamusociety.wordpress.com/2018/11/25/pseudo-random-iii-pseudo-random-iii/>, letöltés ideje: 2022. 06. 12.

Révész Emese: *Műterem, szerepek és újraértelmezések*. <https://revart.eoldal.hu/cikkek/kepzomuveszeti-foiskola-tortenete/szekely-bertalan-osztondijasok-kiallitasa.html>, letöltés ideje: 2022. 06. 04.

Salacz Ádám: *Átalakuló műterem*, [https://meonline.hu/vizualis-kultura/atalakulo-muterem/?fbclid=IwAR3iboLSkDeUKL2isLDuXFomRc\\_YqWn5I4a7lhyFHlp1pLsybigb6XP6Wxg](https://meonline.hu/vizualis-kultura/atalakulo-muterem/?fbclid=IwAR3iboLSkDeUKL2isLDuXFomRc_YqWn5I4a7lhyFHlp1pLsybigb6XP6Wxg), letöltés ideje: 2022.05.09.

Schuller Gabriella (2008): *Művészet a jövőnek*, [http://tranzitblog.hu/muveszet\\_a\\_jovonek/](http://tranzitblog.hu/muveszet_a_jovonek/) letöltés ideje: 2022. 01. 10.

Sebők Zoltán: *Conceptual art*, <https://artportal.hu/lexikon-szocikk/conceptual-art/>, letöltés ideje: 2022. 05. 07.

Smithson, Robert: artPortal 2005, <https://artportal.hu/magazin/robert-smithson-retrospektiv-kiallitasa>, letöltés ideje: 2021. 02. 09.

Sonnenburg, Hubertus von: *Rembrandt/not Rembrandt*, in the Metropolitan Museum of Art, New York, N.Y. [https://books.google.hu/books?id=DySoV5kFMV0C&printsec=frontcover&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.hu/books?id=DySoV5kFMV0C&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false), letöltés ideje 2022. 05. 12.

Spector, Nancy: *Marina Abramović, Rhythm 0*, <https://www.guggenheim.org/artwork/5177>, letöltés ideje: 2021. 02. 10.

## Képegyzék

1. kép: Joseph Beuys: *Künstler in ihrem Atelier*, 1979, Zselatinos ezüst nagyítás, 49 x 49 cm, Fotó: Joseph Beuys és Erika Kiffl.

2. kép: Niklaus Manuel Deutsch: *Saint Luke Painting the Virgin*, 1515, tojástempera, fa, 117x82 cm, Kunstmuseum, Bern.

3. kép: Diego Velázquez: *Udvarhölgyek / Las Meninas*, 1656, olaj, vászon, 318 x 276 cm, Museo Nacional del Prado.

4. kép: Johannes Vermeer: *A festő műtermében*, 1662–1668, olaj, vászon, 120 x 100 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienna.

5. kép: Rembrandt van Rijn: *A művész a műtermében*, 1626–1628, olaj, vászon, 24.8 x 31.7 cm, Museum of Fine Arts, Boston.

6. kép: Peter Hasenclever: *Studio Scene*, 1836, olaj, vászon, 72 x 88 cm, Kunstmuseum Düsseldorf.

7. kép: Gustave Courbet: *A művész műterme*, 1855, olaj, vászon, 361 x 598 cm, Musée Du Louvre.

8. kép: Henri Matisse: *The pink studio*, 1911, olaj, vászon, 182 × 222 cm, Pushkin Museum.

9. kép: Pablo Picasso: *The studio*, 1955, olaj, vászon, 80,9 x 44,9 cm, Tate Modern.

10. kép: Constantin Brâncuși műtermének rekonstrukciója, Párizs, Fotó: © Centre Pompidou.

11. kép: Juan Miró műterme Mallorcán, Courtesy Photo archive Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca.

12. kép: Francis Bacon londoni műtermének rekonstrukciója a Dublin City Gallery The Hugh Lane-ben, Fotó: Antoine Félix.

13. kép: Hans Haacke: *Condensation Cube*, plexi, 76 x 76 x 76 cm, 1963–1968, Fotó: Ben Davis.

14. kép: Agnes Denes: *A Fák hegye*, Ylojarvi, Finland, 1992–1996, ©1995 Agnes Denes.

15. kép Bajóta: *Jade és Bernard késnek*, 2012, fa, alumínium, acél, változó méretű, Fotó: Bajóta.

16. kép: Bajóta: *Túlélési stratégiák*, 2014, performansz 6db almafával, video részlet: Bajóta.

17-18. kép: Bajóta: *Alkalmi munka*, 2018, vegyes technika, 110 x 50 x 70 cm, Fotó: Bajóta.

## Szakmai önéletrajz

**Balázs József Tamás (Bajóta)** képzőművész

Marosvásárhely, Románia, 1982

### Tanulmányok:

1997–2001 Marosvásárhelyi Művészeti Líceum, Románia, tanárain: Pál Péter és Gyarmathy János

2001–2003 UVT Facultatea de Arte Timisoara, Románia, szobrász szak, Szakáts Béla osztály

2007 Erasmus ösztöndíj, Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg, Claus Bury osztály

2003–2009 Magyar Képzőművészeti Egyetem, szobrász szak, Karmó Zoltán és Jovánovics György osztály

2004–2009 Magyar Képzőművészeti Egyetem, vizuális nevelőtanár szak, művészeti rajz, művészettörténet és ábrázoló geometria szakos tanár

2016–2020 Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskola, DLA

### Oktatási tevékenység:

2021– Tanársegéd a Szegedi Tudományegyetem JGYPK Művészeti Intézet Rajz – Művészettörténet Tanszékén.

### Önálló kiállítások:

2011 *Viltin Projekt*, Viltin Galéria, Budapest (H)

2012 *Piát hozzá!*, Parthenon-fríz Terem, MKE, Budapest (H)

2013 *Utópiacsapda*, Viltin Galéria, Budapest (H)

*Beszámoló*, amaTáR, AMA, Budapest (H)

*Utópiacsapda*, KAIR, SOU Aurela Stodolu, Kassa (SK)

2020 *138kg 28nm 72h Passzív Projekt*, K.A.S Galéria, Budapest (H)

**Válogatott csoportos kiállítások:**

- 2007      *Human Lights*, Kunsthaus, Nürnberg (D)
- 2009      *Best of Diploma*, MKE, Barcsay terem, Budapest (H)
- 2010      *Kiállítás*, Stúdió Galéria, Budapest (H)
- 2011      *Magáért beszél*, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest (H)  
            *Szociál Bazár*, Stúdió Galéria, Budapest (H)
- 2013      *Derkovits – most*, Műcsarnok, Budapest (H) 2012 Sejt, Akvárium, Budapest /  
            MODEM, Debrecen (H)
- 2014      *Oh dear! Oh dear! I shall be to late!*, Our Monster, Szöul (KOR)  
            *Friendship toward strangers*, Seoul Art Space\_Geumcheon, Szöul (KOR)  
            *derko.pécsi.2014*, Műcsarnok, Budapest (H)
- 2015      *Cat Cot Dot Dog*, Art Quarter Budapest, Budapest (H)  
            *derkó 2015*, Műcsarnok, Budapest (H)
- 2016      *Dunaart.com I-V*, MAMŰ galéria, Budapest (H)  
            *Naiber Art*, Design Terminal, Budapest (H)
- 2017      *Visszacsatolási effektus*, MAMŰ galéria, Budapest (H)  
            *Formázott Terek*, MAMŰ galéria, Budapest (H)  
            *Kellő Távolság*, M21 galéria, Zsolnay Negyed, Pécs (H)
- 2018      *Pseudo random III*, MAMŰ galéria, Budapest (H)  
            *Entitás történetek*, Nádor galéria, Pécs (H)
- 2019      *Térerő – Az ipar és a képzőművészet találkozása*, Pécsi Galéria, Pécs (H)

## REZIDENS PROGRAMOK:

|      |                                                                          |
|------|--------------------------------------------------------------------------|
| 2011 | artist in residence, <i>Künstlerhaus</i> , Salzburg, Ausztria            |
| 2012 | artist in residence, <i>Meet Factory</i> , Prága, Csehország             |
| 2013 | artist in residence, <i>KAIR</i> , Kassa, Szlovákia                      |
| 2014 | artist in residence, <i>Seoul Art Space_Geumcheon</i> , Szöul, Dél-Korea |
| 2015 | artist in residence, <i>La malterie</i> , Lille, Franciaország           |
| 2016 | artist in residence, <i>Est-Nord-Est</i> , Quebec, Kanada                |
|      | artist in residence, <i>Bubec studio</i> , Prága, Csehország             |

## Díjak és támogatások:

|           |                                                     |
|-----------|-----------------------------------------------------|
| 2007      | Erasmus ösztöndíj, Nürnberg                         |
| 2008      | Semmelweis Egyetem, Orvos portréért járó díj        |
|           | Ludwig Alapítvány ösztöndíja, tanulmányút, New York |
| 2010      | Communitas alapítvány ösztöndíja                    |
| 2011      | NKA alkotói támogatás                               |
| 2013–2015 | Derkovits Gyula Képzőművészeti Ösztöndíj            |
| 2021      | NKA alkotói támogatás                               |

## Tagság:

**MAOE** (Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete)

**MAMŰ** TársaságKulturális Egyesület

**FKSE** (Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület)