

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Képzőművészeti Mesteriskola

Rezsonya Katalin

TÉR ÉS HELY
AZ ALKOTÓFOLYAMAT ÉS A MŰALKOTÁS
KONTEXTUSÁBAN

DLA értekezés

Témavezető: Bencsik István szobrászművész, Professor Emeritus

2007.

Tartalom

<u>PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM MŰVÉSZETI KAR KÉPZŐMŰVÉSZETI</u>	
<u>MESTERISKOLA.....</u>	<u>1</u>
<u>REZSONYA KATALIN.....</u>	<u>1</u>
<u>TÉR ÉS HELY.....</u>	<u>1</u>
<u>AZ ALKOTÓFOLYAMAT ÉS A MŰALKOTÁS KONTEXTUSÁBAN.....</u>	<u>1</u>
<u>DLA ÉRTEKEZÉS.....</u>	<u>1</u>
<u>TÉMAVEZETŐ: BENCSIK ISTVÁN SZOBRÁSZMŰVÉSZ, PROFESSOR</u>	
<u>EMERITUS.....</u>	<u>1</u>
<u>2007.....</u>	<u>2</u>
<u>BEVEZETÉS.....</u>	<u>8</u>
<u>BEVEZETÉS.....</u>	<u>8</u>
<u>A tér és a hely tárgykörének megközelítési szempontjai.....</u>	<u>8</u>
<u>A tér és a hely tárgykörének megközelítési szempontjai.....</u>	<u>8</u>
<u>A témaválasztás előzményei – kontextus és motiváció.....</u>	<u>8</u>
<u>A témaválasztás előzményei – kontextus és motiváció.....</u>	<u>8</u>
<u>Az értekezés felépítése.....</u>	<u>11</u>
<u>Az értekezés felépítése.....</u>	<u>11</u>
<u>TÉR ÉS HELY.....</u>	<u>13</u>
<u>TÉR ÉS HELY.....</u>	<u>13</u>
<u>A tér koncepciójának összetettsége.....</u>	<u>13</u>
<u>A tér koncepciójának összetettsége.....</u>	<u>13</u>
<u>A megélt tér jellemzői</u>	<u>17</u>
<u>A megélt tér jellemzői</u>	<u>17</u>
<u>A tér, mint a téralkotó művészetek médiuma és környezete.....</u>	<u>19</u>
<u>A tér, mint a téralkotó művészetek médiuma és környezete.....</u>	<u>19</u>
<u>Összefüggések tér és hely között.....</u>	<u>21</u>
<u>Összefüggések tér és hely között.....</u>	<u>21</u>
<u>A helyhez fűződő viszonyunk – a hely megismerésének lehetőségei.....</u>	<u>26</u>
<u>A helyhez fűződő viszonyunk – a hely megismerésének lehetőségei.....</u>	<u>26</u>
<u>Nem-helyek.....</u>	<u>30</u>

Nem-helyek.....	30
<u>HELYSPECIFIKUS MŰVÉSZET</u>	<u>36</u>
<u>HELYSPECIFIKUS MŰVÉSZET</u>	<u>36</u>
A helyspecifikus művészet rövid történeti áttekintése.....	37
A helyspecifikus művészet rövid történeti áttekintése.....	37
A helyspecifikus művészet a public art kontextusában.....	40
A helyspecifikus művészet a public art kontextusában.....	40
Szoborhelyek.....	43
Szoborhelyek.....	43
A galéria és a múzeum	44
Köztér, közösségi tér.....	48
<u>MŰVÉSZEK ÉS ESETTANULMÁNYOK.....</u>	<u>54</u>
<u>MŰVÉSZEK ÉS ESETTANULMÁNYOK.....</u>	<u>54</u>
Isamu Noguchi.....	55
Isamu Noguchi.....	55
A közösségi tér mint szobrászi forma ideájának eredete.....	55
A Bollingen Alapítvány ösztöndíja.....	57
Gordon Matta-Clark.....	59
Gordon Matta-Clark.....	59
Anarchitecture.....	60
Magdalena Jetelova.....	62
Magdalena Jetelova.....	62
Izland 1992.....	63
Bányák, Tagebau Hambach, Grevenbroich, 1998.....	64
<u>HELYSPECIFIKUS MUNKÁIM – EGYÉNI ALKOTÁSOK.....</u>	<u>66</u>
<u>HELYSPECIFIKUS MUNKÁIM – EGYÉNI ALKOTÁSOK.....</u>	<u>66</u>
Hajó.....	67
Hajó.....	67
Száraz kút.....	67
Száraz kút.....	67
Napszobor.....	68
Napszobor.....	68

<u>A falnak beszélek</u>	<u>69</u>
<u>A falnak beszélek</u>	<u>69</u>
<u>I + I = O.....</u>	<u>70</u>
<u>I + I = O.....</u>	<u>70</u>
<u>Tusculanum.....</u>	<u>71</u>
<u>Tusculanum.....</u>	<u>71</u>
<u>Világítótorony.....</u>	<u>73</u>
<u>Világítótorony.....</u>	<u>73</u>
<u>Ginkgo palást.....</u>	<u>73</u>
<u>Ginkgo palást.....</u>	<u>73</u>
<u>Séta a lehullott mennyezeten.....</u>	<u>74</u>
<u>Séta a lehullott mennyezeten.....</u>	<u>74</u>
<u>Rizslabirintus.....</u>	<u>75</u>
<u>Rizslabirintus.....</u>	<u>75</u>
<u>EGYÜTTMŰKÖDÉS – KÖZÖSSÉGI PROJEKTEK.....</u>	<u>77</u>
<u>EGYÜTTMŰKÖDÉS – KÖZÖSSÉGI PROJEKTEK.....</u>	<u>77</u>
<u>A kastély, a falu, az erdő.....</u>	<u>78</u>
<u>A kastély, a falu, az erdő.....</u>	<u>78</u>
<u>Caerdroia – egy különös projekt.....</u>	<u>83</u>
<u>Caerdroia – egy különös projekt.....</u>	<u>83</u>
<u> Mesemondó hely.....</u>	<u>85</u>
<u> Mohakapu.....</u>	<u>86</u>
<u> Fészkek.....</u>	<u>87</u>
<u>ÖSSZEGZÉS.....</u>	<u>90</u>
<u>ÖSSZEGZÉS.....</u>	<u>90</u>
<u>MELLÉKLET.....</u>	<u>94</u>
<u>MELLÉKLET.....</u>	<u>94</u>
<u> Edward Relph (1976) tipológiája a helyhez fűződő viszony értelmezéséhez.....</u>	<u>95</u>
<u> Edward Relph (1976) tipológiája a helyhez fűződő viszony értelmezéséhez.....</u>	<u>95</u>
<u> Isamu Noguchi pályázati szövege a Bollingen Alapítványhoz (1949).....</u>	<u>97</u>
<u> Isamu Noguchi pályázati szövege a Bollingen Alapítványhoz (1949).....</u>	<u>97</u>
<u> A Ginkgo palást című installáció részeként szerepelt szöveg.....</u>	<u>100</u>

<u>A Ginkgo palást című installáció részeként szerepelt szöveg.....</u>	<u>100</u>
<u>Caerdroia projekt (2005) – Esyllt Harker mesemondó szójátékai.....</u>	<u>101</u>
<u>Caerdroia projekt (2005) – Esyllt Harker mesemondó szójátékai.....</u>	<u>101</u>
<u>KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁSOK.....</u>	<u>102</u>
<u>KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁSOK.....</u>	<u>102</u>
<u>IRODALOMJEGYZÉK.....</u>	<u>103</u>
<u>IRODALOMJEGYZÉK.....</u>	<u>103</u>
<u>ÖNÉLETRAJZ.....</u>	<u>110</u>
<u>ÖNÉLETRAJZ.....</u>	<u>110</u>

*„...amit a közérzet egy tető alá sodor, megérdemel annyit,
hogy a logika önkényesen ne ugrassza szét.”*

Mészöly Miklós (1994. 359.)

BEVEZETÉS

A tér és a hely tárgykörének megközelítési szempontjai

Térnek és helynek meghatározó szerepe van a szobrászatban, mind a mű létrejöttének folyamata, mind a kész mű szempontjából. Az alkotói gyakorlatot és a kész mű karakterét egyaránt befolyásolja, sok esetben meghatározza annak a térnek és helynek a jellege, amelyben az alkotófolyamat lezajlik, és amelynek része maga az alkotó is. Hogy a műben integrálódik-e – közvetve vagy közvetlenül – a tér és a hely valamely aspektusa, függ az alkotó szándékától, érzékenységétől, valamint az alkotófolyamat terének, helyének struktúrájától, karakterétől. Értekezésemben a hely és a tér paramétereinek a műbe történő integrálási lehetőségei, illetve az integrálás tere – vagyis a fizikai, szellemi-lelki, társadalmi környezet – közti összefüggéseket keresem. Ennek a problémakörnek különféle aspektusait – később részletesen megindokolt szempontok szerint kiválasztott – néhány művész és a magam munkáján keresztül világítom meg.

Az értekezés tárgya tehát – konkrét és metaforikus értelemben egyaránt – a tér és a hely

- mint a művek számára adott, vagy azok létrejöttét inspiráló,
- mint a művek által létrejött / létrehozott, vagy módosult / módosított fizikai, szellemi-lelki és társadalmi környezet, tehát mint a szobrászat médiuma,

valamint az alkotás folyamata

- mint a térhasználat és a téralkotás különféle lehetőségeire tett javaslat.

A témaválasztás előzményei – kontextus és motiváció

Tanulmányaim során érdeklődésem spontán módon és magától értetődően terelődött a szobor és helye közti viszony kutatása felé. Amikor a szobor mérete megkívánta már, hogy elhelyezésére is figyelmet fordítsak¹, számos olyan kérdés merült fel a gyakorlatban, amely ennek a témának az alaposabb elemzésére készítetett.

A graduális képzés során és a mesteriskolai évek elején a munkák önmagukban jelentettek megoldásra váró kérdéseket, a hagyományos tanulmányok

¹ Ez nem jelenti azt, hogy csak nagyméretű művek elhelyezésekor tartom fontosnak a mű és környezete közti kapcsolat tanulmányozását.

és kisplasztikák készítésekor mű és környezete közti kapcsolat kérdése, mint a mű egyik lényegi aspektusa, szóba sem került. Ha ezeknek a munkáknak egy része el is jutott a kiállítótermekig, legfeljebb a többi szoborhoz való viszonyuk, a megvilágítás, a posztamens mérete képezte megfontolás tárgyát; hogy egy szobor akár posztamens nélkül is bemutatható, ez a lehetőség fel sem vetődött. A szobor formája, anyaga, körüljárhatósága, a részformák egymáshoz viszonyított arányrendszere, a mérettől független monumentális hatás elérése volt fontos, és a hely csak sokadrangú kérdés maradt, csakis mint az a tér szerepelt, amely elengedhetetlen ahhoz, hogy egy háromdimenziós tárgy, a szobor megjelenhessen. Mások munkáinak tanulmányozásánál, elemzésénél az elhelyezés kérdése legfeljebb akkor kapott hangsúlyt, ha az egyértelműen rontott a szobor minőségén; arra hogy a szobor csak környezeti kontextusában lesz teljes, később döböntem rá.

A képzésben az akkorra már kanonizálódott modernista gondolkodásmód dominált. A modernizmus szobrászatának egyik legmarkánsabb jellemzője a hely iránti indifferens viszony. A szobor posztamensre helyezésével a műalkotás autonómiáját, a környezettel szembeni közönyét hangsúlyozta, a szobor bárhol 'életképes' lehetett, a műtárgyat önmagáért, a maga okán létezőnek tekintette. William Turner szerint „Ha meg kell változtatni a szobrot a hely miatt, akkor valami nincs rendben a szoborral.” (idézi *Kwon*, 1997a. 85.)² A piacgazdaság törvényei szerint működő műkereskedelem, a hivatalos művészeti intézményrendszer, múzeumok, galériák, magán-gyűjtemények tárgyfetisizmusa is elsősorban a modernista művészet kinyilatkoztatásaiból eredeztethető.

² Az idegen nyelvű forrásmunkák részletei, ha az irodalomjegyzékben címük nem magyarul van feltüntetve, a szerző fordításai.

Ennek fordítottja ugyanígy igaz. A modernista szobrász által árucikként gyártott szobrok létrejöttét gyakran a társadalmi, gazdasági, politikai környezet, vagy a műtárgy-kereskedelem inspirálta.³ De ebben az időszakban is működtek olyan alkotók, akik a szobrászat ezeréves hagyományának folytatóiként, innovatív megújítóiként soha nem egyszerűsítették le gyakorlatukat erre a szintre. Számukra a szobor és környezet, a szobor, mint környezet, és a környezet, mint szobor problémaköre – azaz mű és hely viszonya – kérdés maradt mindig is. Ezt a hozzáállást *Isamu Noguchi* példáján mutatom be a későbbiekben.

Az 1994-ben készített *Hajó* (Hiba: A hivatkozás forrása nem található) és a három évvel későbbi mesteriskolai diplomamunkám, a *Száraz kút* (Hiba: A hivatkozás forrása nem található) volt az a munka, amely kapcsán a mű és környezete közti viszony kérdése először felmerült, ekkor még csak ösztönösen éreztem, hogy ez a kapcsolat meghatározó. Nem értettem egyet azzal az közkeletű nézettel, amely a mű elsőbbségét hangsúlyozva a szobor és környezete közt hierarchikus viszonyt feltételez. DLA tanulmányaim kezdetén már tudatosan törekedtem arra, hogy a szobor számára megkeressem, vagy megteremtsem az ideális – vagy legalább optimális – környezetet; később már munkáim által igyekeztem helyeket létrehozni. Ezzel párhuzamosan a hely mibenlétének, a szobrászat – és azon belül saját munkáim – 'helyének', a kortárs művészetben betöltött szerepének kérdését, a művészeti intézményrendszer által meghatározott mozgástér bővítésének lehetőségeit is kutatni kezdtem. Folyamatosan növekedett azoknak a szempontoknak a száma, amit a gyakorlat során szükségesnek tartottam, és azóta is fontosnak érzek figyelembe venni. Egyre nagyobb ismeretanyagot kellett integrálni a munkába a különféle diszciplínák, a természet- és társadalomtudomány, a filozófia, az építészet, és a kultúra egyéb területeiről. Kezdetben úgy gondoltam, hogy segítségükkel kialakíthatok egy minden helyzetre alkalmas, a heterogén ismereteket egyesítő módszert. Később arra jutottam, hogy ez sematikus megoldásokhoz vezetne a gyakorlatban, mert minden munka egyedi problémákat vet fel. Ezért elméleti

³ A kisplasztika, mint műfaj a huszadik század első harmadában alakult ki, készítésének gyakorlata összefügg a művészet egyfajta (ál)demokratizálódásával, az egyenlő hozzáférés lehetőségének látszatát biztosította az anyagilag kevésbé tehetősek számára is, a szobrásznak pedig megélhetési lehetőséget adott. *Moholy-Nagy László* erről a kérdéstről így ír: „kép és szobor a közelmúlt jó polgári lakásait az előkelő 'érzület' kötelező bizonyosságaként díszítették: a képek felnagyított ornamensek, a szobrok már évtizedek óta csak olcsó stukkómunkák vagy asztaldíszek, sportteljesítményekért nyert díjak.” (*Moholy-Nagy*, 1979. 93.)

alapszemléletem megteremtése miatt tartom fontosnak más szakterületek módszereinek, megállapításainak tanulmányozását, hogy az éppen időszerű feladathoz a szükséges ismerteket adaptálni tudjam, legyen szó egyéni munkáról, vagy interdiszciplináris szemléletű alkotó- vagy kutatócsoportokban végzett tevékenységről.

Az értekezés felépítése

A szobrászi munka gyakorlata és az elméleti kutatómunka során az értekezésben vizsgált kérdések párhuzamosan vannak jelen, együtt határozzák meg gondolkodásom irányvonalait. Tapasztalataim komplexitását úgy kívánom bemutatni, hogy az összefüggő kérdéseket elemeire bontva elemzem, az egyes témaköröket egymás után tárgyalom. A fejezetek sorrendjét úgy határoztam meg, hogy egy általános teoretikus szemléleti keret kialakítása után konkrét példákon keresztül mutassam be azt a kölcsönhatást, ami a tér, a hely és az alkotó, alkotás közt kialakul a gyakorlatban.

A térről és a helyről írt fejezetben a két fogalom összetettségéről, összefüggéseik sokrétűségéről írok, jellegzetességeiket kutatom. Ezt követően a helyspecifikus művészetről adok rövid történeti áttekintést, majd az elmúlt negyven év főbb tendenciáit elemzem a public art kontextusában. A szoborhelyekről írt részben sorra veszem a szobrok elhelyezésének hagyományos helyszíneit, majd művészek, esettanulmányok példáin keresztül a hely- és térhasználat, téralkotás változatos lehetőségeit mutatom be különböző művek, projektek elemzésével. Saját munkáim kapcsán arról írok, hogy készítésük során milyen szempontokat tartottam fontosnak, hatott-e rám – és közvetve a művekre – az a tér és hely, ahol létrehozásuk során tartózkodtam, integrálódtak-e és milyen mértékben a gondolkodási, és alkotófolyamatba az adott helyszínek különféle aspektusai. Szobrászként nem a befogadó, hanem az alkotó szemszögéből vizsgálom a műveket. Az értekezés végén egységes szemléleti keretbe illesztve összegzem a gyakorlati munka és elméleti kutatás során szerzett, általános érvényűnek gondolt tapasztalatokat.

Itt szeretnék kitérni arra a kérdésre, hogy ma mit tekintünk szobornak, mit takar a szobrászat kifejezés. „Minden szobor. A térben korlátlanul megszülető bármely anyagot, ideát szobornak tekintek.” – mondja Isamu Noguchi (1968. o. n.), a

szobrászat gondolkodás, állítja *Joseph Beuys*. (idézi *Schneckenburger*, 2004. 407.) *Jovánovics György* a szobrászat egy újabb definícióját adja: „így ugyanis meg tudjuk magyarázni azt, ami 1970 után van. [...] A szobrászat művészete (különösebb aggályoskodás nélkül: a kezdetektől 1970-ig egy ismert médium) = a légnemű anyag (levegőtér) és a szilárd anyag (testek) találkozásának nem jelentős (ám mégis kitüntetett) határa. (Mégis kitüntetett, mert alkalom műalkotás előhívására.)” (*Jovánovics*, 2005. 42.). Az idézett fejtegetésekből kitűnik, hogy a szobrászat a 19. század vége óta jelentős változáson ment át, a fogalomkör folyamatos alakulásnak van kitéve azóta is. A faragás, mintázás útján történő hagyományos tömegalkotás mára a szobrászat műfajának egy szeletére jellemző csupán, de még a konvencionális művek esetében is fontos, ám kevésbé vizsgált kérdés tárgy és tér viszonya. Egyre nagyobb azoknak az alkotásoknak a száma, amelyek a tradicionális anyagok mellett vagy helyett a teret és a koncepciót tekintik médiumnak. Hogy ezeket értelmezni tudjuk, a szobrászat fogalmának kiterjesztése szükséges. *Rosalind Krauss* ezt közel harminc éve megtette már *A szobrászat kiterjesztett tere* című esszéjében. „A szobor vagy a festmény különleges képlékenységét demonstrálva a kritikusok addig gyúrták, nyújtották és forgatták ezeket a kategóriákat, míg ki nem derült, hogy egy kulturális fogalom tetszés szerint tágítható, s ekképpen csaknem mindent magába foglalhat.” (*Krauss*, 1978. 96.) A szobrászat kategóriájának a kritika, a történetírás részéről történő kiterjesztését természetesen megelőzte azoknak a – hagyományos fogalmi keretek közt meghatározhatatlan – műveknek a létrejötte, amelyek természeti és épített környezet – logikai értelemben vett – határterületén helyezhetők el. A tájban „megjelölt helyszíneként”, az építészet valóságos terében kialakított „axiomatikus struktúraként” létrehozott „helyszínkonstrukciók” voltak ezek. (i. m. 103–104.) A modern utáni korszakban a művészi gyakorlat tekintetében is jelentős változás figyelhető meg. A szobrászat már nem a médium, vagyis az anyaghasználat és technika vonatkozásában határozható meg elsősorban, hanem a koncepció felől. Ez a hangsúlyeltolódás egyúttal azt is jelenti, hogy bármelyik médium szabadon felhasználható. Ebből következően a szobrászat kategóriájának kiterjesztése új szemléletmódot, tágabb perspektívát nyújt a művész számára. Az értekezésben tárgyalt művek szoborként történő meghatározása e kiterjesztett szobrászat-értelmezés szerint történik.

TÉR ÉS HELY

A *tér* és a *hely* két olyan fogalom⁴, amelyet mindenki ismer, használ a közbeszédben, meghatározásuk mégis bonyolult, mert kontextustól függően sokféle jelentésük lehetséges, és mert minden diszciplína különböző szempontból, koronként is változóan értelmezi a teret és a helyet. Definíciójukkal épp ezért nem kísérletezem, de gyakorlati munkám szempontjából hasznos lehet jellemzőik, összefüggéseik kutatása, amennyiben nem korlátozódik a képzőművészet területére, ahol a tér és a hely különféle aspektusait leggyakrabban a kész mű perspektívájából elemzik. A mű keletkezésének térbeli vonatkozásai, az alkotóra gyakorolt hatása miatt is fontos a tér és a hely szerepének kutatása, mert a szobrászi intenció árnyaltabb, eredménye a szobor pedig környezeti kontextusára érzékenyebb lehet ezáltal. Ehhez azonban szükséges a tér, a megélt tér, a mindennapi cselekvések és érintkezések helyének jellegzetességeit egy szélesebb perspektívából vizsgálni.

A tér koncepciójának összetettsége

A tér valamely aspektusával foglalkozó tudományterületek specializációja – és a specializáció általában is – olyan mértékűvé vált, hogy lehetetlen kiragadni egyetlen érvényes, a teret minden szempontból leíró meghatározást.⁵ Fontosnak tartom, hogy a különböző diszciplínák saját kutatási területük hangsúlyait tükröző térdefiníciói helyett bemutassak egy a téma szempontjából releváns, a különféle térértelmezések szintézisére törekvő elméletet, amelyben szemléletesen érvényre jut érzékelésünk, képzeletünk és kapcsolataink terének szoros összefüggése.

⁴ „Tér: fn 1. *Fil Tud* Az anyag létezésének az a formája, amelyet a háromirányú kiterjedés jellemez. *Mat* Ennek háromnál több kiterjedésű általánosítása 2. A térnek vmitől kitöltött, ill. vmivel körülhatárolt része. 3. terület, térség. 4. Épületekkel körülvevett (széles) közterület. 5. Üresen maradt hely, hézag [személyek, tárgyak, ill. (könyvben, papíron) ábrák, jelek között]. 6. Tevékenységre való alkalom, lehetőség. Lehetőség arra, hogy valami megtörténjék, érvényesüljön. Hely: fn 1. A térnek az a része, amelyet vki, vmi elfoglal(hat) v. el szokott foglalni. Helyszín: fn *hiv* Esemény, történet, ill. rendezvény (szín)helye. Színhely: fn 1. Az a hely, ahol vmely esemény végbemegy v. végbement. (*Magyar értelmező kéziszótár*, 1972. példamondatok nélkül)

⁵ Moholy-Nagy már 1929-ben számos térfogalmat megkülönböztet: „matematikai, fizikai, geometrikus, euklideszi, nemeuklideszi, architektonikus, koreografikus, festői, színpadi, film-, szferikus kristályos, kubikus, hiperbolikus, parabolikus, elliptikus, test-, sík-, lineáris, három-, két-, egydimenziós, projektív, metrikus, izotróp, topologikus, homogén, abszolút, relatív, fiktív, absztrakt, reális, imaginárius, véges, végtelen, határtalan, egyetemes, éter-, belső-, külső-, mozgás-, üres-, légtüres, formális, stb.” (*Moholy-Nagy*, 1979. 194.) A felsorolás korántsem teljes, újabb és újabb térfogalmak jelennek meg, például az egzisztenciális, hodologikus, akusztikus, cselekvési, virtuális tér, és még hosszan sorolhatnánk.

Henri Lefebvre (1991) a *Tér keletkezése* című könyvében összefoglaltak alkalmasak a fent említett szemlélet demonstrálására. Elemzései során a tér filozófiai megközelítésétől halad a hétköznapi élettér vizsgálata felé. Áttekintést ad a művészet, irodalom, építészet, gazdaság térkoncepciójáról; igyekszik az elmélet és a gyakorlat valósága közti szakadékot áthidalni, határozott javaslatokat tesz a kortárs nyugati filozófiára jellemző steril és bonyolult módszerek és elméletek átalakítására. Számos teóriát elemez a tér korai, kozmológiai megközelítésétől kiindulva a kortárs diszciplínák tér-idő koncepciójáig bezárólag. Részletesen foglalkozik többek közt a szemiotika, a racionális térhasznosítás-tervezés, az urbanisztika, az építészet, a tájtervezés, a különféle művészeti ágak térelméleteivel egyaránt.

Kutatásának tárgya inkább a tér keletkezésének folyamata, mint maga a tér. A tér természetének folyamatjellegét hangsúlyozza, tehát a tér időben történő megnyilvánulását; mert szerinte a tér folyamatos változásokon megy át a társadalmi tényezők átalakulása és megújulása során. Lefebvrenél a tér fogalma metaforikus, felöleli a tér fizikai, társadalmi és absztrakt szintjeit egyaránt. A kifejezést a társadalmi struktúra térbeli manifesztálódásaként értelmezhetjük leginkább, amikor a kultúra absztrakt szerkezete konkrét térbeli gyakorlattá és tevékenységgé válik. A különböző szintek közti törésvonalak állandósítása helyett inkább egységes keretbe próbálja illeszteni őket, hogy ezáltal teremtsen lehetőséget egy új szintézisre. „Ez magában foglalja a létező diszciplínák térértelmezéseinek átkódolását, téri kifejezésekre fordítását. Nem a tudás új, egységesített tárgyának létrehozására, hanem egy olyan diskurzus kialakítására törekszik, amely a már létező, a tárgyra vonatkozó reflektálásokat, elhatárolásokat, vitákat, a téri nyelv használatát is megengedi.” (*Shields*, 1988. 63.)

A filozófia, a bölcsészet- és társadalomtudományok a fejlődés társadalmi aspektusainak kutatása során túlnyomórészt a történelmi folyamatok időbeliségére koncentráltak, Lefebvre azonban azt hangsúlyozza, hogy a térbeliség kutatása legalább annyira fontos. A tér tapasztalati természetének, a társadalmi folyamatok térbeliségének megértése szempontjából a tér hagyományos hármas felosztása – fizikai vagy természeti, társadalmi és mentális tér – helyett azt javasolja, hogy összefüggéseikre, egymásra hatásukra fókuszáljunk. A tér mibenlétének új

értelmezését kapjuk ezáltal, egy újfajta hármasságot, amit az értelmezések kiegyensúlyozott, folyamatosan átalakuló karaktere jellemez.

Lefebvre hármasságában az egyik lényeges új elem a *megélt tér*, vagyis a *reprezentáció tere* fogalom bevezetése. Ez az a tér, amelyben az ember artikulálja önmagát, a nem tudatos, szavakkal ki nem fejezhető, közvetlen kapcsolatunk a térrel, a hagyományos, érzelmi, 'naiv' tértapasztalat. A megélt tér, vagyis a reprezentáció tere a társadalmi élet rejtett és alternatív dimenzióihoz is kapcsolódik, és leginkább a művészetekben jut kifejezésre. A művészeteket Lefebvre a megélt tér kódjaként tekinti, a tér intézményesített reprezentációi helyett a téri tapasztalatok, a társadalmi gondolkodás új formáit, alternatív, forradalmi átstrukturálását provokálják ki. Példaként a házfoglalásokra utal, kulcsfontosságú helyek és épületek elfoglalásának tradíciója van kialakulóban, állítja. A térnek a fogyasztói magántulajdon rendszeréből történő visszaigénylését az ellenállás kifejeződéseként értelmezi.

Az *érezelt tér*, a *térbeli gyakorlat* a megkonstruált, empirikusan kutatható, konceptualizált teret jelenti; létrehozásáért közvetve a várostervezők, építészek, tudósok felelősek, de az állam szerepe elsődleges. Specifikus helyek különféle típusainak és hierarchiáinak, a társadalmi formációk térbeli komponenseinek létrehozásáról és reprodukciójáról van itt szó. Példaként városfejlesztési, revitalizációs projekteket említ. A térbeli gyakorlat által szerzett tapasztalat biztosítja a társadalmi formációk folytonosságát, kohézióját. A kohézió a téri kompetenciák meghatározott szintjét jelenti, bizonyos mértékű téri rutint a társadalmi tér vonatkozásában, az adott társadalom valamennyi tagjának az érezelt térhez fűződő viszonyát.

Az *elgondolt tér*, vagyis a *tér reprezentációi* fogalmakhoz a térről folyó diskurzusok, a tervezés, a design területeit sorolja, amelyek összefüggésben állnak a termelési viszonyokkal és azzal a társadalmi renddel, amelyet kifejeznek. Ezek a reprezentációk az állam hatalmi struktúrájának racionális alapját képező tudás lényeges formái. (Tudás alatt a mindig relatív és folyamatosan változó értelmezések és ideológiák elegyét érti.) A hatalmi struktúra határozza meg tehát e tudás tartalmát, jeleit, kódjait, frontális viszonyait.

A térnek meghatározó szerepe van életünk strukturálásában és fontossága korunkban egyre nő⁶, ezért szükséges újragondolni a térről, a térbeliségről tudottakat, mondja *Edward Soja*, aki elsősorban Lefebvre elméletére építve dolgozta ki saját teóriáját. Lefebvre munkásságának lényegét abban látja, hogy a tér jelentőségére irányította a figyelmet: „... minden társadalmi viszony reálissá és konkrétá válik, megélt egzisztenciánk részévé, de csak akkor, amikor térbelileg ’bevésődik’, vagyis konkrétan reprezentálódik a tér társadalmi létrehozásában. A társadalmi realitás nem csupán véletlenszerűen térben létező, hanem előfeltételezetten és ontológiailag térbeli. Nem létezik a térbeliségtől elvonatkoztatott társadalmi valóság. Nem térbeli társadalmi folyamatok nincsenek. Még a tiszta absztrakció területén is létezik – ha gyakran rejtve is – egy mindent átható, releváns térbeli dimenzió.” (*Soja*, 1996. 46.)

A térbeliség újragondolásának legnagyobb nehézségét Soja abban látja, hogy a gyakorlatban a tér kérdése másodlagos, egyszerűen hozzáadódik a történelmi és társadalmi kutatásokhoz, ő azonban szeretné a térbeli koncepciókat, mint a „harmadik egzisztenciális dimenziót” (i. m. 3.), egyenrangúnak tekinteni. Ez szükségessé teszi a térről való gondolkodás új módszerének kialakítását, ehhez használja a *harmadik tér* kifejezést. Rendszerében a *harmadik tér* az *első* és a *második térre* épül; az első térben a történelem és a társadalom időbelisége domináns, térbelisége mellékes; a második térben a realitás képzeletbeli reprezentációin keresztül értelmezhető; a harmadik tér az a terület, ahol a térbeliség a világ strukturálódásának megkérdőjelezhetetlen összetevőjeként jelenik meg. Metodológiáját elsősorban a „posztmetropoliszoknak” (i. m. 315.) az elmúlt harminc év során végbement változásait feltérképező, a mindennapi élet és a városi realitás új összefüggéseit elemző városkutatási projektjeiben alkalmazza. A marginalitás fogalmára helyezi a hangsúlyt, a „radikális nyitottság tereként” (i. m. 84.) határozza meg azt. Az ellenállás közösségeinek kialakulását vagy megújulását ebben a kontextusban tartja elképzelhetőnek, a határterületek tehát a rezisztencia terévé és helyszínévé válnak.

A társadalmi tér jelentőségére vonatkozó megállapítások több szempontból is hasznosak lehetnek a szobrászi gyakorlatban. Egyrészt átláthatóbbá válik annak a

⁶ Hazánkban is számos kutató foglalkozik ezzel a kérdéskörrel. Farkas János a társadalmi tér fogalmát, elméleti kérdéseit, mérési lehetőségeit elemzi két tanulmányában (*Farkas*, 2003a, 2003b), melyekkel a magyarországi elméleti és gyakorlati térkutatás alapjait teremtette meg. Jelentősek még e témában – többek közt – Enyedi György és Tóth József kutatásai is.

rendszernek a működési elve, folyamata, amelyben a szobrászat 'játékteret' kap, és ezért koncepcióiban tudatosan megfogalmazódhatnak az aktuális társadalmi térre vonatkozó kritikák is. Másrészt, ha a szobrászatot a téralkotó művészetek egyikének fogadjuk el, és feltételezzük, hogy a szobrász működésének 'hatékonysága' meghatározódik a többi, szintén téralkotással foglalkozó művészet, és más tudományterületek képviselőivel történő együttműködés során, akkor a társadalmi tér átfogó ismeretének függvényében választott módszerek és szempontok a közös munka folyamán aktuális és felelősséggel meghozott döntéseket eredményezhetnek. (Az együttműködés jelentőségére a későbbi fejezetekben még visszatérek.)

A megélt tér jellemzői

A tér és a hely tapasztalati természetére fókuszálva strukturális jellemzőik mögé tekinthetünk. A térrel, hellyel összefüggő tapasztalatok megértése érdekében a tér és a hely személyes, társadalmi, kulturális összetevőit a tapasztalat alapvető aspektusaiként szükséges tanulmányozni. A szobor létrejöttének folyamata térben zajlik, amely nem egy kitüntetett, vagy specifikus tér, hanem megegyezik a hétköznapi tapasztalat terével, az úgynevezett megélt, vagy élt térrel. Amit ma róla tudunk, jórészt a tizenkilencedik és a huszadik század fordulóján lezajlott tudományos, kulturális paradigmaváltásnak köszönhető. Az 1800-as évek utolsó évtizedeitől az első világháború kitöréséig tartó időszak technikai és kulturális változásai a nyugati kultúrában teljesen új gondolkodási mód kialakulását eredményezték a térrel és az idővel kapcsolatban is, állítja *Stephen Kern*⁷ (1983). „A technológiai újítások, mint például a telefon, a vezeték nélküli távíró, a röntgen, a mozi, a kerékpár, az autó, a repülőgép hozta létre a változás materiális alapját; autonóm kulturális események, mint például a pszichoanalízis, a kubizmus, a relativitáselmélet alakították közvetlenül a szellemi változásokat. Mindez az élet és a gondolkodás dimenzióinak átalakulását eredményezte.” (i. m. 9.) Térszemléletünk változását ennek tükrében tömören így összegzi: „A hagyományos nézőpont, mely

⁷ Témaválasztását így indokolja: „az idő és a tér, mint alapvető filozófiai kategória különösen alkalmas arra, hogy egy korszak általános kultúrtörténeti elemzésének keretét adja, mert teljes, univerzális és esszenciális fogalomkörök.” (*Kern* 1983. 7.) Könyve megírásának ötletét a fenomenológiai beállítottságú pszichiáterek – különösen a francia *Eugène Minkowski* – vizsgálatai, esettanulmányai adták, akik pszichotikus pácienseik térrel, idővel, kauzalitással, anyagisággal, mint alapvető kategóriákkal kapcsolatos tapasztalatait kutatták.

szerint a tér passzív, élettelen űr, és a tárgyak abban léteznek, utat engedett az új felfogásnak, mely szerint a tér aktív és telített.” (i. m. 153.)

A nyugati kultúrkörben tehát kétféle, a konkrét térélményből, a megélt tér tapasztalatából absztrakciós folyamatok révén kialakuló tudományos (matematikai, fizikai) térfelfogást különíthetünk el, írja *Einstein* (1954) is. Az első fázis az abszolút tér fogalmának kialakulásáig tart. A második, Newtontól kezdődő és napjainkig le nem zárult szakasz az abszolút tér koncepciójának meghaladásáról szól. Ez akkor válik lehetségessé, ha a test, a tárgy fogalmát a mező fogalmával helyettesítjük. Összetevői a négydimenziós tér-idő kontinuum⁸ (*Einstein*, 1973) rendszerében értelmezhetők, a mező négydimenziós jellege határozza meg valóságos térbeli karakterét. A korábbi felfogás szerint a testek térben helyezkednek el, a tér a testek fölé rendelt létező, a testtel rendelkező tárgyak tartója, tehát a tér üres. A másik felfogás szerint nem létezik üres, mező nélküli tér. *Einstein* szerint ez a szemlélet visszatérést jelent ahhoz a gondolkodásmódhoz, amely még nem ismerte az absztrakt tér fogalmát, térfelfogása a megélt tér tapasztalatával megegyezett. (idézi *Gunter és Thiel*, é. n.) Ezt úgy is értelmezhetjük, hogy talán soha ilyen közel nem került még egymáshoz a tudományos, technikai térfelfogás és a konkrét, megélt térre vonatkozó mindennapi tapasztalat, amely szerint a tér és a térélmény mozgás, idő, és közérzet által strukturált folyamat. A tapasztalt tér alapvető tulajdonsága a heterogenitás és a jelleg, kitüntetett irányrendszere van, középpontja az ember, aki saját terének koordinátarendszerében – felegyenesedett tartása következtében – a vertikális, a földfelszín pedig a horizontális tengely. Ebben a rendszerben távolságok, irányok, fent és lent, elől és hátul az emberhez képest rögzíthetők. A tér nem a fizikai valóság

⁸ Ha a négydimenziós tér-idő kontinuum rendszerében – ahol idő és tér elválaszthatatlan – az időtől elkülönítve beszélünk a térről, nem jelenti azt, hogy a teret és az időt szétválaszthatónak gondoljuk, a tér csak az értekezés témája miatt kap nagyobb hangsúlyt. *Henri Bergson* az einsteini relativitáselmélettel kapcsolatban *Tartam és egyidejűség* című könyvében foglal állást. Különbséget tesz az észlelt idő és a tudomány ideje közt, amely egybefogja az egymástól elválasztott pillanatokot, és a térbe vetíti őket. A térbe vetített objektív idő térbeli mennyiség, ezzel ellentétben a tudat ideje nem tériesített, hanem minőségi másneműségek sorozata. Ezt az időt tartamnak nevezi, az idő eredeti jelentését a változás gondolatával bővítve. A tartam a múlt és a jelen, az állandóság és a mozgás egységét jelenti, „lényegében folytatódása annak, ami már nincs, abban, ami van.” – írja. (*Bergson*, 1923. 60.) Elméletét *Gilles Deleuze* fedezte fel újra (*Deleuze*, 1990), és neki köszönhetően a kortárs építészeti gondolkodás is. „A századfordulós elméletek újfent való napirendre tűzése azt bizonyítja, hogy csak most vagyunk képesek értelmezni, zsigereinkben átérezni ezeket az elméleteket. A maguk idejében meg sem értették azokat. [...] Most azonban új, aktuális értelmezéseket nyernek.” – állítja *Kapy Jenő* építész. (*Moscu*, 2003)

szubjektív észlelése, hanem az ember egzisztenciájának része, állapítja meg *Bolnow*. (idézi *Rényi*, 2005; *Schneller*, 2002)

Ugyanennek a kérdéskörnek szintézisre törekvő megközelítése olvasható *Mészöly Miklós A tágasság iskolája* (1994) című esszéjében. A tér, a térre vonatkozó tudás komplexitását mutatja be, szinte átélhetővé téve a tágasság élményét. Interpretálását meg sem kísérem, mert tiszta, tömör kifejezésmódja nagymértékben veszítene erejéből, jelentőségét hangsúlyozandó inkább hosszabban, szó szerint idézem néhány részletét: „Az élményeknek egy bizonyos mélyrétege, úgy látszik, éppen a tárgyi tartalomtól függetlenül keveredik szívesen más élményekkel, s árulkodnak együtt valami általánosabb megfogalmazást követelő közérzetről. Ez esetben: mintha a solymászat lélektanát, és e szenvedély tárgyi-természeti körülményeit kapcsolatba lehetne hozni egy technikai eredetű közérzet-komplexussal – ti. azzal, hogy visszavonhatatlanul „más” térben érzékelünk, gondolkodunk és cselekszünk, mint eddig. A párosítás bizarr; de amit a közérzet egy tető alá sodor, megérdemel annyit, hogy a logika önkényesen ne ugrassza szét. S utolsó összegzőnek úgysis a közérzet marad, mint az igazán teljes tükre annak a maradéktalanul le nem fordíthatónak, amiben szüntelenül *vagyunk*. [...] a közérzet számára (ami a legátélhetőbben realiztikus visszajelentésünk) minden érzékelés, cselekvés és meditálás a Színtér közvetlen élményében tud csak egészen átforrósodni: a téri tágasság éppen időszerű víziójában. Vagyis a legáltalánosabbra feszített élményben. [...] A pszichológiai tér és idő számunkra semmivel sem kevésbé reális és fontos, mint a fizikai. S ha ez így van, a fokozódó öneszmélést nem foghatjuk fel bizonyos értelemben „nagyságrendi” növekedésként, ami – élményszinten – a tér-időben való megváltozott elhelyezkedést is jelent? S ugyanakkor: ezzel a nagyságrendi növekedéssel nem növekszik meg a végtelenség élményének az erőssége is?” (*Mészöly*, 1994. 359–360. kiemelések a szerzőtől)

A tér, mint a téralkotó művészetek médiuma és környezete

A tér problematikája a képzőművészetben leggyakrabban a térérzékeléssel, térélménnyel, térlátással, térszemlélettel kapcsolatban merül fel, vagy a kétdimenziós műfajok koronként és kultúránként változó térábrázolási konvenciói, módszerei ürügyén tárgyalt téma. A szobrászatban a tér korábban főként a tömegviszonylatok

tereként volt jelen. A „szobrászat: tömegképzés” – mondja Moholy-Nagy (1979. 96.), és állítását csak a 20. század utolsó harmadában a műfaj határainak, a szobrászat terének kiterjesztésére tett kísérletek eredményei cáfolták meg. A szobrászat, mint a tér megteremtésének művészete, és a tér, mint a szobrászat médiuma alig pár évtizede vált hangsúlyossá.

Rudolph Schindler 1943-ban, a new yorki Modern Művészeti Múzeumban rendezett kiállítása kapcsán írta az alábbiakat: „az első, és mostanáig azon kevés építészek egyikének tekintem magam, aki tudatosan felhagyott a divatos szobrászi építészettel, azért, hogy a teret, mint a művészet médiumát hasznosítsa.⁹ Schindler állítását kiindulási alapul véve és Kern korábban említett terminológiáját alkalmazva – amely szerint a különböző korszakok tudományos térfelfogása alapján megkülönböztethetünk passzív és aktív teret – a térszemléletek alábbi típusait írhatjuk le a téralkotó művészetekben is: Az egyik szerint a tér passzív, semleges, absztrakt, élettelen űr; ez a felfogás a kortárs téralakító művészetekre már nem jellemző. A másik szerint a tér kétféleképp is aktív: egyrészt a téralakítás során telítetté válik, formát ölt, ebben az értelemben tehát a téralkotó művészetek új médiumaként fogható fel. Aktivitása másrészt a tér alakítójára, egyúttal az alkotófolyamatra kifejtett hatásában is megnyilvánul. Ugyanakkor a tér használóját is befolyásolja, akinek a térhez való viszonyát megváltoztatja, vagy meghatározza a téralakítás során létrejött produktum.

John Mitchell (1994. 5.) szerint „A táj a kultúra által közvetített természetes színhely, egyszerre környezet, és az, amit magába foglal, egyszerre valóságos hely és annak szimulákroma, egyszerre doboz, és minden tárgy, ami a dobozban van.” Ha mindezt a térre vonatkoztatjuk, kijelenthetjük, hogy a tér egyszerre az alkotó által befolyásolt, vagy létrehozott dolog – tehát az alakítás médiuma –, ugyanakkor olyan hely, amely magában foglalja alakítóját, használóját, és az alakítás produktumát egyaránt.

Az építészeti gondolkodáshoz viszonyítva a szobrászatban évtizedekkel később tudatosult csak, hogy a tér is lehet az alakítás 'anyaga'. Az alkotófolyamattal kapcsolatban pedig kevés szó esik arról, hogy ez az 'anyag' aktívan hat az alkotóra. Meg vagyok győződve ennek a hatásnak a jelentőségéről, az értekezésben és a

⁹ Schindler, R. M. (1943): *Letter to Elisabeth Mock, Museum of Modern Art*, In: *Architectural Drawings Collection*, University of California, Santa Barbara, publikálatlan (idézi *Leerberg*, 2004)

gyakorlat során éppen ezért nem elemzem, mert ehhez – minden konkrét esetben – az alkotófolyamat művészetpszichológiai analizisére lenne szükség, amely akadályozná egy-egy szobrászi probléma, feladat intuitív megközelítését. Tényként fogadom el, hogy ez a hatás létezik, és a gyakorlatban arra törekszem, hogy az aktuális térről, helyről minél több intellektuális és perceptuális tapasztalatot összegyűjtsek, ugyanakkor hagyom, hogy a rám gyakorolt hatásuk indirekt, tudattalan maradjon.

Összefüggések tér és hely között

“Mivel világunk térbeli és mi magunk is azok vagyunk, a tér fogalma átjárja mindennapi tapasztalatainkat. A világon minden térben helyezkedik el, így a hely is elválaszthatatlan ettől.” – állítja *Yi-Fu Tuan*. (idézi *Harrison* és *Dourish*, 1996. o. n.) A térben helyek sokasága található, ez a pluralitás teszi számunkra nyilvánvalóvá, hogy nem homogén, üres térben élünk.

A múlt század ötvenes éveitől a térszemlélet jelentős átalakulása figyelhető meg, a tér és idő kutatása helyett a hely mibenlétének, tapasztalati természetének vizsgálata kerül több tudományterület figyelemének fókuszába. „Tér és idő bármit jelentsen is, a hely és alkalom többet jelent.” – állítja *Aldo van Eyck*. (idézi *Ferkai*, 2003. 198.) A filozófia egzisztencialista, fenomenológiai irányzatai, főként *Bachelard*, *Merleau-Ponty*, *Heidegger* és *Bolnow* munkái – melyek közös vonása az ember és környezete közti alapvető kapcsolatokat magába foglaló egzisztenciális tér kutatása – jelentős mértékben hozzájárultak egy újfajta, tapasztalaton alapuló térfelfogás kialakulásához. (*Ferkai*, 2003; *Schneller*, 2002) Hatásuk nyilvánvaló többek közt a környezetpszichológia, kulturális geográfia, kulturális antropológia, szociológia és építészetelmélet¹⁰ kutatási módszereiben, és témaválasztásában is. Megállapításaik legszembetűnőbb közös vonása, hogy a helyet, a környezetet, a megélt teret általában nem önmagában létező entitásként elemzik, hanem hely és ember viszonyára fókuszálnak.

Bachelard (1994) *A tér poetikája* című könyve 1957-ben jelent meg először, amikor a későmodern kiüresedett kultúrájában termékeny talajra lelt a

¹⁰ *Christian Norberg-Schulz*, aki a fenomenológiai építészetelmélet egyik legelhivatottabb képviselője volt, írja: „Az építészeti tér minden további kutatása az egzisztenciális tér jobb megértésétől függ.” (*Norberg-Schulz*, 1971. 15–16.)

fenomenológia, a szimbolikus és archetipikus jelentések kutatása a művészetben és az építészetelméletben is. A könyv „intim létezésünk topográfiáját” (Ockman, 1998. 1.) megrajzoló lírai fejezeteiben fészkekről, fiókokról, polcokról, miniatúrákról, erdőkről, és mindenekelőtt a házról, az otthonról ír, tehát az általunk szeretett helyek „topoanalízisét” (i. m. 1.) adja. Bachelard szerint „egy megtapasztalt ház több mint valami passzív doboz. A lakott tér túllép a geometrikus tér határain.” (Bachelard, 1994. 47.) A ház otthonként nyújt biztonságot egy zűrzavaros világban, a mindennapi élet meghatározó tényezője. Hazamenni „annyi, mint a tér olyan szilárd pontja felé tartani, ahol ismertség, megszokottság, biztonság és érzelmi telítettség vár.” (Heller, 1970. 308.)

Heidegger éppen az otthonosság hiányára hívja fel a figyelmet. Az építés jelentésköréből mára teljesen eltűnt a lakozás jelentésrétege¹¹, állítja *Az építés, lak(oz)ás, gondolkodás* című előadásában. „A régi építeni szó azt mondja, hogy az ember annyiban *van*, amennyiben *lakik*.” (Heidegger, 2002. 259. kiemelés a szerzőtől) A lakozás egyúttal megóvást, gondozást, művelést is jelent, a nyugalom meglelését az ember által kiszakított térben, a földön, tehát az ég alatt, az „istenti előtt” és az „emberek együtteséhez” tartozva. (i. m. 260.) Ennek a „négyességnek [...] eredendő egysége, ezek egybe-tartozása a legfőbb kérdés, az előadás lényegi kérdése a létfelejtés korszakában teljességgel figyelmen kívül marad.” (Bacsó, 2002. 28.) Az ember kiváltságos helyet kíván elfoglalni, területigényét a négyesség ellenében igyekszik érvényesíteni. „Önnön hasznára és céljára uralja a földet, és világot építve nem *óvja azt a helyet, ahol ráismerhetne arra, amihez tartozik*” – írja Bacsó Béla. (i.m. 2002. 28. kiemelés a szerzőtől) Heidegger *A művészet és a tér* című esszéjében a szobrászatnak jelentős szerepet tulajdonít a lakozás megvalósulásában, a helyek létrehozásában: „a plasztika a helyek megtestesülése lenne, melyek egy tájékat megnyitva és megóvva, maguk köré gyűjtve tartanak egy szabadot, ami aztán tartóztatja a mindenkori dolgokat és az embereknek lakozást biztosít a dolgok közepette.” (Heidegger, 1994. 216.)

Norberg-Schulz még a modernista térértelmezések kontextusában határozza meg a helyet. „A hely megkülönböztető jelleggel bíró tér. [...] Mit értünk hát a *hely* szavunkon? Nyilvánvalóan többet, mint egy elvonatkoztatott térrészt.” (Norberg-

¹¹A *bauen* szó jelentése építeni, vele szoros etimológiai kapcsolatban van az ó-felnémet *buan* kifejezés, jelentése lakni.

Schulz, 2004. 66.) A hely lényegét olyan teljességben látja megnyilvánulni, amely konkrét, háromdimenziós kiterjedéssel, anyagisággal, formával, színnel rendelkező dolgokból áll. Mindezek együtt határoznak meg egy környezeti jelleget, atmoszférát, karaktert. „A hely tehát minőségi jelenség, *teljesség*, mely nem redukálható egy-egy tulajdonságára, például térbeli viszonyaira anélkül, hogy el ne vesztené konkrét természetét.” (i. m. 67. kiemelés a szerzőtől) Az iménti analitikus megközelítéshez viszonyítva líraibb hangnemben fogalmaz, de hasonlóképp hangsúlyoz *Hamvas Béla*, amikor azt írja, hogy a „helyet nem szabad összetéveszteni a térrel. A tér és a hely között az a különbség, hogy a térnek száma, a helynek arca van.” (*Hamvas*, 1988. 54.) A tér mérhetőségét, absztrakt, geometriai voltát emeli ki, vele szemben a hely egyediségét, karakterét és transzcendens voltát nyomatékosítja.

„A hely a biztonság, a tér a szabadság: kötődünk az egyikhez és vágyunk a másikkra.” – írja Yi-Fu Tuan, aki egy egész könyvet szentel arra, hogy a teret és a helyet a tapasztalat perspektívájából összehasonlítsa. (*Tuan*, 2004) Mindenekelőtt a tapasztalat összetettségét tisztázza, hangsúlyozva a különféle megismerési típusok, aktív és passzív, direkt és indirekt, perceptuális, emocionális és konceptuális egyenrangúságát. Könyve első részében etológiai, fejlődéslélektani kutatások alapján elemzi territórium, tér és hely fogalmait, tanulási folyamatát a törzsféjlődés és az ember egyedfejlődése során, majd tér és hely viszonyának, összefüggéseinek részletes elemzése következik. Ami eleinte differenciálatlan tér, helyé válik, amint jobban megismerjük, és értékekkel ruházzuk fel, állítja. A hely biztonságából, stabilitásából vagyunk képesek a tér nyitottságát, tágasságát megtapasztalni és fordítva. Ha a tér olyan valami, ami lehetővé teszi a szabad mozgást, akkor a helyet megállásként kell meghatározni; minden mozgásbeli szünet lehetővé teszi, hogy a megállás helyszíne helyé váljon.

Foucoult elismeréssel szól a fenomenológusok, legfőképp Bachelard munkásságáról, megállapításaik alapvetők, mondja; de rámutat arra, hogy elemzéseik főként a belső térre vonatkoznak. *Eltérő terek* (1999) című előadásában a külső térről mint szerkezeti helyeket meghatározó viszonyrendszerről beszél. „A szerkezeti helyet pontok vagy elemek közötti szomszédossági viszonyok határozzák meg.” (i. m. 148.) Foucoult az egyértelmű viszonyokkal jellemezhető helyek helyett azokat elemzi, amelyek „összekötődnek, ugyanakkor mégis ellentmondásban állnak az

összes többi szerkezeti hellyel.” (i. m. 150.) Két nagy csoportjukat különbözteti meg: az utópiák irreális, helynélküli terét és a heterotópiáikét, melyek megvalósult utópiaként reálisak, lokalizálhatók, de teljes mértékben szemben állnak a társadalmi intézményrendszer, a kultúra valódi helyeivel. Foucault elemzéseinek bemutatása túlmutat az értekezés keretein, de érdemes legalább felsorolni heterotópiáit. Olyan helyeket említ, mint a pszichiátriai klinikák, a börtönök, a temető, a színház, a kert, a múzeum és a könyvtár, a vásárterek és a szabadidő-falvak, a motelek, a szaunák, valamint a – szélsőséges példaként meghatározott – bordélyok és kolóniák, végül a hajó, amely „végső soron nem más, mint a tér egy úszó darabkája, egy hely nélküli hely, amely a saját életét éli, rázárul önmagára, ugyanakkor kiteszi magát a tenger végtelenjének. [...] A tengereket járó hajó a par excellence heterotópia. A hajó nélküli civilizációkban elapadnak az álmok, kémkedés váltja fel a kalandot, kalózkodó helyett legfeljebb rendőrökkel akadhatunk össze.” (i. m. 157.)

A hely kérdésköre iránti – napjainkra is jellemző – növekvő érdeklődés azon túl, hogy a hely mindennapi életünkben játszott szerepének jelentőségére irányította a figyelmet, az ötvenes-hatvanas években a modernitás ideológiájának kritikájaként is felfogható. A *topos* zászlaja alatt küzdő különféle diszciplínák képviselői a modernizmus univerzalizáló tendenciái ellen léptek fel, a modern élet 'absztrakt' karakterével ellentétben a hely konkrét jellegét és életvilágunk helyhez kötöttségét hangsúlyozták (Brockelman, 2003), míg a helyeket 'föltő' kortárs gondolkodók körében mindez kiegészül, a globalizáció, a posztkolonializmus, a modern technológia ellentmondásos, a helyeket homogenizáló, vagy megszüntető hatásainak elemzésével, a hely társadalmi interakciókban játszott szerepének kutatásával.

A térérzékelést egyrészt környezetünk térbeli szerveződése, másrészt fiziológiai adottságaink, testfelépítésünk, érzékszerveink elhelyezkedése és teljesítőképessége határozza meg. Általában azonos módon tapasztaljuk a teret, a hely érzékelése viszont egyénekenként, közösségekenként és kultúránként eltérő. A helyek kulturális konvenciókat is felidéznek, amelyek viselkedésünket, a helyekhez fűződő viszonyunkat strukturálják. A hely a társadalom, a kultúra által meghatározott elvárásokra, normákra, szerepekre vonatkozó közmegegyezéssel terhelt tér, állítja

*Harrison és Dourish*¹² (1996). A hely meghatározza – többek közt – a viselkedési normákat, nem mondjuk az elfogadhatatlan magatartásra, hogy 'tértelen', de gyakran nevezzük helytelennek. „A magyarul érkező dolgot megkönnyíti – vagy ha úgy tetszik: megnehezíti – nyelvünk eredendő elkötelezettsége a hely és a helybeliek iránt. Ami helytelen, az számunkra rossz is egyúttal. A jót ellenben helyénvalónak tartjuk és helyeseljük. Nem ismerek más nyelvet, amelyen lokalitás és moralitás közös nevet viselne.” (Lányi, 2003)

Tevékenységeink, kapcsolataink adott helyekhez kötődnek, ezért társadalmi interakciók elemzésekor fontos a hely kulturális jelentést kifejező és viselkedési mintákat meghatározó összetevőivel is foglalkozni. *Goffman* (1959) színházi metaforát használ, megkülönbözteti a rivaldafényben és a kulisszák mögötti térben zajló különféle interakciókat, viselkedési típusokat. Véleménye szerint a magatartást legalább annyira meghatározza a hely maga, mint mások jelenléte. A hely több, összetettebb jelenség annál, hogy pusztán a tér egy pontjaként értelmezzük. A helyszín *Giddens* (1984) szerint is több, mint egyszerű tér. Lehetségesnek tartja a helyet fizikai tulajdonságaival jellemezni, de tévedésnek tarja azt feltételezni, hogy csupán ezekkel a kifejezésekkel leírható. A viselkedési formák kialakításában a helyet ő is meghatározó tényezőnek tekinti. A fenti megállapítások rámutatnak, hogy cselekvéseinket nagymértékben befolyásolják maguk a helyek, a helyről gondoltakat viszont alapvetően a hozzájuk kapcsolódó értelmezések, társadalmi viszonyok, kulturális konvenciók határozzák meg.

Egy tér, amelynek fizikai paraméterei változatlanok, különböző helyként funkcionálhat a használatától függően. Jellemző példa lehet erre egy művészeti galéria, vagy múzeum¹³, amely köznapi rendeltetése mellett időnként mozivá, előadóteremmé, akár játszóházzá, vagy partik színhelyévé változik, a működtető szándéka szerint. Tehát a használatától függ, hogy egy adott tér milyen funkciójú, milyen karakterű hellyé válik. Nem a tér struktúrája határozza meg a viselkedést, hanem ugyanannak a helynek különböző alkalmanként eltérő rendeltetése.

¹² Harrison és Dourish szerint félrevezető az a nézet, hogy a média terében zajló interakciók térbeli modellek alapján tervezhetők, és írhatók le. Sokkal inkább a hely, mint a tér különböző aspektusainak vizsgálata eredményezhet működőképes virtuális modelleket, ebből következik, hogy létrehozható a valóságossal egyidejűleg létező, fizikai tulajdonságokkal nem rendelkező virtuális hely is.

¹³ Jellemző tendencia napjainkban, hogy ezek az intézmények multifunkcionálissá alakulnak át, az élménytársadalom játékszabályainak megfelelően, a – még oly szofisztikált – kulturális élményt a fogyasztás tárgyává téve.

A helyek társadalmi jelentése a folyamatosan változó, átalakuló közösségi gyakorlatokban és kötődésekben gyökerezik. A fizikai környezet jellegzetességeinek értelmezése kultúránként, csoportonként eltérő, és ugyanazon közösségen belül is folyamatosan átalakul a helyhez való viszony. Egy tér helyyé válhat egy cél, egy funkció miatt, a helyet a megfelelő használatra vonatkozó közmegegyezés teszi működőképpé. Megállapíthatjuk tehát, hogy tér és hely különböző dolgok. A tér egyik alkotóeleme annak a matériának, amelyből a helyet létre lehet hozni. A tér a fizikai struktúra, topológia által nyújt lehetőségeket és korlátokat, míg a helyek a társadalmi és a kulturális feltételekre, kötődésekre reflektálnak.

A helyhez fűződő viszonyunk – a hely megismerésének lehetőségei

Alábbiakban a helyekhez, a szűkebb környezethez fűződő érzelmi kötődés, a *topofília* intenzitása, árnyaltsága és megnyilvánulási formája szerinti sokféleségét próbálom bemutatni. Környezetünk szubjektív érzékelésének és a környezetre vonatkozó többé-kevésbé tudatos érzelmeink kifejezésére a *helyérzékelés*¹⁴ fogalmát használom. *Hummon* (1992) a helyérzékelés kettős természetére hívja fel a figyelmet, hangsúlyozva, hogy a kifejezés magában foglalja a környezetet értelmező szempontokat, és a környezet iránti érzelmi reakciókat¹⁵ egyaránt. A helyérzékelés tehát érzelmi és kognitív tapasztalat, a *helykötődés* pedig a helyekhez fűződő szimbolikus kapcsolat, a fogalom felöleli a helyhez kötődő különféle kulturális hiedelmeinket, szokásainkat, prekoncepcióinkat egyaránt. (*Altman és Low*, 1992)

A térre, helyre vonatkozó személyes élményeink, tapasztalataink tudatosításához, rendszerezéséhez *Edward Relph* tipológiáját ismertetem. *Hely és helytelenség*¹⁶ című könyve – melyben a helyekre vonatkozó, fenomenológiai módszerekkel végzett kutatási eredményeit összegzi – a hely mibenlétét kutató

¹⁴ Az angol *sense of place* kifejezést a *térérzékelés* analógiájára *helyérzékelésként* fordítom.

¹⁵ *Douglas Amadeo* szerint a jelenlegi személy-környezet-viselkedés elméletekre jellemző információ-orientáltsággal szemben fontos lenne az érzelmek szerepét hangsúlyozni a környezeti megismerésben. Azt állítja, hogy érdekesebb „úgy feltárni az érzelmi eseményeket, ahogy azok a környezeti konfigurációkban kibontakoznak, már csak azért is, mert az ilyen konfigurációk az aktuális élmény kontextusai. A környezeteknek [...] interakciókban álló aspektusai vannak, [...], amelyek kombinációkban vagy önállóan általában olyan inger-hatásokat nyújtanak, amelyek valószínűleg nem találhatók meg nem-környezeti feltételek esetén.” (*Amadeo*, 1998. 205.)

¹⁶ A könyv megírásának ötlete akkor merült fel, amikor Relph Kanada szimbolikus tájait kutatta. Utazásai során azt tapasztalta, hogy az újabb kultúrtájak az uniformizáltság nyilvánvaló példái, ezért a hely átfogó kutatásának része lett a növekvő homogenitás okainak feltárása is. A könyv az ellentétek bemutatása is egyben: a hely versus helytelenség, a vernakuláris versus modern, a változatos versus uniformizált.

különböféle diszciplínák szakirodalmának leggyakrabban hivatkozott forrása. Segítségével leírhatjuk a helyre vonatkozó érzetek, érzések, kötődések, viszonyok sokféleségét, tisztázhatjuk, miért tapasztalják másként ugyanazt a helyet különböző emberek, vagy idővel ugyanaz a személy miért értelmezi másként ugyanazt a helyet. A helyek “az emberi és természeti rend szintézisei és közvetlen világtapasztalatunk szignifikáns középpontjai.” – állítja. (Relph, 1976. 141.) A hely tapasztalati természetének értelmezésére törekszik, választ keresve azokra kérdésekre, hogy miért és hogyan válnak a helyek jelentőségteljessé számunkra. Elsősorban azt kutatja, hogy az ember általános téri tapasztalata milyen viszonyban áll a hely érzékelésével. Számára a hely lényege abban az erőben nyilvánul meg, amely képes az emberi szándékok, tapasztalatok, viselkedésformák térbeli rendszerét kialakítani. Azon túl, hogy felépít egy elméleti struktúrát a hellyel kapcsolatos tapasztalatok típusainak meghatározására, rávilágít a helyet megtapasztaló ember tudatosságának mértékére is.

A helyhez fűződő viszonyunk értelmezéséhez a – magyarra egy szóval lefordíthatatlan – *insideness* és az *outsideness* kifejezéseket alkalmazza¹⁷. Ha valaki *'benn levőnek'* véli magát, nem érez félelmet, kiszolgáltatottságot; védettséget talál, tehát biztonságban van. Minél természetesebb az *insideness* érzése, annál erősebb lesz ahhoz a helyhez kötődő identitásunk. Az *outsideness* kifejezést használja annak az állapotnak a leírására, amikor valaki elszigetelődött vagy elidegenült egy helytől. Ekkor az ember egyfajta elkülönítettséget érez maga és a világ között. Fontos megállapítása, hogy az *outsideness* és *insideness* érzetének mértéke, intenzitása életünk során és a helyektől függően folyamatosan változik, és egyénenként is nagy eltéréseket mutat. A helyek megismerésének autentikus és nem autentikus módját vizsgálja könyve második részében. A hely hiteles megtapasztalása szerinte „a helyek teljes, sokrétű összefüggésrendszerének közvetlen és érvényes megismerését jelenti, amelyet nem befolyásolnak, és nem torzítanak el véletlenszerű társadalmi és intellektuális divatok, sem sztereotip konvenciók.“ (i. m. 64.) A folyamatos otlét, használat következtében akár jellegtelen városrészek is lehetnek autentikus helyek az ott élők, egyének és közösségek számára. Korunkban a helyhez kötődő autentikus viszonyra fokozatosan árnyékot vet egy kevésbé hiteles hozzáállás, melyet

¹⁷ Az *insideness* és *outsideness* hét típusát különbözteti meg, a különböző típusok jellegzetességeinek ismertetése a mellékletben olvasható.

helytelenségnek, helynélküliségnek nevez. A „jellegzetes helyek gondatlan felszámolása és uniformizált, egyforma tájak létrehozása a hely jelentősége iránti érzéketlenségből ered.” (i. m. o. n.)

Könyve első kiadása megjelenésének huszadik évfordulója alkalmából írt cikkében (Relph, 2003) a könyv ellentmondásait veszi sorra, a megírás óta eltelt idő tapasztalatai alapján kritizálja egykori, nem egyszer elfogult, leegyszerűsítő állításait. Felismeri, hogy a helynek és helyhez való viszonyunknak, amelyet akkor főként pozitívan értékelt, számos borzasztó aspektusa is van, melyek alapul szolgálhatnak például a kirekesztés, a lokálpatriotizmus, vagy az idegengyűlölet különféle típusainak kialakulásához. A nem-helyek héttérbe szorítják a hely jelentőségét, kozmopolita és liberális vonatkozásaik mégis segítenek a közmegegyezés, tolerancia kialakulásában, a másság elfogadásában. Amíg húsz éve az erőltetett uniformizálás jelentett veszélyt a helyi identitásra, azóta a politikai, gazdasági erők – melyek az egyformaságot támogatták korábban – ma felfedezték, hogy egy hely karakteressé tétele segítheti az ingatlanok, turisztikai szolgáltatások és másfajta termékek eladhatóságát. A hely e célból történő egyedivé tétele nem kapcsolódik feltétlenül a hely alapvető, meglévő értékeihez, sok esetben a hely történetének ’kilúgozott’, eltorzított változatainak kialakulását eredményezi. Egyetértek állításával, mely szerint korunkban a helyre, a szokásokra, kultúrára, tájra vonatkozó hagyományos elképzelések már nem érvényesek, mert ezek topológiailag transzformálhatók és áthelyezhetők bárhova. A modernizmussal összefüggésbe hozott *helytelenség* kifejezést ma már túlságosan leegyszerűsítőnek találja. Kezdetben a modernizmus meggyőző kísérlet volt, de uniformizáló törekvései miatt a hely elvesztésével járt, „ellenben a posztmodern kor helyeket létrehozó és manipuláló törekvése a duplikálás gyakorlásának tűnik, felszínes, plagizáló tettek, felfedi az önbizalom, az eredetiség hiányát, és bármiféle szándék, cél bizonytalanságát, kivéve a pénzcsinálását.” (Relph, 2003. o. n.)

Jenifer Cross (2001) kilencvenes években végzett kutatásai a helyérzékelés fogalmának interdiszciplináris természetére fókuszálnak. Terepmunkája eredményeit összegezve a helyhez fűződő viszonyok alábbi típusait különíti el: életrajzi, spirituális, ideológiai, narratív, tudatos és függőségi viszony. Egy helyhez kötődő legerősebb és legtartósabb viszony a személyes élettörténeten alapul, a hely ebben az esetben az életút integráns részévé válik. Egy ilyen kapcsolat kialakulásához

viszonylag hosszú időt kell egy helyen, egy adott közösségben eltölteni. Az életrajzi viszonyhoz képest kevésbé konkrét, nehezen meghatározható a spirituális viszony. Szoros kötődést jelent ez is, gyakran váratlanul alakul ki, intuitív inkább, mint érzelmi; nem tudatos elhatározás eredménye. A spirituális viszonyal ellentétben, amely csak 'megtörténik', az ideológiai viszony tudatos értékítéleten és hiten alapul, pontosan artikulált gondolatrendszer: a helyhez való 'helyes' viszony tudása van mögötte. Sok esetben vallási, spirituális tanításokból fakad, vagy a konvencióknak megfelelő, etikus, felelősségteljes magatartást jelent. Narratívának nevezi Cross a helykötődést, ha a hely megismerése különféle fiktív, vagy valóságos történeteken keresztül, például mítoszok, eredetmondák, legendák, regények, filmek, vagy valamely családtörténet révén alakul ki. Egy másik típus a tudatos választáson alapuló helykötődés, ami az ideálisnak tartott hely utáni vágy által irányított, különféle életstílus-preferenciák alapján megtervezett, és a hely megválasztására megfelelő anyagi háttér is rendelkezésre áll. A tudatos helyválasztás gyakran a korábbi hely, közösség miatti elégedetlenségből fakad. A hely attribútumai fontos szerepet játszanak, a hely ebben az esetben árucikk, a fogyasztás tárgya, semmi köze érzelmi motivációkhoz. A függőségi viszonyt leggyakrabban egy másik személytől, vagy anyagi lehetőségektől való függőség, pontosabban az anyagi lehetőségek elégtelensége befolyásolja. Ezt a viszonyt a választási lehetőségek hiánya, vagy nagyon korlátozott megléte jellemzi, tehát a hely megválasztásában valami külső kényszer játszik közre. Leggyakrabban gyerekek, öregek vannak ebben a helyzetben, de függőségi egy helyhez való viszony akkor is, ha a munkahely változása vagy egy partnerkapcsolat készlet költözésre valakit. Relph és Cross helyérzékelésre, helykötődésre vonatkozó típusainak közös vonása, hogy szemléletesen megmutatják a tudatosság mértékének és az érzelmi kötődés mélységének személyenként nagyon eltérő voltát.

Szobrászként a helyhez fűződő viszonyok elemzését több szempontból is fontosnak tartom. Legtöbb munkám valahol 'máshol' készült, tehát nem 'otthon', nem a megszokott környezetemben. Ösztöndíjasként vagy szimpóziumok résztvevőjeként gyakran töltöttem hosszabb-rövidebb időt külföldön, és többnyire itthoni munkáimat sem 'otthon' alkottam. Ezért gyakran felmerülnek az alábbi kérdések: Egy adott helyen eltöltött időnek van-e szerepe abban, hogy a helyet teljes

összetettségében megismerjük? Ha feltételezzük, hogy egy bizonyos helyen eltöltött idő hossza egyenes arányban áll a megismerés mértékével, vajon e megismeréssel együtt jár-e valamilyen fokú kötődés kialakulása is? Mondható-e helyspecifikusnak egy alkotás akkor is, ha a helyet legnagyobb igyekezetünk ellenére sem tudjuk alaposan megismerni, mert nincs rá elég idő? Érződik-e a szobron készítésének és elhelyezésének színhelyéhez fűződő viszonyunk? A gyakorlati munka során fontosnak érzem, hogy legalább magamban mindig tisztázzam az aktuális helyhez fűződő kapcsolatomat, és megpróbáljak minél több közvetett, másoknak az adott helyre vonatkozó tapasztalataim alapuló referenciát is összegyűjteni, remélve, hogy a magam és mások viszonya feltárul majd – indirekt módon – a készítendő munkában.

Esetem nem egyedi, a kortárs képzőművészeti gyakorlatban a legtöbb helyorientált munkát ma már nem 'bennszülött' művészek készítik. Ha a mű feltételezi a helyszín előzetes ismeretét, sőt koncepciójának megszületése függ a helytől, az alkotó utazik. Az információ, az árucikkek felgyorsult áramlásával, a terek homogenizálódásával párhuzamosan a művész mobilitása is egyre nagyobb mértékű. Ennek következtében a hellyel, idővel kapcsolatos tapasztalata is folyamatosan változik, hol negatívan, hol pozitívan befolyásolva lelkiállapotát, közérzetét. Átalakul a lakóhelyhez, egy adott kultúrához való tartozásának érzete is. A nomádizmus feltételeinek elfogadása szükségképp azzal is együtt jár, hogy munkája során felszabadul a helyi körülmények valamennyi kötöttsége alól, a helyekhez való viszonya megváltozik. Vajon szemléletmódja konzervatívnak, munkája eredménye ellentmondásosnak tekinthető, ha ebben a helyzetben alkotása mégis a helyhez hagyományosan kötődő fogalmakra – stabilitás, folyamatosság, biztonság és állandóság – enged asszociálni? Progresszív lesz-e műve, ha ennek ellentétéként, a nomádizmus szabályai szerint az instabilitás, a bizonytalanság, kétértelműség, időlegesség érzetét sugallja? Véleményem szerint bármelyik típusba sorolható egy mű anélkül, hogy idejétmúlt vagy haladó lenne, ha képes a művész helyhez fűződő autentikus viszonyát közvetíteni.

Nem-helyek

Egy művészeti szakközépiskola szobrászat szakos diákjának történetén keresztül szeretném a hely – nem-hely fogalmak relatív voltát megvilágítani. Egy

tanulmányi versenyre készült, melynek utolsó fázisában a *genius loci* témáját feldolgozó, otthon készült munkát kellett bemutatni. A feladat megoldásaként egy kép terve vetődött fel, melyet a következő élmény inspirált: Vonaton utazott, alkonyodott, a vonat Budapest környékén járt, már lakott területen. A távolban élesen kirajzolódtak a nagyváros fényei, előtte, még jól láthatóan a peremkerületek családi házainak körvonalai, míg közvetlenül az ablak előtt az „elsuhanó” közeli tárgyak, telefonoszlopok, vezetékek, bokrok, fák elmosódó képét észlelte. A vonatfülkében már felkapcsolták a lámpákat, ezért az ablakban – melynek kerete adta a tervezett kép keretét is – újabb réteggént megjelent a benti tér tükörképe. A fiatalember Dél-nyugat Magyarország egyik nagyvárosában, kollégiumban lakik. Szülei elváltak, és a nagyszülőktől is külön élnek. A fiú folyton úton van az iskola és a szétszóródott család lakhelyei közt. Számára a hely szelleme nem egy hely fizikai állandóságához, a csak rá jellemző, minden más helytől eltérő karakteréhez, és nem is az otthonhoz kötődik. Az útonlét tapasztalata, az utazás során látott képek egymásra vetülő rétegeiben felfedezett változatosság és különbözőség adja számára a hely élményét, ebben találja megragadhatónak a hely szellemét.

Marc Augé (1995) nem-helyként határozza meg a vonatot, az autóhoz, a repülőgéphez, az autópályához, a repülőtérhez, a várótermekhez, szupermarketekhez, hotelekhez, a TV-hez, a számítógéphez, a bankautomatákhoz hasonlóan, és megállapítja, hogy korunkra jellemző a mindenütt jelenlévő homogenizálódás, az egyre hasonlőbb terek kialakulása. “Ha a hely viszonylagosként, történelmiként határozható meg, és az identitásra vonatkoztatható, akkor a tér, amely nem határozható meg, mint viszonylagos, mint történelmi és az identitáshoz semmi köze, nem-hely lesz.” (i. m. 77–78.)

Az általa leírt nem-helyek egyik csoportjába tartoznak azok a nyilvános, de nem közösségi terek, ahol – akarva, akaratlanul – életünk egyre nagyobb részét töltjük. A másik csoportba az infrastruktúra rejtett terei, például épített környezetünkben a vezetékek, kábelek hálózata, vagy a csupán látható, de fizikailag nem létező absztrakt terek, a médiakommunikáció virtuális terei tartoznak, amelyekkel kapcsolatunk szinte folyamatos. Ezek a nem-helyek megváltoztatják szemléletünket, érzékelésünk széttöredezetté válik, csak részlegesen, inkohereus módon tapasztaljuk a helyet, állandósul az állandóság hiányának érzete. A média

közvetítette képek létrehoznak egy falat köztünk és a világ közt, mondja Auge. A televíziónak, internetnek köszönhetően határozott fogalmunk van arról, hogy is néz ki a világ, de az elénk tárt képek végtelen mennyisége miatt hozzászoktunk a közvetve megfigyelt realitás tapasztalatához. A turizmus is absztrahált, képeken reprezentált helyeket közvetít számunkra, és ez megakadályozza, hogy ottlétünkkor a valóságos hellyel, az ott élőkkel közvetlen kapcsolatba kerülhessünk. Lassan elfeledjük a jelenlétből származó közvetlenség, közelség, a személyes érintettség élményét, és elszigetelődünk.

Auge korunkat szupermodernitásnak nevezi és a modernitással összevetve vizsgálja. A szupermodernitás hozza létre a nem-helyeket, „azokat a tereket, amelyek maguk nem antropológiai helyek, és amelyek, ellentétben a baudelaire-i modernitással, nem integrálják a korábbi helyeket.” (i. m. 78.) „... a baudelaire-i táj modernségében [...] minden egyesül”, a régi és az új átszővi egymást; ezzel ellentétben a szupermodernitás „a régit (a történelmit) különleges látványossággá teszi, ugyanúgy, mint mindent, ami egzotikus, és a minden helyre jellemző egyediséget is.” (i. m. 110.) Felismeri a nem-helyeknek azt a jellegzetességét, hogy az izoláltság, a magány, az anonimitás érzését alakítják ki bennünk. „Amíg az antropológiai helyek megteremtik az organikus közösséget, addig a nem-helyek elszigeteltséget, magunkba zárkózást hoznak létre.” (i. m. 94.) Ellentétben azokkal a helyekkel, ahová gyökereink kötnek bennünket, a nem-helyek nem befolyásolják az identitásérzést, még annak a lehetőségét sem teremtik meg, hogy kapcsolatot alakítsunk ki másokkal. Megállapítja, hogy az új városok nem biztosítanak élhető helyeket számunkra, ennek okait könyvében azonban nem tárja fel. Elméletében felsorakoztatja a helyek és nem-helyek közti ellentmondásokat, de arra is rávilágít, hogy kategóriái nem objektívek: egy nem-hely hellyé válhat annak számára, aki például egy repülőtéren dolgozik, és nem utasként van ott. Megállapításainak konklúziója, hogy lehetőséget kell teremtenünk arra, hogy a nem-helyekből helyeket hozzunk létre, vagy a meglévő helyeket megőrizzük. A lehetséges változtatásokra azonban nincs javaslata, de ez talán nem is az antropológus feladata.

A nem-helyek hellyé változtatása célja lehet viszont a téralkotással foglalkozóknak: építészeknek, tájépítészeknek, képzőművészeknek, érdemes tehát *Baudrillard* javaslatát megfontolni. Lehetséges, írja, „hogy az építészet a genius

lociból, a hely élvezetéből kiindulva és mindannak a bevonásával, ami véletlenül adódik, új stratégiákat és új dramaturgiákat találhat, hogy szembeszálljon az emberek, helyek és épületek klónozásával, az univerzális virtuális valósággal.” (idézi *Moravánszky*, 2002. 25.)

Vito Acconci munkái szemléletes példái annak a törekvésnek, hogy a nem-helyek is helyekké alakíthatók tudatos térszervezés által, amely a nem-helyként definiálható nyilvános tereket közösségi térré változtatja. Ehhez elengedhetetlen, hogy a tervezés elsődleges szempontjait a használók igényei határozzák meg. *Acconci* a hatvanas évek végén képzőművészként kezdte pályafutását, a nyolcvanas évek végétől építészként, formatervezőként dolgozik. Akár formai szempontból is sok hasonlóság fedezhető fel korábbi tevékenysége és építészeti munkája közt – már a kezdetektől architektonikus elemek alkalmazása jellemzi műveit –, de lényegesebb a szemléletbeli párhuzam. Művészetében mindig fontos szerepet játszott annak kutatása, hogy hogyan viszonyulnak egymáshoz és az adott térhez – akár egy galéria teréhez vagy a városi térhez – az ott jelenlevők. A hetvenes évek közepén olyan installációkat készített, melyeknek a látogatók részévé válhattak, kilépve a passzív néző szerepéből. A galéria terét úgy használta, mintha az egy városi tér lenne, egy közösségi találkozóhely. Egy interjúban (*Rousseau*, 2007) a vizuális művészetek felől az építészet irányába történt elmozdulás folyamatának bemutatása során az alábbiakat mondja: „... kétségek kezdtek gyötörni. Azt gondoltam: becsapom magam. Egy galéria vagy egy múzeum soha nem lesz közösségi tér. Ha tényleg nyilvános teret akarok, jobb teszem, ha keresem az utat, amely odavisz.” A nyolcvanas évek elején, közepén készült munkái egyfajta építészeti – művészeti hibridek, játékos építészeti gyakorlatok voltak.

Acconci építészeti munkáit – amelyek főként nyilvános terek – olyan komplexitás jellemzi, ami nem csupán vizuális egységet jelent, hanem a funkciók és feltételek összetettségét is. Szinte megszállottan keresi olyan nyilvános terek létrehozásának lehetőségét, amelyek egyszerre alkalmasak közösségek, néhány fős csoportok és az egyedül maradni szándékozók számára is. Munkáit nem statikus helyeknek tekinti, hanem változást, mozgást inspiráló, alakítható, ’folytatható’ tereknek. Gyakran játszik az ülőalkalmatosságok elhelyezésével, vagy a használókat

azok megváltoztatására készíti. Már nyolcvanas években készült konceptuális műveire is jellemző volt, hogy a közönség közösségé válását inspirálták.

Mint korábban képzőművészként, építészként is a privát és nyilvános szféra¹⁸ közt húzódó határvonalak összemosódása foglalkoztatja leginkább, szerinte ezek a határok hamarosan eltűnnek, mint ahogy a virtuális térben, a világhálón ez már meg is történt. Építészeti projektjeinek ötlete gyakran az otthon fogalmának megkérdőjelezésén alapul. Korunkban a helyek, így az otthon hagyományos értelme is jelentős módosuláson megy át, hozzájuk fűződő viszonyunk akarva, akaratlan is változik. Egyre több ember tapasztalatában lesz negatív felhangja e fogalmaknak, sokszor nem kötődnek már konkrét helyekhez. Ez azt is jelentheti, hogy bárhol létrehozhatók, még akár nyilvános terekben is. Acconci törekvése e terek közösségi térré alakítására így a kötődés, a valahova tartozás érzésének kialakításában játszhat fontos szerepet.

Személyesen nem tapasztaltam, hogy az általa létrehozott terekben ezt a célt képes-e megvalósítani, de esszéiben, nyilatkozataiban megnyilvánuló szemléletmód figyelemreméltó, mert mentes mindenféle nosztalgiától, ami gyakran jellemző a helyek elvesztését sirató, de megteremtésükre alternatívát ajánlani képtelen gondolkodók körében¹⁹. Például *Lucy Lippard* (1997) egy olyan holisztikus víziót mutat be, ahol a hely természet, kultúra, történelem és ideológia keresztmetszete, és a külvilág a szubjektív tapasztalat által közvetített. Szerinte identitásunk alapvetően helyekhez kötődik, és ha önkéntes, vagy ránk kényszerített migráció folytán eltávolodunk a helyi kultúrától, önmeghatározásra való képességünk, a hely iránti érzékenységünk elhalványul. Ennek következménye a természettől, a történelemtől, és önmagunktól való elidegenedés, szellemi kiüresedés lesz. Lippard állításával

¹⁸ Foucault a hatvanas évek végén még azt állítja, hogy – az idővel ellentétben – a tér deszakralizálása még nem történt meg: „Életünket talán még mindig olyan ellentétpárok vezérlik, amelyek érinthetetlenek, amelyek kikezdéséhez az intézményi és a gyakorlati élet nem volt elég vakmerő: egyszer és mindenkorra adottnak gondolt ellentétpárok, amilyenek például a privát és a nyilvános, a családi és a társadalmi, a kulturális és a hasznalapú tér, a pihenés és a munka terének szembeállításai; mindegyiküket egyfajta süket szakralitás hatja át.” (*Foucault*, 1999. 149.)

¹⁹ *Charles Jencks* a dekonstruktivista építészetéről írt egyik tanulmányában fogalmazza meg, hogy a modern urbanizálódásban kegyetlenül végbement a hagyományos városok intim utcáinak és tereinek elvesztése, szerinte a posztmodern építészet nosztalgikus tiltakozás volt ez ellen. Jenks szerint a dekonstruktivista építészek, elsőként *Tschumi*, majd *Eisenman* élesen szembefordultak a posztmodernnek a helyek elvesztését sirató felfogásával és épp a modern urbanizálódás miatt kialakult „dezintegrálódottságot glorifikálják, annak a (Deleuze és Guattari *Kapitalizmus és szkizofrénia* c. kétkötetes munkájában úttörő módon kifejtett és képviselt) ’nomád életérzés’-nek a szemszögéből, amely képes a romantikus szentimentalizmustól mentes életigenlésre.” (*Kunzt*, 1999)

alapvetően egyetértek, mint ahogy azzal is, hogy több figyelmet kellene fordítanunk a helyeknek identitásunk és kulturális értékeink kialakításában játszott szerepére, de következtetését, miszerint ez a domináns kultúra irányvonalaitól való elfordulás vagy visszafordulás árán valósítható csak meg, már túlzónak érzem. „Ha, amint arra a kortárs művészet tapasztalata tanít, felismerjük, hogy az otthontalanság érzése köt össze mindannyiunkat, akkor a művészet a szolidaritás eddig nem ismert formáit tárhatja fel előttünk.” – mondja *György Péter* (2004).

HELYSPECIFIKUS MŰVÉSZET

Ez a művészettörténeti kategória akkor alakult ki, amikor a hely iránti érdeklődés a tudomány, a kultúra más területein is egyre élénkebb lett. A helyspecifikus művészet²⁰ és azon belül a helyspecifikus szobrászat kérdésköre nagyon szerteágazó. A kifejezés tartalma a kontextustól függően sokféle lehet. Célom az, hogy az értekezés keretein belül a gyakorlati alkotómunka szempontjából fontosnak tartott vonatkozásait elemezzem. A fejezet első részében röviden áttekintem történetét, majd a public art kontextusában vizsgálom. Végül a szobrok, vagy a képzőművészeti indíttatású téralkotások művészeti intézményrendszeren belül kialakult tradicionális helyszíneinek a helyspecifikus művek létrejöttében játszott szerepét kutatom.

Általában akkor helyspecifikus egy műalkotás, ha készítése során a művész figyelembe veszi annak a térnek, helynek a jellegzetességeit, ahol munkáját elhelyezi, de akkor is, ha ez a tér és hely az alkotás tárgyát, terét, anyagát képezi. *Rosalyn Deutsche* fontos megkülönböztetést tesz a helyspecifikus szemlélet asszimiláló, idomuló, illetve ütköztető, beavatkozó modellje közt. Előbbinél a műalkotás teljes mértékben integrálódik környezetébe, egységes, harmonikus teret hozva létre, utóbbi esetében a mű kritikusan avatkozik be a hely már meglévő rendjébe. (idézi *Kwon*, 1997a. 85.) *Tatai Erzsébet* szerint „helyspecifikus alkotás persze úgy is létrejöhet, hogy a művész a koncepciójához keres megfelelő helyszínt.” (*Tatai*, 1999. 20.) Állításával nem értek egyet, mert meggyőződésem, hogy a helyspecifikus munkák egyik lényegi aspektusa az, hogy koncepciójuk kialakításában a hely meghatározó szerepet játszik, azaz inspirálja egy mű megszületését.

²⁰ A *helyspecifikus művészet* kifejezés az angol *site-specific art* – véleményem szerint pontatlan – fordítása, mert a *site* szó nem helyet, hanem elsősorban helyszínt jelent. Bővíténé a fogalom értelmezési lehetőségeit, ha a fordításban kifejezhető lenne a *site* többi jelentése is: helyzet, fekvés. Mivel a terminológia már elterjedt, ezért használom így, bár szemléletesebbnek érzem a *helyorientált művészet* szóösszetételt.

A helyspecifikus művészet rövid történeti áttekintése

A szobrászat és építészet történetét tekintve szemléletes példák²¹ sorát említhetnénk annak igazolására, hogy egy-egy kultúrában, korban a vallás, az élet minden szegmensét meghatározó kánonok döntő szerepet játszottak az 'alkotott' fizikai környezet vizuális megjelenésében, a műalkotások karakterének, funkciójának kialakításában, ezért egy adott korszak uralkodó szellemi világképét hűen reprezentálták egységes stílusú helyei is. A szobrászat feladata ezek létrejöttében magától értetődő volt, nem volt szükség 'előre megfontolt' szándékra, határozott célra annak érdekében, hogy a szobornak és önmagának helyet teremtsen ebben a rendben. Amikor a modernizmus idején a műalkotás autonóm tárggyá vált, és a művész személyiségének, vagy különböző hatalmi és piaci érdekeknek a kifejezőjévé lett, ez a rend kibillent. A szobor megszűnt környezetének szerves része lenni, bárhol állhatott, és kizárólag önmagára vonatkoztatott lett.

A nyugati kultúrában a hatvanas évek végén és a hetvenes évek elején megjelenő helyspecifikus munkák ezért elsősorban a modernista paradigmával, a piacgazdasággal szembeni ellenállás kísérleteként jöttek létre. Az új attitűd, alkotói módszer azután az elmúlt harminc-negyven év során – folyamatosan átalakuló – programmá vált. Alapvetése fenomenológiai indíttatású, azt hangsúlyozza, hogy a műalkotás létrehozásában, bemutatásában, befogadásában a környezetnek meghatározó szerepe van. A művészek tevékenységüket kiterjesztették a természeti és/vagy városi környezetre, a helyszín nem volt tabula rasa többé, hanem valóságos tér. A mű vagy az esemény 'az itt és most' jelentőségét, valamint a befogadó aktív jelenlétét feltételezte. A helyspecifikus művészet nem csupán ellenprogram volt, hanem része annak a jellegzetes neoavantgárd törekvésnek, melynek célja az volt, hogy szobrászat és festészet hagyományos fogalmának határait kiterjessze, a művészeti intézményrendszer működését kritika tárgyává tegye, a műalkotás jelentésének értelmezhetőségét önmagáról kontextusába helyezze át, és radikálisan megváltoztassa a befogadás folyamatát. Mindez aktuálissá tette a műalkotás térhez, helyhez való viszonyának újragondolását.

²¹ A legtöbb freskóciklus, oltár, a középkori katedrálisok szobrai nem mozdíthatók el eredeti helyükről anélkül, hogy ne sérülne a nekik helyet adó építészeti struktúra, és ezáltal ne sérülne a mű jelentésének teljessége, 'egész-sége' is.

A helyspecifikus munkák létrehozására irányuló gyakorlatban a hatvanas évektől napjainkig jelentős hangsúlyeltolódások figyelhetők meg. A legkorábbi helyspecifikus alkotások a mű és helye közti fizikai egymásrautaltságot, elválaszthatatlan kapcsolatot tartották a legfontosabbnak. A hely fizikai paramétereit, a helyiségek, a falak mérete, hossza, magassága, textúrája, a megvilágítás, az épületek, közterek, vagy parkok léptéke, arányai, közlekedési rendszere, a topográfiai adottságok határozták meg egy-egy mű karakterét. A hely mint aktuális helyszín, kézzelfogható realitásként jelent meg a művészi koncepciókban. A művek a hely részévé váltak, miközben konceptuálisan és az érzékelés szempontjából is átstrukturálták a helyet. Az *Avalanche* riporterének kérdésére, hogy miként látja a többi new yorki szobrász, többek közt *Robert Morris*, *Donald Judd*, *Sol LeWitt* és *Carl Andre* munkáit, *Denis Oppenheim* így válaszolt: „Andre [...] komolyan megkérdőjelezte a tárgy érvényességét. A szoborról, mint helyről kezdett beszélni. Sol LeWitt a rendszerekkel, mint a manuális tevékenység ellentétével foglalkozik, és nála a műtárgy elhelyezése a tárgy elleni lázadásnak is tekinthető. [...] Az Earth Movement ösztönzést kapott a Minimal Arttól.” (*Heizer, Oppenheim és Smithon*, 1970. o. n.) Oppenheim tehát már 1970-ben világosan megfogalmazta, hogy a hatvanas évek minimalista szobrászatának progresszív esztétikai kísérletei, új radikalizmusa inspirálta a land art, earth art mozgalmat, de rajta kívül a hetvenes években kibontakozó többi irányzatra, a progress artra, az installációra, a konceptuális művészetre, a performance-re és a body artra, valamint az intézménykritikák különféle formáira is erős hatással volt, melyek koncepcióikban és gyakorlatukban szintén a mű környezeti kontextusára helyezték a hangsúlyt. A korai helyspecifikus munkákra reduktív formanyelv használata jellemző. Geometrikus, archetipikus formák alkalmazásával a személyestől elvonatkoztatott struktúrák objektivitását igyekeztek hangsúlyozni. Ennek a szemléletnek legjellemzőbb példái a land art, vagy ahogy magukat nevezték, az Earth Movement képviselői alkották, nagyrészt a minimalista szobrászat tárgy és környezet viszonyára vonatkozó újfajta koncepciójára építve.

A minimalizmus kontextuális gondolkodásmódjára alapozva különféle intézménykritikai irányzatok, valamint a konceptuális művészet a helyspecifikusság másfajta modelljét alakította ki. A hely fogalma összetettebbé vált. Számos művész

már nem csupán mű és hely fizikai aspektusaira koncentrált, hanem a helyet társadalmi és politikai folyamatok által létrehozott szimbolikus rendszerként, vagy a művészeti intézmények által meghatározott kulturális keretként fogta fel. Munkáikra a művészeti intézményrendszerrel szembeni kritikai hozzáállás jellemző. A modernista kiállítótér, az úgynevezett 'white cube' koncepciója ellenében dekonstruálták a galéria terét, értelmezték az intézményi konvenciókat és tudatosították azokat a módszereket, amelyekkel az intézmények a művészet jelentését formálják, sokszor manipulálják, átalakítva a művek kulturális és gazdasági értékét. Tisztázták a művészet és intézményei autonómiájának félrevezető fogalmát, egyértelművé téve összefüggésüket a társadalmi, gazdasági és politikai folyamatokkal.

A helyspecifikus szemlélet számos kortárs művészeti koncepcióra is vonatkoztatható. A korábbiakkal ellentétben azonban a műalkotás állandósága helyett annak időlegességére, efemer voltára, performatív²² jellegére helyeződik a hangsúly, sok esetben az esztétikai aspektusok sokadrangúvá válnak a közösségi szempontokkal szemben. Gyakran különféle ökológiai, szociális, kulturális problémákra irányítják a figyelmet, a befogadás, bemutatás kérdéseit elemzik a projektek. A kortárs helyorientált munkák gyakran heterotópiákban, vagy tipikus nem-helyeken, a város elhanyagolt részein vagy marginalizált társadalmi csoportok által használt területein valósulnak meg, például bevásárlóközpontokban, hotelekben, utcán, építkezéseken, börtönökben, iskolákban, kórházakban, templomokban, állatkertekben, temetőken jelennek meg, illetve a média tereiben. A korábbiakkal ellentétben a hely nem előfeltétel, inkább a munka által létrehozott. Különböző kulturális viták, elméleti koncepciók, társadalmi kérdések, politikai problémák, intézményi (nem feltétlenül művészeti intézményi) konstrukciók, közösségi események is felfoghatók helyszíneként. Jellemző a kortárs helyspecifikus művészetre, hogy különféle diszciplínák, mint például az antropológia, szociológia, pszichológia, kulturális földrajz, történelem, építészet és urbanisztika, filozófia és politikaelmélet ismereteit, módszereit is felhasználja, és nagymértékben

²² 2000 novemberében részt vettem a londoni Tate Modernben rendezett *Performance Architecture* című nemzetközi konferencián, ahol építészek, művészek, többek közt *Zaha Hadid, Olafur Eliasson, Scott Simeral, Monica Bonvicini, Diane Louis* mutatta be munkáit, valamint a művészek, építészek közt lehetséges együttműködés alternatíváiról folyt a vita, hangsúlyozva, hogy a közös munkában ma a performatív jelleg dominál. Interpretátorok ezt sok esetben a kortárs képzőművészet teatralizálódásaként fogalmazzák meg.

befolyásolják különféle alternatív, és populáris művészeti műfajok is. Fontossá válik a művész és különböző szakmai közösségek, vagy kisebbségi, sokszor valamilyen szempontból hátrányos helyzetű csoportok együttműködése.

A helyspecifikus művészet a public art kontextusában

Az elmúlt negyven év során bekövetkezett változások egyértelműen jelzik, hogy a helyspecifikus művészet kritériumai jelentősen megváltoztak, története sok szálon összefonódott a public art²³ történetével. A helyspecifikus művészet tartalmi módosulása akkor válik nyilvánvalóvá, ha a művek közösségi relevanciáját és társadalmi céljait is elemezzük. Ezért tartom fontosnak a public art kontextusában megvizsgálni ezt a kérdéskört.

A public art kifejezés minden olyan műre, projektre vonatkozatható, amely nyilvános, mindenki számára egyenlő hozzáférést biztosító helyeken valósul meg. Legtágabb értelmében minden olyan művészeti koncepció és gyakorlat, amely nem korlátozódik a múzeumok, galériák tereire, konvencióira és közönségére, a public art fogalomkörébe sorolható. Gyakorlatában az elmúlt harminc-negyven évben három, időben egymást követő, a hangsúlyeltolódás folyamatát szemléletesen demonstráló fázis figyelhető meg. (Kwon, 1997b)

1. Művészet köztereken, nyilvános helyeken

Legjellemzőbb típusai a nagyméretű modernista absztrakt szobrok, amelyeket általában állami intézmények, hivatalok épületei, nagyvállalatok irodaházai, bankok előtti közterületen helyeznek el, hogy díszítsék, gazdagítsák a városi tereket. Építés és művész a tervezés során nem dolgoznak közösen, az épített környezet kialakítása után kerül helyére a szobor, sok esetben egy műteremből választott kispasztika mechanikus felnagyítása által, anélkül, hogy az alkotó a mű környezeti hatását, vonatkozásait figyelembe venné.

2. Művészet, mint köztér

²³ A *public art* kifejezés jelenthet *köztéri* vagy *közösségi művészetet* egyaránt a kontextustól függően, közkeletű az angol változat fordítás nélküli alkalmazása a magyar nyelvű szakirodalomban, ezért használom én is így.

Kevésbé a tárgyra, inkább a fizikai környezetre, a helyre koncentrázó művészet, amely a képzőművészet, építészet, tájépítészet közti összefüggéseket keresi. Jellemző rá e szakterületek képviselőinek, valamint a városi vezetők, hivatalnokok együttműködése, a műveket igyekeznek integrálni a városi környezetbe. Hosszú távú városfejlesztési vagy revitalizációs projektek, például parkok, közterek, sétálóövezetek, középületek környezetének kialakítása során, a múlt század hetvenes-nyolcvanas éveiben kialakult és elterjedt gyakorlat ez. Főként Nyugat-Európában és az Egyesült Államokban vált általános szemponttá a kultúrpolitikában az ilyen jellegű kezdeményezések támogatása. A szobrász feladata az együttműködés során általában funkcionális művek, kutak, utcabútorok tervezése, készítése, de arra is akad példa, hogy a kompetenciák félreértelmezése következtében az építész, a tájtervező által megálmodott tárgyak kivitelezője lesz.

3. Művészet a köz érdekében, vagy új típusú public art

Gyakran ideiglenes, alkalmi, inkább a társadalmi problémákra, mint az épített környezetre fókuszáló programok jellemzik. A hivatásos tervezőkkel történő együttműködés helyett a művész inkább marginalizált társadalmi csoportokkal és azokkal a civil szervezetekkel dolgozik együtt, amelyek politika-tudatosan szerveznek közösségi eseményeket, programokat. A hely e szerint a felfogás szerint elsősorban társadalmi teret jelent. Ez az új típusú köztéri művészet kritika tárgyává teszi a kultúra, a művészet hagyományos funkcióját, a művészet elitista felfogásával szemben olyan informális rendszerek kiépítésére törekszik, amelyek a lehető legtöbb ember számára biztosítják a kulturális javak elérését.

Az elmúlt pár évtized során bekövetkezett hangsúlyeltolódásokat röviden így összegezhetjük: Az esztétikai szempontok felől a társadalmi problémák felé terelődött a figyelem, a műalkotás, mint tárgy felől a társadalmi folyamatok vagy események felé. Az 'örökkévalóságnak' készült köztéri művek dominanciája helyett az ideiglenes, efemer munkák jellemzőek. Amíg korábban a mű maga volt a jelentés forrása, ma egyre fontosabbá válik a befogadás, az interpretáció kérdése. A szerzőség jelentősége elhalványul, a részvételen alapuló együttműködés fontossága felerősödik. Ezek a változások a művészet egyre növekvő komplexitását és demokratizálódását mutatják. A kortárs helyspecifikus munkákat egyben új típusú public art műveknek tekinthetjük, tehát a két kifejezést akár egymás szinonimáiként is használhatjuk.

A kritika gyakran értelmezi haladó művészetként az új típusú public artot, azaz a kortárs helyorientált munkákat, a korábbi gyakorlatot pedig konzervatívnak tartja. A művészeti közélet főáramlatain kívül, de közösségek által szervezett, politikai aktivizmuson alapuló, a helyhez valamilyen szempontból kötődő művészi gyakorlatok már régóta léteznek, a public art programok mégis manapság váltak a művészet finanszírozásának kedvelt modelljévé. Ami haladónak tűnik, vagy akár

törvényszegőnek és radikálisnak, sok esetben valamely hatalmi helyzetben lévő domináns kisebbség, a politikai, gazdasági elit céljait szolgálja.²⁴

Szoborhelyek

A fentebb ismertetett jellemzők, történeti változások elsősorban a nyugat-európai, észak-amerikai képzőművészetre vonatkoztatva érvényesek. Az egyes történeti szakaszok prioritásai mellett, velük párhuzamosan a korábbi gyakorlat is jelen volt. A múzeum és a galéria, a köztér – folyamatosan átalakuló funkciókkal – szobrok bemutatásának, elhelyezésének hagyományos, intézményesített helyszínei voltak és azok is maradtak. Amikor az elmúlt években önállóan, tehát nem másokkal együttműködve dolgoztam, csak az intézményi kereteken belül biztosított szoborhelyeket választhattam helyspecifikus munkáim bemutatásának helyszínéül, ezért az alábbiakban ezeket a színtereket elemzem. A művészeti közélet és intézményrendszer ma kultúrpolitikai és kereskedelmi szempontok által nagymértékben manipulált világszerte, ezért régóta keresem annak lehetőségét, hogy hatásuk alól kivonhassam magam annak érdekében, hogy munkámat ne befolyásolja semmiféle megfelelési- és kompromisszumkényszer, elvárás. Kézenfekvőnek tűnik a megoldás: ha visszavonulok műtermembe, ott megalkuvások nélkül folytathatom a munkát. Valóban kell egy hely, hasonlóan az otthonhoz, ahol az alkotómunka legszemélyesebb része zajlik, de ha a mű nem szállítható méretű kisplasztika, hanem helyhez kötődő, nagy méretű alkotás, vagy

²⁴ A Gazdasági és Közlekedési Minisztérium köztéri művészeti kezdeményezése volt 2003-ban *A konstruktív párbeszéd terei* program, ennek keretében a GKM Stratégiai Információs Főigazgatósága 'cselekvési tervjavaslatot' állított össze. Kommentár nélkül idézek néhány – pro és kontra – sokatmondó szemelvényt a vitaanyagból: „...szeretnénk, ha egyre kevesebb olyan magyar állampolgár volna, aki nem vesz részt aktívan sorsának alakításában. [...] Kihívásként definiáljuk depolitizált terek megteremtését abban az értelemben, hogy a tér mentes a politikai pártcsatározásoktól, a politikai közéletben oly jellemző párthoz kötődő véleménynyilvánítástól és pocskondiázástól. [...] a Magyarországon alkotó művészeknek több lehetőségük lesz rámutatni a köztérek használatának problémáira, a közügyek vitelére vagy új problémákra a köztéri alkotások segítségével [...] úgy gondoltuk, hogy a köztéri művészet (public art) segíthet jelentős, a GKM-hez kapcsolódó közügy jellegű probléma megoldásában [...] Jelenleg az ország [...] a ronda, agresszív, buta köztéri szobrok, reklámok stb. országa. [...] A művészek csak közvetett módon feladata a társadalmi integráció elősegítése. (A művészet ilyen 'misszióját' az államilag támogatott 'magaskultúrán' szokás számon kérni; köztéren az integrációs elvárás pl. a nemzeti hősök szobrainak megalkotásakor merülhet fel). A köztéri művészeti projekt megelégedhet annyival, hogy segít előhívni, felderíteni a motivációkat, melyek a társadalmi integráció (vagy az arra irányuló, esetleg arra irányulónak mondott politika) mögött meghúzódhatnak. Ilyenkor a művész szerepe a provokáció, a vita, a párbeszéd elindítása; az ennek nyomán megvalósuló társadalmi folyamatokat már nem irányítja, azokért nem felelős.” www.gkm.hu (2007. 02. 18.)

szobrász részvételével megvalósult közösségi munka, a műtermi visszavonultságban alkalmazott alkotói módszer nem használható. Ezért továbbra is a szobrok létrehozását biztosító hagyományos kereteket, szoborhelyeket tekinthetem a megnyilvánulás elsődleges terepének, de alternatív megoldásként interdiszciplináris, vagy akár transzdiszciplináris szemléletű, különféle szakmák képviselőiből álló alkotóközösségekkel keresem az együttműködés esélyét, ahol intézményi, kereskedelmi szempontoktól függetlenül adott a kutatás, kísérletezés és az alkotás lehetősége.

A galéria és a múzeum

Az építészet térszervezési koncepciói, módszerei a műalkotások bemutatásának helyszínein, a galériák, múzeumok kiállítótereinek karakterében is megnyilvánulnak. A modernista tér rendszerint határozott formákkal szigorúan szervezett, racionális és kiszámítható volt, kontrollálta – még ha szándéktalanul is – a térérzékelést, a térben való mozgást. Mára bebizonyosodott, hogy lehetetlen tekintetbe venni az élet valamennyi dimenzióját a tér és idő univerzalista szerkezeti modelljében, a galéria fehér kockája karakterében, funkciójában mégis évtizedek óta szinte változatlan maradt.

O'Doherty (1976) sírhoz hasonlítja a modernista kiállítóteret²⁵. A fehér kocka kizárta a külvilágot, formálissá tette mű és néző kapcsolatát, a tér egy idealisztikus térré, nem-hellyé alakult, ahonnét minden zavaró körülmény kirekeszthetővé vált. A művekre negatív hatást gyakorolt, fogyasztható, színtelen, szagtalan, semleges, tiszta, hermetikus munkák jöttek létre. Ez végül is, állítja, utópisztikus törekvésnek bizonyult, humanizmusunk árán elnyert örökkévalóságnak. Szerinte a 'white cube' nagy szerepet játszott a művészek elitista szemléletének kialakulásában is, e nézet képviselői nem voltak képesek feltenni egyetlen kérdést sem annak a rendszernek, amelyben magukat és műveiket megalkották. Akik ezt megtették, többféleképp reflektáltak a galéria és működtetője, az intézményrendszer vagy a műkereskedő biztosította korlátozott lehetőségekre: kivonultak a városi térbe, vagy a természeti környezetbe, vagy a fehér kockát fizikailag és szimbolikus értelemben is

²⁵ *Brian O'Doherty Patrick Ireland* néven állította ki a galéria törvényeit, működési mechanizmusát kritizáló munkáit – nem másutt, mint galériákban.

dekonstruálták²⁶. A kivonulók jó része időről-időre visszatér a galériába, hogy ott mutassa be a galérián kívül készített munkáinak dokumentációját.

A magán- vagy közpénzből finanszírozott galériák ma is a műalkotások bemutatásának leggyakoribb – bár a művek karakterének nem mindig a legmegfelelőbb – fórumai. Valószínűleg azért, mert a kritika figyelme elsősorban a galériákhoz kötődő munkákra irányul, vagy azért, mert a galéria terében 'automatikusan' értékessé válnak a műalkotások, ezáltal kényelmessé téve művész és befogadó dolgát: nincs szükség önálló esztétikai ítéletek meghozatalára.

Azok a művészek, akik – önként vagy kényszerűségből, vállalva az ezzel járó névtelenséget, vagy világhírt²⁷ – a galéria-hálózaton kívül tevékenykednek, vagy akik ott kezdték karrierjüket, gyakran elhagyott ipari és kereskedelmi tereket alakítanak át intézményi keretektől függetlenül működő időszak kiállítóhelyekké. A nyolcvanas évektől vált ez jellemző tendenciává. Az ipari létesítmények építészeti karaktere, különlegessége sok esetben helyspecifikus munkák létrehozására inspirálta használóikat. Számos példa van azonban olyan törekvésekre is, melyek célja, hogy a funkcióváltás, átalakítás utáni belső tér végül semmiben ne különbözzön egy galéria steril környezetétől.

A műalkotások múzeumban történő bemutatása sok művész számára munkájának elismerését, nevének ismertté válását jelenti.²⁸ Ha eltekintünk a művész presztízsének kérdéséről, vajon a szobor, különösen egy helyspecifikus mű számára is ideális környezet lehet-e egy múzeum? Egy ilyen munka számára – függetlenül attól, hogy időszak kiállításon szerepel-e vagy egy gyűjtemény részeként van jelen – a múzeum lesz 'eredeti' kontextusa. A múzeumok összetett feladatrendszerében – egyszerre gyűjtenek, archiválnak, kiállítanak, műveket rendelnek, szórakoztatnak és

²⁶ Példul *Steve Cripps* a hetvenes évek közepén olyan kinetikus munkákat készített, amelyek túl nagyok voltak a londoni *Acme Gallery* teréhez képest, és amikor működésbe léptek, lerombolták a galéria egy részét. Kiállításai után renoválták a teret, amely újra alkalmassá vált hagyományosabb, például kiállításuk idején csupán a tetőt lebontó művek bemutatására. (*Smith*, 1996)

²⁷ Például az *YBA*, a *Young British Artists* tagjai a londoni Dockland egykori raktárépületeiben szervezett kiállításaiakkal léptek a művészeti élet színpadára, letérve a kurátorok, kereskedők által bejáratos útról. Tehetségüknél is jelentősebbnek bizonyult önmenedzselési képességük, ma a legkeresettebb sztárok közé tartoznak – kiváltképp *Damien Hirst* –, munkáik egyben önmaguk reklámjaiként is értelmezhetők.

²⁸ *Passuth Krisztina* (1998) a francia múzeumok ürügyén írja, hogy „a nagy (magán)gyűjtők is irányítják hátulról valamilyen módon az egész művészeti életet. És akit ők felfedeznek, akit ők megvásárolnak, az bejut a galériába, aki bejut a galériába, az bejut a múzeumba. Ha valakinek már volt egy múzeumi kiállítása, akkor már feltehetően zöld útja van egy nagyobb galéria felé, egy külföldi kiállítóhely felé.”

nevelnek – elsődleges a gyűjtés, bemutatás funkciója, és ennek elkerülhetetlen következménye, hogy eredeti környezetükből kiszakítva mutatnak be műtárgyakat.²⁹ Kivéve azt a helyzetet, amikor a múzeum mint intézmény, vagy mint építészeti tér inspirálja a helyspecifikus alkotás létrejöttét. *Mondrian* 1931-ben egy nemzetközi kortárs művészeti múzeum létrehozását szorgalmazó javaslatában azt ajánlja, hogy „a galériák sorát kövesse egy olyan helyiség, ahol festészet és szobrászat maga az interieur által realizálódik.” (idézi *Serota*, 2000. 27.) Vajon helyspecifikus művekről vagy műtárgy-specifikus építészeti koncepcióról beszél? Mondandójában még felfedezhető a 19. századi múzeumokra jellemző hagyományos térszervezési módszer is: galériák sora vezette a látogatót teremről teremre, ahol a kiállított anyag meghatározott művészettörténeti rend szerint kapott helyet. A történeti gyűjteményeket állandó tárlatokon bemutató, általában patinás régi épületekben található múzeumok időszaki, kortárs kiállításain a hely szellemével, a remekművek kultuszával kell a képzőművésznek megküzdeni. A modern gyűjtemények általában új, reprezentatív épületekben találhatók, itt elsősorban az építészeti tér – sok esetben erőteljesen domináns – karaktere miatt bonyolult feladat helyspecifikus munkákat létrehozni, bemutatni.³⁰ De nem csak a képzőművész helyzete nehéz az ilyen szituációban. Talán az egyik legösszetettebb építészeti feladat egy új művészeti múzeum megtervezése. Azon túl, hogy sokféle, és egyre több funkciót kell befogadnia a múzeumnak, sokrétű városfejlesztési szempontoknak is meg kell ma már felelnie. A múlt század hetvenes éveiben a párizsi Pompidou Központ megépítése új tradíciót alapozott meg: a múzeum multifunkciós kulturális komplexumként, nyitott, mindenki számára egyenlő hozzáférést biztosító helyként városnegyedek revitalizációs programjainak fókusza lett. Megkockáztatom a kijelentést: sok esetben maga az épület az – nem mindig érdemtelenül –, ami a látogatók, turisták tömegeit vonzza, és másodrangú szerep jut a kulturális kínálatnak.

Venturi szerint a tipikus 19. századi múzeumban a kiállítótér az egyéb hellységekhez viszonyítva az épület kilencven százalékát foglalta el, a 20. század végén ez az arány jelentősen csökkent, a múzeumok területének átlagosan mindössze

²⁹ György Péter *Az utópia ígéretéről a heterotópia bizonytalanságáig. Tér és Hely – az esztétikai tapasztalat lehetőségei a globalizáció korában* című tanulmányában részletesen ír a múzeum mint intézmény változatos és folyton változó funkcióiról is. (György, 2004)

³⁰ “Hol vannak a munkáimhoz illő múzeumok?” kérde *Katharina Fritsch* az 1995-ös Velencei Biennále Német Pavilonjában *Modell 1:10* címmel bemutatott munkájához írt esszéjében. A mű a művész által ideálisnak elképzelt múzeum modellje volt. (Idézi: *Tipton*, 2001. 32.)

egyharmad része kiállítótér (idézi *Auyoung*, 1998. 96.), kétharmada kávézó, étterem, konferencia-, koncert-, színház- és vetítőterem, könyvesbolt, könyvtár, ajándékbolt, gyermekmegőrző és még sorolhatnánk. A múzeum is alkalmazkodik korunk élménytársadalmának megváltozott kultúrafogyasztási szokásaihoz. Sok esetben az a benyomásom, hogy a műalkotások a velük való találkozás lehetőségénél fontosabb egyéb történések díszletei csupán. Ha esetenként mégis a művekre terelődik a figyelem, főként nagy nemzetközi kiállítások megnyitói alkalmával, ezek nem többek közepes hírértékű médiaeseményeknél. Nem állítom, hogy *Tandorit* hasonló tapasztalatok készítették az alábbi sorok papírra vetésére, távoli asszociáció részemről, hogy itt idézem, de tanulságos (és szellemes), amit ő erről a témáról mond. „Ha jól mondom, Varhola (Warhola? műveletlen én), Andy Warhol azt mondta: zárjatok be egy szupermarketet, 100 év múlva nyissátok meg újra, mint modern múzeumot. Ezen ma nagyon feldühödtem. [...] Mutattak is ilyet, a tévében láttam, 30 éve bezárt dél-franciaországi mini-szupermarket. Nem részletezem, a kaják hogyan... stb. De ott volt egy Tati-féle áruház minden giccse, fontoskodása, hasznossága. Modern múzeum?” (*Tandori*, 2004. o. n.) Számomra a művészeti múzeumok, legyenek régi, vagy új épületben, ugyanúgy nem-helyek, mint egy repülőtér. Ezt kétféle módon tapasztaltam: amikor egyre több régi múzeumot volt alkalmam meglátogatni, egy idő után már csak a műveket tudtam viszonylag pontosan felidézni, de azt már nem mindig, hogy melyik alkotást, melyik és milyen épületben, melyik városban láttam. Új múzeumok és modern gyűjteményeik esetében fordított a helyzet, ott az épületek és környezetük képe, a várossal való kapcsolata azonnal felötlük, viszont a bennük található gyűjtemények összességükben, mintha bármikor felcserélhetők lennének. Ha erőfeszítéseket kell tenni azért, hogy akár a régi műveket – amelyeket eredeti környezetükből kiragadva mutatnak be –, akár a modern vagy kortárs alkotásokat – amelyek legtöbb esetben úgy készülnek, hogy bárhol lehessenek – környezetükkel együtt tudjuk felidézni, valami nincs rendben a múzeumokkal, sem mint épületekkel, sem mint intézményekkel. *Foucoult* a múzeumot – hasonlóképp a könyvtárhoz – a 19. századi nyugati kultúra sajátos heterotópiájának tartja. „Az a gondolat viszont, hogy mindent fel kell halmozni, létre kell hozni egyfajta általános archívumot, az a szándék, amely szerint minden időt, minden korszakot, minden formát, minden ízlést be kell zárni egyetlen helyre, hogy

minden idő számára ki kell alakítani egy helyet, amely a maga részéről kívül esik az időn, ami ekképpen nem kezdheti ki, az a terv, hogy egy elmozdíthatatlan helyen meg kell szervezni az idő folytonos és határtalan összegyűjtését, nos, mindez a mi modernitásunk fejleménye. (Foucault, 1999. 151.)

Köztér, közösségi tér

A köztér kifejezés egyszerre jelent épületekkel határolt, nyílt városi területet és nyilvános teret; utóbbiak lehetnek középületek, -intézmények belső terei, vagy nyilvános szabad térségek, például parkok, játszóterek, vásárterek, temetők, de az utca is ide tartozik. A közterületek közös vonása, hogy köztulajdonban vannak, mindenki számára egyenlő hozzáférést biztosítanak³¹, egyúttal a települések közösségi életének szinterei. Nyilvános, de nem teljes mértékben diszkriminációmentes hozzáférést biztosító, magántulajdonban lévő, üzleti és közösségi célokat egyaránt szolgáló terek például a bevásárlóközpontok, stadionok. Sajátos átmeneti jellegű területek az épületek bejáratának előterei, udvarok, átriumok, passzázsok, kertek, vízpartok, és így tovább. (Lukovich, 2001: 68.) Ezek a fél-nyilvános terek elsősorban kisebb csoportok, lakóközösségek, baráti társaságok számára lehetnek fontosak, hasonlóképp az éttermek, kávézók, esti szórakozóhelyek, az úgynevezett „jó helyek hálózatához” (Locsmándi, 2002. 139.), melyeknek nagy szerepe van a személyes érintkezés lehetőségének megteremtésében, a lakókörnyezet egészéhez fűződő viszony kialakításában.³²

Árnyalja, vagy inkább bonyolítja a fenti képet Acconci (2001), mikor azt állítja, hogy az emberek kétféle térben gyülekeznek, vagy olyan nyilvános helyen, ahol joguk van ehhez, vagy olyan helyen, amely azáltal lesz nyilvánossá, hogy ott –

³¹ Az egyenlő hozzáférés lehetősége – legtöbbször a többség érdekeinek védelmére hivatkozva – bizonyos társadalmi rétegek számára még az úgynevezett fejlett demokráciákban sem adatik meg, gondoljunk a hajléktalanok, koldusok tömegeire.

³² Meggyesi Tamás (2004) külső térre vonatkozó széleskörű kutatásai a köztereknek a települések szerkezetében elfoglalt helyére, szerepére is vonatkoztathatók. Tanulmányában – többek közt – a külső tér fenomenológiájával, a hely és a tér fogalmának Heidegger-féle kettősségével, a külső térrel mint az építmények közti viszonyok hordozójával, a térbeli viszonyok szolidaritásának – napjainkra jellemző – csökkenő tendenciájával, ebből következően „a tér elvesztésének” folyamatával, továbbá az építmények térbeli kontextusának természetével foglalkozik. A kontextust települési szöveteknek tekinti, amely a kaotikus, az organikus, a racionális, az emocionális és a szimbolikus, szellemi természetű dimenziók kölcsönhatásában értelmezhető. A tér konkrét szerveződéseit a morfológiai archetípusok (a halmaz, a csoport, a tömb, valamint a lineáris és a poláris térszervezés) és a szellemi természetű dimenziók kölcsönhatásaként írja le. Az alaklélektan alak-háttér, illetve tömeg-tér kapcsolatának elemzésével létrehozta a külső terek kontextuális tipológiáját, amely nem a terek formai jellegzetességét, hanem a települési szövet kontextusában elfoglalt helyzetét veszi alapul.

annak ellenére, hogy nincs hozzá joguk – mégis összegyűlnek. Egy bizonyos tér hivatalos – a közmegegyezéssel nem feltétlenül megegyező – köztér volta arra figyelmeztet, hogy a város többi része nem nyilvános, tehát a város nem a miénk, mondja. *Sennett* (1974) kijelenti, hogy a köztérek halottak, a közösségi élet értelmét veszítette. Ennek okát a modern városok szerkezetében lezajlott változásokban, a központ elvesztésében és a szekularizációban látja. Szerinte a városokban nem lehetséges igazi közösségi élet, mert megszakadt a kapcsolat a köztér és az aktív polgári lét között; a városi utcák és terek már nem fórumai a demokratikus vitáknak. Állítását részben cáfolja az a tény, hogy az elmúlt évtizedek politikai eseményei miatt tiltakozók – legalábbis Közép- és Kelet-Európában – a köztéreket választják megmozdulásaik színhelyéül; a gazdasági nagyhatalmak találkozóit kísérő, világszerte zajló rendszeres tüntetések szintén köztérekben folynak. Napjaink legnagyobb köztere a világháló, virtuális térben kialakult közösségek egyre gyakrabban jelennek meg valóságos terekben is az Interneten szervezett, szándékosan politikamentes közösségi események, például párnacsaták, közös éneklések, üvöltőkórusok előadásai alkalmával.

Megállapíthatjuk tehát, hogy a köztér alapvetően – történelmileg hagyományozott funkciójának megfelelően – találkozóhely, a nyilvánosság fóruma a szó hétköznapi és átvitt értelmében egyaránt; ott lépünk túl magánszféránk határain, s hozzuk létre közösségeinket. Ezért a 'jó' köztér egyik alapvető ismérve, hogy használói számára e cél eléréséhez minél változatosabb lehetőségeket teremtsen. A funkciók sokfélesége egy meglévő köztér átalakítása, vagy új létrehozása során a tervezés szempontjainak összetettségét eredményezi. Bármelyik téren szükség lehet számos kisebb tér kialakítására, egy nagy tér tagolásához hozzájárulhat például a növényzet, ivó- és szökőkutak, szobrok, szabadtéri színpad és vendéglátóhelyek átgondolt elhelyezése, hogy a tér egyszerre vonzzon különféle csoportokat, akik a jó helyekre időről-időre visszatérnek. Emellett alapvető a kényelmi felszerelések, jól elhelyezett padok megléte, hulladékgyűjtők, nyilvános illemhelyek kialakítása, és a jó világítás. A tér esti képének átalakítása nagymértékben gazdagíthatja az addigi arculatot. A közvilágítást biztosító lámpatestek designja, körültekintő elhelyezése is fontos. A terek körüli térfalak, tárgyak, sőt a növényzet is alkalmanként vetítő felületként használható, rajtuk önálló, anyagtalán műalkotásként jelenhet meg a fény.

A tér használata változik a nap, a hét, az évszakok és az év során, tehát fontos, hogy lehetőség legyen a tér rugalmas átrendezésére³³, érdemes a helyszínen kialakítani mozgatható székek, asztalok, napernyők, játékok tárolására alkalmas helyeket. A köztereken megjelenő alkalmazott grafikai elemek, hirdetések, plakátok minősége és mennyisége is fontos kérdés, gyakran feldolgozhatatlan mértékű információkat közvetítenek, szempont lehet tehát, hogy elhelyezésükre korlátozott területű felület álljon rendelkezésre.

A tér nagyobb saját fizikai határainál, mivel kihat tágabb környezetére is. Lényeges tehát, hogy a tér miképp kapcsolódik az odavezető utcákhoz, a környező épületekhez. Egy életteli köztér nagyban hozzájárul ahhoz, hogy a tér környezetében található épületekben is szívesen tartózkodjunk. Fontos a tér akadálymentes gyalogos megközelíthetősége, az átkelők legyenek jól jelzettek, a közlekedési lámpák működése igazodjon valamennyi gyalogos, az idősek és mozgáskorlátozottak tempójához, a forgalom legyen csillapított, a tömegközlekedési eszközök megállóin könnyen megközelíthetőek. A tér, amely forgalmas utak közé zárt, elszigetelődik, és legfontosabb elemétől, az emberektől lesz megfosztva. A fenntarthatóság érdekében fontos a biztonság megteremtése és a teret folyamatosan használók közti partnerség kialakítása. A különféle forrásokból származó bevételeket, például fesztiválok, piacok, filmforgatások bérleti díját jó lenne közvetlenül a tér működtetésére fordítani. A tervezők a fenntartóval közösen ne csak a jelenlegi, de a potenciális használókra is gondoljanak, amikor megpróbálják felmérni a téren zajló eseményeket, tevékenységeket, és bármiféle beavatkozásról csak ennek mérlegelése után döntsenek, olyan célokat közvetítve, melyek megvalósításába bárki bekapcsolódhat. Szükséges, hogy spontán város- és közösségalkotó kezdeményezések is kibontakozhassanak. Az átgondolt változtatások közvetett eredménye lehet a gazdasági élet és az idegenforgalom élénkítése, a városlakók kulturális identitásának erősítése.

³³ A közelmúltban egy pécsi köztér felújítására kiírt ötletterv-pályázaton vettem részt a PÉCSÉPTERV irodával, tervünk részeként a tér fókuszába kutat és medencét terveztünk, a hozzá kapcsolódó padok síneken csúsztatva lehetővé tették volna a medence befedését, amelyet így szabadtéri színpaddá lehetett volna alakítani. Sínek járőfelületen történő elhelyezése lehetőséget adhat arra, hogy a rajtuk csúsztatható, gördíthető padokat a teret használók bármikor szabadon áthelyezhessék. Szabadtéri kétdimenziós alkotások, fotók, gyerekrajzok kiállítására változtatható helyzetű, többfunkciós térelemeket terveztünk, melyek egyúttal árnyékoló falakként működhetnének, vagy egy nagy téren kisebb közösségek számára intim terek kialakítására adhatnának lehetőséget.

Közttereink át- vagy kialakításának jelenlegi gyakorlata messze elmarad az ideálistól, mert a teret élettelen dolognak, és nem változatos élmények, tapasztalatok helyszínének tekintjük. Lényegi, átgondolt változtatások érdekében, hogy az elhelyezendő tárgyak, műalkotások ne csupán üres díszítmények, vagy politikai eszméket népszerűsítő kellékek, hanem 'helyénvaló' művek legyenek, alkotóközösségek, kutatócsoportok létrehozására lenne szükség. Ha építészek, tájépítészek, képző- és iparművészek, szociológusok, környezetpszichológusok, kommunikációkutatók, közlekedési szakemberek és még sorolhatnánk, már a tervezés korai szakaszában, egymással, a döntéshozókkal és a tér majdani használóinak képviselőivel együttműködve alakíthatnák ki egy adott tér létrehozására, átalakítására vonatkozó javaslatukat, a jó eredmény elérésének esélye meghatározódna. Alkotóközösségek létrejöttét segíthetné a szakemberek portfólióit tartalmazó elektronikus adatbázis létrehozása. Már a tervpályázatok előkészítéséhez is szükség lenne közös munkára, környezet- és hatástanulmányok készítésére, workshopok, valamint public art programok szervezésére. Utóbbiak célja lehetne egyrészt az ötletek, kutatási eredmények minél szélesebb körű megismertetése, valamint a városlakók, turisták, tehát a majdani használók igényeinek, térhasználati szokásainak közvetett, akár játékos módon történő feltérképezése. Alapos előkészítő munka után, együtt kellene meghirdetni az építészeti és az állandó jelleggel elhelyezendő műalkotások létrehozására vonatkozó pályázatokat. Az érvényben lévő pályázati rendszer ezt nem ösztönzi, gyökeres megváltoztatására lenne szükség, hogy a köztetek alapvető célja, a pluralitás megvalósulhasson.

Ha köztérről beszélünk, elengedhetetlen, hogy röviden szó essen az emlékművekről is, hiszen a két fogalom hagyományosan összetartozik. Az emlékmű-szobrászatot a legsajátosabban helyspecifikus műfajnak tartom. Egyetértek Krauss állításával, mely szerint a tradicionális értelemben vett szobor logikája, szabályai elválaszthatatlanok az emlékmű logikájától, a szobor „emlékeztető reprezentáció. Meghatározott helyen áll és szimbolikus nyelven beszél e hely jelentéséről, vagy használatáról.” (Krauss, 1999. 99.) Ehhez a gondolatmenethez kapcsolható Rényi András véleménye is, aki Heidegger szobordefinícióját – mely szerint a plasztikai mű a hely megtestesülése – kiterjeszti az emlékműre is, amely Rényi szerint „a

helynek a közösség számára való jelentőségéből táplálkozik [...] újszerűként, mégis bensőségesen ismertként mutatja fel számunkra a hely és tájék világszerűségét.” (Rényi, 2005. 10.) Feladata a jelentékeny helyek megjelölése a térben oly módon, hogy egy közösség életének sorsfordító eseményeire emlékeztessen: „a monumentum szimbolikus nyelven a hely és az idő fontosságáról beszél és szervezi a társadalmi tér emlékező használatát.” (i. m. 10.) A közösség fennmaradása, az emlékezés fenntartása érdekében meghatározott ritmus, és rítus szerint ’használt’ emlékművek sorsa egy-egy viharos történelmi esemény következtében gyakran megpecsételődik. A ledöntött szobrok helyére a harcok elültével újakat állítanak, amelyek az emlékművek pusztulását kiváltó eseményeket idézik egy immár megváltozott közösség megváltozott emlékezetébe.

Magyarországon az emlékmű-állítási kedv a 19. század második felétől élénkült meg és napjainkban is töretlenül tart. A művészileg magasabb színvonalú „szobrászati tevékenységet mennyiségben messze túlhaladta az emlékművek álmonumentális, neobarokk szemfényvesztése.” – *Németh Lajos* (1972. 42.) így jellemzi a 19. és 20. század fordulójának köztéri szobrászatát. „A szobor felállítási helye és a plasztikai forma: politikai pártok játéka.” – írja *Moholy-Nagy* 1929-ben. (1979. 93.) A helyzet azóta sem változott, sajnos kevés olyan emlékmű készül Magyarországon, de világszerte is, amely a szobrászat kategóriájába sorolható.³⁴ Az emlékműállítás gyakorlata szempontjából *Pótó János* (2003) az emlékművek két fő típusát különbözteti meg: a politikai emlékműveket és az emlékmegőrző alkotásokat. Itt az utóbbi kategóriába sorolható néhány iránymutató, pozitív példát szeretnék csak felsorolni: *Maya Linn* washingtoni *Vietnami veteránok emlékműve* (1982), *Jovánovics György* a rákoskeresztúri temető 301-es parcellájában felállított ’56-os emlékműve (1991), *Micha Ullmann* berlini *Könyvtáremlékműve* (1994), *Rachel Whitread* bécsi (2000) és *Peter Eisenman* berlini *Holokauszt-emlékműve* (2005), és végül két meg nem valósult terv: *Isamu Noguchi* hirosimai *Holtak emlékműve* (1952) és *Tadao Ando* *Domb a városban* című javaslata (2002) a new yorki Ground Zerohoz, a World Trade Center helyére. Közös vonásuk, hogy kerülnek az emlékművek közhelyes megoldásait, egyszerű, absztrahált formákat alkalmazva világos

³⁴ Magyarország köztéri- és emlékmű-szobrászatának közelmúltbeli és jelenkori helyzetéről *Wehner Tibor* (1989, 2001a, 2001b, 2004, 2005, 2007), *Boros Géza* (2001, 2005, 2006, 2007) és *Pótó János* (2001, 2003) kritikus, sok esetben ironikus írásai adnak alapos tájékoztatást.

gondolatot közvetítenek, létrehozzák saját területet, és ezáltal kitüntetett helyé válnak környezetükben. Az említett művekre is áll *Radnóti Sándor* (2006. o. n.) megállapítása: „Általánosnak nevezhető korunk igényes emlékművében a pátosz rendkívüli lecsendesítése, az antipatetikus bensőségre való törekvés. Az emlék interiorizálása a fő cél.” A hiány, a gyász, az összetartozás érzésének megidézéséhez nincs szükség bravúrosan megformált, realiztikus figurák színpadias együttesére, helyette kontemplációra készítő, megnyugtató helyek kialakítása lehetne megfelelő megoldás³⁵. Megfontolandónak tartom *Wehner Tibor* (1989. 109.) javaslatát is: „Ez a kor avult ismételtetések helyett úgy rajzolhatná meg monumentum-portróját, úgy teremthetné meg önnön tükörképét, úgy hagyhatna nyomot utókorának, ha nem emelne szobrokat és emlékműveket. Az üresség felmutatása, a nyomtalanság keltése által teremthetne adekvát korszakot: a mesterségesen (mérhetetlen önfegyellemmel és önkorlátozással) létrehozott csupasz semmivel – utalva ezzel az ún. haladó hagyományokra, jelezve a megkésett csatlakozást az eldurant léggömbyszerű történelmi fordulópontokhoz – építené fel a hiány szerény emlékművét. Nekünk köszönhetné majd visszamenőlegesen a jövő – döntő momentum ez – : kitágulhatnának és kitisztulhatnának terei.”

³⁵ Az emlékezés, emlékműkészítés nem függ össze feltétlenül tragikus eseményekkel, példaként *Alan Sonfist* munkásságát említeném, aki műveivel az ember és természet párhuzamos történetét és jelenét hozza vissza a köztudatba, alkotásait emlékműveknek tekinti. „A köztéri emlékművek hagyományosan az emberi történelem eseményeit ünnepelték – a hősi cselekedetek fontosak az emberi közösségek számára. Amint megértjük természettől való függésünket, a közösség fogalma egyre tágabb lesz, hogy nem emberi létezőket is magába foglaljon. A közösségi emlékművek majd ekkor tisztelik és ünneplik igazán az életet, a közösség cselekedeteit, az ökoszisztémát, beleértve a természetet is. A közösségi emlékműveknek – különösen a városokban – az adott hely természeti környezetének történetét kell megragadniuk és feléleszteniük. [...] Mivel a város egyre szennyezettebbé válik, emeljünk emlékműveket a történelmi levegőnek. Építsünk múzeumokat, amelyek megőrzik a föld, a fák, a növényzet évszakonként és történelmi korszakonként változó szagát, így az embereknek lehetősége lesz megtapasztalni azt, ami elveszett.” – írja. (*Sonfist*, 1968)

MŰVÉSZEK ÉS ESETTANULMÁNYOK

A hely fogalmának sokféle értelmezési lehetőségét igyekszem illusztrálni az alábbi életmű-részletek bemutatásával³⁶. Isamu Noguchi munkássága képviseli azt a kontinuitást, ami a múlt szobrászatát összeköti a jelennel, anélkül, hogy konzervatív szemléletű, vagy a letűnt korok művészete iránt nosztalgiát ébresztő munkákat hozott volna létre. Életműve – véleményem szerint – egyben a modern szobrászat hely iránti közömbös viszonyának cáfolata. *Gordon Matta-Clark* szobrászatának médiuma az épített környezet, a megapolisz idő- és térbeli rétegei. Munkái – bár nélkülözhetetlen alkotóelemük az építészeti tér – mégsem az építészetről szólnak, hanem „az építészetnek gondolt valami alternatívái.” (*Matta-Clark*, 1974. 34.) Főként a város építészeti szövetének elhanyagolt, fejlesztésből kimaradt területeivel foglalkozik, a metaforikus értelemben vett ürességgel, hiánnyal. *Magdalena Jetelova* utóbbi évtizedekben készült munkáira jellemző, hogy érzékszerveink elégtelenek felfogásukhoz, képzeletünk és a modern technika segítségével szükséges befogadásukhoz, értelmezésükhöz.

Egy-egy mű bemutatásával kapcsolatban felmerül az interpretáció és az intenció kérdése. Gyakorlati munkám szempontjából hasznosabbnak tartom egy-egy mű, projekt létrejöttének körülményeit, a művész szándékát, munkamódszerét a művészekkel készített interjúk vagy saját írásaik tanulmányozásán keresztül megismerni, mint elméleti szakemberek által írt interpretációk révén. Ezért az értekezésben közvetlen információk, eredeti források felhasználásával igyekszem a műveket bemutatni.

Az ismertetett alkotások, projektek legtöbb esetben az elmúlt negyven-ötven év nyugat-európai, észak-amerikai kultúrájában keletkeztek. A kilencvenes évek elejétől Kelet-Közép Európában végbement társadalmi-gazdasági változások, és ezzel szoros összefüggésben az újfajta kulturális koncepciók térnyerése olyan helyzetet teremtett nálunk is, amely sok ponton hasonlóságot mutat azzal a korszakkal, amelyben az általam választott művészek tevékenykedtek. Hasznosnak

³⁶Az általam választott művészekon kívül még nagyon sok kiváló alkotóról elmondható, hogy műveik és a művek helye közti kapcsolat érzékeny alakítására törekcszenek. Közülük az alábbiak munkásságát tartom kiváltképp példaértékűnek ebből a szempontból: *Robert Smithson, Walter de Maria, Michael Heizer, Nancy Holt, Joseph Beuys, David Nash, Andy Goldsworthy, Richard Long, Hamish Fulton, Agnes Denes, Alan Sonfist, James Turrell, Hansjörg Voth, Richard Serra, Olafur Eliasson, Magdalena Abakanowicz, Schaár Erzsébet, Samu Géza, Németh Ilona, Block csoport*, és még hosszan sorolhatnám.

tűnik tehát az 'akkor' és 'ott' keletkezett munkák, életművek, tendenciák tanulmányozása, ha kíváncsiak vagyunk arra, hogy nálunk mi lesz a „holnap tradíciója”. (Mészöly, 1989. 194.)

Isamu Noguchi

Noguchi ír származású amerikai anya és japán apa gyermekeként született Los Angelesben (1904 – 1988). Hatalmas és sokrétű életművet hagyott ránk. Sokoldalúságát, munkáinak kategorizálhatatlanságát mutatja, hogy gyakran tekintik formatervezőnek, látványtervezőnek, tájépítésznek is; tervezett és készített lámpát, asztalt, széket, mennyezetet, színházi díszletet, jelmezeket, játszóteret, közteret, kertet és emlékművet egyaránt. Valamennyi tradicionális és új szobrászi anyag alkalmazásában jártas volt, de a hagyományos japán kézművesség jellegzetes anyagainak felhasználásával is alkotott szobrot, például papírból, kerámiából. Számára nem különült el autonóm vagy alkalmazott képző- és iparművészet, otthonosan mozgott minden szakterületen, amely terek és formák alkotásával foglalkozik. Munkássága cáfolata annak a közkeletű felfogásnak, amely a modern szobrászatot a környezet iránt közömbösnek tekinti. Egész életében kutatta, hogyan lehet közösségi tereket a szobrászat eszközeivel létrehozni. Az alábbiakban életművének ezt a vonulatát mutatom be röviden.

A közösségi tér mint szobrászi forma ideájának eredete

Noguchi írásaiból, jegyzeteiből, vázlataiból kiderül, hogy egész élete során érdeklődött mind a nyugati, mind a keleti kulturális tradíció iránt, tanulmányozta a hagyományos kínai és japán építészetet, kertépítészetet, az európai és észak-amerikai prehisztórikus emlékeket, temetkezési helyeket, majd ezek formai és tartalmi elemeit innovatív módon adaptálta saját munkáiba. Már fiatalon eljut a felismerésig, hogy a föld szobrászi nyersanyagként is alkalmazható. A múlt század harmincas éveiben forradalmi tettnek számított Noguchi elgondolása. Még harminc évet kellett várni, hogy a hatvanas években – szintén az Egyesült Államokban – megszülessenek a következő földmunkák Walter de Maria, Michael Heizer, Robert Smithon, Denis Oppenheim és követőik munkája nyomán.

1933-ban a *Szántás emlékműve* (Hiba: A hivatkozás forrása nem található) és a *Játszóhegy* (Hiba: A hivatkozás forrása nem található) című munkák terveiben összegzi, amit a régmúlt korszakok téralkotásainak tanulmányozása során tapasztalt. Sajnos a legtöbb földből elképzelt terve soha nem valósult meg, ami mégis elkészült, átépítették, vagy lerombolták³⁷. A *Szántás emlékművét* egy hatalmas háromszög alaprajzú piramisként képzelte el, és az Egyesült Államok földrajzi közepén tervezte megépíteni. A gúla oldaléleinek hossza egy mérföld, az egyik oldal felszántott, a másik bevetett, a harmadik ugaron hagyott lett volna. A fémeke széles körű alkalmazása következményeként a korábbi technológiákhoz képest viszonylag gyorsan lehetett hatalmas földterületeket feltörni, művelés alá vonni, amit Noguchi az Egyesült Államok nagy nemzetté válásának folyamatában az első és döntő lépésként értelmezett. A *Szántás emlékműve* által gondolta kinyilvánítani azt a kívánságát, hogy Amerikához tartozzon³⁸. Számunkra a művész motivációjánál is érdekesebb az a – nyugati kultúrában mindenképp újnak mondható – szobrászat-értelmezés, ami ebben a tervben megnyilvánul.

A *Játszóhegy* gipszmodellje fennmaradt, így rekonstruálhatjuk Noguchi eredeti elképzelését: egy háztömbnyi méretű, teraszokkal, rámpákkal tagolt hegyet tervezett építeni, és rajta játszósobrokat elhelyezni. „A játszótér ahelyett, hogy megmondaná a gyerekeknek, mit tegyen (hintázzon itt, másszon ott) a felfedezések, a játékok véget nem érő változtatásának helyévé válik.” – mondta egy másik, 1952-ben az ENSZ new yorki székházához tervezett játszótére kapcsán. (Noguchi, 1952. o. n.) A *Játszóhegy* ugyan nem készült el soha, de előképe lett számos későbbi játszótérnek

³⁷ A *Játszóhegy* tervét Robert Moses, a new yorki parkokért felelős hírhedt hivatalnok elutasította, az ENSZ székházához 1952-ben készített játszótér terveit úgyszintén. 1961–66 között Louis Kan építésszel közösen újra játszótérre tervezett, de ez volt az utolsó ilyen jellegű kísérlete New Yorkban. A város önkormányzata ötször terveztette újra, majd végül az utolsó tervet is elutasította. Az egyetlen játszótér, amely 1975–76-ban, még életében megvalósult, a *Playscapes*, a Georgia állambeli Atlantában található. Minden játszótéréhez játszósobrokat is tervezett (Hiba: A hivatkozás forrása nem található), mint a négyszáz hektáros Moere Numa Parkban, Sapporóban is. Nem sokkal halála előtt lett kész a tervekkel, a kivitelezési munkák a mai napig folynak.

³⁸ Noguchi életében meghatározó a folyamatok identitáskeresés. Keserűséggel töltötte el, hogy az Egyesült Államokban japánként, Japánban amerikaiként kezelték. Két esetet említenék: Hirosima polgármestere és az építész Kenzo Tange 1952-ben felkérte a hirosimai *Holtak Emlékműve* elkészítésével, de tervét végül visszautasították. Noguchiban felmerült a kérdés, vajon szerepet játszott-e ebben az, hogy ő Japánban amerikai. A kérdés fordítottja is felvetődött a hatvanas évek közepén, amikor megbízást kapott Kennedy elnök síremlékének elkészítésére. Miután terveit az építész Noguchi számára elfogadhatatlan mértékben át akarta dolgozni, maga mondta vissza a megbízást, de gyanakodott, hogy szándékosan bonyolították túl a tervezési folyamatot, mert nem akarták, hogy egy japán művész alkossa meg a nagy amerikai elnök síremlékét.

és valamennyi, a szobrászat eszközeivel történő téralakításnak. Ez volt „az a mag, amelyből kisarjadt minden olyan ötletem, amely a szobrászat és a föld kapcsolatára vonatkozott”, állítja később erről a munkáról. (Noguchi, 1968. o. n.)

Több, mint hat évtizedes munkássága során játszóterei mellett számos kertet és egyéb tájépítészeti projektet valósított meg. Mindezek az általa a tér szobrászatának nevezett jelenség különféle aspektusai.³⁹ Arra törekedett, hogy a szobrászatot a mindennapi élet hasznos részévé tegye. A harmincas években megfogalmazott koncepciói a második világháború után teljesedtek ki. Leghatalmasabb földmunkájának terve 1947-ben született, címe *A Marsról is látható szobor* (Hiba: A hivatkozás forrása nem található), melyet egy eljövendő atomháború miatti félelem inspirált, a stilizált arc az eltűnt földi civilizációról informálta volna a Földön kívülieket.

A Bollingen Alapítvány ösztöndíja

Noguchi már 1936-ban rosszallja, hogy az (akkori) “kortárs szobrászatnak túlságosan kevés köze van az élethez, és a gyakorlathoz” (Noguchi, 1936. 13–14.), ezzel megkérdőjelezi a tisztán esztétikai tárgy érvényét. A negyvenes évek végén újragondolja a szobrászatról, mint az élt környezet strukturálásáról alkotott elképzeléseit. 1949-ben megpályázza a Bollingen Alapítvány ösztöndíját⁴⁰, hogy a művészettörténeti tanulmányai során megismert nagyléptékű, tér- és tájalakító szobrászati munkákat az eredeti helyszíneken is láthassa. A Bollingen ösztöndíj segítségével a negyvenes-ötvenes évek fordulóján európai és ázsiai utazásai során tapasztaltak megerősítik abban, hogy a tér szobrászatának koncepciója továbbra is aktuális, szükség van a képzőművészet és a hétköznapi élet közti dialógusra. Utópisztikus ambícióról lett volna szó? A tanulmányút élményeinek adaptálásával

³⁹ „Japánban a kertek szikláit úgy helyezik el, hogy a primordiális alsó tömeg kitüremkedésének tűnjének. Minden sziklának óriási súlya van, és emiatt az egész kert egy olyan szobornak tekinthető, amelynek a gyökerei lefelé összekapcsolódnak. A teljes láthatatlan tömeg tudatosításán keresztül érthetjük meg ezt a ’lebegő világot’. [...] Szeretek úgy gondolni a kertekre, mint a tér szobrászi alakítására, a szobrászi tapasztalat és gyakorlat egy másik szintjére jutás kezdete, és próbája ez, egy totális szobrászi térélmény az egyedi szobrokon túl. Az ember beléphet az ilyen terekbe, hozzá hasonló léptékűek, és valóságosak. Egy üres térnek nincs vizuális dimenziója és jelentősége. Lépték és jelentés akkor lép be, amikor néhány átgondolt tárgy vagy irány megjelenik. Ez az, amiért szobrok, vagy inkább szobrászi tárgyak teret alkotnak. Funkciójuk látszólagos. Minden egyes elem mérete és alakja viszonyban áll az összes többivel, és az adott térrel. Ami szobrászi entitásként befejezetlennek tűnik, jelentősége van az egészre nézve.” (Noguchi, 1968. o. n.)

⁴⁰ A Bollingen Alapítványhoz benyújtott pályázatának szövege a mellékletben olvasható.

készült munkái, főként városi és természeti környezetben kialakított kertjei ezt a felvetést cáfolják. A pihenés környezete foglalkoztatta leginkább, olyan terek létrehozására törekedett, amelyek a testi-lelki megújulást segítik, és kontemplációra készítetnek. A pályázat szövegéből az is kitűnik, hogy ezt a célt a téralakításban résztvevők együttes munkája révén tartotta megvalósíthatónak, közös felelősségüket hangsúlyozta.

Noguchi már a húszas években – amikor Párizsban Brâncuși tanítványként dolgozott – tervezte, hogy felkeresi Itália régi piazzáit, köztereit, de erre csak a Bollingen utazás keretében került sor. Tanulmányútja során eljutott Nápolyba, Pompeibe, Paestumba, Rómába, Firenzébe, Siénába, Arezzoba, Assisibe, Velencébe, Padovába, Milánóba és Ravennába is. A már gyerekkora óta ismert és kedvelt görög mitológia helyszíneit kereste fel Görögországban: Athént, Delphoit, Olimpiát, Epidauroszt, Mükénét és Krétát. A városok, szentélykörzetek közösségi tereit az individuális tárgyon túlmutató műveknek tekintette. Lenyűgözte az az életstílus, amely kialakulásában ezeknek a tereknek nagy jelentőséget tulajdonított. Franciaországban és Nagy-Britanniában a prehisztorikus emlékeket kereste fel, járt – többek közt – Dordogne őskori barlangjaiban, Bretagne-ban Carnac, majd Stonehenge és Avebury neolitikus kőépítményeinél.

Kambodzsában, Indonéziában elsősorban a szobrászatnak a premodern társadalmak hétköznapi életében játszott gyakorlati szerepét tanulmányozta, régi szakrális épületegyütteseket, közösségi tereket fotózott, rajzolt. Elbűvölte a közlelől megismert helyi népi építészet, tárgykultúra, életmód. „Bali az a sziget, ahol élet és művészet egy”, Borobodur temploma a „szobrászat szimfóniája” – írta elragadtattan. (Noguchi, 1968. o. n.) Dél-kelet Ázsiából útja Indiába vezetett, járt Bombay-ben, Ahmedábádban, Madrászban, Kalkuttában, Bangalorban, Pondicseriben, Sri Aurobindo és Raman Mahershee ashramjaiban. Ellora sziklatemplomáról azt állította, hogy nem létezik nála nagyszabásúbb szobrászi koncepció. Dzsaiapur obszervatóriumának formai elemi későbbi kertjeinek részleteiben közvetlenül is visszaköszönnek. A felkeresett helyeket, műemlékeket a tér szobrászatának korai példáiként tekintette.

A szobrászat különböző kultúrákban betöltött szerepének történeti változásait vizsgálva érthetőbbé válnak azok a folyamatok, tendenciák, amelyek a mindenkori

kortárs művészet sajátosságát meghatározzák. Meggyőződésem, hogy a hagyomány ismerete az innovatív szobrászi hozzáállás, gondolkodásmód kialakítása miatt is nélkülözhetetlen, Noguchi munkássága ezt bizonyítja számomra. A képzőművészetre is kiterjeszhető *Aleida Assmann* állítása, aki a kulturális innováció feltételeit irodalomtörténeti kontextusban vizsgálva az alábbi következtetésre jut: amikor a “tradíciót a tudatos ápolás intézményei határozták meg, távolságot is lehetett tartani tőle. A tradíció így már éppenséggel nem volt ’beprogramozva’, hanem szabadon és nyíltan hozzáférhető, mint választási lehetőség. Épp ezzel viszont dialektikus módon adva volt a távolságtartás, a különözés, röviden: az innováció lehetősége is.” (*Assmann*, 1999. 184.)

Gordon Matta-Clark

Matta-Clark new yorki születésű művész (1943 – 1978). Építészetet tanult 1963–68 között a Cornell Egyetemen. Itt rendezték egy évvel tanulmányai befejezése után a híres *Earth Art* kiállítást, ahol Matta-Clark Robert Smithon és Denis Oppenheim asszisztenseként dolgozott. Későbbi munkásságára nézve meghatározó volt ez a találkozás, nagy szerepe volt abban, hogy maga is a képzőművészet felé orientálódott. Sokféle műfajban dolgozott: fotó, film, videó, performance, kollázs, szobrászat⁴¹. Fontos szerepe volt a Soho művészközösségének létrehozásában és a 112 Green Street galéria megszervezésében is⁴². A hetvenes évek elejétől kezdett épületek átalakításával foglalkozni, megalkotva a nevét ismertté tevő műveket: saját ’nem-építészetét’. Időleges munkák voltak ezek, amelyek általában lebontásra ítélt épületek bizonyos részeinek kivágása, eltávolítása által jöttek létre. Genovában már 1973-ban végrehajtott különféle beavatkozásokat egy hajdani vasöntöde épületén, de első igazán nagyléptékű projektje 1974-ben készült *Hasítás* címmel. (Hiba: A hivatkozás forrása nem található, Hiba: A hivatkozás forrása nem található) New

⁴¹ Kísérletező művész volt, munkáit nehéz műfaji keretek közé szorítani, néhány szemléletes példa erre az attitűdre: Kutatta többek közt a sütés-főzés adta transzformációs lehetőségeket, számos polaroidképét megsütötte olajban, majd az így manipulált fotókat aranyfüsttel futtatta be. Barátaival közösen létrehozták az *Étel* nevű éttermet, amely egyszerre volt üzleti vállalkozás és közösségi találkozóhely, performance-ok színhelye. *Photoglyphs* című sorozata, amely kézzel színezett fekete-fehér fotókból állt, az akkor feltűnt, egyre gyarapodó – mások által készített – new yorki graffitiket mutatta be. *Szemétfal* című munkája a művészek által hajléktalanok számára készített ’hajlékok’ prototípusává vált.

⁴² A hetvenes évek New Yorkjának művészeti közéletéről, a Soho művészközösségéről, tehát arról a kulturális miliőről, amelyben Matta-Clark művészete kibontakozott *György Péter* (2007) a Whitney Múzeumban 2007 tavaszán rendezett Gordon Matta Clark életmű-kiállítás kapcsán ír részletesen.

Yersey-ben egy jellegtelen, azon a környéken tucatjával található, silány anyagokból összetakolt faszerkezetű házat alakított át. Két párhuzamos rést fűrészelt a tartófalakba, a padlóba, azután kiemelte a köztük található anyagot, végül a tető sarkait is kivágta. Ezeket az elemeket később szobrokként mutatta be, más munkáinak reliktumaihoz hasonlóan. Máskor projektjeinek fotó- és filmdokumentációját állította ki. Nem hagyományos értelemben vett dokumentációkat készített, fotóival az épületekhez hasonló módon járt el: a negatívokat összevagdosta, hogy újra összerakva őket, önálló képeket alkosson belőlük.

1975-ben készült a *Nap vége* című munkája. Miután hónapokon át keresett, de nem talált legálisan átalakítható épületet, elfoglalt egy használaton kívüli manhattani kikötői raktárt⁴³. Az építmény tájolását, a nap járását is figyelembe véve tervezte meg a kivágandó formák alakját, méretét, majd eltávolította a padló, az oldalfalak és a tető bizonyos részeit. Ezt a művét gyakran a Nap és a víz templomaként említik. Ugyanabban az évben a Párizsi Biennáléra készítette a *Kúpos keresztmetszet* című művét, az akkoriban sok vitát kiváltó Pompidou Központ építése miatt lebontásra ítélt két tizenhetedik századi városi lakóépület átalakításával; a kivágott elemek egy hatalmas kúp alakú negatív formát hoztak létre. 1976-ban lehetősége nyílt volna neves építészek társaságában kiállítani, de tárgyak, tervek helyett egy akcióval válaszolt a felkérésre: kilötte a new yorki Építészeti és Városkutató Intézet ablakait, az üvegtáblák helyére pedig a vandalizmusnak áldozatul esett külvárosi épületek kilőtt ablakainak fotóit helyezte. Akcióját az akkori építészeti közélet elleni tiltakozásként interpretálták.⁴⁴ Élete utolsó éveiben főként a látható felszín alatti világ érdekelte, New York és Párizs alagútjait, csatornahálózatát, katakombáit filmezte, fotografálta, sajnos ezek feldolgozására fiatalon bekövetkezett halála miatt már nem került sor. Mindössze harmincöt évet élt.

Anarchitecture

⁴³ Két hónapon át dolgozott a művön engedély nélkül, már majdnem kész volt, amikor felfedezték ténykedését, a város beperelte, de később felmentették.

⁴⁴ „More ethics, less aesthetics in architecture” – „Több etikát, kevesebb esztétikát az építészetben”. Ez volt a 2002-ben rendezett Velencei Építészeti Biennálé jelmondata. Matta-Clark említett akcióját is értelmezhetjük ebben a szellemben, az építészek felelősségére is felhívja a figyelmet, amikor munkái által a város, az épített környezet elhanyagoltságát, sebezhetőségét tárja fel.

1974 márciusában New Yorkban, a 112 Green Street Galériában rendezték meg az *Anarchitecture* (Hiba: A hivatkozás forrása nem található, Hiba: A hivatkozás forrása nem található) című csoportos kiállítást. A szó eredeti jelentése nehezen meghatározható, a szerzőség körül is viták vannak. Feltehetőleg az *anarchy* és az *architecture* szavak összevonásával jött létre, a kifejezés valószínűleg Matta-Clark 'leleménye'. Halála óta nem csupán az imént említett kiállítás címét jelenti, hanem egész életművével, a művészetre és építészetre vonatkozó kutatásaival is összefüggésbe hozzák; interjúiban, jegyzeteiben ezt maga is így tette.

Képzőművészek, zenészek, táncosok, építészek informális csoportosulása volt az *Anarchitecture Group*. A kiállítást megelőzően több mint egy éven át rendszeresen találkoztak, workshopokat szerveztek, ahol közösen dolgozták ki a bemutató koncepcióját. Eredetileg csak egyforma méretű, ugyanabban a sötétkamarában előhívott és lenagyított fekete-fehér fotókat terveztek bemutatni névtelenül, vagyis a csoport nevében, végül ez kiegészült más műfajú alkotásokkal is, hangfelvételekkel, írásokkal, kollázsokkal. A kiállítást kevesen látták, de egy képanyag megjelent róla a *Flash Art Magazinban* (1974), így széles körben is ismertté vált. Kijelölte a csoport helyét a művészeti közéletben és egyben Matta-Clark művészeteóriája is kifejezésre jutott általa. „... szinte manifesztummá vált, de csak egy rövid ideig működő, a kiáltványokból kiábrándult, kreatív szellemi energiáikat egyesítő csoport tevékenységének – tendenciává soha nem vált – manifesztumává”. – írja *James Attlee* egy Tate Modernbeli kiállítás-rekonstrukció kapcsán írt tanulmányában⁴⁵.

A szerző Matta-Clarknak az *Anarchitecture* kiállítás előtti évben keletkezett írásait, jegyzeteit, leveleit elemzi, a modern építészet neves képviselőinek, elsősorban *Le Corbusier* Matta-Clark művészetére gyakorolt hatását hangsúlyozza. Építészeti tanulmányai során kötelező olvasmány volt, és az akkori építészképzés egyik elméleti alapját képezte *Le Corbusier Új építészet felé* című 1923-ban publikált könyve. Matta-Clark a szöveg bizonyos részeinek ellentétes értelműre fordítása révén jut el saját kutatásainak kiindulópontjához, állítja *Attlee*. Kritizálom azt a nézőpontot, amely azt sugallja, hogy a Matta-Clark munkásságát,

⁴⁵ A londoni Tate Modern 2005-ben rendezett *Nyitott rendszerek – Open Systems* című kiállításának részeként rekonstruálták az eredeti *Anarchitecture* kiállítást az akkori résztvevők közül még élő művészek visszaemlékezései alapján.

gondolkodásmódját jellemző antimodernista attitűd eredete elsősorban építészhallgatóként végzett tanulmányaira lenne visszavezethető. Véleményem szerint ez inkább csak elméleti háttérrel biztosított ahhoz, hogy tapasztalatait racionalizálja, verbálisan kifejezhetővé tegye. A múlt század hetvenes éveire már nyilvánvalóvá vált a modern építészet ideológiája és gyakorlata közti ellentmondás. Egy megapolisz, mint New York életében ez az antagonizmus különösen szembetűnő volt, Matta-Clark 'benszülött new-yorkerként' munkáival erre reagált érzékenyen, és – úgy gondolom – nem a modern építészet elméletével szembeni ellenérzései inspirálták.⁴⁶

Az *Anarchitecture* kiállítás anyaga szellemes, szürreális asszociációkat bemutató munkák gyűjteményének is tekinthető, ám sokkal fontosabbnak tartom, és ezért hangsúlyozom inkább erőteljes társadalomkritikai vonatkozását, ugyanúgy, mint az épület-dekonstrukciók esetében. Matta-Clark munkásságát a beuysi értelemben vett szociális plasztika maradéktalan megvalósulásaként is felfoghatjuk.

Magdalena Jetelova

Jetelova cseh származású szobrász (1946 –). A prágai Képzőművészeti Akadémián tanult 1965–1971 között, közben egy éven át *Marini* tanítványa volt a milánói Accademia di Brerában. 1985-ben Nyugat-Németországba emigrált, jelentősebb munkái ezután készültek. A korábban bemutatott művészekhez hasonlóan Jetelova is sokoldalú alkotó, művei nehezen kategorizálhatók, a tárgytól az építészeti külső és belső tér, a természeti tér médiumként történő felhasználásáig terjed életműve. Munkája során a hely, a tér és a határ fogalmának köznapi, esztétikai, filozófiai, és történelmi vonatkozásait egyszerre kutatja. Korábban főként monumentális faszobrokat készített, egyszerű hétköznapi tárgyak dimenzióit változtatta meg, vagy szokatlan funkciókkal ruházta fel őket. Óriásira nagyított, a kiállítótér fizikai határait feszegető lépcsők, asztalok, székek voltak ezek a szobrok. Később ipari létesítmények, gyárépületek struktúráit alakította át és egészítette ki, megváltoztatva és új jelentést adva ezáltal az építészeti belső térnek.

⁴⁶ A James Attlee állítását kritizáló véleményem igazolását találtam meg egy *Donald Wall* (1976) által készített interjúban, ahol Matta-Clark arról nyilatkozik, hogy művészetére erősebb hatást gyakorolt gyerekkori lakókörnyezete és a Green Street művészközössége, mint a Bauhaus és Le Corbusier.

A kilencvenes évek elejétől készített installációira jellemző, hogy készítésükkor a legkorszerűbb technológiai megoldásokat alkalmazza, de korántsem öncélúan. Az elektronikus, digitális eszközök, a radar, a műholdas kommunikációs rendszerek művei felfoghatóságát, áttekinthetőségét segítik, érzékszerveink korlátozott adottságait egészítik ki, egyúttal ráébresztenek érzékelésünk behatároltságára. Projektjei általában csak meghatározott ideig láthatók, később könyvek, fotók révén idézhetők fel, de az is előfordul, hogy az installáció csupán dokumentációján keresztül jut el a nézőkig. Az utóbbi két évtized során számos fényinstallációt készített a világ több részén, Európától az Egyesült Államokon át Ausztráliáig, alábbiakban ezek közül kettőt mutatok be.

Izland 1992

Amikor bolygónk külső héját, a litoszférát alkotó tektonikai lemezek elmozdulnak egymástól, a Föld felszínén óriási repedések keletkeznek. Az egymástól távolodó lemezek határán alakult ki a Földet körülölelő, hatvanezer kilométer hosszúságú, az óceáni medencéket átszelő vulkáni rendszer, amit óceánközépi hátságként ismerünk. Ez a vulkáni öv szinte teljes egészében az óceán alatt húzódik. A folyamat különös víz alatti tájat eredményez forró, mérgező forrásokkal, a napfénytől függetlenedett élőlények sokaságával. Ezeket a területeket vulkánkitörések és földrengések formálják folyamatosan újjá. Az Észak-Amerikai- és az Eurázsiai kőzetlemez határán körülbelül tizenötezer kilométer hosszan húzódik a Közép-Atlanti-hátság. Izland a Földön az egyetlen olyan hely, ahol ennek a hátságnak egy része a felszínen található. (Sági, o. n.) Tehát Amerika és Európa földrajzi határa körülbelül háromszázötven kilométer hosszan szabad szemmel is látható egy Izlandot átszelő hegylánc formájában.

Jetelova izlandi projektjében ez a határ egy lézersugár által kirajzolódik, láthatóvá válik a földfelszínen. Első lépésként a sziget térképére felrajzolta a két földrész választóvonalát (Hiba: A hivatkozás forrása nem található), majd ez alapján számítógép segítségével kijelölték a lézernyaláb pontos helyét a valóságban. A madártávlatból nyílegyenesnek látszó sáv a föld felületén követi a felszíni formákat, domborulatokat, lávamezőkön, sziklahasadékokon halad át, néha eltűnik a gejzírek forró párájában. Ez a precíz térbeli fénysáv egy geológiai történetet tesz láthatóvá,

egyben figyelmünket az emberi mértékkel felfoghatatlan, érzékelhetetlen földtörténeti idő és az 'emberléptékű' idő közti különbségre irányítja. Nagyméretű, fényérzékeny emulzióval bevont fémlemezre készített, fekete-fehér fotókon mutatta be projektje dokumentációját különböző kiállításokon. (Hiba: A hivatkozás forrása nem található)

Bányák, Tagebau Hambach, Grevenbroich, 1998

A Ruhr-vidék mai képének kialakulásában meghatározó szerepet játszott a nehézipar, főként az érc- és kőszénbányászat. A külszíni fejtések a felismerhetetlenségig megváltoztatták a tájat: domborzata síkságok és kráterek folyamatos láncolatává alakult, egész falvak tűntek el, lakóikat áttelepítették, a növényzet kihalt, az állatok elmenekültek, csak a terméketlen táj, meddőhányók pusztasága, a csupasz föld maradt. Az eredeti vidék teljesen megváltozott az emberi beavatkozás következtében. A terület legrégebbi földtörténeti múltja vált láthatóvá a 'hasznosítás' által, amikor a külszíni fejtéseken feltárultak a különböző korú kőzetrétegek. A meggyötört táj dimenziója is megváltozott, léptékét ma már inkább a megrakott bulldózerek, mint az ember határozzák meg.

Jetelova optikai huzalok felhasználásával fényösvényeket 'rajzolt' erre a kietlen tájra, amelyek megjelenítik a terület eredeti domborzatának szintvonalait. A mélyedéseket vízzel árasztották el, ez is lényegesen megváltoztatta a terület látványát. A fényvonalak a táj korábbi megjelenését idézik elénk, kirajzolják az eredeti formák körvonalait, megmutatják, hol húzódtak az utak, hol zajlott egykor a kereskedelem, hol helyezkedtek el a kisebb települések, városok. Ezáltal a táj múltja – amely az elmúlt kétszáz év során a jelenlegi állapot kialakulásához vezetett, és amely lassan szintén történelemmé válik – láthatóvá lesz. A föld felszínén és a víz felszíne alatt fénylő optikai szálak rajzolata a térség időbeli és térbeli térképévé áll össze képzeletünkben. (Hiba: A hivatkozás forrása nem található. Hiba: A hivatkozás forrása nem található)

A művész a háromdimenziós fizikai valóság érzékszerveink általi megtapasztalhatóságának határait igyekszik a végsőkig kitágítani. Munkáiban a fény térbeli rajzzá válik, közvetlenül a művekben, és a hozzájuk kapcsolódó, megértésüket, felfoghatóságukat segítő, különböző digitális eljárásokkal létrehozott képeken egyaránt.

Werner Meyer (1997) konceptuális globális szobrászatnak nevezi projektjeit, megvalósításuk azonban mindig meghatározott helyekhez kötődik. Jeterova munkái esetében a valóságos háromdimenziós látvány a konceptuális egésznek csupán egy részét képviseli, a néző képzeletében nyer végső formát az egész, a globális dimenzió, és remélhetőleg a szellemi is: „A Föld hajlása önmagunkhoz vezet bennünket.” – üzeni egyik installációja vetített szövegében.

HELYSPECIFIKUS MUNKÁIM – EGYÉNI ALKOTÁSOK

A fejezet első részében azokat a helyspecifikusként jellemezhető munkáimat mutatom be, amelyeket DLA-tanulmányaim során készítettem, két korábbi szoborról ezek előzményeként teszek említést, majd két olyan kísérleti projektet mutatok be, amelyek különböző szakterületek képviselői együttműködése révén valósult meg.

Az alkotófolyamatra jellemző, hogy az egyedi sajátosságok mellett vannak ismétlődő, visszatérő motívumai. Esetemben – leggyakrabban – az aktuális hely által kiváltott impressziók indítják el ezt a folyamatot, majd a környezet adottságainak, jellegzetességeinek tudatos felmérése, a műbe történő integrálási lehetőségük vizsgálata következik. Végül a 'kivitelezés' fázisában – szándékos és intuitív döntések folytán – az előző fázisok következtetései beépülnek a műbe, amely legtöbbször abban a térben és azon a helyen valósul meg, ahol koncepciója kialakult. A gyakorlati munka folyamatának sejtések által irányított, érzetek szintjén működő részét szavakban kifejezni nem lehet, ezért munkáim ismertetésekor elsősorban létrejöttük körülményeiről írok, ami fontos adalékul szolgálhat a szobor nyújtotta (pozitív vagy negatív) élményhez, de pótolni viszont nem képes azt.

Kezdetben munkáim kiinduló pontjaként főként a hely fizikai jellegzetességeit vettem alapul, később már a hely összetettebb, mélyebb, árnyaltabb megismerésére törekedtem. Az értekezés bevezető részében már utaltam rá, hogy kezdő szobrászként bíztam abban, hogy található egy minden helyzetben alkalmazható módszert, de erre irányuló kutatásaimat hamar feladtam, hogy munkáim ne váljanak sematikussá. Arra viszont szükség van, hogy egy következetes szemléletmód valamennyi munkában megnyilvánuljon. Ez a helyek összetettségének, a rám, valamint az alkotófolyamatra gyakorolt hatásának tudatosításán alapul. A gyakorlati munka során az adott hely nyilvánvaló és rejtett értékeiből indulok ki. A helyek topográfiai, építészeti sajátásaikon túl rendelkeznek a tudományos megismerésnek ellenálló, érzéki, érzelmi reakciókat kiváltó tulajdonságokkal is. Egy hely atmoszférája, a látványon túl a hangok, illatok, a környezetben található anyagok tapintása, a helyet használók emlékei, tapasztalata, rítusai, mind fontos összetevők a megismerés folyamán. A helyszín tényszerű adatai kombinálódnak teljesen szubjektív asszociációkkal, benyomásokkal, érzelmekkel a feltérképezés során. Tehát bármilyen beavatkozás kiindulópontja a hely következetes, sokféle szempontból történő elemzése lehet.

Hajó

Az 1994-ben készített *Hajó* (Hiba: A hivatkozás forrása nem található) című szobrom volt az első, amely kapcsán a mű és környezete közti viszonyt kezdtem vizsgálni. E munka létrejöttét nagymértékben befolyásolta készítésének helyszíne, amely tengerpart közelében található régi kőbánya volt, ahol már felhagytak a kőfejtéssel. Évszázadokon át innét is sok követ szállítottak az olasz és a dalmát városok építéséhez. A nehéz rakomány alatt nagyon sok hajó elsüllyedt. A diákszimpoziumon – melynek keretében ez a szobor készült – az Isztria belsejéből származó, nem homogén, kemény fossziliákat tartalmazó puhább kötőanyagú mészkövet használtunk. Ezt a típusú követ is régóta használták építőkként a környéken. A munka tervezése során, a modell készítésekor még nem fordítottam tudatosan figyelmet a helyre és annak történetére. Amikor a szimpozium alatt fény derült a fent leírt körülményekre, egyrészt igazoltnak láttam az ösztönös témaválasztást – egy kőből készült architektonikus 'hajótorzót' készítettem –, másrészt az új információk arra készítették, hogy ne alkalmazkodjak az ott (is) általános gyakorlathoz, ne a tengerparti sétány mentén helyezzem el szobromat egy posztamensre téve. Egy kis félszigetet választottam, ami apálykor száraz, dagálykor arasznyi magasságú víz alá kerül. Azt reméltem, hogy amikor abbahagyom a kötőmb megmunkálását, a tengervíz, a hullámverés folytatja majd, és – a puhább és keményebb összetevők különböző mértékű eróziója következményeképp – idővel gazdag, reliefszerű felületet alakít ki. (A szobor végül – szándékom ellenére – a parti sétány melletti füves lejtőn került felállításra, ezért befejezetlennek, a torzó torzójának tekintem.)

Száraz kút

Az 1997-ben készült mesteriskolai diplomamunkám, a *Száraz kút* (Hiba: A hivatkozás forrása nem található) tervezésekor a pontos helyszínt előre nem ismertem, csak azt tudtam, hogy egy lejtőn szeretném majd elhelyezni. Itt tehát a felállítás pontos helye nem, inkább a helynek a szobor szempontjából fontos karaktere volt meghatározó; valamint az a tény, hogy azon a földrajzi szélességen és éghajlaton, ahol elhelyezem, viszonylag gyakran fordulnak elő heves záporok. A szobor három, egymással nem érintkező részből áll; a két nagyobb elemen csatorna, a legkisebben

pedig – amelyet földre süllyesztve helyeztem el –, egy szögletes lyuk található. A kövek közti fizikai kapcsolatot heves záporok idején a víz hozza létre, amikor végigömlik a csatornákon, hogy aztán eltűnjön a földben található elem nyílásán át.

Napszobor

DLA-tanulmányaim első szemeszterét 1998-ban Norvégiában, a Nordisk Kunstnarsenter Dalsasen alkotótelepén töltöttem az UNESCO-Aschberg Alapítvány ösztöndíjasakén, itt készítettem *Napszobor* (Hiba: A hivatkozás forrása nem található) című munkám. Azzal a szándékkal utaztam oda, hogy egy nagyobb léptékű munkát készítsék adott helyszínre, amely a rendelkezésre álló tér adottságaihoz alkalmazkodva jön majd létre. Akkor már tudatosan törekedtem arra, hogy szobraimat elsősorban ne kiállításokon mutassam be, hanem nyilvános, közösségi terekben. Leginkább az érdekelt, hogy a kész munka szerves részévé tud-e válni környezetének, képes lesz-e azt a benyomást kelteni, hogy ottléte magától értetődő. A kísérlet tárgya az igazodás mértéke, a reflexió mikéntje volt. Egy sok kis üzletnek helyet adó bevásárlóközpontban kaptam helyet, mely a kilencvenes évek elején épült, stílusa jellegtelen, anyagai, mérete miatt sem illeszkedik környezetéhez. Az eredetileg egyszerű, a funkcióra koncentrált belső architektúra a működtetők sokfélesége, ízlésük és üzleti céljaik különbözősége miatt riasztóan kaotikus képet mutatott. A déli bejáratától jobbra és balra üzletek nyíltak, a fölöttük elhelyezkedő irodahelyiségeket függőfolyosó kötötte össze. Üvegből készült nyeregtető zárta le a teret, mely jó megoldás az épületrész természetes megvilágítására. A legkevesbé zavaros környezetet, a két függőfolyosót összekötő átjárót választottam szobrom helyéül. A legforgalmasabb rész fölötti szinten található, tehát a vásárlók számára a szobor nem jelenthetett kerülgetendő akadályt, és a munkának sem kellett versenyeznie a sokféle, minőségében változatos, agresszivitásában azonban egyforma árureklámmal.

A helyszín lehetőséget adott arra, hogy több, különböző méretű és helyzetű – földön álló, a térbe főnről hosszan benyúló vagy függesztett – elem egymáshoz rendelésével olyan teret próbáljak létrehozni, amely az egymással fizikailag nem érintkező részek közti viszonyokra építve felveti a kérdést, hogy milyen erők határozzák meg, alakítják az elemek közti vonzásokat, taszításokat vagy azok

összetartozását. Az épület színei – minden kék és fehér volt – hideg atmoszférát teremtettek, ezt ellensúlyozandó munkámhoz olyan anyagot kerestem, amely színezés nélkül is meleg tónusú. Egy olyan égerfajt⁴⁷ találtam, melynek fája félkemény, világos színű és frissen megmunkálva felületén élénk narancsszínű oxidréteg keletkezik. A fa természetes, meleg színeivel próbáltam ellensúlyozni a környezet hidegségét. A kész munka öt, hagyományos posztamensre emlékeztető elemből áll, hasogatott fenyőlapokból összeöltögetett, lapos, négyszögletű, a szvasztika szerkezetét mutató dobozt függesztettem följük. A szobor szándékosan eltúlzott melegségével egy kibillent egyensúlyi helyzetet próbál korrigálni.

A falnak beszélek

A Napszoborral párhuzamosan készült *A falnak beszélek* (Hiba: A hivatkozás forrása nem található) című installáció. Az alkotótelep főépületében, a nagy közös műhelytől indul egy íves folyosó, öt műtermet fűz sorba egyik oldalán, az ív rövidebb belső vonalán pedig egy négy méter magas, ötven méter hosszú kőfal található. Kötőanyag nélkül, szárazon rakták egymásra a sötét, szürkéskék, nagy méretű hasított gránittömböket. A fallal való találkozás számomra 'napi esemény' volt. Naplót írtam és a jegyzeteim közt egyre szaporodtak a falról szólók, eközben a naplóírás 'szabálytalanságáról' gondolkodtam. Minden bejegyzés a dátum megjelölésével indult, az egymás után következő szövegrészekben rögzített események időben egymást követték, de olyan témákat is érintettek, amelyek nem a két egymást követő dátum közt eltelt időszakban történtek. A napi események száraz, a ténszerűség látszatát kelteni igyekvő rögzítése folyamatosan kiegészült a történetekhez kapcsolódó, általuk elindított, az akkori jelen időből, az időrendből 'kiugró' gondolatsorokkal, asszociációkkal. Kerestem egy formát a naplóírás helyett, amelyről azt gondoltam, térbeli modellje lehet ennek a nehezen megragadható, az idővel játszó folyamatnak. A napló egybefűzött tiszta lapjai helyett fehér papírkorongokon folytattam az írást, ezeket három ponton felfüggesztve egy vékony ágra kötöttem, és véletlenszerűen a fal réseibe tűztem. A lassan alakuló, szaporodó, a fal képét átalakító új jelenség új asszociációkat hozott létre, amelyek már „távolodtak” a fal témájától, inkább a gondolkodás írásbeli rögzíthetőségét,

⁴⁷ A középkorban Észak-Európában e tulajdonsága miatt gyakran készítettek feszületeket ebből a fafajtából.

megragadhatóságát firtatták. Végül az egész falat beborították a papírkorongok. Az intuitív, asszociatív 'gondolkodás' nem lineáris, nem racionális, fragmentált, gyakran artikulálatlan folyamatának metaforája lett ez a munka, szinte függetlenül a papírkorongokra írt szöveg tartalmától.

I + I = O

1999 májusában vettem részt a litvániai Neringa⁴⁸ városában rendezett III. Nemzetközi Gránit Szimpóziumon. A város vezetői, hogy fokozzák Juodkrante, az egykori kis halászfalu – amely ma Neringa része – turisztikai vonzerejét, vízpartján megszüntették a nádas, mocsaras területeket és kiépítettek egy két és fél kilométer hosszú sétányt. *Ricardas Cristapavicius* építészt bízták meg a parti sétány és park terveinek elkészítésével, aki igyekezett a sétáló- és kerékpár-utakat a partszegély természetes kanyarulatait megtartva kialakítani, a járófelületet a víztől elválasztó alacsony betonfal mögött gránittömbökből kirakott rámpát tervezett. Az ő ötlete volt a park és a sétány teljes hosszában elterülő szoborpark kialakítása is. 1995-ben kezdődött az építkezés, két évvel később tartották az első szimpóziumot. A már elkészült területeken állították fel az első szobrokat, ezáltal szűkre szabva egy munka számára adott 'mozgásteret'. Számos szoborról kiderült, hogy a később elkészült parkrész sokkal megfelelőbb lett volna számára. Ottjártamkor fejeződött be az építkezés, tehát lehetőségünk volt már az egész park területén szoborhelyet választani, mégis sok példa akadt az át nem gondolt elhelyezésre. Ennek oka elsősorban abban keresendő, hogy a tervezés során figyelmen kívül hagyták azt a tényt, hogy a parkban szobrok lesznek, és a teret tagoló elemeket, padokat, lámpaoszlopokat, növényzetet úgy helyezték el – véglegesen és elmozdíthatatlanul –, hogy azok egymással összefüggésben, szobrok nélkül alkossanak harmonikus egészet. Ezt a rendet egy szobor már csak megzavarni tudta, erősíteni nem. Ez a példa is rávilágít arra, hogy ha szobrásznak nincs lehetősége már a tervezés fázisában bekapcsolódni a munkába, ez csakis a 'legkevésbé rossz', vagyis nem a legjobb megoldásokhoz vezethet a téralakítás során.

⁴⁸ Az észak-kelet dél-nyugat irányú, majdnem száz kilométer hosszú, és csupán néhány kilométer szélességű Kuronian félsziget északi része tartozik Litvániához, keleten egy lagúna választja el a szárazföldtől, nyugaton a Balti tenger határolja. Az itt található kisebb települések egyesítésével jött létre fél évszázada Neringa városa. A lakosság régebben főként halászattal foglalkozott, ma a turizmus vált jelentős bevételi forrássá.

Az idő rövidsége – mindössze négy hét állt rendelkezésünkre – és az épphogy elégséges technikai felszereltség miatt a szobrászok többsége éppen csak megérintette a kő felületét, ebből a kényszerhelyzetből adódik a szoborpark 'egységes' képe. A munkához Karéilából származó, kerekdedre koptatott gránitot használtunk⁴⁹. Bármennyire is leleményes a minimális beavatkozás egy-egy munkán, mégis az eredeti kavicsformák dominálnak. Az is tény, hogy könnyebb szobrot létrehozni bányászott, vágott, vagy fűrt felületű tömbökből, mert akkor a kő eredeti természetes plasztikájának, a felület textúrájának szépsége nem korlátozza a szobrászt.

A szimpóziumon készült munkám három elemből áll (Hiba: A hivatkozás forrása nem található). A különböző méretű, színű tömböket úgymond 'megjelöltem' a hely szempontjából is fontos három tényező – a föld, a víz, a Nap – szimbólumával. Igyekeztem úgy kiválasztani a köveket, hogy a rájuk kerülő jelek formáihoz illők legyenek. Elhelyezésükre nagy hangsúlyt fektettem, hiszen az elemek egymáshoz viszonyított helyzetének a 'történet' szempontjából meghatározó szerepe van. Az a két kő, amelyre a föld és a víz szimbólumát faragtam, olyan közel van egymáshoz, hogy összetartozásuk nyilvánvaló annak ellenére is, hogy fizikailag nem érintkeznek egymással. Kapcsolatuk 'tanúja' a Nap, a harmadik kő viseli ezt a jelet. Szerepéből következően a többiektől kissé távolabb helyezkedik el, mégis egyértelmű, hogy ugyanazon kompozíció része. A témaválasztást a különleges természeti környezet inspirálta, és a felhasznált anyag szubsztanciája is nagy hatást gyakorolt rám, főként a kőtömböknek az emberi tapasztalat számára felfoghatatlan kora.

Tusculanum

2000 márciusában mutattam be a Magyar Képzőművészeti Egyetem Epreskerti kiállítóhelyén, a kálváriában *Tusculanum*⁵⁰ (Hiba: A hivatkozás forrása nem található) című munkám. *Stróbl Alajos* – aki egykor az egyetem jogelődjének számító intézmény vezetője volt – mentette meg a Kálvária tér rendezése kapcsán

⁴⁹ A legutóbbi jégkorszak gleccserei a földtörténeti ókor idején keletkezett legelső hegységrendszerek maradványait, töredékeit koptatták, csiszolták, szállították keletkezésük helyétől több ezer kilométer távolságra.

⁵⁰ A tusculanum szó jelentése: magányos, békés hely, menedék a világ zaja elől, eredetileg Cicero villáját nevezték így az ókori római Tusculanumban.

lebontásra ítélt, *Mayerhoffer András* készítette gyönyörű barokk kálváriát. *Stróbl* háromezer koronával járó első díjat nyert a Baross szobor pályázatán, ezt az összeget ajánlotta fel az épület megóvására. Növendékeivel lebontották és az Epreskertben ismét felépítették a kápolnát.

Az épület egy rotunda, melynek kupolája a belső térben látható, kívülről a kupolát elfedi egy kör alaprajzú terasz, melyre a bejáratától szimmetrikusan, két oldalról díszes lépcső vezet. A mozgalmas külső megjelenés és a puritán belső tér érdekes kontrasztot alkot. Az alaprajz körének átmérője bent több mint hat méter. Bejárata a déli oldalon található, ettől jobbra és balra kilencven fokban egy-egy félköríves falfülkét alakítottak ki. A fölöttük található két kisebb, és a kupola tetején elhelyezett nagyobb, kör alakú ablakon keresztül jut fény a belső térbe.

A tervezés során az épület karakterét, méretét, az építészeti adottságokat figyelembe véve határoztam meg a készítendő szobor formáit, paramétereit. Az egymástól egyenlő távolságban elhelyezett huszonnégy oszlop és az ezeket összekötő íves elemek egy majdnem öt méter átmérőjű henger palástját, alsó és felső körívét rajzolták ki. Ez a faszkelet volt a váza annak a két, fehér pamutvászonból készített negyedgömbnek, melyet a felső gyűrű tartott. A henger palástját is beborította a vékony vászon, emiatt belépéskor csak egy fehér fal volt látható. A textil áttetszősége és a felülről beeső fény miatt azonban mind a fakonstrukció, mind a gömbrészletek sziluettje halványan átderengett rajta. Az ajtón belépve az épület fala mentén végigfutó folyosón két irányba indulhattunk el, és a fülkéknél, a henger palástján található hasítékon át beléphettünk a két konkáv negyedgömb közé. A munka készítésekor arra törekedtem, hogy az adott tér és a benne elhelyezendő tárgy együtt egy olyan új teret hozzon létre, ahol a plasztikus építészeti elemek az installáció részévé válhatnak, vagy fordítva, a meglévő architektúra méltó kiegészítése legyen a mű.

Ezt a munkát kísérletképpen az eredeti helyétől jellegében nagyon különböző térben, a Műcsarnok apszisában is bemutattam egy csoportos kiállításon, amely a millenniumi ünnepségekhez kapcsolódó, a kortárs magyar képzőművészetet reprezentáló kiállítás-sorozat része volt. A témájuk, méretük, anyaguk, és minőségük tekintetében is nagyon eltérő szobrok társaságában, eredeti környezetéből kiszakítva, ez a munka is tárggyá vált, amíg az Epreskertben környezetként működött.

Világítótorny

Bietigheim-Bissingen városában 2001-ben készült a *Világítótorny* (Hiba: A hivatkozás forrása nem található) című szobor. Addigi munkám során ez volt az egyetlen olyan szimpózium, ahol a szervezők lehetőséget adtak arra, hogy pár hónappal a munka kezdete előtt a helyszínt megtekinthessük. A rendelkezésünkre álló két nap csak arra volt elegendő, hogy a szobor léptékének meghatározásakor ne tévedjünk nagyot, de ahhoz, hogy a munka környezeti kontextusára is figyelmet fordíthassunk, már kevésnek bizonyult. A Stuttgartól északra található kisvárost egy folyó szeli ketté, elválasztva a történelmi belvárost az újabb lakónegyedektől. Mindkét partján gondozott park terül el, munkáink itt kerültek felállításra. A folyó több hídja közül az egykori vasúti híd a legrégebbi, melyhez a múlt század harmincas éveiben épült turbinaház kapcsolódik; a lakónegyed és a park határán pedig egy szintén akkoriban épült templom áll. Munkám e két épület közt próbál formai kapcsolatot teremteni.

A hatalmas, szobor nélküli posztamensnek tűnő kődobozt iparilag vágott, majd homokfúvott, különböző méretű, jurakori mészkőlapokból állítottam össze. A lapok közt réseket hagytam, a felső vízszintes kövön és a doboz délre néző oldalfalán szögletes nyílást vágtam. Az összeépítés előtt a függőlegesen álló falak belső, egymás felé néző oldalait befestettem. A hét különböző sárgás, narancsos, vöröses színárnyalat lazúros felvitele, a rétegek részleges visszacsiszolása gazdag, vibráló felületet eredményezett. A festett felületek egymás felé fordítása, valamint a Nap évi és napi járását, a napsugarak beesési szögét figyelembe vevő tájolás miatt a színek intenzitása nagyon felerősödött, a bezárt tér levegője átszíneződött. A beeső fény folyamatosan változó fény-árnyék játéka oldotta a forma szigorú geometrikus rendjét.

Ginkgo palást

2000 őszén Eötvös ösztöndíjjal Londonba utaztam, hogy részt vegyek a *Wimbledon School of Art*⁵¹ egyik posztgraduális kurzusán. Célom a helyspecifikus szobrászat, valamint a téma taníthatóságának, oktatási módszereinek tanulmányozása volt. A szemeszter elején azt kaptuk feladatul, hogy tetszőlegesen választott

⁵¹ Ebben az intézményben oktatták elsőként a helyspecifikus szobrászatot a nyolcvanas években.

helyszínekre tervezzünk munkákat, mindenféle kötöttség nélkül. A téma- és anyagválasztás tekintetében szabad, invenciós megoldásokra ösztönöztek bennünket, a terveket kritikus beszélgetések során, hallgatók és tanárok közösen elemeztük. A megvalósult munkákat egy prezentáció keretében, majd egy esszében, művészettörténeti kontextusba helyezve kellett bemutatnunk.

Munkám helyszínéül a WSA posztgraduális kurzusainak helyet adó *Nelson Annexe* egyik kiállítóterét választottam, amely korábban egy kórházhoz tartozó ravatalozó kápolna volt. A tér egykori funkciója, formái nagymértékben meghatározták munkám jellegét, paramétereit, az alkalmazott anyagok és a világítás megválasztását. Egy installációt készítettem, amelynek fő eleme egy három méter átmérőjű, a páfrányfenyő (ginkgo biloba) őszi leveleiből készített félkör alakú palást volt (Hiba: A hivatkozás forrása nem található), amelyet a bejárat fölött boltozatosan záródó födém alá függesztettem. A színe és mérete miatt egyaránt domináns elem ellensúlyozására a tér bejárattal szembeni részében több tárgyat is elhelyeztem: a függőleges oldalfalak és a mennyezet találkozási vonalán egy méter szélességben fátyolszerű anyagot feszítettem ki vízszintesen, melyre esetleges elrendezésben ginkgoleveleket szórtam, egy sarokpolcra két páfrányfenyő-magot tettem, jelezve a faj kétlakóságát. Az egyik ablakfülkében az egyes elemek közti összefüggéseknek, az installáció szimbólumainak és motivációimnak megértését segítő szöveget olvashatott a látogató.⁵² A ginkgo biloba története és szimbolikája, a kiállítóter egykori funkciója, és a belső tér karaktere egyértelmű befolyással voltak a munkára.

A következő évben a palástot kiállítottam a Pécsi Galériában, a dongaboltozatú tér végében, a félköríves záródású fal elé függesztettem. Hasonló szándék vezetett, mint a Tusculanum esetében: kíváncsi voltam arra, mi változik, ha egy új, az eredetitől jelentősen különböző környezetbe helyezem a munkát. Az eredeti installáció egyik eleméből ezúttal is egy önálló tárgy lett, annak ellenére, hogy a palást íve reflektált a boltozat ívére. Mivel méretét az eredeti helyszín adottságaihoz igazodva határoztam meg, a galériában kicsinek bizonyult, ezért sem válhatott a környezet organikus részévé.

Séta a lehullott mennyezeten

⁵² A szöveg a mellékletben olvasható.

Az előbb említett kápolna volt a *Jacquelin Gunn* díszlet- és jelmeztervezővel közösen készített installáció helyszíne is. Amikor – a funkcióváltás után – galériaként már fűtötték, a mennyezetről el kezdett lehullani a vastag festékréteg. Mi ezt összegyűjtöttük, mindent újra fehérre festettünk, majd a padlót betertítettük vele. A festéktörmelék alá üvegszál-optikával készült, nagyon halványan világító fényforrásokat rejtettünk, amelyek lassan pulzáló, narancsvörös megvilágítást adtak a térnek. Az installációt sötétedés után lehetett megtekinteni, tehát a látogató inkább csak sejtette, mint láthatta, hogy egy mindenütt fehér térben bolyong. Olyan környezetet szeretnénk volna létrehozni, ahol fent és lent egyértelmű megkülönböztethetősége nem nyújt kapaszkodót a térbeli tájékozódáshoz, mert a látás korlátozott, a padló a mozgás, a puhaság, a töredezettség érzetét kelti. (Hiba: A hivatkozás forrása nem található)

Rizslabirintus

DLA diplomamunkám a pécsi Múzeum Galériában 2001-ben bemutatott *Rizslabirintus* (Hiba: A hivatkozás forrása nem található) című installáció volt. A galéria épülete Pécs történelmi belvárosában található, a környékbeli karakteres műemlékek sorából leginkább jellegtelenségével tűnik ki, harmonikus arányai miatt mégis 'helyénvalónak' érezzük környezetében. A kelet-nyugati tájolású, egyszintes, nyeregtetős épület bejárata a déli homlokzat közepén nyílik, tőle jobbra és balra helyezkednek el az ablakok. A középső kisebb térből lehet az egy tengelyre felfűzött két-két kiállítótérbe jutni. Az egyik belső szobát választottam munkámhoz, mert fontos volt, hogy ne legyen átjárható a helyszín. A nagy belmagasságú helyiség természetes megvilágítása kedvező volt tájolása és nagyméretű ablakai miatt, a galéria nyitvatartási idejében alig volt szükség mesterséges fényre.

Az installáció hetvenhárom darab, hetvenöt centiméter széles és háromszázhusz centiméter hosszú elemből állt. Egyik oldalukon rizsszemekkel borított textilszalagok függtek, látszólag minden rendszer nélkül, a mennyezetről. A szalagok helyét úgy határoztam meg, hogy megrajzoltam a szoba alaprajzát 1:100-as méretben, ezt a négyszöget az egyik elem tetszőlegesen kiválasztott részére helyeztem, majd az alaprajzra átrajzoltam a négyszögben található rizsszemeket, így kaptam egy 'térképet'. A rizsszemek elhelyezkedése alapján jelöltem ki a szalagok

felfüggesztésének helyét. A labirintusban sétálva nehezen lehetett felmérni, mekkora a szoba mérete, még közvetlenül az egyik fal mellett állva sem lehetett látni a szomszédos vagy átellenes falat, ezért a tér a valóságosnál sokkal nagyobbak tűnt. A rizsszemekkel borított textilszalagok egyszerre voltak áttetszők és a fényt szétszórók; ennek következtében a lebegő elemek az ablaktól távolodva egyre mélyülő tónusúvá váltak ugyan, de a szűrt fény a tér minden pontjára eljutott, különös derengést okozva. Volt a munkának egy nem tervezett, számomra is meglepő hatása: a léptek zaját vagy a beszédhangokat úgy térítették el a szalagok, hogy hangerősség alapján nem lehetett a hangforrás tőlünk mért távolságát beazonosítani. Ez is hozzájárult ahhoz, hogy a tér határa nehezen érzékelhetővé, a tájékozódás bizonytalanná vált.

Tatai Erzsébet hívja fel a figyelmet arra, hogy sok alkotás „nem hely-, hanem térspecifikus. Azokat a munkákat tartja térspecifikusnak, amelyek a mű környezetének „térbeli adottságait kihasználva, arra építve, sőt azáltal inspirálva jöttek létre, de [...] a legcsekélyebb jelentésváltozás nélkül működnének bármelyik más, hasonló arányú és méretű [...] térben.” (1999. 20.) Ebben az értelemben a Rizslabirintus térspecifikusnak tekinthető, ellentétben a Tusculanummal és a Ginkgo palásstal, amelyek eredeti kontextusukból kiemelve lényeges változáson mentek át, amint új környezetbe helyeztem őket.

EGYÜTTMŰKÖDÉS – KÖZÖSSÉGI PROJEKTEK

DLA-tanulmányaim kezdete óta folyamatosan keresem azokat a lehetőségeket, amelyek a hagyományos műtermi, kiállítási, szimpóziumi gyakorlat helyett alternatívákat kínálnak a kevésbé individuális, az együttműködők egyenrangú részvételén alapuló, közös munkához. A művészeti intézményrendszer által meghatározott mozgástér bővíthető lenne ezáltal. Interdiszciplináris szemléletű alkotó- vagy kutatócsoportokban folyó munka során a specializáció hátrányai is kiküszöbölhetővé válnak, mivel a közreműködők ötvözhetik saját szakterületük ismereteit, eredményeit, módszereit.

Az *UN (United Network)* egy építész csoport neve és programja is egyben, tagjaik, *Ben van Berkel* és *Caroline Bos*. Egy újfajta módszert dolgoztak ki az építészet tervezési, megvalósítási gyakorlatában megjelenő kooperációra, a projektek különböző résztvevőire vonatkozóan, gondolkodásmódjuk azonban jól alkalmazható minden együttműködés során. Munkájuk folyamán nem annyira a kész, befejezett produktumra, mint inkább a létrehozás folyamatára és annak feltételeire helyezik a hangsúlyt. Szerintük a mű formája és a munkafolyamat során megvalósult együttműködés formája közt szoros összefüggés áll fenn, ezért fontos, hogy az építész saját tetteinek, döntéseinek kutatójává váljon. A kutatás folyamatának elemzése már maga is építészet, állítják.

Heinz von Foersterre, a kibernetika⁵³ atyjára hivatkoznak, aki a navigátor alakját felhasználva modellezte befejezettség és folyamat viszonyát. „Mit tesz a navigátor, amikor ki akarja kormányozni hajóját a kikötőből? Nem egy előre meghatározott programot követ, hanem olyat, amelyet folyamatosan módosít. Ha a hajó irányt változtat balra, ő ezt kiértékeli, megpróbálja helyrehozni a hibát, hogy a hajót a helyes irányba fordítsa. Még az is előfordulhat, hogy 'túlcsinál' dolgokat. Az eredmény ekkor irányváltoztatás lesz jobbra, ami viszont egy másik kiigazítást követel. Az eltérést folyamatosan korrigálni kell a cél érdekében.” (*Sowa*, 1999. 48.)

A navigátor működése kitűnő példa a cirkuláris okságra: az ok hatást eredményez, amely pedig okot teremt, és a következmények láncolata egymásra és végül az eredetre is hat. Ami érvényes a navigációban, az áll a tervezésre és tágabb értelemben az építészetre is, de a folyamat modellje alkalmazható a szobrászat

⁵³ A *kibernetika* kifejezés a görög *kubernetes* szóból származik, jelentése kormányos, navigátor.

gyakorlatában is. A végeredmény csak a tervezési folyamat szüntelen módosítása és kiigazítása által érhető el. Amikor a tervezés a navigációban is alkalmazott módszer szerint zajlik, a tervező – akár építész, akár szobrász – kétféle attitűdöt vehet fel. Ha a folyamat irányítójaként szerepel, és célja a teljes kontroll, akkor a részt vevő felekkel történő tárgyalás és együttműködés monológgá válik. Bármilyen, ami megbolygatja ezt, az elérendő cél szempontjából zavaró tényezőnek tűnik. Ha a résztvevők egyenrangúsága megkérdőjelezhető – és a UN Stúdió hozzáállására is ez jellemző –, akkor nem céljuk ennek a 'zajnak' a kiküszöbölése, inkább arra törekcsenek, hogy a munkafolyamat egyik jellegzetes alkotóelemeként használják fel a folyamatos párbeszéd során.

Az imént felvázolt együttműködési modell ideálisnak mondható, nem hiszem, hogy elvei a gyakorlat során maradéktalanul kivitelezhetőek, de már a megvalósításukra irányuló törekvés is eredményezheti azt, hogy a gyakran hierarchikus, tekintélyvel felépített és működtetett alkotócsoporthelyett egyenrangúan résztvevő felek közössége jöjjön létre, ami a munka eredménye szempontjából is hasznosnak tűnik. Az alábbiakban bemutatandó két kísérleti projekt különböző szakterületek képviselőinek együttműködése révén valósult meg. Példaértékűnek tartom őket, nem feltétlenül eredményeik szempontjából, hanem a lebonyolításuk során kialakult együttműködés formája miatt.

A kastély, a falu, az erdő

A művészetben és az antropológiában az elmúlt évtizedben végbement változások nyilvánvalóvá tették, hogy sok átfedés fedezhető fel a két diszciplína gyakorlata és kutatásaik tárgya közt. Egyrészt a kortárs művészetben bekövezkezett úgynevezett etnográfiai fordulat (Coles, 2000) következtében a művészek közül sokan antropológiai nézőpontból közelítenek bizonyos problémák felé, megjelent a terepmunka, mint antropológiai módszer a művészeti gyakorlatban; másrészt az antropológusok igyekeznek az írott kultúra nyolcvanas éveiben felerősödő kritikája nyomán a szöveges forrásmunkák kutatása mellett a vizuális kutatás és reprezentáció új formáit is felderíteni. Ezek a tendenciák a művészet és az antropológia összevetésére ösztönöznek; a két terület problémáinak, hasonlóságainak és különbségeinek elemzése segíthet tisztázni egyik princípiumait és gyakorlatát a másik

számára. Ennek felderítése volt a *Kortárs művészet és antropológia* címmel 2003-ban a Tate Modernben rendezett konferencia célja is, ahol az alábbi kérdésköröket vitatták meg. (Wright és Schneider, 2005)

Az antropológus számára, aki különféle művészi gyakorlatot, kultúrákat tanulmányoz, fontos lehet a kortárs művészet újfajta látásmódját, vizuális anyagokkal végzett tevékenységét kutatómunkájába integrálni, eredményinek bemutatásakor a művészetben alkalmazott reprezentációs megoldásokat felhasználni. (A kiállítási anyag státuszára vonatkozó bonyolult kérdések merülnek itt fel: kinek készül a tárlat, populáris megoldások alkalmazása lehetővé teszi-e, hogy a tudományosság kritériumainak is megfeleljen, műalkotásnak tekinthető-e a bemutatott anyag. Ha igen, felvetődik a szerzőség kérdése, vagy az, hogy ebben a kontextusban releváns-e ez a kérdés.) A művészek és munkáik interpretátorainak eszköztára gazdagodhat, ha az antropológiát nem tekintik hagyományos értelemben véve osztályozó és következtetéseit igazságként tálaló tudományként, hanem kreatív módszereit, például a terepmunkát, a résztvevő megfigyelést célravezető modellként fogják fel. Hasznos lehet a művészi alkotómunka szempontjából, ha a művészek az antropológiai kutatómunka eredményeit kiindulópontnak tekintik egy-egy koncepció kialakítása során, vagy saját nézőpontjukból maguk is vizsgálni kezdik, hogyan alakul ki korunkban a lokalitás.

A konferencia érdeme, hogy keresi a mindkét érintett szakterületen működők számára egyaránt hasznosítható módszertani és elméleti összefüggéseket. Ehhez a vizsgálathoz azonban művészet és antropológia szembeállítására, különbségeik hangsúlyozására volt szükség, így nem került sor az együttműködés lehetőségeinek kutatására. Azokra a projektekre, melyekben a művész antropológiai módszerekkel dolgozik egy adott közösséggel, általában nem jellemző tudósok részvétele, és fordított helyzet is ritkán fordul elő. Az antropológus a realitás tárgyias rögzítésére törekszik, a művész szimbolikus struktúrát hoz létre, de mindketten a környezetből kiragadott valóságelemeket alakítják át új jelentés-összefüggésekké. Ennek felismeréséből fakadt *A kastély, a falu, az erdő* projekt ötlete, ahol az imént hiányolt együttműködés megvalósult.

A Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Kommunikációs Tanszékének hallgatói 2002 tavaszától kulturális antropológiai kutatásokat folytattak

Belső-Somogyban, Somogyfajszon és környékén. Különböző lokalitások – földrajzi, társadalmi tér-egységek – viszonyát, a közösségek lokalitás-építő tevékenységét vizsgálták. A terepmunkába 2003-ban képzőművészek is bekapcsolódtak, akiknek sajátos viszonya a térhez új perspektívákat nyitott a kutatás számára, állítják a kutatók. Ez fordítva is működött: munkáinkra – magam is a projekt résztvevője voltam – hatással volt az antropológiai látásmód, a közös munka élménye. Megkíséreltük integrálni a korábbi kutatások eredményeit, a területen végbemenő, alapvető fontosságú tér- és időbeli folyamatokra irányítani a figyelmet. Mindkét résztvevő fél saját szakterületének megismerési módszereit alkalmazta, de a látszólag eltérő megközelítésmódok a közös munka során megtermékenyítően hatottak egymásra.

Szabadtéri installációink a környezet organikus részét képezték, köztük *Hinták* című (Hiba: A hivatkozás forrása nem található) munkám is. A somogyfajszói nemesi kúria körül található 'ánglus kert', vagyis az egykori angolpark relikuma az a néhány koros platán, melyekre hét hintát szereltem. A fák ágainak magassága és elhelyezkedése meghatározta mozgásuk irányát, a kilengés ívének mértékét. Munkám kísérlet volt egy közösségi tér kialakítására: a – játszótér nélküli – falu, a kastély és a parkban található öregek otthona közötti határok átjárhatóvá tételére. A projekt során több interjú is készült, az egyik filmen rögzített beszélgetést látva határoztam el a hinták elkészítését. Egy idős asszony mesélte – többek közt –, hogy amikor felnőttként visszatért szülőhelyére, a falu házai helyén már csak fűvel borított törmelékhalmozatok találtak, de állt még az a hatalmas fa, amelyen gyerekkorában 'hindált'. Mikor rátalált a fára, megölelte és hosszan sírt.

Havasréti József a projekt során készült munkákat – beleértve a *Hintákat* is – így jellemezte. „Mi a közös ezekben a művekben? Fontosnak találom egyszerűségüket, ahogy magától értetődően kapcsolódnak a környezethez, és felhasználják az abból származó, vagy oda illő erőforrásokat és nyersanyagokat. Megejtő ez az egyszerűség, ugyanakkor megtévesztő is, hiszen sokkal végiggondoltabb, sokkal bonyolultabb projektek annál, hogy valamiféle érintetlenség, aranykori egyszerűség, problémamentes eredetiség illúzióját ébresszék. [...] Tudatosan vagy ösztönszerűen utalnak a térség kettős arculatára, melynek aspektusai egyrészt az elszegényedés és az elnéptelenedés szociális,

demográfiai problémáit, napi gondjait jelenítik meg, másrészt pedig a térség településeinek és környezetüknek adottságait – a kastélyt, a falut és az erdőt – kreatív módon a megújulási törekvések eszközeiként használják.”⁵⁴

Az együttműködés kézenfekvő megoldás lenne arra a problémára is, amit *Hal Foster A művész, mint etnográfus* című esszéjében elemez (Foster, 1996). Véleménye szerint a művész egy tipikus *outsider*, aki rendelkezik kellő, intézményesen szentesített tekintéllyel ahhoz, hogy saját (ön)reprezentációja, hírneve érdekében közösségekkel foglalkozzon. Azt állítja, hogy a kortárs művészet dekonstruálta a művészek és helyi közösségek interakcióján alapuló, etnográfiai értelemben vett együttműködést. Nem csak azt kritizálja, hogy a csoportok tapasztalatát, hétköznapi életének tárgyait a művészek sok esetben antropológiai kiállítássá változtatják, hanem azt is, hogy a művész tekintélye minden érintett számára a legtöbb esetben egyértelmű, elfogadott.

Foster arra is felhívja a figyelmet, hogy az antropológiai szemléletmód kritikátlan, vagy félreértelmezett alkalmazása mennyire ambivalens eredményre vezethet. Írásában párhuzamot von *Walter Benjammal* (1978) a harmincas évek közepén írt felhívása és egy új kortárs művészeti tendencia célkitűzései közt. Benjamin arra szólította fel a baloldali érzelmű művészeket, hogy forradalmi munkásokként kapcsolódjanak be a hagyományos média technikáinak megváltoztatásába, a burzsoá kultúra mechanizmusának átalakításába, az ideológiai támogató szerepét szánva nekik. Gyakori, hogy napjainkban az etnográfus szerepében fellépő művészek ugyanúgy a művészet burzsoá intézményei ellen harcolnak, de már nem a proletariátus, hanem a kulturális, etnikai kisebbségi csoportok érdekében. Az új 'kvázi-antropológiai paradigmában' a művészi beavatkozás helyszíne a politikai átalakulás helyszíne is egyben, és ez a hely mindig valahol másutt, a szubkulturális másság oldalán található, mindig a domináns kultúra területén kívül. A művész-etnográfus számára elengedhetetlen, hogy maga is az általa támogatott kisebbségi csoporthoz csatlakozzon, mert csak akkor lesz automatikus beleszólási joga az általa szorgalmazott, ideológiailag támogatott társadalmi, kulturális változások alakításába. Ezáltal közvetítő szerepe megszűnik, és maga is hozzájárul a marginalitás fenntartásához, az általa támogatott csoportok

⁵⁴ Havasréti József *Gyorsuló-lassuló idő* című szövege a projekt során készült munkák dokumentációját bemutató kiállítás megnyitóján hangzott el 2004-ben.

társadalmi, kulturális helyzetének rögzüléséhez, megváltoztathatatlanságához. Foster állításaival alapvetően egyetértek, ha a művészetüket politikai eszközként alkalmazó, kvázi-antropológiai szemléletű művészekre vonatkoztatjuk az általa megfogalmazottakat, de bírálom azt a kategorikus hozzáállást, amellyel kritikáját kiterjeszti mindazokra a művészekre is, akiktől az antropológiai módszerek alkalmazása nem, de a politikusság távol áll.

Alábbiakban a dokumentáció versus közvetlen jelenlét kérdéséről is röviden szót kell ejteni. A *Térképek az időről* című kiállítás (Hiba: A hivatkozás forrása nem található), amelyet a pécsi Uránia mozi emeleti előcsarnokában rendeztünk 2004 márciusában, *A kastély, a falu, az erdő* projekt idején forgatott filmek bemutatójához kapcsolódott, és a velük egy időben készített szabadtéri installációkat dokumentálta.

A somogyfajsi kastélypark platánjaira függesztett hintákról készült egy videofelvétel 'működés' közben. A hintázókat megörökítő képsorok bizonyos kockáit – egy-egy mozgássor öt fázisát – víztiszta fóliára nyomtattam, majd a képeket egymástól fél centiméter távolságban egymás mögé téve keretbe helyeztem. Az első pillantásra hagyományos képnek látszó tárgyakat a kiállítótér széles üveglapjára elhelyeztem. Nappal a természetes fényt megsűrte, de áteresztette, és egyben el is rejtette a mögötte elhelyezett mesterséges fényforrásokat, melyek fényére este volt szükség. A képek hátulról jövő fényben váltak láthatóvá, ha elhaladt előttük a látogató, nézőpontjának folyamatos változása miatt az egymás mögötti fázisfotók 'megmozdultak', és a hinták, hintázók mozgásának illúzióját keltették.

Helyspecifikus dokumentációt készítettünk, amennyiben a projekt során készült installációkat egyszerre a belső térhez és egymáshoz igazodva mutattuk be. Vajon a dokumentáció új, önálló munkákat eredményezett, mivel nem a hagyományos, tényszerű módon – fotón, filmen – történő felidézést választottuk? Lehet-e egyáltalán a helyspecifikus alkotásokat akár hagyományos, akár rendhagyó módon dokumentálni? Mivel – jó esetben – a hely és az ott megjelenő, a helyet létrehozó vagy módosító alkotás feltételezi egymást és a néző személyes ottlétét, továbbá nem transzportálható és nem is transzformálható, azaz más műnembe jelentésváltozás nélkül át nem írható, ezért a helyorientált munkák dokumentálására irányuló bármilyen kísérlet csupán az eredeti töredékes felelevenítését jelentheti.

Nem reprodukálható az élmény, az egyszeri alkalom, a mű aurája (*Benjamin*, 1969), amely a néző közvetlen jelenléte, a környezet komplex érzékelése miatt csak 'ott' és 'akkor' jöhet létre, függetlenül attól, hogy állandó, vagy efemer helyspecifikus munkáról van-e szó.

Caerdroia – egy különös projekt

„*Nem merészkedek túl
messzire el a
jólbejárt labirintustól
az elveszejtő szabad
– osztatlan – térbe.*”

(*Petri György*, 1996. 362.)

2005 tavaszán a *Caerdroia – Az érzékek labirintus színháza*⁵⁵ elnevezésű public art projekt résztvevője voltam Észak-Walesben. A projekt egyik fontos célkitűzése az volt, hogy a környékbeli walesi és angol anyanyelvű közösségek és művészek együttműködése révén létrejöjjön egy erdei labirintus⁵⁶, ahol öt éven át nyaranként labirintus színházi előadások zajlanak majd. Képzőművészeket azért hívtak, hogy a helybeliek részvételével installációkat készítsenek, amelyek a bemutatók idején díszletként funkcionálnak. A program kezdetén workshopok keretében ismerkedtünk meg a projekt színháztörténeti, antropológiai, pszichológiai, ökológiai vonatkozásaival, a labirintus szimbolikájával (*Kershaw*, 1999; *Vargas*, é.n.; *Boal*, 1992, 2000; *Fisher* és *Gerster* 2000; *Turner*, 2002; *Douglas*, 2003; *Huxley*, 2002; *Gennep*, 2007), majd a programban részt vevő helyiekkel az érzékeléshez kapcsolódó, közösségükben még fellelhető emlékeket gyűjtöttünk, különösen azokat kutatva, amelyek a tájhoz és a szavakhoz kapcsolódnak.

⁵⁵ A *Érzékek labirintus színháza* egy 2000 óta működő public art kezdeményezés, amelyet *Iwan Brioc* walesi rendező a *Cynefin* egyesülettel indított el. (www.cynefin.org.uk) A *Caerdroia* Tróját jelent walesi nyelven, de *labirintus* értelemben is használják. A metodizmus elterjedése előtt a pásztorok a krétai labirintusmintákkal megegyező alakzatokat vágtak a gyepebe a hegytetőkön, amelyek közösségi rítusok színhelyül szolgáltak, ezt a hagyományt is *Caerdroia*-nak nevezték. Nagy-Britanniában még ma is sok helyen fellelhetők ennek a 'tájművészetnek' a nyomai, például *Glastonbury Tort* is egy hatalmas labirintusnak tartják, a modern képalkotási technikák, műholdas felvételek is ezt igazolják.

⁵⁶ A *Caerdroia* helyszíne a *Gwydyr* erdő volt, *Betws y Coed*től északra *Llanrwst* közelében. A helyiek megalakították a *Golygfa Gwydyr Egyesületet*, hogy az erdőszettel közösen kialakítsák, majd gondozzák a helyszínt, amely ezáltal egy közparkká alakul át. A jelenleg *Douglas-fenyő*ekkel betelepített erdőréssz az évek során fokozatosan visszaalakul 'eredeti' állapotába a monokultúrás erdőgazdasági művelés miatt kiirtott őshonos növényzet visszatelepítése által.

A projekt során többnyire *Esyllt Harker* mesemondóval dolgoztam együtt, csatlakoztam hozzá, amikor a llanrwsti öregek otthonában gyűjtőmunkáját elkezdte. Esyllt a labirintus helyszínének vidékéről származik, ezért a lakókat kezdetben nagyapja testvére, *Edward Harker*, bárdnevén *Isnant Nant Isaf*⁵⁷ nevű házának helyszínéről faggatta. Később a környéken gyűjtött népmeséket elevenített fel, melyek jellegzetessége, hogy a szokásos népmesei alakok a képzelet szülöttei, de a mese cselekménye valóságos földrajzi helyekhez kötődik. A mesemondó történetei, meséi kapcsán az idősök emlékezetében felderengő régi élmények, tapasztalatok közös vonása a lakóhelyhez, az otthonhoz, a tájhoz fűződő erős kötődés, amely identitásuk szempontjából meghatározó.

Az idősök otthonában végzett gyűjtőmunka Wales történelmének, kultúrájának egyik fontos aspektusa, helyi építészetének tanulmányozása felé terelte figyelmemet. Reméltem, hogy ezáltal közelebb jutok az ott élők természetéhez, hagyományhoz fűződő ösztönös közelségének, kötődésének megértéséhez.⁵⁸ „Van a házaknak nemzetisége? A walesi házak különböznek a határainkon kívüliektől? Mit mondanak rólunk, walesiekről?” *A walesi ház*⁵⁹ című televízió-sorozat kezdődött ezekkel a kérdésekkel, bemutatva Wales jelentős építészeti örökségét. *Greg Stevenson*, a sorozat építész szakértője mondta a filmben a következőket: „Walesnek századokra visszanyúló, különleges építészeti tradíciója van. [...] walesi ház abban az értelemben nem létezik, hogy lenne egy, csak Walesre jellemző és annak minden részén megtalálható épülettípus. De amink van, az egy csodálatosan gazdag és változatos regionális építészet. [...] A házat az életmódnak megfelelő praktikus építménynek és az identitás kulturális reprezentációjának is tekinthetjük.”

A regionális építészet annyira specifikus Walesben, hogy bármelyik részén járjunk is, azonnal tudható a helyi házak stílusa alapján, hogy melyik régióban vagyunk. A nehéz terepviszonyok miatt az ipari forradalomig Wales nagy része nehéz rakományokkal megközelíthetetlen volt. Emiatt helyi építőanyagokat kellett

⁵⁷ Walesben hagyományosan a családnevek a házra utalnak, a ház pedig annak a környéknek a jellegzetességére, ahol elhelyezkedik; sokszor tehát a családnevek egy pataktól, fától vagy kősziklától származnak közvetve.

⁵⁸ Európa nyugati részén járván sokszor tapasztaltam, hogy a lakosság országon belüli, vagy országok, kontinensek közti migrációja sokkal nagyobb léptékű, mint Magyarországon. Legtöbbször bérelt lakásokban élnek, amit könnyedén odahagynak, ha munkájuk, tanulmányaik, vagy kalandvágyuk ezt diktálja. Walesben viszont még ma is – és ez nem csak az idősekre jellemző – hasonlóan erős kötődést érzek a ház, a szülőhely iránt, mint ahogy ez jellemző volt nálunk is a legutóbbi időkig.

⁵⁹ Az S4C TV-csatorna 2005-ben sugározta az *Y Ty Cymreg. The Welsh House* című sorozatát.

felhasználni – a különböző településeknek saját kőbányája volt –, ebből következően nagyon sokféle lakóház-típus jött létre. A topográfiai adottságok másik következménye, hogy a walesi építőmesterek az angol városok folyton változó divatjaitól és egymástól is elszigetelten dolgoztak, éppen ezért az építés hagyományának sokféle változata alakult ki. A vidék szegénysége volt a másik ok, amiért az építészeti tradíció sokáig fennmaradhatott.

Iorwerth Peate (2004) a walesi házakról írt klasszikus könyvének legutóbbi kiadásában olvasható a megdöbbentő adat: a második világháború óta a hagyományos walesi otthonok kilencven százaléka eltűnt, vagy úgymond modernizálódott, főként a legeredetibb és legértékesebb épületek. A labirintusban készített munkáimat az eltűnt házak, az elveszett otthonok témája inspirálta. „Mikor múlik el egy ház egészen? Akkor, amikor elbontják, vagy amikor idegenek újat építenek a helyére? Vagy amikor már minden lakója meghalt, és nincs többé, ki emlékezzen rá? Én még élek, a mi házunk bennem még megvan, de azzal, hogy ugyanott felhúztak egy másikat, a helye megszűnt örökre.” (*Oravec*, 2001)

Mesemondó hely

A labirintus egy hegytető közeli, keletre néző, enyhén lejtős területen került kialakításra, ahol fiatalabb telepítésű rész ékelődik a régebbi, ötven-hetven éves fából álló erdőbe. A labirintus legkülső íve áthalad ezen a részen. A sűrű, magas fenyők közt találtam egy tisztást, amit a fák szinte szabályos körben határolnak, talaja kissé lejt. Különös atmoszférája lesz a helynek, amikor a nap egy bizonyos szakaszában a fák lombja közt beáramlik a fény, olyan erővel, hogy szinte tapinthatónak tűnik. Elhatároztam, hogy ezen a helyen egy mesemondó helyet alakítok ki (Hiba: A hivatkozás forrása nem található) Az előadások alkalmával a mesemondó régvolt otthonokról mesélhet, amelyek egykor – többek közt – a mesemondás helyszínei voltak.

Iowert Peate szerint a legősibb walesi házak kör alakúak voltak. Ez az épülettípus úgy készült, hogy ötven-hetven centiméter mélyen, három-öt méter átmérőjű kört ástak a talajba, majd – általában palából – szárazon rakott falat húztak köré, amely egy méterrel emelkedett a talaj felszíne fölé. Fiatal, lombos fából készült süveg alakú tetővel fedték, amit még további lombokkal takartak le; a tető

szöge a csapadékos időjárás miatt meredek volt, szinte toronyszerű. Peate könyvének *A kör alakú ház* című fejezetében (Peate, 2004) egy érdekes irodalmi utalásra bukkantam. Az író a hagyományos kör alakú ház metaforáját fedezi fel *Dafydd ap Gwilym* középkori költő tizennegyedik században írt mondatában:

“I waered, yn grwn gwmpas, “Below a circle, “Alant a kör,
I fynd yn glochty glas.” above a green belfry.” fölötté zöld harangtorony.”

Egy sosem volt, régi, kör alakú ház 'romját' építettem fel újra a tisztáson. A talajba vágott vízszintes, kör alakú alapsíkot szárazon rakott palafal határolja, amely egyenletesen követi a lejtőt, felszíne fölé azonban nem emelkedik; így egy kisméretű 'amfiteátrum' jött létre. A kör szélén helyeztem el a mesemondó székét, amely a környéken található, kőből épített prehisztorikus temetkezési helyek formáit idézi. A hely körül álló fenyők lombja, mint 'zöld harangtorony' borul a hely fölé. A fák alsó ágaira henger alakú, áttetsző fóliából készült lámpásokat helyeztem, melyekre a környék elhagyott, sokszor dűledező házainak faláról készített fotók részleteit nyomtattam.

Mohakapu

Ezt a munkát (Hiba: A hivatkozás forrása nem található) is az eltűnt házak, valamint Esyllt Harker szójátékai⁶⁰ inspirálták. A gyűjtemény szavainak eredete etimológiailag nem közös, csak hangzásuk alapján, szabadon asszociálva kerültek egymás mellé. A helyszínt – hasonlóképp a mesemondóhelyhez – a régebbi telepítésű erdő részben választottam. A labirintus ösvénye két koros fa között haladt át, melyek kapupilléreként álltak kétoldalt. Könnyű fémszerkezetet erősítettem a fákra, ezt bevontam zsákvászonral, majd beborítottam az erdőben gyűjtött, tenyérszerű mohadarabokkal. Fontos volt, hogy természetes szálakból szőtt textilt használjak, amely megtartja a nedvességet, hogy táplálja, életben tartsa a mohát. Hétfévenként a közelben lakók, főként gyerekek jöttek mohát gyűjteni, amit folyamatosan szemerkélő esőben a szülőkkel közösen öltögettünk a vászonra. A kapu egy tömbből készített, súlyos darabnak látszik, de amikor megérintjük, érezhető, hogy könnyű, puha, szinte lebegő.

⁶⁰ Lásd a mellékletben.

Fészkek

A labirintus 'szívében' egy parasztház romja állt. A labirintus egyik legérdekesebb helyszíne volt az a rész, ahol a házhoz tartozó egykori gyümölcsösön vezetett át az ösvény. A koros gyümölcsfák közt alig láthatóan egy kőfal maradványai húzódtak. Ez a helyszín az alábbi, ott hallott történetet idézte fel: Egy házhoz tartozó földterület nagyságát Walesben úgy határozták meg, hogy a gazda a háznál állva elhajította szekercéjét a négy égtáj felé, és ahol az leesett, ott lehetett a birtok határát jelző sövényt elültetni, vagy kőfalat felhúzni. Valószínűleg az egykor így kijelölt birtok gyümölcsöskertjének határát jelző kőfal mellett választottam a harmadik helyszínt. A fák alá fűzfa-vesszőből font lapos kosarakat helyeztem, a két nagyobb átmérője egy méter húsz centiméter, a három kisebbé egy méter volt. A vesszők elvékonyodó végeit nem vágtam le, ettől a kosár fészekszerű lett. Végül mindegyiket nyers gyapjával béleltem ki. (Hiba: A hivatkozás forrása nem található)

Mindhárom munkára jellemző – a korábbiakban leírt közös motivációk mellett – a megfontolt anyagválasztás. A pala, a moha, a gyapjú a leghétköznapibb anyagok az ott lakók számára, de mivel nem a megszokott rendeltetésük szerint használtam fel őket, talán sikerült rájuk irányítani a figyelmet. Az anyagválasztás összefüggésben áll a program egyik legfontosabb célkitűzésével is: ahhoz, hogy környezetünk árnyalatait teljes összetettségükben megtapasztalhassuk, valamennyi érzékünkre szükség van, ezért az előadások során – az intellektuális megismerési formákkal szemben – az appercepcióra helyeződik a hangsúly. A labirintus-előadások sötétben zajlanak, hogy a mindennapi életben kitüntetett vizuális tapasztalatszerzés helyett a többi érzékszerv által szerezhető tapasztalat jelentőségére ráébresszenek. Munkáim esetében a taktilis érzékelés kerül előtérbe a látási érzeten alapulóval szemben. „Kizökkenni a szokásos érzékelés kerékvágásából, néhány időtlen órára megmutatkozni a belső és a külső világ számára, nem úgy, ahogy azok egy szavak és fogalmak által megszállott állatnak tűnnek, hanem ahogy közvetlenül és feltétel nélkül felfoghatók a legtágabb értelemben vett értelem számára – ez mindenki számára egy felbecsülhetetlen érték megtapasztalása.” (Huxley, 2002)

A labirintusban elhelyezett képzőművészeti alkotásoknak kettős funkciója van: amikor a helyszín erdei pihenőhely, akkor szabadtéri installációkról beszélhetünk, amikor előadások színhelye, akkor 'díszletté' válnak, de nem a

kifejezés hagyományos értelmében. Az előadás sem pontos kifejezés az esemény leírására, mert az feltételezi színész és közönség, színpad és nézőtér tradicionális elkülönültségét. Itt a látogató egyedül, sötétben bolyong az ösvényen, és bizonyos helyeken, melyeket munkáink által hoztunk létre, különböző karakterekkel találkozik. Interakció jön létre köztük, ezáltal a néző aktív résztvevője, alakítója lesz a történéseknek. Nincs előre megírt forgatókönyv, csak egy általános koncepció, ennek kialakításában fontos szerep jut az addigra már elkészült 'díszleteknek' is. Ha megjelenítjük a labirintust, szimbolikus formát adunk az életútnak, bejárása próbatétellé válik. A labirintusban történő események helyszínein, az úgynevezett érzékelési kapuknál (*Huxley, 2002*) a megoldandó, sorsfordító élethelyzetek képekbe rendeződnek, a lélek fejlődésének állomásait szimbolizálják, lehetőséget teremtenek a belső akadályok, eltévelyedések felismerésére, képességeink kibontakoztatására és az önmagunkhoz, valamint a közösséghez vezető út meglelésére.

A projekt ürügyén számos kérdés merül fel a kulturális tradícióval és a kortárs public art kezdeményezésekkel kapcsolatban egyaránt. A walesi 'nemzeti kultúra' – hasonlóan a többi európai kultúrához – a tizenkilencedik század terméke. *Prys Morgan* (1998) a walesi múlt 'feltalálásával' kapcsolatban írja, hogy a legtöbb tradíció, amelyről azt hisszük, hogy eredete ősidőkre nyúlik vissza, bizonyítottan a romantika korában keletkezett. A labirintusjárás pogány hagyománya a kereszténység felvételével átalakult a jeruzsálemi út szimbolikus megtételévé. A többnyire metodista vallásúak lakta Walesben ez csak a középkor végéig volt szokásban, hogy aztán, mint 'ősi' nemzeti hagyomány éledjen újjá a 19. század elején. Anakronisztikus eredményre vezethet, ha egy szokást az azt kialakító, éltető kulturális közeg megszűnte után mesterségesen és csupán külsőségeiben igyekszünk életben tartani. A Caerdroia program nem egy már kihalt rítus rekonstrukciójára törekszik, hanem a labirintusban rejlő szimbolikus tartalmak erejét felhasználva, olyan komplex élményt adó, kontemplációra készítő esemény létrehozásán fáradozok, amely a résztvevők intuíciójára, ösztönösségére és racionalitására egyszerre épít.

Számomra a projekt – és a hozzá hasonló public art kezdeményezések – legnagyobb ellentmondása, hogy megvalósíthatatlanok a kultúrpolitika támogatása nélkül. A támogatás feltételül szabott prioritásoknak minden esetben meg kell

felelniük, ehhez pedig sok esetben kompromisszumokra van szükség. A legtöbb program áruvá válik, mert a finanszírozás feltétele sok esetben a befektetés valamilyen mértékű megtérülése. A bevétel ugyan nem a támogatást biztosító állami vagy önkormányzati kasszába kerül vissza, és nem is azokhoz a magánszférába tartozó, üzleti alapon működő formációkhoz, akiktől törvény követeli meg, hogy nyereségük meghatározott százalékát a kultúra támogatására fordítsák, hanem – jó esetben – a pénz a közösségé lesz. Ez a közvetett támogatási rendszer ugyan erősíti a kisebb helyi civil csoportok önrendelkezésre való képességét, de elkerülhetetlenül áruba bocsátják szellemi terméküket, tehát eladható terméké válik a program, és ezáltal eredeti célja, ami közösségek létrehozása, vagy tagjaik összetartozásának erősítése, elhalványul, vagy gazdasági, gazdaságossági szempontoknak rendelődik alá.

ÖSSZEGZÉS

Tér és hely fogalma, valamint hozzájuk fűződő viszonyunk folyamatos, bizonyos korszakokban radikális változásokon megy át. A modernitás teret absztraháló szemlélete, helyeket homogenizáló hatása váltotta ki a helyek életvilágunk, identitásunk szempontjából meghatározó szerepe iránti érdeklődés megélénkülését a múlt század derekán. (A képzőművészetben ez a helyspecifikus művészet kialakulásában nyilvánult meg.) Napjainkban más okokkal: a globalizálódás, a médiakommunikáció és a virtuális tér társadalomra, kultúrára gyakorolt, sok esetben negatív befolyásával magyarázható a lokalitás kérdéskörére irányuló figyelem. Meggyőződésem, hogy ezekre a folyamatokra nem a merev, elutasító, a helyek és helyi kultúrák mindenek felettségét hangoztató magatartás a megfelelő reakció. A nyugati kultúra jellegzetessége a dichotómiákban való gondolkodás. Ez akkor célravezető, ha a globalizáció mellett a lokalizáció problematikája is hangsúlyossá válik, egyik a másik ellenében határozza meg magát, de csak mint a regionalizmus vagy a kozmopolitizmus gondolatrendszerében megfogalmazódó kritikai, az élet valós problémáira alternatívákat nyújtani képes közelítésmód. Kritikai, amennyiben fenntartásokkal kezel mindenfajta kizárólagosságra törő, szélsőséges álláspontot, amely a régiók, helyek, határok eltörlését, vagy ellenkezőleg, megváltoztathatatlanságát hirdeti. „... a magam részéről semmit sem érzek hamisabbnak és tévesen statikusabbnak, mint a globális fogyasztás hamis igényei által létükben fenyegetett lokális kultúrák autenticitásának elvesztése feletti borongást. Ez a nosztalgia maga a kulturális fundamentalizmus: annak a tudomásul nem vétele, hogy azonos terekben a legkülönbözőbb kultúrák által használt helyek mindig változó, folyamatosan megújuló szövedéke áll előttünk.” – írja György Péter (2004. o. n.), és véleményével teljes mértékben egyetértek.

A társadalmi, kulturális tér és a térszemléletek korunkban tapasztalható változása paradigmaváltást eredményez a tudomány és a művészetek területén egyaránt, új gondolatrendszerek kialakulásával jár, amelyben a régi kategóriák és fogalmak értelmüket veszítik. Ebben az új helyzetben a szobrász szerepe is átalakulóban van, a társadalmi problémák iránti érzékenysége, felelősségtudata növekszik. Feladata életvilágunk összetettségének, ellentmondásainak felmutatása, meghatározottságainak megkérdőjelezése, értelmes alternatívák felmutatása lehet,

hogy a műalkotás a kommunikáció hatékony eszköze, értékek közvetítője lehessen. A gyakorlatban mindez sokféle formát ölthet, magam számára a környezeti kontextusra figyelmet fordító, az individuális helyett a közösségi alkotói tevékenységre koncentráló hozzáállásban fogalmazódik meg.

Ez a szemlélet, tehát a helyspecifikus művészet Magyarországon soha nem vált erőteljes tendenciává, teoretikusok, kritikusok többsége által 'meghaladottnak' tekintett szemlélet lett, mielőtt gyökeret ereszthetett volna. Azok a műfajok, főként installációk, amelyekre a környezeti kontextus előtérbe helyezése, a tér médiumként történő felfogása jellemző, ritkán jelentek meg a galériák falain kívül, és úgy tűnik, idejük lejárt. A Műcsarnokban rendezett *Plastica Dreams* című kiállítás kurátorai, *Készman József* és *Százados László* (2003) az installáció utáni korban, vagyis napjainkban, a műalkotás tárgyszerűségében találják meg az újszerűséget⁶¹ (*Forián Szabó*, 2003). Feltételezésükkel nem vitatkozom – pont azért, mert feltételezésnek tekintem, még akkor is, ha egy nagyszabású kiállítással igyekeztek bizonyítani –, de hiányolom, hogy a szobrászatban bekövetkezett szemléletváltásról beszélvén a műfaj köztéri reprezentációt teljes mértékben ignorálták. Lehet, hogy azért, mert ott nem következett be szemléletváltás? A múzeumok, galériák falain kívül megjelenő, a szobrászat műfajába sorolható, köztereken állandó jelleggel elhelyezett autonóm művekre vagy emlékművekre – kevés kivételtől eltekintve – mintha soha nem lett volna jellemző más, mint a tárgyszerűség, esetükben ez tehát nem nóvum. A környezeti viszonyokra figyelmet fordító, a teret médiumnak tekintő gondolkodásmód hiánya legnyilvánvalóbban közösségi helyeink jelenlegi állapotán mérhető le. Ez azt igazolja, hogy mű és hely viszonya, az érzékeny téralkotási szemlélet, a környezeti kontextus problematikája a szobrászatban nem lehet idejétmúlt kérdés.

Az értekezésben szándékom szerint ennek bizonyítására tettem kísérletet. A tárgyalt témakörök konklúziója nem foglalható össze a gyakorlatban közvetlenül

⁶¹ A kortárs művészet különféle trendjei – még ha kritikusan reagálnak is bizonyos társadalmi, politikai problémákra – a fogyasztói társadalom játékszabályaihoz igazodva a divat működési mechanizmusához hasonló módon, szakadatlanul keresik a kérészéletű művekben felsejlő új szemléletet, új formát, új gyakorlatot, és túlhaladott felfogásnak tartanak minden olyan koncepciót, amely bár működőképes, de nem igazodik a trendekhez. Véleményem szerint, ha egy megközelítésmód indokolt, mindig eredményezhet formailag és tartalmilag egyaránt 'aktuális' műveket anélkül, hogy megtagadná azt az alapot, amelyre épít. A konzervativizmus a gondolkodás lustaságát jelenti, nem pedig a tradícióra innovatívan építő szemléletet.

alkalmazható szabályok formájában, inkább egyfajta transzdiszciplináris gondolkodásmódot, hozzáállást szemléltet, segítséget nyújthat különféle szakterületek közeledésében. Ösztönzőleg hathat környezettervezési, művészi és oktatási koncepciók megfogalmazására, már meglévő alkotások, befejezett projektek környezeti kontextusának árnyalt elemzésére. Általános felvetései újabb, konkrét helyzeteket kutató, értelmező vizsgálódásokat indíthatnak el.

Befejezésül szeretném egy kiállítás tervét bemutatni, mert úgy érzem, ebben összegződik az elmúlt évek során a hellyel, térrel kapcsolatban összegyűlt, az értekezésben bemutatott ismeretek, munkák és projektek tanulsága. 2005 nyarán egy rendhagyó 'érettségi találkozói' résztvevőjeként⁶² újra Villányban dolgozhattam. Ez a helyzet számos dolog újragondolására késztetett addigi munkámmal kapcsolatban. Meghatározó időszak volt az a három év, melyet a kilencvenes évek közepén mesteriskolásként az alkotótelepen tölthettem. Nagy hatással volt későbbi munkáimra az iskola szellemisége, de az korábban nem tudatosult bennem, hogy a hely, a táj – a Szársomlyó délkeleti lejtőjéről feltáruló, a határtalanság, tágasság, szabadság érzetét sugalló horizont látványa, a szoborparknak helyet adó egykori bányaudvar védelmező sziklakaréja – terelte indirekt módon figyelmem a helyről, a megélt térről való gondolkodás felé.

Amíg korábbi munkáimat legtöbbször a létrejöttükben meghatározó szerepet játszó térben helyeztem el, mostani tervemet egy galéria, bármely galéria semleges terében szeretném majd bemutatni, mert „... ma, amikor a föld az emberi ambíciók szemétdombjává kezd válni, szükség van olyan helyekre, ahol az ember ráérezhet egy másik intuíciójára és képzeletére.” –mondja *Magdalena Abakanowicz*. (idézi *Bableska-Rolke, Néray* 1988) Nem a választott kiállítóhely inspirálta, másféle értelemben, de mégis helyspecifikus lesz ez a munka. A kiállítás egyik fontos eleme már elkészült, ez lett a *Palapalást*⁶³ (Hiba: A hivatkozás forrása nem található) című, hagyományos értelemben vett szoborként is felfogható 'tárgy'. Szerepe a tervezett installáció részeként megváltozik, társul hozzá majd egy tér-kép, együtt hozzák létre

⁶² Mesterünk, Bencsik István hetvenötödik születésnapja alkalmából volt tanítványai 2006-ban kiállítást rendeztünk Pécsen. Ennek ürügyén jöttünk össze egykori kőszobrászat szakos mesteriskolásai 2005 nyarán a Baranyai Alkotótelepek Villányi Alkotótelepén, ahol a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Képzőművészeti Mesteriskola kőszobrászat szak képzése zajlott 1991-től 2000-ig.

⁶³ *Palapalást* – apró négyszög alakú agyagpala-lapokat ragasztottam textilszalagokra, majd összefűzve őket egy fakonstrukcióra helyeztem.

a tervezett művet. A *Palapalást* a bejáratnál fog állni, innét indulva egy lendületes ívű, fekete textillal irányítja a látogatót keskeny, sötét folyosón át a központi, szintén fekete, fényt át nem eresztő textilből kialakított, kör alaprajzú térbe, melynek puha falát a karját vízszintesen kitaró, saját tengelye körül körbeforgó felnőtt ember éppen érintheti. A szemmagasságban elhelyezett, néhány milliméter keskeny hasítékon kiszűrődő fény magához vonzza a tekintetet, a résen bepillantva egy horizont hengerpalástra feszített, hajlított, tehát térbeli képe, tér-képe lesz látható. Pontosabban egy bizonyos horizont képe, az a kép, amely a Szársomlyó délkeleti lejtőjén állva tárul fel. Nem teljes a kör, háromszázhatvan fok helyett csak körülbelül kétszázhuszonöt fok, hiszen a hegy takarása miatt az északi horizont nem látható. Ez a kétszázhuszonöt fok megegyezik a karját vízszintesen tartó és hátrafeszítő ember karjai által bezárt szöggel. A horizont látványa felidézi a konkrét, megélt térrel, a tér elemi tagoltságával kapcsolatban bennünk kialakult meghatározottságokat. Síkja nem absztrakt orientációs séma, a teret két részre osztja, föld-térre és levegő-térre. (Heidegger, 2002)

Baranya déli vidéke olyan táj, amelyben egyszerre és kiegyensúlyozottan vannak jelen a természeti környezetre jellemző helyek, és az emberkéz alkotta környezeti elemek. Számomra ilyen a lakható, otthonos tér.⁶⁴ „... a helyről és a hely jelentőségéről folyó viták többsége mögött egy nyugodt és egyszerű táj képe sejlik, melyben nincsenek nagyvárosok, elővárosi térségek és csúf gyártelepek, se pénzalapú gazdaság, se tekintélyelvű politikai rendszerek. Ezen a tájképen az emberek ismerik a szomszédaikat, akikkel a közös hagyomány és közös társadalmi rítusok kötik őket össze. Az emberek bensőséges ismeretekkel rendelkeznek lakóhelyük földrajzáról, és felelősséget éreznek a megnevezhetetlen helyi sajátosságok fennmaradásáért. [...] az ilyen helyek létrehozásához kellő készségek és társadalmi kontextusok nincsenek többé.” (Relph, idézi Lányi, 2003. o.n.) Ennek ellenére a még meglévő helyek egyszerű, nosztalgiamentes megmutatását, illetve érzékeny átalakítását fontosnak érzem és jövőbeli szakmai tevékenységem elsődleges céljának tekintem.

⁶⁴ Bár Pécssett élek immár több mint húsz éve, hosszabb külföldi tartózkodás során gyakran előfordult, hogy álomban, vagy ha honvágyat éreztem, a villányi táj képe tűnt fel otthonként.

MELLÉKLET

Edward Relph (1976) tipológiája a helyhez fűződő viszony értelmezéséhez

Az *insideness* és *outsideness* hét típusa:

1. egzisztenciális *insideness*
2. egzisztenciális *outsideness* –
3. objektív *outsideness*
4. önkéntelen *outsideness*
5. a magatartással összefüggő *insideness*
6. empatikus *insideness*
7. indirekt *insideness*

1. A legintenzívebb hellyel kapcsolatos tapasztalatot egzisztenciális *insidenessnek* nevezi. Ez a helykötődés (*place attachment*) és az otthonosság (*at-homenes*) érzésének állapota, amikor azt érezzük, hogy otthon vagyunk saját környezetünkben és közösségünkben; ez az a hely, ahova tartozunk, amelyre mindannyian vágyunk. A helyet nem tudatosan tapasztaljuk, mégis fontosnak érezzük. Ez a legmélyebb a helytapasztalatok közt.

2. Ennek ellentéte az egzisztenciális *outsideness* állapota, az idegenség, vagy elidegenedettség érzése, amit gyakran érzünk, ha újonnan érkezünk egy helyre; vagy ha a szülőhelytől sokáig távol voltunk, visszatértünk idegennek érezzük magunkat, mert a hely már nem ugyanaz, mint ami azelőtt volt, vagy mi nem vagyunk ugyanazok már, akik akkor voltunk, amikor ott éltünk. A hajléktalanok otthontalanság érzése, vagy a honvágy is lehet példa erre, de kialakulhat ez az érzés a közösségek széthullása, vagy az 'élhetetlen', rosszul tervezett, zsúfolt épített környezet miatt is.

3. Objektív *outsidenessnek* nevezi a helytől való szándékos, érzelemmentes különállás, elkülönülés állapotát, amikor a helyet távolságtartással tanulmányozzuk, vagy manipuláljuk. Ez a hozzáállás gyakran jellemző a hely és környezet problematikáját tudományosan megközelítő szakemberekre, például várostervezőkre, építészekre, vagy politikusokra is.

4. Önkéntelen *outsideness*-ként határozza meg azt a helyzetet, amikor a hely csupán háttere vagy környezete a cselekvéseknek, például amikor áthaladunk egy tájon, településen, úton valahova.

5. Mindannyian tapasztaltuk már, hogyan kezd egy hely ismerőssé válni. Ehhez cselekvő részvételünk szükséges. Ez a helyzet, a magatartással összefüggő *insideness*, akkor áll elő, amikor egy hely különféle jellegzetességei, utak, épületek tárgyak, képek, események megszokottá, hirtelen összefüggő rendszerré válnak, komplett helyet alkotva.

6. Empatikus *insideness*nek nevezi azt a helyzetet, amikor valaki kívülállóként nyitott próbál lenni egy hely iránt, és igyekszik azt mélyebben megismerni, megérteni. Ez a fajta megismerés érdeklődést, empátiát, őszinte hozzáállást kíván.

7. Mindannyian tapasztaltuk már, hogy képzeletünk által, különféle műalkotások közvetítésével, festmények, irodalmi művek, zene, film segítségével is eljuthatunk egy helyre. Mélyen átélt, de közvetett érintettség ez egy hellyel, indirekt *insideness*.

Isamu Noguchi pályázati szövege a Bollingen Alapítványhoz (1949)⁶⁵

I – személyes bevezető

„Az író régóta meg van róla győződve, hogy szobrász és társadalom közt újfajta viszonynak kell kibontakozni, olyan kapcsolatnak, amely egyszerre kreatívabb és kielégítőbb mindkét fél számára.

Egy szobor megalkotásában és létében a birtoklás kevésbé tűnik jelentősnek, mint a közösségi élmény. Enélkül a szándék nélkül a szobrászat végső jelentése kérdőjeleződik meg.

Szobrászat alatt azokat a térbeli és plasztikai viszonylatokat értjük, melyek meghatározzák a személyes létezés pillanatait és rávilágítanak törekvéseink hátterére. E meghatározás egy analógiája a régi templomi szobrászatban található. Ott a forma, a karakterben található közösségi, érzelmi és misztikus szándék kiteljesedik.

Ezért nyilvánvaló, hogy a szobrászat funkciója – ahogy az imént meghatároztuk – több, mint építészeti dekoráció, vagy múzeumi kincs. Mindkét megjelenési forma, bármilyen értékesek legyenek is, természete szerint csak a magántulajdon kiterjesztése lehet. Nem fontos hosszasan időzni itt a harmadik, eredeti és legjelentősebb megnyilvánulási forma: a vallás hanyatlásánál.

A technológia korában, ami az élet ma, másfajta mederbe kell terelni a szobrászatot, ha ez a művészeti ág meg akarja valósítani tágabb értelemben vett szándékát.

II – Általános bevezető

A két világháború tragikus következménye olyan morális válság, melyből a szellem számára nincs kiút. Ahol egykor minden ember értéke talált valamiféle kifejezési formát keze munkája, vallása és templomai által, ott most csak gépesítés és hatalmi szempontok találhatók. Az industrializmus mótelye jól elkülönített helyre szorította a bennünk élő művészt és az emberek tömege egyre inkább nézők tömegévé válik. Mondhatjuk, hogy a kreativitás világa, az egyén és etosza annyira mellőzötté vált, hogy végső soron még túlélése is veszélyben van.

⁶⁵ <http://www.noguchi.org/proposals.html#bolligen> (2005. 02. 19.)

A szellem nagyfokú hiánya folytán a lét értelmének keresése elevenedik fel, az újrateremtés folyamata ez, amely minden művésztől a lehető legtöbbet követeli, hogy szükségleteinknek megfelelő környezetet építhessünk.

A művészet bizonyos meghatározott társadalmi cél érdekében történő reintegrációja azt tükrözi, hogy szükséges kiszélesíteni 'az építész', a 'festő', a 'szobrász', a 'tájtervező' kategóriáit, melyek a jelenlegi merev álláspontok miatt behatároltak.

Bár fenti nézőpontot számos kritikus kifejezésre juttatta már, még sincs egyértelműen megfogalmazva, milyen lépések szükségesek ezen összkép eléréséhez. Az integrációról folyó diskurzus zavaros stílus-problémává válik, amikor a valóságban egyrészt a művészek egymás közti, másrészt a művészetek és a társadalom közti emberi kapcsolat a probléma. Felmerül az az elvárás is, hogy mielőtt a gazdasági és szociális problémák meg nem oldódnak, nem adható érvényes válasz a dilemmára. Hogy konstruktív megoldás még nem született, részben azzal a nyilvánvaló ténnyel magyarázható, hogy a probléma túlságosan nagy az egyes szakmáknak, az egyes helyszíneknek. Az együttműködés még mindig tanulandó lecke az emberiség számára – társadalmilag, művészileg és nemzetközileg egyaránt.

Fizikai környezetünkre adott válaszaink bizonytalan, de folyamatos esztétikai ítéletek soraként írhatók le. Az ilyen ítéletek befolyásolják, sokszor irányítják is érzelmeinket, rendet teremtenek a káoszból, mítoszt a semmiből, a valahová tartozás érzését magányunkból. Ugyanígy a formai és taktilis viszonyok megismerése és megértése során fogadjuk el a Természet és az Ember invencióit. Ezért a környezetünk érzelmi miliójében bekövetkező bármilyen változás művészi megfontolás tárgyává válik.

Ilyen feltételek mellett egy könyv kiadását javaslom. A könyv témája legyen a pihenés környezete.

III – Javaslat

Egy közösség érzelmi stabilitása és fizikai megjelenése közti viszony problémakörét még egyáltalán nem kutatták. Emberek és közösségek képzelőerejének rejtett lehetőségeit úgy lehet felébreszteni, ha megmutatjuk, mit hoztak létre mostanáig, és új vállalásokra ösztönözzük őket.

Bár a pihenés valamennyi aspektusának bemutatása meghaladja egy könyv lehetőségét, a pihenés fizikai környezetének tanulmányozása, mint szűkebb cél teljesíthető, és nagy jelentősége lehet egy újfajta életszemlélet kialakításában. Ez esztétikai kérdés, és mint ilyen, képes megváltoztatni a pihenés mibenlétét és minőségét.

A pihenés környezetének fizikai aspektusait, jelentőségét, hasznát és a társadalommal fennálló kapcsolatát vizsgáló átfogó tanulmány készítését javaslom. A tanulmány a pihenés közösségi tereire fókuszál. Különös figyelmet szentel a pihenés kontemplatív hasznosítására, (a szellem rekreációjára) és a gyermekkor játékvilágára. A nevelés, a vallás, a pszichológia, az építészet, a művészetek számos módon kapcsolódó területeinek közreműködését biztosítjuk. Reméljük, hogy az eredmények megjelenhetnek, hogy szebb és értékesebb közösségek tervezésére ösztönözzenek.

A könyv négy fejezetre tagolódna:

1. Történelmi rész (topográfiai környezet)
2. Pszichológiai rész (meghatározott, szabályozott környezet)
3. Jelenlegi eredmények (különböző területeken)
4. Tervek és javaslatok (jövőbeli fejlesztések érdekében)

A Ginkgo palást című installáció részeként szerepelt szöveg

Ginkgoacea is a remarkable and distinct, monotypic genus of great ornamental, botanical and geographical interest. *Ginkgo biloba* is the sole living survivor of an ancient family whose ancestors occurred in many parts of the world (including the British Isles) about 160 million years ago. Male and female strobili occur on separate plants. The yellow, plum-shaped fruits are produced in pairs or threes at the end of a slender stalk, ripening and falling in autumn, when if crushed, they emit a strong offensive odour. It is regarded as a sacred tree in the East and commonly planted in the vicinity of Buddhist temples. Long considered to be extinct in its wild state, it is known to have survived in Zhejiang and Guizhou Provinces, China.

Ginkgo biloba (Maidenhair Tree) is a medium-sized to large, deciduous tree of conical habit when young. Easily recognised by its peculiar fan-shaped, undivided leaves, which turn a beautiful clear yellow before falling in autumn. Perfectly hardy and suitable for most soils. It is tolerant of industrial areas and is magnificent either as a single specimen or as an avenue tree. It was first introduced to Europe in about 1727, to England in about 1785 and to me in about 1975. Since then it follows me and appears everywhere where I like to be. When I arrived in Wimbledon I met it again; it was standing in the garden of the house where I am staying.

Caerdroia projekt (2005) – Eyllt Harker mesemondó szójátékai

Drws	door	ajtó
Drysau	doors	ajtók
Dryso	to keep / guard the door,	'ajtónállás'
Drysor / dryswr	the doorkeeper	az ajtónálló
Drysf(a)n	could be an entrance	bejárati ajtó (kitalált szó)
Drysu	to confuse, or be confused	összezavar, zavarodott
Drysi	thorns / briers	tövis
Drysn	a thicket, complexity	aljnövényzet, komplexitás
Dryswch	confusion	zavarodottság
Dryswr	the one who confuses	aki összezavar
Drysf(a)	a maze, a labyrinth	labirintus

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁSOK

Témavezetőm Bencsik István, valamint konzulensem Kapy Jenő professzor urak figyelméért és türelméért, illetve a szobrászi gyakorlattal és közvetlenül az írással kapcsolatos tanácsaiért, észrevételeiért, összefüggések feltárásáért tartozom köszönettel.

Nem nyílt volna alkalmam az értekezés megírására, ha nem vehetek részt a DLA-képzésben, ezért köszönetet szeretnék mondani az iskola alapítóinak, Bencsik Istvánnak, Keserü Ilonának, Rétfalvi Sándornak és Schrammel Imrének. Köszönet illeti azokat a – számomra ismeretlen – kuratóriumi tagokat is, akik alapítványaik képviselőjében pályázataimat támogatták, lehetőséget adva arra, hogy különféle ösztöndíjak segítségével kutatásokat végezhessenek.

Hol szakmai, hol inkább lelki, de összességében nélkülözhetetlen segítséget kaptam szüleimtől, barátaimtól és ismerősöktől egyaránt az értekezés megírása során. Köszönöm tehát Szüleim, Ásvány Zsolt és Raffai Réka, valamint Felde Roland, Colin Foster, Lengyel Gyula, Pál Rita, Styrna Katalin és Szabó Marianna támogatását.

IRODALOMJEGYZÉK

- Altman, I. – Low, S. (1992): Introduction, In, uők: (szerk.): *Place Attachment*, Plenum Press, New York. 1–12.
- Amadeo, D. (1998): Emóciók a személy–környezet–viselkedés epizódokban, In: Düll Andrea, Kovács Zoltán (szerk.): *Környezetpszichológiai szöveggyűjtemény*, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 183–207.
- Assmann, A. (1999): Az innováció feltételei a kultúrában, In: *Enigma*, 22. sz. 181–191.
- Attlee, J. (2007): *Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark And Le Corbusier*, Tate Papers, London.
- Auge, M. (1995): Prologue, From Places to Non-places, In, uő: *Non-places: Introduction to an anthropology of supermodernity*, Verso, London, New York. 1–6, 75–115.
- Acconci, V. (2001): *Writing Myself into Space. Selections from essays: 1980s – 1990s*, http://www.icarfoundation.org/acconci_text.htm, (2007. 02. 23.)
- Auyoung, P. (1998): Museum Space: Privatising Culture/Imaging Desire, In: *øjeblikket*, 8. sz. 96–107.
- Bableska-Rolke, W. – Néray Katalin (1988. szerk.): *Magdalena Abakanowicz*, Múcsarnok, Mahír Kiadó, Budapest.
- Bachelard, G. (1994): *The Poetics of Space*, Beacon Press, Boston.
- Bacsó Béla (2002): Az ember helye. Megfontolások Heidegger „Bauen, Wohnen, Denken” c. írásához, In: Kerékgyártó Béla (szerk.): *Hely és jelentés. Tanulmányok az építészetről és a városról*, Terc Kiadó, Budapest.
- Benjamin, W. (1978): The Author as Producer, In: Peter Dernetz (szerk.): *Reflections*, Harcourt Brace, New York, 220-238.
- Benjamin, W. (1969): A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában, In, uő: *Kommentár és prófécia*, Gondolat Kiadó, Budapest, 301–334.
- Bergson, H. (1923): *Tartam és egyidejűség. Hozzászólás Einstein elméletéhez*, Pantheon Irodalmi Intézet, Budapest.
- Boal, A. (1992): *Games for Actors and Non-Actors*, Routledge, London.
- Boal, A. (2000): *Theatre of the Oppressed*, Pluto Press, London.

- Boros Géza (2001): *Emlék / mű*, Enciklopédia Kiadó, Budapest.
- Boros Géza: (2005): A budapesti Felvonulási tér emlékmű-metamorfozisa In: Bordács Andrea (szerk.): *A tér a szobrászatban, a szobrászat tere*, Múcsarnok, Budapest, 67–83.
- Boros Géza: (2006): Pléhöcsi visszatérése, In: Bordács Andrea (szerk.): *Szobrászat és környezet*, Múcsarnok, Budapest, 81–93.
- Boros Géza (2007): Újabb '56-os emlékművek – Világemlékmű Csömörön, In: Készman József – Nagy Edina (szerk.): *A hagyomány ösvényein / túl. Szobrászat és tradíció*, Múcsarnok, Budapest, 25–35.
- Brockelman, T. (2003): Lost in Place? On the Virtues and Vices of Edward Casey's Anti-Modernism, In: *Humanitas*, 16/1. sz. 36–56.
- Coles, A. (2000): *Site-Specificity: The Ethnographic Turn*, Blackdog Publications, London.
- Criqui, J-P. (1994): Home made strange - interview with ethnologist Marc Auge, In: *Art Forum*, 3. sz. (2007. 06. 10.)
- Cross, J. E. (2001): *What is "Sense of Place"?* Twelfth Headwaters Conference, http://www.western.edu/headwaters/archives/headwaters12_papers/cross_paper.html (2005. (2005. 11. 20)
- Deleuze, G. (1990): *Bergsonism*, Zone Books, New York.
- Douglas, M. (2003): *Rejtett jelentések, Antropológiai tanulmányok*, Osiris Kiadó, Budapest.
- Dourish, P. – Harrison, S. (1996): [Re-Place-ing Space: The Roles of Place and Space in Collaborative Systems](#), In: *Proceedings of the ACM Conference on Computer-Supported Cooperative Work*, Boston, MA, New York, 67-76.
- Einstein, A. (1973): *A speciális és általános relativitás elmélete*, Gondolat, Budapest.
- Einstein, A. (1954): Foreword, In: Jammer, M.: *Concepts of Space: The History of Theories of Space in Physics*, Harvard University Press, Cambridge, MA.
- [Farkas János \(2003\): A társadalmi tér fogalma és mérési lehetőségei, In: Társadalomkutatás, 21/1. sz. 7–32.](#)
- [Farkas János \(2003\): A társadalmi tér elméleti kérdései, In: Társadalomkutatás, 21/2. sz. 14–34.](#)
- Fisher, A. – Gerster, G. (2000): *The Art of the Maze*, Seven Dials, London.

- Forián Szabó Noémi (2003): Miről álmodik a szobrászat, avagy átok ellen művészetet. *Plastica Dreams, Múcsarnok*. In: *Balkon*, 9. sz.
- Foster, H. (1996): The Artist as Ethnographer, In, uő: *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*, MIT Press, Cambridge, MA.
- Foucault, M. (1999): Eltérő terek, In: *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, Latin Betűk, Debrecen, 147-157.
- Genep, A. van (2007): *Átmeneti rítusok*, L'Harmattan Kiadó, Budapest.
- Giddens, A. (1984): *The Constitution of Society*, Polity Press, Cambridge.
- Goffman, E. (1959): *The Presentation of Self in Everyday Life*, Penguin, New York.
- Gunter, N. – Thiel, Ph. (é. n.): Az élt környezet anatómiája, In: Mezei Ottó (szerk.): *A tér a képzőművészetben*, Népművelési Propaganda Iroda, Budapest.
- György Péter (2007): Whitney Museum, New York, Gordon Matta Clark, In: *Élet és irodalom*, 26. sz. www.es.hu/pd/display.asp?channel=PUBLICISZTIKA0726&article=2007-0701-2052-44LFKV (2007. 07. 17.)
- György Péter (2004): Az utópia ígérteréről a heterotópia bizonytalanságáig. Tér és Hely – az esztétikai tapasztalat lehetőségei a globalizáció korában, In: *Beszélő*, 1. sz. <http://beszelo.c3.hu/04/01/13gyorgy.htm> (2007. 05. 17.)
- Hamvas Béla (1988): *Az öt géniusz – A bor filozófiája*, Életünk szerkesztősége, Szombathely, 54–55.
- Heidegger, M. (2002): Építés, lak(oz)ás, gondolkodás, In: Schneller István: *Az építészeti tér minőségi dimenziói*, Librarius Kiadó, Kecskemét. 257– 270.
- Heidegger, M. (1994): A művészet és a tér, In, uő: „...*Költőien lakozik az ember...*”, *Válogatott írások*, T-Twins, Pompeji, Budapest, Szeged. 211–217.
- Heizer, M. – Oppenheim, D. – Smithon, R. (1970): Avalanche interview, In: Kastner, J. – Wallis, B. (1998. szerk.): *Land and Environmental Art*, Phaidon, London, New York, 202.
- Heller Ágnes (1970): *A mindennapi élet*, Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Hummon, D. (1992): Community Attachment: Local Sentiment and Sense of Place, In: Altman, I. és Low, S. (szerk.): *Place Attachment*, Plenum Press, New York, 253-278.
- Huxley, A. (2002): *Az érzékelés kapu*, Szukits Könyvkiadó, Szeged.

- Jovánovics György (2005): Test és tér a szobrászatban, In: Bordács Andrea (szerk.): *A tér a szobrászatban / a szobrászat tere*, Műcsarnok, Budapest. 29–46.
- Juhász József – Szőke István – O. Nagy Gábor – Kovalovszky Miklós (1972. szerk.): *Magyar értelmező kéziszótár*, Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Kern, S. (1983): *The Culture of Time and Space*, Harvard University Press, Cambridge, MA.
- Kershaw, B. (1999): *The Radical in Performance, Between Brecht and Boudrillard*, Routledge, London.
- Készman József – Százados László (2003): A tárgyparafrázistól a térprotézisig, In, uők: *Plastica Dreams. Szobrászat az installáció után*, Műcsarnok, Budapest.
- Krauss, R. E. (1999): A szobrászat kiterjesztett tere, In: *Enigma*, 22. sz. 96–105.
- Kunszt György (1999): A posztmodern építészet antropomorfizmusa és dekonstruktivista elvetése, In: *Alföld*, 3. sz. 65–73.
- Kwon, M. (1997a): One Place After Another: Notes on Site Specificity, In: *October*, 80. sz. 85–110.
- Kwon, M. (1997b): For Hamburg: Public Art and Urban Identities, In: *Public Art is Everywhere*, Kunstverein, Kulturbehörde, Hamburg, 95–109.
- Lányi András (2003): A hely helyreállítása, In: *Élet és Irodalom*, 47. 28. sz.
- Leerberg, T. (2004): *Embedded Spaces*, Ph.d. Dissertation, <http://thl.dskd.dk/view.php/page/embeddedspaces> (2007. 02. 10.)
- Lefebvre, H. (1991): *The Production of Space*, Blackwell, Oxford.
- Lippard, L. (1997): *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*, W.W. Norton and Company, New York, N.Y.
- Lukovich Tamás (2001): *A posztmodern kor városépítészetének kihívásai*, Pallas Kiadó, Budapest.
- Locsmándi Gábor (2002): A lokalizációs szabadság és korlátozása. Új folyamatok Budapest építészeti terében, In: Kerékgyártó Béla (szerk.): *Hely és jelentés. Tanulmányok az építészetéről és a városról*, Terc Kiadó, Budapest.
- Matta-Clark, G. (1974): Splitting the Humphrey Street Building. An Interview by Liza Bear, In: *Avalanche*, 12. sz. 34–37.
- Meggyesi Tamás (2004): A külső tér, In: *Építés-építészettudomány*, 32/1–2. sz. 3-64. <http://www.akademiai.com/content/n2317744k2187263> (2006. 11. 13.)

- Meyer, W. (1997): Magdalena Jetelova, Urban Landscape, In: *POLI/ETICS*, a X. Documenta katalógusa, Kassel és Ostfildern. 194–195.
- Mészöly Miklós (1989): A pille magánya, Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó, Pécs.
- Mészöly Miklós (1994): A tágasság iskolája, In, uő: *Otthon és világ*, Kalligram Könyvkiadó, Pozsony. 359–378.
- Mitchell, W. J. T. (1994): Imperial Landscape, In, uő (szerk.): *Landscape and Power*, The University of Chicago Press, Chicago, IL. 5–34.
- Moholy-Nagy László (1979): *Az anyagtól az építészetig*, Corvina Kiadó, Budapest.
- Moravánszky Ákos (2002): Az építészet helye. Huszadik századi kísérletek az építészet meghatározására, In: Kerékgyártó Béla (szerk.): *Hely és jelentés*, terc Kiadó, Budapest, 15–26.
- Morgan, P. (1998): Az elmúlástól egy átfogó látomásig, In: Hofer Tamás – Niedermüller Péter (szerk.): *Nemzeti kultúrák antropológiai nézetben*. MTA Néprajzi Kutató Csoport, Budapest. 180–261.
- Moscu Katalin (2003): *Rendszerelméletek vonzásában. Interjú Kapy Jenő építésszel*, <http://arch.eptort.bme.hu/21/21moscu.html> (2006. 07. 01.)
- Németh Lajos (1972): *Modern magyar művészet*, Corvina Kiadó, Budapest.
- Noguchi, I. (1936): What is the Matter with Sculpture? In: *Art Front*, 16. sz. 9–10.
- Noguchi, I. (1968): *A Sculptor's World*, Harper Row, New York, Evanston, <http://www.noguchi.org/intextall.html> (2005. 05. 30.)
- Noguchi, I. (1952): Interview, In: *Art News*, 4.
- Noguchi, I. (1949): *Proposal to the Bollingen Foundation*, In: <http://www.noguchi.org/proposals.html> (2005. 02. 19.)
- Norberg-Schulz, C. (1971): *Existence, Space and Architecture*, Praeger, New York.
- Norberg-Schulz, C. (2004): Genius Loci, In: *Ökotáj*, 33–34. sz. 65–75.
- Ockman, J. (1998): The Poetics of Space, Book Review, In: *Harvard Design Magazine*, 6. sz. 3.
- O'Doherty, B. (1976): *Inside the White Cube: The ideology of the gallery space*, Lapis Press, Santa Monica, CA.
- Oravec Imre (2001): A ház helye, In: *Élet és Irodalom*, 45/50. sz. <http://es.fullnet.hu/0150/publi.htm> (2005. 11 07.)

- Passuth Krisztina (1998): A francia múzeumokról, In: *Magyar Lettre International*, 30/3. sz. <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre30/21pass.htm> (2007. 03. 20.)
- Peate, I. C. (2004): *The Welsh House*, Llanerch Press, Lampeter.
- Petri György (1996): Reggelizőtálca, In: *Versek, 1971-1995*, Jelenkor Kiadó, Pécs.
- Potó János (2001): Rendszerváltások és emlékművek, In: *Budapesti Negyed*, 32–33/2–3 sz.
- Radnóti Sándor (2006): Kis emlékmű-esztétika, In: *Beszélő*, 11/10. sz. <http://beszelo.c3.hu/node/532/print> (2007. 02. 01.)
- Relph, E. C. (1976): *Place and Placelessness*, Pion, London.
- Relph, E.C. (2003): Reflections on Place and Placelessness, In: *Environmental & Architectural Phenomenology Newsletter*, <http://www.arch.ksu.edu/seamon/Relph96.htm> (2004. 08. 12.)
- Rényi András (2005): Test és tér között: Giacometti és a nehézkedés hermeneutikája, In: Bordács Andrea (szerk.): *A tér a szobrászatban, a szobrászat tere*, Múcsarnok, Budapest. 7–20.
- Rousseau, B. (2007): Vito Acconci, Interview, In: *ArchRecord*, 6. sz. <http://archrecord.construction.com/features/interviews/0718Acconci/0718acconci-1.asp> (2007. 07. 12.)
- Sági Tamás: *Tűz és jég között, avagy Izland geológiai megközelítésben*, www.eotvoscollegium.hu/~cseregle/letoltheto/Tuz%20es%20jeg%20kozott.doc (2007. 08. 12.)
- Schneckenburger, M. (2004): Szobrok és objektok, In: Walther, I. F. (szerk.): *Művészet a 20. században*, Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 407–577.
- Schneller István: *Az építészeti tér minőségi dimenziói*, Librarius Kiadó, Kecskemét.
- Sennett, R. (1974): *The Fall of Public Man*, W.W. Norton, New York,
- Serota, N. (2000. szerk.): *Experience or Interpretation, the Dilemma of Museums of Modern Art*, Thames and Hudson, London.
- Shields, R. (1988): An English Précis of Henri Lefebvre's 'La Production de l'Espace', In, uő: *Urban and Regional Studies, Working Paper*, University of Sussex, Brighton.
- Smith, K. (1996): Art And Places, In: Hetherington, P. (szerk.): *Issues In Art And Education*, Wimbledon School of Art, Tate Gallery, London, 31–37.

- Soja, E. (1996): *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other Real-and-Imagined Places*, Blackwell, Oxford.
- Sonfist, A. (1968): *Natural Phenomena as Public Monument*,
http://greenmuseum.org/c/ecovention/intro_frame.html (2006. 12. 07.)
- Sowa, A. (1999): Un-Studio: Ben van Berkel & Caroline Bos, In: *Architecture d'aujourd'hui*, 321/3. sz. 43–101.
- Tandori Dezső (2004): Nappali kérdés, Mit nézünk mire – és miért? (Egy aligamatőr), In: *Balkon*, 7. sz. <http://balkon.hu/start.html> (2005. 08. 22.)
- Tatai Erzsébet (1999): A hely, a tér, az idő, az alkalom. Az installáció Magyarországon, In: *Új Művészet*, 6. sz. 17–22.
- Tipton, G. (2001): The Challenge of Space, In: *Circa Art Magazine*, 3. sz. 32–33.
- Tuan, Y-F. (2005): *Space and Place. The Perspective of Experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London.
- Turner, V. (2002): *A rituális folyamat*, Osiris Kiadó, Budapest.
- Vargas, E. (é. n.): *Teatro de los Sentidos*, www.teatrodelossentidos.com (2005. 04. 20.)
- Wall, D. (1976): Gordon Matta-Clark's Buildings Dissections, In: *Arts Magazine*, 5. sz. 74–79.
- Wehner Tibor (1989): A hiány emlékművei, In: *Folyam*, 1. sz.
- Wehner Tibor (2001a): Budapesti szoborművek. Szubjektív művészeti naplójegyzetek, 1997–1999, In: *Budapesti Negyed*, 32–33./2–3. sz.
- Wehner Tibor (2001b): *A hazugság és a hiány emlékművei. Előadások, tanulmányok, cikkek, röpiratok, feljegyzések a magyar szobrászatról 1986–1999*, Új Művészet Kiadó, Budapest.
- Wehner Tibor (2004): A köztér /részleges/ nyilvánossága. Szoborállítási abszurdítások Magyarországon, In: *Új Forrás*, 9. sz.
- Wehner Tibor (2005): Magyar szobor-toplista, In: *Új Forrás*, 2. sz.
- Wehner Tibor (2007): Emlékművek kora, In: Készman József – Nagy Edina (szerk): *A hagyomány ösvényein / túl. Szobrászat és tradíció*, Műcsarnok, Budapest. 35–41.
- Wright, C. – Schneider, A. (2005. szerk.): *Contemporary Art and Anthropology*, Tate Papers, London.

ÖNÉLETRAJZ

Név	Rezsonya Katalin
Születési hely, idő	Barcs, 1963. november 7.
Cím	7630 Pécs, Üszögi kiserdő 2.
Telefon	06 70 229 4625
E-mail	rezsonyakata@hotmail.com

TANULMÁNYOK

- 1982-1986 Janus Pannonius Tudományegyetem Tanárképző Kar
földrajz-rajz szak
- 1992-1996 Janus Pannonius Tudományegyetem Művészeti Kar
Képzőművészeti Mesteriskola kőszobrászat szak
Mester Bencsik István szobrászművész
- 1998-2001 Janus Pannonius Tudományegyetem Művészeti Kar
Képzőművészeti Mesteriskola DLA-képzés nappali tagozat
Témavezető Bencsik István szobrászművész

EGYÉNI KIÁLLÍTÁSOK

- 1998 A falnak beszélek, installáció, Nordic Artists' Centre, Dale, Norvégia
- 1999 Idézetek, kő és faszobrok, Castor Építésziroda Galériája, Pécs
- 2000 Tusculanum, installáció, Magyar Képzőművészeti Egyetem,
Epreskerti Kálvária, Budapest
- 2000 Ginkgo Palást, installáció, Wimbledon School of Art, London
Séta a lehullott mennyezeten, installáció, Wimbledon School of Art, London
Közös munka Jacqueline Gunnal
- 2002 Szélcsend, installáció, Parti Galéria, Pécs
- 2002 Fényvirágok, Vermont Studio Center, USA
- 2002 Tűzfészek, szabadtéri installációk, Vermont Studio Center, USA

ÖSZTÖNDÍJAK

- 1995 Samuel Buffat Alapítvány ösztöndíja, Genf, Svájc
1995 Haus am See Alapítvány ösztöndíja, Hannover, Németország
1998 UNESCO–Aschberg Alapítvány ösztöndíja, Nordic Artists' Centre, Norvégia
2000 Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj, Wimbledon School of Art, UK
2002 NKA alkotóművészeti ösztöndíja
2002 Arts Links ösztöndíja, Vermont Studio Center, Johnson, USA
2003 NKÖM ösztöndíja, Római Magyar Akadémia, Róma, Olaszország
2005 Cywaith Cumry . Artworks Wales, Llanrwst, Egyesült Királyság

SZIMPÓZIUMOK

- 1993, 1997, 1998 Nemzetközi Faszobrász Szimpózium, Nagyatád
1994 Nemzetközi Kőszobrász Szimpózium, Vrsar, Horvátország
Nemzetközi Kőszobrász Szimpózium, Lindabrunn, Ausztria
1999 Nemzetközi Gránit Szimpózium, Juodkrante, Neringa, Litvánia
2000 Határátlépések, Skandináv-Magyar Szimpózium, Villány
2000 Nemzetközi Kőszobrász Szimpózium, Bietigheim-Bissingen, Németország
2002 Nemzetközi Faszobrász Szimpózium, Léka, Ausztria
2006 Faszobrász Szimpózium, Pécsvárad
2007 Nemzetközi Faszobrász Szimpózium, Inami, Japán

MUNKÁK KÖZTEREKEN

- 1993 Bagoly és bicikli tölgy, 350 x 120 x 70 cm, Nagyatád
1994 Hajó mészkő, 170 x 120 x 120 cm, Vrsar, Horvátország
1998 Kút mészkő, 220 x 250 x 200 cm, Pécs
1998 Napszobor fenyő, éger, 520 x 450 x 400 cm, Dale, Norvégia
1999 I + I = O gránit, 120 x 180 x 450 cm, Juodkrante, Litvánia
2000 Világítótorny mészkő, 295 x 102 x 102 cm, BietigheimBissingen
2002 Haiku hárs, pala, 420 x 90 x 70 cm, Léka, Ausztria
2006 Vitorla akác, 420 x 90 x 1 cm, Pécsvárad
2007 Napra forgó festett kámforfa, 400 x 90 x 90 cm, Inami, Japán

VÁLOGATOTT CSOPORTOS KIÁLLÍTÁSOK

- 1990 Kunst und Architektur, Graz, Ausztria
- 1994 JPTE Képzőművészeti Mesteriskola Kiállítása, Magyar Kultúra Háza, Berlin
Országos Kisszobor Kiállítás, Vigadó Galéria, Budapest
Bencsik István és Farkas Ádám tanítványai, Kék kápolna, Balatonboglár
- 1995 Szabadtéri Szoborkiállítás, Várdomb, Balatonboglár
Téli Tárlat, Haus am See Alapítvány Galériája, Hannover, Németország
- 1996 Rajzok és Kerámiák, Atelier G. Galéria, Genf, Svájc
- 1997 Szobrász Fórum, Városi Park és Múzeum, Laar, Németország
Faszobor Kiállítás, Városi Múzeum, Nagyatád
- 1998 Országos Faszobrászati Biennálé, Művelődési Ház, Nagyatád
Zene Szemeimnek, MATÁV kiállítássorozat, Pécs,
- 1999 Artus Súdó Képzőművészeti Kiállítása, Budapest
Szobor, kép, bor, éték, Pécsi Kisgaléria, Pécs
Napfogyatkozás, Hódmezővásárhely
- 2000 Határátlépések, Skandináv-Magyar Szimpózium, Parti Galéria, Pécs
- 2001 Szobrászaton innen és túl, Múcsarnok, Budapest
- 2001 Inter Art, Nagyenyed, Bukarest, Románia
- 2001 DLA Diploma Kiállítás, Múzeum Galéria Pécs
- 2003 Térképek az időről, Uránia Mozi, Pécs
- 2004 A kastély, a falu, az erdő, Taliándörögd
- 2005 A DLA tíz éve, a PTE MK DLA-képzés kiállítása, Ernst Múzeum

CIKKEK, KIADVÁNYOK MUNKÁIMRÓL

- 1993 Nagyatádi Nemzetközi Faszobrász Szimpózium katalógusa
- 1993, 1995, 1997 JPTE MK Képzőművészeti Mesteriskola évkönyvei
- 1997 A Képzőművészeti Mesteriskola konstanzi kiállításának katalógusa
- 1997 Szobrász a bábműhelyben, Echo Kritikai Szemle
- 1999 Rezsonya Katalin szobrai, Echo Kritikai Szemle
- 2000 Nemzetközi Kőszobrász Szimpózium katalógusa, Bietigheim-Bissingen
- 2000 Együttműködve különbözni, Echo Kritikai Szemle
- 2000 Vászonszobor az Epreskertben, Echo Kritikai Szemle

- 2002 Szélcsend, Echo Kritikai Szemle
- 2004 Térképek az időről – kiállítás, Echo Kritikai Szemle
- 2005 A DLA tíz éve, kiállítási katalógus, Ernst Múzeum
- 2006 „Fa 5”, Echo Kritikai Szemle
- 2007 Nemzetközi Faszobrász Szimpózium katalógusa, Inami, Japán

OKTATÓI ÉS EGYÉB SZAKMAI TEVÉKENYSÉG

- 1986–1992 Rajztanárként dolgoztam, általános és középiskolákban, bábfilmekhez figurákat terveztem, készítettem.
- 1992 Pierre Székely Péter kőszobrászat kurzusán vettem részt.
- 1993 Isei Amemiya faszobrászat kurzusán vettem részt.
- 1997–1998 A Varga Stúdió által készített Konfuciusz élete és Don Quijote című animációs filmek figuraterveit készítettem és kiviteleztem.
- 1998 Marianne Selsjord norvég restaurátor középkori faszobrok festési technikáiról tartott kurzusán vettem részt.
- 1999–2007 Előadásokat tartottam a PTE Művészeti Karán, a Wimbledon School of Art MA Sculpture kurzusán, a PTE BTK Kommunikációs Tanszékén, a SZIE Ybl Miklós Építészeti Kar Mesteriskolájában, és a Magyar Képzőművészeti Egyetem Szobrászat Tanszékén.
- 2000 Szimpóziumot, kiállítást és előadássorozatot szerveztem magyar és észak-európai képzőművészek részvételével Határátlépések – Over the Borderline címmel.
- 2001-2002 A kaposvári Zichy Mihály Művészeti Szakközépiskolában rajztanárként dolgoztam.
- 2002–2007 A Pécsi Művészeti Szakközépiskolában rajz, mintázás és szobrászat tantárgyakat tanítottam.

ÉPÍTÉSZETI ÉS EGYÉB PROJEKTEK

- 2001 Környezetvédelmi Minisztérium Irodaházának tervei, PÉCSÉPTERV
- 2002 Pest Megyei Bíróság székházának bővítési tervei, Koller és Tsa Építész Iroda
- 2003 Kozármislenyi Polgármesteri Hivatal, K.L.M.V. Építész Stúdió

- 2003 A kastély, a falu, az erdő – a PTE BTK Kommunikációs Tanszéke és a PTE MK közös projektje
- 2004 Kossuth Tér, Búza tér, PÉCSÉPTERV
- 2005 Caerdroia – a walesi Cynefin Egyesület Sensory Labyrinth Theatre projektje, Llanrwst, Egyesült Királyság
- 2006-2007 A BIVEDA Egyesület Sensory Labyrinth Theatre projektje, Koprivstica, Plovdiv, Gotce Delcev, Bulgária
- 2007 Pécs 2010–EKF, Észak-Dél tengely pályázat, PÉCSÉPTERV