



Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskola

Zsin Bence

A megtalált hely
Megérkezések szekvenciái

DLA-értekezés

Témavezető: Dr. habil. Hegyi Csaba DLA, egyetemi docens

2022.

Tartalomjegyzék

Bevezetés	4
Periféria	5
Alkotás és periféria kapcsolata.....	5
Megérkezés a perifériára.....	6
A periféria, mint kiüresedett hely	
<i>Lakatlan hely, a senki földje</i>	14
A periféria homogén közegének átminősülése az alkotói folyamatok mentén.....	17
A gyermekkor periférikus térélményeiről.....	19
A haszontalan használatbavétele	
<i>A meséről és a bolyongásról</i>	21
A periféria időélménye.....	23
Idegenség (Alteritás).....	25
Közösség	30
A perifériáról a közösségekig.....	30
A közösségi művészet	
<i>A fogalom meghatározása</i>	35
A részvétel lehetősége	
<i>Új közönség, a művészeti élet, a befogadás formái</i>	42
A lemondás minősége	
<i>A személyesség megőrzése a közösségi művészetben</i>	45
Az etikai és morális vonatkozásokról.....	48
A közösségi művészet és hely viszonyáról.....	52
A közösségi művészet és a művészetterápia metszéspontjai.....	56
A transzcendens jelenlétének esélye a közösségi művészetben	
<i>A közösségi művészet és a szertartásosság viszonya, a metafizikai sík</i>	62
Otthon	69
A közösségi művészet irányából az autonóm alkotás felé	

„Saját-Más-Idegen”	69
Az autonóm művészet és a saját élettér kapcsolata.....	71
A megérkezés esélye	
<i>Állandóság és táj</i>	73
A megtalált hely	
<i>Összegzés</i>	82
Műleírások	86
Köszönetnyilvánítás	149
Irodalomjegyzék	150
Képjegyzék	159
Szakmai önéletrajz	163

Bevezetés

A megtalált hely, megérkezések szekvenciái című doktori értekezés azokra a kérdésekre keresi a választ: Miként ragadható meg egy hely a képzőművészet eszközeivel a maga lehető legteljesebb komplexitásában? Hogyan fejthetők fel annak mélyrétegei, azok a síkok, amelyek rejtett tanulságokat őriznek?

Ennek kutatása a kezdetektől abban a meggyőződésben folyt, hogy a kérdésekre adott válaszokra elsősorban a megtapasztalás útjain találhatunk rá. Éppen ezért az írásmű háttérében olyan alkotások állnak, amelyek a különböző helyszíneken a megvalósítás folyamatai mentén az adott helyszínnel, az ott élő emberekkel személyes és valós kapcsolat megteremtésére törekedtek. A kutatás a *periférián* indul el, az ott elsajátított alkotói magatartás legfőbb tulajdonsága pedig a kockázatvállalás és az alteritás megéléséből fakadó inspirációk keresése volt. Az így megélt élmények hatására és a létrehozott alkotások tanulságai mentén a képzőművészeti folyamatok fókuszába egyre inkább az adott helyszínt élettérként megélt *közösségek* kerültek.

A társadalmilag marginalizált személyekkel, csoportokkal való munkához fontos szellemi háttérrel jelentett Emmanuel Levinas etikai szempontrendszere, amely a *Másik* embert alapvetően, mint a transzcendens forrását és megjelenését jelöli meg. A külső és idegen helyszínek, a más emberekkel véghez vitt alkotói gyakorlatok után a saját élettér, az *otthon* megélése felé vezetett a kutatás iránya, és az avval szinkronban megvalósuló alkotómunka. Az írásmű tehát e három fő fejezet mentén: *Periféria*, *Közösség* és az *Otthon*, igyekszik feltárni e kategóriák speciális különbségeit az alkotás viszonylatában, melyekből a sajátos törvényszerűségek fakadnak. Ezenfelül azon összefüggések bemutatására is kísérletet tesz, amelyek a képzőművészeti munka során, illetve az elméleti kutatás eredményei alapján áthatják e három fogalom egymáshoz való viszonyrendszerét. Mindezt abban a meggyőződésben teszi, hogy e törekvések mentén hitelesen szólhat nem csak alkotás és hely, de alapvetően ember és hely viszonyáról is.

Periféria

Alkotás és periféria kapcsolata

Az alkotói folyamat, amely különböző „külső” helyszíneken megvalósított képzőművészeti munkák során vezetett, és amelyre a disszertáció elméleti következtetései épülnek, a periféria közegéből indult el. Maga az alkotói állapot, mint létélmény kezdetektől megélt valóságom határvidékein, határmezsgyéin való járás során vált megtapasztalhatóvá számomra. E tapasztalás gyökerei a gyermekkor periférikus helyszíneire vezetnek vissza.

Az elvadult régi kertek, mindenki számára elfelejtett tárgyak, az azokhoz önmagamban kitalált, sejtett történetek szellemi élményként tűnnek fel előttem. Nemcsak helyszínek vagy tárgyak periférikussága gyakorolt rám nagy hatást kezdetektől, hanem azok az emberek is, akik valamiért kívül rekedtek az akkor világként megélt környezetem belső védelmi falain¹, mégis a lényükből, kirekesztettségükből fakadó vibrálás kikerülhetetlenné tette számomra az ezeken a védfalakon át való „túlra-pillantást”. Hogy mennyire volt valóságosan is sajátja ezeknek a személyeknek, helyeknek, tárgyaknak mindaz, amivel felruháztam őket, nem tudom. Hasonló szellemi élményt később irodalmi, képzőművészeti találkozásaim jelentettek. Mindazt, ami összekötötte, egy töről fakadóvá tette számomra a gyermekkor periférikus térélményeit, a különböző szellemi hatásokkal a következő mondat foglalja össze legérzékletesebben: *Megnyugtató volt a tudat, hogy valaki hírt ad odaátrol, mert ezek szerint akkor mégis létezik a világnak az a nyugtalanító, titokzatos arcú, amelyről mindig tudtam, de nem volt merszem elmerülni benne.*²

A műleírások fejezetben bemutatott munkáim mindegyikében felismerhető a perifériának ez a roppant feszültsége, mely a fogalom vagy jelenség belső viszonyaiban keresendő, ami a vonzás és taszítás egyszeri jelenléte a helyben.

¹ A Műleírások fejezetben bemutatott Széchenyi-akna című alkotás egy részlete, a Süketnéma szerelmespár oltárát is gyermekkori emlék szereplői, valós személyek inspirálták.

² Györffy Ákos: *Ezek szerint mégis létezik*, Tempevölgy, 2022. 2.

<https://tempevolgy.hu/online/szeljegyzetek/gyorffy-akos-ezek-szerint-megis-letezik>

Mégis mi az, és hogyan írható le, amivel a periférikus helyszínek, a periférikus lét rendelkezik, amiből ez a sok meghatározhatatlan érzés fakad? Milyen lehetőségeket rejt mindez a képzőművészeti alkotás viszonylatában?

A következő fejezetben céloom több szempontból bemutatni, elemezni a periféria speciális minőségét. Bemutatni, hogy a periféria kitéttiségében megélt alteritás miként vezetheti az alkotót új, inspirációkhoz. Az azok mentén megvalósított alkotói folyamatok pedig mélyebb ismeretekhez mind a helyet, mind pedig önmagunkat belső világunkat illetően.

Megérkezés a perifériára

Mielőtt a képzőművészet vonatkozásában vizsgálnánk a periférikus helyszín minőségét, pillantást kell vetnünk magáról a helyről való gondolkodás változásaira, még ha tekintetünk nem is időzhet el túlsokáig ilyen történelmi távlatokban. Szűkítve a kört látnunk kellene, mit jelenthetett a periféria akkor, amikor még a helyszínek határai nem vettek bele kaleidoszkóp kép módjára a széttöredezés, majd az újra épülés folytonosan örvénylő mintázataiba olyan mértékben, ahogyan ezt korunkban történik. Ezt az örvénylést meggátolta a hierarchia, amely áthatotta és rögzítette a helyek közötti viszonyrendszereket. „Nagyon hozzávetőlegesen azzal kezdhethetnénk ennek a történetnek a felvázolását, hogy a középkorban a helyek között még hierarchikus volt a viszony: voltak szent és profán helyek, védett és kitétt, nyílt, védtelen terek, városi helyek és vidéki helyek (mindez közvetlen értelemmel bírt a valós emberi életre), míg a kozmológia elméletében ott voltak az ég fölötti helyek, melyek elkülönültek az égi helytől, amely a maga részéről ellentétben állt az evilági hellyel; voltak olyan helyek, ahová azokat a dolgokat helyezték, melyek azt megelőzően erőszakos módon elmozdítottak, ezzel szemben pedig olyan helyek, ahol a dolgok a helyükre kerültek, és megtalálták természetes pihenésüket.”³

³ Foucault, Michel (1967): *Más terekről, Heterotópiák*. EXINDEX. 2004.08.08.
<https://exindex.hu/nem-tema/mas-terekrol>.

A helyek között fennálló hierarchia semmiben nem érvényesült olyan szélsőséges mértékben, mint a periféria és a centrum, tehát a belakott, felszentelt, ezáltal uralt tér, és az azt körülvevő senkiföldje viszonylatában.

„Az ókortól kezdve írásos nyoma van annak a képzetnek, hogy a sivatag az ördögnek és szövetségeseinek, a gonosz szellemeknek a lakóhelye.”⁴ Mégis a centrum otthonosságának és biztonságának szándékos elhagyása, megtagadása számos vallásnak, kultúrtörténeti korszaknak visszatérő (meghatározó) toposza. Mi más jutna először eszünkbe róla, mint a sivatagi atyák kivonulása a pusztába⁵, illetve más elhagyott lakatlan helyekre, mint archetipikus érvényű előkép? Gondolhatnánk az ismeretlenbe utat törő expedíciókra is, ugyanakkor éreznünk kell a különbséget a földrajzi felfedezések, mint az emberiséget folyamatosan előre hajtó birtoklási vágy szimbolikus mozzanatai és a kirekesztettek magánya között. A remete vagy a zarándok bár éppúgy az otthon elhagyása során egy remélt megérkezés esélyéért indul útnak – akár a felfedező is – motivációja mégis szellemi, szakrális jellegű és a felfedezésre váró hely, az ország, amely felé haladni igyekszik „nem e világból való”. Abban ugyanakkor azonosak, hogy idegenekként bejárt útjuk a periférián történő határátlépések sora. A sivatagi atyák aszketikus nélkülözése, talán túlzóan távoli emberi magatartás bármilyen kortárs képzőművészeti törekvés viszonyában, az ahhoz való kapcsolódási pontokat célszerűbb lenne meghagyni a mai szerzetesrendek kötelékében élő személyeknek. Ugyanakkor a periféria tereiben való alkotás ma is elsősorban lemondásból fakadó emberi pozíciókon alapszik, az önmagunkkal való megkerülhetetlen szembenézés vállalása fontos szegmense az ilyen irányú törekvéseknek. Ez a szembenézés elsősorban a magány állapotából lép elő, hiszen egyedülletünkben nincs lehetőségünk feloldódni a másikkal való együttműködés vagy az ismerős helyszín

⁴ Tunyogi Lehel (2010): Magány, csend és imádság. *Református Szemle*, 103.12.

⁵ „A pusztaság azt jelentette, hogy eltávolítom önmagam az „itt”-től, a kötelességektől és az elkötelezettségtől, a másokkal való lét melegétől és agóniájától, a mások általi megfigyeléstől, fűrkésző tekintetük révén kialakuló meghatározottságoktól és formálástól, követeléseiseiktől és elvárásaiktól. Itt, a világi mindennapokban nemcsak az ember keze volt megkötve, hanem az ember gondolatait is megszabták. A horizonton itt bizony semmi mást nem lehetett látni, mint viskókat, pajtákat, legelőket, erdőket és templomtornyokat. Itt, bármerre mozgott is az ember, egy helyen maradt, és az, hogy egy helyen maradt, azt is jelentette, hogy ott kell lecövekelnie, és azt tenni, amit a hely megkívánt. A pusztaság azonban még nem darabolódott fel különálló helyekre – és ezért lehetett önmagunk megteremtésének földje.” Bauman, Zygmunt (2004) A zarándok és leszármazottai: sétálók, csavargók és turisták. In: Biczó Gábor (szerk.): *Az Idegen, Variációk Simmetriától Derridáig*, Csokonai Kiadó, Debrecen. 193.

nyújtotta biztonság közegében, aminek zajai ott nem nyomják el a periféria csendjét⁶. Ebből a pozícióból olykor a nyomasztó sivárság hangulatát áttörő örömteli melankólia fakad. Ami elsősorban a minket meghatározó viszonyrendszerek átmeneti és látszólagos megszűnéséből és az ismeretlen közegben történő céltalan mozgás szabadságából születik meg. „A mozgás a különböző világok egyidejű létezéséhez és az antropológiai hely, valamint a már nem antropológiai hely együttes tapasztalatához (mely Starobinski modernitásmeghatározásának lényege) hozzákapcsolja a magányosság és az »állásfoglalás« egyéni megtapasztalását. Ez utóbbi az egyén tapasztalata, aki a táj szemlélésének szenteli magát; »felveszi a pózt«, és annak tudatában, hogy ezt teszi, ritka, olykor melankolikus örömet érez.”⁷ Ez a fajta melankolikus öröm számomra mélyen összefügg a művészeti alkotás megélésével, az inspiráció megtalálásával.

A perifériára érkező idegenek megítélése, helyzete koronként is változó. Sőt mintha azt látnánk, hogy a különböző korok mind-mind megszülik a maguk sajátos idegenjeit. Zygmunt Bauman a sétálókat, csavargókat és turistákat a zarándok leszármazottjainak nevezi. Azonban a „sétaként felfogott élet egészen más volt, mint a zarándokútként felfogott élet. Amit a zarándok komolysággal tett, azt a sétáló játékosan utánozta; ily módon megszabadult a fizetség kötelezettségétől és a következményektől is.”⁸

Bauman a „csavargó” kapcsán jól érzékelteti az otthon és a periféria szembenállását. „Bármerre menjen is a csavargó idegen marad; soha nem lehet »bennszülött«, »ott lakó« vagy »tősgyökeres« – éspedig nem azért, mert nem próbálkozna ezzel: bármit tegyen is annak érdekében, hogy a letelepedettek megkedveljék, érkezésének emléke mindig is friss marad; annak az emléke, hogy előbb még valahol máshol volt; még magán hordja a másik hely, a túlnani világ illatát, amely ellen a lakosok felépítették a maguk otthonát”.⁹

Ám - ahogyan már említettük – a korok váltakozásaiban felszámolódnak, átminősülnek ezen „idegenek” kontúrjai. „A korai, modern csavargó lakott tereket

⁶ „Kiáltó szó a pusztában...” Mt 3:3. *Szent Biblia*. ford. Károli Gáspár (1985). Magyar Biblia-tanács, Budapest.

⁷ Simmel, Georg(2004): Exkurzus az idegenről. In: Biczó Gábor (szerk.): *Az Idegen, Variációk Simmeltől Derridáig*. Csokonai Kiadó, Debrecen. 56.

⁸ Ua: 201.

⁹ Ua: 203.

vándorolt be; azért volt csavargó, mert sehol nem tudott megtelepedni úgy, mint más emberek. Sokan voltak letelepedettek, csavargóból azonban kevés volt. A posztmodern kor megfordította ezt az arányt, már csak néhány „állandó” hely maradt”.¹⁰

A zarándok legtávolabbi leszármazottjaként a „turista” már szinte alig-alig vállalja fel az út kockázatát. A szenvedés, a kiszolgáltatottság, a magány vállalása – melyeket a zarándoknak az útért vállalnia kellett – helyére az élvezetek keresése lépett. „A csavargóhoz képest pedig: „A »lökés« és a »vonzás« tényezőinek egyensúlya a csavargó esetében a »lökés« felé mozdul el, míg a turista esetében a »vonzás» lesz a mérvadó.”¹¹ A zarándokot és a csavargót még egy „örökkévalóbb”, vagy egy „új” otthon megtalálása felé vezeti az útja, a turistát pedig éppen az otthon elhagyásának mindig megújuló vágya határozza meg, amely miután kielégült, az átmeneti úton levőt ismét hazafelé löki. „A honvágy tehát nem a turista egyedüli érzése: a másik érzés abban a félelemben áll, hogy az otthonához kötődjék, abban a félelemben, hogy egy helyhez legyen kötve, a kijárat pedig el legyen zárva. Az »otthon« a turistaélet horizontján az óvóhely és a börtön félelmetes keverékeként is megjelenhet. A turista kedvenc szavajárása a következő: „Nagyobb térre van szükségem. A tér pedig az utolsó dolog, amit a turista otthon keres.”¹²

Az otthon elhagyása, a periférián való járás a különböző korokra jellemzően, e változó úton levőknél eltérő motivációk mentén valósul meg. A kortárs képzőművész szintén, mint idegen érkezik meg a perifériára és a következőkben bemutatásra kerülő motivációk mentén mondhatjuk, mint a mai kor speciális idegene. Minden további kérdés abból fakad: Mivel találkozhatok akkor, ha átmenetileg lemondok a társadalmi státuszomról, a kiismert helyszínekről, a biztonságos emberi kapcsolataimról? Egyáltalán belép-e valami a semmi helyére vagy marad a puszta félelem a felismeréstől, hogy körülöttünk minden üres?

Centrum és periféria (a kezdetektől tartó) hierarchikus viszonyából, amelyet a felszentelt és ismert hely (otthon) és az ismeretlen démonikus táj viszonya jellemez mára kivesztek a szakrális rítusok, a hiedelmek is, amelyek visszatérő rend

¹⁰ Ua: 203.

¹¹ Ua: 204.

¹² Ua: 206.

szerint való megélése időről időre meghúzták a kettő határait¹³, ebből mára elsősorban az ismeretlentől való félelem maradt. Ez a félelem viszont kitörölhetetlennek látszik, máig tanulságokat rejthet, bár ezek a tanulságok talán egyedül a megtapasztalás útján tárhatók fel.

„Annyi bizonyos, hogy a 19. század óta van mindnyájunknak jogunk a magunk kis dobozkájához, és benne a magunk kis személyes bomlásához; másrészt az is a tizenkilencedik század óta van mindössze úgy, hogy a temetők a városhatárra költöznek. A halál ezen individualizálódásával, illetve a temetők burzsoá kisajátításával kéz a kézben születik a haláltól, mint »betegségtől« való rettegés. A holtak terjesztik a betegséget az élők között, vélik az emberek, és a holtak jelenléte, közelsége - hogy ott vannak a házaknál, éppen a templom oldalában, csaknem az út közepén -, szóval ez a közvetlen közelség terjesztené a halált magát. A halál, mint a temető terjesztette kór nagy témája egészen a tizennyolcadik század végéig élt, mígnem a tizenkilencedik század során el nem kezdték átköltöztetni a temetőket a külvárosokba. Ekkortól a temető már nem a város szent és halhatatlan szíve, hanem a »másik város«, ahol minden családnak megvan a maga sötét nyughelye.”¹⁴

Nem pusztán arról van tehát szó, hogy a periféria, mint az ismeretlen territórium elrettentő, az ember számára, hanem arról is, hogy mindazt, amitől félünk száműzzük a perifériára, ám nemcsak azt, amitől félünk, azt is, ami haszontalanná válik, elhordjuk oda, és azt is, aki haszontalanná válik kirekesztjük oda. Ennek a folyamatnak során jöttek létre azok a helyek, amelyeket Foucault válság-heterotípiáknak¹⁵ nevez.

¹³ „A vallásos ember ezért mindig is arra törekedett, hogy „a világ középpontjában” telepedjék meg. *A világot meg kell alapítanunk, hogy élhessünk benne* – márpedig a profán tér homogenitásának és viszonylagosságának „káoszában” semmiféle világ nem jön létre. A szilárd pont, a „középpont” felfedezése vagy projekciója a világteremtéssel azonosul; meggyőző példák kapcsán még látni fogjuk, hogy a rituális tájékozódásnak és valamiféle szent tér felépítésének világteremtő jelentősége van. Eliade, Mircea (2009): *A szent és a profán*. Európa Könyvkiadó, Budapest. 16. o.

¹⁴ Michel Foucault, *Más terekről, Heterotópiák*, 1967. <https://exindex.hu/nem-tema/mas-terekrol-1967/>

¹⁵ A válságheterotípiát a heterotípiát egy formája. Heterotípiát: „Ott vannak mindenekelőtt az Utópiák. Az utópia olyan helyszín, melynek nincs valós helye. Olyan helyszínek ezek, melyek a társadalom valós terével a közvetlen vagy fordított analógia általános viszonyát ápolják. Mutassa bár a társadalmat tökéletesített formában vagy önmaga ellentétéként, az utópia lényegében véve irreális tér. Ugyanígy vannak, vélhetően minden kultúrában és civilizációban, valós, létező helyek, a társadalom alapintézményeinek részei, egyfajta ellen-helyszínek, olyan, konkrét módon megvalósult utópiák, melyekben a valós helyszínek, az adott kultúrában megtalálható minden egyéb létező helyszín, egyszerre képviseltek, követeltek vissza és fordítottak ki; helyek, melyek minden helyen kívül esnek, jóllehet valóságosan behatárolhatók. Ezeket a helyeket, melyek abszolút módon

„A »primitívnek« nevezett társadalmakban van egy bizonyos heterotópia-forma, melyet válság-heterotópiának fogok nevezni. Ezek olyan, kivételezett, szakrális, avagy tiltott helyek, melyek olyan egyének számára vannak fenntartva, akik a társadalommal vagy a szűkebb életterüket adó emberi környezettel való viszonyuk alapján a válság állapotában vannak: a kamaszok, a szülő vagy menstruáló nők, az öregek stb.”¹⁶

Ezeknek a válság-heterotópiáknak sajátja, hogy egy közösségnek egy konszenzusos válaszából születnek, amely válasz a nem „normálisból”, az emberi lét „átváltozásaiból”¹⁷ fakadó nyugtalanító kérdésekre adott közös felelet. „A mi társadalmunkban eltűnőben vannak az ilyen heterotópiák, jóllehet, némely maradványuk még fellelhető.”¹⁸ A „mi társadalmunk”, már nem „válság-heterotópiákat”, hanem „deviancia-heterotópiákat” hoz létre, amelyeknek sajátja, hogy a hozzájuk fűződő viszonyunkat sokkal erősebben a pusztá elidegenítés, a tőlük való elzárkózás határozza meg. (Ilyen deviancia heterotópiáknak nevezhető a *Műleírások* fejezetben bemutatott alkotásoknak több helyszíne is, úgy, mint árvaház¹⁹, anyaatthon²⁰, pszichiátria²¹, elvonó intézet²².) Ez az elidegenítés, stigmatizálás, nem is magából a válságos állapotból fakad, sokkal inkább abból, ahogyan gondolkodunk róla. „Nem a tények zavarják az embereket, hanem a tényekről alkotott vélemények. A halálban például nincsen semmi szörnyű; ha

„mások”, mint mindazon helyszínek, melyekre reflektálnak, melyekről szólnak, heterotópiáknak nevezem – mintegy az utópiákkal szembeállítva őket;” Foucault, Michel (1967): *Más terekről. Heterotópiák*. EXINDEX. 2004.08.08. <https://exindex.hu/nem-tema/mas-terekrol-1967>.

¹⁶ Ua.

¹⁷ A fogalom Kunt Ernő, *Az utolsó átváltozás* című munkájára utal, ahol az emberi lét nagy sorsfordulásait, születés, lányból nővé, fiúból férfivá válás, szülés, halál stb. Kunt átváltozásoknak nevezi. Kunt Ernő (1987): *Az utolsó átváltozás, a magyar parasztság halálképe.*, Gondolat Kiadó, Budapest.

¹⁸ „Például a bentlakásos iskola, tizenkilencedik századi formájában, vagy a katonai szolgálat, bizonyosan hasonló szerepet játszott a fiúk számára, mivel a férfiszexualitás első jeleinek „másutt” kellett manifesztálódniuk, a családon kívül. A lányoknak ott volt egészen a huszadik század közepéig, a „nászút” hagyománya, ez az ősi jelenség. A fiatal lány deflorálásának „sehol” sem volt szabad megtörténnie, így a vonat, a nászutas szálloda képviselték a „sehol” helyét, ezt a földrajzi hellyel nem rendelkező heterotópiát.” Foucault, Michel (1967): *Más terekről, Heterotópiák*. EXINDEX. 2004.08.08. <https://exindex.hu/nem-tema/mas-terekrol-1967>

¹⁹ Pécsi Gyermekotthon, 7621 Pécs, Megye utca 24.

²⁰ Családok Átmeneti Otthona, 7624 Pécs, Major utca 2.

²¹ PTE KK Pszichiátriai és Pszichoterápiás Klinika, 7623 Pécs, Rét utca 2.

²² Zsibriki Drogterápiás Intézet, 7163Mócsény, Petőfi utca 13.

szörnyű volna, Szókratésznek is úgy tűnt volna. Hogy azonban a halálról úgy vélekednek, hogy szörnyű, maga ez a tény szörnyű.”²³

Félelmeink e helyekkel összefüggően sokkal inkább abból fakadnak, hogy az ottani a centrumhoz képest „kívüli” személyek állapotai elbizonytalanítanak, mert nem rendelkezünk e válságos helyzetekre adott személyes válaszokkal. Így azok pusztán létükkel is veszélyeztetik a megszokottat (biztonságot, kiszámíthatót, ismertet), mert arra emlékeztethetnek, hogy talán biztonságunk sem valódi vagy örökkévaló (esetleg etikus), ahogyan arra a centrum megnyugtató közelségéből gondolni akarunk. Tulajdonképpen nemcsak a minket körülvevő világ rendelkezik perifériával és középponttal, hanem mi magunk is. Ahogyan egy város a perifériára száműzi mindazt, amitől fél, amit nem akar látni, úgy mi magunk is gondolkodásunk perifériájára igyekszünk kizárni azt, amit nem szeretnénk gondolni, látni, tudni a világról és elsősorban önmagunkról. A haszontalan dolgok kirekesztése a perifériára egy mindenben jelenlévő mintázat – talán épp ezért kitorölhetetlen a hely viszonyában is – mint mindenben jelenlévőt, természetében is azonos törvényszerűségek hatják át. Ahogyan a tudattalanba száműzött félelmek előbb utóbb betegségként jelentkeznek a „centrumban” feltörve egészségünket és általa mindennapi életünket felforgatva, a helyek viszonyában sincs ez másként. A város perifériáján élő marginális csoportok élethelyzete, körülményei hasonlatosak azokhoz a személyes problémáinkhoz, amelyekkel nincs erőnk szembenézni, nincs eszközünk a megoldásukra. Ezeknek a közösségeknek a viszonyai között rejtőző súlyos problémák (erőszak, kirekesztettség, megaláztatás, nélkülözés) – éppúgy ahogy szervezetünk sejtjei a fel nem ismert rendellenességekből kifolyólag megbetegsznek – bár látóterünkön kívül, de törvényszerűen kriminalizálódnak, így jelentkezve, törve föl a centrumban, bíróságok, gyámügyi hivatalok kartotékjaiban.

A periféria tehát félelmeink hátsó kertje, mindaz, amitől félünk megtalálható itt, a szegénység a város periférián élők életében, a megbolondulás és az erőszak a különböző intézmények falain belül. Láthatjuk, létezik valami „szellemi periféria”, ami miatt hiába van a gyermekotthon a belváros szívében, mégis a benne zajló élet

²³ Epiktétosz (1978): *Kézikönyvecske*. Európa Könyvkiadó, Budapest. 8.

periférikus. Ennek oka, hogy mindaz, ami „nem normális” periférikus, az automatizmus pedig, ami ezt az ösztönös rendszerezést élteti bennünk a félelemből fakad. „A szorongás mitől-jét az jellemzi, hogy a fenyegető sehol sincs. A szorongás »nem tudja«, hogy mi az, amitől szorong. A »sehol« azonban nem semmit jelent, hanem benne rejlik a tájék általában, a világ feltárultsága általában, a lényegszerű térbeli benne-lét számára. A fenyegető ezért nem is közeledhet a közelben egy meghatározott irányból, hanem már »jelen« van – és még sincs sehol. (...) A világon belüli semmi és sehol dacossága fenomenálisan azt jelenti: a szorongás mitől-je a világ, mint olyan.”²⁴ (Ismerős utakat és tereket járunk be, jól ismert helyszíneket látogatunk meg nap mint nap, ha olyan helyekre tévedünk, ahol még nem jártunk, az is legtöbbször csak közvetetten igaz, ugyanis az utca egy praktikus cél felé visz, valójában tudjuk, hogy az is ismerős, biztonságos.)

Az önmagunk megóvásának ösztönéből következik a törekvés, hogy örökösen a középpontban, az ahhoz tartozó tartományokban maradjunk, a periférián való alkotás legfőbb és első mozzanata ennek az ösztönnek a magtagadására irányul.

²⁴ Heidegger, Martin (1989): *Lét és idő*. Gondolat Könyv Kiadó, Budapest. 234.

A periféria, mint kiüresedett hely

Lakatlan hely, a senki földje

„A használatba vett tér annyit tesz – írja Michel de Certeau –, mint megismételni a gyerekkor örömteli és néma élményeit: tehát másnak lenni, mássá változni a helyben”²⁵

A periféria, külső rész, valaminek a határa, vagy inkább mindaz, ami a „valami” határán túl terül el. A periféria legfőbb tulajdonsága, hogy nincs középpontja, legfőbb meghatározója az idegenség. A központtól távol eső rész, annak törvényszerűségeitől és viszonyaitól mentes, attól már elszakadó, külön álló, de saját természettel rendelkező tartomány. Ugyanakkor ez a különállóság viszonylagos, hiszen periferikusságát mégis a középponthez való viszonya feltételezi. (A disszertáció vonatkozásában elsősorban külváros, peremvidék, vagy elszegényedett megyeközponthoz és várostól távol eső falu, intézmény vagy városon belüli mégis stigmatizált, ez által kerülendő intézet, természeti környezet, országhatár formájában jelenik meg.) Tapasztalataim szerint ez a kettős minőség – kívül és mégis belül lenni – a periférián élő emberek, közösségek identitásában is megjelenik. A hely belső kohéziója által kialakított öntudat és identitás, amelyre mégis a legnagyobb hatást éppen a kívülállóság és nem a valahova tartozás létélménye gyakorol. Az ő esetükben a vizsgált fogalom áttételesen jelenik meg, hiszen számukra a periféria egyben otthon is. Ebben a szövegrészben ugyanakkor nem elsősorban a periférián élő közösségekre való fókuszálás a célom, hanem a kívülálló szemszögéből közelítek. Ez az a nézőpont, amelyből látva a dolgokat, valóban a senki földje tárul elénk. Abban az esetben, ha ez a kívülálló képzőművészként, és az alkotás szándékával érkezik a periféria számára kiüresedettnek és homogénnek tűnik közegébe már felmerül a kérdés: Milyen motivációkkal rendelkezik? Milyen lehetőségek rejt számára a hely?

„A hagyományos társadalmak egyik jellegzetessége a számukra magától értetődő ellentét az általuk lakott terület és az azt körülvevő ismeretlen és

²⁵ Augé, Marc (2012): *Nem-helyek. Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába*. Műcsarnok, Budapest. 50.

meghatározatlan tér között. A terület, amelyen élnek: a »világ« (pontosabban: »a mi világunk«), a kozmosz; a többi már nem kozmosz, hanem egyfajta »másik világ«, idegen, kaotikus tér, amelyben kísértetek, démonok és »idegenek« ... lakoznak.”²⁶ Mircea Eliade az idézet szövegrészben a hagyományos alatt vallásos társadalmakat ért. Ugyanakkor kifejti, hogy a modern társadalmakban is – amelyek az őket körülvevő világot nem a vallásos világkép hierarchiája által látják, és lakják be – határozottan érvényesülnek ennek a „hagyományos” világképnek a nyomai, a terek megélésének élménye kapcsán.

Foucault erről így – „Nos, a helyzet az, hogy minden tér-kiszajátítási technikánk, a tér behatárolásának vagy formalizálásának teljes ismeretrendszer ellenére a kortársi teret még nem sikerült teljes mértékben deszakralizálnunk; az időhöz képest, melyet a tizenkilencedik század teljességgel megfosztott minden szakrális vonatkozásától, semmiképpen.”²⁷

A mai kor embere már nem feltételez kísérteteket és démonokat ezeken a helyszíneken, az „idegenhez” és az „idegenséghez” fűződő viszonyunk egyetemes és emberi tapasztalás maradt. Ebben a tapasztalásban belakott világunkat a középponthoz való viszony, az ahhoz való közelség jellemzi, ami alapvetően az otthonból, mint centrumból terül szét irányjaival. A periféria, az ettől elkülönülő ismeretlen, az otthonosság érzetével már nem rendelkező tér. Értelemszerűen az otthon és periféria határának a helyszíne, megjelenése személyes a valós térben, hiszen mások számára, akik számomra „idegenek” esetlegesen ott kezdődhet az otthon élménye, ahol énbennem felszámolódik, periférikussá válik. Mindenesetre onnantól jön létre, ahol kiveszik a tapasztalásomból (a térhez és helyhez való viszonyomból) a középpont jelenléte, ezáltal egy homogén közegről beszélhetünk. „Amennyiben a hely identitást, viszonyokat és történetiséget feltételez, a tér, mely sem identitást, sem viszonyokat, sem pedig történetiséget nem implikál, nem-helyet

²⁶Eliade, Mircea (2009): *A szent és a profán*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 23.

²⁷„Lejátszódott persze egy bizonyos elméleti tér-deszakralizáció (ami előtt Galilei munkássága nyitotta meg az utat), azonban vélhetően nem jutottunk még el oda, hogy ezt a gyakorlat szintjére emeljük. Úgy tűnik, az életünket talán még mindig irányítja számos érinthetetlen ellentét, melyeket az intézményeink és a gyakorlataink mindezülig nem mertek megtörni: olyan ellentétek, melyeket mindenek felett adatként kezelünk: például a magántér és a köztér ellentéte, a családi térnek és a társadalmi térnek, a kulturális térnek és a hasznos térnek, a szabadidő terének és a munka terének a szembeállítás; mindezeket az ellentétpárokat a mai napig a szakrális valami süket jelenléte járja át.” Foucault, Michel (1967): *Más terekről, Heterotópiák*. EXINDEX. 2004.08.08. <https://exindex.hu/nem-tema/mas-terekrol-1967>.

hoz létre.”²⁸ A fenti meghatározás viszonyában, mint *helyről* beszélhetünk a perifériáról, vagy olyan *nem-hely*ként kell értelmezni, amely nem rendelkezik sem középponttal, sem identitással? Véleményem szerint és a disszertáció kontextusában²⁹ a periféria, mint lét és térélmény ragadható meg, mint olyan, amely folytonos változásban van a hozzá fűződő viszonyunk mentén, csakis a kívülről (vagyis belülről a centrum felől) érkező személy tapasztalásával, megérkezésével szinkronban értelmezhető. A megérkezés alatt megismerést is értek, a periféria, mint kiüresedett hely a befogadó számára az. A periféria nem hely, hiszen az idegen számára, vele összefüggően nem rendelkezik identitással, viszonyokkal és történetiséggel. Ugyanakkor nem is valódi értelemben vett „nem-hely”, hiszen bár kiüresedett a jelenben, rengeteg viszonyal rendelkezhet a múlttal kapcsolatosan, vagy pusztán a kívülről érkező számára nem nyilvánvaló, hanem rejtett formákban.³⁰

„A hely és a nem-hely inkább két ellentétes pólust jelöl: míg az első sosem tűnik el, addig a másik sosem valósul meg teljesen. Olyan pergamenpapírokhoz hasonlítanak, amelyeken az identitás és a viszony zavaros játéka szüntelenül újra íródik.”³¹

A periféria a „helyek” és a „nem-helyek” szüntelen egymást kioltó megszületésének és elmúlásának folyamatától távoleső tartomány. Olyan kezdetben (a megismerés viszonyában) homogén közeg, amely elrejtett viszonyrendszereket, és identitásokat őrizhet, amelyek sok esetben csakis szimbolikus formákban kifejezhetőek a művészet eszközein keresztül. Ezek a viszonyrendszerek, identitások éppen a periferikusságuk, elrejtettséjük révén feltáratlanok, feldolgozatlanok. „A helyek töredékes, rejtekező történetek; múltak, melyeket a másik csent el az olvashatóságtól; összezsúfolt idők, melyeket ki lehet

²⁸ Augé, Marc (2012): *Nem-helyek, (Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába)*, Műcsarnok, Budapest. 47.

²⁹ Amely a perifériát, mint képzőművészeti alkotás lehetséges színterét elemzi és értelmezi.

³⁰ Illetve, ha nem pusztán az emberi aktivitás szemszögéből vizsgáljuk, élő közeg, hiszen a természet étellel tölt meg minden ember által magára hagyott teret. Azt sem jelenthetjük ki, hogy nem zajlanak események, a legkietlenebb periféria közegében is, hiszen a nappalok és éjszakák, az időjárás tényezők, mint leg elemibb történések zajlása folyamatos.

³¹ Augé, Marc (2012): *Nem-helyek. Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába*. Műcsarnok, Budapest. 49.

ugyan bontani, ám inkább úgy vannak jelen, mint a várakozó, rejtvénynek megmaradó elbeszélések.”³²

Milyen átalakulások jöhetnek létre ebben a homogén közegben az alkotás egymásra épülő szekvenciái során?

A periféria homogén közegének átminősülése az alkotói folyamatok mentén

A periféria tehát nem pusztán tér. Kiüresedett, senkiföldje voltában viszont nem is belakott és használatba vett hely, benne az élet a szemlélő számára esztétikai és szellemi minőségű. A tér élménye a homogenitásába utat törő személyben kibontakozva válik helyé. Az ő jelenlétében születik meg a középpont, mely felszámolja a perifériát. A megvalósuló művészeti alkotás mentén pedig ez a tér valóságosan is helyé válik, nemcsak megőrizve, de kiteljesítve esztétikai, szellemi minőségét, a feltárt viszonyrendszerek és az alkotás során létrejövő történetiség által. A periféria homogén közegének átminősülése a középpont megjelenésével indul el. Az ilyen irányú művészeti törekvések azért is állnak mély összefüggésben az önismerettel, mert bennük az alkotó személye által, sőt magában a személyben, jön létre a középpont, amely a hely megszületésének alapfeltétele, fő mozzanata.

A művészeti alkotás megvalósulása során jelek rögzülnek a térben, viszonyrendszerek születnek, a különböző téri beavatkozások mentén a létrehozott elmozdulások között éppúgy, mint létrehozójuk és az őt immár körülvevő nyomhagyások között. Jelentéstartalommal telített gócpontok alakulnak ki az őket körülvevő üresség közegében, amelyeket az egymáshoz viszonyulás szövedéke köt össze, irányok indulnak el az alkotás centrumából. A használatba vétel során az idegen tér egyre inkább megtalált és megismert helyé válik. „Az önmagunkhoz való viszony irányítja a hely belső változásait (a rétegek közti játékot) vagy azt,

³² De Certeau, Michel (2010): *A cselekvés művészete. A mindennapok leleménye*. Kijárat Kiadó, Budapest. 133.

ahogyan a gyaloglás kibontja a helyben felhalmozott történeteket (közlekedés és utazás).”³³

Az alkotó tehát önmagában jeleníti meg a középpontot, a térbe való beavatkozások, az azokból fakadó viszonyrendszerek mentén, és mint a figyelem irányainak kiindulópontja, a cselekmények, téri gyakorlatok megvalósítója megtöri a tér homogenitását.

Összefoglalva: a periférián való alkotás magának az alkotási folyamatok természetének a mélyebb megismerésére ad lehetőséget, hiszen egy speciális nézőpont felől közelít, amelyben az alkotás olyan viszonyrendszereket épít, amelyek „helyet” hoznak létre a homogén térben. Így a periférikus terekben való alkotás szubsztanciája magának a perifériának a felszámolásában rejlik. A képzőművészeti gyakorlatok kapcsán a „felszámolás”, tulajdonképpen pontatlan kifejezés, hiszen a térben és időben széttöredezett, már nem élő viszonyrendszerekre, szimbolikára építve, új saját viszonyrendszereket köt be a tér esztétikai szövédéékébe, így az addigi homogén tér nem csupán felszámolódik, sokkal inkább átminősül átlényegül.

Így a periféria, mint homogén tér jelenik meg a „kívülről” érkezett idegen számára éppen az idegensége révén. Ugyanakkor rejtett viszonyrendszereket és szimbólumokat őrizhet magában, éppen ezekben áll az alkotás esélye. Ezek azok a rejtett struktúrák, amelyekre ráépülhet a képzőművészeti gyakorlat, amely által a rejtett mondanivaló, mint szimbólum megszülethet. „És ez az a nyelv, amelyen a pusztaságról beszélni lehet: mint a semmiről, amely arra vár, hogy valamivé váljon, hogy értelmet kapjon, még ha átmenetileg is; mint egy körvonalak nélküli térről, amely készségesen elfogad minden adódó körvonalat,”³⁴

Mi alapján válhat a személy középponttá?

„Láthatjuk, hogy a tér megkonstruálásával kapcsolatban leírt jellemzők az emberi testen magán is megjelennek. Ha valaki álmában elkalandozik, akkor számára veszélyt jelent, ha a központnak tekintett testtől túl messzire távolodik. Az ősi elemek ebbe, a középpontba állított testben érnek össze, s ennek akkor van

³³ De Certeau, Michel (2010): *A cselekvés művészete. A mindennapok leleménye*. Kijárat Kiadó, Budapest. 134.

³⁴ Bauman, Zygmunt (2004): A zarándok és leszármazottjai: sétálók, csavargók és turisták. In: Biczó Gábor (szerk.): *Az Idegen, Variációk Simmeltől Derridáig*, Csokonai Kiadó, Debrecen. 194.

monumentális (mozdulatlanságot idéző) hatása, ha az adott elemek léte a múlékony test porhüvelyét az időben megelőzi, s végül túl is éli.”³⁵

A személy - jelen esetben alkotó – jelenlétével átrendeződik a periféria, homogén közege. A periférián való alkotás tehát végső soron nem a középpont elvesztésére tett kísérlet, hanem az alkotói tevékenység hatásának mélyebb megismerésére való lehetőség, a tér helyé válkozásának esélye. A művészeti alkotás által belakott, az idáig kiüresedett tér heterotópia. „A heterotópia mindig feltételezi egy nyitó-záró rendszer létét, mely egyszerre szigeteli el és teszi átjárhatóvá.”³⁶ Ez az elszigeteltség egyben átjárhatóság ez esetben a tér, immár, mint helyé váló alkotás értelmezése.

A gyermekkor periférikus térélményeiről

*„A kinti, benti, lenti, fenti semmi, a kinti bent, a lenti fent, megint, a kint között, a bent között, a fentifalak mögött, a kulcsra zárt szobák, szobák mélyén, a bútorok mögötti, finom szöszök és pókhálók között a semmi, hogy összegyűl, naponta,”*³⁷

A bevezetésben történt már utalás arra, hogy a művészeti alkotás gyökerei a gyerekkorban átélt ismeretlen és elhagyatott tájak, épületek tereiben történő „csatangolásokhoz” vezethetők vissza. Ezeknek a helyszínei romos régi házak voltak a hozzájuk tartozó elvadult portával, tele otthagyt tárgyakkal, elképzelt történetekkel.

Jelenlegi alkotói gyakorlatomban a periférikus közeg elsősorban a Pécs környéki periférikus helyszíneket, az ott élő társadalmilag marginalizált csoportokat, illetve más Baranya megyei helyszíneket, intézményeket jelent. Ez az a közeg, amiben alkotói tevékenységemben mindinkább előtérbe került egy olyan fajta szemlélet, melynek középpontjában egy hely komplexitásából kiinduló jelentéstartalmak állnak, túlmutatva a puszta helyspecifikusságon.

³⁵ Augé, Marc (2012): *Nem-helyek, (Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába)*, Műcsarnok, Budapest. 39.

³⁶ Foucault, Michel (1967): *Más terekről, Heterotópiák*. EXINDEX. 2004.08.08. <https://exindex.hu/nem-tema/mas-terekrol-1967/>

³⁷ Borbély Szilárd (1993): *Hosszú nap el. Drámai jambusok*. Jelenkor, Pécs. 27.

„A használatba vett tér annyit tesz – írja Michel de Certeau –, mint „megismételni a gyerekkor örömteli és néma élményeit: tehát másnak lenni, mássá változni a helyben”³⁸

Gyermekkorom titkos helyszínei, számomra elfelejtett történetekről tanúskodtak.³⁹ Később több munkám ezeknek a „régii” helyeknek és az ott talált tárgyaknak a felhasználásával valósult meg. A legelső ilyen alkotást még tizenévesen készítettem, egy könyv borítójának zárszerkezetéhez használtam fel egy kutyanyakörvet, ami egy egész életében az udvaron álló fához kikötött kutyáé volt. A kutya elpusztult, a nyakörv pedig ott maradt évekre kikötve, amíg meg nem találtam. Azon a ponton bennem a gyerekkor emléke találkozott a hely egész esszenciális jelentésstartamával az ott felejtett tárgyon keresztül. Ez a találkozás csakis egy elhagyott közegben jöhetett létre. Ez, rámutat a periféria egy szubsztanciális tulajdonságára, arra, ahogyan a „dolgo” megmaradnak otthagyt állapotukban. Elmúlásuk a végletekig lelassult folyamat. A tartalmak konzerválódása során egyfajta esztétikai térként is átélhető közeg jön létre, aminek minősége az időtlenség állapotával rokon.

A kutyanyakörv megtalálását több hasonló „kiemelés” követte. Felhasználtam, többek között dédnagyapám utolsó lovának lószerszámát is. A ló egyébként már életében félig vak volt, dédnagyapám halála után nem fogadott el vizet senkitől, és szomjan halt. A szerszámokat ott találtam meg az öreg ház istállójában. Ez a sok kezdeti próbálkozás dédnagyanyám ágyának⁴⁰ átlényegítése során vált első olyan érettebb alkotásaim egyikévé, amiben fontos tényezőként jelenik meg a „hely”, mint a létrehozott szimbólum forrása. Mindez azért fontos, mert ezekből a személyes élményekből következik, hogy a gyermekkor periférikus térélményei közvetlen és szoros kapcsolatban állnak a jelenleg is zajló, a kutatásban vizsgált alkotói törekvésekkel, kérdésekkel. A megélt élet viszonyában – életünk jelenéhez képest, mely centrum – a gyermekkor is egyfajta periféria, távoli,

³⁸ Augé, Marc (2012): *Nem-helyek. Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába*. Műcsarnok, Budapest. 50.

³⁹ Ebben az élményben közre játszhattak dédnagyanyám meséi a „régii dolgokról”. Ezek a történetek mágikus realiztikával ruházták fel a helyszíneket és tárgyakat. Az idős asszony visszaemlékezéseit - közeledve saját halál felé - egyre inkább átszöttek a csodálatos álomszerű és látomásos elemek, míg végül szinte teljesen elrugaszkodtak a valóság talajáról, akár csak mesélőjük.

⁴⁰ Bővebben a *Műleírások* fejezetben.

ismeretlen, hátrahagyott. „El kell ismernünk, hogy a különböző metaforák végső soron azt az eredeti és döntő jelentőségű tapasztalatot ismétlik, amikor a gyermek megkülönbözteti magát anyja testétől. Ezáltal születik meg a tér lehetősége és a szubjektum egyfajta (»nem teljes«) elhelyezése.”⁴¹

Mi marad meg mégis a gyerekkor periféria élményéből a művészeti gyakorlatban? A periférián való alkotás első aktusa a bolyongás. Ez a legfontosabb mozzanat, ami kitörölhetetlenül megmaradt, és újra és újra visszavezet a kezdetekhez, ahonnan az alkotás mozzanata fakad, valamint a haszontalan használatba vétele.

A haszontalan használatba vétele

A meséről és a bolyongásról

Szó esett már arról a jelenségről, hogy a periféria nem feltétlenül egy adott hely (város, ország stb.) vagy tér koordinátáinak szélső értékein jelenhet csak meg, sokkal inkább szellemi állapot mintsem pusztán pozíció. A perifirikusság, mint állapot jelenlévő lehet a centrumban is. Erre és a periféria felszámolására is jó példa Budapest Práter utcájának az esete, amely nem is olyan régen még omladozó romos volta miatt a város belsejébe is periférikusan hatott. Nem is az utcára, hanem a házakra gondolok, elsősorban a házak falaira, pontosabban az azokba ütött golyónyomokra. Ezek az üres térrészek, mint összekuszálódott braille-írások pontjai borították még nem is olyan régen az utca házainak falát. A hiány, ami a lövés pillanatától tátongott a felületeken kérlelhetetlenül és hangtalanul a maga állandóságában mesélt minden járókelőnek egy valamikori jelen fülsiketítő hangzavaráról. Közöttük az ember, mintha valami különös áttetszőség okán a múltban járt volna, a nyomok, minden emlékműnél élesebb realitással árultak el valamit, ami félreérthetetlenül a gyilkolás szándéka. El nem tüntetett bűnjelek sorozata, hosszan végig a házakon, olvasható, mint egy tragikus történet. Azóta a városrész megújult, újak a házak, a vakolatok, a bevásárlóközpont, és mindez már

⁴¹ De Certeau, Michel (2010): *A cselekvés művészete. A mindennapok leleménye*. Kijarat Kiadó, Budapest. 123.

nem rendelkezik a történetek, emlékek nyomaival, mindez már nem mesél, elfelejtette a lövéseket, mint egy rossz emléket.

A periféria a mese termőtalaja, hiszen egy már nem létező, de valaha volt világból közvetít, éppen annak okán, hogy emlékei az elmúlnak a jelenben is megtalálhatóak, látható nyomot hagytak, és nem a szándékoltság mindent kiüresítő gyakorlata által. A golyónyomok mint egy-egy üres rész, néhány négyzetcentiméternyi üreg, betöltetlenül maradt hiány, a jelenből kivágva maradt mondanivaló a betöltés után megszűnik, elhallgat.

A perifériának tehát hiánya, üressége az, amit betölt, egy szimbólum, egy narratíva, éppen haszontalansága, használaton kívülisége révén hordoz üzenetet. Haszontalan lehet egy régi épület, valamikor tudószanatórium, száz éve bezárt szoba belső terei, haszontalanok lehetnek személyes emlékek, megélt élmények, amikre már senki nem kíváncsi, és a személy is, aki mindezekre már-már nem is sajátjaiként és egyre kevésbé emlékezik vissza, vagy falak kiszakadt bevakolásra váró üregei. A haszontalan használatbavétele, a bolyongás során kezdődik, tettek nélkül, amikor az emlék, hogy valamikor valami volt itt, és mi lehetett, egy narratíva szövedékévé kezd válni. Annak a titoknak a feltárulása ez, hogy minden és mindenki rendelkezik történettel, amely rendelkezhet tanulsággal, hogy amiről az szól arról azért tudhatok, mert még nyomokban jelen van, nem törlődött ki egészen, nem töltötte be valami, ami elkezdte pusztán és saját történetétől megfosztva használni azt. „A járás tulajdonképpen szemantikai tropizmusoknak engedelmeskedik; vonzzák vagy taszítják a homályos jelentésű megnevezések, a város viszont, sokak számára »elsivatagosodik«, az esztelen, sőt rémisztő immár nem árnyalakot ölt, hanem – akárcsak Genet színházában – kíméletlen, a város szövetét a legkisebb homályt sem tűrve létrehozó fényé alakul át. Ezt a fényt a technokrata hatalom teremti meg, amely a lakosokat felügyelete alá helyezi (de minek a felügyelete alá? nem tudni): A város ránk szegezi tekintetét, s ezt a tekintetet nem lehet állni szédülés nélkül.”⁴²

A periférián való céltalan bolyongás térélménye, valami féle csendhez hasonló, nem a város zajáról beszélek, hanem a bolyongás metafizikájáról, a

⁴² De Certeau, Michel (2010): *A cselekvés művészete. A mindennapok leleménye*. Kijárat Kiadó, Budapest. 128.

praktikus és folytonosan célok által korlátozott és determinált rohanás ellenében, ez a metafizika csakis a hiányos és haszontalan dolgok közeében bontakozhat ki.

A Műleírások című mellékletben bemutatott munkáim periférikus vonatkozását vizsgálva szembetűnő, hogy a legtöbb helyszín vagy beemelt objektum a funkció vesztettség állapotában áll az alkotó folyamatokat megelőzően. A funkció, ami például egy nagyvárosi forgatag közegében áthatja a „dolgokat”, el is távolítja azokat. Sem idő, sem jog nincs hosszasan, zavartalanul szemlélni, birtokba venni őket, hiszen mindannyian egy örökké mozgásban lévő rendszer eszközei, tartozékai, tulajdonai. A periférián a „dolgok” haszontalanul hevernek, művészeti alkotások lehetséges elemeiként.

Számomra a periférián való alkotás meghatározó mozzanata tehát a haszontalan használatba vétele, de nem elpusztítása az alkotásban, hanem történetébe való átlényegítése a céltalan bolyongás során.

A periféria időélménye

Amint már kifejtettük: a periféria a „helyek” és a „nem-helyek” szüntelen egymást kioltó megszületésének és elmúlásának folyamatától távoleső tartomány. Minden, ami ott történik, időbeli lemaradásban van az aktuális „jelenhez” képest. Az aktuális jelen a középpontban éri el legmagasabb fokát, ott a lehető legpontosabb a mai idő, a város viszonylatában a centrumban, a spektákulum morajlásában. Certeau így ír erről: „A tömegek kora jött el, a demokrácia, a nagyváros, a közigazgatás, a kibernetika tömegeinek kora. Ez a képlékeny és összefüggő embertömeg olyan, mint egy sűrű szövésű anyag, sehol nincs benne szakadás vagy folt, számszerűsített hősök sokasága, nincs arcuk, nincs nevük, nem mások ők, mint a személytelen kalkulusok és észszerűségek változó nyelvezete. Az utcák megszámozott folyamai.”⁴³

A centrum tulajdonságához képest a perifériát az elrejtettség állapota jellemzi. A szemlélődés, és a csend közege. Ez a közeg megőrizz valamit a múltból

⁴³ De Certeau, Michel (2010): *A cselekvés művészete. A mindennapok leleménye.* Kijárat Kiadó, Budapest. 129.

a jelenbe, e specifikum mentén válik tartalmakat és inspirációt rejtő közeggé. Egy lakatlan, kiüresedett házban, ahol a bútorok és tárgyak évtizedes mozdulatlanságban hevernek, minden tárgy relikvia, éppen a használaton kívüliség okán. Ugyanúgy az erdőben vagy a pusztaságban töltött idő megváltozott időélménye, a civilizáció viszonyában maga természet is periférikus helyszín.

A periféria tehát nem pusztán tér-, de időélmény is, amennyiben az idő múlásának tempóját a változások irama feltételezi. A periférikus időélményt a lassúság hatja át. Ennek az élmények a konkrét térbeli megnyilvánulását láthatjuk a külvárosi peremterületek épületeiben, amelyek legutoljára kerülnek az infrastrukturális fejlesztések folyamataiba. A Pécs környéki bányatelepek és aknák múltbéli helyszínek, melyeket egy teljesen más jelen tölt meg élettel, mint amit eredeti rendeltetésük feltételezne. Amikor pedig ezeknek az építészeti struktúráknak a nem belakott, elzárt részeire merészkedünk, több évtizede fiókokba tett közetmintavételi jegyzőkönyvekre, vitrinekbe tett étkészletekre, dinamóház mellett álló kutyaólakra bukkanunk.⁴⁴ Ugyanez igaz a sokéves elnéptelenedésből fakadóan kiüresedett határmenti templomra is, aminek ajtaja évtizedek óta nyitva áll, a benne lévő fal mellé támasztott Szent Mihály lovával, ami néprajzi szempontból kincsnek számítana, de itt értéktelen, hiszen eljárt felette az idő. Ezek a térrészek kiüresedettek, a bennük zajló cselekmények ritkák és elrejtettek. Talán bemegy néha bújócskából egy falusi kisgyerek, elbújik a szétmálló harmónium mögé, vagy a hatalmas dinamóház tereiben eldobott technokolos zacskó árulkodik a jelen megnyilvánulásairól. Általában azonban csend van és mozdulatlanság.

Mindezekből kifolyólag a periférián eltöltött idő számomra megkülönböztetett idő. Az oda való megérkezés, mindig mesebeli, utópisztikus élmény, akár a hosszas tükörbe nézés.

„A tükör végül is utópia, miután hely, valós hely nélkül. A tükörben ott látom magam, ahol nem vagyok, egy irreális térben, mely virtuálisan nyílik meg a felület mögött; ott vagyok tehát, ahol nem vagyok, egyfajta árny az, amelytől a láthatóságomat kapom, amely lehetővé teszi, hogy magamra tekintsek, ott, ahol nem vagyok jelen – tükör-utópia.”⁴⁵

⁴⁴ Utalás a Műleírások fejezetben bemutatott *Széchenyi-akna* című alkotás egy részletére.

⁴⁵ A tükör ugyanakkor azonban heterotópia is, amennyiben valós léttel rendelkezik, mely valami módon visszahat arra a helyre, melyet elfoglalok; a tükrön keresztül felfedezem a hiányomat azon a

A periféria tehát mint tér- és időélmény is elkülönül, sajátos formájában közel kerül a szakrálishoz, így eltávolodik a profántól. Semlegességében felerősödik a benne tartózkodó személy benső állapota és az ő kapcsolata, viszonya, szellemi jelenléte tölti be a tér homogén voltát, kiüresedtségét. Ennek az időélménynek meghatározó hatása lehet az alkotói folyamatokra, mert benne az alkotás és minden szellemi tevékenység szintén – akárcsak az idő – a megkülönböztettség minőségében zajlik. „Mert az ünnep (pradnyik) szó szerint az jelenti: üres, szabad, dologtalan, kötetlen, ráérő idő. Az az idő, amelyet nem foglal le a hétköznapi, amely holt idő az állandó rutin szempontjából, elkülönült idő, a világitól mentes, transzcendens, szent.”⁴⁶

Idegenség (alteritás)

Az eddigiekben a perifériát, mint teret, helyszínt vizsgáltuk az alkotással való összefüggéseiben. Nem fordítottunk figyelmet egy másik fontos tényezőre, a periférián való találkozások minőségére.

A „helyek” viszonylatában a perifériára való megérkezés a másmilyen, az ismeretlen felkeresése, a jól ismert, belakott, a birtokolt feladása. Az ismeretlen helyszínen való munka magányához az önmagunkkal való szembenézés kényszerűsége társul. Belakott tereink, helyszíneink nemcsak ismerős közegeket jelentenek, de biztonságos és megismert kapcsolataink hálózatának terepét is. Ezeknek feladásából fakadóan a periférián a nem ismerős, a másmilyen emberekkel való találkozások közegebe is lépünk, úgy is, mint más életformát élő közösségek, társadalmi csoportok életterébe. Így az önmagunkkal való szembenézéssel

helyen, ahol vagyok, miután „odaát” látom magam. Ez a tekintet, mely valahogyan rám vetül ennek a virtuális térnek a mélyéből, az üveg másik oldaláról, önmagam felé közelít; újra magamat kezdem nézni, és újraalkotom a jelenlétemet a valós helyemen. A tükör, mint heterotópia működik, amennyiben a helyet, melyet elfoglalok, mikor a tükörben nézem magamat, egyszerre teszi abszolút valóságossá, mely viszonyban áll a teljes környező térrel, és abszolút irreálissá, mivel ahhoz, hogy érzékelhető legyen, át kell haladnia ezen a virtuális ponton, mely „odaát” található. Foucault, Michel (1967): *Más terekről. Heterotópiák*. EXINDEX. 2004.08.08. <https://exindex.hu/nem-tema/mas-terekrol-1967/>

⁴⁶Florenszkij, Pavel (2015): *A kultusz filozófiája*. Typotex Elektronikus Kiadó Kft., Budapest. 200.

párhuzamosan a másikkal, a más milyennel való szembenezés is kikerülhetetlenné válik. Kikerülhetetlenné, hiszen az alkotó ember céllal érkezik, a rejtekező viszonyrendszerek részévé válás szándékával. A művészeti alkotómunka hatással van ezekre a kapcsolatokra (és viszont), hiszen egy olyan szimbolikus, szellemi áramlással telített cselekmény kapcsán születnek, ami átlényegíti azokat. Azért, mert nem értelmezi és magyarázza meg a praktikusság pusztán materiális okozata. Az én és az ő viszonyába belép, jelen van az alkotás hatása, a „szellemi” létrehozásának feszültsége. Ezek a különbségek bizonyos szinten jól ismertek lehetnek, terapeuták, szociális dolgozók előtt, de milyen tanulságokkal szolgálhatnak a képzőművész tapasztalatában? Ebben a szituációban új összefüggések közé kerül a mi különbözőségünk, távolságunk társadalmi vagy pusztán emberi vonatkozása, amit alapvetően az idegenség határoz meg. Ne próbáljuk meg ezt az idegenséget a maga félelmetes bénító erejétől megfosztani, ezáltal pátoszos köntösbe bújtatni a periférián történő találkozásokat, hiszen mindez nemcsak az ilyen, az alkotás szempontjából „kiteljesedett” pillanatokban érvényes. Egy tanítványom anyukájával váltott pár mondat az „anyaotthon” folyosóján⁴⁷, vagy a lapszabász üzemben éjjelimoszakban dolgozó srácokkal való találkozás a trafóház tereiben⁴⁸, akik betörőnek hittek, mind-mind olyan kapcsolódási pont, melyet áthat, átértékel, hogy nem pusztán praktikus célok vagy a véletlenből fakadó félreértések mentén, hanem az alkotás folyamatának tereiben történnek, melyben többletértéket kapnak, megkérdőjelezhetetlenül, kérlelhetetlenül visszahatnak az alkotómunkára, sőt alkotás létrehozásának céljából hozott határátlépések, komfortzóna elhagyások mentén valósulnak meg.⁴⁹ „Nem azért vonul az ember a pusztába, hogy ott valamilyen identitásra leljen, hanem azért, hogy elveszítse az identitását, a személyiségét, hogy névtelenné váljon.”⁵⁰

„Egy adott térbeli környezethez vagy a térbelivel analóg határvonalú környezethez rögzül, de helyzetét lényegileg az határozza meg, hogy nem tartozik

⁴⁷ *Műleírások* fejezetben bemutatott *Anyaothton* című pedagógiai program során.

⁴⁸ *Műleírások* fejezetben bemutatott Széchenyi-akna című alkotás során.

⁴⁹ „Az idegen magának a csoportnak az eleme, hasonlóan a szegényekhez és mindenféle „belső ellenséghez” – olyan elem tehát, melynek immanens és tagként létrejövő helyzete egyszerre foglalja magába a kívülállóságot és a társként való létet.” Simmel, Georg (2004): *Exkurzus az idegenről*. In: Biczó Gábor (szerk.): *Az Idegen, Variációk Simmeltől Derridáig*, Csokonai Kiadó, Debrecen. 56.

⁵⁰ Bauman, Zygmunt (2004) *A zarándok és leszármazottjai: sétálók, csavargók és turisták*. In: Biczó Gábor (szerk.): *Az Idegen, Variációk Simmeltől Derridáig*, Csokonai Kiadó, Debrecen. 193.

ide már eleve, és olyan minőségeket emel be ebbe a térbe, amelyek nem innen származnak és nem is származhatnak innen. A távolság és a közelség egysége, amelyet az emberek közti mindenféle viszony tartalmaz, a következő, legegyszerűbben így megfogalmazható konstellációit hozza létre: a viszony belüli distancia azt jelenti, hogy a közelség távol van, az idegenség pedig azt, hogy a távoli közel van. Hiszen az idegenség lényegileg pozitív kapcsolat, a kölcsönviszony sajátos formája;⁵¹

Az idegenség ilyen fokú jelenléte az alkotói folyamatokban a képzőművészet vonatkozásában az autonómia és heteronómia kérdését feszegeti. E két egymással szembenálló, egymást kioltó fogalom, minőség feszültsége mögött vagy inkább tengelyében gazdag szellemtörténeti hagyomány áll. Mit is értsünk e két fogalom alatt? Miért fontos számunkra ez az ellentétpár?

„Az autonómia nem valamiféle absztrakt sémát, hanem magát az emberi ént jelöli. Ennek az autonóm éntnek két alapvető jellemzője a szabadság és az éntől különböző dolgok magára való redukciója. Ezen legalapvetőbb jellemzőkön nyugszik a totalításra való törekvés, melyet Levinas a következőképpen foglal össze: »A lét meghódítása a történelem során«. Ezzel szemben a heteronómia az abszolút mással foglalkozik.⁵²»

Autonóm alkotásról abból a nézőpontból beszélhetünk, amely úgy gondolkozik, mivel mindazt, ami történik velem én magam értelmezem akként, ami, és mindazt, amit létrehozok, saját akaratom és képességeim szerint viszem végbe (bár a tőlem független körülmények között, de arra reagálva), így a létrejövő alkotás teljes egészében sajátom, sőt mivel részem, én magam vagyok. Abban a felfogásban, mely a periférián történő alkotást a benne történő találkozások (mind helyszínekkel, de itt elsősorban személyekkel) hatására, azok viszonyai közepette, a másilyen és a Másik⁵³ keresésében, az ő benne rejlő tanulság feltárásában,

⁵¹ Simmel, Georg (2004): Exkurzus az idegenről. In: Biczó Gábor (szerk.): *Az Idegen, Variációk Simmeltől Derridáig*, Csokonai Kiadó, Debrecen. 56.

⁵²Szmeskó Gábor (2019): A spontaneitás értelmében vett szabadság kritikája Lévinas teljesség és végtelen című művében. In: Fried István szerk.: *A tudományos hálózatoktól a hálózatok tudományáig*. SZTE Egyetemi Kiadványok, Szeged. 185.

⁵³„A másikhöz fűző heteronóm viszonyt transzcendentális elsőbbségénél fogva a másik kezdeményezi, mely az arc epifániájával veszi kezdetét. Ez nem megjelenés, nem tárgyként adódik számomra, hanem beszédként áll elő, melynek első szava Lévinas szerint a „Ne ölj!” Ez a parancs a másik ember iránti végtelen felelősséggel ruházta fel az ént. A felelősség értelmezése az életmű későbbi szakaszaiban nyer teljesebb kifejtést, annyit azonban mindenképp érdemes megjegyezni,

megtalálásában látja, sokkal inkább heteronóm folyamatként értelmezi a történeteket. „A heteronóm filozófia alapvető felismerése, hogy a tapasztalás során az én olyan valósággal kerül kapcsolatba, mely alapvetően idegen, különbözik tőle, más, mint ő.”⁵⁴

A Másikkal történő találkozást, mint tényezőt ilyen fokig a középpontban állító magatartás mögött elsősorban etikai megfontolások állnak⁵⁵, ugyanakkor a szemléletnek meghatározó hatásai vannak az alkotói gyakorlatra, ez az, ami számunkra lényeges. „Találón fogalmaz Pavlovits az arc mibenlétével kapcsolatban: »[az arc] törés a véges horizonton [...] Fenomenológiailag az arc végtelensége és nem-tárgyasulása, illetve nem-fenomenalizálása szinonimák«. A tapasztalás keretein való ilyen jellegű túllépés hordozza az arc végtelenségét, ezt nevezi Lévinas tapasztalat nélküli tapasztalatnak. Vagyis amikor az elme véges keretein túlcsordul a másik végtelensége, akkor lehetetlenné válik, hogy az én, mint birtokoltra tekintsen rá.”⁵⁶

A periférián való alkotás során olyan szélsőséges mértékben érvényesül az ismeretlen környezet viszonyaira való ráutaltság, ami még a teljesen magányos alkotói jelenlét mentén is kiegészül az ott élő emberek viszonyaiban való lét tapasztalásával, felmerül a kérdés, mennyire lehetséges egyáltalán valódi értelemben vett autonóm alkotás létrehozása egy ilyen szituációban. Hiszen amennyiben nem birtoklom a helyszínt, és maga a helyszín egyébként is számomra ismeretlen viszonyrendszerek terepe, ottlétemben és főleg alkotói folyamataimra olyan erős hatást gyakorol az ismeretlen, lehetőségeim olyan mértékben függenek számomra ismeretlen emberektől, hogy nehéz teljesen sajátomként értékelni az ott

hogy esetleges előzetes elvárásaink-hoz képest a fogalom hagyományos értelmezése súlyos átalakításokon megy keresztül: nem kell valamit tennie az ének, hogy felelős legyen a tettért, hanem eleve, mint a másikért felelőst ismeri fel magát. Tehát a felelősség nem a tettek utólagos vállalását jelenti, hanem a másik hívására adott választ, feleletet. Ebből adódik a viszony aszimmetrikus jellege.” Levinas, Emmanuel (1999): *Teljesség és Végtelen. Tanulmány a külsőről*. Jelenkor Kiadó, Pécs. 14.

⁵⁴ Szmeskó Gábor (2019): A spontaneitás értelmében vett szabadság kritikája Lévinas teljesség és végtelen című művében. In: Fried István szerk.: *A tudományos hálózatoktól a hálózatok tudományáig*. SZTE Egyetemi Kiadványok, Szeged. 188.

⁵⁵ „amíg az autonómiában az ego saját magának volt kivéve, és ily módon bárhogy viszonyulhatott, addig a heteronómiában az etikai viszonynak van kitéve, és így csak valahogy viszonyulhat az őt körülvevő világ-hoz. A teológia horizontján ez ahhoz a kérdéshez vezetne minket, hogy a Teremtés könyvének elején, az ősbűnt megelőzően vajon szabad volt-e az ember. Vagyis amikor a lét, mint jóság áll elő, beszélhetünk-e szabadságról.” Ua:189.

⁵⁶ Ua:191.

történeteket. A létrehozott alkotás az ismeretlen körülményeinek tereiben születik, amelyben feloldódik az autonómia minősége. Mindennek vizsgálatára és beismerésére azért van szükség, hogy ne igyekezzünk a periféria közegében túlzottan ragaszkodni előzetes elképzeléseinkhez, az alkotáshoz való amúgy is látszati autonóm viszonyunkhoz, annak esélyéért, hogy a találkozások, hatással legyenek az alkotói folyamatokra, hiszen éppen ezeken keresztül lépünk kapcsolatba a periféria terével, ezek által képes az alkotás tükrözni a helyszínben rejlő mondanivalót. Amikor a találkozások beleíródnak az alkotás narratívájában, s annak fontos részét képezik. Ez az, amire esélyt ad idegenségünk.

A megvalósított alkotások során egyre inkább felmerült bennem annak kérdése: Mennyire beszélhetünk a periféria kitettségében autonóm alkotói jelenlétről? Kell-e egyáltalán erre törekednünk, de ha nem, merre vezetnek ennek a felismerésnek az útjai?

A viszonyrendszerek kényszerűen erős hatása által egyre inkább heteronóm folyamatokként tekintek a mögöttem álló erőfeszítésekre (a periférián). Az idő múlásával a megvalósult cselekményekből egyedül a dokumentáció marad meg, de bennem, mint a folyamatok átélőjében egyre halványul a művészeti tett jelentősége. A találkozások tanulságai, a másik emberben felfedezett jelentéstartalmak ereje, viszont egyre csak élesedik, kristályosodik. Ezek nélkül talán hitelét is veszítené maga a mű, de elsősorban a jelenlét a periférián.

A gondolatmenetben e pontig eljutva a perifériáról, mint térről, helyszínről a figyelem egyre inkább az ott élő, ott „talált” személyekre, a velük való találkozásra terelődik. E mögött a tudatos fókuszvesztés mögött annak a folyamatnak az érzékeltetése áll, amely során az alkotói irányok az élettértől a közösségeig vezettek a gyakorlati kutatómunkában.

Közösség

A perifériáról a közösségekig

„De hogyan állhat elő a magány elkülönülése, a bensőségesség a Másikkal szemközt? Vajon a másik jelenléte nem nyelv és transzcendencia?”⁵⁷

A periférikus helyszíneken ért alkotói tapasztalatok során, figyelmem egyre inkább e marginális helyszíneken élő emberek felé terelődött. A velük történő találkozások hatására, fokozatosan tudatosult bennem a felismerés, hogy egy adott helyszínben rejlő mondanivaló nem fejezhető ki teljes komplexitásában az adott helyet, mint életteret, mint otthont a mindennapok során megélő emberek létélményének megismerése nélkül.

A „Közösség” fejezet bevezetésében meg kell határozni, milyen szemlélettel tekint a „másik emberre” az alkotói pozíció, amelyből azok a részvételen alapuló művészeti alkotások megszülettek, melyeknek tanulságai mentén igyekszem új és hiteles következtetéseket levonni a közösségi művészet műfaji meghatározásáról. Mielőtt erre kísérletet tennék, fontos megjegyezni, hogy a közösségi művészet (akár csak a periférián való alkotás) határátlépésekre épülő műfaj, sőt több szempontból maga a gyakorlat a határmezsgyéken való járás művészete.

Először is etikai, morális szempontok szerint, hiszen minden egyes közösségi művészeti alkotás során újra és újra szembe kell nézni a másik ember szabadságának megőrzéséből, vagy az azzal való visszaélés hibájából fakadó morális tanulságokkal és élményekkel. Másodsorban a műfaji határokat illetően, hiszen a taglalt műfaj olyannyira a különböző határterületek és interdiszciplínák gyakorlataira épül (pedagógia, művészetterápia, szociológia, antropológia, színház, film más művészeti műfajok), hogy tiszta formájában talán nem is ragadható meg,

⁵⁷ Levinas, Emmanuel (1999): *Teljesség és Végtelen. Tanulmány a külsőről*. Jelenkor Kiadó, Pécs. 126.

hanem éppen ezeknek a határterületeknek a találkozásából, azok relációjából jön létre.

Nemcsak az alkotó, illetve az alkotásban résztvevő közösségek, személyek határai, előítéletei és korlátjai azok, melyek megismerése révén nem születhet meg a részvételiség és együttműködés a folyamatokon belül. Magának a művészetnek, mint eszköznek is a határaihoz érkezünk el, hiszen azoknak az emberek, akik az alkotásoknak fókuszába kerülnek – abban tevékenyen részt is vesznek – idegen és ismeretlen a képzőművészeti alkotás hatóereje. Ezért a műfaj nem kizárólag az emberi kapcsolatoknak és különböző viszonyrendszereknek, de magának a művészeti aktivitásnak, létjogosultságának és határainak a vizsgálata is egyben. Jogosan tehető fel kérdés: Miért állnak szinte kizárólag marginális helyzetű társadalmi csoportok a bemutatott (Műleírások) alkotások középpontjában (azon túlmutatóan, hogy a velük való közös munkát periférikus helyszíneken átélt tapasztalatok inspirálták)? A válasz a tapasztalati tudásszerzés lehetőségében és a kockázatban, mint inspirációban, mint a folyamatok tétjének alapjában keresendő.

A közösségi művészet megvalósulása ott éri el mondanivalójának és igazságtartamának maximumát, ott a lehető legmagasabb intenzitású a másikkal és az idegennel való szembenézés, ahol akárcsak a periféria esetében, hátra hagyjuk (személyes és társadalmi értelemben vett) védelmi falainkat, és vállaljuk a kitettség kockázatát. Ahogyan tehát határátlépés a periféria a műalkotás és hely viszonyában, úgy legalább olyan valódi határátlépések sora a közösségi művészet emberi kapcsolataink vonatkozásában. Az alkotásba bevont személyek belső állapota, amely válságos vagy átmeneti lévén a belső személyes háború (krízis) viszontagságai közepette tárul föl, magának a művészetnek a létjogosultságát kérdőjelezi meg az ő életükben, de a társadalom tágabb perspektívájában is. Ugyanis e belső személyes háborúk (az alkotásokba résztvevő személyek életterei: gyermekotthon, bányatelepi illegálisan foglalt otthonok, anyaotthon, pszichiátriai, bentlakásos drogrehabilitációs intézet) vonatkozásaiban is sok esetben érvényes mindaz, amit Levinas a háború kapcsán ír:

„A háborúban a valóság porrá zúzza az őt elleplező szavakat és képeket, hogy a maga meztelenségében és keménységében mutatkozzék meg. Kemény valóság (micsoda pleonazmus!), a dolgok kemény leckéje lévén a háború a tiszta lét tiszta

tapasztalataként áll elő felvillanásának pillanatában, amikor lángra kapnak az illúzió drapériái. E fekete fényben kirajzolódó ontológiai esemény egy objektív rend révén – s ez alól senki sem vonhatja ki magát – az eleddig azonosságukban lehorgonyzott lények mozgásba hozásával, az abszolútok mozgósításával egyenlő. Az erő próbája egyúttal a való próbája. Az erőszak azonban nem annyira a megsebzésben és a megsemmisítésben, mint a személyek folytonosságának megszakításában áll, abban, hogy olyan szerepekbe kényszerülnek, amelyekben nem ismernek magukra; hogy nem csupán elköteleződéseiket, hanem tulajdon lényegüket kényszerülnek elárulni, és olyan cselekedeteket kell véghez vinniük, amelyek megszüntetik a cselekvés minden lehetőségét.”⁵⁸

E cselekvésképtelenség, belső blokkoltság, önmagára nem ismerés különböző formái azok, amelyekben a közösségi művészet kísérletet tesz kibontakoztatni igazi lényegét, mely a képzőművészeti alkotás erőterében az emberek közötti kapcsolatok mozzanataiból épül fel.

A fejezet hipotézise: ahogyan az „erkölcstan nem csupán egy ága a filozófiának, hanem maga az első filozófia”⁵⁹ úgy a másikkal való közösség megélése, létrehozása, magasabb rendű kibontakozása különböző cselekedetek mentén nem a művészet egy „új”, a huszadik század második felétől létrejövő ága, hanem maga az első művészet, magának a művészeti jelenlétnek a fundamentuma.

A másik jelenléte az alkotás centrumában, mint a saját élet-tanulságának egyetlen hiteles forrása magával hozza a transzcendens jelenlétet a műben.

„A transzcendenst, mint idegent és szegényt tételezni annyit tesz, mint megtiltani, hogy az Istennel való metafizikai viszony az emberek és a dolgok figyelembevétel nélkül teljesüljön be. Az isteni dimenzió az emberi arcból kiindulva nyílik meg. Ennélfogva a metafizikai ott van, ahol a társas viszony, azaz az emberekkel való

⁵⁸ „Olyan rendet vezet be, amelytől senki sem tarthatja távol magát. Ennélfogva semmi sem külsődleges e rendhez képest. A háború ugyan nem mutatja meg a külsőt [exterioritét] és a mást, mint olyat, viszont lerombolja az Ugyanazt [Mérne] azonosságát... A morális tudat csak akkor állhatja a csúfolódó politika tekintetét, ha a béke bizonyossága erősebb a háború nyilvánvalóságánál. Efféle bizonyosság nem érhető el az ellentétek egyszerű játéka révén. A há-borúból keletkező birodalmak békéje a háborún alapszik. Az elidegenedett lényeknek nem adja vissza elvesztett azonosságukat. Ehhez a léttel egy eredendő és eredeti viszonyra van szükség.” Levinas, Emmanuel (1999): *Teljesség és Végtelen. Tanulmány a külsőről*. Jelenkor Kiadó, Pécs. 5.

⁵⁹ „A teljesség és a lét felölelése vagy az ontológia nem tartogatja a lét végső titkát. A végső szerkezet a vallás, ahol az Ugyanaz és a Más közti viszony az Egész - a Végtelen ideája - ellenére áll fenn.” Levinas, Emmanuel (1999): *Teljesség és Végtelen. Tanulmány a külsőről*. Jelenkor Kiadó, Pécs. 60.

kapcsolatainkban. Az emberekkel való viszonytól elkülönítetten Istennek semmiféle »megismerése« nem lehetséges. A Másik a metafizikai igazság helye maga, mely elengedhetetlen a kapcsolatomhoz Istennel.”⁶⁰

A másik keresésének (a képzőművészeti struktúrákon belül) motivációja tehát egyfelől az alteritással való szembenézés, másfelől ezzel szembe menve a másikban rejlő létélmény tanulságának feltárásában keresendő. Mindez annak fényében, hogy ezek az emberek a társadalom perifériáján valamilyen szempontból átmeneti vagy válságos élethelyzetben vannak, egyértelművé teszi, hogy a cél itt nem más, mint hogy drámaiságával szembenézve megmutatkozzék az élet egy igazi, de rejtett arculata.⁶¹

Ennek a művészeti megközelítésnek tehát alaptézise, hogy minden akár hétköznapi, akár marginalizált helyszín, és az ott zajló élet rendelkezik olyan tanulsággal és mondanivalóval, amely egyedüli és megismételhetetlen. A közösségi művészet szellemisége nem húz határvonalat élet és művészet területei közé, pontosabban e meglévő határok kiterjesztésére, felszámolására törekszik. A társadalmi csoportok bevonásának – véleményem szerint – nem célja (ahogyan ezt sokan látják, láttatják), hanem következménye egy speciális alkotói pozíciónak, amely a megélt életre tekint nemcsak, mint az alkotás forrására, de mint megjelenésének helyszínére is. Az az alkotói attitűd, melynek bemutatására törekszem, nem elsősorban meglévő viszonyok létélmények megváltoztatására,

⁶⁰ „Egyáltalán nem a közvetítő szerepét játssza. A Másik nem Isten megtestesülése, hanem éppen az arca révén, ott, ahol testetlen, ahol Isten feltárulkozik, a fenségesség megnyilvánulása. Az emberekkel való viszonyaink egy nehezen felfedezhető kutatási területet írnak körül (ahol legtöbbször az ember valamilyen formális kate-góriától függ, melynek tartalma csakis „pszichológiai” lehet), és ezek ruházzák fel a teológiai fogalmakat egyszeri jelentésüket. Az etika, vagyis az ember-ember viszony jelentés, tanítás és igazságosság - eme elsődlegességének, egy mára nem visszavezethető szerkezet elsődlegességének a megállapítása, amelyre minden más szerkezet támaszkodik (és különösen azok, amelyek eredeti módon egy személytelen esztétikai vagy ontológiai fenségessel látszanak összeköttetésbe hozni) ...” Levinas, Emmanuel (1999): *Teljesség és Végtelen. Tanulmány a külsőről*. Jelenkor Kiadó, Pécs.59.

⁶¹ „Azzal, hogy a másik alteritását misztériumként fogjuk fel, amely önmagát a szemérem által határozza meg, nem egy enyémmel azonos és enyémmel viaskodó szabadságot, és így nem is egy másik, szembenálló létezőt tételezünk, hanem az alteritást magát. Csakúgy, mint a halál esetén, itt sem egy egzisztálással, hanem az alteritás eseményével, az idegenszerűséggel kerülünk kapcsolatba. Nem a szabadság határozza meg elsődlegesen a másikat, és nem a szabadságból vezethető le az alteritás; maga a másság az, ami a másik lényegét alkotja. Pontosan ezért kerestük ezt az alteritást az erősz abszolút eredeti relációjában, amit lehetetlen a hatalom nyelvére lefordítani, és ha nem akarjuk megmásítani e szituáció értelmét, ettől tartózkodnunk is kell.” Levinas, Emmanuel (2007): *Az idő és a másik. Világosság*, 10. 59.

hanem megismerésére⁶² és feltárására törekszik, ezáltal abban sokkal kevésbé a társadalmi kontextus, hanem sokkal inkább a személyes jelenlét a központi elem.

Nicolas Bourriaud azt állítja: a „megmutatás” aktusa önmagában elég!⁶³ Ez a kijelentés, jól érzékelteti azt a megközelítési módot, amely a műfaj fő mozgásterét a társadalmi-politikai aktivitás tartományába helyezi⁶⁴. Azt az alkotói módszert, amelyről a *Műleírások* fejezetben bemutatott művek tanúskodnak, elsősorban a már említett megismerés és megértés határoz meg, másodsorban a megértés során a tanulságokig való eljutás, majd annak megjelenítése a művészet eszközeivel.

Miben áll a „megmutatás” és a „megjelenítés” közötti különbség?

A mindennapi valóság felületén az abban rejlő mélyebb mondanivaló megjelenítése szimbolikus formákban lehetséges. A szimbólumérték minősége a társadalmi szerepvállalás (társadalmi problémák, politikai állásfoglalás stb.) helyett valahová máshová helyezi az alkotás mondanivalóját.

A közösségi művészetben minden műfajnál élesebben jelenik meg az örökké szembenállásban lévő és a megélt élet során egymást folytonosan kioltó két pólus: az éles realitás (pusztán materiális valóság, elmaradottság, kiüresedett életterek stb.) és a mindennapokon (élet és halál drámaiságán is) túlmutató transzcendens mondanivaló megélési tartománya közötti feszültség.

Amennyiben a közösségi művészet törekvései csak ez előbbiben érvényesülnek, annak kiterjesztését, megjelenését megfosztjuk az utóbbi területeitől. Ugyanakkor az éles realitással való szembenézés nélkül nem születhet

⁶² „Csak az abszolút idegen tud tanítani minket. Csak az ember lehet számomra abszolút idegen – ellenálló mindenféle tipológiával, besorolással, jellemrajzzal, klasszifikációval szemben -, és következésképpen egy olyan „megismerés” célpontja, mely túlhatol a tárgyon. A másik idegensége a szabadsága Levinas, Emmanuel (1999): *Teljesség és Végtelen. Tanulmány a külsőről*. Jelenkor Kiadó, Pécs. 55.

⁶³ „A művészet napjainkban folytatódó fejlődése csak árnyalja Buchloch intuícióját: a művész maga jelek operátoraként jelenik meg, aki termelési struktúrákat modellez, hogy azok jelentéssel teli másolatát hozza létre. Vállalkozó-politikus-rendező. A művészek közös nevezője, hogy mindnyájan megmutatnak valamit. A megmutatás aktusa elégséges a művész definiálásához, akár reprezentációról, akár megjelölésről van szó.” Bourriaud, Nicolas (2007): *Relációesztétika*. Elmegyakorlat – Műcsarnok-könyvek 1., Műcsarnok, Budapest. 23.

⁶⁴ „A nagy állat egyetlen tárgya a bálványimádásnak, egyetlen Ersatz-a az Istennek, egyetlen utánzata egy olyan tárgynak, amely végtelenül távol van tőlem, s amely azonos velem... Minden bálványimádásnak a kollektívum a tárgya, ez kötöz minket a földhöz. A fősvénység: az arany társadalmi valósága. A becsvágy a hatalom társadalmi valósága.” Weil, Simone (2003): *Jegyzetfüzet*. Új Ember Kiadó, Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest. 170.

meg hiteles részvételen alapuló művészeti alkotás. A műfajnak tehát nem pusztán egyikben vagy másikban van dolga, hanem éppen e kettő konfliktusában.

A közösségi művészet

A fogalom meghatározása

„»Részvétel«, »kollaboráció«, »intervenció« – ezekkel a fogalmakkal az utóbbi évtizedekben egyre több tudományos és művészeti területen találkozhatunk, divatossá, széles körben elterjedt, mozgósító erővel is rendelkező jelszavakká váltak.»⁶⁵

A fenti törekvések „talán legerőteljesebben a művészeti praxisban és a vele elválaszthatatlanul összenőtt művészetelméleti gondolkodásban jelentek meg, és kaptak azonnal nevet (community-based art, dialogic art, participatory art, interventionist art, collaborative art) ezek a részvételen, közös munkán, együttműködésen alapuló törekvések. Claire Bishop, angol művészettörténész és kritikus – az irányzat egyik programadó tanulmányának szerzője – a 90-es évek elejét jelöli meg a művészetvilágban lezajlott átalakulás kiinduló pontjaként. Ennek látható jeleként mind a művészek, mint a kurátorok elkezdtek érdeklődni a kollektivitás, az együttműködés lehetséges formái iránt, s kísérletekbe fogtak, milyen módon lehet a művészeti projekteket az érintett társadalmi csoportokkal közösen megvalósítani.”⁶⁶

Láthatjuk, hogy a művészeti ág, milyen sokféle megnevezés mentén vált széleskörűen elfogadott alkotói gyakorlattá.⁶⁷ Ennek oka abban keresendő, hogy a

⁶⁵ Szijártó Zsolt (2017): „A részvétel művészete”. In: *Kollaboráción alapuló projektek a társadalomtudományokban*. Szijártó Zsolt, PTE BTK Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék. 1.

⁶⁶ Ua.

⁶⁷ A relációs gyakorlatok ezen kibővült terepe jelenleg számos név alatt fut: társadalmilag elkötelezett művészet (socially engaged art), közösségen alapuló művészet (community-based art), kísérleti közösségek (experimental communities), párbeszédese művészet (dialogic art), határ-művészet (littoral art), részvételen (participatory), beavatkozáson (interventionist), kutatáson alapuló (research-based) vagy kollaboratív művészet (collaborative art). Bishop, Claire (2007): *A szociális fordulat: a kollaboráció és elégedetlenei*, EXINDEX 2007. 11.03. <https://exindex.hu/nem-tema/a-szocialis-fordulat/>.

műfaj a mindennapi élet területeiről választja megjelenési felületeit, amelyekkel legváltozatosabb formákban lép aktív kapcsolatba. A társadalom e széles spektruma pedig sokkal heterogénebb formákkal rendelkezik, mint az autonóm művészet színterei. Mondhatjuk, hogy a jelenség hihetetlen sokrétű diszciplínát és határterületet termel ki magából, amelyek mindegyike más és más karaktert öltve – a bevont közösség egyedi jellege kapcsán – sorolódik a műfaj fő csapásirányának valamely ágához.

A fő csapásirány kulcsmozzanata a részvétel megteremtése. A témakör legtöbb lényegi eleme levezethető abból az alapvetésből, hogy ezeknek a sokrétű és határterületekre épülő művészeti formáknak mindegyike valamilyen módon kísérletet tesz a részvétel kiterjesztésére. Ebből kiindulva, ha a műfaj előzményét kutatjuk, akkor a 20. század elejéig kell visszatekintenünk.

„Bishop a dadaisták egyik, a 20-as években elkövetett akciójára – mikor Párizs lakosságát megpróbálták egy gyalogtúrára invitálni, amit végül elmosott az eső – a részvételi művészet előfutáraként tekint. Hasonlóképp megemlíti a brechti színház nézők felé irányuló, kritikai hozzáállást serkentő módszereit.”⁶⁸ Bourriaud így fogalmaz: „A néző »részvétele«, melyet a Fluxus happeningjei és performanszai teoretizáltak, mára a művészi gyakorlat állandó elemévé vált. A reflexió, melyet Marcel Duchamp kezdeményezett a »művészeti együttható« (coefficient d’art) fogalmának bevezetésével arról, hogy a befogadó mennyiben járul hozzá a műalkotás létrejöttéhez, mára teljesen feloldódott az interaktivitás kultúrájában, amelyben a kulturális tárgy átvihetősége tényként jelenik meg.”⁶⁹

A hazai előzmények közül válogatva említhetjük Erdély Miklós szellemiségét⁷⁰, akinek a művészet és élet határmezsgyéjén járó alkotói módszere generációkra hatott. Más művészeti műfaj képviselőjeként, a színház területéről, Halász Péter személyét, aki az alkotó(k) közönséggel való viszonyáról így fogalmaz: „A színház a leghatékonyabb közös szellemi tér.” Ugyanakkor mást is

⁶⁸ Trapp Dominika (2012): *Csakoda - Képvándorlás Magyarországon*. ELTE., Budapest.

⁶⁹ Bourriaud, Nicolas (2007): *Relációesztétika. Elmegyakorlat*. Műcsarnok-könyvek 1. Műcsarnok, Budapest. 21.

⁷⁰ Hornyik Sándor-Szőke Annamária szerk. (2007): *Kreativitási gyakorlatok, FAFEJ, INDIGO. Erdély Miklós művészetpedagógiai tevékenysége 1975–1986*, Gondolat Kiadó, Budapest.

mond: "A színház elsődleges feladata éppen az önazonosításban van. Ki vagyok? Mi vagyok? Mit keresek itt? Honnan jöttem, hová tartok, és mi a dolgom?"⁷¹

A részvétel megteremtésével összefüggően szinte kimeríthetetlen és hihetetlenül szerteágazó a példák sora a 20. század második felétől a 90-es évekig. A bemutatott példák nyilván csak szűk metszetét jelentik annak a gazdag szellemiségnek, amelyből végül egyre tisztábban bontakozik ki és napjainkig tart a közösségi művészet definiálása.

Az előképeket szemlélve úgy tűnik, az előző század egyik legfőbb vívmányaként születik meg a „részvétel” művészete.

A kollaboráció megteremtésére tett kísérlet tehát korántsem újkeletű törekvés, és szinte minden művészeti ág, így a képzőművészet, a zene vagy az építészet megtalálja a maga formáit, melyen keresztül kapcsolódhat a részvételiség szellemiségéhez. "A szociális lakásépítés nem új keletű gondolat, megjelent már a modernizmus kezdetén. Ma azonban már mást is takar a szociálisan elkötelezett építészet. A kulcsszó a participáció. A modernizmusban a főszerep az építészeké és a döntéshozóké volt, a megvalósult épületek az ő elképzeléseiket tükrözték arról, hogyan lehet a szerény körülmények között élők számára ideális lakásokat kialakítani. A participatív építészet ettől lényegesen különbözik, számít a szociálisan rászoruló közösség aktív részvételére, és szoros kapcsolatban van az adott közösség identitásának építésével. A részvétel fogalmának és gyakorlatának beemelése a modernitásban megkezdett szociális célú építés új szintjét jelenti."⁷² Mindezek a folyamatok más tudományterületeken is elindultak, úgy, mint a szociológia⁷³ vagy a pedagógia akár összefonódva a fent említett műfajokkal.

⁷¹ "A színház a leghatékonyabb közös szellemi tér" – Halász Péterre emlékezünk Színház.net, Színház.org, MTV, 2018.08.20. <https://szinhaz.org/multidezo/2018/08/20/halasz-peter-75/>

⁷² Zöldi Anna (2016): Think global, build social! A szociális építészet új formáiról. Beszélgetés Michael Müller-Verweyennel, a budapesti Goethe Intézet igazgatójával, *Metszet*, 05-06. 50-53.

⁷³ „Akció-antropológia”, „alkalmazott antropológia”, „kollaboratív antropológia” - s a jelzők még tovább folytathatók: „public anthropology” (Marcus), „indigenous anthropology”, „engaged anthropology” (Low-Merry). Ugyan különböző elméleti hagyományokkal, kutatási módszerekkel rendelkező irányzatokat jelölnek a kulturális antropológia tudományterületén belül, egy dologban mégis közösek: alapvető fontosságúnak tartják a kutatás alanyaival való szoros együttműködést, illetőleg a tudományos tevékenység kiterjesztését az akadémiai tudástermelés hagyományos területein túlra. Szijártó Zsolt (2017): „A részvétel művészete”. In: *Kollaboráción alapuló projektek a társadalomtudományokban*. Szijártó Zsolt, PTE BTK Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék. 2-3.

Fontos megjegyezni, hogy több – az „itt és most” felől nézve kezdeti és tiszta kísérlet – nem pusztán vagy nem elsősorban személyek és társadalmi csoportok részvételének megteremtésére irányult, hanem a hangsúly az élet vagy a létezés olyan tartományaira helyeződik, amelyek addig nem képezték a művészeti alkotás tartományát. A megélt élet mindennapi történései, a véletlenből fakadó, nem várt mozzanatok igazsága⁷⁴, a jelentéktelenben és a hibákban rejlő eddig fel nem fedezett mondanivalók feltárásához vezető út megtalálása volt a cél⁷⁵.

Ez az út a művészeti életen és magán a művészen kívül eső személyek bevonásán át az előre megtervezett és megrendezett szituációkon kívül eső tartományok az alkotás részévé válásán, tehát a részvétel megteremtésén keresztül vezetett. Jó példa erre John Cage 4' 33" című műve: „Akárhol legyünk is, javarészt zajokat hallunk. Ha nem figyelünk oda, akkor zavaróak. De ha fülelünk, akkor izgalmasok is lehetnek...”⁷⁶

Az imént említett Halász Péter (akinek alkotói módszerei a kezdetektől, szorosan összefüggenek a „részvétel gyakorlatával”) munkásságának és életének záró akkordjaként - nemsokkal halála előtt - megrendezi saját temetését. Abból az indíttatásból, hogy szeretne részt venni ezen a fontos eseményen, és meghallgatni barátai búcsúbeszédét. Ez az ironikus, humoros, és egyszerre kíméletlenül komoly gesztus jól példázza a teljesen személyes és metafizikai töltetű motivációt, ami a részvételen keresztül megjelenő művészet megteremtésére irányul.

Napjainkban is az előzményeket vizsgálva eltérő indíttatásokkal találkozunk. Mindenesetre a műfaj 90-es évekre datált expandálásához nagyban hozzájárultak, azok a politikailag is elkötelezett kritikai irányzatok, amelyek a fennálló művészeti intézményrendszerek struktúráival szemben pozicionálták magukat, mintegy az azokon belül zajló folyamatok demokratizálására és

⁷⁴ „A szépség a véletlennek és a jónak egymásra találása.” Weil, Simone (2003): *Jegyzetfüzet*. Új Ember Kiadó, Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest. 74.

⁷⁵ Erdély Miklós szellemisége is ebből az irányból kapcsolódik a témánkhoz. Hornyik Sándor – Szőke Annamária szerk. (2007): *Kreativitási gyakorlatok, FAFEJ, INDIGO*. Erdély Miklós művészetpedagógiai tevékenysége 1975–1986, Gondolat Kiadó, Budapest.

⁷⁶ A "4'33" című művében egyetlen hangot sem kell az előadónak megszólaltatnia, elegendő figyelnie a csöndre, "szólaltassák" meg bárhol is a darabot. A budapesti bemutatón Kocsis Zoltán játszotta, azaz, hogy nem játszotta, mivel ez az opus egy ún. csendmű, négy és félpercnyi csendből áll, lemezről az Amadinda ütőhangszeres csoport tolmácsolásában hallgathatjuk meg.” Lantos Erzsébet: John Cage: 4'33" – műelemzés, In: HangÁr, Beszéd Oktató Műhely, https://retorika.hu/beszed_csend-John-Cage

kiterjesztésére törekedtek. „Ebben a teoretikus és művészi értelmezési erőfeszítésben a »spektákulum« fogalma központi szerepet játszott.”⁷⁷

„A spektákulum, a látványra való koncentráció a polgárt »nézővé« degradálja, passzivitásra készíti, és megerősíti azt a meggyőződését, hogy ő csak tanúja lehet az eseményeknek, de nem irányítója vagy alakítója. Máskülönben a nézőnek indoka sincs az esetleges ellenállásra vagy lázadásra, mivel a spektákulum azt üzeni, hogy: „minden, ami megjelenik: jó – és minden, ami jó: megjelenik” ... A spektákulum állásfoglalás, mégpedig a létezővel való megbékélés értelmében: „a létező rend önmagáról szóló, végeérhetetlen beszéde, öntömjenező monológja.”⁷⁸ Azokra a művészeti törekvésekre tehát, melyek a „szociális fordulatként”⁷⁹ megnevezett változásoknak megágyaztak, tekinthetünk úgy, mint egy elméleti és teoretikus szemlélet gyakorlatra váltása. Ezekről a folyamatokról Sziijártó Zsolt így fogalmaz: „Mintegy e kritikai szempontrendszer tovább gondolva, kísérleteket kezdtek a művészeti termelés alternatív módjainak létrehozására, olyan munkák és projektek megvalósítását tűzték ki célul, amelyek a művészetvilág hagyományos elveivel képest más módokon épülnek fel. Így nem az individuális »szerzőt«, a »művészt«, hanem a projektben együtt dolgozók csoportját tekintik a mű létrehozóinak.”⁸⁰ Eszerint a „közösségi művészet”, de inkább az, ami történt vele, valójában gyökereinél fogva összefonódik a politikailag és társadalmilag elkötelezett aktivitásokkal. Azok az alkotók és alkotások, amelyeket a téma programadó irodalma említ rendszerint „általános” társadalmi problémákra reflektálnak,⁸¹ (vagy művészet és társadalom viszonyára) és maga a kollaboráció az

⁷⁷ Horváth Gizella (2016): *A relációesztétika ideiglenes közösségei*. Partium Kiadó, Nagyvárad Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen.180.

⁷⁸ Debord, Guy (2006): *A spektákulum társadalma*, Balassi Kiadó-BAE Tartóshullám, Budapest. 12.

⁷⁹ Bishop, Claire (2007): *A szociális fordulat: a kollaboráció és elégedetlenei*. EXINDEX 2007. 11.03. <https://exindex.hu/nem-tema/a-szocialis-fordulat/>.

⁸⁰ Sziijártó Zsolt (2017): „A részvétel művészete”. In: *Kollaboráción alapuló projektek a társadalomtudományokban*. Sziijártó Zsolt, PTE BTK Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék. 1. fej. 2.

⁸¹ Claire Bishop - *A szociális fordulat: A kollaboráció és elégedetlenei* című írásának első bekezdését, melyben kiemeli, melyek azok a művészeti teljesítmények, amikre alapozza mondanivalóját: „A Superflex internetes tévécsatornája egy liverpooli lakótelep idős lakói számára (Tenantspin, 1999); csoportok és egyének, akik Annika Eriksson meghívására a Frieze Art Faren tették közzé gondolataikat és készségeiket (Doyou want an audience? 2003); Jeremy Deller Social Parade-je San Sebastiánban több mint húsz társadalmi szervezet részvételével (2004); Lincoln Tobier, aki fél órás rádió programok létrehozására tanította a helyi lakókat Aubervilliers-ben, Párizs észak-keleti részén (Radio Ld'A, 2002); az Atelier Van Lieshout A-Portable elnevezésű úszó

adott jelenséget a problematika felől megközelítve igyekszik relevánsná válni. A szándék az aktivitás „felmutatására” irányul.⁸² „A »relációs világot« teremtő mű, társadalmi rés (interstice) aktualizálja a szituacionizmust és kibékíti – már amennyire lehetséges – a művészet világával.”⁸³ Claire Bishop megfogalmazásában tehát fordulatról beszélhetünk, Nicolas Bourriaud pedig így definiálja mit is „kellene” értenünk a „social turn” után azalatt, hogy művész. Idézet a Relációesztétika című programadó írásmű Glosszáriumából: „Benjamin Buchloch kritikus a hatvanas évek konceptuális és minimalisat generációjára utalva a művészt úgy határozza meg, mint tudós-filozófus-kézművest, aki »munkájának objektív eredményeit« átnyújtja a társadalomnak. Szerinte ez utóbbi következett el a művész, mint »médium és transzcendentális alany« figurája után, amelyet Yves Klein, Lucio Fontana vagy Joseph Beuys testesített meg. A művészet napjainkban folytatódó fejlődése csak árnyalja Buchloch intuícióját: a művész ma jelek operátoraként jelenik meg, aki termelési struktúrákat modellez, hogy azok jelentéssel teli másolatát hozza létre. Vállalkozó-politikus-rendező. A művészek közös nevezője, hogy mindnyájan *megmutatnak* valamit. A *megmutatás* aktusa elégséges a művész definiálásához, akár reprezentációról, akár megjelölésről van szó.”⁸⁴

abortusz klinikája (2001); Jeanne van Heeswijk projektje, melynek során a rotterdami Vlaardingen lakói számára egy halálraítélt bevásárló központot kulturális központtá alakított (De Strip, 2001–2004); Lucy Orta workshopjai Johannesburgban (és máshol), ahol munkanélkülieket oktattak új divat-ismeretekre és a kollektív szolidaritásról cseréltek eszmét (Nexus Architecture, 1995–); a Temporary Services rögtönzött, a környék hulladékából épített environmentje a los angelesi Echo Park egy üres telkén (Construction Site, 2005); Pawel Althamer, aki egy csapat „problémás” tizenévest (köztük saját két fiát) küldte Varsó Bródno nevű munkásnegyedéből maastrichti retrospektív kiállítására egy kis lézengésre (Bad Kids, 2004); Jens Haaning naptára finnországi menekültek fekete-fehér portréival, akik menedék kérelmük elbírálására várnak (The Refugee Calendar, 2002)” Bishop, Claire (2007): A szociális fordulat: a kollaboráció és elégedetlenségei, EXINDEX 2007. 11.03. <https://exindex.hu/nem-tema/a-szocialis-fordulat/>

⁸² Fehér Dávid, Bourriaud Relációesztétikájára reagálva, a következő magyarországi példákat említi: Nem csak a (többek között) Bourriaud által rendezett, Magyarországon is bemutatott *Fuori uso '06. Altered States. Are you experienced?* (2006) című kiállítás magyar résztvevőire, Csörgő Attilára és Benczúr Emesére érdemes gondolnunk, hanem például Nagy Kriszta és Lakner Antal bizonyos műveire, a Kis Varsó életművének jelentős részére, vagy Mécs Miklós tevékenységére is. A relációesztétika jellegzetes példájának tekinthető Gerhes Gábor sokat vitatott Kósa Lajos (2009) szobra, amely művészet és politika kapcsolatára kérdezve interakciók sorát indította el. Fehér Dávid (2010): Relációesztétika és Deejaying: Nicholas Bourriaud: Relációesztétika, Utómunkálatok. BUKSZ- Budapesti Könyvszemle. 116-120.

⁸³ Bourriaud, Nicolas (2007): *Relációesztétika*. Elmegyakorlat – Műcsarnok-könyvek 1., Műcsarnok, Budapest. 92.

⁸⁴ Ua.

Ezek tehát a műfaj meghatározását segíteni hívatott elméleti előzmények, kulcsfogalmak, művészeti folyamatok. Mint (elsősorban) alkotó ember számára azonban a közösségi művészet, mint megélt valóság egészen más minőségben tűnik fel (annak ellenére, hogy elfogadom az idézett szövegek relevanciáját saját kontextusukban).

Ezen a ponton vissza kell térjek a fejezet bevezetőjében megfogalmazott gondolatokhoz, hogy egy mélyebb szinten kifejtve rögzítsem, miről is szeretnék beszélni a továbbiakban. A személyesség jelenlétére, hangsúlyosságára gondolok a közösségi művészetben, mint műfajon belül. A személyességre azon túlmutatóan mint saját megélt létélményre, bár azzal elemi szinten összefüggésben van. Ezenkívül szorosan kapcsolódik azzal a számomra alaptézisként megélt gondolathoz, ami szerint a „művészetek minden formája az igazságra törekszik”⁸⁵. Pilinszky János megfogalmazásában: „A művészet ambíciója tulajdonképpen nem más, mint a tényektől eljutni a valóságig.”⁸⁶

Meglátásom szerint az általános tulajdonképpen nem átélhető. (Mivel közösségi művészeti kísérleteim során marginalizált társadalmi csoportokkal dolgoztam együtt, a felvetést erről az oldalról próbálom megvilágítani.) Olyan, hogy „mélyszegénységben élő roma kisebbség” létezik, de nem átélhető a vele való találkozás. A megélt valóság mindig személyes kapcsolatokon keresztül bontakozik ki. Ezekben pedig érvényüket veszítik az általános kategóriák. (Számomra ellentmondásos hozzáállás a kategóriákon túlmutató, személyes kapcsolódási pontokat később egy általános viszonyrendszer mintázataként reprezentálni). Ennek a tapasztalatnak az igazsága mentén pedig a közösségi művészet metafizikai tartományaihoz jutunk el, ami jelenleg egy súlyosan alulértékelt olvasati lehetősége az ilyen jellegű folyamatoknak. Úgy érünk el erre a síkra, mint „tényektől a valóságig”. Ugyanakkor az a valóság, amiről Pilinszky – Rilke, és Simon Weil

⁸⁵ Andrei Tarkovszky (interjúrészlet): „Először: is a művészeteknek minden formája az igazságra törekszik. Másodszor: Az általánosítás a modell alkotás eszközét keresi.”

https://www.youtube.com/watch?v=gpX3HfMg_s8

⁸⁶ Részlet a *Hűség a labirintushoz* című dokumentumfilmből. Az idézetet Pilinszky Rilke emblematikus kijelentése kapcsán fogalmazza meg, miszerint: „Rettenetes, hogy a tényektől sose ismerjük meg a valóságot!” (Rilke)

https://www.youtube.com/results?search_query=H%C5%B1s%C3%A9g+a+labirintushoz

kapcsán – beszél, ennél is összetettebb, egyszersmind végtelenül meztelen és „késéles” létélmény.

Személyes életemben ez a létélmény a művészet eszközeivel a legmegközelíthetőbb. A közösség viszonylatában pedig a közösségi művészetet keresztül.

A részvétel lehetősége

Új közönség, a művészeti élet, a befogadás formái

A részvétel lehetősége címszó alatt első olvasatra az ilyen jellegű művészeti gyakorlatok hatására, formáira, azok elemzésére gondolhatunk. Ennek ellenére ebben a fejezetben az alkotó szemszögéből szeretnék bemutatni lehetséges tanulságokat. A legtöbb tanulmány vagy értekezés arra keresi a választ, hogy milyen aktivitásokat értünk *community-based art*, *dialogic art*, *participatory art*, *interventionist art*, *collaborative art*⁸⁷ címszavak alá sorolt művészeti megnyilvánulások alatt, illetve ezeknek a megvalósult folyamatoknak az elemzésére tesz kísérletet.

Milyen lehetőségeket rejt az alkotó számára, a részvétel beemelése az alkotói folyamatokban? Milyen sajátos szellemiség és lelkiület kibontakozását hordozza magában a valódi „relációesztétika” a kapcsolatokon keresztül megélt alkotói jelenlét?

A kortárs képzőművészetet befogadó műértő közeg a teljes társadalomra vetítve egy igencsak szűk réteget jelent. Ezen a környezetben belül is fennálló hierarchiák jellemzőek, összefüggően intézményekkel, galériákkal, kurátori kapcsolatokkal, képzőművészeti folyóiratokkal. Ez a jelenség teljesen alapvetőnek és magától értetődőnek tekinthető, meglete evidens, túlzott elemzésre nem szorul. Ha ezt a közeget „insidernek” nevezzük, az ezen kívüli világot pedig „outsidernek” tituláljuk, akkor kijelenthető, hogy a közösségi művészet, illetve ennek

⁸⁷ Szijártó Zsolt (2017): „A részvétel művészete”. In: *Kollaboráción alapuló projektek a társadalomtudományokban*. Szijártó Zsolt, PTE BTK Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék.

interdiszciplinái – mint például a művészetterápia – ebben a külső „outsider” világban keresi és találja meg működésének nemcsak terepét, de eredményeinek befogadó közegét is, elsősorban ott, ahol és akkor, amikor megvalósul. Az ilyen irányú aktivitások galériákban történő reprezentálása csakis másodlagos és töredékes megnyilvánulás lehet, hiszen a műfaj legfőbb tulajdonsága, hogy a kapcsolatokon (melyek csakis a jelenben zajlanak) keresztül bontakozik ki.⁸⁸

Ez a jelenség az alkotó szempontjából olyan meghatározó felismerésekhez és tapasztalatokhoz vezet, ami alapjaiban értelmezi újra szerepét, működésének irányait. Az alkotás folyamata kétségtelenül az adás és felmutatás gesztusával teljesebbé válik, ami egy befogadó közeget, közönséget feltételez. A közösségi művészet (és határterületei) esetében a megvalósulás pillanataiban szinte titokzatos módon ez a közeg nem esik egybe a műértő „insider” társadalmi rétegekkel, hanem olyan marginális társadalmi csoportok vagy egyszerűen „hétköznapi emberek” között és „hétköznapi” helyszíneken valósul meg, amelyek egyébként teljesen nélkülözik a művészeti aktivitást, hiszen az jelen társadalmunkban egy szűk közegre, és szintérré korlátozódik.

Ez a korlátozódás nyilvánvalóan abból fakad, hogy a progresszív művészet megértése magas intellektuális felkészültséget igényel a befogadótól. A közösségi művészet vagy a művészetterápia viszont az emberi lelkioldaltól közelít a személyek felé. Arra a létélményre fókuszál, amit ezek a személyek magukban hordoznak, és közös tapasztalatokat implikál, melyek mentén érthetően szólhat – és éppen ez a részvétel létrehozásának célja – a bevont közösség tagjaihoz, függetlenül azok kulturális helyzetétől. Így teremti meg a saját és az új közönségét, a befogadó közegét, az együttműködés táptalaját.

Ebből fakadóan az alkotó már nem egy meghatározott műértő közeg és arra épülő intézményrendszer számára készíti alkotásait és nem is saját meglévő környezetének, hanem arra a konkrét relációra fókuszál, ami mentén megvalósul az adott művészeti tevékenység. Nem azt keresi, ki érti meg munkájának mondanivalóját, hanem azt, hogy ő kit (és azon keresztül milyen jelenséget,

⁸⁸Szemben a következőkkel: Ahogy Miwon Kwon említi, a művész a közönség szemében nem tűnik el, teret adva számukra, hanem csendes főnökké minősül át, akinek munkája akkor nyeri el igazi értelmét, mikor a művészeti elit méltatja.” Trapp Dominika: *Csakoda-Képvándorlás Magyarországon*. 6.

viszonyrendszert) érthet meg (jobban) az alkotói munkán keresztül. Ennek megtapasztalása egy sajátos művészeti látásmód kimunkálásához vezethet, amelyben – ahogy Nicolas Bourriaud írja – „a művészet egy sajátos társas lét megvalósulásának helye”.⁸⁹ Az ebbe a társas létbe való megérkezés, azonban lemondásokkal is kell, hogy járjon a művész részéről. Nem tekinthet az alkotásba bevont személyekre és azok viszonyaira művészetének alapanyagaként, és magára az együttműködésre sem tekinthet saját művészetének kibontakozásaként. Valahogy úgy lehetne ezt a paradox folyamatot érzékeltetni, hogy az, ami megelőzi a találkozást, és az, ami követi azt, az a művész munkájának, praxisának része. A találkozás pillanataiban viszont képesnek kell lenni pusztán egy embertársnak lenni, aki jelen van az említett „társas létben”. Amit kap az alkotó a lemondásért cserébe, az egy olyan felszabadult művészeti szemlélet, mely nem függ a továbbiakban a műértő közeg és az ahhoz kapcsolódó intézményrendszer visszajelzéseitől, hiszen ennek helyét maga a bevont közösség váltja fel. Ugyanakkor kétségtelenül megszületik a lehetősége, egyben veszélye is, hogy ez az élmény végérvényesen eltávolítja az „insider” státusz birtoklásától.

Ezekben a munkálatokban a művész valahol önmaga előjeléről mond le, arról, ami kiemeli és meghatározza társadalmi szerepét, sőt önmagáról alkotott képét. Tapasztalatom szerint az ilyen jellegű lemondások nélkül nem születhet meg hiteles közösségi művészeti jelenlét.

A részvéten alapuló művészeti gyakorlatok új működési területet kínálnak fel a művész számára. Kiterjedésük természeténél fogva nem korlátozódnak kulturális intézményrendszerek platformjaira. A jellemző gyakorlat, mégis az, hogy az alkotók ezekre a területekre, olyan felületekként gondolnak, ahonnan beszállíthatják a különböző tartalmakat „insider” közegükbe. A valóságban viszont ezek az új működési területek ennél sokkal többet rejtenek magukba, és ezzel párhuzamosan többet is várnak el az odamerészkedő kortárs képzőművésztől.

⁸⁹ Bourriaud, Nicolas (2007): *Relációesztétika*. Műcsarnok-könyvek, 1. Műcsarnok, Budapest. 16.

A lemondás minősége

A személyesség megőrzése a közösségi művészetben

„Az emberiség és az istenség közötti, majd az emberiség és a tárgyak közötti viszonyok után a művészet az emberek közötti viszonyokra összpontosít, ahogyan az a kilencvenes évek eleje óta a művészek tevékenységében megfigyelhető.”⁹⁰

Az előző fejezet összefoglalásában meghatározott problematika, véleményem szerint, a műfajra – elsősorban a téma teoretikusai által – aggatott jelszavak és kategorikus célkitűzések zsibbasztó hatásából is fakad. Mintha a művészetelméleti diszkurzus, az ilyen irányú alkotói kísérleteket egyedül az úgynevezett „társadalmilag elkötelezett” művészek privilégiumaként tartaná számon.

A fenti Nicolas Bourriaud idézet jól példázza ezt az általam problémásnak tartott kategorikus megközelítési módot. Nem látom a válaszokat azokra a kérdésekre: Miért ne szólhatna, miért ne fókuszálhatna közösségi művészeti tevékenység Isten és ember viszonyára? Miért ne állhatna, valamilyen helyszín vagy kézzelfogható tárgyi környezet - a közösség számára személyes módon - a részvételalapú alkotások középpontjában.

Ugyanakkor kétségtelen, hogy a közösségi művészet az embert állítja a középpontba, és az emberről a legteljesebben igyekszik szólni, de felmerül a kérdés: Melyik emberről? Milyen az az ember, akiről szól? Mert, nem csak a jogokkal bíró, vagy jogaitól megfosztott személy, az elismert, vagy kirekesztett társadalmi csoportot képviselő ember az, akiről szólhat.

Eddigi tapasztalataim alapján úgy látom a műfajon belüli alkotást, mint egy történet legvalóságosabb megélésére adott lehetőséget. Minden eddigi közösségi művészeti folyamatot, amelyben tevékenyen részt vettem, egy történetként tudom értelmezni. Kierkegaard *Félelem és reszketés* című művének éppen abban a fejezetében bukkanhatunk a következő Arisztotelészi mondatra, amely fejezet Ábrahám „tettének” etikai vonatkozásait vizsgálja: „A történetnek tehát ez a két része: a fordulat és a felismerés”.⁹¹ A közösségi művészeti folyamat számomra

⁹⁰Bourriaud, Nicolas (2007): *Relációesztétika*. Elmegyakorlat – Műcsarnok-könyvek 1. Műcsarnok, Budapest. 23.

⁹¹Kierkegaard, Soren (1986): *Félelem és reszketés*. Európa Könyvkiadó, Budapest. 145.

olyan történet, ami valós térben valós emberekkel esik meg, ami helyet és teret enged a benne résztvevő szereplőknek a lehető legigazabb fordulatra és az abból következő felismerésre. Ennek a történetnek lehet iránya, de nem rögzülhet a kimenetele és a tanulsága, hiszen ez önmagába elfojtana minden hiteles és releváns végkimenetelt. Megölné a fordulatot, megszüntetné a felismerést.

Egyértelmű, hogy Bourriaud, mint a téma programadó művészetirója, milyen általános folyamatokra gondol, a műfaj gyakorlatából következtet, de mintha a művészeti párbeszéden belül manapság mindent felülírna a didaktikus társadalmi üzenet szempontrendszerre, ami komolyan rányomja a bélyegét a műfaj egészére.

Az én nézőpontomban a közösségi művészetnek éppúgy lehet témája, mozgatórugója bármilyen személyes ihletettség, mint más műfajok és gyakorlatok esetében. A bevont személyek egyébként sem általános társadalmi problémák résztvevői elsősorban, hanem személyes életútjuk és sorsuk tanulságának őrzői. Olyan életutak vagy állapotok ezek, amelyek háttérben természetesen ott állnak a társadalmi kérdések, de nem várható el, hogy ezeket szintetikus és jól artikuláltan közvetítsék (magától a közös munkától sem várható ez el). Ami átélhető, az a teljesen egyszerű élet közösen, a lemondás az általánosról a személyesért cserébe.

Átélt tapasztalatom, hogy a részvételen alapuló alkotások dinamikája során, egy bizonyos ponton a közösség (ideális esetben) elérkezik egyfajta „lemondás” állapotig. Ez az a mozzanat, amely során eredeti elvárásaik, előítéleteik (pozitív, negatív) stb. a megvalósuló munka során és hatására megkérdőjeleződnek, sőt szerte foszlanak. Ez a fordulat pillanata, ezt az állapotot vagy általános hangulatot követi a felismerés, a „tanulság” átélése, amely új mederbe helyezi az alkotás menetét, és esélyt ad a folytatásra. Ezen út során bármelyik fázisban megakadhat az előrehaladás, ami sokszor be is következik. Ezt követően, jellemzően egy „felülről” (például egy intézmény részéről) irányított, „megrendelt” úgynevezett projekt esetében, az alkotók célkitűzései a közösségről, a „másodlagos” közönség felé kezdenek irányulni, azaz a dokumentációk és az interpretációk mentén valamilyen eredmények felmutatására az „insider” műértő közeg számára,

megvédve előzetes célkitűzéseiket és elvárásaikat a munkát illetően. Ugyanakkor fordulat és felismerés nélkül nem létezhet történet.⁹²

Épp ezért a közösségi művészet megvalósulását, kiteljesedést – ahogyan más művészeti műfajok esetében is – kegyelmi állapotokként⁹³ élem át, ennek igazsága nem cserélhető fel általános társadalmi igazságokkal. „A keresés rossz módja. Amikor a figyelem egy-egy kérdésre szegeződik. Ez egyik tünete annak a rémületnek, amellyel valami üresség tapasztalása kelt. Nem akarjuk erőfeszítésünket haszontalanul elvesztegetni. Vadászszenvedély. Nem kellene akarnunk, hogy találjunk: mint amikor túlságosan igyekszünk, kiszolgáltatódunk erőfeszítésünk tárgyának. Ráéhezünk egy külső jutalomra, amit néha meg ad a véletlen, mi meg hajlandóak vagyunk az igazság megmásítása árán is elfogadni.”⁹⁴

A közös alkotás során az alkotóban elinduló szemlélet béli változások a másik emberrel való kapcsolaton át vezetnek. A másik emberben zajló folyamatok sok esetben egyedül az ő tapasztalásai maradnak. A közös tapasztalat? „Mintha ez biztosítaná »valamely távolság egyszeri megjelenését«, vagyis a művészi aurát.”⁹⁵

⁹² Ezzel egyidejűleg, hiába születik meg egy történet, ha az nem érdekes: „Az érdekes egyébként határkategória, választóvonal az esztétika és az etika között” Kierkegaard, Soren (1986): *Félelem és reszketés*. Európa Könyvkiadó, Budapest. 145.

⁹³ „Nem élni minden hatalommal, amellyel rendelkezünk, ez annyi, mint elviselni az ürességet. Ez ellenkezik a természet minden törvényével: egyedül a kegyelem képes rá.” Weil, Simone (2003): *Jegyzetfüzet*. Új Ember Kiadó, Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest.

⁹⁴ Ua:57.

⁹⁵ Benjamin, Walter (1969): *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. Kommentár és Prófécia*. Gondolat, Budapest 301-334 ill. 386-394.

Az etikai és morális vonatkozásokról

„Az arc nem enged birtoklási vágyamnak, hatalmamnak. Epifániájában, a kifejeződésében a még megragadható érzéki a megragadással szembeni totális ellenállásba fordul. E fordulatot csakis egy új deminezió megnyílása teszi lehetővé.”⁹⁶

Az előző fejezet kulcsfogalma a lemondás. Lemondás, de miféle birtoklásról? Egyáltalán mi az, amit valóban birtokol az alkotó a részvételen alapuló művészeti munka során? A birtoklás kérdése mindenképp külön vizsgálatra szorul, hiszen ebből fakadnak, majd sűrűn átszőve ágaznak szerte a közösségi művészet morális, etikai problémái. Mindez abból adódik, hogy a közösségi művészet más emberek életében végbemenő változásokból születik meg. Ezek a változások pedig nem egyértelműen jó vagy rossz, pozitív vagy negatív folyamatok. Bár nyilvánvalóan megjelenik a remélt jó, ettől függetlenül a nem uralt, nem birtokolt cselekményszálak akár rejtett módon fájdalmakba futhatnak ki, vagy pusztán elvarratlanságban végződhetnek. Ráadásul a felmutatás gesztusa, miszerint az alkotó vagy alkotók a végbemenő folyamatokat saját alkotásukként (is) reprezentálják egy későbbi idegen közegben, csak emeli a tétet, ami a birtoklás és kiárusítás esélyét. Hiszen „minden birtoklás veszélyes, merthogy igazolásra szorul”⁹⁷. A lehető legegyszerűbben annak veszélyéről van szó, hogy az alkotásba bevont közösség az alkotás céljaiból felhasznált és kihasznált egyénekké válnak, a „kívülről érkező” alkotó pedig e közösséget alkotó személyek létélményének, akár problémáiknak, küzdelmeiknek (egyfajta közvetett módon, de) haszonélvezőjévé. Ugyanis a munkába bevont személy vagy személyek az egyszeri és megismételhetetlen sorssal és kimeríthetetlen lelki mélységekkel rendelkező entitásból egy a művészeti alkotás témájává és materiájává zsugorodó „senkivé”

⁹⁶ „A megragadásnak való ellenállás ténylegesen nem úgy áll elő, mint ahogyan a kéz erőfeszítését megtörő szikla keménységének vagy a tér végtelenségébe vesző csillagnak leküzdhetetlen ellenállása. A kifejeződés, melyet az arc hoz a világba, nem egyszerűen hatalmam gyengeségét, hanem a hatalomra való képességemet teszi próbára. Bár maga is a dolgok egyike, az arc áttöri a formát, amely mindazonáltal határolja. Ez konkrétan azt jelenti, hogy az arc beszél hozzám, s ezáltal bármilyen gyakorlati képességgel - az élvezettel vagy a megismeréssel - összemérhetetlen viszonyra szólít fel.” Levinas, Emmanuel (1999): *Teljesség és Végtelen. Tanulmány a külsőről*. Jelenkor Kiadó, Pécs. 164.

⁹⁷ A mondatot Borbély Szilárd idézi az Író Szanatóriuma című előadássorozat 2012 április 17-ei alkalmán. <https://www.youtube.com/watch?v=2LEK50K327I>

válhatnak. Ennek a súlyos veszélynek a jelenléte abból is fakad, hogy a dokumentarista szemléleten túlmenve (amely pusztán bemutatni, felmutatni akar) a közösségi művészet arra tesz kísérletet, hogy a személyeket az alkotás őszinte ugyanakkor végtelenül kiszolgáltatott és védtelen állapotának megélésére inspirálja. Ezzel együtt viszont (és ez lényeges mozzanat) nem rendelkezik a (művészet) terápia oltalmazó, stratégiáival, amelyek arra hivatottak, hogy kiszolgáltatottság pillanataiban megvédjék a résztvevőket a sérülés veszélyeitől. Ennek a problematikára válaszul számtalan próbálkozás születhet, például művészetterapeuta vagy szociális munkás bevonása a folyamatokba, de mindez végeredményben sohasem oldja fel teljesen a belső ellentmondásokat.

Mindezekből adódóan egy rendkívül sérülékeny és veszélyes határterület az, aminek mezsgyéjére csalja az alkotó az alkotásba bevont közösséget. Pengeélen táncolás ez főleg az alkotó számára.⁹⁸ A közösségi művészet ebből a szempontból is határterület. Egy ilyen közeg, szellemi, valós és relációs (emberi kapcsolatokból létrejövő) tér létrehozása önmagában komoly etikai felelőséggel jár. A morális felelőséget az is fokozza, hogy az alkotó úgy tekint-e közösen megélt rövid életszakaszra, mint saját alkotására? Emberek sorsába íródó történetekre, mint saját művére, amelyet hatalmában áll, bárhol bemutatni, reprezentálni, elemezni és minősíteni?

Azt láthatjuk, hogy a tiszta viszony jelenléte azokban az alkotásokban bír megtartó erővel, jelenthet biztos nyugvópontot, ahol a művészeti folyamatokat már megelőzi egy hosszasan felépített bizalmi kapcsolat, amikor a közös munka éppen e bizalmi kapcsolatokra épül.⁹⁹ Abban az esetben viszont, amikor egy új közeg, közösség kerül az alkotás középpontjába a morális kérdések minden esetben belépnek a munka belső tereibe, és kíméletlenül megkövetelik, hogy szembenézzünk velük.

Mi az, ami valóban hatalmában áll az alkotónak belépve egy számára idegen kapcsolati szövedékbe, és mi az, ami felett csak illúzió, hogy hatalma van?

⁹⁹ Mindez megkérdőjelezi az olyan projekt alapú gyakorlatok esélyeit, amelyek során az alkotó teljesen idegen közegbe, előzőleges tervei alapján igyekszik hiteles közösségi művészeti folyamatokat véghez vinni. Mindenesetre annak végtelenül nehéz voltára hívja fel a figyelmet.

Talán a hatalomnak a téves érzékelése, a birtoklás illúziója az, amiből a morális problematikák, a visszasságok és visszaélések fakadnak.

Epiktétosz így ír a hatalomról: „Bizonyos dolgok hatalmunkban vannak, más dolgok nincsenek. Tőlünk függ a véleményünk, az ösztönös vágyunk, a törekvésünk és ellenszenvünk, egyszóval mindaz, amit egyedül alkottunk meg. Nem tőlünk függ a testünk, a vagyonunk, a hírnevünk és a tisztségeink, tehát mindaz, amit nem egyedül hozunk létre.”¹⁰⁰

Az aforizma tanulsága szerint az, amit közösen hozunk létre, maga a közös tett nem tőlünk függ, de legalábbis nem pusztán tőlünk. Amit viszont sajátunknak nevezhetünk az a törekvésünk, ami e „tett” irányába hajt, és ami mentén az megformálódik, létrejön. Ennek beismerése és az alkotói folyamatok során való megismerése a lehető legtisztábban jelöli ki az egyetlen morálisan helytálló alkotói pozíciót. Az alkotónak képesnek kell lennie uralni, birtokolni a munkát törekvései során, ezzel egyidejűleg képesnek kell lennie lemondani e birtoklásról a közös tett mozzanataiban, vállalva azt, hogy ezáltal sok mindent vagy akár mindent elveszíthet abból, amit célja volna elérni e törekvéseiben. „Nem élni minden hatalommal, amellyel rendelkezünk, ez annyi, mint elviselni az ürességet. Ez ellenkezik a természet minden törvényével: egyedül a kegyelem képes rá.”¹⁰¹ „Maga az erkölcsi élet éppen a szabadság ránk ruházott mivolta. Nem azt jelenti-e ez, hogy a szabadság nem a választást, hanem a jó megtételét jelenti, nem a sokat, hanem az egyet?”¹⁰²

Esetünkben a helyes megértés céljából fontos hangsúlyozni nem a „jó”-n, hanem az „egy”-en van a hangsúly. Az alkotó(k) szabadsága abban áll, hogy nem előre sejtett válaszok megszületésének céljából teszi fel a kérdést, hanem a történések szabad folyása során, mint vízjel rajzolódik ki a jelentés a közösen megélt valóság felületén, az az egy, ami ott és akkor kirajzolódhat.

Ennek érdekében viszont birtokolni kell saját törekvésünket, de le kell mondani arról, hogy birtokoljuk a másik ember jelenlétét, vágyait, akaratát, szabadságát. A közösségi vagy részvételen alapuló művészeti gyakorlatok

¹⁰⁰ Epiktétosz (1978): *Kézikönyvecske*. Európa Könyvkiadó, Budapest. 5.

¹⁰¹ Weil, Simone (2003): *Jegyzetfüzet*. Új Ember Kiadó, Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest. 82.

¹⁰² Levinas, Emmanuel (1999): *Teljesség és Végtelen. Tanulmány a külsőről*. Jelenkor Kiadó, Pécs.103.

értékelése során, kiemelt szempontnak kell lennie a „bevonódás” minőségének. Az útnak, ami az alkotót a közös tett mozzanataihoz vezeti a közösséggel való kapcsolatait mentén. Ennek a szempontrendszernek sarokpontjai az említett birtoklás, illetve elengedés formái. Nem mindegy, hogy a résztvevők szabad akaratukból, a közös munka iránt érzett elköteleződés okán vállalják az alkotással járó kockázatot, (ami a jelenlétből és az önkifejező tett felvállalásából fakad) vagy valamilyen többé vagy kevésbé az alkotástól független felajánlás, „fizetség” ellenében.

Számos példát látunk arra, hogy a közös tett, az átmeneti közösség illúziója valamilyen egyszerű csere folytán valósul meg. Gondolhatunk Katerina Seda, *Tükörhegy*¹⁰³ című közösségi művészeti alkotására, vagy Antje Schiffers és Erdődi Katalin: *Szeretek gazda lenni és az is szeretnék maradni* projektjére¹⁰⁴ Mindkét alkotás mozgatórugója egy nyílt üzleti felajánlás, melynek megkötése alkotó és részvevő között garantálja a projekt „sikeres” menetét az előzőleges célok beváltása mentén, megszerezve és birtokolva a közösség bevonása által létrejövő értéktöbbletet. Csakhogy: „minden birtoklás veszélyes, merthogy igazolásra szorul”.¹⁰⁵ Ugyanakkor bizonyos szituációkba a felajánlás gesztusa elengedhetetlen a munkafolyamatok elindításához, önmagában ez a gesztus nem vonja kétségbe az alkotás hitelességét. E problematika feloldásának esélye benne rejlik a művészeti gyakorlat, és a személyes kapcsolatok adta lehetőségekben.

¹⁰³ A művész első ízben augusztusban kereste fel Tükörhegy lakóit, hogy tájékoztassa őket a tervezett versenyről. A lakókat megkérte, hogy saját kapujuk nyílásán keresztül rajzolják le a szemben lévő ház egy részletét. Az összegyűjtött rajzokból egy könyv készült, amelyet október 30-án kaptak kézhez a résztvevők. Az egész napos vetélkedőn az győzött, aki a legtöbb házat tudta azonosítani a rajzok alapján. November 6-án kiderült, hogy ki az a szerencsés nyertes, aki családjával együtt egy hetet tölthet Floridában 2011 tavaszán. (Tükörhegy, 2010 Katerina Seda Képzőművészeti Akciója, 2010. november 6–21.
<https://www.ludwigmuseum.hu/kiallitas/tukorhegy-2010-katerina-seda-kepzmuveszeti-akcioja>

¹⁰⁴ Antje Schiffers német képzőművész és Erdődi Katalin kurátor együttműködése a magyar mezőgazdaság és a mezőgazdasági munkával foglalkozó emberek helyzetét állítja középpontba és az alulról jövő közösségi tudástermelés és közvetítés stratégiáival foglalkozik. A kiválasztott gazdákkal tervezett együttműködés alapelve a barter: míg Antje Schiffers egy-egy festményt készít számukra a gazdaságukról, ők a mindennapos életükről és munkájukról forgatnak filmet a művész számára. A projekt egyrészt a (kortárs) művészethez fűződő elvárásokra és elképzelésekre kérdez rá; másfelől, a gazdák hétköznapi valóságát hivatott bemutatni.
<https://www.ludwigmuseum.hu/node/568>

¹⁰⁵ A mondatot Borbély Szilárd idézi az Író Szanatóriuma című előadásorozat 2012. április 17-i alkalmán. <https://www.youtube.com/watch?v=2LEK50K327I>

A közösség művészet és a hely viszonyáról

Ebben az alfejezetben a közösségi művészet és hely viszonyát két egymástól nem független szempont szerint igyekszem megközelíteni. Az egyik megközelítés kapcsán azt kell megvizsgálni, hogy milyen következmények származnak a részvételen alapuló művészet azon specifikus tartományából, amit talán úgy fogalmazhatnánk meg legkifejezöbben: a „hely valóságá”. Illetve egy számomra fontos példa bemutatása és rövid elemzése által igazolni, megerősíteni a levont következtetéseket.

A másik megközelítés során szeretném megvizsgálni a Periféria című fejezetben már bemutatott két (Foucault által létrehozott) fogalom a válság-heterotópia, illetve a deviancia-heterotópia a taglalt műfajjal való összefüggéseit.

A „művészi aura” és közösség szoros összefüggését Bourriaud veti föl, annak lehetősége mentén, hogy az a részvétel során és a kapcsolaton keresztül bontakozik ki. Tovább gondolva a felvetést olyan dologról beszélhetünk, amit a közösség őriz, magába foglal, aminek „felfénylése” az alkotói folyamat által lehetséges. Ennek a „felfénylésnek” a lehetősége kétségkívül az „átélt tett” mozzanatából születik meg. E mögött a mozzanat mögött rejlik, annak kiindulópontja, ami miatt szinte szétválaszthatatlan a „hely”, mint toposz a részvételen alapuló művészet gyakorlatától. Abból az emberi természet mélyén rejló indíttatásról kell először is beszélni, ami által kiemelten fontossá válik az – gondoljunk itt tárgyra akár helyszínre – ami konkrét kapcsolatba kerül a „tények valósággá” lényegülésének pillanataival, egy magasabb rendű igazság megjelenésével. E mögött annak az elemi módon megjelenő képze, hite áll, hogy az „átélés” hatására rögzül valami az „eszközben”, ha az a történet kiemelkedő, átlényegült minőségű. Tehát amikor az átélt tett aurával ruházza fel az élettelen.

A dolgok „valóságá” specifikusan jellemző és kiemelt jelentőségű tulajdonsága a külső helyszíneken zajló közösségi művészeti folyamatoknak. A használt tárgyak nem kellékek pusztán. A helyszín nem díszlet, és a bevont személyek pedig nem pusztán szereplők, hiszen a folytonosság és az alkotói tevékenységtől független súlyosan valóságos viszonyok mentén jelenlétük minősége túlmutat azon.

A „hely valóságosága” elsősorban lehetőségeket rejt magában. Lehetőséget az alkotó számára, hogy egy közösség valós élettereiben (kitüntetett vagy mindennapi helyszíneiben) megtalálja, majd az ahhoz kapcsolódó személyek bevonása mentén feltárjon rejtett tartalmakat. A hely, mint élettér ilyen értelemben indikátor, a közösség hozzá való kapcsolódásának minősége, mint legfőbb inspirációs lehetőség jelenik meg, egyben az alkotás felülete és fundamentuma. A részvételen keresztül létrejövő munka érvényét veszítené annak hiányában, hogy a „bevont” helyszín, mint a megvalósuló „tett” hordozója valóságosan is az „élet része”. Az azzal való közvetlen reláció rejt magában a tartalmat, a kibontásra váró mondanivalót.

Mindezek által lehetőséget teremt az alkotásban résztvevő közösség (például Úszó ház, Zsibrik) vagy személy (lásd Búza a víz alatt) számára, hogy az alkotás folyamatain keresztül más módon kapcsolódjanak a helyhez, amely életük részét képezi. A helyhez, mint élettérhez fűződő viszony változása pedig kihatással van egyéb viszonyrendszereikre¹⁰⁶, hiszen az identitás, mint önmeghatározás, önbecsülés és valahová tartozás, szoros és szétválaszthatatlan kapcsolatban áll a saját élettér és az otthon megélésével.

A kutatás során a részvétel megteremtése mentén megvalósított alkotások szinte minden esetben marginális társadalmi csoportokkal történő kapcsolatfelvétel során (ennek okairól a fejezet bevezetőjében írok) perifériusnak tekinthető helyszíneken jöttek létre. Az említett helyszíneken legtöbb esetben sérült vagy terhelt a viszony az ott élő emberek és életterük kapcsolatában. Még hatványozottabban érvényes ez abban az esetben, amikor ez az élettér valamilyen intézmény - a kutatás esetében például - gyermekotthon, családok átmeneti otthona, pszichiátria, függőségekkel kapcsolatos rehabilitációs intézet. Ezek a helyszínek deviancia-heterotópiáknak tekinthetők. A Periféria fejezetben az idegenségtől való félelem nézőpontjából közelítettünk e fogalomhoz, ugyanakkor érdemes megvizsgálni az azt átmenetileg sérült élettérként megélő személyek, közösségek és a részvételen alapuló alkotói gyakorlatok összefüggéseiben is. Ezeket a helyszíneket elsősorban zártságuk határozza meg. A válság-heterotópiákhoz képest,

¹⁰⁶ A Műleírások fejezetben bemutatott alkotások közül ilyen szempontból kiemelendő: Úszó ház, Búza a víz alatt, Zsibrik.

amelyek az élet alapvetően természetes, válságosnak átmeneti jellegük alapján tekinthető állapotok hívtak elő (úgy mint például terhes nők¹⁰⁷, serdülő korú fiúk) a deviancia-heterotópia a normálshoz képest szélsőségesen kizökkent, és a magányosság, az elhagyatottság állapotaiba került személyek gyűjtőhelye. Ebből fakad kettős természetük is, amely egyszerre oltalmat adó és egyszerre kíméletlenül zárt, az egyén számára fogságot jelentő. Ezekben az esetekben a helyszínnel történő interakció a hozzá fűződő viszony nem pusztán lehetőség, hanem megkerülhetetlen tényező, hiszen annak zártsága¹⁰⁸ és minden belső törvényszerűsége az alkotásra és magára az alkotóra is kihat.

Fontos megjegyezni, hogy e belső törvényszerűségek, szabályrendszerek az alkotói folyamat számára nemcsak gátló tényezőkként jelenhetnek meg, hanem mint a közösség dinamikáját meghatározó mintázatok (és a hozzájuk kapcsolódó tárgyak) a munka részévé válhatnak. Például a zsidó projekt során a terápia rendjét meghatározó kolomp (ébredés, étkezések, egyéb közösségi események stb.), és a gyógyulási folyamatot megszakítani kívánók számára fenttartott rézharang megkongatása az alkotás kulcsszimbólumává vált. Ebben a példában tehát a közös idő beosztását meghatározó tárgyak használata bírt fontos kifejező erővel, más helyzetekben ilyenek lehetnek a közös térhasználat speciális formái. Az „anyaotthonban” (Családok Átmeneti Otthona, Pécs-bányatelep) az egyes családok rendelkeztek külön hálószobákkal, de az étkezésre egy közös és üres, teljesen rendezetlen tér áll rendelkezésre. Az intézmény dolgozói sietve jelezték, hogy erre a problémára reflektálhatna a közös munka, mert ebből rengeteg konfliktus fakad, főként kitüntetett családi események során. Az alkotásnak minél inkább törekednie kell, hogy e közös nevezőkben rejlő lehetőségeket kihasználja, hiszen a közös munka belső rendje is épülhet rájuk, jelentőségük egyébként is megkerülhetetlen. Az otthon, mint sérült létezés, mint a „hely valóságát” a folyamatok alapját

¹⁰⁷ A válság-heterotópia nem is minden esetben konkrét helyszín, számos példájában egy közösségben elfoglalt, vagy egy szokáson belül kijelölt hely. Például: „A megesezt leány a templomban nem állhatott oda a lányokhoz... A lányoknak elől kellett állni... ki voltak jelölve a sorok, elől volt három sor lány, két kisebb, azok az oltárnál álltak, ahol a pap misézett.” Hoppál Mihály (1977) *A tér, a közösség és a kommunikáció*, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Tanulmányok. IX. Budapest. 11.

¹⁰⁸ A zsidó projekt kapcsán például a dokumentáció lehetőségeit is meghatározta, hiszen személyiség jogi szempontok miatt nem készülhetett sem fotó, sem video dokumentáció a munkafolyamatokról.

jelentheti, a hozzá fűződő viszony, a terheltség feloldása pedig a közös idő megkerülhetetlen és megoldhatatlan feladata. A megoldhatatlanság vagy feloldhatatlanság ugyanakkor a nyers realitás és az élet drámaiságának keserű tapasztalatainak tartománya. Ugyanakkor ahogyan e fejezet bevezetőjében és több pontján rögzítettük a közösségi művészet hatóereje nem feltétlenül e realitásban, hanem az azzal szemben felmutatható és ahhoz képest sokkal nagyobb tágassággal rendelkező szellemi és szimbolikus sík feszültségében e kettő tengelyében áll. Az alkotói folyamatoknak itt hatványozottabban van lehetősége arra, hogy új kapcsolati mintákat hozzon létre a hely és a személyek viszonyában.

Összességében a közösség helyszínnel való viszonyából születik meg a tevékenység. Ez a viszony sok esetben a művészeti aktivitás előtt teljesen hétköznapi, magán az alkotói folyamaton keresztül, a létrejövő szimbolikus tett során lényegül át. A valódi változás nem a helyszínen megy végbe, – legalábbis a relációs igényű művészeti szemlélet nem arra fókuszál – hanem a résztvevők és hely kapcsolatában rögzül.

Mindez abból a szempontból is fontos, hogy e „valódiság” mentén releváns következtetésekig juthatunk el bizonyos kérdések, társadalmi összefüggések kapcsán, a közös munka (pozitív) folyamatokat indíthat el egy közösségen belül vagy pusztán a személyekben. Amikor tehát a közösségi művészet műfajához kapcsolódó alkotásokat vizsgáljuk, mintegy közös nevező jelenik meg a helyszín fontos szerepe a folyamatokban. A végtelennek tűnő nemzetközi példák közül kiemelném Katerina Seda, *There is nothing there (Nincs ott semmi)* című munkáját, amely során pusztán közös és összehangolt hétköznapi cselekmények végrehajtására (boltba menés, söprögetés, biciklizés stb.) kérte meg egy marginális várostól távol eső lokációnak a lakóit. Az inspirációt az avval való szembesülés jelentette, hogy e lokáció tagjai nagyfokú izolációban élnek és e közben minden közös esemény, szokás kiveszett mindennapjaikból. A falu vagy városrész, mint közösség egymástól elidegenedett lakók halmazává vált.¹⁰⁹

Ebben az egyszerűségében nagyszerű munkában, szinte a „hely” hajtja végre a művészeti folyamatot, egy felkérésen túl, semmilyen kellék vagy külső beavatkozás nem zavarja meg a letisztult metódust, mely során egy közösség egy adott helyen

¹⁰⁹ <https://www.katerinaseda.cz/>

összehangoltan cselekszik. Az ilyen irányú törekvések kapcsán a mű nem pusztán a helyszín fontosságáról árul el sokat, az írásmű több pontján megjelenő, csak éppen más-más megvilágításban vizsgált jelenség felmutatására is jó példa. A művészeti alkotás, mint a hétköznapiságon túlmutató intenzív szellemi állapot mutatkozik meg számomra, ugyanakkor az életnek bizonyos határmezsgyéin ez a realitáson túlmutató mélyebb szellemiség éppen a hétköznapi helyszínek, emberek, cselekmények belső történéseiben elrejtetten sejlik fel. A közösségi művészet éppen ezeknek a ritka átfedéseknek a felmutatására ad lehetőséget a művész számára. Fontos látni, hogy itt nem a mindennapi életvilág szimbólumokkal való kiegészítéséről van szó, hanem az azokban rejlő, alapvetően meglévő szellemi jelentéstartalmak előhívásáról. E hétköznapi cselekmények összehangolt végrehajtása végül mégis szinte jelenés szerű szimbolikus tette válik. Ezzel párhuzamosan, a szellemi tartalmaktól való teljesen kiüresedett realitással való szembenezés kényszerűsége is megjelenik a munkafolyamat során.

A közösségi művészet és a művészetterápia metszéspontjai

Az eddigiekben azt vizsgáltam, hogy a közösségi művészet határterületekre épülő műfaj. Igyekeztem rávilágítani arra a tapasztalaton alapuló autonóm pozícióra, amelyben ez a művészeti forma kevésbé, mint a társadalmi szerepvállalás eszköze, sokkal inkább, mint létező, de rejtett valóságokkal való szembenezés és a személyes létélmény feltárásának lehetősége jelenik meg.

A következőkben arra fókuszálok, hogy a bevont személyekre és közösségekre gyakorolt hatást illetően mire is tesznek kísérletet ezek az alkotások, illetve milyen metszéspontokon keresztül kapcsolódnak a közösségi művészeti műfajok a művészetterápiához mint meghatározó határterülethez, valamint mely pontokon választhatóak szét, közelítenek egymáshoz akár a teljes azonosulás mértékéig.

A műfajt (közösségi művészet) jellemző sokféle megközelítési mód és a kategória meghatározatlanságából is fakadó nyitott jellege kapcsán sem mondhatjuk, hogy minden részvétel alapú művészeti gyakorlat eltérő formákban,

de kapcsolatba hozható a művészetterápiával. Amint már eddig is rámutattunk, a művészeti kánon rengeteg olyan példát tart számon fontos, akár emblematikus alkotásként, amelyek a bevont közösségre szinte statisztika szerepkörben tekint, és semmilyen formában nem mutatja föl a velük történő produktív alkotói viszonyt¹¹⁰. Ezekben a munkákban egyszerűen maga a reláció nem kap hangsúlyt, mert az pusztán a művész autonóm koncepciójára helyeződik. E mellett olyan alkotásokat is könnyű fölmutatni, amelyeket talán relevánsabb volna a művészetpedagógia, vagy a művészetterápia területéhez sorolni¹¹¹, legalábbis eredményeik arról az oldalról sokkal inkább kiolvashatóak és értékelhetőek.

Művészetterápia és közösségi művészet viszonyának elemzése előtt fontos meghatározni a művészetterápia fogalmát. Ehhez a konkrét fogalomhoz a *terápiás hatás*, mint hihetetlenül tágas és az élet rengeteg mozzanatában jelenlévő tapasztalási lehetőség közelítenék. Hiszen bármely művészeti tevékenység, mind az alkotás, mind a befogadás mozzanataiban rendelkezhet terápiás hatással, erről Kiss Virág művészetterapeuta így ír: „A művészetterápia fogalma mellett létezik a művészet terápiás hatásának fogalma, mely tágabb, és nem professzióhoz kötött. Terápiás hatása mindenféle művészeti tevékenységnek és élménynek lehet, erre Rubin is felhívja a figyelmet (Rubin, 2005a, 311., 249. M/22.)”¹¹²

A közösségi művészetnek több olyan szegmensét, lehetséges alkotó elemét is említhetjük, ami terápiás hatással bír. Nem egyszer több ilyen, terápiás hatással rendelkező alkotóelem is megjelenik egy-egy alkotói folyamaton belül. Ezek elemzése azért is összetett feladat, mert több irányban megjelenő hatásokról beszélhetünk úgy, mint a bevont közösség (például marginális társadalmi

¹¹⁰ A lengyel művész, Artur Zmijewski Collinshoz hasonlóan gyakran foglalkozik nehéz, néha gyötrelmes helyzetek megteremtésével és felvételével. Zmijewski *The Singing Lesson I.* című 2001-es videójában egy csoport siket diákot filmez, akik egy varsói templomban Jan Maklakiewicz 1944-es *Lengyel miséjének kyriéjét* éneklik. A nyitókép megrázóan kemény: A templombelső elegáns, neoklasszicista szimmetriával teljes képét egy fiatal lány kakofón, torz hangja töri meg. Körülötte diáktársai, akik nem hallván erőfeszítését, jelbeszéddel csevegnek egymással. A vágás által Zmijewski figyelmünk középpontjában tartja a kórus és környezete között feszülő ellentétet, azt sugallva, hogy a szépségről alkotott elképzelésünkre továbbra is hatással vannak a tökéletesség vallásos paradigmái. Bishop, Claire (2007): *A szociális fordulat: a kollaboráció és elégedetlenségi*, EXINDEX 2007. 11.03. <https://exindex.hu/nem-tema/a-szocialis-fordulat/>

¹¹¹ Saját alkotások közül kiemelném a Zsibrik című alkotói folyamatot a *Műleírások* című fejezetben.

¹¹² Kiss Virág (2014): *A vizuális művészetpedagógia és művészetterápia összehasonlítása a tanári és terapeuta kompetenciák tükrében*, Doktori értekezés. DLA, ELTE PPK Neveléstudományi Doktori Iskola, Neveléstudományi Program, Budapest. 80.

csoportok), a megvalósító művészek, a folyamatokat pusztán befogadóként megtapasztaló közönség. Ezek mindegyikére másképpen hat egy azon részvéten alapuló gyakorlat. Amikor a közösségi művészetben belül megjelenő terápiás hatás elemzésére teszünk kísérletet a következő kulcsfogalmak, kategóriák merülnek fel támpontokként: *kapcsolat, önismeret, alkotóerő, identitás, rítus, társadalmi összefüggések*.

Kapcsolat: Az alapoktól indulva: a *kapcsolat*, amire a műfaj épít, személyek között vagy különböző közösségek viszonyában (akár úgy is mint hellyel vagy tárgyi kultúrával való kapcsolat) mindennemű terápia feltétele, sőt közvetítő közege. A kapcsolat azért is sarkalatos kulcsfogalom, mert a közösségi és részvételen alapuló művészetek jelentősége éppen abban áll, hogy gyakorlatuk középpontjába helyezik ezt az elemi toposzt, amely emberi létezésünk minden mozzanatát áthatja. Ez a tény önmagában elég lenne ahhoz, hogy a műfaj ontológiai kapcsolatba álljon a terápia fogalmával.

Komáromi Erzsébet művészetterapeuta egy vele való beszélgetésem során így fogalmazott: „Ezeknek az embereknek a betegsége sok esetben éppen abból származik, hogy azt élik meg, hogy az ő problémáik nem megoszthatóak.”¹¹³

A közösségi művészet különböző formái a képzőművészeti struktúrákon belül a „dolgok”¹¹⁴ megoszthatóságának lehetőségét vetik fel (a művészet-elméleti diszkurzusokban), éppen arra tesznek kísérletet, hogy a gyakorlat során ennek a felvetésnek relevanciáját azon kívül is igazolják. A közösségi művészet a kapcsolat megteremtésére törekszik több síkon is az „insider” műértő közeg és az azon kívül álló „outsider” társadalmi rétegek között éppúgy, mint bármely szituáción, közösségen, helyszínen belül, ami megvalósulásának terepét jelenti. Ráadásul (éppen ennek az írásműnek az érvelése mentén is) ez a kapcsolat elsősorban személyes jellegű, ember és ember között fennálló, a kölcsönös megértés és megismerés tereiben zajló folyamat.

Önismeret: A fentiekben megnevezett alapfogalmak mindegyike szoros összefüggésbe áll egymással, így kapcsolatink, viszonyaink (önmagunkkal, másokkal) sem választhatóak szét önismeretünktől. Fontosnak tartom mégis külön

¹¹³ Az interjút, amelyből az idézet származik, 2014-ben rögzítettem szakdolgozatom megírásához.

¹¹⁴ Élmények, problémák, tanulságok, helyszínek, tapasztalatok.

kiemelni, hogy bár - véleményem szerint - minden őszinte művészeti cselekmény a mélyebb önismerethez vezet, a taglalt műfaj vonatkozásában mindez speciálisan hangsúlyos.

A disszertáció több pontján igyekeztem kiemelni, hogy a személyes tapasztalatom szerint a közösségi művészet határátlépések során bontakozik ki. Olyan szükségszerű határátlépések ezek, amelyek nélkül nem születhetne meg az együttműködés egymástól szélsőségesen különböző valóságokban, élethelyzetekben szocializálódó személyek, csoportok között.

Az ezekből fakadó szituációk pedig, a lehető legélesebben vetik fel a folyamatos önismereti munka – mondhatni – kényszerét az alkotóban, de a részvételben jelenlévő minden szereplőben egyaránt. A sokszor radikális távolság feloldása, ami a munkában résztvevő egyének között feszül, kizárólag a magunkban rejlő félelmek, ítéletek és előítéletek felismerése és leküzdése árán lehetséges.

A műfaj valódi viszonya a terápiás hatással az önismeret fényében nem ennek a kijelentésnek az igazságtartamában keresendő pusztán. Sokkal inkább abban, hogy ezekben a szembenézésekben és megismerésekben a művészet eszközeit (gyakorlatát) használja fel, ezen keresztül valósítja meg célkitűzéseit. Olyan formában, hogy helyzeteket teremt, amikből a kiút a közös alkotáson keresztül vezet.

Alkotóerő: A közösségi művészet és a művészetterápia azon a ponton metszi legélesebben egymást, ahol mindezeknek a határátlépésnek legfőbb célja egy olyan belső változás elindítása, melyet (bár talán túlságosan nagy szónak tűnhet) az „alkotóerő felszabadításának” nevezhetünk.

A részvételen alapuló művészet során létrejövő jelenlét legmélyebb szintje az, amikor a bevont személyek, közösségek személyesen tapasztalják meg a művészeti alkotás erejét. Ennek élménye jellemzően ismereten számukra,¹¹⁵ hiszen élethelyzetük nem engedett teret az ilyen jellegű alkotásnak. (Ezt leírni azért van bátorságom, mert eddigi, nem olyan hosszú munkásságom során is többször szembesültem azzal, amikor ez a pillanat létrejön, és az a személy, aki mindezt átélte, számot is adott erről az élményéről.)¹¹⁶

¹¹⁵ Annak a közösségi, vagy részvételen alapuló művészetnek, amire a szakdolgozat elsődlegesen hivatkozik, társadalmilag marginális csoportok állnak a középpontjában.

¹¹⁶ Műleírások fejezetben bemutatott alkotások közül kiemelendő: Úszó ház, Zsibrik.

A professzióhoz kötött művészetterápia és a közösségi művészet mindenképp azonos tulajdonsága, hogy mindkettő inspirált a bevont személyek, csoportok alkotóerejének aktiválásában, és annak terápiás hatására építik fel a közös munkát.

Identitás: Azokban a munkáimban, ahol a közösségi művészet lehetőségeit kutattam, szinte kizárólag, különböző okokból a társadalom periferiáján élő emberek álltak a folyamatok középpontjában. A megvalósuló együttműködések során, minden esetben nagyon erősen jelen volt az identitás kérdése. A mélyszegénységben szocializálódó gyerekek, a szenvedélybetegek vagy a különböző szociális intézmények oltalmára szoruló személyek életében a sérült identitás, a legtöbb esetben jelenlévő és (többek között) a felszabadult alkotást gátló tényező. A közösségi művészet formáinak és a művészetterápiának egyaránt sajátja a sebzett önértékelésre fordított figyelem. A művészeti alkotás során az önismeret és az alkotóerő megtapasztalása és megélése mentén pozitív folyamatok indulnak el a személyek önértékelés és önbecsülés tekintetében, tehát az egészséges identitás megélésben. Ráadásul a közösségi művészet rendelkezik azokkal az eszközökkel és lehetőségekkel, melyek mentén a személyek és csoportok olyan kapcsolatokkal viszonyokkal dolgozhatnak, amelyekből sebzettségük fakad. Elsősorban helyszínekre, valós élethelyzetekre gondolok itt, melyek súlyosan determinálják mindennapjaikat, de amelyekhez a művészet eszközein keresztül lehetőségük nyílik más módokon kapcsolódni, ez által új viszonyulásokat kiépíteni.

Rítus: Azt sem lehet figyelmen kívül hagyni, hogy a kollaboratív alkotói folyamatokban sok esetben megjelenik a *rítus*nak, a szertartásos cselekedetnek, a közös ünnepnek valamilyen formája. Ez több okból is így van, például a különböző közösségeknek vagy egy csoporton belül elhelyezkedő személynek a művészet eszközein keresztül történő kapcsolódásának gyakorlatából fakadóan is. Arra utalok itt, hogy sok esetben a közös tett, ami esztétikai vagy szellemi alapon mozgat meg egy közösséget, akaratlanul is magára ölti a rítus jellegét, mindenféle előkép vagy ilyen irányú ihletettség nélkül.

Ezen túlmutatóan mindazt, amire napjainkban a közösségi művészet törekszik bizonyos kultúrákban rítusokon keresztül látjuk (vagy láthattuk) megvalósulni. A különböző kultúraantropológiai, etnográfiai stb. források

gazdagon reprezentálják azokat a példákat, hogy milyen formában jelentettek válaszokat bizonyos rítusok vagy rituális népszokások éppen azokra a kérdésekre, melyekkel sok esetben a közösségi művészet foglalkozik.¹¹⁷ Természetesen azok az adott korban és közegben létezhetnek autentikusan, válhattak egyedül relevánssá, ugyanakkor értelemszerű előképekként jelennek meg a kortárs gyakorlatokban. Számos esetben ez a művészeti műfaj az interakcióra, a kapcsolatfelvételre kísérli meg ösztönözni egy adott közösség tagjait, vagyis közösséget próbál teremteni egy elhidegült, elidegenedett kapcsolati rendszeren belül. Egy adott közösségen belül szociális értelemben a rítus, de az egyszerű szokások is, éppen ilyen irányú funkciókat tölt be, megerősíti és megújítja az összetartozás élményét, az adott közösség identitását. Számos esetben a műfaj ilyen irányú motivációit egyfajta válaszként is értelmezhetjük a posztmodern kor fokozódó tendenciáira, amelyek a társadalmon belüli elidegenedéshez és a valós térben megélt közösségi élmények destrukciójához vezetnek. Illetve az ezekből fakadó hiány betöltésére tett kísérletekként is felfoghatók.

Társadalmi összefüggések: A társadalmi távlat viszonyában további kapcsolódások is felmutathatók a művészet terápiás hatásával a közösségi művészetben. Ez az a szegmens, amely mentén a *hasznos művészet* vagy *társadalmilag elkötelezett művészet* kifejezés az ilyen irányú művészeti törekvésekkel összefüggően széles körben ismert hívószóvá vált. Mindenképpen a művészeti tevékenység terápiás hatásáról beszélhetünk akkor, amikor az alkotói folyamat olyan jelenségekre hívja fel a figyelmet, mint a társadalmi egyenlőtlenségek, kirekesztés, előítélet stb. A részvételen alapuló művészeti gyakorlat ráadásul, nemcsak felmutatja a problémát, de az interakció az átélés és a valós párbeszéd megteremtése révén valós folyamatok elindítására tesz kísérletet.

Ugyanakkor ez a terápiás hatásnak már olyan tágas spektruma, ami a professzióhoz kötött művészetterápiát alig-alig érinti. Mégis az ilyen téren elhivatott művészeti gyakorlatok, sok esetben olyan súlyos problémákra világítanak

¹¹⁷ „Mi tehát a népszokás? Voltaképpen a kultúra hagyományozódásának spontán formája, az a keret, melyben a nép ünnepe és hétköznapija lejátsszódik. Közösségi magatartásmód és cselekvésmód; olyan viselkedési mód, melynek a közösség tagjai alávetik magukat, mert megfelel az élő kulturális hagyománynak. Egyszerre illetlen, erkölcsi kódex, íratlan törvény, művészet, költészet, színjátszás, mítosz és mágia.” Dömötör Tekla (1972): *Magyar Népszokások*. Corvina Kiadó, Budapest. 58.

rá, amelyet a közvélemény marginálisan kezel, ezzel elősegítheti többek közt különböző társadalmi csoportok, helyszínek destigmatizálását.

A transzcendens jelenlétének esélye a közösségi művészetben

A közösségi művészet és a szertartásosság viszonya, a metafizikai sík

De hogyan állhat elő a magány elkülönülése, a bensőségesség a Másikkal szemközt? Vajon a másik jelenléte nem nyelv és transzcendencia?¹¹⁸

A transzcendens jelenlétének esélyeiről a közösségi művészetben belül, már az eddigiekben is történtek utalások. Önmagában az a felvetés, hogy a műfaj lényege nem minden esetben a társadalmi vagy politikai aktivitásban keresendő (az értekezés ezekre, nem, mint a műfajhoz vezető szemlélet forrására, hanem mint abból fakadó következményekre tekint) sokkal inkább a személyes kapcsolatok mélyebb dimenzióiban, e metafizikai értelmezés irányába mutat.¹¹⁹ Ugyanakkor e megélési és értelmezési tartományok az alkotó(k) és szituáció(k) egyediségével összefüggően pusztán lehetőségek, nem feltétele vagy kötelező alkotóeleme a részvételen alapuló gyakorlatoknak. Azért tartom fontosnak mégis külön fejezetben foglalkozni ezzel az aspektussal, mert jelenléte sok esetben megkérdőjeleződik, alapvetően súlyosan alul reprezentált a műfajjal foglalkozó művészetelméleti gondolkodáson belül. Ennek ellenére számos példát láthatunk arra, hogy a részvétel megteremtése valamilyen személyes, családi vagy közösséget érintő rítus megélése, megteremtése mentén történik (erről már esett szó a közösségi művészet és a művészetterápia metszéspontjai című fejezetben) ami a transzcendens megjelenése nélkül mindenképp kiüresedik, illetve az akarva-akaratlanul is megjelenik, mint értelmezési tartomány. Megfigyelhető, hogy e szakrális sík, azokban a részvételen

¹¹⁸ Levinas, Emmanuel (1999): *Teljesség és Végtelen. Tanulmány a külsőről*. Jelenkor Kiadó, Pécs.80.

¹¹⁹ „Egy Transzcendenssel való viszony, amely mindazonáltal mentes a Transzcendens bármilyen megragadásától - társas viszony. Ezen keresztül sürget és szólít fel minket. A Másik közelsége, a közelálló közelsége a feltárulkozásnak, egy abszolút (vagyis minden viszonyról levált) kifejeződő jelenlétnek elkerülhetetlen pillanata a létben. Epifániája éppen abban áll, hogy az Idegen, az özvegy vagy az árva arcában rejülő nyomorúságán keresztül sürget minket.” Ua:58.

alapuló gyakorlatokban jelenik meg többnyire, ahol valamely érintettség mentén erős lelki elköteleződés figyelhető meg a résztvevők, az alkotó(k) között. Ezeket a mozzanatok közvetlenségük okán személyesnek, a cselekmények rendezettségé, szertartásossága révén pedig rítusnak nevezhetjük.

Ezek a személyes rítusok sok esetben valamely közösséget érintő trauma feldolgozására tett kísérlet során valósulnak meg. Példaként említhetjük Koller Margit: *Mondd el lányaidnak*¹²⁰ című munkáját, amely során arra tesz kísérletet, hogy családtagjainak bevonása mentén meséli el, éli át újra a család viszontagságos történetének tanulságait. Saját munkáim közül a *Műleírások* fejezetben bemutatott *Mamóka ágya* című alkotást emelném ki. Ezek az alkotások a közösségi-művészet és a művészetterápia határmezsgyéjén vezetnek el minket a transzcendens jelenlétig, ami egy fontos tényező, ezáltal a műfaj egy újfajta megközelítésére adhat okot.

A rítus és közösségi művészet szoros relációja abban áll, hogy a rítus is kizárólag a kapcsolatokon keresztül, azokban képes megszületni és tovább élni, úgy, ahogyan a művészeti ág is (végrehajtható rítus személyes átélés nélkül, de az pusztán formalitás, és közösségi művészet is de az is csak látszat marad). Minden rítus valakinek vagy valakiknek a kapcsolatáról szól valamihez. Egy személy vagy egy közösség önmagához, dolgokhoz eseményekhez, helyekhez, a másikhoz, önmaga megváltozásához, a dolgok változásához, megszületéséhez vagy elmúlásához stb. való viszonya áll a középpontjában¹²¹. A rítus maga a cselekmény, amelyen keresztül végbemegy a változás, a viszony átminősülése, éppen ahogyan a közösségi művészet esetében.

Fontos kiemelni, hogy a változás mindenképpen végbe menne, az élet elmúlása belesodor minket változásainkba, ugyanakkor rítus feladata, szükségszerűsége abban áll, hogy ezek a változások, a megfelelő módon menjenek végbe. E megfelelő mód a hagyományos¹²² társadalmakban az isteni törvénynek, a szakrális rendnek megfelelőt jelentette. A rítus tehát nem szétválasztható a transzcendenstől. Ezen összefüggés aktualitása a posztmodern kor az emberi élet

¹²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=ZP-cZmDv2Go>

¹²¹ Házasság, halál, hely felszentelése.

¹²² Szerző megjegyzése: Mircea Eliade hagyományos alatt vallásos társadalmakat ért.

sorsfordító változásaihoz való sérült viszonyában keresendő¹²³. A disszertáció több pontján más és más szemszögből vizsgált kérdést, lássuk most a rítus szemszögéből, a halál¹²⁴ témakörén belül megvilágítva.

A halálhoz, annak megéléséhez végtelen, kimeríthetetlennek tűnő szokásrendszer, vallási, filozófiai, irodalmi mű, képzőművészeti alkotás stb. kapcsolódik¹²⁵. Schopenhauer Halálról való értekezését a következő mondattal kezdi: „A filozófiának voltaképpen sugalmazó szelleme vagy Muzagétész a halál, ezért mondta Szókratész, hogy a filozófia thanatu meleté, a halállal való foglalkozás.”¹²⁶ Minden ősi kultúra, tradicionális vallás, részletes, és határozott tanítással rendelkezik a jó halált, a helyes halált illetően. Említhetjük példaként (sok egyéb mellett) a buddhista írást a Bardö Tödolt, vagy a keresztény középkori forrást az *Ars Moriendit* (A halál művészete) melyek a mai olvasó számára egészen meghökkentő részletességgel és tudatossággal, határozzák meg a halálba vezető út szakaszait, állomásait és kísértéseit, az azokra adni hivatott válaszokkal, megoldásokkal együtt, a maguk szimbólum rendszerén keresztül. Ugyanakkor témánk szempontjából nem szükséges elmerülni e kimeríthetetlennek tűnő szellemi örökség mélységeiben. Elég azt a folyamatot látnunk, ahogyan a halálhoz való szoros kapcsolódási pontok, amelyeket a haldokló utolsó idejéhez, majd az elhunyt személy egész életéhez, testéhez, lelkének túlvilági életéhez kötődő rítusokon keresztül volt lehetőség megélni, ezekkel egyidejűleg kivesztek mindennapjainkból.¹²⁷

¹²³ „Napjainkban egy-egy haláleset a legszűkebb társadalmi környezetet: a családot érinti. ... Azokban a társadalmakban, amelyekben magas a halandóság, a társadalmi kapcsolatok általában diffúzak, azaz szélesen szétágazóak. Ha valaki meghal, az egész lokális, valamint vér- és műrokoni közösség részt vesz a gyászban és a temetés körüli tennivalókban. A gyász idején szorosabbra fűződnek azok a társadalmi kapcsolatok, amelyek az egyik tagját elveszített családot, elemi közösséget meggyengült helyzetében támogatják, segítik és védik.” Kunt Ernő (1981): *A halál tükrében*. Magvető Kiadó, Budapest. 18-19.

¹²⁴ „Az Úr nem a halál. A halál, mindig jövőbeli és ismeretlen lévén, a félelmet vagy a felelősségtől való menekülést váltja ki. A bátorság ellenkezik a halállal. Ideálja másutt van, az élet iránt kötelez el. A halál minden mítosz forrása, csak a másikkban van jelen; és csakis benne emlékeztet sürgetőleg végső lényegemre, a felelősségemre.” Levinas, Emmanuel (1999): *Teljesség és Végtelen. Tanulmány a külsőről*. Jelenkor Kiadó, Pécs. 148.

¹²⁵ „A középkorban általánosnak mondható élet és halál megszemélyesítése különböző misztériumdrámákban, amelyek a két erő vetélkedését mutatják be.” Kunt Ernő (1981): *A halál tükrében*. Magvető Kiadó, Budapest. 84.

¹²⁶ Schopenhauer, Arthur (2001): *A halálról*. Farkas Lőrinc Imre Könyvkiadó. 5.

¹²⁷ „Az új egzisztencia azonban a régeből jött létre, annak tagadásaként, vagyis valamiként abból táplálkozik. A modern ember a létezés deszakralizációjának a terméke, ezért: „a profán ember, akár

A téma vizsgálatához fontos tényező az azokkal összefüggő helyek, illetve tárgyi kultúra, változása, korrodálódása is, gondolva itt az otthonra, mint a halálhoz vezető, utolsó életszakasz, majd később ravatal helyszínére, vagy a temetők „száműzésére a városokon falvakon kívülre”, a halottal (úgy is mint családtag) kapcsolatos személyes „ereklyék” megőrzésére is. A Kunt Ernő által „átváltásnak” nevezett sorsfordító életmozzanatok közül nem csak a halál került messzebb az otthon, illetve a mindennapok helyszínétől. A szülés épp úgy intézményi falak rejtekébe szorult (ennek okait ismerve és kétségbe nem vonva), ebből is adódóan a hozzá fűződő szokásrendszerek is megsemmisültek.

A rítusoknak a mindennapokból való kivészéséből fakadó permanens hiányállapot mégis talán az elmúláshoz kapcsolódó élmények és traumák feldolgozatlanságában jelentkezik a leginkább. „Napjainkban a művelődés, a kultúra szorosan kapcsolódik életünk minden mozzanatához, a halálhoz közeledve azonban megtorpan”¹²⁸

A halál feldolgozatlanságának egy közösség, vagy család életén belül lehetnek történelmi és azzal összefüggően egészen személyes okai is. Kunt Ernő *Emlékezés és felejtés, avagy a halál három kalapja* című írásában három asszony különös és személyes rítusáról tudósít, amelybe egy gyűjtőútja során, egy északkelet-magyarországi faluban az 1980-as években nyerhetett bepillantást. A három asszony, akiknél munkája során szálást kapott, halottak napján nem a temetőben, hanem otthonukban imádkozva emlékeztek meg a család tragikusan elhunyt férfi tagjairól. „Hazatérve szobámba meglepetéssel vettem tudomásul, hogy be van fűtve. A ropogó tűz melege annál inkább jólesett, mivel át voltam ázva. Letörölve felszerelésemet, indultam át a tisztaszobába, hogy megköszönjem a háziak gondoskodását, amikor még inkább elcsodálkozva láttam, hogy szobájuk mindig csukott ajtaja nyitva van. A tágas szobában a két, utcára néző ablak közötti sublóton, a feszület s a tükör alatt gyertya égett, s – ami különös volt – a mestergerenda alatt a földön is három gyertya lobogott. Az alulról jövő fény különös hatással világította meg összekulcsolt kezüket: maszkszerűvé tette arcukat,

akarja, akár nem, még mindig őrzi magában a vallásos ember viselkedésének nyomait, csakhogy ezek a nyomok meg vannak fosztva vallási jelentésüktől. Akármit tesz is, örökös. Nem képes végérvényesen kioltani múltját, mert maga is múlt terméke.” Eliade, Mircea (2009): *A szent és a profán*. Európa Könyvkiadó, Budapest. 17.

¹²⁸Kunt Ernő (1981): *A halál tükrében*. Magvető Kiadó, Budapest. 12.

s magasan a mennyezetre vetítette hatalmasra megnövelt árnyékukat. Az ajtóban állva maradva bámultam ezt a rendkívüli hatású képet. Szerettem volna lefényképezni, de nem akartam megzavarni őket még moccanással sem. Úgy tetszett számomra, hogy a gyertyafénynél imádkozó három asszony változatosan megy keresztül: mintha egyébként botra kulcsolódó kezük imára kulcsolódva biztosabb támaszra talált volna; mintha öreg, törődött testüket belső erő járná át, s tartást merítenének abból; mintha egész lényüket méltóság hatná át. De miért a földön vannak a gyertyáik? S miért éppen a mestergerenda alatt? Felnézve ekkor vettem észre a mestergerenda alsó lapjában a keresztet s az építetés évszámát: 1924. Ahogy az építető nevét betűzgettem, úgy láttam, mintha valami még lógna ott fent, a mestergerenda túlsó oldalán. Önkéntelenül beljebb léptem, hogy jobban lássam. Kalapok lógtak ott egymás mellett. A mennyezet deszkáihoz szorítva felső karimájukat. Három poros, pókhálós, kopott kalapon villódzott a három gyertya fénye, s ezek alatt imádkozott halottak estéjén a három asszony. A gyertyák tövig égtek. Három fekete folt maradt utolsó lobbanásuk után a földes padlón. Másnap – halottak napján – magyarázatot kértem az előző este látottakra. Vonakodás nélkül felváltva mesélni kezdtek. A különös méltóságteljeség most is megfigyelhető volt viselkedésükben. De halk és természetesen folyó beszédjük szavai mégis mintha a csendet növelték volna, s a tehetetlenség és kilátástalanság érzetét.”¹²⁹

A beszámoló további részleteiből megtudhatjuk, hogy a három asszony azért ebben a formában emlékezett meg e férfiakra, mert mindhárman olyan körülmények között hunytak el¹³⁰, hogy az épp regnáló hatalom elnyomása végett, és a történelmi tragédiákból fakadó traumatikus események miatt, nem volt lehetőségük hagyományosan, rendszeren a temetőbe megélni a halottak napján szokásos rítusokat. E hagyományos rítus linearitását megtörte egy idegen behatás, így az asszonyoknak nem volt más választása, mint egy sajátos és új, személyes rítus megteremtése. E rítus (és ez képzőművészeti szempontból érdekes) tárgyak¹³¹

¹²⁹ Kunt Ernő (1990): Emlékezés és felejtés, avagy a halál három kalapja. *Holmi* 2. évf. 10. sz.

¹³⁰ Ua.

¹³¹ „A tárgyakhoz ennek során óhatatlanul énonológiai magyarázatok kötődnek, amelyek egyéni, családi, kiscsoport-szintű mitológiákká válnak/szerveződnek. Ezek a családi mitológiák módot nyújtanak az egyéni, rokonsági, kiscsoport-szintű identitás ápolására és kifejezésére. S erre az utolsó kilenc évtizedben - am időn az ösztársadalmi mítoszok háttérbe szorultak, összetöredeztek, elveszítették jelentésüket, kommercializálódtak, vagy a tudat alá szorulva hatottak - egyre nagyobb szükségük van az atomizálódott társadalmak tagjainak.” Ua.

egy szokatlan konstellációjából épül fel, illetve (és ez a közösségi művészet szempontjából lényeges) egy szűk közösség e tárgyi konstellációval való interakciójából születik. A három asszony a faluközösséggel való kollektív ünneplés (halottak napi gyertyagyújtás) helyett egy „személyes rítus” megteremtését és megélését választotta. Ugyanakkor ez a választás kényszerű is, és ez a kényszerűség egy hiányállapotból fakad. A háborúk és a diktatúra idegensége szétszabdolja saját, természetes viszonyukat a közösséghez, amelybe tartozniuk kellene, és ez az idegenség izolációba taszítja őket. Ez az izoláció a kényszerítő erő, és ez az izoláció nem független attól az izolációtól, ami napjainkban áthatja és atomizálja a közösségeket társadalmunkban.

Amikor e különös és megrendítő történetet összefüggésbe hozom a közösségi művészet rítus teremtő gyakorlatával, nem gondolom, hogy bármely kortárs képzőművészeti próbálkozás betöltheti társadalmi szinten azt az ürességet és hiányt, amely a szakrális rítusok hült helyén tátong napjainkban¹³² és így nem adhat választ, életünk sorsfordító mozzanataira, átváltozásainkra¹³³. Viszont azt állítom, hogy a részvételen alapuló művészeti gyakorlatok az alkotó számára lehetőséget jelenthetnek olyan kapcsolati tér létrehozására (a rítus eszköztárával), amelyek e személyes dimenziókban átélhetővé teszik e megrendítő létélmények tanulságait a bevont közösség tagjai számára. Véleményem szerint ezekben a személyes dimenziókban áll a szakralitás, a transzcendens jelenlétének esélye a közösségi művészetben belül. Ennek lehetősége pedig nem szétválasztható a rítusoktól, amelyeknek szövedéke rávetül e sorsfordító és több generáció életét átható események láncolatára. Olyan események ezek melyek elviselhetlenségét a végletekig kielezi, hogy hiányzik a hozzáfűződő viszonyunkból a rájuk adott, a rítus által transzcendens minőségű, személyes, mégis egy közösségen belül konszenzusos válasz.

Az előző fejezetet azzal a megállapítással zártuk, hogy a közösségi művészetnek lehetősége van különböző helyek, társadalmi csoportok

¹³² Ezt sokkal eredményesebben végzik olyan széles körű társadalmi támogatásnak örvendő kezdeményezések, mozgalmak, mint például a világ számos országában működő hospice ellátás.

¹³³ Kunt Ernő átváltozásoknak nevezi azokat az emberi létélményeket, állapotokat, amelyeket az élet sorsfordító pillanataiban (születés, házasság, halál stb.) élünk át. Pontosabban többek közt arra világít rá *A harmadik átváltozás* című művében, hogy a magyar paraszti társadalomban ezeket rítusok mentén és átváltozásoknak élték meg.

destigmatizálására. A személyes rítusokról szóló értekezés fő mondanivalóját abban a kijelentésben rögzíthetjük, hogy a taglat műfaj lehetőséget adhatnak, olyan korunkban mélyen tabusított, – de az emberi létezés szemszögéből ontológiai fontosságú – tapasztalásoknak a zártságukból való feloldására, mint például a halál témája és akár annak személyes feldolgozására is. Mivel ezek a folyamatok, már nem a hagyományos, vallási struktúrákon belül zajlanak, mind a helyszínek, vagy a hozzájuk kapcsolódó tárgyak, illetve a cselekmények is a hétköznapi, mindennapi életvilág rétegéből választódnak ki, így az azok mögött megjelenő metafizika (vagy transzcendens) síkra mutatnak rá.

Otthon

„és ahogyan vánszorgott előre egy-egy úton, minden hasonlított, azaz nem pusztán hasonlított, hanem tényleg szakasztott ugyanolyan volt, még a bakancs is, a mesteri talpalással, azt is megfigyelte, amikor betért egyszer valami tágasabb csarnokba, hogy vizet igyon, a talpalás is épp annyira mesteri, és szinte meghűlt az ereiben a vér, látta, hogy az egész csarnok tele van pontosan olyan emberekkel, mint amilyen ő, ivott gyorsan, és sietve elhagyta azt a várost és azt a tájat, s attól kezdve a lábát se tette be oda, ahol feltételezte, vagy megérezte, hogy efféle bolyongókkal találkozik, kerülte tehát ekkortól kezdve őket (...) mert akkor azt kellett volna lássa, hogy még mindig ott áll, két bőrrönd van a kezében, a lábán mesterien talpalt bakancs, és úgy oda van horgonyozva ahhoz a talpalatnyi földhöz, amin áll, hogy még reménye sincs arra, hogy valaha is elmozdulhat onnan, mert ott kell állnia az idők végezetéig, egyszerre két jó irányban gúzsba kötve, az idők végezetéig ott kell állnia, mert az a pont az otthona, pont oda született, és ott is kell egyszer meghalnia, otthon kell majd, otthon, ahol minden hideg és szomorú.”¹³⁴

A közösségi művészet irányából az autonóm alkotás felé

„Saját-Más-Idegen”

A gyermekkor élményeivel is összefüggő periférikus tér-hely tapasztalások elsősorban az izoláció megélése szempontjából, az abból fakadó tanulságok által jelentettek egyfajta kiindulópontot a saját alkotói út kimunkálásában. A periféria, mint idegen közeg a magány helyszíne. A magányról, az abból fakadó izoláció fontosságáról Kunt Ernő így fogalmaz egy előadásában¹³⁵: „Éli a saját életét, amelyet általában ösztönösen, bizonyos helyzetekben és az izolációban tudja tudatosítani. Az izoláció nagyon fontos ahhoz, hogy eldöntse az ember, hogy ő most

¹³⁴ Krasznahorkai László (2018): *Megy a világ*. Magvető Kft., Budapest. 14.

¹³⁵ Kunt Ernő 1994-ben Kulturális másság címmel megtartott konferencia előadásából <https://www.youtube.com/watch?v=MTIDM56dTcg>

a »sajátját« (életét éli) vagy más valamit. Ezért nagyon fontosak antropológiai szempontból a börtön élmények, mert ott egyfajta rálátást kaphat, meg a betegségek során leírt szövegek, mert a betegség a másik ilyen típusú izoláció. Tehát a saját életet élve időnként az emberek visszaemlékeznek, az előző életükre és megállapítják, hogy vajon: Az nem volt e más, mint ahogy gondolják, vagy pedig esetleg bizonyos helyzeteiben idegen.”

A periférikus helyszínekről tehát, az ott keresett és megélt izolációból a „más” emberek irányába vezetett az a művészeti törekvés, aminek középpontjában mindvégig a megérkezés esélye, mítosza állt. E más emberek, más helyszínek az idegenség távolságait lebontva a közösségi művészet eszközein keresztül kerültek „közelebb”. Ugyanakkor éppen a már idézett Kunt előadás az, amely rávilágít, hogy e fogalmak a „saját” a „más” és az „idegen”, bár teljes különállóságukban is megismerhetőek („éppen ezért jelennek meg a nyelvben is”¹³⁶) valójában átjárható, egymásból következő és egymással nemcsak szoros, mély, de végtelenül organikus kapcsolati rendszert alkotnak a személyekben, kik ezeket az impulzusokat, mint állapotok, minőségek élik meg életük során.

Ahogy Kunt Ernő is állítja, az ember ezeknek a minőségeknek egyfajta harmóniájára törekszik önmaga és kapcsolatai viszonyában. Az egész alkotói folyamat, (amelyre a disszertáció elméleti következtetései épülnek) szimbólumok létrehozására tesz kísérletet, mind a periféria idegenségében, mind a közösségi művészet során a „másik” emberrel, közösséggel való viszonyok közepette. Ezeknek a szimbólumoknak a rendeltetése éppen a fenti fogalmak összhangba rendezésében áll, ami e belső rend helyreállításának vágyából fakad. Sajátmagam megismerése, annak kérdése, hogy önmagam vagyok-e, szorosan összefügg a másikkal való viszonyommal, éppúgy az idegennel, akár mint külső akár mint belső idegenséggel való kapcsolatommal. A másikhoz és az idegenhez a sajátból vezet az út, de épp így a visszaút is, ez a külső-belső mozgás, nem egyszeri és egy irányú életünk során. Épp ellenkezőleg, mint egymásból és egymásba, újra és újra megnyíló terek jelentenek lehetséges irányokat a megélt élet és belső világunk számára. Ami az „idegen” kapcsolataink viszonyában, az a „periféria” a hely

¹³⁶ Ua.

vonatkozásában, a „másnak” pedig a közösségi a fogalompárja az írásmű dimenzióiban (ami a másik emberrel való kapcsolatomban bontakozik ki).

A sajátához való eljutás értelemszerűen az „otthon” élményében jön létre. A Kunt Ernő által használt fogalmi hármast: „Saját-Más-Idegen”, úgy viszonyul egymáshoz, és éppen olyan törvényszerűségek hatják át, mint az általam megfogalmazott Periféria-Közösség-Otthon hármast, s ezek azon „antropológiai” fogalmaknak egyfajta „helyre” vetített megfelelői. Ebből következik, ahogyan azok sem, ezek a fogalmak sem létezhetnek önmagukban, csak egymáshoz való viszonyukban értelmezhetőek.

A disszertáció háttérében álló alkotások sem szólnak pusztán a perifériáról, a közösségekről vagy az otthonról, hanem egytől egyig magukba foglalják mind a három fogalom jelentéstartamait, csak éppen a bennük feszülő törekvés iránya jelöli ki, melyik fogalom bír dominanciával az alkotás relációiban a többihez képest.

Az autonóm művészet és a saját élettér kapcsolata

A periférikus helyeken, illetve más közösségek, emberi kapcsolatok közepette végrehajtott alkotói gyakorlatok során, egyre erősebben jelent meg belső inspirációimban a „saját” megélésére való vágy. Ez a törekvés olyan alkotói kísérletek hatására született, amelyek során mind inkább kiszorult a művészeti gyakorlatomból az autonóm jelenlét. A „zsibriki projekt” során éppen annak vizsgálatára törekedtem, hogyan lehetséges a művészt, mint az autonóm alkotó személyt mintegy kimosni a folyamatokból. Megtalálható-e a határmezsgye, ahol háttérbe kerül az irányító művész, de még megmarad a műalkotás? Illetve hová billen át annak minősége a határátlépések során?

Az ezekre a kérdésekre adható válaszok keresése során saját magamon tapasztaltam annak hatását, amikor az *idegen* és a *más* túlsúlyba kerül az alkotás módszereiben, azokat többé már nem ellensúlyozza a *saját* megfelelő mértékű jelenléte. Ezen a ponton mind inkább a (művészet) terápia gyakorlataihoz elérve szinte teljesen felszámolódni látszott az autonóm művészeti kategória. Vizsgálódásaimban, azonban a művészet határterületeinek megismerése volt a

céлом, és nem azok teljes átlépése. Az inspirációt maga a pengeél jelentette, az autonóm műalkotás létének kiélezése, nem pedig annak teljes elhagyása.

Mivel doktori programomat az „otthon” témájával terveztem zárni, ezt kutatási tervemben is előre rögzítettem, az élet is szerencsésen hozta úgy, hogy a kutatási idő alatt költöztünk ki családommal egy Pécs melletti faluba. Így a ház és annak környezete a több éves komplex alkotói és kutatói munkának végső záró helyszínévé tudott válni. Szerencsés szerencsétlenség, hogy ennek ideje éppen a pandémia alatt érett meg bennem, így a Kunt Ernő által említett izoláció külön segítségemre vált annak feltárásában, hogyan ragadható meg, fejezhető ki a „saját”, az „otthon” közegében autonóm alkotások létrehozása során.

A különböző helyszínek jelentése és hatása, mindvégig a teremtett világ és az abban élő ember viszonyában foglalkoztatott. A periféria, a sérült élettér, az intézmény, mint átmeneti otthon, mint különböző válság heterotópiák formái (anyaotthon, gyermekotthon, pszichiátria, „elvonó”) nemcsak társadalmi törésvonalakra rámutató sorsok gyűjtőhelyeiként értelmezhetőek. Mindezek a helyszínek sajátos szimbólumok megjelenítőiként rögzülnek az egész kutatás olvasatában. Annak a szimbolikus rendnek pedig amelybe mindezek beleilleszthetőek, az otthon áll a középpontjában. Pontosabban egy szellemi értelemben vett hazatalálás létélménye. Ennek az otthonnak, középpontnak a megléte az, amihez képest eltérésként, válságoként értelmezhetőek a fenti felsorolás helyszínei. A kutatás utolsó szakaszában tehát elérkeztem ennek a személyes középpontnak a saját élettérben történő feltárásához.

Az „otthon” tematikájához szinte végtelen nézőpont felől közeledhetünk a képzőművészet gyakorlatában. Több ilyen lehetséges utat magam is bejártam, az eddigi kísérletek során. A Süketnéma szerelmespár kutyája is az otthont kereste a kertek alatt, ahogyan az Úszó ház, vagy az Anyaotthon megvalósítása során is e téma valóságosan megélhető szituációit kerestem, de a „zsibriki projekt” is a tékozló fiúság fordulata felől közelít. Ezek a történeté formálódó alkotások mind az otthon élményére, annak hiányára építve tárnak fel valamit ebből az ember számára ontológiai kérdésből.

Végeredményben kijelenthető, hogy minden a „helyet” középpontba állító alkotói törekvés, amely személyek élményein keresztül bontakozik ki (akár úgy,

mint magának az alkotónak életvilágán vagy más személyek, közösségek élményén keresztül), akarva-akaratlanul az otthon vonzásába kerül. Annak megjelenése, kiteljesedése vagy hiánya törvényszerűen meghatározza azt. A hely szellemi és konkrét értelemben történő megtöltése, belakása vagy éppen ürességének tapasztalása, mind a taglalt fogalom megjelenésére vagy hiányára mutat rá. Ahhoz, hogy otthon és alkotás lehetséges kapcsolódásait vizsgáljuk, kísérletet kell tenni annak megértésére, miben áll, miből fakad az „otthonnak” ez a végtelen hatóereje. Mert ez a hatóerő szinte bénítóan hatalmas. Mintha az otthon mindenk felett álló mégis mindenben jelenlévő lenne.

A hazaérkezés mítosza, a megérkezés szekvenciái

„Az Ugyanaz és a Más egyszerre viszonyban állnak és abszolút módon elkülönülven eloldódnak e viszonytól. A Végtelen ideája megköveteli ezt az elkülönülést.”¹³⁷

Amennyiben a periféria a senki földje, úgy az otthon az egyedül saját, birtokolt hely. Az otthon kitüntettségének forrása mégsem a birtoklás, sokkal inkább a befogadás¹³⁸, az oltalomra találás. Ez a befogadás azonban kettős természetű. Mintha az otthon és a hozzá kapcsolódó emberi törekvés egyszerre tűnne föl előttünk testi és szellemi, profán és szakrális¹³⁹, világi és nem e világi¹⁴⁰ formában. Megragadható-e ez a kétféle természet külön-külön, vagy abszolút

¹³⁷ Levinas, Emmanuel (1999): *Teljesség és Végtelen. Tanulmány a külsőről*. Jelenkor Kiadó, Pécs.80.

¹³⁸ „A bensőségesség, melyet az otthonosság már feltételez, valakivel való bensőségesség. A behúzódás belsője egy immár emberi világban való magányosság. A behúzódás egy fogadásra utal.” Levinas, Emmanuel (1999): *Teljesség és Végtelen. Tanulmány a külsőről*. Jelenkor Kiadó, Pécs. 126.

¹³⁹ *A világban-lét két fajtája*: Fejtegetéseink tárgyai: a szent tér és az emberi lakóhely rituális felépítése, a különböző vallásos időélmények, a vallásos embernek a természethez és az eszközök világához fűződő kapcsolatai, magának az emberi életnek a szentsége, és az a szakralitás, amely életfunkcióihoz (táplálkozás, szexualitás, munka) tapadhat. Mindezen fejtegetésekből ki fog derülni, mekkora szakadék választja el a vallásos tapasztalást a profántól. Eliade, Mircea (2009): *A szent és a profán*. Európa Könyvkiadó, Budapest.

¹⁴⁰ „Az én országom nem e világból való.” Jn.18:36. Károli Gáspár ford. (1985): *Szent Biblia*. Magyar Biblia-tanács, Budapest.

formában feltételezik egymást? Talán még fontosabb kérdés, melyik minőség (testi-szellemi) teremti meg, hívja elő a másikat a maga megvalósulása által?

Tisztázni kell tehát, hogy az otthonról a képzőművészet vonatkozásában, mint valós helyszínről (például ház, kert, falu, ország ...) beszélünk, vagy egy belső állapotról, amit Levinas „behúzódásnak” vagy „elkülönülésnek” nevez, pontosabban, mint egy abból fakadó létállapotot ír le. Amennyiben e kettő együttes jelenléte érdekes számunkra, látnunk kell milyen törvényszerűségek által jön létre e kettő kapcsolata.

Az otthon fogalmának tisztázásakor azt is érdemes vizsgálni, hol húzódik ennek az otthonnak a határa? Talán érdemes lenne, a legszélesebb távlatokból rátekinteni a témára, majd, mint valami Földre szállás közben megemlíteni a látottakat, végül mielőbb a landolásig jutni el, hiszen a téma olyan végtelen és általános, hogy könnyen eltévedhetünk e látottak sokféleségében.

A Teremtés Himnuszának is nevezett 104. zsoltár szövege¹⁴¹ az egész világot, mint lakhelyet írja le, amelyben minden élő oltalomra talál, amiben nemcsak az ember találhatja meg a helyét, de az isteni szellem is lakozik. A zsoltár éppen az említett végtelen távlatokból közelít, míg végül a földi létezés egészen apró, a magasból szemlélve mikrokozmoszi világáig eljutva tárja elénk a teremtett világ teljességét. A zsoltárt olvasva a világ mintha otthonok egymásba zárulásaként és megnyílásaként tárulna elénk. Teológiai nézőpontból az otthonnak ez a végtelen kiterjedése a teremtettség okán értelemszerű. Hiszen, ha a minket körülvevő világ Isten (Atya) által teremtett hely, úgy a teremtett ember otthona egészen. Mégis a Szentírás ellentétbe is állítja az e világi országot az eljövendővel¹⁴², mint végleges igazi otthont. Hiszen ez a teremtett világ csakis felszentelt formájában válhat otthonná (az Istent kereső ember számára), ebből fakad kettős természete. Csakis akkor, ha az égi otthon a földiben mutatkozik meg, amennyiben kiüresedik: olyan minőségében, mint hely, ahol az Isten nem lakozik, máris az alvilághoz (vagy a perifériához) kerül közelebb¹⁴³. A vallásos felfogásban tehát az otthon, kizárólag, mint szakrális hely képzelhető el. E szakrális minőség megalapítására és

¹⁴¹ Ua.: Zsolt.104:1-35.

¹⁴² Ua.: Jn.18:36.

¹⁴³ „Az ókortól kezdve írásos nyoma van annak a képzetnek, hogy a sivatag az ördögnek és szövetségeseinek, a gonosz szellemeknek a lakóhelye.” Tunyogi Lehel (2010): Magány, csend és imádság. *Református Szemle*,103.12.

fenntartására pedig a különböző vallásos kultúrákban rítusok megélése mentén törekedtek. Az otthon ebbe a felfogásba, mint pusztán testi hajlék elképzeltetlenség, sőt maga a test is mint felszentelt hajlék jelenik meg, nemcsak a keresztény teológiai nézőpontban, de szinte minden vallásos hagyományban.

„Az ember éppúgy »lakik« önnön testében, miként valamely házban vagy a kozmoszban, amelyet saját maga teremtett.”¹⁴⁴ A világnak, mint otthonnak a szemlélésekor, e kitárulások, és magába zárulások mentén, mint végtelen sorban megnyíló és magába záródó helyeket, végső soron a középpont köré épülő rétegeket látunk. Az utolsó hajlék, mint az ember (úgy is mint emberi közösség, úgy is mint magában létező, úgy is mint az emberi test) szintén önmaga középpontja köré épül, szerveződik. Ugyanakkor nem ő maga jeleníti meg a középpontot, pusztán rendelkezik annak befogadására való képességgel, tehát azzá válhat bizonyos kitüntetett pillanatokban, illetve közel kerülhet hozzá. „Minden lakóhely az *axis mundi* mentén helyezkedik el, mert a vallásos ember csak a középpontban, vagyis az abszolút valóságban képes élni.”¹⁴⁵

Erre utal a vallásos hagyomány számtalan rítusa, a keresztény teológiai megközelítésnél maradvány, ami magának a szentnek az időről-időre történő befogadására utal az Eucharisziában vagy az Úrvacsora vétel során. A cél tehát nem lehet más, mint megérkezni önmagunk belsejébe. Amennyiben a „vallásos” ember képes befogadni az istenit a hazaérkezés kegyelmi pillanataiban, úgy el is veszítheti azt, kiüresedve, mint egy kívülre kerülve önmagán, egyfajta „külső sötétségbe”¹⁴⁶. Ebből az állapotból pedig értelemszerűen, csakis visszafelé vezethet az út¹⁴⁷, ez az örökös törekvés - az elvesztés élménye, majd a visszatalálás vágya - az, ami áthatja az otthonhoz fűződő vallásos vagy szakrális viszonyt.

Mégsem lehet mindazt, amit az otthon jelent a (közösség, a személy, a test számára) teljesen alárendelni e szakrális olvasatnak, és a vallásos tapasztalat

¹⁴⁴ Ua:163.

¹⁴⁵ Ua:47.

¹⁴⁶ „Azt a haszontalan szolgát pedig dobjátok ki a sötétségbe. Ott lesz majd sírás és fogcsikorgatás!” Károli Gáspár ford. (1985): *Szent Biblia*. Magyar Biblia-tanács, Budapest. Máté 25:30.

¹⁴⁷ „Ekkor magába szállt: Apám házában a sok napszámos bővelkedik kenyérben – mondta –, én meg éhen halok itt. Útra kelek, hazamegyek apámhoz és megvallom: Apám, vétkeztem az ég ellen és te ellened. Arra, hogy fiadnak nevezzen, már nem vagyok méltó, csak béreseid közé fogadj be. Csakugyan útra kelt és visszatért apjához. Apja már messziről meglátta és megérett rajta a szíve. Eléje sietett, a nyakába borult és megcsókolta.” Ua: Lk.15:1-32.

hiányában úgy tekinteni az otthonra, mint pusztán egy elhatárolt részére a térnek. Az otthonban a vallásos tapasztalat hiányában is megőrződik a kitüntetettségek aurája, hiszen a testi lét sebezhetőségével éppúgy a legszorosabb viszonyban áll, mint ahogy az emberi szubjektumból következő elkülönülés szellemi állapotával.

Nem szükséges a testet¹⁴⁸, mint templomot értelmeznünk ahhoz, hogy a létező legmagasabb rendű hajlékként tekintsünk rá. Gondolhatunk az anyaméh és a magzat viszonyára, az első otthonra, erre az első helyre, ahol a legelső pillanattól végérvényesen összefonódik a testi és a szellemi (lelki, pszichés) jelenvalóság az emberi létezés folyamataiban. Ugyanakkor egy romos házra is tekinthetünk – amelyben emberek alszanak a kilakoltatási végzés türelmi ideje alatt – mély emberi tanulságokat és szellemi mondanivalót közvetítő szimbólumra¹⁴⁹. Ahogyan mindezekre gondolunk, még mindig nem látjuk a végét a sornak, csak várat magára az említett megérkezés, a landolás az otthon centrumába, a megérkezés a „nyílegyenes labirintus”¹⁵⁰ belsejébe. Az otthon megélésének erőtereibe lépve, egyre világosabban látható, hogy e mindenben történő jelenlét oka, hogy: „Az otthon a szubjektummal áll a legszorosabb viszonyban, sőt magának a szubjektumnak egyszerre következménye és feltétele.”¹⁵¹

„Az otthonosság az elkülönülés beteljesülése, energiája. Az elkülönülés ebből kiindulva konstituálódik lakhelyként és lakozásként. Létezni ennél fogva annyit jelent: lakozni.”¹⁵²

Az „elkülönülés beteljesülése”, talán ez a meghatározás, amely legközelebb vezethet minket ahhoz, amit otthon és képzőművészet, illetve az elméleti és gyakorlati kutatómunka viszonyában célul tűzhetünk, mint tanulságot rögzíteni.

¹⁴⁸ „Boutroux azt mondja valahol, hogy a birtoklás testünk meghosszabbítása. Ám a test mint meztelen test nem az első birtoklás, még innen van birtokon és nem-birtokon. A testünkkel annyiban rendelkezünk, hogy már felfüggesztettük az életem létét, melybe merítkezünk, annyiban, hogy benne lakozunk. A test annyiban birtokom, hogy a létem a belső és a külső határán egy házban tartóz-kodik. A ház többletterülete testem birtoklásának feltétele.” Levinas, Emmanuel (1999): *Teljesség és Végtelen (Tanulmány a külsőről)*, Jelenkor Kiadó, Pécs. 133.

¹⁴⁹ „A rókáknak barlangjuk van, és az égi madaraknak fészük, de az Emberfiának nincs hova fejét lehajtania.” Lk 9:59.

¹⁵⁰ Pilinyszky János: *Egyenes labirintus*. <https://www.youtube.com/watch?v=ePftphGyat4>

¹⁵¹ Levinas, Emmanuel (1999): *Teljesség és Végtelen. Tanulmány a külsőről*. Jelenkor Kiadó, Pécs. 127.

¹⁵² Ua:127.

E kifejezés ahhoz is közel áll, amiről a fejezet legelején (Kunt Ernő írása kapcsán) mint a *sajátról* és az izoláció fontosságáról megfogalmaztam, ami a képzőművészet gyakorlata szempontjából is érvényes.

Az elkülönülés beteljesülésnek keresése az otthonban egy alkotói jelenlét alapjaihoz vezet el minket. Ahogyan Levinas írja: „A ház úgy szolgál a lakozásra, mint kalapács a szög beverésére vagy toll az írásra. Arra szolgál, hogy életünket megóvjuk a rossz időjárástól, hogy elrejtjük az ellenségek, vagy a tolakodók elől. És mégis, az emberi életet meghatározó célszerűségek rendszerében a ház kitüntetett helyet foglal el.” – mert: „A természet megjelenítéséhez és megmunkálásához, világként történő kirajzolódásához szükséges behúzódás a ház formájában megy végbe. Az ember úgy tartózkodik a világban, mint aki egy magánterületről, egy itthon felől érkezett, ahová bármely pillanatban visszahúzódhat. Nem egy csillagközi térből jön, ahol önmagát eleve birtokolná, és ahonnan minden pillanatban újrakezdeni kellene veszélyes földre szállását. De nem durván odavetett és magára hagyott a világban. Egyidejűleg kint és bent lévén, egy bensőségességből kiindulva kifelé halad. Másfelől viszont a bensőségesség egy házban nyílik meg, mely e kintben helyezkedik el. ... Konkrétan a lakhely nem az objektív világban helyezkedik el, hanem az objektív világ helyezkedik el a lakhelyhez képest.”¹⁵³

Témánk szempontjából a kérdés az, hogyan jön létre ez az otthon?

Egy a kezdetben idegen élettérben létrehozott alkotásokkal, az azok során átélt jelenlét mentén célom volt valós tapasztalatot szerezni arról: Válthat-e a képzőművészet az otthonra találás eszközévé? Beigazolva a hipotézist, mely szerint a hellyel történő szellemi-alkotói interakció egy mélyebb otthonosság minőségéhez vezethet el bennünket. Ebben a szellemi otthonlétben a ház, a kert, a táj immár nem pusztán menedék, biztonság, birtoklás, hanem alkotói erőter, melyben a valós helyszín az alkotás feszültségével átítatott szellemi matéria. A külső helyszínekhez¹⁵⁴ képest, ahol a jelenlét mindig csak átmeneti lehetett, ebben az esetben a hely folytonosságának létélménye (mint idő élmény is)¹⁵⁵ határozta meg

¹⁵³ Ua:124-127.

¹⁵⁴ Amelyek az otthonhoz való megérkezés előtt az alkotás színtereit jelentették: bányatelep, romos templom, különböző szociális intézmények.

¹⁵⁵ Ehhez nagyban hozzájárult, hogy a pandémia alatt hosszú időre szinte kizárólag az otthon tereiben tartózkodtam.

a munkafolyamatot, amely az alkotás tereiben való állandósult létezés tapasztalatához vezetett. „A ház elszigetelődése nem mágikus módon serkenti, nem »kémiailag« idézi elő a behúzódást, az emberi szubjektumot. Meg kell fordítanunk a sorrendet: a behúzódás, az elkülönülés műve egy lakhelyen létezőként, ökonómiai létezőként konkretizálódik.”¹⁵⁶.

Ebben a hely szellemisége által meghatározott létezésben igyekeztem kihasználni minden lehetőséget arra, hogy a művészi munka szövedékében mind sűrűben legyen jelenvaló az élettér, ami így egyszerre betöltetlenségében és nyitottságában a (be)fogadás minőségében tárult fel előttem. „Nem egyszerűen az, hogy a természet megfelel az elkülönült lét szükségleteinek, amely rögtön élvezetet merít a természetből, és elkülönülteként – vagyis énként – konstituálódik az élvezetben, hanem kellemesség, s az énnel szembeni barátságosságból fakad. A bensőségesség, melyet az otthonosság már feltételez, valakivel való bensőségesség. A behúzódás belsője egy immár emberi világban való magányosság. A behúzódás egy fogadásra utal.”¹⁵⁷

A saját élettérben magvalósított alkotói gyakorlatok során nem elsősorban maga a helyszín lett a kísérletezések terepe, sokkal inkább az a folyamat, kapcsolat, amelyben az idő múlása során mindinkább otthonná vált egy idegen helyszín. Az eddigi kutatás gyakorlatához képest (a közösségi művészeti alkotások után) ez a szituáció az autonóm alkotások létrehozásának esélyét rejtette. Ugyanakkor az ez idáig kimunkált gyakorlat mentén – mely a helyet komplexitásában, tehát az ahhoz kötődő viszonyrendszereken keresztül ragadja meg, azok által értelmezi – a létrehozott alkotások mögött időről-időre megjelenik az a kapcsolati szövedék, amely az otthon közegét meghatározza. Családom tagjai, az új és kezdetben idegen környezetet már otthonként élő emberek, vagy az eddigi munkákban is többször szimbólumértékkel felruházott állatok, fel-fel tűnnek az alkotás dimenzióiban, de immár a figyelem sokkal inkább a külső törekvések nélküli létezésre összpontosít. „A behúzódás a kifejezés jelenlegi értelmében a világ által előhívott közvetlen reakciók felfüggesztését jelzi egy önmagát, saját lehetőségeit és a helyzetet illető sokkal nagyobb figyelem érdekében.”¹⁵⁸

¹⁵⁶ Ua:125.

¹⁵⁷ Ua:126.

¹⁵⁸ Ua:146.

A megérkezés esélye

Állandóság és táj

Már történt utalás arra, hogy az otthon közegében zajló munkát elsősorban az állandóság élménye határozta meg. Amennyire az idegen környezet a külső helyszín átmeneti jellege – mind a konkrét teret, mind a benne megjelenő emberi kapcsolatokat – alapvetően határozza meg az átmenetiség állapota, éppúgy megjelenik az állandóság az otthon időtlen tereiben. Ez a felismerés egy elmélyült, szemlélődő magatartást kimunkálására ad lehetőséget, ez a szemlélődés egyre inkább táj és ember viszonyára irányította az alkotói munka fókuszát. Nem pusztán e kapcsolat (ember és táj) megjelenítése volt a célom, hanem azzal egyidejűleg empirikus módon megélni e kapcsolatot. A táj-performanszok során olyan installációk létrehozására és mozgásba hozására törekedtem, amelyek egyszerre jelennek meg erős vizuális jelként a tájban, miközben mozgásuk során új tapasztaltokat generálnak az őket mozgásba hozó személy és e táj viszonyában.

Kezdetben célom volt olyan nagyléptékű alkotásokat létrehozni, melyek nem enyésznek el a természeti környezet nyitott tereiben. Később egyre inkább rövid, apró mozzanatok, abszurd, álombéli jelenségeket igyekeztem beleszőni a valóság megszokott menetében. A váratlanul megvalósított élet-mozzanatok, magányos mutatványok szántóföldön, utcán, domboldalon, az azt véletlenszerűen megpillantó emberek számára, különös és megmosolyogtató, ámulatba ejtő jelenetekké váltak. Ezek során tudatosan vállaltam az öniróniát (mint egy messziről jött falu bolondja) annak érdekében, hogy a szokásos medrűkbe hömpölygő mindennapokat hirtelen megszakítsa valami meghökkentő jelenség, amely során nem permetező traktor szeli át a végtelen sárga repceföldet, hanem egy fehér repülő szerkezet, benne egy alak, aki máskor a hideg tél esti utcán teker végig a biciklijére szerelt forgó fénylő égítetekkel. Ezek a performanszok, bár a kívülállóság látszatát keltehetik, valójában olyan belső határátlépésekhez vezettek, melyek a mélyebb megismerés irányát jelentették.

Bár e cselekmények szabadgyakorlatoknak tűnnek, valójában azok irányait, a mozgás dinamikáját – amely például a táj adta lehetőségekből fakad – meghatározták azok a tér és hely kialakítások (utcák, földutak, szántóföldek

felosztása, legelők és erdők határai), amelyeket a faluközösség régóta teljes egészében nem is tudatosan (szintén az adott lehetőségek mentén) alakított ki, hozott létre és használt a mindennapjai során.

„Minden közösség, vagy embercsoport egy körül határolható helyen, jól körül határolható határok között bonyolítja le e azokat az interakciókat, amelyek a közösség életben tartásához szükségesek, legyenek ezek az aktivitások akár gazdasági, akár pedig társadalmi természetűek. Hangsúlyozni kell természetesen, hogy annak a térnek, amelyet kialakít a maga számára, s melyet életének tereként használ, nincsenek merev határai. Az egyén átlépheti, áthághatja ezeket a láthatatlan határokat, mégis a térhasználat mintái, legalábbis bizonyos időhatárokon belül, jellemeznék egy közösséget. (még inkább jellemzőek lesznek ezek a vonások, ha kiegészítjük más, de szorosan ide kapcsolódó kulturális jellemzőkkel /pl. a tárgyak világával az akciók irányának, gyakoriságának, funkciójának, vagy a társas együttlétek különböző fajtáinak jellemzőivel.”¹⁵⁹

A táj azonban sohasem független az évszakok váltakozásaitól, ami ugyanazt a helyet újra és újra átformálják. A folytonos metamorfózisban lévő természet, lassan és örökösén átalakulva az alkotás színhelyévé vált, melyben igyekeztem megtalálni és megragadni saját helyzetem szimbolikus koordináta-rendszerét. A nap-nap utáni jelenlét szinte naplószerűen rögzíti a befogadó látványába a táj apró eltéréseit. A permanens változásban lévő rendszerhez csakis a mozgásba lendülés dinamikájával közeledhetünk, átvéve annak belső ritmusát. Az örökös mozgás jelképeiként kerültek bele a kísérletezéseken alapuló alkotói gyakorlatba az égitestek, a Nap és a Hold, utalva az állandóság és elmúlás paradox egyszeri jelenlétére a mindennapokban.

Ennek a szimbólumrendszernek a kiterjesztése során került sor egy az eddigieknél sokkal személyesebb részvételiség megteremtésére, a szűk környezetem személyeinek bevonására. A közösségi művészeti törekvésekhez képest az ő jelenlétük mentes mindenféle direkt céltól, egyszerűen megjelennek az események résztvevőiként, pusztán annak okán, hogy részesei az egésznek. A lányaim, a dédnagyapjuk, illetve a szomszédban lakó János bácsi, a szőlőhegyen

¹⁵⁹ Hoppál Mihály (1977) *A tér, a közösség és a kommunikáció*. Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Tanulmányok. Budapest.7.

megismert Gábor bácsi jelenléte – végtelen közelségük révén – már nem az együttműködésen alapuló művészeti alkotás relációiban fontos. Személyük által válik teljessé a hely mondanivalója.

Az állatok az eddigi munkáimban is egyfajta rejtett mitikus tulajdonságokkal felruházott lényekként jelentek meg. Az otthon közegében minőségük is formálódott, felerősödött. Mindannak a sok tapasztalatnak a súlyos realitása, mely az állattartás, a gondozásuk során (ami megszületésüktől az elmúlásukig tart) átélhetővé vált, semmit sem változtatott e misztikus attribútumok meglétén, sőt még inkább indokoltá és hitelessé vált számomra az alkotói világon belül. A határmezsgyék keresésében és ábrázolásában mindaz, ami általuk átélhetővé vált, kitüntetett helyet követel magának. Élet és halál tapintható jelenvalóságának egy olyan dimenziója nyílik meg jelenlétük által, ami nélkül végtelenül szegényebb lenne az a tapasztalat, ami az otthonhoz köt, amely tapasztalatnak épp úgy része lehet a sivárság vagy a tragikus sors, mint a megérkezetség kegyelmi állapotai. A kutya, a bárány, a többi háziállat legtöbbször csak véletlenszerűen tűnnek fel a cselekmények háttérében, mégis utalnak valami nem emberi, mégis létező dimenziójára az életnek, hordozzák mindazt a szimbólumértéket, amivel az évezredek során felruházta őket az emberi kultúra.

A minket körülvevő táj, az azt meghatározó évszakok és napszakok, illetve a bennük élő és munkálkodó emberek mellett a tárgyak jelentettek lehetséges kapcsolódási pontokat a hellyel. Az itt maradt fölöslegesnek és értéktelennek minősített tárgyak, a paraszti kultúrához kötődő használati eszközök az itatóvályú, a hatalmas üstöt fedő fémkorong vagy az említett állatok élettéreihez kapcsolódó tárgyak: ólak, méhkaptárak mind az alkotás részévé válás esélyét rejtették magukban és jelentek meg a létrejövő alkotások alkotóelemeiként. Egy valamikori élet nyomai. A rátalálások és átlényegítések során egyre közelebbre vittek a hely középpontja felé.

A megtalált hely

Összegzés

A periférián való alkotás előfeltétele, hogy képesek legyünk megtagadni ösztönös belső készletünket, amely önmagunk megóvására irányul. Ennek a készletnek ellenpontjaként az ismeretlenre való ráatalálás inspirációit látjuk. Ugyanakkor a periféria, mint kiüresedett, kietlen senkiföldje a semmivel, és abból következően az önmagunkkal való szembenézés helyszíne. A periférikus intézményekben (devianciahetretópiák) is sokkal inkább a sivárság, a lét elnehezédésének tapasztalása a kívülről érkező (a kívülálló) élménye. Elmondható, hogy a képzőművész, mint speciális idegen arra tesz kísérletet, hogy ezt az ürességet, ami csak látszati és kezdeti – mert ahogyan azt kifejtettük a periféria rejtett viszonyrendszereket és szimbólumokat magába foglaló tartomány – a maga szellemi tevékenysége révén töltsse be. Ennek a folyamatnak a során az ismeretlensége révén homogén tér középpontjába a megszületendő mű kerül, a középpontból kiinduló viszonyrendszerek az alkotás mozzanataiból fakadóan immár beöltik e teret, amely ezáltal, mint „a megtalált hely” minőségben teremődik meg. Egyszersmind ez a folyamat az, amely során az alkotó lebontja magában az idegenség élményéből fakadó bizonytalanságot. Mert végeredményben azért nem akarunk valóban idegenekké válni – vállalva az azzal járó kockázatot és az alteritás megélését, mely a periféria minőségéből fakad, és amely során új inspirációkig juthatunk el – mert nincsenek eszközeink az állapot termékeny megélésére. A képzőművész, mint speciális idegen rendelkezik a lehetőséggel, hogy kimunkálja ezeket az eszközöket, és az alkotás során megérkezve a perifériára fontos tanulságok átélőjévé és kifejezőjévé váljon az ember és a senkiföldje mint hely viszonyában.

Ugyanakkor ez a senki földje is valakié. A szembesülés a disszertáció egy alaptézisével megkerülhetetlen: mi szerint egy hely mondanivalója nem fejezhető ki a maga komplexitásában az azt élettérként megélő emberek létélményének megismerése nélkül. Az másik emberrel való kapcsolat integrálása a képzőművészeti gyakorlatba már a következő fejezetbe vezet át. Az írásmű és az a mögött álló alkotói út dimenziójában tehát az idegenség áttörése, nemcsak a tér és

hely viszonyában születik meg, hanem a helyben élők és a „kívülről jött” alkotó kapcsolatában is.

A tér vonatkozásában a homogenitás áttörése a hely megszületéséhez vezet, a személy vonatkozásában az idegenség áttörése a közösség megéléséhez juttat el.

A Közösség című fejezet során igyekeztem bemutatni, milyen minőségben és szempontrendszerek szerint jelenik meg a Másik ember azokban a saját alkotói folyamatokban, melyek a helyekkel (elsorban periférikus helyszínen) való kapcsolatain mentén és a részvételiség megteremtése által törekednek relációs igényű művek létrehozására. Ennek a viszonyrendszernek a megértésében fontos szellemi forrást jelentett Emmanuel Levinas filozófiája és etikai megközelítése. Az ő gondolatisága világítja meg legélesebben azt az általam az alkotás során megélt élményt, hogy a Másik pusztán jelenléte is transzcendens viszonyokat sző bele a folyamatokba. Ez az etikai viszony arra alapszik, hogy az együttműködésbe bevont személyek és társadalmi csoportok olyan tapasztalatokkal és létélménnyel rendelkeznek, amelyek személyességükből adódóan számomra teljesen ismeretlenek, mint ilyet csakis nagyfokú óvatossággal és figyelemmel közelíthetek meg, azzal együtt, hogy lemondok mindenféle előzetes teóriámról vagy elképzelésemről (előítéleteimről). A legfőbb mondanivaló ebből a fajta lemondásból, annak természetéből, formáiról, céljairól és következményeiről szól a disszertációm közösségi művészettel foglalkozó fejezetében. Ebből a szempontból közelítettük meg a műfaj (közösségi művészet) morális problematikáit, és ennek során jutottunk el a fő határterületekhez is úgy, mint elsősorban a művészetterápia, aminek lehetséges kapcsolatait szintén bemutattuk a kollaboratív képzőművészeti alkotással.

A kollaboratív művészettel foglalkozó rész utolsó fejezetében kifejtett gondolatok, melyek a részvételen alapuló alkotói gyakorlatok és a személyes sorsontológiai rétegével való kapcsolat lehetőségeit vizsgálják már a következő rész témáihoz közelítenek. Az Otthon címet viselő záró fejezet a bemutatott kutatói és alkotói út végső helyszínével az otthon életterével összefüggésben álló és a közösségitől induló, de már az autonóm alkotás irányába mutató folyamatok tanulságait rögzíti.

Abban az esetben amikor az alkotónak a saját otthona válik a kutatás helyszínévé, a személyes lét szimbólumainak felfedezése, megtalálása az a

folyamat, ami mentén elindul egy mélyebb megismerés irányába. A külső helyszíneken történő és személyek, csoportok bevonása mentén létrejövő alkotás során csakis egy intenzív kifelé figyelés feltételével állhat fent az egyensúly, ami egyben és mozgásban tartja a folyamatokat. Az otthon tereibe és az autonóm alkotás terepére való megérkezés, visszatalálás során mindez eltűnik, marad a hely, a táj és a befelé figyelés állapota. Az aktivitást, a dolgok elrendeződésébe való beavatkozást, egy kontemplatív magatartás váltja fel, a meglévő mintázatok átrendezésére tett kísérletet pedig a mintázatba való beilleszkedés formái.

A kutatás során az otthon közegébe való megérkezés, egy többéves folyamat törvényszerű és soron következő állomása, ugyanakkor egy tudatos és felépített szempontrendszerek alapján végzett kísérlet, tanulmány része is.

Ez a szempontrendszer az eddigi helyekkel összefüggésben álló „projektek” tanulságainak feloldott vagy feloldatlan problematikáinak a személyes életterbe történő integrálásán alapszik. Hogyan tárható fel egy „hely” jelentéseinek komplex formája a művészet eszközein keresztül? Milyen lehetőséget rejt az alkotás, egy adott helyszín és az abban jelen lévő ember kapcsolódására?

Az otthon közegében végrehajtott alkotói kísérletekben céлом volt önmagamra, mint alanyra tekinteni. Én és a táj, a hely, az állandósult és otthonná formálódó életterek viszonyára pedig mint élményre, amiből meríthetek és következtethetek. Céлом volt nemcsak az engem körülvevő tárgyakat és helyeket, de azt a viszonyt is vizsgálni, illetve bemutatni, ami hozzájuk fűz, annak alakulását az alkotás során. Ebben a fejezetben igyekeztem rámutatni az otthon kettős, egyszerre testi és szellemi szempontból való kitüntettségére, illetve megérteni miből is fakad e kitüntettség.

Az elméleti következtetések és a létrehozott alkotások tanulságai igazolják, hogy az otthon és a képzőművészet kapcsolódási pontjainak kimeríthetetlen sokrétűsége éppen e mindkettőben jelenlévő kettőségen alapszik, mindkettő valami szelleminek a megjelenése a valós térben, mindkettő a szubjektum fundamentumából születik.

Az elsősorban a megtapasztalás útjain felismert tanulságok beigazolták számomra az Otthon fejezet legfőbb hipotézisét, miszerint: a képzőművészeti alkotói folyamatok egy mélyebb értelemben vett otthonra találás eszközévé

válhatnak. (Ennek a munkának egyszerre része az alkotóban, mint megérkezőben lejátszódó belső folyamatok, illetve az alkotások konkrét értelemben vett megvalósulása során a külsővel, a környezettel¹⁶⁰ történő kapcsolatok kibontakozása.) Ugyanakkor ennek a szellemi értelemben vett megérkezésnek a gyakorlatához nem jutottam volna el a periféria idegenségének kitettségében, illetve más emberek, közösségek viszonyai között megvalósított alkotói kísérletek eredményei nélkül. Az egész kutatás vonatkozásában tehát itt e legutolsó megtalált helyen áll össze az Idegen-Más-Saját¹⁶¹ mint kerek egész, mint beteljesült (ugyanakkor a rendszeren belül, a megélt élet során örökös mozgásban és egymással kölcsönhatásban álló elemekből álló) konstelláció.

Ebből fakadóan láthatóvá válik ennek az antropológiai fogalmi hármasnak a hely és képzőművészet kontextusában megjelenő és az alkotás dimenzióiban is tükröződő ekvivalensének (Periféria-Közösség-Otthon) összefüggései.

A kutatás legfőbb törekvése, hogy tudatosan és szisztematikusan tárja föl, milyen törvényszerűségek hatják át és határozzák meg a képzőművészeti gyakorlatokat a különböző helyszíneken. A Periféria a Közösség és az Otthon az írásmű fő fejezeteiként jelennek meg egyszersmind olyan kategóriákat jelölnek, melyek különböző minőségük által más és más tanulságokhoz vezethetnek témánk szempontjából. Az értekezés nem csak külön-külön feltárja e speciális különbségeket, melyekből a sajátos törvényszerűségek fakadnak, de az összefüggések bemutatására is kísérletet tesz, amelyek áthatják e három fogalom egymáshoz való viszonyait elsősorban az alkotói folyamatok kontextusában.

Ezek az összefüggések annak esélyét rejtik magukban, hogy mindazok a következtetések, amelyek az átélt alkotói tapasztalatok és az elméleti kutatás során megszülettek, nem csak képzőművészet és hely, de alapvetően ember és hely viszonyában is új és releváns ismeretekhez vezethetnek el. Mindezek tanulmányozására pedig egy olyan alkotói magatartás kimunkálásának céljából van szükség, amely hiteles műalkotások létrehozásához vezethet el, feltárva és bemutatva egy adott hely komplexitását, az abban rejlő szimbólumokat és tanulságokat.

¹⁶⁰ Tárgyi, épített, természeti, szociális, társas.

¹⁶¹ Kunt Ernő 1994-ben *Kulturális másság* címmel megtartott konferencia előadásából. <https://www.youtube.com/watch?v=MTIDM56dTcg>

Műleírások

A *Megtalált hely* címet viselő disszertáció három alegysége a *Periféria*, a *Közösség* és az *Otthon*, nemcsak mint a kutatás valós területei, hanem mint a létrehozott művek tartalmi összetevői is megjelennek. Azoknak a saját alkotásoknak, amelyeket a *Műleírások* szövegrészben bemutatok, mindegyike kapcsolódik az említett három fogalom valamelyikéhez, de legtöbb esetben azok egyszerre vannak jelen a lehetséges olvasatokban. A pécsbányai anyaotthonba szervezett művészeti-pedagógiai kísérlet egyszerre rendelkezik a *periféria*, a *közösség* és az *otthon* jelentéstartományával, hasonlóképp a legtöbb bemutatott munka is szorosan összefügg a helyszínekből fakadó komplex mondanivalóval.

Az értekezés ezen részében célom az írásmű érveléseinek mélyebb megértése érdekében, olyan saját művek bemutatása, amelyek hivatkozási pontokként szolgálhatnak a disszertáció olvasása során. Egyszersmind az elméleti okfejtésekre és kérdésekre adnak megvalósított válaszokat.

Mamóka ágya

Megvalósulás dátuma: 2010. tavasz

Helyszín: Alsónémedi, Budapest (Ráday Galéria)

Együttműködő személyek: családom tagjai (nagymamám, édesanyám, nővérem)

A Mamóka ágya az első olyan alkotásom, amelyben meghatározó jelenséggel bír a hely, illetve azok a viszonyrendszerek a személyek révén áthatják azt. Dédnagyanyám halála után pár évvel ágyát darabokban találtam meg valamikori szobájában, az "öregház" romos tereiben. Elmúlásának élménye még elevenen élt a családon belül. Az alkotás során összeraktam az ágyat darabjaiból, az installáció további megvalósítását pedig családom női tagjaira bíztam. A Mamóka kiskertjéből származó földet nagyanyám terítette szét az ágyon,

édesanyám vettette be búzával, nővérem pedig a szárba szökkenéséig öntözte. A vetés rítusát egy sirató ének dallamaival kísértem.



1. Mamóka ágya. Alsónémedi, 2010.



1. Mamóka ágya. 210x 120 x 130, fa, vászon, föld, búza, Alsónémedi, 2010.

Széchenyi-akna

Megvalósulás dátuma: 2012. ősze

Helyszín: Pécs, Széchenyi-akna

Együttműködő személyek, intézmények: Kulturális Labor Szociális Szövetkezet

A Kulturális Labor Szociális Szövetkezet részéről érkezett a felajánlás¹⁶², hogy az akna üresen álló tereiben alkalom nyílhat valamiféle alkotói tevékenység megvalósítására. Két barátommal¹⁶³ az alkotáshoz, illetve a hideg idő beálltáig tartó ottlakáshoz szükséges kellékekkel érkeztünk meg az akna üresen álló épületei közé.

Kezdetől fogva inspirált a magányos és kiüresedett helyszín, egyedül kezdtem el csatangolni a sivár és disztópikus épületrészekben, a sötét alaksori folyosók mélységétől át egészen a fűtőtorony magasságának távlatain keresztül, igyekeztem mindent bejárni és megtalálni a helyszínből fakadó lehetőségeket. Ettől a helyszíntől nem messze tátongott¹⁶⁴ óriási tájsebként a Karolina külfejtés, a hatalmas fekete kráter közepén élénk méregzöld tó. E kettő között terül el Pécs-bányatelep a város mai napig is marginális, mélyszegény perifériája.

¹⁶² A pécsi székhelyű Kulturális Labor Szociális Szövetkezethez korábbról már több együttműködés kapcsán fűztek szálak, ők aktív együttműködő partnerei voltak a Kréta kör által megvalósított Utópia kollégium címet viselő helyspecifikus munkafolyamatnak. A részükről érkezett a felajánlás, hogy az akna üresen álló tereiben megkísérelhetnék valami féle alkotói tevékenységet.

¹⁶³ Mothogko Ronald és Icsa Antal festőművészek.

¹⁶⁴ A Karolina külfejtés Jelenleg rekultiválás alatt áll.



3. Széchenyi-akna közelében, 2012.



4. ábraSzéchenyi-akna közelében, 2012.



5. Széchenyi-akna, (fal-rajz), 2012.

A keresgélés során kiegészítettem az épületek falain talált sérüléseket. Így találtam rá egy teremre, ahol a szemközti- és oldalfalakon régi festékrétegek által kirajzolt négyzetes osztásokat fedeztem fel, amelyek együttesen triptichont idéző formákra tagolták a terem falait. Ezekbe kazettákba kezdtem belekaparni, felfesteni, belevésni és karcolni a „Süketnéma szerelmespár” történetét, oltárt állítva, egy gyerekkori emlékekből szőtt mesének.



6. A süketnéma szerelmespár oltára, mész, pigment, tempera, olaj, aranyozás, karcolás, kréta, szén, Széchenyi-akna, 2012.



7. A süketnéma szerelmespár oltára (részlet), Széchenyi-akna, 2012.

Tovább haladva ebből a térrészből lépcsők vezettek le egy alaksori folyosóhoz. Itt az omladozó fehér falakat úgy a szemmagasságtól lefelé szürkére festették, feljebb szellőző nyílásokból és csövek találkozásából fekete olajfolt lefolyás volt látható. Kiegészítettem ezeket a sötét folyamokat, mintegy árvízzel árasztva el a fal osztásiba belelátott tájat. A tájon a pécshányatelepi omladozó házak, kiégett autók jelentek meg. Alatta a sötét folyamban végtelenül és tömötten hömpölygő halraj, mint milliárd szem zsúfolt özöne. A térben talált létrákból pedig egy felfelé mutató útvonalat építettem, egy lehetetlen kijáratot ebből a világból.



8. Létra (részlet), nyomdafesték, karcolás, Széchenyi-akna, 2012.

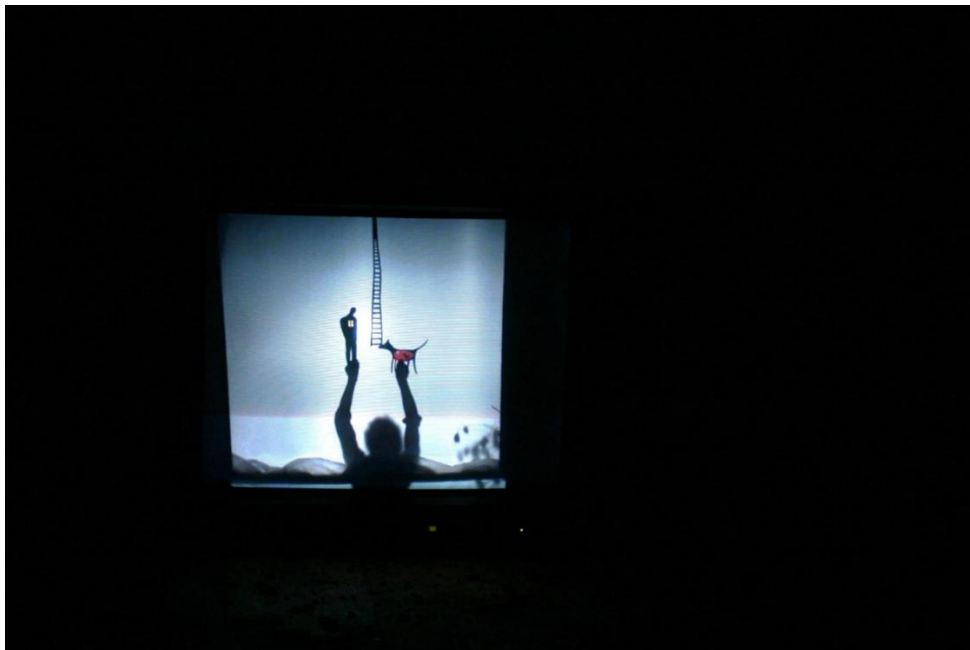


9. Létra (részlet), Széchenyi-akna, 2012

A valódi kijárat lefelé vezetett, lefelé és befelé egy tágasabb térrészbe. Ebbe a terembe összeeszkábáltam annak a kutyaólnak a szétszórt elemit, amit a kiürült kompresszorcsarnok mellett találtam. Később a bányatiszti irodában rábukkantam egy régi, fekete-fehér fotóra is, amin látható az ól a mellé kikötött kutyával együtt. A háztetőt az egyébként mindenfelé heverő kátránylapokkal fedtem, a háttérben a falon ezek felhőkként jelentek meg, mintha lerepülnének róla. Egy hatalmas parabola antennát is hozzáillesztettem, aminek a TV kapcsán volt jelentősége, ami a kutyaólba került. A TV-ben egy árnyjáték-mese képkockái peregtek, ami az első teremben ábrázolt süketnéma házaspár kutyájának a történetéről szól, az ő szemszögéből láttatva az ábrázoltakat, egyesítve így a három terem narratíváját.



10.-11. Kutyaoól, 120×80×120cm, fa, kátrány lap, parabola antenna, TV, Széchenyi-akna, 2012.



12. Kutyaoól (részlet a Süketnéma szerelmespár kutyája című árnyjátékból), Széchenyi-akna, 2012.

Úszó ház

Megvalósulás dátuma: 2017. június 3.

Helyszín: Pécs-Somogy, István-akna, Rücker-aknai tó

Együttműködő személyek: Pécs-Somogyi Általános Iskola, Ludwig Múzeum¹⁶⁵, Fogd a Kezem Alapítvány¹⁶⁶.

A helyszínről

Az Úszó házat eredetileg pusztán installációnak álmodtam meg.

A Széchenyi-akna közelében álló az előzőekben már említett és a Széchenyi-aknán „felfedezett” Karolina külfejtés mélyén lévő tó közepén. A megvalósulására viszont csak évekkel később került sor, egy másik, nem túl távoli helyszínen, maga a mű pedig ez idő alatt komplex közösségi művészeti alkotássá formálódott.

Az egyetem elvégzése után Pécs-Somogyon kezdtem tanítani. Tudatosan kerestem a társadalom peremvidékeit, a „somogyi” iskolában a valamikori bányatelepről, illetve István-aknáról érkező, többségében roma gyerekek jártak, rám pedig inspirálóan hatott ez a közeg. Az iskola épülete a Mecsek lábánál állt, félig az erdőben. A bányatelep házai apró, romos épületek javarészt romák lakják, feljebb az erdőben elszórtan is áll egy-két ház, még feljebb, de még gyalogtávon belül Rücker-akna. Egészen fent, bent a Mecsekben több kilométeres távolságra áll István-akna egy szélsőségesen marginális világ. Hatalmas csarnokok, romos hangárok és a még valamelyest lakható, az itt élők által belakott (legtöbb esetben önkényesen elfoglalt) bányászházak. István-akna Pécs egyik legelmaradottabb, mély-szegény városrésze.

A somogyi iskola a természetnek és a szegénységnek valami egészen sajátos elegyét alkotta, ez kezdetben teljesen lenyűgözött, az itteni élet árnyoldalai csak fokozatosan, lassan körvonalazódtak előttem, majd váltak egyre nyilvánvalóbbá. Szinte minden gyermek sérült családi környezetből érkezett, későbbi

¹⁶⁵ <https://www.ludwigmuseum.hu/kiallitas/kozos-ugyeink-egyuttmukodesen-alapulo-muveszeti-projektek>

¹⁶⁶ <http://fogdakezomalapitvany.hu/>

osztályomban többen a pécsi „gyermekotthonból”¹⁶⁷ vagy a Pécs-bányai „anyaotthonból”¹⁶⁸ jártak ki.

Előzmények

Az Úszó-ház megalkotásának idején, három éve tanítottam a pécs-somogyi iskolában, attól az évtől osztályfőnökként is. A 10-12 fős osztály létszáma folyamatosan változott a kimaradók és az újonnan érkezők függvényében. Hárman jártak István-aknáról, ketten az anyaotthonból, ketten a gyermekotthonból, a többiek pedig a környékről Pécs-Somogyról, Vasasról.

A tanulóimmal való napi munka, a szüleikkel, gyámjukkal, a háttérintézmények munkatársaival való napi szintű kommunikáció hatására vált bennem egyre inkább meghatározó témává az otthon élménye, az annak hiányából fakadó létállapotok.

Mindezzel párhuzamosan zajló történet a Fogd a Kezem Alapítvánnyal való több éve tartó együttműködésem, melynek keretein belül különböző művészeti folyamatok mentén dolgoztam együtt az alapítvány foglalkoztatottjaival, akik közül többen szintén bentlakásos intézményben élnek. Az Úszó ház alkotói terét igyekeztem olyan tágasra tervezni, hogy ez a két egymástól távoli társadalmi csoport között valamilyen formában kapcsolódási pontok jöhessenek létre, akár csak szimbolikusan is.

Megvalósulás

A Ludwig múzeum közösségi művészeti projekteket támogató pályázatának (CAPP – Collaborative Arts Partnership Programme) forrásaiból lehetőség nyílt a régóta tervezett elképzelés méltó megvalósítására. A vízre bocsájtott ház szimbólumát egy mese narratívájába helyezve, az osztályomba járó gyermekek élményeit, valós élettereit feldolgozva és bejárva igyekeztük létrehozni.

¹⁶⁷ Baranya Megyei Gyermekvédelmi Központ, Pécs.

¹⁶⁸ Családok Átmeneti Otthona, Pécs.

A „Világgá ment ház” történetét azokkal a diákokkal közösen alkottuk meg, akik számára a család és az otthon elvesztése elemi és gyötrő tapasztalat, az ebből fakadó traumákkal kell napi szinten együtt élniük a különböző intézmények szabályrendszerei között.

Az a kiüresedett, pusztán épületei által itt maradt bányászvilág, amely körülvelt minket, szintén megjelenik a mese szimbolikájában. A ház, amelynek lakói valamilyen oknál fogva egyszer nem térnek haza, bánatában elindul, hogy megkeresse otthonát. Útközben találkozik több segítővel is, egy öreg itt maradt bányással, aki a kincset keresi még mindig a föld mélyén, az aknák útvesztőiben rekedt mindentudó vak bányalóval, ők mind vezetik valamilyen irányba a tévelygő házat. Viszontagságos útja végén egy tó közepén találja meg a világ középpontját és végső helyét, otthonát.



13. Úszó-ház, (A ház útja)



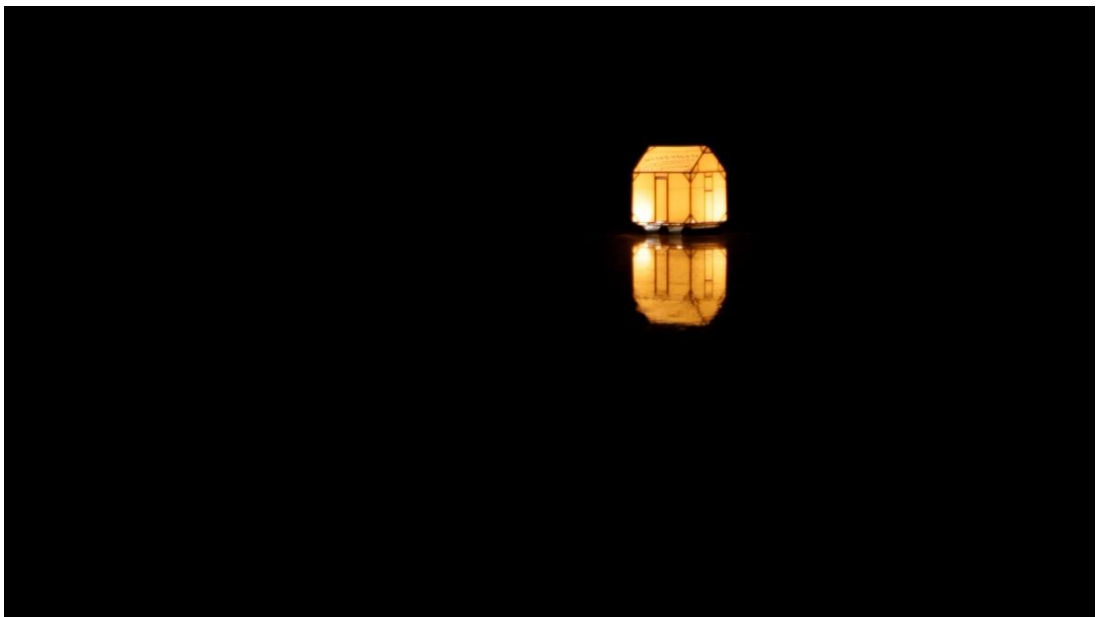
14. Úszó-ház, (Árnyjáték István-aknán.)



15. Úszó-ház, (A ház vízrebocsátása a Rücker-aknai tavon)



16. Úszó-ház



17. Úszó-ház. (éjszakai kép)

A mese egy a gyermekek által előadott árnyjáték formájában elevenedett meg a „Ház”¹⁶⁹ falain, illetve térbeli cselekmények által egy árny-színház előadás során fent István-aknán, ahol évek óta semmilyen kulturális esemény nem valósult meg. Ezzel párhuzamosan a kivilágított ház valójában is végig járta a mesében megjelenő utat, azokon a tájakon egészen az István-akna alatt fekvő Rücker-aknai tóig. Ez volt az a tó, aminek közepére az előadás másnapján ünnepélyesen vízrebocsátottuk a sokat megjárt házunkat. A ház vászon falain, ahogy sötétedett (esti órák), felsejlettek, majd részletességükben is körvonalazódtak azok a jelek, sorminták, amiket a Fogd a Kezem Alapítvány fiatal gondozottjai¹⁷⁰ festettek fel a felület belső oldalaira, amelyek a világosban (nappal) mindvégig rejtve maradtak. A vízrebocsátás ünnepélyes gesztusával véget ért a Világgá ment ház története.

A mű mesebeli, álomszerű világa egy realitásában szélsőséges társadalmi közegben született és valósult meg. Ezt jól példázza az alkotásról készült dokumentáció (kisfilm) kezdő jelenete, ahol egy késő esti órában egy olyan lány sétál haza felé valahonnan miniszoknyában, apró retiküllel a vállán, magas sarkú cipőben, aki az év elején még az osztályomba járt, míg végül különböző oknál fogva kimaradt a csoportból. A világgá ment házat alakító fiú, nem sokkal később eltűnt a gyermekotthonból. Egy másik lány pedig még abban az évben szökött meg ugyan onnan (ötödikes korában), végül Amsterdamból hozták haza, nagykorúságáig zárt intézetbe került.

Az alkotás mégis sok szempontból eredményesnek mondható. Azok a területek, ahol kifejtette hatását épp olyan sokfélék, mint a helyszínek, melyekben megvalósult, a bevont személyek és csoportok, akik megvalósították és a műfajok melyek mentén létrejött.

¹⁶⁹ Az Úszó Ház 2,5 x 3 m alapterületű és 2,7 m magas, fából készült szerkezetét fehér vászon borította.



18. Úszó-ház. (vonulás)



19. Úszó-ház, (vonulás)

Ennek vizsgálatát az osztályomba járó gyermekeknél kezdeném, akikre minden bizonnyal a legerősebben hatott, hogy abban az alapvetően sivár élettérben, ahol semmilyen kulturális esemény nem valósul meg, egy olyan nagyszabású közösségi művészeti projekt létrehozásában vehettek részt, ami ámulatba ejtette saját környezetüket. Komoly félelmeik voltak avval kapcsolatban nem vált-e ki agressziót, vezet atrocitásokhoz ez a jelenlét István-aknán (erre talán minden esély meg is volt) ennek ellenére a helyiek érdeklődéssel és szeretettel fogadták a produkciót. Az osztályon belüli megosztottság, ami az István-aknáról jöttek és a többi diák között fent állt, az alkotói folyamatok hatására érezhetően feloldódott. Sikerült tehát megmozdítani valamit abból a régóta súlyként nehezedő probléma mozdulatlanságaiból, amiben élniük kell.

A Fogd a Kezem Alapítvány fiataljaival való találkozások is fontos pillanatoknak bizonyultak pedagógiai szempontból. A kezdeti ellenézés és félelem után, sikerült e két egymástól távoli, ugyanakkor a nehéz sors és az otthon bizonytalanságának élményében osztozó csoportot egymással megismertetni.

A hely szempontjából fontos visszatérni a már említett „mozdulatlansághoz”. A mű megmutatta, hogy egy olyan súlyosan marginális közeg, mint István-akna is rendelkezik elrejtett szimbólumokkal, melyek hiteles forrásai lehetnek az emberek közötti relációk szintjén is a művészeti aktivitásoknak.

Búza a víz alatt (A pszichiátia kútja)

Megvalósulás dátuma: 2018. november

Helyszín: PTE KK Pszichiátriai és Pszichoterápiás Klinika

Együttműködő személyek, intézmények: Getto Ferenc, Dr. Simon Mária. egyetemi docens, klinikaigazgató-helyettes, Pécsi Tudományegyetem Általános Orvostudományi Kar Pszichiátriai és Pszichoterápiás Klinika

A *Búza a víz alatt* című alkotás nem eredeti értelemben vett közösségi művészeti alkotás. Talán részvételen alapuló projektnek sem nevezhető, hiszen Getto Ferenc barátommal közösen hoztuk létre, aki intermédia művész, tehát sem közösségek bevonására, sem outsider társadalmi csoportok megszólítására nem került sor. Mégis maga a folyamat, a helyszín és a szándék révén túlmutat, a puszta installáció vagy happening műfaján, de mindenesetre mélyrétegeiben eltér attól.

Mire is gondolok? A munka első sorban terápiás célzattal jött létre, mégsem művészetterápiái folyamat pusztán, határmezsgyéken mozog. Arra keresi a választ milyen formában lehetséges megváltoztathatnunk terhelt viszonyunkat egy konkrét helyhez a művészet eszközein keresztül?

A mű kiindulópontja Getto Ferenc viszonya a pszichiátia közegével, amelynek többször is kényszerűen vagy önként, de rövidebb-hosszabb ideig bentlakója volt. Egy ilyen bentlakás során látogattam meg az alkotás ötletének megszületésekor is. A pszichiátia kertjének egy hátsó, félreeső részén található üres, elhanyagolt valamikori szökőkút szélén ülve arról beszélt, hogy milyen nehéz neki megélni, hogy ezen a helyen, mintha nem lenne beleszólása a dolgok menetében, csak puszta elszenvetője az eseményeknek. Ekkor kezdtem el azon gondolkodni, milyen formában tudna ezen a helyszínen megjelenni az ő cselekvőereje, önállósága, autonóm lénye, a dolgokhoz önként való hozzájárulás emberi minősége.

Erre a kérdésre a választ, a „bent” írt versei adták meg illetve a helyszín, az elhagyott kút a kertben. A szökőkút üres medencéjét búzával vetettük be, és felváltva kezdtük el locsolni.



20. Búza a víz alatt (A pszichiátria kútja)



21. Búza a víz alatt (A pszichiátria kútja)



22. Búza a víz alatt (A pszichiátria kútja)



23. Búza a víz alatt (A pszichiátria kútja)



24. Búza a víz alatt (A pszichiátria kútja)

A megvalósulás jócskán belenyúlt az őszbe, a pszichiátria parkjának, száraz őszi állapotának ellenpontozása is része volt a performansznak, célunk volt a frissen kihajtott zöld búzamezővel. A locsolás két hétig tartott, fontos részét képezte annak a folyamatnak, amelynek a végére egy versfelolvasó estét időzítettünk, amikor is Ferenc a verseit a kút előtt olvasta fel, én pedig hangszeres játékkal kísértem azt. Ezen az estén a kút vizet töltöttem fel. Szerettem volna, ha a kristálytisza víz alatt zölden fénylő búza látványa jelent volna meg kivilágítva a sötét őszi kertben, mint ahogyan sokszor megcsodálom a víz alatt élő növényvilágot patakokban, árterekben. Ám ahogyan lassan megtelt vízzel inkább egy mocsaras közeggé kezdett válni a kút, a búza a csíragyökerek által egybefonódva, mintegy lebegő sziget, a kút középső részein felemelkedett a víz felszínére, a széleken viszont víz alatt maradt. A szökőkút négy sarkán (valamikor dísnövény tartók lehettek) négy kis kör alakú medence volt a kút kávéjába mélyítve, ezeket vízzel töltöttem fel, és egy-egy szürkeharcsa ivadékot (kb. 10 cm hosszú) helyeztem el bennük. Az akció során a kis medencékből szivárgó vizet Ferenc testvére pótolta. Evvel a mozzanattal az ő viszonyuk minősége is beleszövődött az alkotásba, megjelent a folyamatban. Ez a cselekmény folyamatosan zajlott, hiszen mire az egyik kádat megtöltötte addig

a másiktól szinte teljesen eltűnt a víz. Így alakult ki egy körkörös cselekmény, örökös munka, ami szinkronban van a két testvér valós viszonyával, kapcsolatával, középpontban az egymásra utaltsággal, a gondoskodás élet-halál kérdése áll.



25. Búza a víz alatt (A pszichiátria kútja)



26. Búza a víz alatt (A pszichiátria kútja)

Ezen a ponton kell említést tenni a részvételen alapuló alkotói gyakorlatok egy fontos tulajdonságáról. Ez a tulajdonság a műfaj életbe ágyazottságából fakad. A résztvevők, szereplők nem színészek és nem szerepet játszanak, hanem olyan emberek, akik valós élethelyzetükben vannak jelen, még akkor is, ha az az alkotói folyamatok által kitűnik a mindennapokból.

A helyszínek pedig szintén valós életterek, amelyeken legtöbb esetben nincs mód próbára, nem az alkotásnak fenttartott közegekről beszélünk (színház, kiállítóter). A bevont helyszíneken mindennapos élet zajlik, így az, ami végül megtörténik az alkotás során valóban valami új, egyszeri, megismételhetetlen mozzanat. Ha meg akarnánk ismételni abból az okból, hogy nem az előzetes várakozásoknak felelt meg, elveszítené lényegét és szoros kapcsolatát a hétköznapi valósággal, amelyben hivatott megjelenni.

Az eddig leírtak nehézségeket és kockázatot jelentenek, ugyanakkor esélyt arra, hogy az, ami végül megtörténik, a közös életünkről valami olyat mondjon el, mutasson fel, ami más módon nem megismerhető valóság, csakis az ilyen jellegű alkotói gyakorlatok mentén releváns. Ez ad lehetőséget arra a jelenségre, amely ennek az alkotásnak egy fontos mozzanata, amelyet úgy fogalmazhatnánk meg, hogy egy előítéletekkel terhelt, személyes viszonyokkal rendelkező hely destigmatizálása.

Anyaoththon

Megvalósulás dátuma: 2018. december.

Helyszín: Pécsbányatelep, Családok Átmeneti Otthona, Hattyúház Galéria

Együttműködő személyek, intézmények:

Ifjúságért Egyesület Pécsbányai Családok Átmeneti Otthona

Pécsi Tudományegyetem, Művészeti kar, szobrász tanszék

Üres Tér Színházi Egyesület

Az „Anyaoththon”¹⁷¹ egy művészet-pedagógiai kísérlet, amely a PTE Művészeti Kar szobrász tanszék szervezésében létrejövő Tágasság Iskolája elnevezésű szakmai hét keretein belül, 2018 telén valósult meg. A kurzus lényegét és célkitűzéseit a következő képen foglaltam össze a hallgatók számára:

„A kurzus célja a hallgatókat kizökkenteni a megszokott és biztonságos műtermi közegből. Annak érdekében vállalni a kiszolgáltatottságát egy ismeretlen környezetnek, szituációnak, hogy a találkozás létrejöhesse egy hellyel, annak kiterjedt komplexitásával. A jól ismert tereink, helyeink burkait elhagyva alkalom nyílhat egy merőben új hely megismerésére, feladva az esélyt, hogy kitérhetünk annak súlyos realitása elől, ugyanakkor ebben a realitásban sem feladva játékos szenvedélyünket az alkotás lehetőségeit illetően. Ez a találkozás nemcsak az alkotó és a tér, hanem sokkal inkább az ember és ember, az élettér és a benne élő viszonyában képzelandó el. Milyen formában jelenthet tágasságot, belső szabadságot az alkotás egy olyan környezetben, amiben mindenki a szűkösségre kénytelen berendezkedni? Milyen tartalmakat rejt az átmenetiség lételménye, és hogyan viszonyulhat ehhez a képzőművész, aki szintén átmenetileg részese mindennek?”

¹⁷¹ Ifjúságért Egyesület Pécsbányai Családok Átmeneti Otthona

Az egy hetes alkotói folyamatra jelentkező hallgatókkal tehát az Ifjúságért Egyesület Pécsbányai Családok Átmeneti Otthonába megérkezve az intézmény dolgozóival és az ott élő családokkal (magukra hagyott anyák és gyermekeik) történő kapcsolatfelvétel mentén igyekeztünk az ő helyzetüket, életüket a középpontba állító alkotások létrehozására.



27. Ifjúságért Egyesület Pécsbányai Családok Átmeneti Otthona, 2018, december.

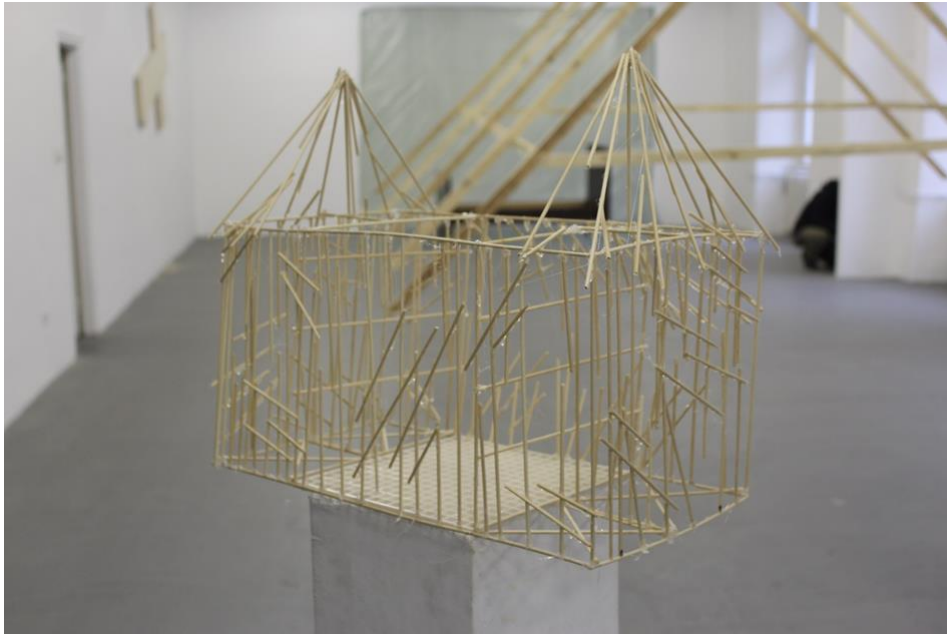
Ennek része volt egyfajta kutató munka, amely során személyes beszélgetések, illetve interjúk készítése során igyekeztünk megismerni az „anyaotthon” működését, mindennapjait. Az idő rövidege miatt azonban nem volt lehetőség a helyszínnel összefüggően nagyobb léptékű művek megvalósítására vagy hosszútávú együttműködés kialakítására. A helyszínből fakadó inspirációink mentén egy belvárosi helyszínen hoztuk létre az alkotásokat, amelyek hitelét az adta, hogy e külső helyszínen ért tapasztalatok hatására születtek meg.



28. Társasjáték (Steiner Lili, Mukus Roxána Diana, és Márfi Anna Virág) Pécs, Hattyúház Galéria, 2018.



29. Lebegő vacsora (Horváth Emőke, Buda Nóra) Pécs, Hattyúház Galéria, 2018.



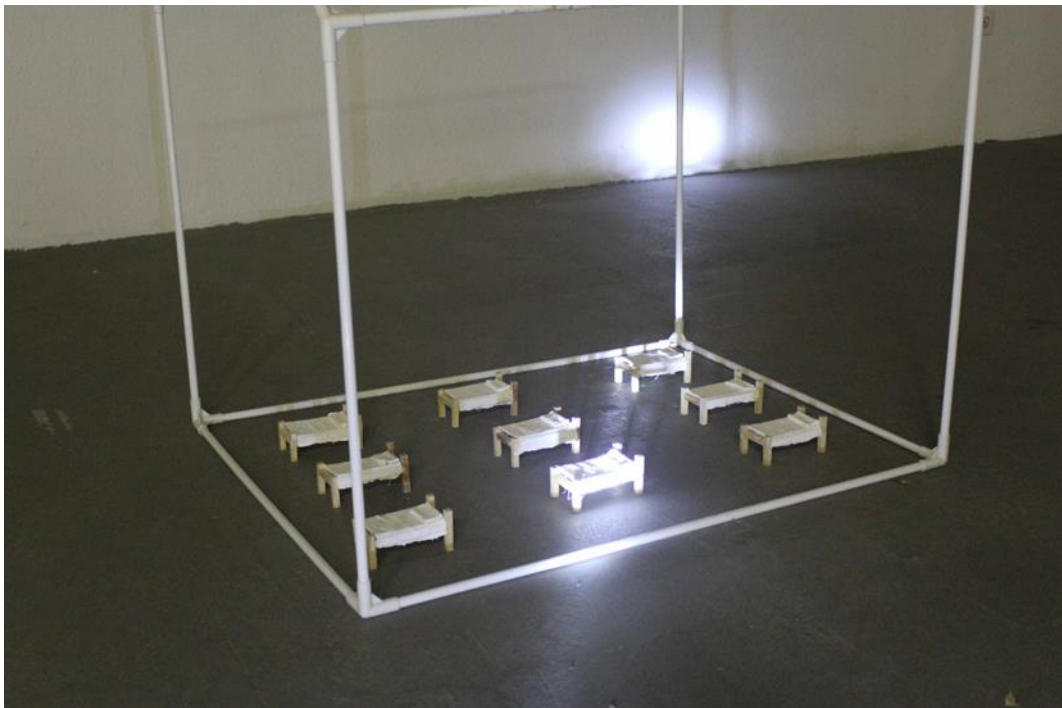
30., *Makett ház* (Königh Valentina) Pécs, Hattyúház Galéria, 201



31. *Hamu jelek* (Márfi Anna Virág) Pécs, Hattyúház Galéria, 2018.



32. Hamu jelek (Márfi Anna Virág) Pécs, Hattyúház Galéria, 2018.



34. Anyaotthon



33. Hamu jelek (Márfi Anna Virág) Pécs, Hattyúház Galéria, 2018.

Zsibrik

Megvalósulás dátuma: 2019. június.

Helyszín: Zsibrik

Együttműködő személyek, intézmények: Walter Katalin mozgás és tánc terapeuta, Kallódó Ifjúságot Mentő Missziós Támogató Alapítvány munkatársai és az ottani terápiában résztvevő személyek

„Zsibrik” egy a Kallódó Ifjúságot Mentő Missziót Támogató Alapítvány által fenntartott rehabilitációs intézet. Egy világtól elzárt, elnéptelenedett valamikori falu, amit a közös alkotás idején huszonhárom (húsz és negyvenöt év közötti) szenvedélybeteg férfi és az intézmény dolgozói töltenek meg élettel. A terápiás program feszes keretek között zajlik. Ahogy az ember időt tölt el ezen a helyen, egyre inkább megérti az itt folyó munka lényegét, ami elsősorban belső természetű. Mindenkinek a személyes életébe, a terápia rendjébe, felépítésébe ágyazott tevékenység, ami a háziállatok gondozása épp úgy lehet, mint a személyes múlt feltárása. Egy folyamatos éberség fenntartása ez, hogy az, aki ide jön, minél inkább megérkezzen. A terápia rendjébe való minél teljesebb bevonódás, a tiszta és új életbe való minél teljesebb visszaérkezés lehetőségét rejti magában.



35. Zsibrik, 2019.

Ezen a helyszínen valósítottam meg Walter Katalin mozgás- és táncterapeutával, az általunk közösen kidolgozott művészetterápiás folyamatot.

A közös munka alatt azokat a feladatokat, amit egyébként a „fiúk” látnak el (állatok, kert, konyha) a mentori stáb végezte. Az intenzív alkotói időszak a mozgásterápia és a nyomhagyás összekapcsolására épült. Szerettük volna feltárni, hogy milyen utakon lehetséges - morális értelemben véve is - tiszta folyamatokon keresztül egy a társadalom szempontjából marginális közösséget bevonni művészeti alkotói tevékenységbe. A terápia során a gyógyulás útján való haladás az elsődleges cél, ugyanakkor a létrejövő alkotások tekintetében végig igyekeztünk fenntartani egy magas esztétikai minőséget. Mindezt abban a meggyőződésben, hogy a közösen létrejövő alkotások kifejezőereje visszahat az egész folyamatra, csoportdinamikai és egyéni szinten egyaránt. Sok szempontból határterülethez érkeztünk, amelyek mezsgyéjén járni az egymásra való figyelés állapotában igyekeztünk.



36. Zsibrik, 2019.

Az ilyen jellegű alkotás során a prioritások mindig a résztvevő személyekben zajló folyamatokból indulnak ki, így érik el céljukat. Ezek a tapasztalatok, az adott pillanatban felülírnak minden egyéb előzetes elképzelést, koncepciót. Éppen ezért a kockázatvállalás elkerülhetetlen része annak, ami történik, sőt a résztvevő személyek számára is ez a kockázat adja hitelét és érdemét a munkának.

Az alkotói folyamat során, amely elmélyült figyelemben végzett mozdulatok nyomhagyással történő összekapcsolására épült, e gesztusok jelentősége felerősödött, az általuk létrehozott vizuális jel egy szimbolikus rendszerbe ágyazottan rögzült. Ez a rendszer a megélt életet jelenítette meg, az átélt életutat, állomásaival, a létélmény rajzolatát a gyerekkortól, illetve a személy jelen idejűségét egy közösségen belül. A munkafolyamat hatásai két tartományban ragadhatóak meg. A csoporton belüli viszonyrendszerek formálódásában, és a személyes átélés hatására az egyéneken, akiknek ez a tapasztalat segíthetett új módon megélni az élettörténetet, új módon kapcsolódni önmagukhoz és ez által másokhoz is. Ezeknek a kirajzolódó kapcsolódásoknak, személyes jelenléteknek, az egymásra rétegződése során jöttek létre az alkotások a vásznon. Annak az elmélyült folyamatnak és komplex viszonyrendszernek révén, amiben ezek a képek megszülettek a projekt nemcsak művészetterápiás, de közösségi művészeti szempontból is értelmezhető.



37. Zsibrik, 2019.

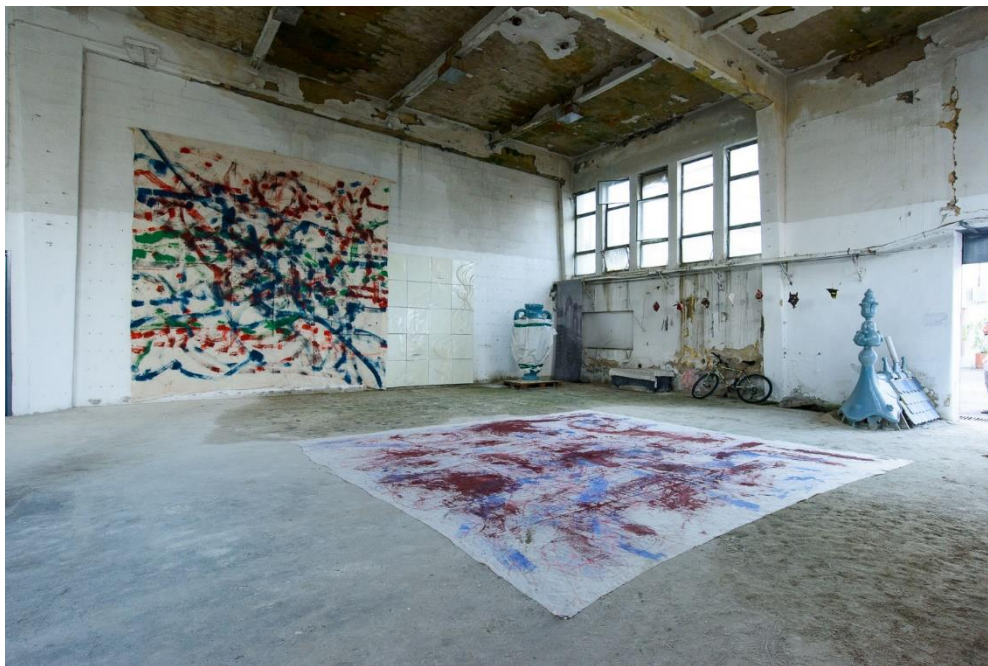
Az alkotások 5 × 5 m-es vásznak felületén valósultak meg. A nyomhagyó eszközök közül pedig kiemelkedik a jelölő kréta használata, melyet, hol a kezünkbe tartva, hol botokra kötve, hol pedig súroló kefékbe dörzsölve és cipőként használva alkalmaztunk.



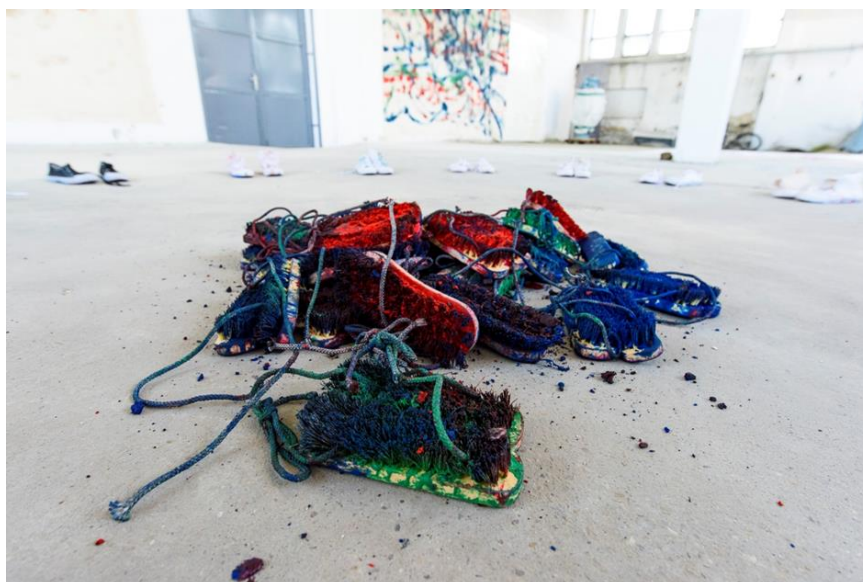
38. Zsibrik, 2019.

Első vászon

Az első vászonra kísérleti jelleggel tekintettünk. A cél a lépték, a nyomhagyás erejének megtapasztalása volt. Elsősorban párokban dolgoztunk rajta különböző eszközökkel, többek közt botokra kötött jelölőkrétával, és nagyméretű spaklikkal.



39. Hagyatkozó vagyok című tárlat a Zsibriken készült alkotásokból, Pécs, Zsolnay-negyed, 2019. 07. 24. (fotó: Horváth Gábor)



40. Hagyatkozó vagyok című tárlat a Zsibriken készült alkotásokból, Pécs, Zsolnay-negyed, 2019. 07. 24. (fotó: Horváth Gábor)



41. Zsibrik, 2019.

Második vászon

A második vásznon már zsírkrétacipőkkel dolgoztunk. Minden résztvevőnek volt saját a terápia során használt tornacipője, erre kötöttük fel a zsírkrétával telített súrolókeféket. A feladat saját életutad lejárása volt a vásznon, a munkába bevolt mozgásterapeuta instrukciói mentén. A végeredmény egy bonyolult ösvényrendszer képét mutatta.

Harmadik vászon

A harmadik vászon közepén egy piros telített négyzetet festettem fel vastag olvasztott jelölőkrétából, az alatta lévő kék festékrétegre, a sarkokba ennek inverzét egy-egy kék négyzetet alatta piros festékkel. Ezen a felületen cipőinkre alumínium dörzsölő szivacsot erősítettünk. Az eszközzel a második vászonhoz hasonlóan életút lejárás volt a feladat. Ebben az estben azonban ez kibővült állomásokkal, melyek személyenként változó jelentéstartalommal rendelkeztek. A nyomhagyó eszköz pedig karcolatokat hagyott a felületen.



41. Hagyatkozó vagyok című tárlat a Zsibriken készült alkotásokból, Pécs, Zsolnay-negyed, 2019. 07. 24. (fotó: Horváth Gábor)

Negyedik vászon

A negyedik vászon elkészítésekor, ágakból készített és a karjainkra erősített szárnyszerű ecsetekkel dolgoztunk. A vászon középpontjában elhelyezett négyzet alakú keretbe öntöttem sötét diófacapot. A cél az volt, hogy ebből a „sötét tóból” vegyük fel a „szárnyakra” a festékanyagot, és széles szabad gesztusokkal dolgozzunk, a folyamat egyesével és végtelenül koncentráltan zajlott.

A vászon, mint hely

A Zsibriken megvalósuló munka több megközelítésből is szervesen kapcsolódik a művészeti alkotáson belül megjelenő helyek jelentéstartalmát kutató gondolatmenethez. Elsősorban azért, mert valóban egy zárt és sajátos szabályrendszerek által működő, társadalmilag marginalizált közösség életterében valósult meg. Másodsorban pedig azért, mert a megvalósulás során a résztvevők életútja azok állomásai, folyamatosan bár szimbolikusan ábrázolódtak, azokon keresztül történtek meg a mozdulatsorok, amelyek a terápia gerincét képezték.

Végül pedig azért, mert nem szokványos módon a vászon, mint konkrét hely tűnik föl az alkotói folyamatokban. A vászon egy helyként jelenik meg, amin járunk, állunk, kapcsolatba kerülünk egymással, elhagyjuk a helyen belüli helyünket és új helyekre találunk.



42. Zsírkrétacipők, súroló kefe, zsinór, olvasztott jelölő kréta, Pécs, 2019.

Táj-performanszok

Megvalósulás dátuma: 2020-tól 2022-ig

Helyszín: Kistótfalu és környéke, Siklós, Kémes, Dráva

Együttműködő személyek, intézmények: Barátok, családtagok, illetve (a *Három bestiális alak* című alkotás során) azok a gyermekek, akiket Siklóson, illetve Kémesen tanítok.

A Táj-performanszok címet viselő sorozat az eddig bemutatott művek közül az első, amelyet nem más emberek, közösségek, hanem saját otthonom közegében hoztam létre. Ezekre a Kistótfalu környékén végrehajtott akciókra, mint a megérkezés eszközei tekintek. Olyan tájban végzett alkotói gyakorlatokról van szó, amelyek során nagyméretű installációk mozgásba hozása mentén igyekeztem megragadni saját viszonyomat a helyhez, illetve olyan cselekményeket véghez vinni, amelyek segítenek kialakítani e viszonyrendszereket.

Fehér repülő

A házunkat körülvevő táj általános mozdulatlanságát, az idő lassú folyását e tájban zajló mezőgazdasági munkák cselekménye szakítja meg időről-időre, formálja át az évszakok váltakozásával összefüggésben.

Ehhez a jelenséghez kapcsolódik az első „performansz”, amely során egy rikító sárga repceföldön, keresztül „repültem” fehér „jelmezépítményemben”.

A cselekmény a mezőgazdasági munkák világát idézi, (permetezés, címerezés, aratás) e mellett az álomszerű és misztikus „égi” látvány ellenpontozza is a földhöz kötődő mezőgazdasági tradíciót



43. Fehér repülő, táj-performansz, video installáció, Kistótfalu, 2020



44. kép, Fehér repülő, táj-performansz, video installáció, Kistótfalu, 2020



45. Fehér repülő, táj-performansz, video installáció, Kistótfalu, 2020

A helyes irány

A Helyes irány című munka során, lányaim trambulinjának alumínium körvázára feszítettem vásznat. A vászonra egy hatalmas fekete nyilat festettem, így a tárgy egy nagyméretű jelzőtábla látszatát keltette. Ezt a hatalmas iránymutatót vagy óramutatót görgettem magam előtt a tájban. A mozdulatsorra több variációt is készítettem.



46. kép, *A helyes irány, táj-performansz, videoinstalláció, Kistótfalu, 2020.*



47. kép, *A helyes irány, táj-performansz, videoinstalláció, Kistótfalu, 2020.*



48. kép, *A helyes irány, táj-performansz, videoinstalláció, Kistótfalu, 2020.*

Napkorong

A harmadik „táj-performansz” megvalósításakor egy fából épített és vászonnal borított fénylő napkorongot görgettem a falu határában. Hosszú, egyhelyben eltöltött idő kellett ahhoz (ami kényszerűen is -Covid-19 - a házban, a kertben, a kertek alatt telt), hogy egyre inkább közelebb kerüljek ahhoz a tapasztaláshoz, hogy mennyire jelentik alapját a létezésünknek az égitestek (Nap, Hold, Csillagok).

Rájöttem, hogy ezek adják otthonosságunk, létezésünk fundamentumát. Meglétük vagy hiányuk az emberiség eszmevilágában mindig is a mindenséget vagy annak összeomlását jelenti: gondolhatunk itt például az „égitest-szabadító” mesetípusra. Ez a néprajzi kategória azokat a meséket foglalja magába, melyek középpontjában a Nap, a Hold és a Csillagok elvesztése, majd egy hős által való visszaszerzése áll. A cselekményről készített videofelvételen feltűnik kutyám sziluettje is ahogyan a fénylő guruló korong után szalad. Ennek a véletlen momentumnak a hatására kezdtem el a későbbiekben tudatosan is megjeleníteni az állatokat a tájban végzett gyakorlatok során.



49. kép, Napkorong, táj-performansz, videoinstalláció, Kistótfalu, 2020.



50. kép, Napkorong, táj-performansz, videoinstalláció, Kistótfalu, 2020.

Három bestiális alak



51.-53. kép, Három bestiális alak, bárnny gyapjú, fém korong, lódarász fészek, fa, bőr, kos szarv, Kistótfalu. 2022.

A Három bestiális alak című munkám a „táj-performanszokon” belül egy kisebb, egymással az eddigieken túl is összefüggő sorozat. Szintén az otthon (itt már tágabb értelemben vett) környezetében születtek, ám létrejöttüket a középkori misztériumjátékok szellemisége inspirálta. Ezek a régi dramatikus játékok a szent és a profán határmezsgyéjén helyezkedtek el, úgy is mondhatnánk e kettő feszültségéből születtek.

A misztériumjátékok meghatározó eleme az élet mulandóságának felmutatása. A bibliai történetek szereplőinek megelevenedése a halál és más elvont fogalmak megszemélyesítése és a mindennapi valóság színtereiben való megjelenése adta a misztériumjátékok hatóerejét, amely elmosta az e világi és a túlvilági határvonalait, feloldotta különállóságukat.

Az általam megalkotott bestiák és a velük történő játékos kísérletezés hasonló célt szolgálnak, illetve ennek a jelenségnek a kifejezésére törekcszenek.



54. kép, Három bestiális alak (részlet: Pásztor), Táj-performansz, Kistótfalu, 2022.



55., Három bestiális alak (részlet: Pásztor), Táj-performansz, Kistótfalu,



56. Három bestiális alak (részlet: Técozló-fiú), Táj-performansz, Kistótfalu, 2022.



57. Három bestiális alak (részlet: Técozló-fiú), Táj-performansz, Siklós, 2022.



58., *Három bestiális alak (részlet: Vízözön), Táj-performansz, Drávaszabolcs. 2022.*



59. *Három bestiális alak (részlet: Vízözön), Táj-performansz, Drávaszabolcs. 2022.*

Méhes

Megvalósulás dátuma: 2021. augusztus. 26.

Helyszín: Kistótfalu, Hódmezővásárhely, Vokány, Okorág

Együttműködő személyek, intézmények: Sellyei Református Egyházközség, Szombati Lajos, Hódos Gábor, Dreznyák János

A *Méhes* című munka a doktori időszak utolsó, bizonyos értelemben összegző alkotása. Ahogyan a többi bemutatott műben, ebben a folyamatban is kulcsfogalmak a *periféria, közösség, otthon* hármasa.

Maga az alkotási módszer is az eddigi munkák tapasztalataira, eredményire épül, azoknak egyfajta szintézisét adja.

A mű kiindulópontja egy egyszerű, hétköznapi használati tárgy (méhkaptár), ami szimbolikus jelentéssel töltődik fel, majd a tárggyal kapcsolatba lépő személyek által a cselekmények középpontjába kerül.

Ezek a cselekmények pedig a megvalósulás során, bár különböző szálakon indulnak el, végül egy közös történet részévé válnak. A helyszín szintén (az eddig bemutatott munkákhoz hasonlóan) központi szerepet kap, sőt tulajdonképpen helyszínek, és idősíkok egymásra rétegződéséről beszélhetünk az alkotás kapcsán.

A konkrét helyszín, ahol a mű végül megvalósult az okorági református templom. A templomra egy gyűjtőút során bukkantam, amikor is kiüresedett szakrális tereket kerestem az ormánsági régióban. Az épület belső terébe lépve rögtön tudtam, hogy megtaláltam a keresett helyszínt. A hatalmas üres falak, az omladozó szószék és padok, a hatalmas lépték önmagában lenyűgöző látvány volt. Valamikor népes gyülekezettel rendelkezett, mostanra viszont teljesen használaton kívül került.

A megvalósulás tereivel párhuzamosan három másik helyszín is fontos szerepet kapott az alkotási folyamatban, melyek a munkába bevont személyekkel állnak összefüggésbe.

Jelenlegi életszakaszomnak három öreg bácsija, Lajos tata¹⁷², Gábor bácsi¹⁷³, és János bácsi¹⁷⁴ voltak azok, akiknek részvétele életre keltette a megjelenített szimbólumokat és jelentéssel töltötte fel a kiüresedett tereket.

Tulajdonképpen az ő életük szemlélése jelentette az inspirációt az alkotáshoz. Mindhárman földi életük végéhez közelednek, és magányosan élnek. Napjaik rejtettségben telnek, melyekben alázatosan végzik munkájukat. Az a csendes derű, ami őket jellemzi - még így az elmúlás közelségben is - önmagában szakrális, szinte mesebeli jelentéssel veszi körül személyüket.

Egy olyan álomszerű jelenetet szerettem volna ábrázolni, ahol ők már túl vannak a hétköznapi valóságon, és egy távoli térben, alázatos és folytonos munkájukkal fenntartják az itteni idő körforgásának rendjét. Mindennek magasztossága kérdőjelessé válik abban, ahogyan ezek a cselekmények egy öreg ember jelentéktelen botorkálásának is tűnhetnek, hogy éppen ezek a senki által nem látott szöszmötölő mozdulatok vezetnek át életből a halálra.

Így került be a munkafolyamatba a Nap és a Hold szimbóluma, melyekkel már a táj-performanszok során is foglalkoztam. A fénylő égitestekkel történő mozdulatsorokat a „bácsik” személyes életterében rögzítettük, azokon a helyszíneken, ahol ők nap mint nap munkálkodnak, amihez olyan mély kötődésük van, hogy szinte szétválaszthatatlanul egyek azzal (szőlő, kiskert, szántóföld).

¹⁷² Szombati Lajos

¹⁷³ Hódos Gábor

¹⁷⁴ Dreznayák János



60. Méhes, Lajos tata, (részlet)



61. Méhes, Lajos tata, (részlet)



62. Méhes, Gábor bácsi, (részlet)



63. Méhes, János bácsi, (részlet)

A mozdulatsorok végtelenített, repetitív cselekmények, az égitestek ide-oda pakolása. A méhkaptárok - amelyek a Napokat és Holdakat rejtették - önmagukban is szimbolikus tárgyak. A méhek munkálkodása, ami elengedhetetlen az ökoszisztéma egyensúlya és a biodiverzitás megtartásához, árnyalja az idős bácsik „égi” munkálkodásának minőségét.

Ezen felül az jelentette az alkotás inspirációját, hogy az erdőszéleken, rendeltetésük céljából a hely adta lehetőségekre reagálva elhelyezett kaptárookra mindig is érdekes vizuális kompozíciókként tekintettem.

Az okorági templom falain triptichont idéző elrendezésben vetítettem a falra a három felvételt. A két szélső videó, négyzet alakú képkivágásban egymással szimmetriában álló mozgóképként, míg a középső kör alakú képkivágásban jelent meg a fő falakon, a bejáráttal szemben. A templom belső tereiben középen elhelyeztem a kaptárokat is, amik a felvételen szerepeltek. A térrész bejáráthoz közelebb eső oldalsó falszakaszaira, a táj-performanszok sorozatból még két videót vetítettem, hiszen ezek sok tekintetben összefüggenek a „Méhessel”.¹⁷⁵

Az alkotás tehát egy hosszú folyamat során jött létre, és a részét képezi, nem csak a végső stádium, a bevetített okorági templom, de a több különböző bejárt élettér a bevont személyekkel való beszélgetések.

Az alkotást megtekintő közönség számára a faluhoz vezető hosszú út is érzelmi jelentőséggel bírt a templomhoz közeledve, majd a performansz élményével visszafelé az egyre periférikusabb tájon.



64. Méhes, Az okorági templom, (részlet), Okorág. 2021. augusztus. 26.

¹⁷⁵ Az esemény során zenész barátommal Bern Atom Santival improvizatív zenéléssel kísértük a tér felavatását. Köszönettel tartozom még Komjáthy Máténak, aki nem csak dokumentálta (video, fotó, hang), de végig segítette a folyamatokat.



65. Méhes, Az okorági templom, (részlet), Okorág. 2021. augusztus. 26.

Festmények

A kutatási időszak alatt a „külső” helyszíneken megvalósított alkotásokkal párhuzamosan, azokkal összefüggően zajlottak a műterembe a festészeti folyamatok. A létrehozott munkák szorosan összefüggenek a „Megtalált hely” tematikájával, azon túlmutatóan is, hogy azokon rendszerint tájak, épületek, különböző helyszínek részletei jelennek meg, mint például az *Ablak*, az *Átjáró*, a *Régi épület*, vagy a *Lakhatás*, vagy című festményeken. A *Solitude* sorozat képei az ugróiskola nevű játék adta inspirációból indulnak ki, átültetve annak formavilágát, és belső szimbolikáját sík festett, táblaképekbe. A *Kert* és a *Nagy Szőnyeg* című alkotások pedig a keleti szőnyegek hatására készített világmodellek, bennük a „hely”, hierarchikus rend szerint történő ábrázolásának hagyományai jelennek meg. Több festmény is az *Otthon* fejezetben bemutatott alkotói metódus mentén jött létre, amikor is talált, tárgyakat, egy adott helyszínnel összefüggő eszközöket, anyagokat használtam fel a művek létrehozásához. Erre példa a *H.J három hold földje*, az *Egy bárány sírja*, vagy a *Hold és Hajó* című alkotásaim.



66. Ablak, 130 cm × 150 cm, olaj, vászon. 2019.



67. Átjáró, 130 cm × 150 cm, olaj, vászon. 2019.



68., Este, 120 cm × 130 cm, olaj, tinta zsirkréta, vászon, 2019.



69., *Lakhatás*, 180 cm × 10 cm, bádóg, olaj, akril, kréta, 2019.



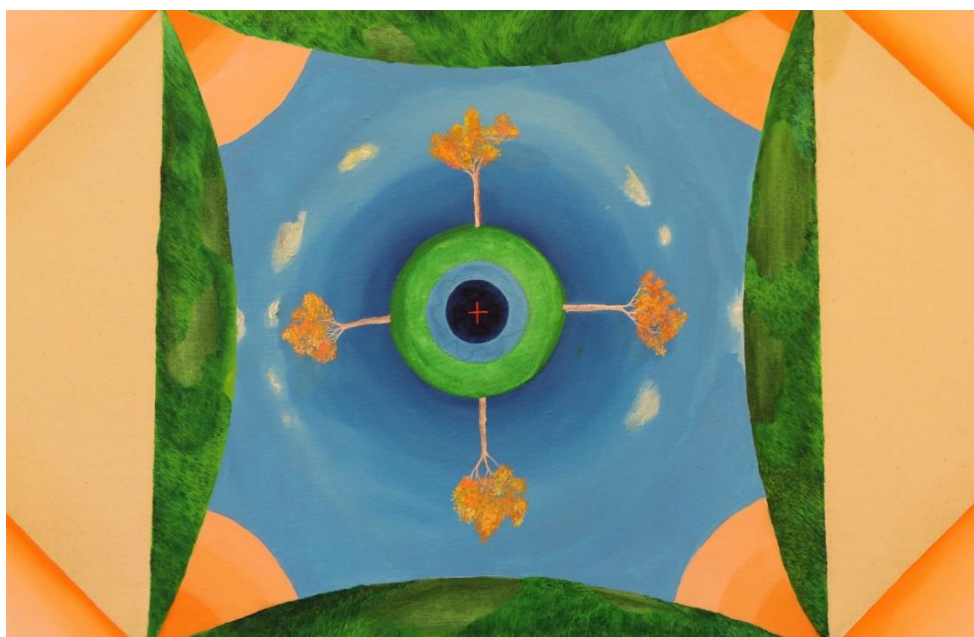
70. *Régi épület*, 45 cm × 77 cm, fatábla, olaj, kréta, 2020.



71. Solitude 2. vegyes technika, 200cm × 170cm, 2018.



72. Solitude 2., részlet



73. Solitude I. (részlet)



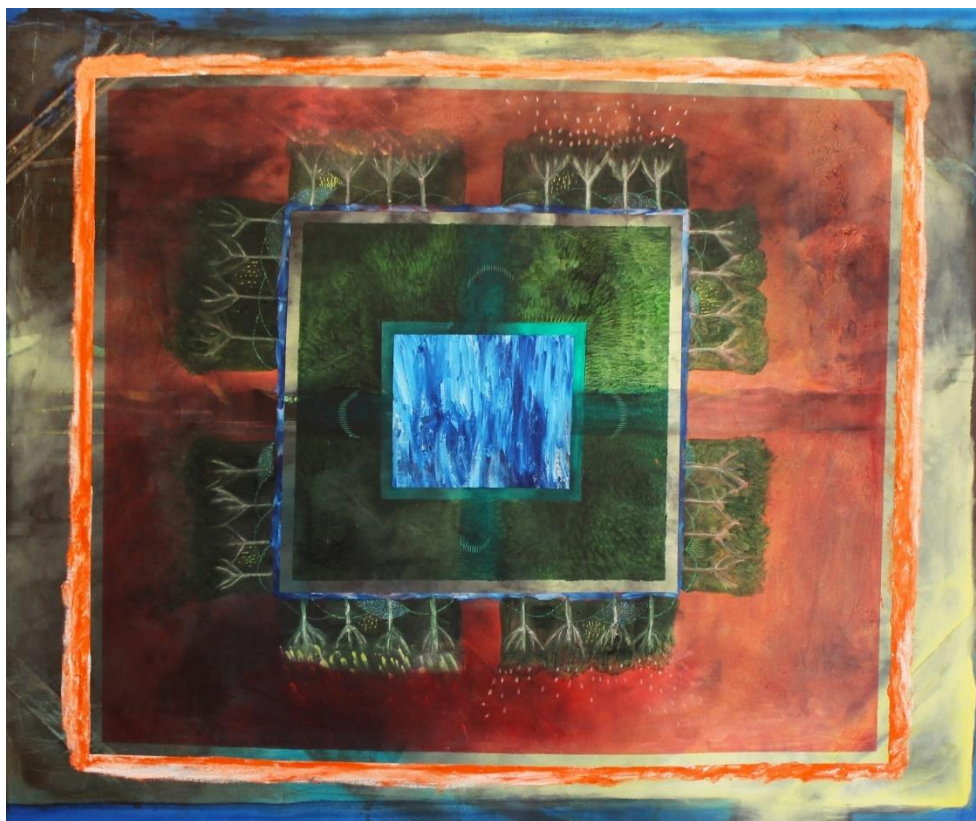
74., Solitude I. (részlet)



75. Solitude 3. vegyes technika, 200cm × 200cm, 2018.



76. Solitude 3. (részlet)



77., Kert, 160 cm × 150 cm, vegyes technika, vászon, 2018.



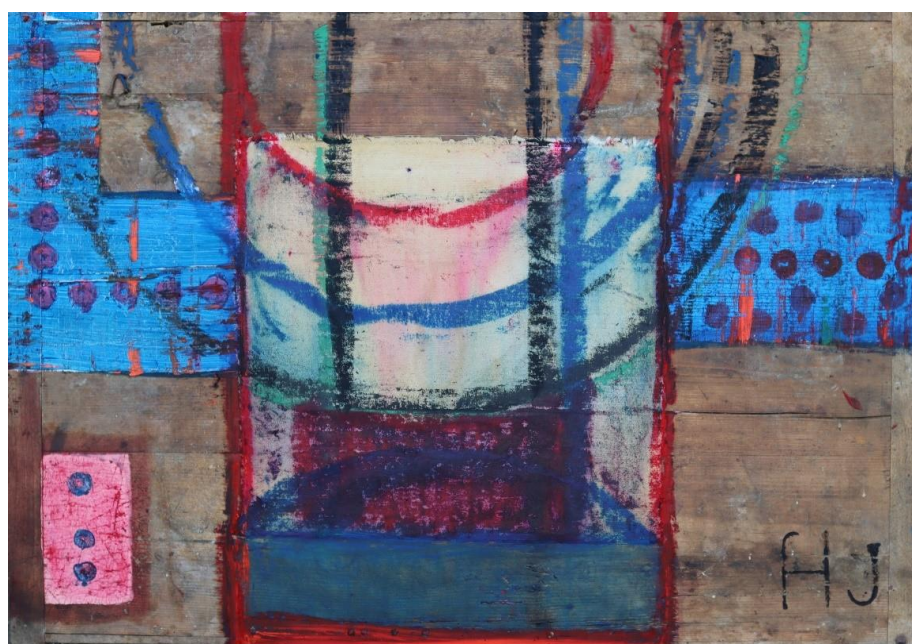
78. A nagy szőnyeg, 500cm × 300 cm, olaj, jelölőkréta, vászon



79. Egy bárány sírja, 100 cm × 70 cm, fa, vászon, olaj, akril, marha billog, 2020.



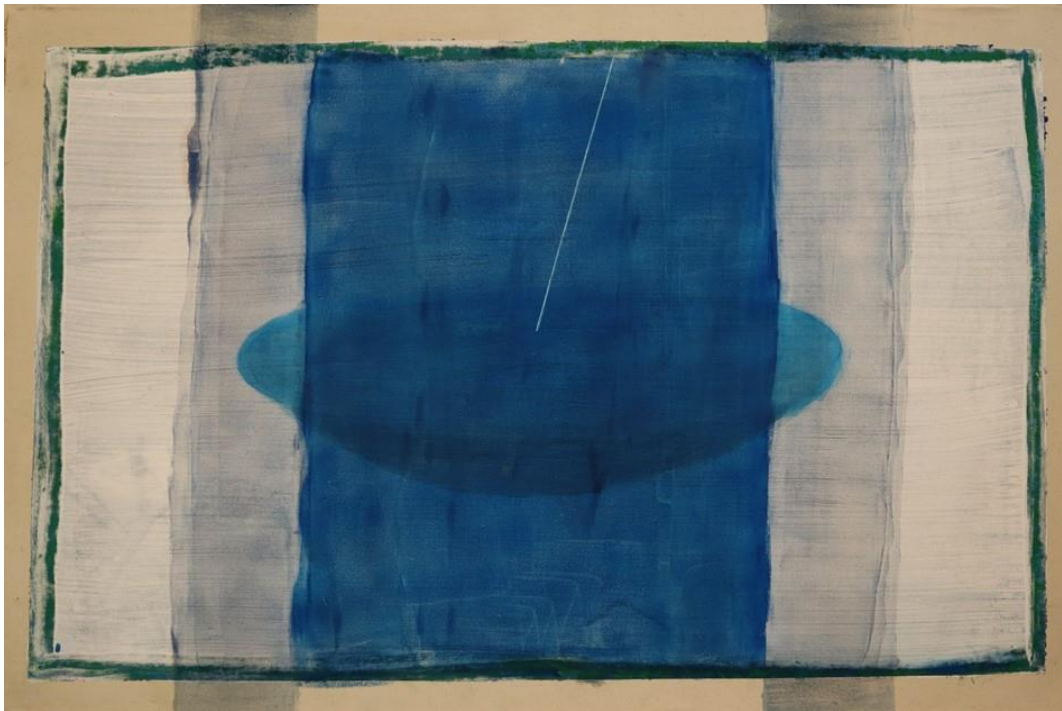
80. H. J. három hold földje, 110 cm × 75 cm, fa, olaj, jelölőkréta, borona, marha billog, 2020.



81. H. J. három hold földje, 110 cm × 75 cm, fa, olaj, jelölőkréta, borona, marha billog, 2020.



82., *Hold és Hajó*, 150 cm × 95 cm, vászon, olaj, birkajelölő kréta, 2020.



83., *Tál vízben nádszál*, 125 cm × 80 cm, jelölőkréta, shell lakk, méz, olaj, vászon, 2020.

Köszönetnyilvánítás

Köszönettel tartozom mesteremnek és témavezetőmnek, dr. habil Hegyi Csabának, aki mindvégig biztatott és támogatott, a vele való szakmai és emberi kapcsolat számomra régóta megtartó erő. Továbbá megköszönöm mindazon személyeknek, közösségeknek, intézményeknek és szervezeteknek, akik az együttműködésük révén lehetővé tették, hogy munkáim létrejöhessenek. Sokat tanultam tőlük.

Irodalomjegyzék

Önálló könyvek

Al-Arabí ad-Darqáwí (2018.): *Az emlékezés rózsakertje*. Filosz Kiadó, Budapest.

Ashton, John (2006): *Az éden keresése*. Kossuth Kiadó, Budapest.

Augé, Marc (2012): *Nem-helyek. Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába*.
Műcsarnok, Budapest.

Bálint Mónika (2015): *A participáció fogalma a művészetben és a
társadalomtudományokban*. PhD. értekezés, Társadalmi Kommunikáció
Doktori Iskola, Budapest.

Bálint Sándor (1942): *Az esztendő néprajza*. Magyar Szemle Társaság, Budapest.

Bálint Sándor (1977): *Ünnepi kalendárium I-II. A Mária-ünnepek és jelesebb napok
a hazai és közép-európai hagyományvilágból*. Szent István Társulat,
Budapest.

Benjamin, Walter (1969): *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság
korszakában. Kommentár és Prófécia*. Gondolat, Budapest.

Bodor Ferenc (1981): *Nomád Nemzedék*. Népművelődési Intézet, Budapest.

Borbély Szilárd (1992): *A bábú arca*. Széphalom Könyvműhely, Budapest.

Borbély Szilárd (1993): *Hosszú nap el, Drámai jambusok*. Jelenkor, Pécs.

Bourriaud, Nicolas (2007): *Relációesztétika*. Elmegyakorlat – Műcsarnok-
könyvek 1., Műcsarnok, Budapest.

- Bourriard, Nicolas (2007): *Utómunkálatok*. Műcsarnok, Budapest.
- De Certeau, Michel (2010): *A cselekvés művészete. A mindennapok leleménye*. Kijárat Kiadó, Budapest.
- Debord, Guy (2006): *A spektákulum társadalma*. Balassi Kiadó-BAE Tartóshullám, Budapest.
- Delumeau, Jean (2004): *A Paradicsom története*. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Doboviczki T. Attila szerk. (2017): *Párhuzamos avantgárd - Pécsi Műhely 1968-1980-2017*. Ludwig Múzeum, Budapest.
- Douglas, Mary (2003): *Rejtett jelentések. Antropológiai tanulmányok*. Osiris Kiadó, Budapest.
- Dömötör Tekla (1972): *Magyar Népszokások*. Corvina Kiadó, Budapest.
- Eliade, Mircea (2009): *A szent és a profán*. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Eliade, Mircea (2014): *Vallástörténeti értekezések*. Helikon Kiadó, Budapest.
- Epiktétosz (1978): *Kézikönyvecske*. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Erdélyi Zsuzsanna (2013): *Hegyet hágék, lőtőt lépék. Archaikus népi imádságok*. Kalligram, Budapest.
- Erhardt, Miklós (2009): *Elkötelezettség és autonómia*. MKE DLA, Budapest.
- Florenszkij, Pavel (2015): *A kultusz filozófiája*. Typotex Elektronikus Kiadó Kft., Budapest.

- Greenberg, Clement (2013): *Művészet és kultúra*. Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, Budapest.
- Gönczi Ferenc (1996): *Göcsej s kapcsolatosan Hetés vidékének és népének összevontabb ismertetése*. Zalaegerszeg.
- Heidegger, Martin (1989): *Lét és idő*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest.
- Hoppál Mihály (1977) *A tér, a közösség és a kommunikáció*. Tömegkommunikáció Kutatóközpont, Tanulmányok. IX. 5., Budapest.
- Horváth Gizella (2016): *A relációesztétika ideiglenes közösségei*. Partium Kiadó, Nagyvárad Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen.
- Károli Gáspár ford. (1985): *Szent Biblia*. Magyar Biblia-társulat, Budapest.
- Kierkegaard, Soren (1986): *Félelem és reszketés*. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Kiss Virág (2014): *A vizuális művészetpedagógia és művészetterápia összehasonlítása a tanári és terapeuta kompetenciák tükrében*. DLA, ELTE PPK Neveléstudományi Doktori Iskola, Neveléstudományi Program, Budapest.
- Krasznahorkai László (2013): *Megy a világ*. Magvető Kiadó, Budapest.
- Kunt Ernő (2003): *Az antropológia keresése*. Válogatott tanulmányok, L'Harmattan Kiadó, Budapest.
- Kunt Ernő (1981): *A halál tükrében*. Magvető Kiadó, Budapest.
- Kunt Ernő (1987): *Az utolsó átváltozás, a magyar parasztság halálképe*. Gondolat Kiadó, Budapest.

- Levinas, Emmanuel (1999): *Teljesség és Végtelen. Tanulmány a külsőről*. Jelenkor Kiadó, Pécs.
- Lévi-Strauss, Claude (1999): *Faj és történelem*. Napvilág Kiadó, Budapest.
- Lévi-Strauss, Claude (2001): *Strukturális antropológia I-II*. Osiris Kiadó, Budapest.
- Peti Lehel (2012): *A moldvai csángók népi vallásosságának immagisztikus rítusai*. Nemzeti Kissebbségkutató Intézet, Kolozsvár.
- Rezsonya Katalin (2007): *Tér és hely. Az alkotófolyamat a műalkotás kontextusában*. DLA értekezés színopszisa. Pécsi Tudomány Egyetem Doktori Iskola.
- Sándor Éva, Horváth Péter (1995): *Képzőművészeti pedagógiai terápia*. ELTE BGGyFK, Budapest.
- Schopenhauer, Arthur (2001): *A halálról*. Farkas Lőrinc Imre Könyvkiadó.
- Soós Katalin (2010): *Párbeszéd és alkotás. A részvételi alapú művészet megközelítési módjai*. MKE, DLA.
- Tánczos Vilmos (2016): *Csíksomlyó a népi vallásosságban*. Nap Kiadó, Budapest.
- Tánczos Vilmos (2007): *Szimbolikus formák a folklórban*. Kairosz Kiadó, Budapest.
- Tánczos Vilmos (2000): *Eleven ostya, szép virág A moldvai csángó népi imák képei*. Pro-Print Könyvkiadó, Csíkszereda.

Tatai Erzsébet (2006): *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években*. PhD disszertáció-tézisei, ELTE BTK. Művészettörténeti Kar, Budapest.

Tátrai Zsuzsanna – Karácsonyi Molnár Erika (1997): *Jeles napok, ünnepi szokások*. Mezőgazdasági Kiadó, Budapest.

Trapp Dominika (2012): *Csakoda - Képvándorlás Magyarországon*. Esztétika Záróvizsga Dolgozat. ELTE BTK, Budapest,

Trencsényi László (2000): *Művészetpedagógi.*, Okker Kiadó, Budapest.

Victor Turner (2002): *A rituális folyamat. Struktúra és antistruktúra/a rochesteri egyetemen (Rochester, New York) 1966-ban tartott Lewis Henry Morgan-előadások*. Osiris Kiadó, Budapest.

Weil, Simone (2003): *Jegyzetfüzet*. Új Ember Kiadó, Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest.

Verebélyi Kincső (2005): *Minden napok, jeles napok. Hétköznapok és ünnepek a népszokások tükrében*. Timp kiadó, Budapest.

Zsédely-Szabó Tímea (2010): *Az örület múzeuma – az identitás színeváltozása. Egy New York-i menedékhely a Living Museum kontextusában*. Doktori Disszertáció Tézisei. PTE Bölcsészettudományi Kar Pszichológiai Doktori Iskola Elméleti Pszichoanalízis Program, Pécs.

Szerkesztett könyvek

Bauman, Zygmunt (2004): A zarándok és leszármazottai: sétálók, csavargók és turisták, In: Biczó Gábor (szerk.): *Az Idegen, Variációk Simmeltől Derridáig*. Csokonai Kiadó, Debrecen. 192-206.

- Eliade, Mircea (2005): A ház a világ közepe. In. Eliade, Mircea: *Okkultizmus, boszorkányság és kulturális divatok*. Osiris Kiadó, Budapest. 36-38.
- Hornyik Sándor – Szőke Annamária szerk. (2007): *Kreativitási gyakorlatok, FAFEJ, INDIGO. Erdély Miklós művészetpedagógiai tevékenysége 1975–1986*. Gondolat Kiadó, Budapest.
- Horányi Özséb szerk. (2006): *A kommunikáció mint participáció*. AKTI – Typotex, Budapest.
- Kester, Grant H. (2012): Életképek: A dialógus szerepe a társadalmilag elkötelezett művészetben. In.: Kékesi Zoltán, Lázár Eszter, Szoboszlai János, Varga Tünde (szerk.): *A gyakorlattól a diszkurzusig Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény*. MKE Képzőművészet-elmélet Tanszék, Budapest.
- Kovács Lajos SJ szerk. (2020): *A transzcendens mutatkozása*. Jezsuita Kiadó, Budapest.
- Kwon, Miwon (2012): Egyik helyet a másik helyett. Megjegyzések a helyspecifikusságról. In.: Kékesi Zoltán, Lázár Eszter, Varga Tünde, Szoboszlai János (szerk.): *A gyakorlattól a diszkurzusig Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény*. MKE. Budapest.
- Simmel, Georg (2004): Exkurzus az idegenről. In: Biczó Gábor (szerk.): *Az Idegen, Variációk Simmeltől Derridáig*, Csokonai Kiadó, Debrecen. 37-48.
- Szijaártó Zsolt (2017): „A részvétel művészete”. In: *Kollaboráción alapuló projektek a társadalomtudományokban*. PTE BTK Kommunikáció-és Médiatudományi Tanszék.

Szmeskó Gábor (2019): A spontaneitás értelmében vett szabadság kritikája Lévinas teljesség és végtelen című művében. In: Fried István (szerk.): *A tudományos hálózatoktól a hálózatok tudományáig*. SZTE Egyetemi Kiadványok, Szeged. 185-206.

Trixler Mátyás (2005): Művészetterápia és művészet-pszichoterápia a pszichotikus páciensek komplex terápiájában. In.: Sehringer, W.- Vass Z. (szerk.): *Lelki folyamatok dinamikája, a képi világ diagnosztikában és terápiában*. Flaccus, Budapest, 219-226.

Folyóiratban megjelent cikkek

Bauman, Zygmunt (1994): A világ varázstalanításának vége, avagy a posztmodern története. *Liget*, 9. 41-56.

Imre Zoltán: (2017): Terek és idők között Heterotópia és intermedialitás a Lakásszínház budapesti és a Squat Theatre New York-i működésében. *Irodalomtörténet* 48., (98.) évf. 1. sz. 50-79.

Keszeg Anna (2013): Art brut az Halle-Saint-Pierre-ben. *Korunk*, III. évfolyam, XXIV/12. Kolozsvár, 20-25.

Levinas, Emmanuel (2007): Az idő és a másik. *Világosság*, 10. 33-62.

Szijártó, Zsolt (2017): A részvétellel kapcsolatos projektek alapkoordinátái. *Balkon*, 11-12. 4-11.

Tunyogi Lehel (2010): Magány, csend és imádság. *Református Szemle*, 605-616.

Internetes források

Bishop, Claire (2007): *A szociális fordulat: a kollaboráció és elégedetlenei*. EXINDEX 2007. 11.03. <https://exindex.hu/nem-tema/a-szocialis-fordulat/>

Csatlós Judit (2013): *Ez nem művészet, tiltakozás! A társadalmi mozgalmak vizuális megjelenése*.

http://www.alkotomuveszet.hu/docs/CsatlosJudit.Ez_nem_muveszet_tiltakozas.pdf

Csatlós Judit (2004): *Különidejűségeink*.

http://www.ligetgaleria.c3.hu/315a.html#*

Csatlós Judit (2016): *Részvételi gyakorlatok szerepe a kortárs művészetben*. Replika 100. 5. 151–165.

http://epa.oszk.hu/03100/03109/00004/pdf/EPA03109_replika_100_151-165.pdf

Csatlós Judit (2003): *Önértékelés és társadalom, Egy naív művész Pácsonyban*. Miskolci Egyetem Bölcsészettudományi Kara tudományos diákköri közleményei, 1999-2000., Miskolc. <http://midra.uni-miskolc.hu/document/11952>

Eröss Nikoletta (2013): *Részvételen alapuló művészeti gyakorlatok*. In.: Szakács Eszter szerk. *Curatorial Dictionary - a kuratori gyakorlat és diszkurzus szótára*.

<http://tranzit.org/curatorialdictionary/index.php/szotar/-reszvetelen-alapulo-mveszeti-gyakorlatok/>

Fehér Dávid (2010): *Relációesztétika és Deejaying: Nicholas Bourriaud: Relációesztétika, Utómunkálatok*. BUKSZ- Budapesti Könyvszemle. 116-120.

<http://buzsz.c3.hu/1101/12osszart.pdf>

Foster, Hal (2016): *A művész mint etnográfus*. Cirkart

http://www.cirkart.hu/2016/06/24/a_muvesz-mint-etnografus/

Foucault, Michel (1967): *Más terekről, Heterotópiák*. EXINDEX. 2004.08.08.
<https://exindex.hu/nem-tema/mas-terekrol-1967/>

Gyórfy Ákos (2022): *Ezek szerint mégis létezik*. Tempevölgy, 2. online
<https://tempevolgy.hu/online/szeljegyzetek/gyorffy-akos-ezek-szerint-megis-letezik>

Kunt Ernő (1990): *Emlékezés és felejtés, avagy a halál három kalapja*. Holmi, 2.évf. 10. sz. <https://www.holmi.org/1990/10/kunt-erno-emlekezés-es-felejtés-avagy-a-halal-három-kalapja>

Kunt Ernő (1994): *Kulturális másság címmel megtartott konferencia előadásából*.
<https://www.youtube.com/watch?v=MTIDM56dTcg>

Lantos Erzsébet: John Cage: 4'33" – műelemzés, In: *HangÁr*, Beszéd Oktató Műhely, https://retorika.hu/beszéd_csend-John-Cage

Szijártó Zsolt (2007): *Tér, kultúra, kommunikáció. Közösségtanulmány*.
https://www.academia.edu/40012839/T%C3%A9r_kult%C3%B4ra_kommunik%C3%A1ci%C3%B3

„A színház a leghatékonyabb közös szellemi tér” – Halász Péterre emlékeziünk
Színház.net, Színház.org, MTV, 2018 08.20.
<https://szinhaz.org/multidezo/2018/08/20/halasz-peter-75/>

Zöldi Anna (2016): *Think global, build social! A szociális építészet új formáiról. Beszélgetés Michael Müller-Verweyennel, a budapesti Goethe Intézet igazgatójával*. Metszet, 05-06. 50-53.
https://www.goethe.de/resources/files/pdf88/Interview_Metszet_m_social.pdf

Képjegyzék

1. Mamóka ágya. 210x 120 x 130, fa, vászon, föld, búza, Ráday Galéria, Budapest 2010.
2. Mamóka ágya. 210x 120 x 130, fa, vászon, föld, búza, Ráday Galéria, Budapest 2010.
3. Széchenyi-akna közelében. Pécs, 2012.
4. Széchenyi-akna. Pécs, 2012.
5. Széchenyi-akna. (fal-rajz), Pécs, 2012.
6. A süketnéma szerelmespár oltára. mész, pigment, tempera, olaj, aranyozás, karcolás, kréta, szén, Széchenyi-akna, Pécs, 2012.
7. A süketnéma szerelmespár oltára (részlet). Széchenyi-akna, Pécs, 2012.
8. Létra (részlet), nyomdafesték, karcolás. Széchenyi-akna, Pécs. 2012.
9. Létra (részlet), Széchenyi-akna, Pécs, 2012.
10. Kutyaól, 120×80× 120cm, fa, kátrány lap, parabola antenna, TV, Széchenyi-akna, Pécs, 2012.
11. Kutyaól, 120×80× 120cm, fa, kátrány lap, parabola antenna, TV, Széchenyi-akna, Pécs, 2012. 2012.
12. Kutyaól (részlet). Széchenyi-akna, Pécs, 2012.
13. Úszó-ház (A ház útja).
14. Úszó-ház (Árnyjáték István-aknán).
15. Úszó-ház, (A ház vízrebocsátása a Rücker-aknai tavon).
16. Úszó-ház
17. Úszó-ház (Éjszakai kép).
18. Úszó-ház (Vonulás).
19. Úszó-ház.
20. Búza a víz alatt (A pszichiátria kútja).
21. Búza a víz alatt (A pszichiátria kútja).
22. Búza a víz alatt (A pszichiátria kútja).
23. Búza a víz alatt (A pszichiátria kútja).
24. Búza a víz alatt (A pszichiátria kútja).

25. Búza a víz alatt (A pszichiátria kútja).
26. Búza a víz alatt (A pszichiátria kútja).
27. Ifjúságért Egyesület Pécsbányai Családok Átmeneti Otthona, 2018.
28. Társasjáték (Steiner Lili, Mukus Roxána Diana, és Márfi Anna Virág).
Hattyúház Galéria, Pécs, 2018.
29. Lebegő vacsora (Horváth Emőke, Buda Nóra) Hattyúház Galéria, Pécs,
2018.
30. Makett ház (Königh Valentina) Hattyúház Galéria, Pécs, 2018.
31. Hamu jelek (Márfi Anna Virág) Hattyúház Galéria, Pécs, 2018.
32. Hamu jelek (Márfi Anna Virág) Hattyúház Galéria, Pécs, 2018.
33. Anyaotthon. Hattyúház Galéria, Pécs, 2018.
34. Hamu jelek (Márfi Anna Virág) Hattyúház Galéria, Pécs, 2018.
35. Zsibrik, 2019.
36. Zsibrik, 2019.
37. Zsibrik, 2019.
38. Zsibrik, 2019.
39. Hagyatkozó vagyok című tárlat a Zsibriken készült alkotásokból. Zsolnay-
negyed, Pécs, 2019. július. 24. (fotó: Horváth Gábor)
40. Hagyatkozó vagyok című tárlat a Zsibriken készült alkotásokból. Pécs,
Zsonay-negyed, 2019. július. 24. (fotó: Horváth Gábor)
41. Hagyatkozó vagyok című tárlat a Zsibriken készült alkotásokból. Pécs,
Zsonay-negyed, 2019. július. 24. (fotó: Horváth Gábor)
42. Zsírkrétacipők. súroló kefe, zsinór, olvasztott jelölő kréta, Pécs, 2019.
fotó: Horváth Gábor
43. Fehér repülő. Táj-performansz, videóinstalláció, Kistótfalu, 2020.
44. Fehér repülő. Táj-performansz, videóinstalláció, Kistótfalu, 2020.
45. Fehér repülő. Táj-performansz, videóinstalláció, Kistótfalu, 2020.
46. A helyes irány. Táj-performansz, videóinstalláció, Kistótfalu, 2020.
47. A helyes irány. Táj-performansz, videóinstalláció, Kistótfalu, 2020.
48. A helyes irány. Táj-performansz, videóinstalláció, Kistótfalu, 2020.
49. Napkorong. Táj-performansz, videóinstalláció, Kistótfalu, 2020.
50. Napkorong. Táj-performansz, videóinstalláció, Kistótfalu, 2020.

51. Három bestiális alak. bárány gyapjú, fém korong, lódarázs fészek, fa, bőr, kos-szarv, Kistótfalu, 2022.
52. Három bestiális alak. bárány gyapjú, fém korong, lódarázs fészek, fa bőr, kos-szarv, Kistótfalu, 2022.
53. Három bestiális alak. bárány gyapjú, fém korong, lódarázs fészek, fa bőr, kos-szarv, Kistótfalu, 2022.
54. Három bestiális alak (részlet: Pásztor). Táj-performansz, Kistótfalu, 2022.
55. Három bestiális alak (részlet: Pásztor). Táj-performansz. Kistótfalu, 2022.
56. Három bestiális alak (részlet: Tékozló-fiú). Táj-performansz, Kistótfalu, 2022.
57. Három bestiális alak (részlet: Tékozló-fiú). Táj-performansz, Siklós, 2022.
58. Három bestiális alak (részlet: Vízözön), Táj-performansz. Drávaszabolcs, 2022.
59. Három bestiális alak (részlet: Vízözön), Táj-performansz. Drávaszabolcs, 2022.
60. Méhes, Lajos tata. (részlet)
61. Méhes, Lajos tata. (részlet)
62. Méhes, Gábor bácsi. (részlet)
63. Méhes, János bácsi. (részlet)
64. Méhes (részlet). Okorág. 2021. 08. 26.
65. Méhes (részlet). Okorág. 2021. 08. 26.
66. Ablak. 130 cm × 150 cm, olaj, vászon. 2019.
67. Átjáró. 130 cm × 150 cm, olaj, vászon. 2019.
68. Este. 120 cm × 130 cm, olaj, tinta zsírkréta, vászon, 2019.
69. Lakhatás. 180 cm × 10 cm, bádóg, olaj, akril, kréta, 2019.
70. Régi épület. 45 cm × 77 cm, fatábla, olaj, kréta, 2020.
71. Solitude 2. vegyes technika, 200cm×170cm, 2018.
72. Solitude 2. részlet
73. Solitude 1. (részlet)
74. Solitude 1. (részlet)
75. Solitude 3. vegyes technika, 200cm×200cm, 2018.
76. Solitude 3. (részlet)

77. Kert. 160 cm × 150 cm, vegyes technika, vászon, 2018.
78. A nagy szőnyeg. 500cm × 300 cm, olaj, jelölőkréta, vászon, 2019.
79. Egy bárány sírja. 100 cm × 70 cm, fa, vászon, olaj, akril, marha billog, 2020.
80. H. J. három hold földje. 110 cm × 75 cm, fa, olaj, jelölőkréta, borona, marha billog, 2020.
81. H. J. három hold földje. 110 cm × 75 cm, fa, olaj, jelölőkréta, borona, marha billog, 2020.
82. Hold és Hajó. 150 cm × 95 cm, vászon, olaj, birkajelölő kréta, 2020.
83. Tál vízben nádszál. 125 cm×80 cm, jelölőkréta, shell-lakk, mész, olaj, vászon, 2020

Szakmai önéletrajz

Személyes adatok

Zsin Bence

Állampolgárság: magyar

Születési idő: Budapest, 1990. 03. 13.

Telefon: 06-70-771-26-13

E-mail: zsinbence@gmail.com

Tanulmányok

2004-2009. - Képző- és Iparművészeti Szakközépiskola

Végzettség szintje: Könyvszak, érettségi és szakvizsga

2009-2014. - Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar, Festőművész szak

Mester: Hegyi Csaba

2015-2016 - Pécsi Tudományegyetem Képzőművész tanári egyetemi diploma

2017-2021 - Pécsi Tudományegyetem Doktori Iskola, tudományág:

képzőművészet, téma: festészet, témavezető: Hegyi Csaba

Önálló Kiállítások

2016. *Madár se*, (Békési Ervinnel és Mothogko Ronalddal), Korunk Galéria,
Kolozsvár

2016. *Elered*, (Törteli Lillával és Mothogko Ronalddal) Barokk Pavilon, Pécs

2019. *Hagyatkozó vagyok*, Zsolnay Gyár, Pécs

2021. *Méhes*, Okorág

Válogatott Csoportos Kiállítások

2009. Várfok Galéria, Budapest

2010. M&N Galeria, Budapest

2010. Művészeti Kar, Aula Galéria, Pécs

2011. Nádor Galéria, Pécs

2011. *A család című pályázat*, FUGA, Budapest

2012. Labor Közösségi tér, Pécs
2012. Nádor Galéria, Pécs
2014. Korunk Galéria, Kolozsvár
2014. PTE MK, *Diploma kiállítás*, M 21 Zsolnay Kulturális Negyed, Pécs
2017. *DLA INTRO 5.*, PTE Művészeti Kar Doktori Iskola, Nádor Galéria, Pécs
2018. *Közös ügyeink*, Ludwig Múzeum, Budapest
2018. *DLA INTRO 6.*, PTE Művészeti Kar Doktori Iskola, Nádor Galéria, Pécs
2019. *Ház* című kiállítás, Nádor Galéria, Pécs
2019. *Startpozíció*, Nádor Galéria, Pécs
2019. *DLA INTRO 7.*, PTE Művészeti Kar Doktori Iskola, Nádor Galéria, Pécs
2020. *Hozzárendelés* című kiállítás, RePublic Galéria, Pécs
2021. *DECODE 2021 virtuális kiállítás - DECODE - Kortárs Építészeti és Művészeti Alapítvány*, Faur Zsófi Galéria, Budapest
2022. *Praesentia*, Magyar Szentföld-templom, Budapest

Válogatott Performanszok

2011. *Terápia*, Ráday Galéria, Budapest
2011. *Platz machen - public art*, Altlingenau, Németország; Lipcse
2012. *Ozora Art Camp – Művésztelep*, Dádpusztá
2012. *Zsin Bence árnyjátéka*, Zsolnay Fesztivál, Pécs
2015. *Vadász és az Ördög, Árnyszínház előadás a Pécs-Somogyi Általános Iskola tanulóival közösen*, Pécs
2017. *Úszó ház*, Pécs-Somogy, Rücker-akna, Pécs
2018. *Búza a víz alatt*, Pécs
2020. *Táj-performanszok*, Kistótfalu

Installációk

2010. *Áthajlások*, Pécs
2011. *Tér Itt És Pécs*, Hősök tere, Pécs
2011. *Esély nap a Civil Közösségek Házában*, Pécs

2011. *Kioldások vidámparkja I-II. Az Endresz utcai lakókkal*, Uránváros, Pécs
2012. *Pünkösöd a Rigliben* Hősök tere; Pécs
2012. *Oltár- létra-kutyaól*, Széchenyi akna, Pécs
2013. *Közvetlen művészeti akció – locally engaged art Bolygó-bál*, Retextil Alapítvány, Pécs
2014. *Madár a víz alatt*, Árnyszínházi előadás a Fogd a Kezem Alapítvány fiataljaival, Nagyharsány
2017. *Úszó ház*, István- akna, Pécs
2018. *Búza a víz alatt*, Pécs
2021. *Méhes*, Okorág

Díjak

2009. Rékassy Csaba Nívódíj
2010. Arts Sacra Alapítvány, ” Család” című pályázat Első Díj
2012. Amadeus Művészeti Alapítvány, Kisalkotói Ösztöndíj
2012. Országos Művészeti Diák Konferencia, Eger, Installáció Kategória, Első Díj
2014. Tolvaj Ernő Díj
2019. UNKP-Felsőoktatási Doktori Hallgatói Kutatói Ösztöndíj
2021. UNKP- „Tudománnyal fel!” Felsőoktatási Doktorvárományosi és Posztdoktori Kutatói Ösztöndíj Pályázat
2021. DECODE (DECODE Kortárs Építészeti és Művészeti Alapítvány) – Művészeti Fődíj