

JOHN K. GRANDE

Nature-Mirror

Természet-tükör

Foreword by Edward Lucie-Smith előszavával



JOHN K. GRANDE

Nature-Mirror

Természet-tükör

Foreword by Edward Lucie-Smith előszavával

Copyright © **John K. Grande**, 2015
All rights reserved • Minden jog fenntartva.

Random Tree Editions

Montreal, Quebec, Canada

Translation / Fordította: Faluvégi Tünde, László Sándor
Design / Borítóterv, műszaki szerkesztés: Kusztoz Attila

Thanks for the support of *Vadon Association*, Sfântu Gheorghe



A sepsiszentgyörgyi *Vadon Egyesület* támogatásával

Printed in Sfântu Gheorghe, Transylvania by /
Nyomdai munkálatok:
T3 Kiadó és nyomda, Sepsiszentgyörgy

ISBN 978-0-9938036-7-3



PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM
MŰVÉSZETI KAR - FACULTY OF MUSIC AND VISUAL ARTS

Edward Lucie-Smith

Ökoművészet akkor és most

John K. Grande – Természet-művészet dialógusok

Egyetlen jelentős művészeti mozgalom sem független a társadalmi és történelmi erőktől, ahogy nem lehet független az ezekhez kapcsolódó, körülöttünk létező művészeti impulzusoktól sem, annak dacára, hogy céljaik különbözhetnek. Ezek a megállapítások szűrődnek le John K. Grande lenyűgöző interjúsorozatából, amelyet ebben az ágazatban alkotó művészekkel készített.

Tágabb értelemben a környezeti művészet és a Land Art története sokkal hosszabb, mint amit a kortárs kultúra szakértői feltételezni hajlandóak. Nyugodtan említhetünk itt bizonyos római birodalmi munkákat – például Hadrianus villáját Tivoliban – mint a kötetben tárgyalt művészetforma távoli őseit. Időben közelebbiek, és sokkal nyilvánvalóbban jelentősek a XVIII. század nagy angol tájkertészeinek (pl. Capability Brown) alkotásai.

Az Európán kívüli történelmi adatokban más párhuzamok is fellelhetők, főleg Japánban és Kínában, ahol a táj ugyanazt a központi szerepet tölti be, amit a görögök óta Európában az emberi test. Hasonló, de formálisabb tájformálással találkozunk az észak-indiai mogul fejedelmek kertjeiben.

Tekintettel a hosszú történelmi perspektívára érdemes itt bizonyos megjegyzéseket tenni. Az egyik, hogy bár a tájművészek egy része a gyakorlatiasság mellett érvel, az ilyen művészet lényegében a romantikus késztetés megnyilvánulása. Michael Heizer híres *Double Negative*-ja tökéletesen illeszkedik Edmund Burke meghatározásához, amely szerint a nagyszerűség a képzelet ellen elkövetett merénylet.

Egy másik, talán váratlanabb megjegyzés, hogy a tájművészet kapcsolódik egy, a romantikánál korábbi, de bizonyos mértékben abba torkoló, ókorra alapuló hagyományhoz. A XVIII. századi tudósok törekvése, hogy megfejtsék Stonehenge titkait, és főleg William Stukeley (1687–1765) *Itinerarium Curiosum Centuria I: An Account of the Antiquity and Remarkable Curiosities in Nature or Art observed in Travels through Great Britain* (1724) (*Beszámoló Nagy Britannia utazás közben látható régiségeiről és feltűnő természeti- és*

művészeti érdekességeiről) című kötete lehet egyik, talán nem is kevésbé fontos forrása a legismertebb Land Art-alkotásnak, Robert Smithson *Spiral Jetty*-jének. A *Spiral Jetty* álfőskori műemlék, egy titokzatos struktúra, amely ősinek tűnik, de nem az.

Ami a *Spiral Jetty* és más fontos Land Art-alkotások érzelmi hatását illeti, érdemes Stukeley saját, őskori műemlékek által keltett reakcióját idézni: „... lazító sétát tenni ezeken a lejtőkön (Wiltshire-ben) a legkellemesebb mozgás és időtöltés a földön, főleg amikor az embert percenként lenyűgözi egy-egy őskori csoda. A hatalmas sírhalmok szelíd kanyargása szemlélődésbe ringat az élet folyamáról, átváltozásról egyik állapotból a másikba, a híres személyiségek sorsáról és végzetéről, akik ily módon gondoskodtak korszakok óta pihenő maradványaikról.”

A különbség az, hogy a sírhalmok őskori tények, míg Smithson kidolgozott fikciója képzelt múltat idéz, nem valóságosat.

A *Double Negative* és a *Spiral Jetty* masszív építmények. Van azonban egy rokon művészeti forma, amely saját múltékonyságát éretnynek tekinti. Ezt példázza Andy Goldsworthy sok munkája. Ezek élettartama egy pillanat (például a patak felszínén bizonyos elrendezésben úszó falevelek). Egyetlen maradandó vonásuk a művész által készített fénykép. Az ilyen munkák és a keleti filozófia (főleg a zen) közötti kapcsolat nyilvánvaló.

Kevésbé nyilvánvaló, hogy mennyire technológia-függőek, ez pedig egy sokkal nagyobb kérdést vet fel. A művészet (minden művészet, közte az európai hagyomány) történetét tanulmányozva kiderül, hogy az egyaránt tartalmaz tartós és rövid életű elemeket. Bizonyos értelemben az egész művészet ki van téve az idő hatásának. Nagyon kevés mestermű maradt fenn abban az állapotban, ahogy a művész létrehozta. Nemcsak arról van szó, hogy a görög szobrászat szinte minden darabja töredék (sőt, gyakran nem az eredeti, hanem másolatok töredéke). Nagyon sok reneszánsz és posztreneszánsz kori mestermű megsínylette a túlbuzgó restaurálást. Senki nem garantálhatja, hogy Michelangelo sixtusi mennyezete az eredetit akár megközelítő állapotban van. Még ha nem is restaurálták őket, a festmények károsodtak a művész ésszerűtlen anyaghasználata következtében. Géricault *A Medúza tutajja* című képe tönkrement, mert a festő bitument használt.

Emellett sok alkotást nem is szántak időtállóknak. A középkorban, később a reneszánszban és a barokk korban is nagy hangsúlyt helyeztek a nyilvános ünnepekre, melyeknek a kor leghíresebb művészei voltak a látványtervezői. Voltak vallásos ünnepek, mint a középkori misztérium-játékok, politikai ünnepek, egy uralkodó nyilvános bevonulása egy városba vagy álarcos ünnepségek és turnírok egy-egy királyi esküvő alkalmából.

A korabeli szövegek, például *A nagy olasz művészek élete* Vasaritól, kihangsúlyozzák az ilyen események fontosságát és az irántuk való érdeklődést, de vizuális nyomuk vagy csak a művész szerencsésen fennmaradt tervvázlataiban maradt, vagy könyvekben és metszetekben. Nyilvánvaló, hogy e források egyike sem ad hű képet arról, ami annyira lenyűgözte a szerencsés korabeli közönséget.

Saját korunkban tanúi vagyunk a képtechnika villámgyors fejlődésének, és ez a fejlődés nemcsak hogy nem lassul, hanem egyre gyorsabb. Ennek ellenére a régi korokéhoz képest korunk művészete egyre inkább azt hangsúlyozza ki, ami múlékony. Sok ökoművészet és a Land Art alkotás része ennek a fejleménynek. Ugyanakkor része annak a növekvő tendenciának, amely szerint a műtárgy inkább gondolati séma, mint vizuális esemény.

Ez, paradox módon, áthelyezi a hangsúlyt olyan könyvekre, mint ez is, valamint a vizuális rögzítésre, mint a videó, ami a modern technológiától függ. Más szóval, olyan művészetek, amelyek gyakran látszólag romantikus, technológiaellenes indíttatásúak, szorosán függenek – úgy terjedésük, mint fennmaradásuk szempontjából – a technológia szofisztikált megnyilvánulásaitól.

Ez nem kimondottan új szituáció. Még olyan korokban is megjelent, bár más formában, amelyekre ma technológia előttiként gondolunk. Capability Brown intervencióit az angol tájban időnként az ipari forradalom korai éveiben – már az 1850-es években – keletkezett vagyonokból pénzelték. Elképzelhető, hogy az intervenció az iparosítás hatása által keltett reakció volt. Brown épített tájainak tényleges formái nagyon nagy mértékben Claude festményeiből származtak. Claude képeinek legtöbb patrónusa a jómódú római és francia értelmiséghez tartozott: értelmiségi adminisztrátorok a pápai állam vagy a francia monarchia alkalmazásában. Nosztalgijuk a mitikus Árkádiára – vagy az Aranykor falusi egyszerűségére irányult.

A tulajdonképpeni anyag, amelyből Claude Árkádia-kompozíciói születtek, a római Campagna (vidék) tájai. És a Campagna maga távolról sem valódi Árkádia volt, hanem romos táj, ahol banditák portyáztak, amelyet malária tett szinte lakhatatlanná, egy valamikor ideálisan termékeny vidék, amelyet még a római kor felelőtlen használata tett ilyené.

Az olvasó figyelmébe ajánlom az ilyen típusú paradoxonokat ebben a nagyon olvasmányos és információdús kötetben.

Bob Verschueren | *Installation* | X/10, 2010 | Arpia, Herzele, Belgium



Bob Verschueren növényi (és ásványi) világa(i)

Bob Verschueren belgiumi művész nemcsak a növényi művészet veteránja. Művei az ásványi anyagokhoz is igen merészen nyúlnak hozzá. A természet halkán, alattomosan elárasztja a művészeti jelentést műveiben. Tünékeny műalkotásai nem kívánják meghódítani vagy birtokolni a teret; inkább olyan folyamatokat hoznak létre, melyek érzékelik a helyszínt, a fény és a föld hatásait, és így a hely aktualitására irányítják figyelmünket... Úttörő munkái között találjuk a hetvenes és nyolcvanas évekbeli *Wind Paintings* címűt, melyben elhagyott és üres helyeken „festett tájat” összetört faszénnel, oxidálódott vassal, krétával, terra vertével, liszttel, okkersárgával, terre de cassel-lel, égetett és természetes umbrával. Miután egy adott anyagot lineáris motívum mentén a földre helyezett, Verschueren megvárta a szelet, „a kezet, mely megtisztítja az anyagok művészetét”, hogy az széthordja a különböző színű pigmenteket és anyagokat a tájon. Az elkészült művek rendszerint néhány óráig maradtak csak fenn, miután az őket alkotó szél újra elfújta őket.

Verschueren tájak és tájformák fényvel való „megfestésére” tett kísérletei a nyolcvanas évek elején a *Wind Paintings*-hez hasonlóan váratlanul szép eredményekkel jártak. Szerinte a Land Art monumentális és kolosszális aspektusa elveszik a fényképekben, melyek ezekről a projektumokról tanúskodnak. Verschueren növényi installációi olyan tünékeny anyagokkal játszanak, mint a csalán, a vízililiom szírom, homok, faágak, moha, saláta, gallyak, kövek, tűz, vagy éppen burgonyahéj és így tovább... Bob Verschueren feltárta a növények hangját a Banff Centre for the Arts-ban, installációit és színes fényképeit Európa nagy részében, valamint Észak-Amerikában és Japánban is kiállították. Verschueren növényi esztétikája a műkészítés fenomenológiai megközelítését hívja elő. Minden egyes kivitelezés során természeti elemek kerülnek kapcsolatba egy adott (belső, természeti vagy városi) helyszínt építészetével vagy tájbeli jellegzetességével, de maga a folyamat esetleges marad.

JKG Amikor az emberek művészetről és természetről beszélnek, hajlamosak kikerülni a természettől való függőségünk kérdését, hogy tulajdonképpen minden a természetből származik...

BV Ez a függőség bizonyosan megkövetel valamiféle szerénységet, és ez az, ami sok embert láthatólag irritál. Nyugaton ezenfelül van egy igen feszült viszony a zsidó-keresztény értékekből kifolyólag, melyek szerint a természet az ember szolgálatára teremtett, és így az ember azt csinál, amit akar. Ez korlátozza a megértésünket. Az ember és természet közötti elválasztás továbbra is fennáll, és sok szempontból igen abszurdnak tűnik.

JKG Japánban a kert fogalma szorosan összefügg a hagyománnyal. A kert az ember és természet közötti harmóniát testesíti meg, mely a bölcsesség forrása. Ha műveidre tekintünk, egy folytonos elmélyedést látunk a természeti elemek, a fény és az anyagok integrációjában. Mikor első természeti munkádat alkottad a nyolcvanas években, ezeknek a természeti-alapú elemeknek az integrációja kétségkívül forradalminak, vagy akár sokkolónak is tűnhetett sokak számára.

BV Az embereknek előbb befogadóvá kell válniuk, és kezdetben jó néhányan feltehetőleg nem voltak készen ilyen tételek elfogadására. Be kell vallani, hogy a gondolkodásmód igen lassan fejlődik, és mindig van valamiféle ellenállás az új eszmékkel szemben, például azzal, hogy „növényi” művészet csak a szabadban létezhet. Egy másik fontos szempont az, hogy a legtöbb embernek még mindig igen romantikus viszonya van a természethez. Pedig a természet nem pusztán „csodálatos”. Vannak másféle valóságok is, ott van az AIDS, melyet nem az emberi tevékenység okozott, hanem a természetből származik. Ez a romantikus és kissé abszurd nézőpont újra és újra megismétli a zsidó-keresztény problematikát, mely szerint a természet csak azért létezik, hogy az ember uralja őt. Ez a nézőpont teljességgel megfelel az arról a tényről, hogy a természet is lehet rendkívül ártalmas, hogy nem csak jóindulatú dolgokat teremt.

JKG Ha ránézünk egy városbeli vagy út menti hirdetőtáblára, ösztönösen Turner vagy Constable romantikus tájképei jutnak eszünkbe. Ezek a hirdetőtáblák mindig egy bizonyos üzenetet sugalmaznak, és eltekintenek a kép összetett fogalmától, mely szerint az meghaladja a valóságot, és sohasem lehet olyan egyszerű, mint amilyennek látszik. Ami egy túltermelésre alapuló rendszerben hihetetlen, az az, hogy az emberek nem veszik észre, miszerint a természeti elemek művészetbe, építészetbe, környezetbe való integrációja az életet jóval könnyebbé teszi, mindenesetre jóval kevésbé nehezzé, mintha folyton szembefordulunk a természettel.

BV Igazából véletlenül jutottam arra az elgondolásra, hogy a természetet az alkotói folyamat kiindulópontjaként használjam. Festőként kezdtem, de ráuntam a médiumra. Engedve az új utak keresésére irányuló készletnek kimentem a szabadba, ahol a természettel találkoztam; ez erős benyomást tett rám. Miután befejeztem a *Wind Paintings*-et, azért használtam leveleket, mert ez tűnt a legkézenfekvőbb anyagnak.

Ösztönösen gondolhatunk erre, mint elsődleges anyagra: könnyű őket elhordani, ősszel megváltozik a színük és hatalmas szőnyegként terülnek el a földön. Ennek az anyagnak a folytonos átalakulása ragadta meg figyelmemet, a szín- és alakváltozások.

Ha valaki a levél-anyagot belső térbe helyezi, újként tekintünk rá. Kivéve természetes kontextusából, a levelek megszabadulnak a rájuk telepedő szokásos asszociációktól.

Egy zöld téglalap előtt állunk például, majd néhány nap után észrevesszük, hogy megváltozott a színe és a felülete. Az alkotás változik és mozdul, akárcsak egy élőlény. Ez egy fontos felfedezés volt számomra: hogy az anyag minden beavatkozás nélkül megváltoztatja magát. Kezded megérteni, hogy az anyag túlhalad a formai szinten, hogy közvetlenül az életre utal, és egyfajta tükröt állít elénk...

Az irányultságomat befolyásoló következő tapasztalatot az jelentette, amikor egy narancs hámozásakor az éppen kidobandó héj hirtelen azokra az apró, kiszáradt, epidermális bőrdarabkákra emlékeztetett, melyek lehullnak bőrünkről. Még ha nem is tudtam, de itt vált számomra világossá, hogy mindnyájan magvetők vagyunk, akik útunk során elszórjuk bőrünk apró darabkait. A narancshéj annál is jobban bőrre emlékeztet, mert hogy pórusos. Ez a bőr-elem rögtön megragadott. Ezután készítettem egy narancs- és grapefruihéjból álló installációt az Atelier 340-ben, Jettében, Brüsszel északi részén. Amit kiállítottam, valójában szemét volt, amely a halál allegóriája. A halál az emberi állapot elkerülhetetlen velejárója. Nem kerülhetjük ki a halál kérdését, melyet mindannyian magunkban hordozunk, melyet legjobb tudásunk szerint igyekszünk tisztázni és kezelni. Ezután igyekeztem szemét-elemeket (leginkább élelmiszert) integrálni munkáimba.

JKG Szemléletedben nemigen kapnak helyet specifikus ökológiai üzenetek, annál inkább az ember és a természeti folyamatok közötti kapcsolatok.

BV Nem tekintem magam ökoművésznek. Az ökológiai tudatosságnak, úgy gondolom, mással van dolga: egy életetikával. Valódi változást ökológiai kérdésekben feltehetőleg könnyebben el lehet érni demonstrációk és szimpóziumok révén, mint egy műalkotás révén, melynek kisebb a hatása. A filozófiai reflexióra készítő műalkotás révén olyan üzenetet közvetíthetsz, melynek sokféle rezonanciája lehet.

JKG Használsz talált tárgyakat az alkotás során, amiről egyértelműen Duchamp juthat eszünkbe. Ha egy műalkotásod elkészül, akár egy kiállítási térben, akár a szabadban, akkor azt „meditációs objektumként” határoznád meg inkább, vagy úgy, mint a környezet integrált részét, mely túlhalad az általad készített műalkotáson?

BV Mindig figyelek arra, hogy legyen közvetlen utalás a térre, amelyben a munka kiállítódik, ahogyan ez történt az első installációmnál is 1985-ben az Atelier 340-ben (Jette, Brüsszel északi része).

JKG Ebben a munkádban az ablak árnyéka rajzolódik ki színes levelekből a földre, ami közvetlen a galéria mellett található...

BV Igen, és ezáltal kialakul egy viszony az adott helyszínnel. Ez a jellegzetesség lényegi lett a munkám során.

JKG 1978 óta készíted a *Wind Paintings* sorozatot homokból; lenyűgöző, ahogyan egy éppen munkálkodó aktív természeti elemmel kerül kapcsolatba a homok.

BV Természetes pigmentből a szél segítségével szórok szét vonalakat, melyek tónusárnyalatokat eredményeznek a táj felszínén. Ennek a munkának a határtalan aspektusa ragadott meg: lehetetlen felmérni a művet, tudni, hogy melyik az utolsó pigment-morzsa, hova jutott... Még gazdagabbá tette ezt az élményt az, hogy már abbahagytam a festést, mert ezelőtt mindig beleütköztem annak a „borzasztó” téglalapnak a határaiba, és makacsul próbáltam azt sugalmazni, hogy a festmény tárgyá túlmegy a kereten. Eleve elvesztett csata, mondanom sem kell! Azóta, még ha ez nem is mindig látszik munkáimon, arra törekszem, hogy az egész teret bedolgozzam a maga „tágasságában”, mint például abban az installációban, amelyet a montreali Maison de la culture Mercier-ben készítettem: egy fenyőtűkből alkotott gyűrű látszólag a fal alatt tűnik el. Ez egy illúzió persze, de úgy gondoltam, izgalmas lehet azt sugallni, hogy amit látunk, az csak egy része a műnek, a fennmaradó részt pedig szellemileg kell rekonstruálni. Így látásunk mezejét a műalkotás „keretén” vagy a kiállítás terén túlra vetíthetjük ki.

JKG Ha visszatekintünk a hatvanas és hetvenes évek Land Art mozgalomára, a tájba berlett első installációkra, észrevehetjük, hogy a korabeli művészek nem tudatosan viszonyultak az általuk átalakított térhez. Gesztusaik lényegét egy fénykép ugyanúgy visszaadhatta volna, mint egy hegynék a tényleges elbontása vagy lerombolása... A te alkotási folyamatodra más út jellemző, mely mulékony jellegénél fogva elismeri a helyszín jogát, csak egy alázatos emberi nyomot hagyva maga után. A természet mindig is döntő és aktív szerepet játszik munkáidban.

BV Mindig küzdenem kellett bizonyos előítéletek ellen, melyek közül az egyik a munkámmal kapcsolatos. Nils-Udo-hoz és Andy Goldsworthy-hez hasonlóan az én munkáimnak sincsen köze a Land Arthoz. Az én munkáim a Land Art ellentétét képezik, mert nem próbáljak meg „birtokolni” a teret... vagy legyőzni a tájat.

JKG Csak hogy fényképek készülhessenek róla...

BV Alighanem gyakran ez volt az eset.

JKG Ellentétben azzal, amit elsőre gondolnánk, a korai Land Art-beavatkozásoknak nem volt társadalmi jellegük. A látogatók legfeljebb egy (formális) képet vagy egy racionális – sokszor túlságosan geometrikus – „eszmét” nyerhettek a műből. Minden más lehetséges dimenzió ki volt zárva.

BV Nem vagyok művészettörténész, de biztos vagyok abban, hogy Land Art művészeit nem érdekelte a természet, Richard Long kivételével, aki összeköti a tegnapot a mával, aki a hidat jelenti ott, ahol ez az elválás létrejött és létrejön ma is.

JKG Készítetted egy köztéri művet a Musée d’Erasmé számára, amely lassan bomlik le, és igencsak különbözik más projektjeidtől.

BV Ez a munka egy folyamat kiterjesztése, ezúttal egy farönkből indult ki, mely itt az élet beíródásának helyszínévé válik. Vissza van vágva, arra emlékeztetve, hogy a farönkök formái egyedülállóak – és nem emlékeztetnek feltétlenül körre. Ez forma inkább egy vulkán körüli területre hasonlít, lávafolyamokkal, hasadékokkal. A Musée d’Erasmé számára a „kráter” ötletével álltam elő: ez a rönk tetején van, és víz szivárog belőle. Nem a tűzre vagy egy forrásra kell gondolni, hanem inkább... izzadságra, ha szabad így fogalmaznom. Algának és mohának kellene ott nőnie.

JKG Az erő termeli egy emberi lény teremtő energiáit. Ez készletti dolgok átalakítására, és ez az erő nem csak tudati szinten van jelen. Mikor elemekből formákat és különböző elrendezéseket alakítasz ki, ezek kevésbé tűnnek „mintának”, mint inkább az érzékelés játékának a fényre, a textúrára, valamint a természet és szobrászat kontrasztjára vonatkozóan.

BV Valójában legtöbbször igen empirikus és intuitív módon dolgozom...

JKG 1998-ban a németországi Erfurtban állítottál ki. A helyiek hogyan fogadták munkáidat?

BV Fantasztikus élmény volt! Nagyon megható. Az emberek olyan lelkesek voltak, mint-ha valamilyen hihetetlen ajándékot hoztam volna nekik. Ebben a régióban különleges, csaknem zsigeri kapcsolódások figyelhetők meg a természettel. Itt található meg például a türingiai kék, melyet levelekből állítottak elő és szövetek színezésére használták. Ez

a festékanyag egykor gazdaggá tette a területet. Manapság az előállítását újra felélesztette néhány idealista, akik újra termesztik ezeket a növényeket, hogy felhasználhassák festékanyagukat.

Arra kértek fel, hogy az erfurti vasútállomáson állítsak ki, amely akkoriban még használatban volt, de ma már nem. Igen sok aspektusa volt ennek a munkának, a legfeltűnőbb a tiszta matematikára vonatkozó. Az épület egy közvetlen visszhanghatással rendelkezett. Halott fákon növekvő gombákat raktam homokkőporra, melynek színe hasonlít az állomás előtti kövek színére. A taplógombák formája megidézte az épület oromzatának formáját. Ez egy közvetlen utalás volt tehát az épület építészeti jellegére valamint közeledő elpusztítására is. Miközben a kiállítást rendeztük, az utasok a vonatot várták vágányok mellett, és az ablakon láthattak engem dolgozni.

JKG Sokat beszélünk manapság az ökológiáról. A művészek szorgalmazzák a párbeszédet a médiával és a közvéleménnyel. Mintha a természet kezdene metanyelvűvé válni.

BV Mikor elmegyek valahová egy installációt készíteni, mindig beleütközök egy alapvető problémába. Bejárom és felfedezem a helyszínt körülvevő természetet. Ekkor kell egy nehéz döntést hoznom. Ez nem mindig egyszerű. Milyen anyag volna a leginkább megfelelő a körülményekhez? Időnként egyszerűen szerelmes leszek egy anyagba, de legtöbbször csak azért favorizálok egy adott anyagot, mert sok van belőle. Mindig jelen van egy ökológiai szempont – etikai szinten, és nem az alkotásén –, és ez csak olyan anyag használatát engedi, amely nem befolyásolja a környezetet. Ezután gyűjtögetni kezdek, vakon, így is mondhatnánk, hiszen még nem tudom, hogyan fogom felhasználni az anyagot... Majd felfedezek néhány lehetséges irányt, melyeket sokszor maga az anyag határoz meg. Minden élmény egyedi tehát, és mindig más.

Mondok egy példát. Egy magyarországi beavatkozás során észrevettem egy hosszú tuskés cserjét, és úgy gondoltam, hogy nagy kihívás volna egy ilyen fenyegetően kinéző növény nyel dolgozni. Meglátom, hogy tudom megszelídíteni. Néhányan azok közül, akik segítettek az ágak metszésében, megkérdezték, hogy hogyan metsszék meg azokat. Azt mondtam, csináljátok egyszerűen, mintha csak a cserje fodrászai volnátok. Nem akartam, hogy a hoszszon spekuláljanak. Inkább reméltem, hogy tiszteletben tartják a cserje formáját.

Miközben ezt a szokatlan anyagot gyűjtöttem, elméláztam szkeptikusan, hogy mit is fogok vele csinálni. Attól tartottam, hogy nem kapom meg a felhasználására való megoldást, hogy kudarcra vagyok ítélve. Mikor a kiállítási helyszínhez érkeztünk, halomba raktuk ezeket az elemeket, és akkor megláttam, hogyan lépnek egymással interakcióba,

hogyan képeznek egyfajta szerkezetet a térben. Meglepett ez a spontán szerkezet, és ennek alapján dolgoztam. Tehát mikor az anyag a helyszínre érkezett, akkor fedeztem fel, mit kell tennem.

A folyamat mindig foglal magában kockázatot, sőt veszélyt. De ez a szempont nagyon is fontos számomra. Azt hiszem, hogy keresem is a konfrontációt, a veszélyt. A dolgok mindig tisztázódnak. Egy másik projekt során, a quebec-i Matane-ban a kihívást az jelentette, hogy gyékényt használtunk. Miután levágtuk és halomba raktuk őket a kiállítási helyszínén, akár egy szénakazlat, azt láttam, hogy sehogy se néz ki, hogy nemigen volt kifejező. Úgyhogy másik irány után néztem, mivel a halomba rakás nem adott semmit. Arra gondoltam, hogy szétválogatom őket az elemek hossza és íve alapján. Ez igen összetett feladat volt, segítséget kértem, és egy idő után már nyolcan csináltuk a szortírozást. Jómagam a szortírozást szortíroztam! Aztán elkezdtem sorba állítani a leggörbébb töveket, a legkisebttől a leghosszabbig, aztán a kissé kevésbé görbéket, mindig növekvő nagyságrendben. Az eredmény hullámra emlékeztetett, amit nem terveztem. Igazából arra törekedtem, hogy megtaláljak egy logikát, mely által kifejezhetem azt, hogy mit testesít meg ez a növény, és nagy ajándékként éltem meg, hogy eljutottunk egy olyan konfigurációig, mely megfelelt a növény alapvetően vízhez kötött életének.

JKG Ez az alkotásfolyamat hasonló az íróéhoz, aki számára adottak a szavak, melyeket az írás során összerendez, végül eredeti formát ad nekik, mely egybeesik a tartalommal, és az általa kifejezni kívánt gondolattal.

BV Úgy gondolom, hogy az alkotás fontos tényezője az, hogy a meglepetés lehetőségét ne vonjuk meg magunktól. Hacsak nem vagyunk pusztán iparosok, kézművesek. Sokszor mondom hallgatóimnak, hogy ne próbáljanak mindent kontrollálni, inkább próbáljanak valamit létrehozni. A művész létrehozó, ellentétben a mérnökkel vagy az iparossal, akik pusztán irányítani akarják a munkát.

JKG A művészi alkotás során időnként akár vakon is tovább kell haladni, bízva abban, hogy eredményre vezet. Ha egy művészen felmerül egy projekt gondolata, el kell indítania a folyamatot, és hinnie abban, hogy az elemek végül a helyükre kerülnek.

BV Bizonyára nyitottnak kell lenni. Sokat vitakoztam hallgatókkal, akik egy olyan irányba mentek el, mely végül teljesen váratlan útra vitte őket. Gyakran ezt problémának érzik, mert úgy gondolják, hogy nem ők alkották a művet, hanem a mű alkotta meg magát! Ez egy értelmetlen nézőpont, hiszen amennyiben nem próbálkoztak volna így, sohasem érték volna el az adott pontot, és a mű nem is létezne. Még ha az eredmény nagyban

különbözik is az eredetileg tervezettnél, mégis olyan valami, ami hozzájuk tartozik, ami teljesen az övék. De sokuk számára igen nehéz elfogadni azt, amit nem értenek, amit nem ők maguk döntöttek el.

JKG Másrészt néhányan úgy gondolják, naivítás volna feltételezni, hogy a művészetnek köze van a társadalomhoz.

BV Nyilvánvaló, hogy ez az univerzum nem mindenki számára nyílik meg.

JKG Akárcsak az art nouveau mozgalomban, a természetművészetben is sok olyan ember vesz részt, akiknek közvetlen érdekeltségük van abban, hogy újra meghatározzák a természet jelenlétét a kreativitásban és művészetben. Ez bizonyára jó útja annak, hogy a művészetet a környezettel, az építészettel és tájjal összefüggésbe hozzuk.

BV Szerintem egy művészeti mozgalom, kivéve, ha mesterségesen kialakított, mindig reakció valamire. Nyilván vannak hasonlóságok az előző század vége és korunk között, és ezek a hasonlóságok reményt ébreszthetnek a jövő iránt. Azonban az is igaz, hogy a huszadik század bizonyos időszakában az lehetett a benyomásunk, hogy ki lettek kerülve kérdések, ami sok művészt Duchamp követésére sarkallt, arra, hogy unásig ismételje gyakorlatozásait a talált tárgyakon, mintha egy teljes kört írtunk volna le a piszoártól... vissza a végéig!

Bob Verschueren | *Installation* | VI/05, 2005 | Arte Sella, Italy



Bob Verschueren | *Installation* | IV/97, 1997 | Atelier 340, Brussels, Belgium



Bob Verschueren | *Installation* | VI/12, 2012 | Villeneuve d'Ascq, France



Chris Booth | *Nga Uri o Hinetuparimaunga*, 2005 | Hamilton, New Zealand | Photo: Jenny Scown



Chris Booth

IntraKulturális szobrászat

Az 1948-ban az új-zélandi Kerikeriben született Chris Booth a szobrászat izgalmas irányvonalát műveli, mely közeli kapcsolatban van a tájjal, a tájformákkal és különböző vidékek őslakosságával. Miután tanulmányait befejezte az új-zélandi University of Canterbury egyetemén, különböző szobrászoknál tanult Európában: Dame Barbara Hepworth-nél, Denis Mitchell-nél és John Milne-nél Angliában, valamint Quinto Ghermandi-nál Olaszországban. Számos nemzetközi land art projektben vett részt többek között Franciaországban, Dániában, Olaszországban, Németországban, Kanadában és a Kanári-szigeteken. Figyelemre méltóan egyedi és változatos formákat produkáló szobrász.

Bár Booth szobrászata sokat merít az őslakos Maori jellegzetességekből, mégis egyedi marad, topográfiai, természettörténeti és tájformai aspektusokat ragadva meg. Munkáit táblákként, földtakarókként, sziklaművekként és oszlopokként emlegeti. Megbízásai közé tartozott a Hamilton Gardens (2004-2005), a Whangarei Millennium Szobor (Warihi Hataraka-val együttműködésben, 2003-2006), a Lincoln University (1997) és az új-zélandi Auckland Art Gallery előtti szobrok, valamint ausztrál (Evandale Sculpture Walk, a Mildura Arts Centre, és a Deakin University), német (Steinbergen), holland (Kroter-Muller) és brit (Millfield) helyszíneken létrehozott munkái. A következő beszélgetés Chris Booth szobrászati fejlődéséről, valamint abbéli törekvéséről szól, hogy párbeszédet teremtsen az őslakos és a gyarmati kultúrák között. A *Chris Booth: Sculpture in Europe, Australia and New Zealand* című monográfia jelenleg a fő forrást jelenti Chris Booth művészetéről.

JKG Kíváncsivá tesz, ahogyan a kővel dolgozol. Hogyan gondolsz ezekre a szobrokra: jelzőkövekként, kőhalmokként? Milyen viszonyban vannak a tájjal magával...

CB Magával a tájjal való kapcsolat a legfontosabb ezeknek a szobroknak a megalkotásakor. Feltehetőleg a köveknek mindenféle emberi felhalmozása (a kőhalmok is) tekinthető valamiféle jelzőkönek (határ, magaslati hely, találkozóhelyek, kapuk, ösvények, emlékművek, spirituális helyek é. i. t. jeleként). A szándékok különfeleségére az én szob-

raim is reagálnak. Az aucklandi *Gateway* (Kapu, 1990) esetében ez nyilvánvaló. Ez egy szimbolikus kapu, míg a *Takahanga Marae Cave* (Barlang, 1994-97) szintén egy bejáró, azonban erős kulturális (Maori) jelentéssel; a Christchurch Botanical Gardens-beli *Nikau* megemlékezés és gyász a Nikau-növény elvesztése miatt, valamint egyúttal menedéket is jelent más életformáknak; az ausztrál Queensland-beli aranyparton létrehozott *Wiyung Tchellungnai Najil* (1997) pedig egy jelzőkő, mely a Nerang-folyó egy bizonyos pontján áll, ugyanakkor kulturális állásfoglalásnak is tekinthető, mely a helyi őslakos történelemmel kapcsolatos intenzív kutatás és konzultációk eredménye... az ausztráliai Warrnambool-ban lévő Deakin University-nél látható *Tuuram Cairn* (1996), valamint az *Iles des Silences*, melyet a Sainte-Etienne-des-Gres-ben tartott *Cimes et Racines* című szimpózium alkalmából készítettem, reflektív állásfoglalások, melyeket helyi kulturális és geospécifikus kutatásaimból merítettem. Az olaszországi Trento-ban készített *Stele di Sella* (1998) egy bombatólcsérben lévő termékenység-szimbólum, mely tiltakozás az embertelenség ellen; *Earth Water People* (1998-99) az ausztráliai Mildura-ban határozott társadalmi, ipari és környezetvédelmi észrevételeket gerjesztett, míg a németországi *Steinbergen Strata* (2000) egy elhagyott bányában biztosít túlélést az élő növények számára...

JKG Sokat működsz együtt bennszülöttekkel. Ez megerősíti az új-zélandi kulturális párbeszédet?

CB Inkább úgy fogalmaznék, hogy „gazdagítja” a kulturális párbeszédet Új-Zélandon, egy olyan országban, ahol a gyarmatosító hatalom rátelepedett az őslakos népre. És egy olyan országban, amely most kezdi el valójában megvizsgálni az elmúlt 150 év ügyeit. Kölcsönös kulturális reakciók és reflexiók eredményezik azokat a soha nem tapasztalt erősségű és erőt adó művészeti folyamatokat, melyek különböző művészeti ágakban, a zenében, a táncban, a színházban, a filmekben, a szobrászatban jelentkeznek.

A Hamilton Gardens-beli *Nga Uri O Hinetuparimaunga* (2005) megidézi a *Kakahu-t* (azaz földtakarót), amelyet az elismert 88 éves Maori szövőmesterrel, Diggeress Te Kanawa-val való együttműködésben készítettem: ötvöződnek benne az ősi Maori szimbolikus motívumok, melyek ma is ugyanolyan élők a Maorik számára, mint régen, valamint az én land art szemléletem. Az eredmény egy közös és időtlen dél-csendes-óceáni állásfoglalás a környezetvédelemről és gondoskodásról. A *Waka and Wave* (2003-2006) az új-zélandi Whangarei-ben, melyet Te Warihi Hetaraka-val, a Tai Tokerau-i kőfaragó mesterrel közösen készítünk, nemsokára elkészül. A húszméteres kő *Waka* (hagyományos kenu), melyet Te Warihi épített, valamint az a harmincöt méteres cunami-szerű hullám

kőből, melyet én alkottam, metaforikus és drámai módon mondja el a gyarmatosítás történetét, és megmutatja ezt egy olyan közösségnek, mely azért küzd, hogy szembenézzen múltjával.

JKG Hogyan fogadja a helyi közönség ezeket az együttműködéseket?

CB Lehet hallani és olvasni a hivatalos, megkonstruált befogadói élményeket. A mélyben azonban van egyfajta elégedetlenség is, gyaníthatóan azért, mert a gyarmatosítás kellemetlen emlékeit idézik fel ezek a művek.

JKG Mesélsz legutóbbi európai együttműködéseidről 2006-ból?

CB A hollandiai Krölller-Müller Museumban, Otterlo-ban létrehozott *Echo van de Veluwe* (2003-2006) a helyi környezettel kapcsolatos geomorfológiai és társadalomtörténeti kutatások eredménye. 310 szabálytalan alakú gránittömböt használtam fel a környező vidékről. Kezdetektől a végéig a folyamatban részt vettek a közeli falvakban lakó emberek, a legöregebbik férfi 98 éves volt. Ez a bölcs férfi, Peet Bronz, az egész munkafolyamat során biztosította a munka és a csapat kapcsolatát a vidékkel és elődeivel. Az ötlet végül is az enyém volt. Azonban ahhoz, hogy a végére járjunk, szükség volt erre az állandó együttműködésre.

JKG Kíváncsi vagyok a *The Traveller*-nek (utazónak) nevezett munkádra...

CB Ez a munka egy megbízásaként indult, melyet a neves új-zélandi író és költő, Bill Manhire feleségétől kaptam férje ötvenedik születésnapjára. A kövek Új-Zéland egyik végétől a másikig levő helyekről származtak. Olyan különleges helyekről, melyek inspirálták őt munkájában. A szobor reflektál az utazóra, a befogadóra és az ajándék adományozójára is.

JKG Van valamilyen viszony a természetes struktúrák és az általad épített struktúrák között... Erről mit gondolsz?

CB Az általam épített struktúra igyekszik alkalmazni és magasztalni a felhasznált anyag természetes struktúráját. A Melbourne belvárosában felállított *Strata* (2001) például rétegzett struktúrájával visszatükrözi a melbourne-i beton alatt rejtve meghúzódó kövek struktúráját. Másrészt viszont abban, ahogyan a rozsdamentes acélkábelek átszövik a kőtömböket, megjelenik az a hagyomány is, ahogyan az őslakosok kenguru farkából származó inakkal varrták össze oposszumbórból készült köpenyeiket. Ezért azzal bíztam meg a Guditjmara (őslakos ausztráliai) művészt, Fiona Clarke-ot, hogy az egyik kőlapra faragjon egy sziklarajzot, ahhoz hasonló, amilyeneket ősei az oposszumbőr-köpenyek belsejére hímeztek. A munka így egyaránt utalt egy vidékre és egy sajátos kultúrára.

JKG Fiatalkorodban kiterjedt tapasztalatokat szereztél az Új-Zéland Északi szigetén honos természetről. Ez az élmény, valamint az, hogy egy Maori-többségű iskolában tanultál,

eredményezett ilyen hosszan tartó benyomást benned, mely végül elvezetett szobrászatod természeti-környezeti nyelvezetéhez?

CB Kétségtelenül így van; 1967-ben például, a művészeti iskola első évében már a természet révén próbáltam kifejezni magam; botokat, köveket és más talált természeti tárgyakat (rózsatöviseket például), valamint természeti jelenségeket (például az erózió látható hatásait) használtam fel. Az integritás igénye csak fejlődött bennem annak révén, hogy a főiskolán volt egy Maori tanárom, valamint azáltal is, hogy szüleim megteremtettek egy organikus citruskertet a harmincas években.

JKG Ezután pedig Európába költöztél, hogy a cornwall-i St. Ives-ban Barbara Hepworth-nél tanulj... Utolsó éveiben Hepworth eltávolodott korábbi éveire jellemző, konvencionálisabb természeti formalizmusától egy környezetre érzékenyebb munkamódszer irányába... Köztéri megbízásai, például az 1962-es *Winged Figure* vagy az 1970-es *The Family of Man* a maguk korában igen kísérletező jellegű műveknek számítottak... Beszélj erről az időszakról, és arról, hogyan befolyásolta későbbi szobrász-szemléletedet?

CB Világszínvonalú szobrászat tanújának lenni, egyszersmind abban a privilégiumban részesülni, hogy huzamosabb ideig párbeszédben legyek egy ilyen művésszel, rég áhított összehasonlítási alapot teremtett számomra. Rendkívüli inspiráció és kihívás is volt ez. Barbara Hepworth életén és művészetén kifejeződő embersége megerősítette a fontosságát az én művészetemben jelenlevő társadalmi és természeti életjeleknek.

JKG Az Északi-szigeten alapítottál egy bronzöntödét, melyet azonban sorsára hagytál, miután csak talált helyi anyagokkal kezdtél dolgozni... Úgy gondolom, hogy jót tett művészetednek, hogy visszatértél a helyi természeti kincsek és anyagok használatához, melyek visszatükrözik a munkáid helyszínét; ez igaz európai megbízásaidra is.

CB Miután 1970-ben úgy döntöttem, hogy inkább új-zélandi szülővárosomban kínlódok kicsit a művészettel ahelyett, hogy az európai tárt kapukat választanám, ez a döntés pontosan a kívánt hatással járt (bár akkoriban nem feltétlenül gondoltam így): a jó előre kigondolt elképzeléseket arról, hogyan dolgozzam ki művészi nyelvemet a bronzon keresztül, a valóság átfőrt (nincs pénz, nincsenek tárt kapuk). Az a mélységes vágyam, hogy az otthonom nyelvét beszéljem, azzal járt, hogy az ősi bronz alapanyag át kellett hogy adja helyét a még ősbibb (és olcsóbb) alapanyagoknak: botoknak és köveknek. Ez összejátszott a fejlődő képességemmel, hogy igazán rálássak helyemre a világban, és ebben a helyben benne foglaltatott a geomorfológia és a társadalomtörténet is. Innen jutottam a ma is jellemző munkamódszeremig.

JKG Ez az otthonmaradás Derek Walcott-ra emlékezetet, a költőre, aki ellenállt Európa vonzásának, és a Karib-szigeteken maradt, a művészeti világ marginálisnak tekintett részén, melyek igazából nem marginálisak, hanem központiak bizonyos helyek és kultúrák számára... Walcott-ot ettől függetlenül egyenlőnek ismerték el kortársai, például Seamus Heaney is. Úgy gondolom, te is nagyrészt így dolgoztál, noha kaptad a felkéréseket Európából és Észak-Amerikából. Jól szimbolizálja ezt a kultúraspecifikus azonosulást a Maori néppel egy gyarmatosítás előtti Maori kainga, a *Rewa's Village* rekonstrukciója, melyet Maorik segítségével valósítottál meg, és a projekt segített finanszírozni a föld visszavásárlását a fejlesztőtől.

CB A helyszínre a társadalmi háttérét és történelmét megértve kellett tekintenem, valamint el kellett sajátítanom néhány praktikus építkezési eljárást természeti alapanyagok segítségével. Ez rendkívül fontos volt. Az a tény, hogy mindez a közösség javát is szolgálta, csak növelte a dolog fontosságát.

JKG Korai felkéréseid közé tartozik a *Gateway* Auckland City Art Gallery számára (1988), valamint a *Rainbow Warrior Memorial* (tíz évvel a Rainbow Warrior végzetes aucklandi elsüllyedése után).

CB Ez a két felkérés fordulópontot jelentett az életemben. Elsőként tudtam elgondolásaimat teljes mértékben a nekik megfelelő környezetben megvalósítani...

JKG Az angliai Grizedale erdőben létrehozott *Slate Flight* (1995) merész integrációt jelentett a természetbe. Természeti kövekből építettél kontrasztot jelentő alkotást a természetbe: egy sziklaarcot mintáznak a vízszintes kőtömbök. A tömbökön bonyolult miniatűr kőkonstrukciók vannak.

CB Így próbáltam leróni tiszteletemet a palatömb természeti alakulása előtt, melyből a szobor kinőtt, valamint a nagy vízimadarak előtt, amelyek külszíni palabánya előtti tónál élnek.

JKG Megváltozott-e a Maorik, vagy Új-Zéland viszonya a mai világhoz? A korábban marginálisnak tartott helyekről származó művészet manapság a mainstream művészeti világ fő forrásává vált, legyen az Innu, afrikai, ázsiai...A múltbeli mainstream művészettörténeti mozgalmak piacalapú jelenségekké váltak, azonban megszűntek valóban befolyásolni az élő kultúrát. Ez nagyon ironikus.

CB Ahogy mondod, Új-Zélandon igen aktív művészközösség van jelenleg. Mint máshol is a világon, a vitális megbékélési folyamatok (melyek a negatív posztkoloniális hatások után kezdődtek) közvetve és közvetlenül mélységes erejű emberi válaszokat generáltak minden művészeti ágban. Ilyen például Keri Hulme könyve, a *The Bone People*, olyan filmek, mint az

Egykoron harcosok voltak és A bálnalovas, táncban a *Black Grace*, a festő Ralph Hotere, a zeneszerző Gillian Whitehead, zenében pedig a Hirini Melbourne és Richard Nuns.

JKG Halott fák újrahasznosításával készült a németországi Mainzban a *Zunderschwamm* (1999) című műved, egy élő szobor, mely egyszer majd, lebomlása révén, vissza is tér a természetbe; látható egy nagyléptékű, kihívó jellegű szikla-szerkezet az aranyparton (1997), egy belvárosi homokkő-szobrod a Melbourne Plaza-n, melyet rozsdamentes acélkábel tart össze, és melynek felületén kézzel vésett képek utalnak az őslakos kultúrára, angolnacsapdák és oposszumbőr-kabátok képében. Valójában rájöttél, hogy mi a vezérlő víziód: a szoros együttműködés eltérő közösségekkel különböző országokban, és olyan műalkotások létrehozása, melyek reflektálnak ezekre a kultúrákra, és helyileg elérhető természetes anyagokból készülnek. El tudod mondani, hogy ezek az élmények hogyan tágtították látókörödet?

CB Úgy érzem, hogy az a képességem, hogy valóban lássak, együttfejlődik azzal, hogy kommunikálni tudok a közösségekkel, és meg tudom valósítani az ötleteimet. Munkáim növekvő elismertsége mellett az tart fenn, hogy olyan közösségekkel is együtt tudok dolgozni, mint a hollandiai, nagy tiszteletben tartott Kröllér-Müller Museum stábja, de olyan kis és gyakran szegény közösségekkel is, mint a Ngati Rehia az új-zélandi Te Tiiben, és másokkal Ausztráliában és Európában; emiatt egyre motiváltabbnak és elhivatottabbnak érzem magam.

Chris Booth | *Wurrungwuri*, 2011 | Gosford sandstone, stainless steel bolts, soil and indigenous flora and fauna, 3 x 10 x 22 m | Royal Botanic Gardens, Sydney, Australia



Chris Booth | *Echo van de Veleuwe*, 2003-2005
Stone & Stainless Steel, 4.5 x 8 x 1.2 m | Kroller-Muller Museum, Netherlands



Chris Booth | nač̣əəəəp̣ • *Transformation Plant*, 2012
Stone, wood, living tree, funghi | Van Dusen Gardens, Vancouver, B.C. Canada



Chris Booth | *Ototara • Sandspit*, 2003
Stone and steel | 6 × 30 × 20 m | Warkworth, New Zealand | Photo Credit: Studio la Gonda



Public Art Walk with **Hamish Fulton**, 2013 | Bad Kleinkirchheim, Austria | Photo: Johannes Puch



Hamish Fulton

Ha nincs séta, nincs mű!

A hetvenes évek elejétől fogva Hamish Fultont időnként szobrásznak, máskor fényképésznek, konceptuális művésznek vagy land art-művésznek tekintették. Fulton szívesebben gondolja magát „sétáló művésznek”. A hatvanas évek végétől Fulton a tájat olyan módon derítette fel, mely magában foglalta a tájnak mint műalkotásnak tényleges fizikai megtapasztalását. A londoni St. Martin's College of Art hallgatójaként (1966-68), valamint 1969-es dél-dakotai és montanai látogatásai alkalmával Fulton kiérlelte azt a filozófiáját, mely szerint a művészet inkább életszemléletet jelent, és semmi köze nincsen tárgyak előállításához. Rövid kirándulásokat tett, majd a járás élményét értelmezte műalkotásaiban.

Ezektől a kezdeti, művek készítésébe való bemerészkedésektől fogva egészen máig Hamish Fulton tevékenysége a puszta művészetnél tágasabb érdeklődést foglal magába: például a környezethez és az amerikai indián kultúrához kötődik. 1973-ban, abban az évben, mikor Fulton több mint 47 nap alatt 1022 mérföldet gyalogolt a skóciai John O'Groats melletti Duncansby hegyfoktól az angliai Land's End magaslatáig, elhatározta, hogy a jövőben kizárólag olyan művészetet művel, amely egyéni sétáihoz fűződő tapasztalataiból ered. A járás tevékenysége lényegi maradt azóta is Fulton művészi tevékenységében. Ő maga ebben az egyszerű megfogalmazásban foglalja össze gondolkodását: „Ha nincs séta, nincs mű [No walk, no work]”. A Hamish Fulton kiállításai és könyveiben elérhető szövegeken és fényképeken keresztül bensőségesen átélhetjük sétaélményeit.

JKG A tájnak központi szerepe van munkásságodban. A járás maga a művészet, amelyet te rövid utazásnak is hívtál már – a tájban való gyaloglásból keletkezik. Hogyan jutottál el addig a mozzanatig, hogy a tájjal dolgozzál művészetedben? A tájnak erős jelenléte volt már gyermekkorodban is? Már akkor erre a performance-szerű járásművészetre való nehéz átalálásra, áttörésre készültél, mikor a St. Martin's School of Art hallgatója voltál? Mesélnél ezekről a korai évekről, amikor még a minimalizmus és a konceptuális művészet uralta a terepet...

HF „A JÁRÁS”-t lehet „műformának” tekinteni, azonban egy „műtárggyal” ellentétben a járást nem lehet eladni. Anglia északkeleti részében nőtem fel, ahol a gyerekek folyton odakinn játszottak, ha esett, ha fújt. A St. Martin’s School of Art-ban töltött éveim egyaránt pozitívak és kísérletezőek voltak. Ebben az időben már tettem néhány sétát együttműködőkkel. A kései hatvanas évek legfontosabb aspektusa számomra a hozzáállás volt. Amikor 1969-ben elkezdtem kiállítani és rövid gyaloglásokat tenni, már egészen világos elképzelésem volt arról, hogy mit szeretnék csinálni, és arról is, hogy mitől szeretnék tartózkodni. 1973-ban köteleztem el magam: CSAK OLYAN MŰVÉSZETET MŰVELEK, AMELY AZ EGYÉNI GYALOGLÁSOK ÉLMÉNYÉBŐL ERED, felfogás mellett. Azt szerettem volna, ha a művészetem valós tapasztalásról, és nem fiktív helyzetekről vagy média-manipulációkról szól. Amikor elkezdtem, még fogalmam sem volt, hogy ez hova vezet majd. Az utóbbi harminc évet azzal töltöttem, hogy alapvető döntésem értelmét kibogozzam.

JKG Mind a tipográfiai jellegzetességei, mind az írásstruktúrája azoknak a szavaknak és kifejezéseknek, melyek a fényképeidhez társulnak, úgy gondolhatóak el, mint annak a módja, ahogyan érzékeljük és értelmezzük a tájat, miközben keresztülgyalogolunk rajta. Szünetekkel tarkított töredékek, majdnem a légzéshez hasonlatosak, és mégis, öszszetartják a tapasztalatot. A szöveg egy időbeli egymásutániságot, míg a fénykép egy térbeli jelenlétet alakít ki. Más szövegeiddel vizuális térbeliséget alkotsz betűk és szavak rekombinációja révén, megint mások térképszerűséget eredményeznek a képen. Néme-lyek japán haikukhoz hasonlítanak, melyek a járás összérzéki tapasztalását néhány kifejezésbe sűrítik. A szövegek a fotókat, a fotók a szövegeket játsszák ki. A megfogalmazás, a szöveg kidolgozott szekvenciája megváltoztatja-e az adott műben felbukkanó vidékre, kultúrára vagy helyszínre vonatkozó reflexiót?

HF A kései hatvanas és a korai hetvenes években valójában készítettem néhány pusztán szöveges munkát. A hetvenes évektől a nyolcvanas évekig terjedő időszakban a szövegek jórészt sáteleírások voltak a fekete-fehér képek alatt. Az utóbbi tizenhat évben elkezdett érdekelni a reklám – csak én autók helyett vándorköveket reklámozok. Ha képesek vagyunk autókat reklámozni, akkor bizonyára képesnek kell lennünk az életformák sokféleségéhez: cápákhoz, farkasokhoz, prérifarkasokhoz, vagy éppen a tiszta ivóvízhez való spirituális viszonyunk reklámozására is.

JKG Emlékezetből írod ezeket a szövegelemeket, vagy kirándulás közben jegyzetelsz, és később gondold át őket?

HF Kérdésedre válaszolva: kirándulás közben írok. Mikor véget ér a gyaloglás, a naplót

újra fel kell dolgoznom, és meg kell fogalmaznom az alapszövegeket. Ebből a gyaloglás során gyűjtött anyagból tudom kibontakoztatni a művet. Hogy miként jegyzetelsz, az rajtad áll. Az évek során kidolgoztam bizonyos írásmódokat. Jellemző expedíciós forgatókönyv az, hogy először rendkívül koncentrált, majd rendkívül fáradt leszel a túra vagy a mászás során, és így nem marad idő naplórásra. És persze mikor hazaérsz, már az események sorrendjére sem emlékszel. (Élvezem a naplórást.)

JKG Egyszer azt nyilatkoztad, hogy a természeti környezet mélyen titokzatos és vallási. Maga a természeti környezet, legyen az egy hegy, egy partszakasz, egy síkság, végső soron maga a természet valamiféle műalkotásnak tekinthető már azelőtt, hogy a művész beavatkozna. Hajlamos vagy tartózkodni attól, hogy jelenlétedről nyomokat hagyj a környezetben, ami megkülönbözteti hozzáállásodat Richard Longtól, és még erősebben Robert Smithsontól, Michael Heizertől, valamint a korai land art-művészeketől. Ennek révén egy olyan ökológiai tudatosságról tanúskodik szemléleted, mely üdítőnek nevezhető...

HF Azt hiszem, mondhatjuk azt, hogy a kortárs művészetben „a táj” kizárólag szobrot jelent. Az amerikai land art-tól kezdve az angol természet-kézművesekig a szobrászokat mindig csak a „természetes” anyagok érdekelték. Én nem vagyok szobrász, még csak konceptuális szobrász sem. Nem vágyom arra, hogy újrendezzem a környezetet, vagy hogy behozzam azt a városba. Jobb szeretek műanyagot látni egy galériában, mint olyan tisztán természetes anyagokat, melyeknek jobb lett volna, ha az elemek, a szél, az eső és a napsütés hatásainak kitéve folytatják létezésüket. Hol vannak a természet jogai? Végső soron az én attitűdöm „szimbolikusnak” nevezhető. Magától értetődően ökológiabarát művészet sohasem létezhet (repülőgép-utazások, légszennyezés). Tovább kell küzdenünk, új megoldásokat találunk.

Inspirációt merítettem az észak-amerikai „vadon”-etika „ne hagyj nyomot!” jelszavából. Manapság az egész világ tudja, hogy a Bush-adminisztráció megszegte a Kyotói egyezményt, de én mindig is úgy éreztem, hogy leghaladóbb eszmék is az Egyesült Államokból jönnek. Példáit sorolhatnánk Chief Luther Standing Bear-tól kezdve Gary Snyder-en és Jerry Mander-en át David Foreman-ig, Thoreau, Muir (egy skót) és Rachel Carson határozott támogatásával, és ez még csak a nyolcvanas évek! Turner-nek és Constable-nek semmi köze sincs az utóbbi ötven év környezeti változásai által felvetett kérdésekhez. Érzésem szerint, amikor ezen utóbbi nevek felmerülnek, már inkább művészettörténetről, semmint például a kanadai üzemanyag-takarékos tehervonatokról beszélhetünk.

JKG Bizonyos értelemben a problémák tudatosításával már eleve egy etikai döntést

hozunk. El lehet-e egyáltalán szigetelni az ökológiai, valamint a társadalmi és etikai kérdéseket egymástól?

HF Mondok egy példát. A szegények, akiknek nincs lehetőségük részt venni a fogyasztói társadalomban, inkább ökológikusak az ökológikus-tudatú fogyasztóknál. Kevesebbet szemetelnek, kevesebbet fogyasztanak, de ez nem választás kérdése. Nehéz elválasztani tetteinket az egészsőtől. Van például egy kaliforniai barátom, aki könyveket és katalógusokat talajtakaróként és trágyaként használ a kertjében. Vajon ez inkább számít ökológiailag tudatos viselkedésnek, vagy az, ha könyveket és esszéket publikálunk fontos ökológiai elvekről? Nem tudok erre határozott választ adni.

JKG A te művészeted révén fokozottabban figyelünk a vadonra, vidékre. Azonban ősvadonjaink zsugorodnak, betelepülnek az egész világon. Történt-e műveidben állásfoglalás erről a kérdésről? Vajon a természet tiszta és egyszerű szépségeinek feltárása a művészetben keresztül hatékonyabb módja-e a természethez, annak mérhetetlen kincseihez fűződő bensőséges (és tudattalan) kapcsolatunk közlésére annál, ha nyílt politikai és ökológiai kijelentéseket teszünk a természetes élőhelyek szétrombolásáról, vagy az éghajlat és az atmoszféra pusztulásáról?

HF Jó kérdés. Igazából a kérdéseidről túl sok minden jut eszembe. Egyetlen válasz is megtöltene egy fejezetet. Habár válaszaim tömörek, remélem, sikerül megvilágítanom néhány alapvető kérdést. Harminc éve dolgozom. Szeretem a változás gondolatát, még az öncélú változásét is. Azonban sok évvel ezelőtt, mikor felfogtam a bolygónk pusztítását, úgy döntöttem, hogy egy kizárólagosan „pozitív” attitűdöt veszek fel. Ez nem jelenti azt, hogy vak maradok a környezeti problémák egyre bővülő spektrumára. Ebben az időben úgy éreztem, hogy ez a fontos: hogy ezek a kis madarak VALÓBAN milyen gyönyörű dalokat ismernek. A természet szeretete, úgy remélem, magától értetődő munkáimban. Ha egy fényképről beszélve azt a megjegyzést tesszük, hogy ennek a hegynek továbbra is így kellene kinéznie – ez csak az egyik lehetőség. Amikor emellett az úgynevezett „pozitív” magatartás mellett döntöttem, gondoltam rá, hogy ez nem lesz mindenki számára világos. Ekkoriban teljesen elutasítottam a lehetőségét annak, hogy lerombolt, szennyezett természetet mutassak fel – mert akkor a szennyezés válik témává, és nem azok a gyönyörű madárdalok, amelyeket említettem. A madarakat önmaguk miatt kell megmentenünk. Miután harminc évig ebben a „pozitív” szellemben dolgoztam, most úgy érzem, legalábbis elméletben, hogy képes vagyok a „negatívot” is hangsúlyozni már. Itt van például ez a kis patak a városban, tele vegyszerekkel és sörös dobozokkal, melynek

mégis köze van ahhoz a másik, tiszta és szabadfolyású folyóhoz a „vadonban”. Nem függetlenek egymástól. Legyen az pozitív vagy negatív, az attitűdömnek szüksége van arra, amit „örömteli erőfeszítésnek” nevezhetnénk.

JKG Voltak-e olyan munkáid, melyek belakott tájakat dolgoztak fel, városokat, külvárosokat és hasonlókat? Vagy kizárólag vadonban vagy emberi beavatkozástól alig érintett természeti környezetben történnek meg „sétaműveid”? Különbséget teszel-e egyáltalán vidéki és városi táj között, vagy ez egy és ugyanaz a dolog? Meghatározhatjuk-e valaha a táj fogalmát? Elavult fogalom a táj, valami olyan, amely kizárja az emberi beavatkozást? Az őslakos amerikai indiánoknak például, akik harmóniában éltek a tájjal (ahogy valaha a mi őseink is), nincs is szavuk a tájra, a vadonra. Mit fűznél ehhez hozzá?

HF Nem, sétáim nem kizárólag a „vadonban” történnek. Sokat gyalogoltam mezőgazdasági területeken. Mérföldek ezreit gyalogoltam utakon, szembe a forgalommal. Úti gyaloglásaim során, rengeteg kisvárosra és néhány nagyvárosra is keresztül mentem. Londont teljes szélteben és hosszában bejártam.

A hetvenes években kritikásaim „eszkéapistának” neveztek. Úgy képzeltek el, mint egy magányos költői lelket, aki a lombos angol mezei ösvényeket rója. Csináltam ezt is, de voltak egészen más típusú túráim is. Számomra a Természet, „a táj” a jelen és a jövő. Fiatal művészek számára a táj a múltat képviseli. A kilencvenes évek népszerű művészetét egy téma uralta – a városi létezés. Könnyű ezt megérteni; nincsen sokk. De politikai szempontból az egyetlen kérdés ma már a bolygó állapota. A problémák kezeléséhez szükséges energiánkat a csak a természethez fűződő spirituális viszonyunkból nyerhetjük. Nem állunk a természet felett, részei vagyunk annak. Ma az Egyesült Királyságban, mikor is közel kétfélmillió birkát és marhát öltek le annak érdekében, hogy kiirtsák a száj- és körömfájást, még mindig a felsőbbség (és haszonszerzés) szempontjait hirdetjük. Talán ez után a katasztrófa után az egész modern gazdálkodás újragondolására is sor kerülhet. A nyugati Egyház nemigen hibázott, hiszen sosem tanították a természettel való egyenrangúságot.

JKG A járás szent tevékenység. Visszatérít önmagunkhoz, a testünkhöz, és egy mindenesetül felemelő élményt jelent. Elég csak Mahatma Gandhi híres sétáira gondolni Indián keresztül, melyek spirituális jelentésűek. A járás volna a végső művészet? A kirándulásnak van egy ciklikus aspektusa. Eleje van és vége, akárcsak egy zeneműnek, és rengeteg változatosságot rejt magában. Vannak olyan séták, melyek korábbiakra emlékeztetnek? Ha újra felkerekül egy vidéket, az jelenthet-e az első alkalomtól merőben eltérő élményt a helyszínről?

HF Igen, én is úgy gondolom, hogy a járás szent. Szent, mert összeköti a földet, az elmét és a testet. Az emberek a járás tevékenységén keresztül kötődnek a természethez. Vállalkozásom két különálló részből áll: a járás az első, a keletkező műalkotás a második. Még ha egy járás meg is ismételhető, egy nap soha. Az idő olyan, mint egy tovasodródó folyó. Egyfelől.

Mint már mondtam, a kortárs tájművészetben a táj csak szobrot jelent. Úgy gondolom azonban, hogy mivel a járás nem hasonlítható a szobrászat médiumához, ezért függetlenebb és nyitottabb rengeteg lehetőség felé – például a tánchoz is kapcsolható. A kilencvenes évek során egyre jobban hatottak rám és inspiráltak olyan kültéri sportok, mint a hosszútáv-gyaloglás vagy a hegymászás, olyan tevékenységek, melyek kívül esnek a „művészet” mezsgyéin. Habár én a hegymászást csak „karosszékből” művelem, tudom, hogy egyre többen vesznek benne részt. Mivel én egy olyan művész vagyok, aki gyalogol, az én nézőpontomból mondható, hogy a járás fejlődik a társadalomban. A sport mellett említhetjük még az egészségügyet, a szállítást, és, ahogy te megjegyezted, a zarándoklatokat – nevezetesen Gandhi spirituális gyaloglásait – mint inspirációt jelenleg, 2001-ben.

Az utóbbi években felfigyeltem a csoportos gyaloglás és a kereskedelmi expedíciók lehetőségeire. Most már nemcsak a magányos sétákat élvezem, hanem azt is, ha másokkal megyek. Úgy tekintek erre, mint a repertoárom bővülésére, habár ma is élvezem a magány spirituális örömeit. Ha járásról beszélünk, meg kell különböztetnünk azt, ha egy gazdag országban történik, ahol rengeteg autó van, vagy egy szegényben, ahol a járás a közlekedés alapvető formája.

JKG Nem tekinted magad klasszikus értelemben fotósnak. Gondolhatunk itt olyan térképész-fotósokra mint Antonio Beato, William Henry Jackson, Andrew Russell, John Thomson, Alexander Henderson, vagy éppen Edward Curtis. Szükséges-e a természetet ősiként bemutatni, olyan helyként, mely el van választva a mindennapos emberi tevékenységtől? Számodra a természet magasabb szintű tudatosságot képvisel?

HF Igen, a természet magasabb szintű tudatosságot képvisel. Ez a véleményem. Mindent a „vadonhoz” hasonlítanak. Ha elkezdjük akadémikus módon kritizálni az olyan szavakat, mint az „ősi”, akkor pont az egészet vétjük el.

JKG A táj bejárásának holisztikus élményét tárgyasítja a belőle alkotott mű. Nem mulhatatlan probléma ez? Minden művészet, mely arra törekszik, hogy a kreatív kifejezést egyesítse az étellel, végül határokat kényszerül vonni, mert a kreatív folyamat bizonyos értelemben eltávolodik az étlettől. Még ha nem is szándékoltan, de a művészet és az élet

közötti határ ott marad. Az érzékelés rögzítésének, felismerésének, újraalkotásának ez a folyamata, valamint az előállítás egyfajta paradoxon, nem igaz? Életed és művészeted végső soron spirituális tevékenység; hogyan egyezteted össze a járást és a mű megalkotását? Hogyan érzel ezzel kapcsolatban?

HF A művészet lényegi egy egészséges társadalomban. Ahogy mondani szokás, a művészet olyan, mint a levegő. Akár azt mondjuk, hogy a művészet alapvető, hogy megéri befektetni, hogy szexi, hogy rablás, hogy szemét – nem számít, mert mindez az őrlt és bosszantó és csodálatos minőség alkotja azt a dolgot, melyet kortárs művészetnek nevezünk. Lehet azt mondani, hogy a szolgáltató szektorra épülő kisebb országokban viszonylag magas az aránya a hivatásos művészeknek. Nekem ez nem számít; ami fontos, az az, hogy a művésznek szabad legyen azt tennie, amit csak szeretne. Végül is a világ NAGY, a változatosság meg fontos.

Igen, mindig bonyolult művészetet valami másról csinálni – az én esetemben a járásról. Sok évig az volt a meghatározó eszme, hogy a művészet önmagát jelenti. Egy absztrakt festmény az egy absztrakt festmény, és kész. Legfeljebb az absztrakt festészet történetéhez lehet köze, más festményekhez. Ebből a szempontból a hirdetés és a design alacsonyabb szintű életformáknak minősülnek. Én szeretem a hirdetést, a design pedig felszabadítónak tűnik. A valódi ambícióm az, hogy ne autókat reklámozzak (legalábbis az üzemanyagcella technológiájának beköszöntéig), hanem kis madarakat, vadvirágokat, tiszta folyókat, a balzsam illatát... Az ellentmondásból születik az Energia. És az az Energia, amelyre ma szükségünk van, a Spirituális Energia.

Hamish Fulton | *Winter Solstice Full Moon, The Pilgrim's Way*, 1991 | Vinyl wall work, Dimensions variable
Collection of the artist courtesy of Annely Juda Fine Art, London



Hamish Fulton | *Solstice Journey*, France 1992
Photograph with text | 135.3 x 105.4 cm | Credit: Danese Gallery, New York | Copyright: the artist



SOLSTICE JOURNEY

A ROAD WALKING JOURNEY FROM THE MEDITERRANEAN SEA TO THE ENGLISH CHANNEL
NARBONNE PLAGE TO BOULOGNE SUR MER
FRANCE

1-21 JUNE 1992

Hamish Fulton | *Sacred Magpie*, Alberta 1999 | Photographic wall work, Dimensions variable
Collection of the artist, courtesy of Annely Juda Fine Art, London



Hamish Fulton | *UK Coast to Coast Walks Map*, 1971-2001
Vinyl wall work, Dimensions variable | Collection of the artist, courtesy of Annely Juda Fine Art, London



Ichi Ikeda | *Earth-Up-Mark*, 1985 | Hinoemata River, Japan



Ichi Ikeda A jövő betájolása

Miért van annyi természetellenes művészet? Talán a művészet világa természetellenes? Mi magunk vagyunk a természet. Az a világ, melyhez a magunkét hozzátesszük, egy átalakított természet, vagy a természet a maga helyén, egy virág az útszélen. Az idő felhőként suhan tovább. Halljuk napközben a forgalom zaját. A természet megváltoztatásával magunkat is megváltoztatjuk. A természet tükreben láthatjuk magunkat, egy örök tükrőben. A tükör felmerülés és felismerés. Ichi Ikeda művészete sok tükrőszerű pillanattal szembesít bennünket a természetben és életünkben is. Miközben elváltunk, felmérünk, elkülönítünk, végül elszigeteljük magunkat a bennünket gazdagító, nekünk életerőt adó forrásoktól. Ikeda újra összegyűjti ezeket.

Ichi Ikeda fő médiuma a víz. A víz választása Ikedát szorosan összeköti a víz jogaiért küzdő globális mozgalmakkal, valamint szélesebb körű környezetvédelmi kérdésekkel is. Ichi Ikeda valóban innovatív és felfedező szellemben képes a problémák artikulálására. Leleményes és elhivatott művészként Ikeda bevonja művészetébe az embereket, nélkülik nem is létezne ez a művészet. Kollaboratív munkáiban önkéntesek és más résztvevők közreműködnek, mely fórumot is teremt a társadalmi és környezetvédelmi ügyek és problémák megvitatására. A folyamat során mindannyian tanulunk valamit, dolgok változnak, értékek fejlődnek, jobb fényben látjuk a dolgokat!

Felismerve a tényt, hogy a víz a Föld egyik legfontosabb természeti kincse, Ikeda elkötelezte magát a vízraktározás ügyének nemzetközi konferenciák, közösségi aktivizmus, közéleti performance-ok, interaktív installációk létrehozása során. Az „Ikeda –vizeknek” nevezett alkotásai révén arra biztatja a nézőket, hogy figyelmezzenek életük szélesebb kontextusára, és vegyék észre, hogy tetteik miként hatnak a Föld jövőjére. Legfontosabb munkái tartozik a *Water Piano*, *Water Mirror*, *Earth-Up-Mark*, *United Waters*, *Big Hands Conference*, a *Manosegawa River Art Project*, a *Water Market Project*, valamint a *80,000 Litre Water Box*.

Ez utóbbi projektje, melyet a 2007-es Kaohsiung International Container Arts Festival

keretein belül mutatott be, természetes előfutára volt a Royal Botanical Gardens-be tervezett *Future Compass* című projektnek. Ezer darab 80 literes doboz volt felsorakoztatva egy kelet-nyugati valamint észak-déli kereszt mentén, mely a víz mint egyetemes emberi jog szimbólumaként működött. Együttesen a dobozok 1000 ember napi vízszükségletét jelképezték. Az akció részvételi jellegű volt, amennyiben a nézők/résztevők „vízküldők-ként” csatlakozhattak az eseményhez. A vizet, ezt az értékes kincset Ichi Ikeda invitálására tovább lehetett küldeni a Földet a jövőben lakó embereknek. Szimbolikus közösségi-részvételi jellege folytán Ikeda vízdoboz/jövőtájoló eseménye túlmutatott a pillanat érvényén, valamint a nemzeti, vallási különbségeken is, hogy a fenntarthatóság értékére összpontosítson.

A természet erőfeszítés nélkül, alapvető rugalmassággal termel. Ichi Ikeda *Future Compass* című munkája a Royal Botanical Gardens-ben folytatja a *80,000 Litre Water Box* kezdeményezését; ezúttal is egy természetspecifikus esemény jön létre egy adott helyen és időben való tényleges élmény eredményeképpen, melynek a természet a lényegi anyaga és összetevője, és amely egy fantasztikus építményt hoz létre egy fa formájában látszólag miniatűr és esetleges természeti elemekből. Ez egy olyan kollázs, melyben a természet a médium és a szimbólum is egyben. Valaha ilyen hatalmas fák lakták ezt a helyszínt. Az ősi kultúrákban a fa az élet, valamint életbölcesség jelképe. A fa jelentheti továbbá az egekbe vezető utat és túlvilágot is bizonyos kultúrákban. A *Future Compass* rávilágít emberiség és természet holisztikus bio-regionális cserefolyamataira. A *Future Compass* a víz és az emberi lény találkozásává válik. Ikeda művében a fa formája mindazt megtestesíti, ami számunkra egzotikus és esszenciális. A fa egy gyönyörű élő víztározó. Víz folyik a fában, a fa körül, a fa alatt. A vizet kincsként őrzi, nem pazarolja. Ennek révén tartják fenn a fák a talaj minőségét, és stabilizálják azt a földet, melyből kinőnek. A fák megerősítik azt a világot, melynek mi is részei vagyunk. A fejlődést az jelenti, ha fejleszteni tudjuk környezetünket, ha olyan termékeket állítunk elő melyek pótolható folyamatokat és anyagokat használnak fel, ha a természeti design-t biomimikriként használjuk, és ha a természetben hatékonyan működő energiákat és formákat vesszük mintául akkor, amikor olyan dolgokat tervezünk és gyártunk melyektől fennmaradásunk függ. Ez Ichi Ikeda *Future Compass* (Jövőtájoló) című művének rejtett üzenete. Az earth és land art hatvanas évekbeli kezdeteitől fogva, valamint a japán Mono-Ha ötvenes évekbeli indulásától kezdve a szabadtéri műfaj részvételi jellegűvé, földközeli műfajjá alakult, fejlődött. Ichi Ikeda művészeti gyakorlata még egy lépést jelent, egy közelítő lépést a természet ökológiai rendszerei felé.

Ichi Ikeda számára a fenntarthatóság olyan elv, mely iránytűként tájol be minket egy olyan jövő felé, melynek során közelebb kerülhetünk a természetben benne rejlő rugalmas és integráló jellegű teljesítményekhez. A természet struktúrái termékeny, interaktív élő tervezetek. Mindezek az élő elemek, magunkat is beleértve, kölcsönösen összekapcsolódnak, a világ problémáit pedig akkor oldhatjuk meg, ha felismerjük ezeket a finom és bensőséges viszonyokat az általunk épített, alakított, megváltoztatott világ, és a már mindig is jelenlevő világ között.

Egy olyan interaktív természetspecifikus párbeszéd kidolgozása révén, mely mindig az adott helyhez és időhöz kapcsolódó élményhez kötődik, és melynek lényegi médiuma (a művésszel együtt) a természet, Ikeda egy olyan nyelvet dolgozott ki, amellyel képes kifejezni a természet és a művész szerepét a művészi cselekmény létrehozásában. A természet az a művészet, melynek részei vagyunk. A szemlélet holisztikus, tekintettel van az élet bio-regionális és kölcsönösen integrált változatosságára. Nincsen szakadék a természet és a mai világ között, még ha képek üldöznek is bennünket, vetik ránk magukat, bekebeleznek minket, mint önmaguknak celebrált kultusz, eloldozottan attól az állandóságtól és állhatatosságtól, amelyre a természet tanít és emlékeztet minket. Ichi Ikeda művészete az élő környezethez való integrált kötöttségünk iránt való tiszteletet jeleníti meg. A föld egy élő, lélegző szervezet és éghajlat, földrajz, geológia – a többi életforma mind részesei az emberi teremtő folyamatnak.

2009 júniusában, a harmadik *Earth Art at the Royal Botanical Gardens* keretein belül a *Future Compass* létrehozása alkalmából Ikeda természeti anyagok garmadáját hozta össze a kanadai Burlingtonban: bambuszt, faágakat, különböző talajtípusokat. Az 1941-ben alapított Royal Botanical Gardens (www.rbg.ca) egyike a világ legnagyobb botanikus kertjeinek. A kertek és védett területek 2700 hektárnyi földön terülnek el. Az ötven gyűjteményben több mint 40 000 bejegyzett növény található, mely tükrözi a dél-nyugati Ontario vidékének természeti változatosságát.

Ikeda lényegében újraalkotja és visszaállítja jogaiba azokat a formákat, melyeket a természet a bioszisztéma részeként korábban létrehozott. A természet egy hatalmas kincseskamra, melyet időről időre újra fel kell töltenünk jövőbeli túlélésünk érdekében. Ha csak elveszünk anélkül, hogy adnánk, a jövő generációi számára nagyon nehézé tesszük az alapvető szükségletek, az étel, a hajlék és a víz biztosítását is. Érdekes, hogy az Ichi Ikeda *Future Compass* című akciójának otthont adó helyszínt a nagy gazdasági válság idején építették a harmincas években. A sziklakertet egy sóderbányából alakították ki,

mely már használaton kívül volt, az átalakítás így sok munkanélküli számára biztosított nehéz időkben munkát. A sziklákat a közeli Niagara szakadékból hozták.

A két hatalmas farönk, melyet Ikeda Japán segítőivel, Hisashi Higashival és Tatsuro Kodamával gondosan a helyére rakott, mint két hatalmas, vízzel teli szem, a természet színházát nyújtja számunkra. Bár a két rönk konstrukciója, kialakítása és kompozíciója mesterséges, egy teljesen természetesként ható látványt hoznak létre. A fa a víz bázisaként szerepel, szélein bambuszokkal. A bambuszt Ikeda tényleg Japánból hozta, melynek révén Japán és Kanada között a metaforikusan túlmenően a fizikai anyagig hatoló kapcsolatot létesített. A látvány egzotikus, gazdag, és a Föld bolygó sok vidékéről származhatna, mivel ez a látvány egy központi gondolat kifejezője: hogy a fák a víz menedékhelyei, melyek egyben vízvezetékek is, miközben szén-dioxidból oxigént állítanak elő. Ahogy Ikeda fogalmaz: „A *Future Compass* alap gondolata a víz és növényzet közötti mély összefüggésből ered. Csak a növények megőrzése és a víz raktározása révén lehetünk képesek fenntartható jövőről gondolkodni.”

Japánban már korábban is történtek a föld felé elkötelezett művészet létrehozására próbálkozások, például a Mono-Ha mozgalom, melyen belül Nobuo Sekine *Phase-Mother Earth* című műve a kobei Suma Rikyu Parkban az átmeneti, tűnékeny művészeti akció mellett tette le a garast, de ezt a próbálkozást némiképp még belengte a tárgyiasság árnyéka. Az RBG-beli Earth Art show alkalmából Ikeda által létrehozott vízzel teli fa alakzatok hipotetikus iránytűként funkcionálnak, melyek egy ökológiailag fenntartható jövő felé kalauzolnak bennünket. Ahogyan Ikeda fogalmaz: „Az ivóvíz válsága az egyik legkomolyabb kérdéssé válik azok számára, akik egy ökológiailag fenntartható jövőért küzdenek.” Az elérhető vízkészlet fenntartásához esővízes öntözésre és a talajvíz újra feltöltésére van szükség. A növények gyökérzete játszhat abban lényegi szerepet, hogy fenntartsuk alapvető víztartalékainkat.

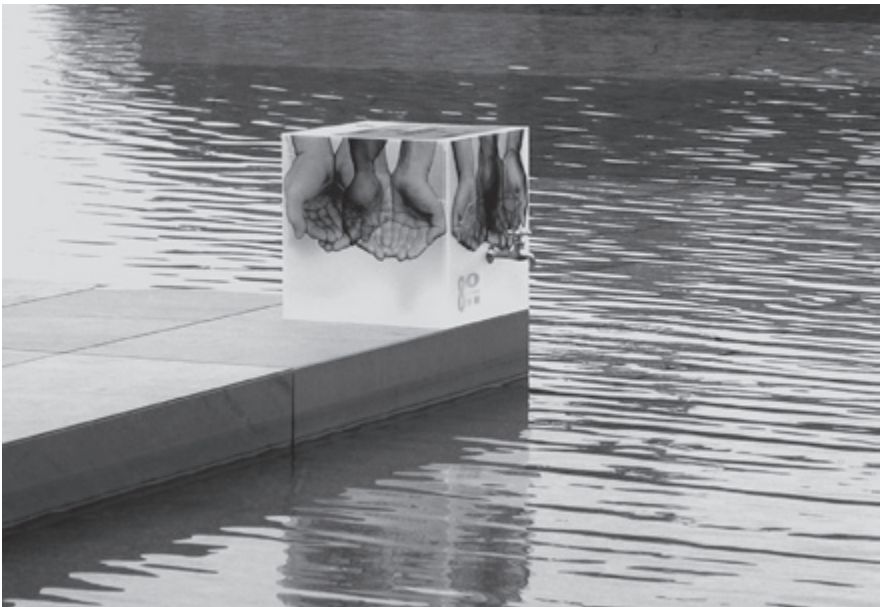
Ichi Ikeda | *Arcing Ark*, 1997 | Kaseda, Japan and Taipei, Taiwan



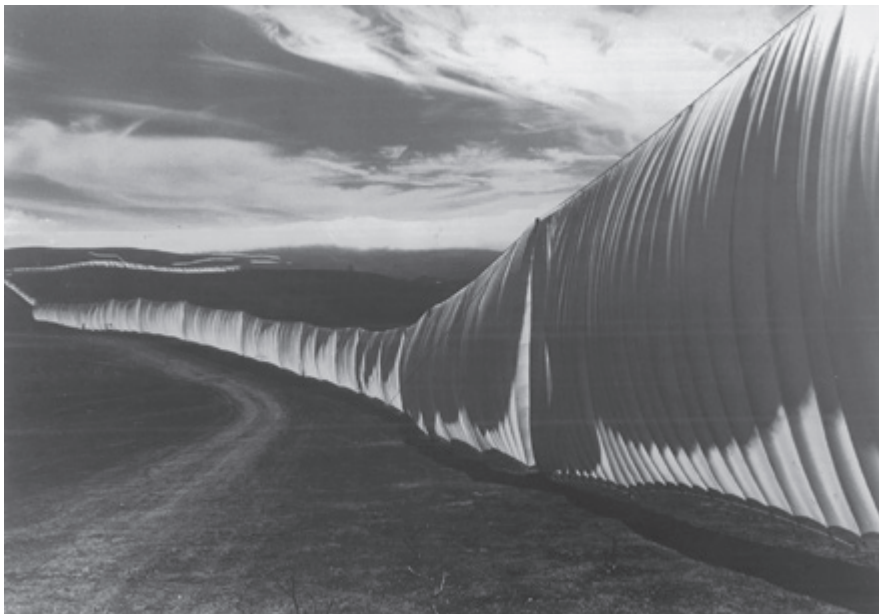
Ichii Ikeda | *Water Ekiden*, 1999 | Manosegawa River Art Project, Satsuma Peninsula



Ichii Ikeda | *80 to 80,000 Litre Water Box for World Water Ekiden, 2003*



Christo & Jeanne-Claude | *Running Fence*, 1972-76 | Sonoma and Marin Counties, California, USA
5.5 m high, 39.4 km long, extending east-west near Freeway 101, north of San Francisco
Photo: Jeanne-Claude © Christo Jeanne-Claude, 1976



Christo és Jeanne-Claude

Világ-csomag

Christo és Jeanne-Claude mindketten 1935 június 13-án születtek. Első ideiglenes kültéri alkotásuk (Dockside Packages, Cologne Harbor, 1961) óta együtt dolgoznak. Az általuk létrehozott kültéri projektek a leginkább felismerhetőek közül valók a világon. Legyen a helyszín a vidék vagy a város, alkotásaik egész környezetet teremtenek. 1994-ben elhatározták, hogy kizárólag a kültéri környezeti projektek esetén, az addigi Christo művésznevet hivatalosan lecserélik „Christo és Jeanne-Claude”-ra. A művészek választott környezeti területekbe avatkoznak be, miáltal arra készítetnek bennünket, hogy új módon érzékeljük azokat. Legismertebb munkáik közül néhány: *The Running Fence, Sonoma and Marin Counties, California (1972-76)*, *Surrounded Islands, Biscayne Bay, Greater Miami, Florida, 1980-83*, *The Pont Neuf Wrapped, Paris, 1975-85*, *The Umbrellas- Japan - USA (1984-91)*, *Wrapped Reichstag Berlin 1971-95*.

JKG Ha jól tudom, eredetileg Párizsban találkoztatok.

C Igen, Párizsban.

JKG Christo akkoriban képeket festett.

J-C Christo nem festett. Korai munkáit alkotta 1958-ban, melyeket nem tudott eladni. Ennek eredményeképpen nem tudta kifizetni a lakbért. Három módon próbált túlélni. Autókat mosott garázsokban. Edényeket mosogatott éttermekben. Valamint portrékat festett – olaj, vászonra. Korai munkáit keresztnevéen, Christoként jegyezte. Mikor az autókat mosta a garázsokban, az edényeket az éttermekben, vagy portrékat festett, akkor a vezetéknevét, a Mr. Javacheff-et használta. A portrékat Javacheff-ként jegyezte.

JKG Korán bevonódtatok egy Abu Dhabiban folyó munkába...

C *The Mastaba of Abu Dhabi* egy az Egyesült Arab Emírátságok számára készült projekt volt, melyet a hetvenes évek végén kezdtünk el. Műtermemben már 1958 óta dolgoztam olajos-hordókkal, néha bevoltak csomagolva, néha nem.

JKG Ebben a munkában már inkább az esemény, semmint a tárgy számított?

J-C Nem – az olajoshordó az egy tárgy!

JKG Csak azért utaltam erre, mert egyikőtök sem tekinti konceptuálisnak a munkáitokat.

C Egyáltalán nem. 26 millió dollárt költöttünk *The Umbrellas Japan – USA* című művünk létrehozására, mely 1991-ben készült el. Senkit sem találsz a Wall Street-en, aki 26 millió dollárt koncepciónak nevezne.

JKG Az Umbrellas hatalmas léptékű munka. Úgy gondoljátok, hogy a nagyszabású jellegén keresztül tud hangsúlyosabban, egyértelműbben, evidensebben megszólalni egy műalkotás?

C A lépték milyensége mint kommunikációs tényező minden műalkotásra érvényes, legyen az Calder egy szobra, vagy Cézanne almái. A lépték mindig egy kommunikációs forma is. A legnyilvánvalóbban látszik ez például Michelangelo Dávid-szobrán.

JKG Bíraltak benneteket a tájat érő hatás miatt *The Umbrellas* (1948-1991) vagy a floridai Biscayne-öbölben elkészített *The Surrounded Islands* (1980-1983) című projektek kapcsán...

J-C ...Nem érte hatás a tájat.

JKG Úgy olvastam, hogy az esernyőket voltaképpen újrahasznosították. Minden projektben szereplő tárgyat újrahasznosítottak.

J-C Az anyagokat hasznosították újra, nem az esernyőket. Az esernyőket szétszedték és az anyagokat újrahasznosították. Megolvasztották az alumíniumot amely újra alapanyagot jelentett konzervdobozok és repülőgép alkatrészek számára. Mindig újrahasznosítjuk az anyagokat. Nem érte kár a természetet.

JKG És munkáitok jellemzően két hétig maradnak meg.

J-C Rendszerint kettő, néha három hétig. Attól függ. Megtörtént már, hogy hosszabban megmaradtak, mint például a németországi Kasselben elkészített *5.600 Cubicmeter Air Package* (1968). Az két hónapig maradt. Az ausztráliai *Wrapped Coast* 1969-ben szintén két hónapig maradt, szóval ez változó...

JKG Igen... és az emlékkép, melyeket az emberek gyűjtenek, az nem olyan fontos, mint az integrálódás abba a tájba, ahol emberek élnek és különböző tevékenységeket végeznek. Nem feltétlenül természeti tájakat választotok.

C Teljesen igazad van, sohasem dolgoztunk pusztán természeti tájban. Minden helyszíniünk olyan, legyen az vidéki vagy városi, amelyet már korábban is emberek üzemeltettek emberek számára.

JKG A közösségiség és a társadalmi szerepvállalás rendkívül fontos része munkátoknak. Bizonyos értelemben a városi önkormányzatokat, a kormányokat és a közvéleményt megtanítjátok a művészet mint kommunikációs forma fontosságának elismerésére.

C Ez csak utóhatás. Egyáltalán nem ez a célunk. A mi célunk örömteli és szép műalkotások teremtése saját magunk és barátaink számára, ahogy minden valódi művésznek a célja is ez. Elsősorban ők is saját maguk számára készítik alkotásaikat. Ha úgy történik, hogy mások is örömeiket lelik benne, az csak egy bónusz, de nem a cél. A célunk örömteli és szép műalkotások teremtése a teljes szabadság jegyében, és ezért finanszírozzuk minden munkánkat. Nem fogadunk el szponzori segítséget, sem adományokat.

JKG Ide akartam kilyukadni. Miért gondoljátok, hogy a szponzorálás bizonyos értelemben kompromittálja a művész üzenetét vagy szándékát?

J-C Nem gondoljuk így. Ha valaki akar szponzorokat, minket nem zavar. Számunkra azonban nem kívánatos ez. Ez a teljes szabadság. Nem általában vagyunk a szponzorok ellen, csak a saját esetünkben.

JKG A művek ugyan eltűnnek, de a képek megmaradnak. Nem gondoljátok-e emiatt, hogy a képiség hathatósabb kommunikációs eszköz magánál a műnél?

C Nem, nem gondoljuk. Műveinket meg kell tapasztalni, meg kell élni, tapintani... Érezned kell a levegőjét, látni a művet lélegezni, élni, a szélben mozogni, színét változtatni a nap szakain keresztül. A képek, legyenek azok albumok, képeslapok, poszterek vagy filmek nem helyettesíthetik ezt. Szüvenírnek jók, emléznek, de nem helyettesítik a valós élményt, éppen úgy, ahogyan mondjuk feltehetőleg nemigen tudsz szeretkezni például a barátnőd fényképével sem.

JKG A Reichstag becsomagolásáról... Amikor Berlinben voltatok, a történelmi kontextus miatt választottátok ezt a helyszínt, vagy egyszerűen csak azért, mert megfelelő vagy szép helynek tartottátok?

J-C Ez inkább Christo, semmint az én választásom volt. Christo Bulgáriában született, egy erősen kommunista államvezetés alatt, és a Kelet-Nyugat viszony ezért számára rendkívül fontos. A világ egyetlen épülete, mely a háború után a négy szövetséges, a brit, a francia, az amerikai, a szovjet hatóságok, valamint Kelet-Németország és Nyugat-Németország hatáskörébe tartozott, és amely ezáltal a kelet-nyugati viszonyokat jelképezte, az a Reichstag volt.

JKG Willy Brandt segítette és kezdeményezte a projekt elindítását.

C Segíteni próbált, de nem ő kezdeményezte. Jóval később találkoztunk. Meglátogatott minket a nyolcvanas évek elején New Yorkban, és azt mondta, hogy ne adjuk fel az 1971-ben elkezdett projektet, melyet végül 1995-re el is készítettünk.

JKG Ökológiai csoportok bíráltak benneteket a felhasznált anyagok miatt, de ha jól tudom, a viták elcsitulnak.

J-C Nincs tudomásom erről.

JKG A Central Park projektről, amiben benne vagytok... Tervezték még más projekteket New Yorkban a szeptember 11-i tragikus esemény után?

J-C Jelenleg két munkánk van folyamatban. Az egyik címe *The Gates, Project for Central Park*, ez New Yorkban kezdtük el 1979-ben. Nem kaptuk meg még az engedélyeket. Igen aktívan dolgozunk még egy másik Colorado állambeli projekten, melynek címe *Over the River, Project for the Arkansas River*. Ezt 1992-ben kezdtük, és még nincsenek meg az engedélyek.

JKG Hisztek-e abban, hogy egy művész távol kell hogy tartsa magát a politikától?

J-C Abban hiszek, hogy egy művész azt csinál, amit akar.

JKG Ezzel arra a tényre utalsz, hogy az általatok alkotott művek esztétikai döntések. Azt szeretném kérdezni, hogy mit jelent számotokra az esztétikai?

C Az esztétikainak nincsen definíciója. Mikor azt mondjuk, hogy szeretnénk örömteli és szép műalkotásokat létrehozni, arra is gondolunk, hogy az örömmek és a szépségnek rengeteg különböző oldala van. A mi esztétikánknak például az is része, hogy teljesen szabadon magunk finanszírozzuk a projektjeinket. Ez is része annak, amit mi az esztétikánknak nevezünk.

JKG És a finanszírozást előkészületi rajzokból és nyomatokból biztosítjátok...

C ... és korai munkákból az ötvenes-hatvanas évekből.

JKG Úgy tudom, Christo közreműködött egy KWY című kiadvány létrehozásában is Párizsban, rengeteg fiatal párizsi művésszel együtt.

C Többnyire Párizsban élő portugál művészekkel, kivéve a német Jan Vosst és jómagamat, aki akkoriban útlevel-nélküli és állam-nélküli voltam.

JKG És a projektekhez szükséges anyagokat adományokból kapjátok?

C Nem. Soha. Ha az iparból szerünk anyagokat, akkor aláíratunk velük egy szerződést, mely kötelezi őket, hogy sosem használhatják munkánkat reklámcélokra.

JKG A projektjeiteken dolgozók önkéntesek, vagy fizettek nekik?

J-C. Mindenkit kifizetünk, akik a projektekben dolgoznak, kivéve az édesanyámat, aki mindig ingyen dolgozik, valamint 1969-ben Ausztráliában volt még egy kivétel, mikor tizenegy építész-hallgató dolgozott velünk és visszautasította a fizetséget. Négyen közülük azóta nem építészként, hanem művészként dolgoznak, egyikőjük, Imants Tiller, az egyik legismertebb kortárs ausztrál művész.

Részlet a *Dialogos Arte-Natureza* című kiadványból; Fundacion César Manrique, Spanyolország.

Christo & Jeanne-Claude | *The Pont Neuf Wrapped*, 1975-85 | Paris, France
Photo: Wolfgang Volz © Christo Jeanne-Claude, 1985



Christo & Jeanne-Claude | *Wrapped Reichstag*, 1971-95 | Berlin, Germany
Photo: Wolfgang Volz © Christo Jeanne-Claude, 1995



Christo & Jeanne-Claude | *Surrounded Islands*, 1980-83 | Biscayne Bay, Miami, Florida
Photo: Wolfgang Volz © Christo Jeanne-Claude, 1983



Alfio Bonanno | *West Coast Relics*, 1995 | Peace sculpture project, Island of Rømø, Denmark



Alfio Bonanno

Történet az időben – a földtől az égig

A helyszín-specifikus természeti installációk pionírja, Alfio Bonanno a természeti anyagok feldarabolása, elemelése, elhordása, meghajlítása és elhelyezése révén nyers hatású műalkotásokat épít fel. Tünetes és földhöz kötött mivoltuk révén kerülnek kapcsolatba a természettel, arra hívva fel a figyelmet, hogy a természet spirituális forrás és az emberi szükségletek praktikus kielégítője is egyszerre. Mikor a hetvenes évek során Olaszországból Dániába érkezett, az arte povera irányzatból nyert inspirációkkal, az anyagok nonkonformista felhasználásának hagyományával, Bonanno egyike volt azoknak az országban, akik a természeti közegben és annak a révén alkottak. A TICKON – Tranekaer International Center for Art and Nature, Langeland, Dánia – alapítója és vezetője. Ez a helyszín a világ természeti művészetének fontos képviselőit vonzotta magához, köztük Andy Goldsworthy-t, David Nash-t, Karen McCoy-t, Chris Drury-t, Alan Sonfist-et, Lance Bélanger-t és Lars Vilks-et. Bonanno független művészként és TICKON-beli tevékenysége révén kitért a kültéri installációk nyelvét. Egyaránt érdekelt társadalmi és környezeti kérdésekben. Ahogy ő fogalmaz: „A 'másik táj' alaposabban megvizsgálva itt létezik, itt, ahol mindig is voltunk, ahol a legkevésbé várnánk – itt van. Ahol föld és levegő, víz és napfény egybeér, életciklusok miriádjait láthatjuk. És az élet mindenhol felbukkan, ahol esélyt kap rá: a mozgó vonatvagon oldalának repedéseiben, egy betonban maradt lábnyom közepén, a háztetőkön...”

Alfio Bonanno rengeteg európai és nemzetközi kiállításon és szimpóziumon állított már ki. Ezek közé tartozik a Naturligvis az odense-i Kunsthallen Brandts Klaedefabrik-ban (1994), és a Peace Sculpture '95 (erre készült a Bunker Art videó), mindkettő Dániában. A barcelonai Miro Museum számára készült multimédia installációja hozta meg számára 1985-ben az áttörést és a nemzetközi elismerést. Az írországi Allihies mellett, egy távoli sziklacsúcson készítette *The Mountain Shelter* című projektjét (1995) a Vadmenhely számára Chris Drury-val együttműködve: az óvóhelyet azóta költők és más látogatók látogatják. Megbízásai közé lehet számítani azt a fejjel lefelé fordított tölgyfát a svendborgi AMU

iskolaépület belsejében, mely a lépcső központi gyújtópontját biztosítja, és úgy tűnik, mintha a tetőt is ez tartaná; valamint a *Snail Tunnel* (1998) című projektet, mely a humlebaeki Louisiana Museum of Modern Art számára készült Mario Merz, Richard Serra és Suzanne Ussing részvételével. Bonanno egy kültéri folyosót épített kihasználva a faágak változatosságát, misztikumot és fantasztikumot kölcsönözve ezzel az eseménynek. Az olaszországi Valsuganában megrendezésre kerülő Arte Sella Nature Biennáléra Bonanno a *Where Trees Grow on Stone* (1996) című művét építette; egy megnyújtott görbületű testszerű formát ágakból, összefonva és kitöltve apró kövekkel egy erdő belsejében – természeti áldozatként. Az ötletesen egy halott fa köré hajlított és összefonó ágköteg, melyet a Dragsholm kastélyerdőben a European Nature Art Triennáléra készített, visszaigazolta Bonanno nézetét, miszerint „egy kidőlt fa nem feltétlenül halott – tovább él emlékezetében és továbbra is részt vesz a természet ama körforgásában, mely életet adott neki – ha figyelünk rá, saját létünkről is mond nekünk valamit, amelyet szintűgy ebben a körforgásban élünk meg”.

A ragyogó zöld moha köré épített egyszerű fonott kosár a norvégiai Vrangfossban (1999), valamint a japán Tosa városában bambuszból készített ragyogó gubószerű szobor (*Where Lizards Lose their Tail*, 1999) mintha a gravitációval dacolnának – életformák művészi mimikrikben. A skóciai *Fossil Fragment* (1990) című, faragott fából és homokkő elemekből készült szobor rögtönzött archeológiája révén szabja újra művészileg a természet történetét. Az észak-németországi *East Sea Ring*-ben (2000) Bonanno egy rituálisztikus, a helyszín egészével való azonosulási aktus során felgyújtotta az egész projektjét.

A természet rugalmasságát egy fotósorozatban dokumentálta, majd kiadta *Linguaggio della Terra* címen 1995-ben. A koppenhágai Charlottenberg Exhibition Palace-ben (1997) 1620 fotóportrét állított ki, melyek az udvarában álló szilfa leveleit ábrázolják. Bonanno természeti összeállításainak nyelvezete, melyek sziklákból, fahasábokból, ágakból állnak a természeti kincsekre hívja fel figyelmünket. A texasi Houstonban megrendezett Nemzetközi Szobrászati Konferencián emlékezetes és szenvedélyes beszédet tartott *Art, Nature or Silent Revolution* címmel (2000). Készített egy új helyszín-specifikus összeállítást a Cedarhurst Sculptura Parkban az illinois Mount Vernonban (2001 nyarán), valamint egy bambusz csiga szobrot *Keong* címmel (2002) a nitiprayani Art of Bamboo Symposiumra, Indonéziában. Hozzáférhető továbbá egy 45 perces dokumentumfilm Alfio Bonanno művészetéről és életéről *Fragments of a Life* címmel, melyet Lars Reinholt Jensen és Torben Kjaersgaard rendezett.

JKG Alfio, szeretnék megtudni valamit 2009-es CO2 Cube projekted kapcsán. Ez egy gyökeres váltást jelent művészi szemléletben, ami a globális felmelegedéssel kapcsolatban az anyagokat, a folyamatokat, a képi világot illeti. A lebegő szerkezetként tervezett CO2 Cube (szén-dioxid kocka) háromemeletes épület nagyságú, az űrtartalma pedig (8,2 x 8,2 x 8,2 méter) megfelel annak a szén-dioxid mennyiségnek, melyet egy iparosodott ország átlagos polgára havonta, egy egyesült államokbeli polgár pedig kéthetente bocsát ki...

AB 2009 december 1-jén a CO2 Cube az ENSZ-jelentéssel egyidejűleg lett átadva. Az installációt a rendkívüli képzelettel megáldott art media designer Travis Threlkel segítségével készítettem el, aki az Obscura Digital alapítója és kreatív igazgatója. Egy új média-technológiai rendszert fejlesztettünk ki kifejezetten erre a koppenhágai kiállításra. A CO2 Cube két oldalára a Planetáriumban készült képek voltak vetítve. A másik két oldal a szén-dioxid-hordozókat mutatta LED-vetítés segítségével. A Cube élt.

A Planetárium melletti vízparton ülők, sétálók, vagy éppen autóval elhaladók is láthatták az installációt. Nagyon erős élmény volt, a benne foglalt digitális médiaanyag igen nagy érdeklődést váltott ki. A CO2 Cube-nak nagy sikere lett, a Klíma Konferencia újság címlapján szerepelt. Még az ENSZ-főtitkár is kiemelte, hogy a CO2 Cube-nak milyen fontos szerepe van abban, hogy a konferenciát nem követő szélesebb közönség felé közvetítse a szén-dioxid kibocsátással kapcsolatos problémákat.

JKG Művészeted tehát közösségivé vált, az embereket az utcán, a világot az interneten keresztül érve el. Így van?

AB Érkeztek hozzászólások a neten, a Google és a Youtube közreműködött egy még szélesebb közönség elérésében, ez teljesen új.

JKG ...és nagyban különbözik régen tartó land art-elkötelezettségedtől. Mondd el, légy szíves, ki végezte a mérnöki munkát a tizenkét lebegő konténer előkészítésében, amelyek a CO2 Cube-ot alkották.

AB Egy amerikai hajómérnök, Christophe Cornubert.

JKG Voltak gondok az engedélyekkel?

AB Voltak ügyes-bajos dolgok. Miután meglátták a projekt jelentőségét az éghajlati konferencia szempontjából, a koppenhágai városvezetés tagjai igen segítőkészek voltak. Még ha igen sok e-mailre és telefonhívásra volt is szükség ahhoz, hogy engedélyezzék egy ilyesfajta projekt létrehozását a Planetárium melletti tavon.

JKG Hogy érezted magad a digitális és internetes médiát használva, miután eddig a természettel, kövekkel, fákkal, permakultúrával dolgoztál?

AB Két lábon állok a földön. Ha valóban egy szélesebb közönség számára szeretnél manapság üzenetet közvetíteni, annak ez a módja. Elkészíthettem volna a leggyönyörűbb természeti szobrot is, melynek semmilyen hatása vagy befolyása nem lett volna.

JKG Hatásos volt az élő internetes közvetítés?

AB Igen. A konferencia két hete alatt láthattad a CO2 Cube-ot a weben. A tényleges berendezés igen drága és sérülékeny, december 7-étől 18-áig állt a tavon. A konferencia utolsó napjaiban a tó kezdett befagyni, így épphogy csak időben tudtuk kihozni a kockát.

JKG A CO2 Cube-esemény ideje alatt pedig zajlott egy élő performansz...

AB Igen. Egy hegedűművész játszott élőben, miközben a Földről készült NASA-felvételek voltak láthatóak.

JKG A kocka látványvilágát összehangoló Obscura Digital mestere a digitális grafikának, szerkesztésnek. Mesélsz erről az együttműködésről?

AB Le voltam nyűgözve – az Obscura Digital remek csapat. Az Obscura Digital alapítója és kreatív igazgatója, Travis Threlkel, valamint csapata egy teljesen új rendszert dolgozott ki, hogy a sarokra tudjunk vetíteni. Ez nem volt egyszerű. A digitális vetítés teljesen új módja volt szükséges hozzá. Az eredeti ötletem az volt, hogy a világ különböző fővárosaiban állítsunk fel CO2 Cube-okat, különböző nyelveken természetesen. Ez gazdasági okok miatt nem jött létre, olyan sok beruházást igényelt volna. Boldog vagyok, hogy végül a CO2 Cube-ot vízfelszínen tudtuk megmutatni, ezt nagyon szerettem volna. A szén-dioxid dal kapcsolatos egyik fő problémát az emelkedő vízszintek és az olvadó jég jelentik.

A képek visszatükröződését a vízen figyelve az emberek bevonódnak az élménybe, ez erősebb hatású, mint egy puszta szöveg vagy egy szobor. A vizuális sokkal izgalmas. Ez ragadja meg az embereket. A hatás és a képi világ könnyen hozzáférhető és közvetlen.

JKG Jelenlegi tevékenységi körödbe tartozik a nagyszabású közösségi részvétel szervezése. A finnországi Ii-ben, az Északi-sarkkörtől kicsit délre tartott első Environmental Art Biennállé igazi próbaköve volt ennek. Imádom azokat a régióról készült archív fotókat, melyekből kiindult projekted. Ez hogy jött létre?

AB Ezeket a képeket egy albumban találtam az ottani művészközpontban. Egy helyi fotós készítette őket, aki felállított egy sátrat Rovaniemi főtérén. Körülbelül a negyvenes években készülhettek a fotók. A rajtuk szereplő emberek távol éltek a sűrűbben lakott vidékektől, és nemigen jutottak eszközökhöz vagy szerszámokhoz. Láthatod, ahogyan a finn parasztok fák oldalágaiból készítettek kapát, ezzel forgatják a földet. Az ágakat úgy vágják le, hogy egyben maradtak. Néhány ilyen levágott ágegyüttes kombinációjából a

föld felszántására alkalmas eszközt készítettek. A szántás természetes volt és működött. Ez a lényeg. Megborzongtam, amikor megláttam ezeket a képeket. Megértettem, hogy ez az ő identitásuk. Ez a történelmük. Ezeknek a finn embereknek saját intuitív intelligenciájukra kellett támaszkodniuk problémáik megoldása érdekében, és meg is oldották őket!

A másik fotón tőzegkupacok voltak láthatók, a parasztok készítették őket. Kivágták a fákat, a kupacok belsejébe helyezték őket, betakarták az egészet tőzeggel, majd meggyújtották. Az oldalakon növényi nedv folyt ki, amelyet aztán tömítőként, fugázóként exportáltak. Hogy biztosítsák a tőzeget a helyén, fenyőfák nagy oldalágait használták.

JKG Fák függőleges irányú felhasítása. Megint csak a természet használata problémamegoldásra.

AB Gondolkoztam rajta... „Mit kellene csinálnom? Készítsek ilyen hatalmas kúpokat?” Hamarosan rájöttem, hogy egy ilyen domb csak vizuálisan, de nem tevékenyen vonná be az embereket. A kiválasztott helyszín egy régi templom és egy folyó mellett volt, melynek li közössége a fennmaradását köszönhette. A helyi templom szimbóluma egy kis hajó, ez inspirálta végül a projekt hajóformáját, melybe egy működő kemencét helyeztünk el.

JKG Sokat segítettek a helyiek?

AB Nagyon is. Ez volt a legszebb az egészben! Egy néhány méteres emelvényt készítettem, majd hét kőlépcsőt építettem hozzá, végül hogy a tőzeggel egybefogjuk az egészet, egész héten minden nap hajnali fél háromig dolgoztunk. A földkotróval dolgozó ember ideje nagy részét ingyen adta, mert nem volt pénzünk megfizetni. Egy farmer gyepet ajánlott föl, amellyel az oldalakat takartuk be. Az egész közösség segédkezett, gyerekek, szülők, idősek. Kitüntetett helyzetben éreztem magam. A projekt összehozta az embereket. Épp mielőtt befejeztük volna a munkát egy idős hölgy frissen fogott lazacot hozott. Miért is nem sütjük meg a kemencében? Vitális esemény volt, tele energiával, énekléssel, táncal, zenével. A földhajó azóta a közösség gyűjtőpontjává vált. Egész évben használják.

JKG Tehát mikor befejezted, a munka egy Földhajóra, Földcsónakra hasonlított.

AB Művészet volna ez? Nem tudom. Mit számít?

JKG Nem számít...

AB Hogyha tudok hagyni valamit egy közösségre, amely jelentéssel bír és energiát ad számukra, akkor én vagyok a világ legboldogabb embere. Én is meg vagyok ezáltal ajándékozva. Ez egy nagy ajándék. Olyan elismerés, melyet a hivatalos művészeti világ sosem adhat.

JKG Kaphatsz esetleg biztató kézfogásokat kurátoroktól, de többnyire ez minden.

AB De vigyáznod kell vele, mert sáros lehet a keze.

JKG Egy másik izgalmas együttműködés volt a Malselv Varde (*Cairn*), melynek során a hadsereggel dolgoztál együtt egy kis helyi közösségben Észak-Norvégia sarkvidéki részén.

AB A *Cairn* (kőhalom) cím azokra az útjelző kőhalmokra utal, melyeket a norvég emberek szoktak mindenfelé lerakni. A hadsereg nélkül nem sikerült volna a projekt. A szerkezetbe érzékelőket építettünk, melyek a sötét téli évszakban világítanak. Ez egy hét és fél méteres torony, melyet a helyi bányából hozott kövekből építettünk. Volt ott egy folyó két híddal, a főút Oroszországba vezet. Mikor megkaptam a megbízást az Ezer év helyszínre, a gyönyörű tájon körbetekintve azon gondolkodtam, miért pont ez a helyszín. Rájöttem, hogy épp ez a kihívás. Mikor hozzászoktam a gondolathoz, már nem is találtam olyan rossznak, hiszen egy igen frekvenciált átkelőhelye az Oroszország felé utazók számára. Feltérképeztem az egész vidéket. Használtuk a hadsereg tankjait, gépeit a szállításhoz, rengeteg energiát. Nyolcvan rakomány földet mozgattunk meg, fel kellett építenünk földrámát, amelyre a tornyot építettük később. Ha kész a torony, jöhet a fa, megégeted a külső felületét, és reméled, hogy működik a projekt. És működött! Mindig van egy belső feszültség hasonló projekteknél, amely akkor is megmarad, ha már kész vannak. Építettem egy kályhát a folyó közelében, valamint egy kőből árvízszintmérőt készítettem. A helyiek és a látogatók is használják!

JKG A Malselv Varde (*Cairn*) nagyon feltűnő kültéri szobor, és nagyon közvetlenül utal Északra, valamint magára a helyszínre is. Az égetett fát a közelben találd?

AB Az égetett fa körbeleli a tornyot, és részben támasztja a köveket. A tornyon keresztül-kasul fonódó láncok tartják helyén a faanyagot, alatta egy kiterjedt betonalapozás. A döntő helyeken a fák tartják meg helyükön a köveket.

JKG A kanadai Ontario állambeli Barrie melletti *Shorelines* (2003) című projekt a tájat ért változásokra, és a különböző fajokat érő hatásokra reagált... a zebraakagylók és a királylepkék például hajórakományokon érkeztek a Nagy-tavak és Észak-Amerika élővilágába. Mesélsz arról a helyszín-specifikus szoborról, amelyet ott készítettél?

AB A *Between Land and Water* (2003) Mexikóból az Egyesült Államokon keresztül Kanadába vándorló királylepkéket vonta be, akik a kanadai mezők selyemkóróin petéznek. A selyemkóró gyönyörű növény. Életmentő-gumik tömítésére, valamint gyógyászati célokra is használják. Ami leginkább megragadta a figyelmemet, az a lepkéknek ez a hatalmas populációja, melyek túlélése ezen élőhelyek fennmaradásától függ. Elsősorban a selyemkórók természetes környezetének pusztítása volt az, ami kiváltotta belőlem ezt a választ. A selyemkórók élőhelyét építkezések miatt pusztítják. Vedd ehhez hozzá a zebraakagyló-

kat, melyek betelepültek a Nagy-tavakba és a Simcoe-tóba. Ez két ökológiai probléma. Gubóformákat készítettem egy építkezés előkészületei során letarolt selyemkóró telep maradványaiból, hogy felhívjam a figyelmet a selyemkóró gubójára. Ez nem olyan projekt, ahol ujjal kellene mutogatni valakire. Pusztán bemutatod ezt a gyönyörű látványt, és ezáltal közösségi párbeszédet kezdeményezel.

JKG Mi a helyzet az indonéziai munkáddal?

AB Az indonéziai projekt címe *Art of Bamboo (Keong)*. Öt dán és öt indonéz művész hívtak meg, hogy bambuszból készítsenek műalkotásokat. Mutattak különböző helysínket, és rátaláltam erre a kis vízi útra és rizmezőre. A tájon kutakodva nagy számú csigát találtam...

JKG A csiga már korábban is foglalkoztatott, például a dániai Louisiana Museumban kiállított *Snail Tunnel* című munkád során. Úgy tűnik, a csigaforma a kezdetektől fogva képes megragadni az emberi képzeletet.

AB A csiga az emberi tervezés sok irányát inspirálta, a gépektől kezdve a csigalépcsőkön keresztül ki tudja meddig. A helyi farmereket a csigák csak kacsatáplálékként érdekelték. Meg akartam mutatni a csiga szépségét egy bambuszból készített tökéletes forma révén. Készítettem egy acélállványzatot, amelyre szorosan rákötöttem a bambuszt. A helyiek jól értenek a bambuszhoz, bármit képesek vele kezdeni. A fiatalok számára a műanyag gazdagságot, a bambusz pedig szegénységet jelképez. Mikor a dán nagykövet és a helyi vezetők a hivatalos megnyitóra érkeztek, gyerekeket kértem meg, hogy gyűjtsenek csigákat. Ezeket a csigákat ráhelyeztük a szoborra. Amikor felavattuk, a szobor belseje telis-tele volt élő csigákkal. Mikor a megnyitó véget ért, az összes csigát egy közeli tavacskába dobtam, nehogy a helyi farmerek elfogják és megöljék őket.

JKG Ez esztétikai kérdés? Talán félünk olyan anyaggal dolgozni manapság, mely nem tűnik helyénvalónak? Miért gondolkodunk így? Nyugaton szégyelljük a tökéletlenséget, ez megmagyarázza, miért termelt olyan sok szennyezést esztétikai beállítottságunk...

AB Igen... és minden egyes alkalommal egy kicsit kreativitásunkból is veszítünk, amikor ilyen esztétikai és gyakorlatiatlan döntéseket hozunk.

JKG Kreativitásunkból azáltal veszítünk, hogy a puritán formát, a tiszta megjelenést hajszoljuk.

AB Ez kultúránk részévé vált.

JKG ...amiért feláldozzuk szabadságunkat és kreativitásunkat..

AB Nem azt mondom, hogy szórjuk el a műanyagot, és szennyezzük vele tovább a környezetet, hanem csak azt, hogy amennyiben lehetséges vagy szükséges, és megoldja

az adott problémát, miért ne használnánk valami kevésbé tökéletes anyagot vagy megoldást. Mondok egy egyszerű példát. Marokkó berber tartományában olajfák nőnek. Árnyas helyet biztosítanak az állatoknak, oliva olajat, valamint, ha kipusztulnak, faanyagot az embereknek. Láttam, ahogy a helyiek néhány fát kövekkel dúcolnak ki. Mit tennénk Európában? Lefűrészelnénk egy ágat, vagy vásárolnak lécet egy vas-műszakiban és azal dúcolnánk ki. Észreveszi és megjegyzi az ember ezeket a dolgokat... És úgy érezheti, milyen sokat veszítettünk el.

JKG Számomra ez adja egy műalkotás hitelességét, a spontaneitása, az, hogy érezhető benne a helyi sajátosságok hatása, az embereké, az anyagoké, a helyszíné. Ez ad neki életet. Hogyan fejlődik egy művész idővel?

AB Sosem tudhatod, mi jön ezután. Fejlődsz, növekszel. Érettebbé válsz, és a tapasztalás előre hajt. Érzed, hogy művészeted egy újabb szint küszöbére ért. Erős az intuíciód, érzed, hogy meg tudod csinálni. Nem tudod, hogyan fog végződni, és pont ez tart életben. Ez adja meg egy projekt számára azt az energiát, amiről beszéltél. Nem pusztán egy műalkotás létrehozásáról van szó. Érzésem szerint nagyon jelentőségteljes az, ahogyan a helyi közösségeket be tudom vonni a munkáimba.

JKG A történelem során már bebizonyosodott, hogy rengeteg gyönyörű tárgyat lehet integrálni különböző helyszínekre és tájakba. Manapság azonban a közösségek széthullásának vagyunk tanúi. A művészet módot ad arra, hogy újra összekössük az embereket és a következő generációkat a saját közösségükkel. Újra a fizikai univerzumban dolgozhatunk. Ahol helyi anyagokkal dolgozhatunk, és a munkafolyamat generációkat fog át... Milyen gyakran tudsz bevonni különböző generációkat?

AB Az utóbbi időben például földrengéstől veszélyeztetett területekre is hívtak dolgozni... Ezek a meghívások... reményt és energiát adnak a jövőre nézve. Elérkeztünk egy olyan ponthoz, ahol ez szükséges. Bemehetünk, és csinálhatjuk a dolgunkat. Megtanultunk együttműködni, együtt dolgozni az emberekkel. Ez nem egy pusztá kiállítás vagy biennálé. Ez valami más.

JKG A természet felkínálja egy alternatív cselekvésmód lehetőségét. A természetben létrejövő művészet pedig hozzájárulhat ahhoz, hogy kevesebb erőszakkal, több megértéssel forduljunk a bennünket támogató természeti kincsekhez. Az élelmiszer forrásunk, a lakhelyünk, megélhetésünk a természet. A természettel művészként dolgozni, az első vagy a harmadik világban. Ennek révén másként látjuk a világot. Kevesebb erőszakkal, több megértéssel fordulunk afelé a világ felé, amelyben igazából élünk. A múzeumok és

galériák közönsége fogyasztóként, nem résztvevőként viselkedik.

AB A közönség nem része a folyamatnak. A magam részéről én az emberi elemet helyezem előtérbe, onnan dolgozom. Művészként másféle emberek mellett dolgozunk. Ez a része nagyon hangsúlyos a munkámnak. Amikor erre először ráérezel, először tapasztalod a munkafolyamatban. Nem érdekelnek a galériák vagy múzeumok. Nem kötök kompromisszumot. Az emberi tényező nagyon fontos.

JKG Az emberi tényező kiszámíthatatlan. Kontrollálhatatlan. Nem láthatod előre a kölcsönhatás eredményét. Én ezt valahogy szeretem. A többit már úgyis elvégeztük.

AB Nézzünk szembe a dologgal: mikor előállítasz valamit, kinek is dolgozol? Ezt a kérdést fel kell tenni magadnak. Ha meg akarunk osztani egy élményt, csodálatos, ha ezt szélesebb közönséggel tudjuk megosztani. Egy olyasvalakit hallani, aki sohasem járt múzeumban, ez nagyon fontos lett számomra, sokat tanulok belőle. Egyre fontosabb. Az emberekkel való párbeszéd lett fontosabb.

ÍRORSZÁG

JKG Képes-e a természetben létrejövő művészet új párbeszédet kezdeményezni? Úgy gondolom, igen. Amit köztéri művészetnek (public art) nevezünk, túlságosan szűkös meghatározását adja a köznek. A köztéri művészet steril. Ám az a művészet, amely a közösséget a természettel köti össze, az izgalmas.

AB A cél az, hogy a művészetet a közösségbe vigyük. Egy faluba, egy távoli közösségbe, ahol valami történhet is vele. Ahol reagálnak rá, együttműködnek vele, és közös jelentésre tehet szert. Miután távozol, a helyiek részt vesznek benne, gondozzák, életben tartják.

JKG Tehát mind a megvalósítást, mind a koncepciót tekintve ez egy eltérő jellegű művészet... Az olyan kezdeményezés, mint az írországi *Sculpture in the Parklands* kapcsolatot teremt a közösség történelme és a jelen között. Működni látszik.

AB Működik is. Nézd, mit is hozhatsz ki belőle. A Bord na Mona-beli közösség és munkások igazán nekifogtak.

JKG Hogyan jutottál el a *From Earth to Sky* koncepciójáig az Offaly-megyebeli Lough Boora-ban?

AB Nagyon felcsigázott egy Boglands-beli utazás során, amikor megláttam ezt a fekete tájat. Uszadékfák halmai meredeztek ki a földből. Ez az én nyelvem. Nagy alázatot, egyszersmind rendkívüli izgalmat éreztem. Olyan terület ez, ahol 4-5000 éve élnek emberek. Ez energiát adott ahhoz a gondolathoz, hogy ezzel az anyaggal dolgozzak. A fadarabok erdők emlékeit őrzik. Rájuk kell csatlakozni, és meghallgatni, mit mondanak. A tőzeg- és lápvidék, az uszadékfák, a közeli mezo-

litikus táj egy olyan időkeretet jelenít meg számomra, amelyben emberi lényként érzem magam kapcsolatban a kezdetekkel. Ez egy univerzális dolog. Az erdővel dolgozom, megadva a tiszteletet annak, ami korábban ott volt. Természetesen elsőként az uszadékfa volt adott mint nyersanyag. Tetszett az ötlet, és rengeteget találtam itt. Megvan az anyag, de hogyan dolgozzunk vele? Keresed a helyet, hogy valami megragadjon. Általában a testem reagál a tájra. Fizikailag érzem. Sétálva a Parklands örvényein elértünk egy elhagyott kis tóhoz. Az elfolyó víz egy kis nyílásba folyt és gyönyörű hangja volt. Ez megkapott. Miért keresnék más helyszínt, ha már ez az első benyomás is jó nekem? Meg is álltam ott, és elkezdtem. Ez elég volt. A mocsár, a víz, és a hang.

JKG Tehát egy vízi út lesz a munkában...

AB Egy kis vízi út folyik bele egy nyílásba és hangot ad.

JKG Kívül pedig ez a kúpalakú, óvóhely-szerű forma, valamint a benne álló kövek mezotilikus érzést keltenek, utalva a legősibb régészeti lelőhelyre Írországbán, ahol vadászó népek nyomait találták, és nincs egy mérföldre sem a szobrodtól.

AB Szeretem a kő és a fa kontrasztját. Biztos vagyok benne, hogy különleges érzés lesz, mikor a sötét uszadékfából készülő, ég felé törő szobor felépül, alján a kőpadozattal, belsejében pedig nagyobb kövekkel. Emberléptékű lesz a mérete. A szobor az emberi testet környezetével összekötő fizikai tér is.

JKG A nyitott tetővel kicsit James Turrell-es hatást kelt, ahogy a fény a szobron kívül és belül is működik. Meglepett a fák rajzolata. Kifelé nézve az ég és a táj kiemeli a négyezer éves tőzegerdő éles körvonalait és textúráját. Az ég lámpaként világítja be az egész teret napkeltekor, napnyugtakor, és egész nap változó intenzitással.

AB Amikor a nap az uszadékfák külső falait éri, és árnyékot vet a belső kövekre, nagyon szép árnyakat is láthatunk. Ha nap van, árnyék is van. Ez folyton változik. Váratlan dolgok történnek. Nagyon fontos összehangolni a faanyag beépítését. Az is fontos, hogy összekössük a külső teret a belsőbe vezető kövekkel. A helyszín fontos. Tisztelem a felhasznált anyagokat, és úgy hiszem, fontos velük együttműködnöm. Ők megmutatják majd neked a projekt irányát. A táj, a terület, az anyagok mondják meg, mit tehetsz.

JKG A tőzegipar segített fenntartani Írország energia-függetlenségét a háború utáni időszakban... Különleges szerepe volt valóban.

AB Azokkal dolgoztam együtt, akik korábban is itt dolgoztak. Az acélszerkezet összekapcsol ezekkel az emberekkel, akik az állványzaton, korábban, a háborút követően pedig a tőzegvidéken dolgoztak. A tőzeg táplálékot és fűtést biztosított a népnek. Két igen fontos tényező ez. Az egész hely rendkívül különleges.

Alfio Bonanno | *CO2 Cube Digital Imagery*, 2009 | Copenhagen, Denmark
Artist/conception: Alfio Bonanno, Architecture Christophe Cornubert | Photo: Joshua Brott



Alfio Bonanno | *Between Copper Beech and Oak*, 2001

Tranekaer International Center for Art and Nature Langeland, Denmark | Photo: Lief Christensen

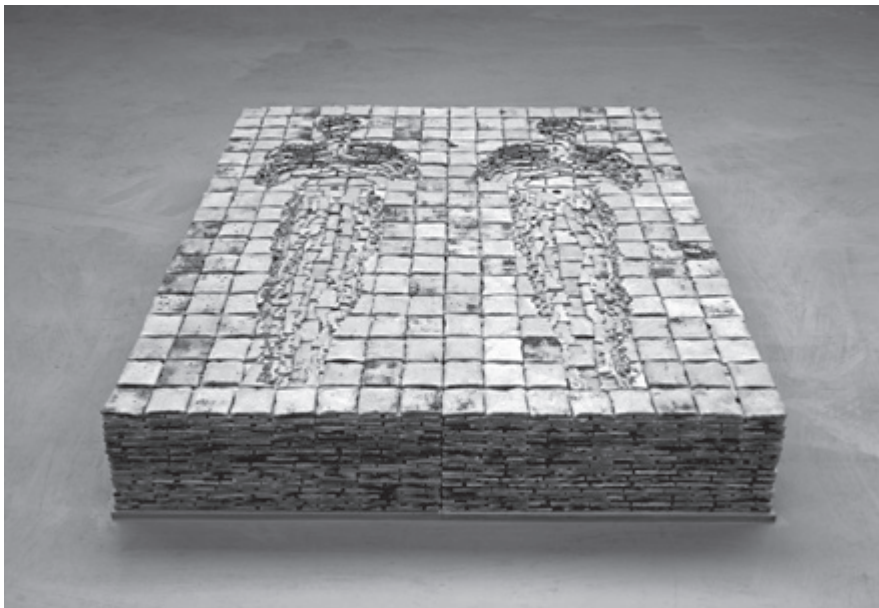


Alfio Bonanno | *Where Trees Grow on Stone*, 1996 | Arte Sella, Italy | Photo: Carlotta Brunetti



Antony Gormley | *Bed*, 1980-81

Tate Collection, London | Bread, wax, 28 x 220 x 168 cm | Photo courtesy the artist



Antony Gormley

Test-táj emlékezet

A különbözőség párbeszédei; művészet a marginálistól a mainstreamig

Antony Gormley 1950-ben született Londonban. Miután befejezte tanulmányait a Cambridge-i Trinity College-ban, Indiába utazott, és három év múlva tért vissza Londonba a Central School of Art, Goldsmiths College és a Slade School of Art hallgatójaként.

Pályája során Antony Gormley saját testét archetípusként kezelte, kiindulópontként azon viszonyok feltérképezésében, melyek a testeket és a nekik otthont adó kontextusokat összekötik. Gormley elsősorban a szobrászat médiumán keresztül derítette fel ezeket a viszonyokat. Legismertebb munkái között van a *Field* (amely különböző megtestesüléseiben feltűnt Ázsiában, Észak-Amerikában és Európában is). Antony Gormley meta-szobrászati *Field*-installációja kikezdte a Nyugat művészettel kapcsolatos elképzeléseit: a forma folytonos finomítását, a kiteljesítő szándékot, azt az eszmét, hogy az egyediség érték. A *Field* Joseph Beuys kreatív tőke-elméletét kultúraspecifikus módon tette magáévá: a munkák a helyi közösségek és anyagok bevonásával készültek Ázsiában, Amerikában, Európában egyaránt. *The Angel of the North* című munkája szintén sokat vitatott alkotássá vált, bár más indokok miatt, mint a *Field*. Az Angyal uralta a természeti látványt, hierarchikus struktúrája miatt a brit polgárok tiltakoztak ellene. Híres ügy lett belőle a Tyneside-vidéken, ahol jelenleg is áll. A *Quantum Cloud* a greenwichi Millennium Dome számára készült, szintén egy kihívó kollektív munka, amely tudományos, esztétikai és művészi témákat vet fel sajátos érzékkel.

Nagy léptékű installációi közé tartozik még a londoni Royal Academy-ben kiállított installáció, valamint az *Another Place*, mely eredetileg a Stavanger-en volt kiállítva Norvégiában, Németországban és Belgiumban, jelenleg pedig a Liverpool közelében lévő Crosby Beach-en található.

Antony Gormley részt vett a Documenta 8-on és a Velencei Biennálén, egyéni kiállításai világszerte voltak, többek közt például a Whitechapel Gallery-ben, a Serpentine-ben vagy a White Cube-ban. Megkapta a rangos brit Turner-díjat 1994-ben, valamint a South Bank

díjat 1999-ben. Antony Gormley műveit bemutató gyűjtemények többek között a British Museum, a Lhoist Collection, a Stadt Kassel, az Irish Museum of Modern Art, a Tate Gallery, a Nagoya City Art Museum, a Hakone Open-Air Museum, a minneapolis-i Walker Arts Center, a los angeles-i Museum of Contemporary Art.

JKG Hogyan jött létre a 2002-es *Inside Australia* projekted? Elsőként felmérted a te-repet, ugye?

AG Eredetileg Perth-ből jött a kérés, a Perth International Arts Festival-ra. Egy hétig a levegőről készítettünk felméréseket, végül a Ballard-tó nyugati végét választottuk, amely Perth-től 800 kilométerre van a nyugati sivatagban. Gyönyörű vidék volt csaknem 360 fokok sík látóhatárral, egy Snake Hill-nek nevezett vasércdombbal, ahonnét több mérföldes kilátás nyílt a tóra és környezetére. Nyugat-Ausztráliában igen sok sómező van, de ez különleges: hetven kilométernyi hosszával és harminc kilométeres szélességével, a 110 láb magas dombjával, továbbá távolabbi kisebb szigetekkel a tavon.

Sosem különítettem el a helyszíneket a társadalmi környezetüktől, szükségesnek éreztem ezúttal is felkeresni a helyi közösséget. A legközelebbi város Menzies volt; egy jelenleg 1100 lelkes bányászváros, melynek száz éve még 10 000 lakója volt. Magas az őslakosok aránya: a 130 általunk body scanner-rel megvizsgált test közül 68-nak folyt őslakos-vér az ereiben.

JKG A szkennelt mintát úgy használtad, ahogyan korábbi munkáidban?

AG Ezelőtt csak egy alkalommal használtam szkennert, az *Angel of the North* testformájához. Nagyon redukált testformákat készítettünk, melyeket Belsősöknek neveztünk el. Az volt a cél, hogy egy magatartás absztraháljunk, amelyet az élet irt bele a testbe. A Belsős a test számára az, ami az emlékezet a tudat számára. Egyfajta maradvány, sötét, idegen, de mégis különös módon ismerős. Úgy néznek ki, mint a szaharai sziklafestmények, vagy a szibériai sziklarajzok.

JKG Petroglifák...

AG Rendelkeznek egyfajta minimális test-ábécével, írásformával. Az emberi test formáját artikulált, egybefűzött jelek szerkezeteként ábrázolják, mint a vonalka-figurák...

JKG A figurák egészen Giacometti-szerűek, vékonyak, hosszukban nyújtottak...

AG Mintha a táj antennái lennének. Különböző egyének emlékei, melyek felismerhetőek. Olyan antennák, melyek a táj különböző jelzéseit, az emberek emlékeit veszik.

JKG Ez a sivatagi táj igen semlegesnek tűnik...

AG Az is meg nem is. A dolog sajátos ökonómiája abban áll, hogy a sűrűség maximális érzetét maximális kiterjedésű térben adja.

JKG Marc Augé kortárs párizsi antropológus arról beszél, hogy a legtöbb köztér nem tér abban az értelemben, hogy az emberek a konstrukció részei. Olyan terek, melyeken keresztülhaladunk, még ha nyitottak, úgynevezett közterek is. Épphogy olyan helyek, ahol a köz elveszíti környezetét, a lélek a privátszféráját.

AG Azt gondolom, hogy ez nagyon is így van.

JKG A személyiségkép meghatározottságát egy teljesen eltérő, vidéki környezetbe hoztad, ahol a vidék rendelkezik emlékezettel, amely töretlen, te mégis egy városi metaforát erősítesz meg.

AG Nem városi metaforát használtam. A Wonga és Wongatha nyelv törzseivel dolgoztunk. Ezek az ő álmaik – semmi közük Menzies-hez.

JKG Hány összetevője volt ennek a munkának?

AG Ötvenegy. A munka az azonosság-emlékezetről és a tájról szólt. Meg kellett találnunk, mi rejlik a felület alatt, ami nagyon illett a táj jellegzetességeihez, a fehér kristályos monokróm felszínhez. Ha beleszúrsz valamit, észreveszed, hogy ez igazából folyékony sár. Egy egész nyugvó ökoszisztéma életre kel a ciklonok érkezésével. Ez lett az egész projekt metaforája: a felszín alatt felkutatni a tájba íródott három alapvető történetet: a bennszülöttet, a pásztorit, a bányászati. Pre- és posztkolonialiszt.

JKG Hogyan reagált a helyi közösség?

AG Aggódtak amiatt, hogy el kell költözniük. Miután a rangidősökkel beszélünk, vonakodva igent mondtak, most pedig már igen büszkék is erre a munkára.

JKG Ténylegesen is használják a teret?

AG Beszélgetnek az odalátogató emberekkel.

JKG A Montrealban megtekintett, majd különböző változatokban Európában, Japánban és másutt is létrehozott *Field* projektjed esetében olyan érzésem volt, mintha a táj fölött repülnék, látva a zárt térben mindazokat az alakokat, melyek valójában magából a mexikói földből készültek.

AG Rituális jelleggel próbáltunk bevonni elemeket az adott helyszínből. A Földkéreg legnagyobb és legősibb egybefüggő részei Nyugat-Ausztráliában találhatóak. Ennek az akháj kötömbnek az életkora 2,5 és 1,8 millió év között van. Ez a legnagyobb akháj kötömb a világon. Sokféle ásványt tartalmaz: molibdént, titánt, urániumot, irídiumot, aranyat, rezet, vasat. Egy ötvözetet készítettünk az öntvényekben talált ásványokból. Ezek a darabok

tehát nem csak emberi koncentrátumok, hanem a tájhoz belsősegesen kötődő ásványok koncentrátumai is.

JKG Van egy másik munka is, amelyről legutóbbi találkozásunk óta nem beszélgettünk. Az Angyal az észak-angliai táj fontos vonzóerejévé és jellegzetességévé vált. Ez egy hierarchikus bevésődés a tájban? Szimbolikus számodra?

AG Számomra ez egy kísérlet volt. Készíthetünk-e egy totemszerű szobrot a kételkedés, bizonytalanság és dekonstrukció korában? Ez nagyon veszélyes dolog, mert mindenki utálni fog miatta.

JKG Egy fejlődésben lévő strukturális szimbolika ellentétben egy hanyatlásban lévővel!

AG Nem is tudom, vajon tényleg fejlődik, vagy inkább arról az angyalról van szó, akinek lábai előtt a történelem szemétkupaca gyűlik, mint Walter Benjamin Angelus Novusának a lába előtt? Valóban angyalszerű? Az Angyal kérdez. Ironikus a mű.

Igen ügyetlen hírnök, ha az egyáltalán. Olyan szobrot próbáltam alkotni, amelyik a kollektív testre összpontosít. Az emberek kötődnek az általuk létrehozott dolgokhoz, mint a hajókhoz és hidakhoz, és a dolog az övék lesz, kezdik komolyan venni.

JKG Érzésem szerint az úgynevezett iraki háború óta, másképp tekintünk a képekre. Fontosabbá váltak szimbólumok, még ha paranoid jelleggel is. Az emberek rejtett jelentések után kutatnak.

AG Szerinted ez visszafejlődés?

JKG Szerintem igen. Inkább az üzenetre, semmint a tartalomra esik a hangsúly. A hierarchikus és stilizált ábrázolás újra felszínessé tesz. A digitális korszak bizonyos értelemben a tartalmatlanításról szól, és most az üres terek félelmetessé és metaforikussá válnak. Egyáltalán nincs közvetlen üzenet.

AG Azt hiszem, ebben az Angyálnak is szerepe van. Talán rossz ügyet szolgál. Egy lebegő jelölő. Az *Angel of the North* (melynek kivitelezését 1994-ben vállaltam el és 1998-ban fejeztem be) beazonosítja és tárgyiasítja önmagán mint tárgyon keresztül az Anglia északi és déli része közötti különbséget. Ez egy ökonómiai különbség: a puhány, félnék déliek, és a kemény, rögbiző északiak, akik rendbe teszik a dolgokat. Mindazonáltal a szobor a közösségi attitűdök értékeléséről, valamint a nehéz időkben való reményről is szól: a szobrok komoly munkát tudnak ebben végezni. Például a virtuálisnak való ellenállásban.

JKG Ez olyan dolog, ami közös bennünk!

AG A szobrok totalitárius alkalmazása és az Angyal között az a különbség, hogy utóbbi

nem egy meghatározott bevésődés a tájba. Ez egy nyitott szobor. Az embereknek lehet hozzá viszonyuk. Ezért van ott. Egy domb tetején él, amelyre bárki felmászhathat, és nagyon ritkán láthatod a dombtetőt ember nélkül. Az az érzésem az Angyallal kapcsolatban, hogy a munka maga az a viszony, ami a domb, a szobor és az emberek között létrejön. Úgy érzem, hogy a szobor tárgyává válik az ipari korból a virtuális korba való fájdalmas átmenetnek. Egy különös pillanatban született, a szénbányák nyolcvanas évek végi bezárása után, valamint az északi hajógyárak bezárása után is, amelyekben oly sok nagyszerű hajót készítettek. A 27 százalékos munkanélküliség idején. Az ipari forradalomban egybeforrta a szén és az acél. Az angyal egy hierarchikus, ikonikus, totemisztikus mű, amely ellenáll a Nyugatot uraló amnéziának.

JKG ...viszont komoly kritika is érte amiatt, hogy tekintélyelvű...

AG Valamelyik újság cikk így kommentálta: „náci, de csinos”. Az eszközökhöz és technológiához való viszonyunkon gondolkodtam el, amely bennem összekapcsolja az Angyalt a Kittiwake nevű kételtű repülő hajóval és mindennel, ami 1911 óta az emberi művészetben és technológiában történt. Ez a válaszom Kandinszkij *A szellemiről a művészetben* című könyvére.

JKG Igazából minden munkádban fellelhető ez a szellemi vagy metafizikai minőség...

AG Szeretem azt a gondolatot, hogy valami rettentő szándékú dolgot alkossak, de egyzersmind olyan dolgokkal foglalkozzak, melyeket nagyon nehéz kezelni.

JKG Bizonyos értelemben tekinthető posztmodernnek mind az *Angel of the North*, mind az ausztráliai sivatagi projekt. A szobrok konstrukciójába beleépült a környezet, a valóság.

AG Még mindig úgy gondolok a sivatagi akcióra, mint kiterjesztett térben létrehozott, a helyszínnel egybekelő szoborra.

JKG Tanultál is korábban antropológiát. Szemléletedben a szobor tárgyasulása elválaszthatatlan a táj kulturális tárgyasításától. Kitapintható benne a termelés természetéről és az ábrázolásról való gondolkodás, és nem akar semmilyen doktrínát sulykolni. Munkáid nyitottak és univerzálisak maradnak bármely kultúra számára.

AG Remélem. Ez megint csak egy olyan dolog, amelyet Jacques Derrida igyekezett dekonstruálni. Nincsenek univerzálék, azonban a szimbólumok mögöttese a test. Ahogyan a szubjektív tapasztalatot térbe vetítjük: elülsőről, mögöttesről, felettiről, alattiról beszélünk. Ezek mind proprioceptív minőségek, melyeket arra vetítünk ki, ami nem mi vagyunk. Azt gondolom, hogy ez remek kiindulási pont, és ezért tértem vissza testhez. A testhez

mint kiterjesztett transzformatív térhez tértem vissza, melyet nem határol be szerep vagy tulajdonság.

JKG Azt is látom, hogy a legtöbb művésszel ellentétben a te munkáid esetében a néző aktívabb részesévé válik a befogadásnak annál, mint ahogy az a legtöbb kortárs művész esetében megszokott...

AG Igen. A műkésztés egyenletének igen fontos része az, amelyet Ernst Gombrich a „szemlélő részesedésének” nevez. Ha nincs meg a részvétel érzete, akkor nincs valódi érték sem.

JKG Korunk művészetének bizonyos része üzeneteket sulykol belénk, nem tesz lehetővé párbeszédet. A művészek döntenek az üzenetről, a metaforák pedig gyakran pusztá eszközök. Úgy gondolom, hogy a te munkáid arra töreksenek, hogy újra érintkezésbe lépjünk magunkkal magunkon belül. Ez nem valamiféle missziós munkát jelent, hanem az élet természetes nyelvének felfedezését...

AG Szeretem azt gondolni, hogy az emberi kreativitásnak azokkal a szerves rendszerekkel kell dolgoznia, amelyek a bioszféránk révén ránk maradtak. És hogy az általunk alkotott dolgoknak valahogyan képesnek kell lenniük integrálódni képzeletbeli kiterjesztéseként az elemi világba. Nem akarom a teret gyarmatosítani vagy bekeretezni, inkább azt szeretném érezni, hogy a szobrok mintegy kiegészítik, folytatják azt.

JKG A tájképi művészet akkor működik legjobban, ha a lábjegyzet szerepét játssza a tájban, melynek révén egy különböző olvasatot generál róla.

AG Az is tud katalizátorként működni, ha egy táj- vagy városrészletet önmaga ábrázolásaként látunk, miáltal az elképzelt valóssá, a valóság pedig elképzeltté válhat. Ezt a csefolyamatot hajtja végre a művészet. Mikor keresztülhaladsz a Tyne-folyó hídján dél felé, és meglátod az Északi Angyalt, ezt az aprócska dolgot álldogálni a Teem-völgy szélén, valamint a füstölgő gyárat, az *Angel of the North* éppen ilyen másfajta jelenlétté válik egy ipari tájban. Ha a kikötő felől érkezel, akkor a vidék mezőgazdasági tájként mutatkozik, az évszakok és termények különböző változásaival. Megint más irányból tekintve bérházak tűnnek föl, egy nagy sűrűségű lakosság-telepítési projektumban. Nagyon érdekesnek találom, hogy az Angyal minden nézőpontból más környezetben látszik, de egyúttal arra is készítesz, hogy minden nézőpontból újra is gondold ezeket a megfelelő kontextusokat. Az emberi élet sok területét érinti: mezőgazdasági, ipari, városi rétegeket, és lehetővé teszi, hogy úgy tekints ezekre a kontextusokra, mint képekre, melyeken keresztül az emberi

élet komplexitását egy olyan érdek nélküli módon tudod szemlélni, mely mentes minden oksági vagy információs viszonytól.

JKG Milyen projektjeid vannak kilátásban?

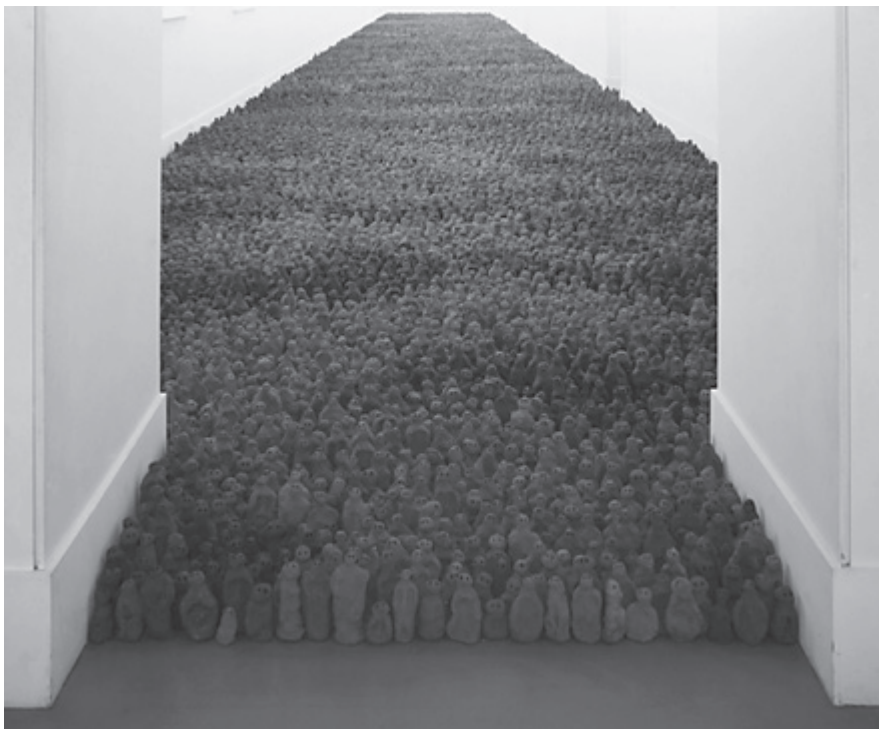
AG Remélem, végre sikerül megcsinálnom a *Brick Man*-t (téglaember), amely egy emberszabású épület lesz. 27 emelet magas lesz, de senki sem tud majd felmenni a tetejére. Egy teljességgel haszontalan felhőkarcoló, te pedig ott állsz az alján, méretei saját méreteidet visszhangozzák. Belenézel ebbe a sötét és akusztikailag rendkívül élénk térbe. Ha sikerül, akkor Kínában készítem el. Lesz még továbbá jövőre egy egyéni kiállításom is új munkákkal a Hayward Gallery-ben májustól augusztusig.

Antony Gormley | *Another Place*, 1997 | Installation view, Crosby, Merseyside, UK
Cast iron, 100 figures: each 189 x 53 x 29 cm | Photo: Stephen White



Antony Gormley | *Field for the British Isles*, 1993

Museum of Modern Art, Dublin, Ireland | Terracotta, Variable size: approx. 40 000 figures, each 8-26 cm tall



Antony Gormley | *Angel of the North*, 1995-98
Gateshead, UK | Steel, 20 x 54 x 2.2 m



Nils-Udo | *The Nest*, 1978

Lüneburg Heath, Germany | Earth, stones, birch trees, birch branches, grass



Nils-Udo

Természet vízió

Az environmental art területén a hatvanas évek óta aktív Nils-Udo az adott vidéken talált természeti anyagokból készít montázs-szerkezeteket. Ezzel kapcsolatot teremt a kertművelés és a művészet között, ám mindig alapvető érzékenységgel viszonyul az adott vidék és táj történetéhez. Nils-Udo módszere kikapintható és gyakran rögtönzött, vizuális ellenpontok létrehozására törekszik a szerves és szervesetlen elemek között. Helyszín-specifikus jellegük, valamint integráló tendenciájuk révén Nils-Udo ültetvényei komoly áttörést jelentettek a kortárs művészetben. A fák, növények és anyagok, melyeket olyan munkáiban használt, mint például *To Gustav Mahler* (1973), *Birch Tree Planting* (1975), vagy a *Spruce Tree Planting* (1976) természeti hímzsmintáknak is tekinthetők. Mind a látható, mind a rejtett struktúrák szerepet játszanak. A *Romantic Landscape* (1992), egy állandó installáció a Ludwig Forum for International Art udvarán a németországi Aachenben, egy teljes „természeti táj”, mesterséges talajon növekedett, ám a területét gyakran látogatják gyerekek. Új Delhiben Nils-Udo gólyahír-füzéreket készített, melyek egy ősi boltívről függönyként omlanak le, előhívva ezzel egy szakrális jelenléteket. A *For the Blue Flower: Landscape for Heinrich von Ofterdingen* (1993-1996) egy kráterszerű domb München mellett, benne egy lezárt kapu mögötti tavacskával és körülbelül 10 000 kék vadvirágot számláló ültetvényel egy újonnan telepített ökoszisztémában. Nils-Udo ültetvények iránti érdeklődése tehát összekapcsolódik a tájszerkezetek építésével. 1994-ben a franciaországi Chateau de L'as-nál, Pau közelében, egy élő spirált alkotott, mely különböző kukoricafajtákból áll, ezzel ünnepe meg a kukorica Amerikából való behozatalának 500. évfordulóját. A közepén egy nyolcszögű torony épült eredeti nem-hibrid maja kukoricafajokból. Nemrégiben a párizsi Jardin des Plantes-ben alkotott egy mesészerű darabot, melyben együtt van jelen a tájstruktúrák, valamint az ültetett elemek iránti érdeklődése.

A természet vég nélküli újratermelő és újratermelő folyamatai legtöbbünk számára feltáratlan maradnak mindennapi életünk során. Nils-Udo áttöri a kortárs kultúra álomállapotát, amennyiben nyilvánvalóvá teszi a valóság észlelésének, meghatározásainak, va-

lamint az ezekre való reflexióknak sokféleségét. A *Nils-Udo: Art in Nature* című kiadványt nemrégiben a Flammarion (2002), valamint a *Nils-Udo's Nests* című könyvet a Le Cercle d'art jelentette meg Franciaországban.

JKG A hatvanas évek óta dolgozol az environmental art irányzatában. Mások is dolgoztak akkoriban ezen a területen?

NU Nem ismerek senkit, aki számára az élő természet átfogó, alapvető értelemben lett volna a témája – beleértve minden természeti jelenséget, melyeket az ember képes befogadni. Még Richard Long minimalista munkái sem tükrözték ezt a szemléletet. Még kevésbé az amerikai Land Art-művészeké, akik gyakran teljesen közömbösen viszonyultak a természetben rejlő vitalitáshoz.

JKG Európában élsz, ahol az emberek természethez való viszonya igen eltérő az észak-amerikaihoz vagy az ázsiaihoz képest. Hogyan vált ezekben a korai időkben környezeti irányultságúvá művészeted? Emlékszel egy meghatározó pontra, mikor azt mondtad, igen, environmental art-ot akarok művelni? Az eredeti lökés romantikus természetű volt, vagy ideologikus, ökológiai, vagy magának a tájnak az esztétikájából nőtt ki?

NU A hatvanas években, a Párizsban gyűjtött növényekből és természetes anyagokból alkotott műveim jelentették az első elmozdulást a táblafestésztől és műtermi munkától. Miután Párizsból Bajorországba utaztam és észleltem a természet veszélyeztetettségét, az egyre terjedő rombolást, alapvető változás állt be tudatomban. A természet lényeként, a benne és belőle élve úgy tűnt számomra, hogy a természet törvényeinek megfelelően élni valami teljesen magától értetődő és szükségszerű dolog ahhoz, hogy túléljünk. A természet eredeti jellegének, sértetlen állapotának megőrzése azt jelenti, hogy megőrzöm a levegőt, amelyet belélegzek, létem alapjait. Minden emberi beavatkozás csak rombolást és pusztítást hoz magával. A pusztuló természet minden egyes újabb darabja a kétségbeesés szélére sodort.

A természettel és a természetben való munkám kezdetein, 1972 óta az ültetvények voltak érdeklődésem középpontjában. Először földet béreltem helybeli gazdálkodóktól Cheimgau környékén, Észak-Bajorországban. A hetvenes évek elején különféle munkákat készítettem itt, föld-modellezéseket, kiterjedt fa-, bokr-, gye- és virágültetvényeket.

Az ötlet, hogy szó szerint beleültessem a műveimet a természetbe, tegyem annak részévé, rendeljem a természet körforgásainak és ritmusainak alá őket, egyrészt mély belső békével, másrészt látszólag kiaknázhatatlan új lehetőségekkel és tevékenységi területek-

kel árasztott el, egy csaknem eufórikus állapotot váltva ki bennem, készen új utak feltérképezésére. A természet részeként napról napra ritmusai és állapotai szerint dolgoztam és éltem. Békében voltam önmagammal. Az évtizednyi absztrakt erőfeszítés a vásznon előtt az életemmel, a természettel, a múlttá vált. A természetes környezet maga vált művészetem helyszínévé.

Ugyanakkor minden egyes új munkával új tudásra tettem szert. Tovább- és továbbhaladtam, egyre mélyebbre hatoltam – mintha csak hívásnak engedelmeskedtem volna, mikor például egy patak folyását követtem vég nélkül tovább és tovább. Hová? A vágyakozásba.

A művészet szempontja teljesen háttérbe került. Arra vágytam, hogy minél közelebbi szimbiózisban tudjak élni, cselekedni és dolgozni a természettel. Maga az élő természet, annak minden jellemző jelensége hirtelen potenciálisan kérdéssé vált. A természet szférája egyúttal a művészet szférájává vált, melybe belevestem magam.

A természetes környezet műalkotássá emelése révén megnyíltam a valóság felé, a természet élénksége felé – áthidaltam a művészet és élet közötti szakadékot. A festészet kétdimenziós absztrakciójának kerülőútján is túljutottam. Képeim ezentúl nem festve, hanem ültetve, öntözve, kaszálva, elkerítve léteztek. Ültetvényeim révén létezésemet összefontam a természet ciklikus változásával, az élet körforgásával. Ebből következően életem a természet ritmusainak útmutatása alatt folyt tovább.

JKG Számomra az egyik legizgalmasabb munkád a *Landscape with Waterfall* (1992), melyet az Atelier 340-ben, Jettében, Brüsszel északi részén alkottál, abban a városban, ahol valaha a szürrealista Magritte is élt. Ez nem pusztán egy természetművészeti darab városi környezetben, hanem a természet szó szerint rá lett ültetve egy erkélyre, a víz pedig a szobából folyt ki az erkélyre, onnan pedig le az utcára. A fa, a kődarabok, valamint a növények a természet olyan képét villantották fel, mely éles kontrasztban állt a helyvel, és a városiasság eme behelyettesítése így valóban szürreálisnak, ám valamiképp katartikusnak is hatott. Hogyan jött létre ez a darab és koncepció?

NU Két részre lehet választani a munkáimat. Egyik részük a természetben és a természettel keletkezik, kizárólag természetes anyagokat használ, a másik részük viszont városi környezetben készül. Utóbbiak alapvetően eltérnek a természeti projektektől. Hogy beindíthassam őket, bármilyen technikai anyagot is felhasználok szükség esetén. Ezek nem természeti anyagok is lehetnek, például vasbeton. Rendszerint városi terekben jönnek létre ezek az alkotások, melyek feszültségüket a zord építészet és a természetes ültetvények kontrasztjából nyerik. A munkafolyamat itt építész-jellegű. Méreteket veszek,

terveket, modelleket készíték, és általában építési vállalkozókra és kertészeti cégekre bízom a kivitelezést.

JKG Szándékos az a mesterkélttség, mely ugyanúgy megfigyelhető *Landscape with Waterfall* című munkádon, mint ahogy a Ludwig Forum udvarán készült *Romantic Landscape*-en, vagy a lyoni *The Flying Forest* (1994) címűn? A természeti elrendezéseket ember alkotta struktúrák alapozzák meg. Az aacheni *Romantic Landscape* igazán szellemes. Egyből látszik rajta, hogy a hegy, a kövek és a fák szándékosan vannak odarakva, és hogy egy konstruált tájat nézünk. A gyermekek számára pedig játszótérként szolgál. Célja van... A tájnak ezt a mesterkéltségét szándékosan tetted a mű jellemzőjévé? Az volt a célja, hogy megértessék a nézővel azt, hogy a mai világban, ahol folyton átalakítjuk a tereket, egyre kevésbé lesznek azok természetesekek? A *Romantic Landscape* azt tudatosítja bennünk, hogy amiképpen tervezés révén megszépíthetünk, úgy hanyagság révén el is rondíthatunk helyeket.

NU A *Romantic Landscape* nevű projektem során arra törekedtem, hogy a tájnak egy bizonyos, német romantikus (és biedermeier) típusát reprodukáljam, egy „liget”, egy „romantikus” természeti helyet, mely maradásra csábít. Egy ilyen liget tipikus összetevőjének számít egy árnyas hely egy dombocskán álló fa alatt, egy szabálytalan kövel, körbevéve virágokkal és nyiladozó bokrokkal; egy gyaloghíd a patakon át; egy malomkő... A táj egy talapzaton fekszik. Van benne egy lankás hegyoldal lucfenyőkkel és rétekkel. A táj egy magas oszlopokon álló padozaton fekszik. A természeti táj gondosan lemásolt példánya egy emelvényre lett állítva, mely által műalkotássá lett nyilvánítva és beállítva. (Leromboljuk az eredeti természeti tájakat, magunknak pedig új, mesterkelt tájakat építünk.)

JKG Az ültetvényekre való váltás, az, hogy fákból, páfrányokból és virágokból álló élő tájat változtatsz művészetté, bizonyosan vegyes reakciókat váltott ki a kezdeti időkben. Úgy gondolom, hogy munkádnak ezt az oldalát a kritikai diszkurzus jórészt figyelmen kívül hagyta, pedig érvényessége egyre növekszik azáltal, hogy az utóbbi időben egyre inkább a művészekhez fordulnak új ötletekért a tájépítészek és tervezők városi, külvárosi vagy vidéki terek beépítésekor. Nemrégiben keletkezett *Shells Flowers* című martinique-i munkádat (1994) megelőzte az a V-alakú hegyoldalba telepített faültetvény, melynek címe *To Gustave Mahler* (1976), és más rendkívül romantikus és reményteli ültetvények. A korai munkáid nagyon személyes módon díszítették a természetet. A mostani munkák inkább arra törekednek, hogy a természetet mint élő elemet visszaintegrálják a művészetbe, mint például a torinói fasétányod (1989), egy olyan emelvény, mely szó szerint lehe-

tővé tette a látogató számára a fák növekedésének első kézből való megtapasztalását...

NU Egyértelműen igaz, hogy a városi terekben készült munkáimat kevésbé jegyzik és értékelik, mint amelyeket a természet ölen alkotott. Ez mindenképpen annak a ténynek tudható be, hogy kevesebb ilyen munkám van, valamint annak is, hogy ezeket egyszerűen nehéz kiállításokra elszállítani. Egyébként is, az embereket először mindig a természetben létrehozott művek tűnékenysége kapja meg.

JKG Egyszer a következőket írtad: „A természet még mindig teljes és kimeríthetetlen az ő menedékeiben, varázsa még mindig valós. Bármely időben, bármely évszakban, bármilyen időjárásban, kicsi és nagy dolgaiban. Mindig. Minden kő alatt lehetséges utópiaik találhatóak, minden levélen és minden fa mögött, a felhőkben és a szélben. Vermeiben az idő embertelen folyama elleni költészettel.”

Hiszel abban, hogy a művészet megváltoztathatja a társadalmat, vagy legalábbis segíthet az embereknek a kommersztól eltérő látásmódok kialakításában, megszabadítani őket a fogyasztói mítoszoktól, melyek nap mint nap elárasztanak tömegükkel? A változás talán az apró dolgok, a részletek felismerésével kezdődik, a fizikai környezet tudatosításával egy olyan korban, amelyben a fejlett technika az ellenkezőjét sulykolja, kimozdítja az egyént történeti, fizikai és természetes környezetéből.

NU Fel kell ismernünk felelősségünket abban, ami történik jelenleg a társadalommal. A művészet mindig a valósággal foglalkozik. Akik becsukják szemüket a valóság előtt, hazudnak, és megfosztják magukat minden értelmes társadalmi és művészet(történet)i cselekvés lehetőségétől. Miért dolgozunk, ha nem az emberért, a társadalomért? Tisztán látó pesszimizmusunk ellenére is reménykednünk kell annak érdekében, hogy éljünk. Ami nekem számít, az az, hogy utópisztikus tetteim művészet és élet fúzióját hozzák létre.

JKG Mikor kukoricával dolgoztál, feltehetőleg az azték kultúra felé való tiszteletadás-ként is, egy nagyobb franciaországi tájat ténylegesen átalakítóttal kukoricailtetvényné, mely egy hatalmas spirál mentén egy központi toronyhoz vezetett. Úgy éreztem, hogy ekkor csaknem átléptél egy határt a mezőgazdaság felé, úgy mutatva azt fel, mint rituális művészeti folyamatot. Hogyan reagált erre közvélemény – művészetként vagy mezőgazdaságként értékelték? Voltak hozzászólások?

NU A *Maize Project* megrendelésre készült, az első európai kukoricaarítás 500. évfordulójára. Végül is „alkalmazott művészet”, mondhatnánk. Kihívás volt mindenesetre. Egy-fajta időutazási spirál ennek a természetett növénynek a történetében. Az ültetvényen 15 fajta kukorica volt elvetve, köztük az eredeti, Mexikóból származó is. Az akció céljáról

természetesen tájékoztatott közönség nagyon pozitívan és érdeklődve reagált. Élvezték a különböző fajták összehasonlítását. A kukoricatermesztés ökológiailag megkérdőjelezhető oldala sem maradt ki természetesen: a műtrágyák és rovarirtók hatalmas mennyisége.

JKG Mesélsz nekem a párizsi Jardin des Plantes-ben végzett munkádról?

NU Ez a munkám arra reagál, ahogyan a formák és a flóra költészete és nyelve létrejön egy tipikus francia parkban. A Musée d'histoire naturelle előtti tágas tér közepén áll Csipkerózsika elvarázsolt rózsakastélya. Négy fasor vezet meredeken felfelé, beletorkollva a sűrű rózsabokor-sövénybe. Minden egyes fasor végén apró fehér felhő emelkedik fel a gyepről, megállás nélkül kibocsátva magából a *Paris* nevű Yves Saint Laurent által alkotott rózsaszencia illatát. Csipkerózsika már a távolból elárulja magát elbájoló rózsailatával.

JKG Milyen projekteken dolgozol jelenleg? Milyen jövőbeni kifejezés-területeket térképez fel a természetben?

NU Tervezett akciók között szerepelnek kültéri projektek: egy németországi kertészeti börzére, egy nagy volumenű projekt a versailles-i kastély elé, a düsseldorfi Neander-völgyben, munkák sorozata a kanári-szigeteki Lanzarote-on, az Indiai-óceán La Reunion szigetén, Dél-Franciaországban. Nagy léptékű installációk készülnek három japán múzeumnak. Különleges kihívást jelent egy létező duzzasztógátnál készülő munka Dél-Franciaországban *La barrage des olivettes* címmel. A vázlatok készen vannak. Tervezem a további együttműködést építésszel városi projektek létrehozására Németországban. Rendszerint projektjeim előzetes konceptuális eszme híján fejlődnek ki. Azokra a természeti közegekre és városi szituációkra reagálok, amelyekkel szembesülök, előre tehát nem tudhatom, milyen projektek bontakoznak ki a különféle természeti közegekben. tájakon, országokban.

JKG Mesélsz arról a nagy munkádról, melynek *Stone-Time-Man* a címe, és melyet nemrégén készítettél Németországban? Ennek az állandó kültéri installációnak a központi jellemzője egy hatalmas szikla, ez van körülveve nagy fenyőrönkökkel, melyek vertikális és horizontális támasztékként is szolgálnak.

NU A *Stone-Time-Man* (2001) a Waldskulpturenweg Wittgenstein-Sauerland számára készült Bad Berleburgban, Köln mellett, Közép-Németország erdős részén. A munka az emberi létezés sebezhetőségét és időbevettségét célozza meg. Egy kőfejtőben fedeztem fel ezt a hatalmas, 150 tonnás sziklát, melyet régen lefejtettek a falról, és arra várt, hogy felmorzsolják. Azoknak a gondolatoknak és érzéseknek a fényében, melyek elkerülhetetlenül felmerültek bennem e monumentális szikladarab láttán, olyan messzire akar-

tam menni visszafelé, amennyire csak lehetséges. A szikla megmunkálatlan maradt. A ritkás bükkösben egy olyan helyet alakítottam ki, amely egyszerre megvédi és felmutatja. Ott áll, a hatalmas rönkök tetején, amelyek méretei visszatükrözik e kőtömeg monumentalitását. Egy fát sem vágtam ki. Minden egyes fenyőrönköt azután választottam ki, hogy egy vihar letarolta őket a Fekete-erdőben.

JKG Ez valamiféle földtörténeti bemutónak tekinthető?

NU A lényeg, hogy a condition humaine-hez van köze.

JKG Úgy érzed, hogy az utóbbi években fejlődött a befogadói oldal a természet-alapú művészeted iránt?

NU Igen, határozottan. Az utóbbi időben fokozott érdeklődés kíséri a természeti munkákat világszerte.

JKG Az environmental art mégis továbbra is marginálisnak számít, leválva a kortárs művészet fősodráról. Az észak-amerikai és európai nagy múzeumokban nem volt még hely jelentős environmental art bemutatók számára.

NU Miért lenne más állásponton a múzeumi közeg, mint általában a társadalom? A természetről való tudás, és így a természettel való affinitás is veszendőbe ment. Aminek nincsen szerepe többé a valós életben, az a művészetben és a múzeumokon keresztül sem tud kifejeződni.

Nils-Udo | *Water House*, 1982 | Wattenmeer, Cuxhaven, Lower Saxony, Germany



Nils-Udo | *La Belle au Bois Dormant*, 1999 | Jardin des Plantes, Paris, France



Nils-Udo | *Habitat*, 2000 | Jardin des Champs Elysées, Paris, France



Nils-Udo | *Root Sculpture*, 1996 | Parque Chapultepec, Mexico City



Dennis Oppenheim with curator John K. Grande at *Earth Art* show, July 2009 | Royal Botanical Gardens, Canada



Dennis Oppenheim

A közélet visszahelyezése a köztéri művészetbe

A kortárs művészet ikonja, Dennis Oppenheim mindig a maga feje után ment. Bár művészete eklektikus, egyúttal elgondolkodtató is. Kísérletezés, a fenséges érzete, valamint egy olyan szobrászati nyelv kialakítása jellemző Dennis Oppenheim köztéri műveire, mely közvetlenül bevonja a közönséget. A *Device to Root Out Evil* (1997) fejjel lefelé fordított templomával, tornyával földbe állítva volt kiállítva a Velencei Biennálén, mely fanyar humorral vetett fel teológiát és művészetet érintő kérdéseket. Az utóbbi időben rendkívül aktív Oppenheim alkotásai között találhatók többek között a *Reconstructed Dwelling* (2007), az *Electric Kiss* (2009), a *Multi-Helix Tower* (2007) és a *Journey Home* (2009).

Dennis Oppenheim videóin és land art munkáiban a test és a táj közötti viszonyokat térképezte fel. Korai munkái leginkább a művészet kiállítótermekből való kihozására törekedtek, a minimalista esztétikával szembeni kihívásként. Robert Smithson-nal, Hans Haacke-vel, Michael Heizer-rel, Jan Fabre-rel és másokkal együtt Dennis Oppenheim volt az elsők között az, aki a szabadban lévő kontextusokat lehetőségként kezelte. Tovább tágította az elgondolásokat, mint ahogy azt Marcel Duchamp valaha képzelte volna. Ahogy a környezet kitérítette a művészet lehetséges metaforikáját a kultúrán kívüli viszonyok felé, Oppenheim a test és a táj felé fordult, hogy a művészet értelmezési kereteit és tartalmait kitérítse. A távolságtartás nemcsak fizikai, hanem kritikai jellegű is volt. A kiállítóteremtől távol a helyszín, a tér, és az anyagok tömege a metaforák bővítésének eszközeivé vált. A *Preliminary Test for 65' Vertical Penetration* (1970) alkalmával Oppenheim egy hegyoldalon csúszott le, hogy egy csíkot húzzon. A kihívás annak a tudat-test igazolásnak szólt, melyre a kortárs művészet gyakran törekszik, és mellyel csapdába ejti önmagát, felépítve saját hordozóját, korlátait, „tulajdonát”. A *Landslide* (1968) során Long Island-en, az 52-es autópálya-kijáratnál vízszintes fajlezőket használt, hogy elkülönítse és kijelölje a domboldalon a beavatkozás terét. Ezzel érzékelhetővé vált a helyszín feltérképezése, a tér racionalizálása, mely egyébként nem válik nyilvánvalóvá.

Míg Robert Smithson a helyszín/helyszínen kívüli kettősségének valódi védelmezője

volt, Dennis Oppenheim a kettő összefüggéseit látta meg. Háromfős, Michael Heizer-rel és Robert Smithson-nal folytatott new yorki beszélgetésük során (1968 decemberétől 1969 januárjáig) Oppenheim így fogalmazott: „A földdel kapcsolatos anyagok felé akkor fordultam, mikor néhány éve nyáron Oakland-ben egy hegy oldalából vágtam ki egy darabot. Jobban foglalkoztatott a kiválás negatív folyamata, mint egy újabb műalkotás létrehozása. (...) Ám ekkor komolyan elkezdett foglalkoztatni a hely is, a fizikai terep. Megkérdőjeleződött bennem a kiállítótér korlátozó szerepe, lelátókon kezdtem dolgozni, többnyire a szabadban, de mindig visszautalva a kiállítótér helyszínére, majd újabb ösztönzésért újra a külső tér felé fordulva. Abból, amit odakinn tanulok, valamit visszahozok a galéria terébe. Azt hiszem, a kültéri/beltéri viszony igen kényes a munkámban. Nem arról van szó, hogy valami szorongás lenne bennem a galériákkal kapcsolatban. Azt otthagynom a galériában. Időnként pedig úgy tekintek a galéria terére, mint vadászterepre.”

A mérföldkő jellegű 1969-es Earth Art kiállítás alkalmával (Andrew Dickson White Museum, Cornell University, kurátor Willoughby Sharp) Dennis Oppenheim a Beebe-tó jegébe hallgatói segítséggel egy árkot vájt. 1968 és 1970 között igen aktívan kísérletezett a land art műfajával. Ekkor készült például az *Annual Rings*, a *Canceled Crop*, valamint a *Time Line*. Az *Annual Rings* (Évgyűrűk, 1968) elkészítése során 150 és 200 láb közötti sugarú koncentrációs köröket vájt a St. John folyó jegébe a Maine állam és New Brunswick tartomány között levő részen. A koncentrációs körök sora egyértelműen utalt a fa növekedésére, de egyidejűleg létezett két időzóna és két ország, Kanada és az Egyesült Államok területén. Egy 10 lóerős motoroszárn segítségével, mellyel 10 percen keresztül 35 mérföld per órás sebességgel hajtott, Oppenheim megalkotta a *Time Line*-t, ezeket a három mérföld hosszan húzódó párhuzamos vonalakat, melyek vizuális metaforái a két időzónának.

A *Branded Mountain* alkalmával szó szerint egy 35 láb átmérőjű X-alakú billogot készített forró kátrány segítségével. Oppenheim a tájat a tehén megbillogozott testévé változtatja. A szarvasmarha és táj közötti viszony volt a témája egy beltéri installációnak is, melynek során marhabőrök szerepeltek egy kiállítótérben. A hollandiai Finsterwalde-beli Conrell kiállítás alkalmából kivitelezett *Cancelled Crop* (1969) Oppenheim egy búzamező bevetését irányította, aratáskor pedig meghagyta a gazdának, hogy csak egy X alakú területen arasson. Csak az X alakú területről learatott gabonából készült kenyér, a maradék learatatlanul maradt. Bár ez egy európai, duchampi értelemben konceptuális, minimalista, galérián-kívüli gesztus, a learatatlan, jobban mondva gyakorlati körforgáson kívül rekedő gabonát tartalmazó 500 zsákot a düsseldorfi galériában állították ki, erről

a „gabonapiaci alapanyagról” készült aratás előtti és aratás utáni fényképek társaságában. Tobago közelében, nyílt tengeren merült víz alá Oppenheim a *Cornfield Transplant* (Kukoricamező transzplantáció, 1969) című akciója során, hogy az óceán mélyére kukoricaszárakat ültessen. Elhelyezési és kontextuális váltások, időbeli és mennyiséggel kapcsolatos allúziók mindig is jellemezték Dennis Oppenheim land art-ját, és az utalások, az anyagok, valamint a helyszínek állhatatos találékonyasága mentén váltakoztak. Dennis Oppenheimnek a művészet fórumához intézett egyik legerősebb kihívása a *Guarded Land Mass* (1970). Maga a táj (land) vált az „érték” metaforájává, melyet a múzeumi tárgyakhoz hasonlóan meg kell védelmezni. Dennis Oppenheim sok más munkájához hasonlóan a Factory sorozat magában foglalta az ipari, a mechanikus és a testi metaforák oda- és vissza játszátását, rekonfigurálását és dekonstrukcióját, hasonlóan korábbi felesége, Alice Aycock művészetéhez, vagy épp Duchamp Három rögzített mértékegységét idézve fel.

A washingtoni Electric City-ben, 1938 szeptember 6-án született Dennis Oppenheim élénk párbeszédet alakított ki a művészeti világban közvetlen akciói, performance-ai, videói, szobrai, land art művei, újabban pedig megbízásra készült köztéri műalkotásai révén. Miután a Stanford egyetemen MFA fokozatot szerez 1965-ben, New York-ba költözik 1966-ban. Első egyéni kiállítása New York-ban a John Gibson Gallery-ben volt 1968-ban, melyet az első egyéni európai kiállítás követett a párizsi Yvon Lambert-ben, valamint ugyanabban az évben a milánói Francoise Lambert-ben. Özvegye, Ami Van Winkle Plumb, valamint gyermekei őrzik emlékét. Dennis Oppenheim munkásságát bemutató kiállításokat szervezett az amszterdami Stedelijk Museum, a montreali Musée d'art Contemporain, a potsdami Kunstraum, a párizsi Pompidou Központ, valamint a new yorki PS1. Oppenheim *Alternative Landscape Components* sorozatából nemrég készült installáció az angliai Yorkshire szoborparkban.

2009-ben, mikor Dennis Oppenheimmal együtt dolgoztam az Ontario-beli Burlingtonban levő Royal Botanical Gardens-ben, meglepett az a kitartó képessége, hogy megragadja a kontextust, és ennek alapján fejlessze ki a szobrot, ezúttal a *Spiral Scarecrow* (spirális madárijesztő) címűt. Akár a kései Steinbeck-karikatúrák, ezek a madárijesztők öltönyt és hegesztőálcot viseltek (utalva a közeli Hamilton Ontario acéliparra, ahol munkahelyek szűnnek meg a globalizáció hatásai miatt). Dennis saját szavaival ezek a spirális madárijesztők bizonyos termelési területekre betolakodó „ragadozók elleni elhárító berendezések”; a termék ebben az esetben kidobott vasreszelékből kialakított spirális alakzat volt a talajon. Mint egy középpont körül örvénylő madárijesztő-csoport, Oppenheim kertje saját

szavai szerint „azon a hisztérián, azon az egyre növekvő paranoián alapult, melynek eredményeképpen a kert tervezését és kivitelezését is a betolakodó ragadozók elleni félelem határozza meg”.

Dennis Oppenheim művészetével foglalkozó áttekintéseknek mindig sajátja egyfajta újraértékelés, függetlenül a „kortárs” művészeti termelés változékonyságától. A Dennis Oppenheim által kifejlesztett kifejezési formákat újra és újra felfedezik maguknak a következő művészgenerációk: test és tér viszonyosságának relevanciája, a test térhez kötöttségének belátása ezek jellemzői. Oppenheim művészete ellehetetleníti a dokumentálást. Munkájának visszhangjai még sokáig hallhatóak maradnak. A történészek kinyilatkoztatnak. A kritikusok terveznek. A művészek, mint Dennis Oppenheim is, feltalálnak.

JKG A köztéri alkotók leginkább saját próbálkozásaik és hibáik révén tanulhatnak; a megfelelő oktatási intézmények csak az utóbbi néhány évben kezdtek foglalkozni a köztéri művészet sokoldalú aspektusaival, valamint azoknak a képességeknek a kifejlesztésével, melyek szükségesek ezen a pályán. A tanulási lehetőségek hiánya és a támogatások korlátozott hozzáférhetősége a feltörekvő köztéri művészek számára talán a két legnagyobb probléma, mellyel a területnek meg kell küzdenie. Ha még nem kaptál megbízást, hogy tehetsz rá szert? Mi számít belépőnek? A harmadik nagy gond a kritikai szövegek és az értelmes média-tudósítások hiánya. A köztéri művészet nagy része egy egyszerű fényképen, vagy hátsó lapon található kis színes képként jut el a nagyközönséghez.

DO A köztéri művészetbe való bekapcsolódás számomra is azután következett, a művészeti világban és galériákban megtett hosszú út után. Még ha nem-konvencionális művészeti módszereknek, a Land Art-nak és a Body Art-nak köteleztem is el magam, melyek ellenállnak a művészeti világ konvencióinak, a galéria és múzeumi rendszer olyan erős öntőformaként érvényesítette magát, melybe bele kellett valahogy kényszerülni. Világos számodra, hogy igen sok baj van ezzel a rendszerrel, de amikor fiatal vagy, te is alkalmazkodsz hozzá, mint bárki más. A korán felmerülő panaszok rendszerint a művészvilág elitizmusát és piaci orientációját illetik. A kereskedők hozzáállása bosszantóvá válik, és elkezdesz lehetőségek után kutatni. Én valójában akkor kezdtem, a hatvanas évek végén és hetvenes évek elején, mikor a konceptuális művészet szárnyait bontogatta. Energiával telített volt az elméleti környezet. A művészeti világ negatív hatásai nagyrészt azért is voltak elviselhetőbbek, mert ilyen dinamikus volt a művészet. Érdekes, hogy akkoriban igen ritkán jutott eszébe bárkinek is, hogy rendszeres köztéri művészetet műveljen. A

kontextus valójában igen kifejtetlen és problematikus volt ezekben az években. Sok megbízás építészeti irodákon keresztül érkezett, és az építészek akkoriban egyáltalán nem voltak olyan szabadok, mint manapság. Az építész rendszerint annyit engedett a művésznek, hogy valami kis absztrakt munkát készítsen a tér sarkára, valami műfaji munkát, mely nem fenyegeti az épületet. Nem igazán volt bajtársiasság az építészek és művészek között; az építész igazából kellemetlenül érezte magát a szobrász élvezkedéseitől. A kollaboráció tulajdonképpen ismeretlen volt; ez még azelőtt volt, hogy a helyszín-specifikus jelzőt használták volna. Ezeket a műveket láthattuk rendszerint köztereken, állami intézményeknél. A terület mára teljesen átalakult, melyben a szobrászat és építészeti ihletett egységet képez; egymást termékenyítik meg ötletekkel. Építészeti jellegzetességek gyakran figyelhetők meg a szobrászatban. Csak figyeljük, milyen gyakran használják szobrászok a „design” szót saját munkáik kapcsán. A művészek sem félnek már annyira a funkciótól, mint régebben. A csapatmunka igen megszokottá vált. Ezek a kondíciók mind az építészeti világból származnak.

Ami azokat a képességeket illeti, melyekre a köztéri művészet műveléséhez van szükség, egyrészt ott vannak a vállalkozói képességek, másrészt egy bürokratikus rendszerben való működés képessége. Ugyanezeket a képességeket ugyanakkor a szépművészetekkel kapcsolatban is meg lehet említeni. A műtermi művész gyakran azáltal boldogul, ha a vállalkozó kedvet egy agresszív attitűddel kombinálja. A köztéri művészet világában gyorsan el kell fogadni a jutalmazások késlekedését. Évekig telik egy projekt befejezése, mely az építészeti szakmához hasonló. A műtermi művészek ellenben pillanatok alatt eredményt érhetnek el.

JKG Hogyan tudod integrálni sajátos művészi látásmódodat sikeresen egy köztéri alkotásba?

DO A köztéri művészet jelenleg is alakulóban van, még azon a magas szinten is, amelyet éppen manapság ér el. Az a katalizátor, melyet a szobrászat és építészeti robbantott be, jelenleg is működik. Az egyedi művész módszere is lehet folyamatszerű, legalábbis én így vagyok vele. Újabban felkutatom a helyszínt, annak elhelyezkedését, történetét, hőmérsékletét és egyéb kondícióit, majd alkalmazom a valóság-elvet. Mikor úgy érzem, hogy minden dimenziót belegyömöszöltem egy szférába, egy labdába, akkor felhajtom az égbe, majd hagyom, hadd pattogjon. A trükk az, hogy készületlenül találjon; itt vannak a tények, most találj inspirációt. Tesztelem az inspiráció összetevőit azzal szemben, amit ismerni vélek a művészetről és annak gyakorlatáról. Ám ennek mindenképpen egyedileg megvilágított inspirációnak kell lennie.

JKG A közösségi értékek, a kulturális és geo-specifikus kontextus szerepet játszanak ebben?

DO Izgalmassá akarod tenni a teret, és a művészet feladata volna, hogy világosságot csilholjon, amelynek fényénél az emberek értelmezni tudják azt. Ahogy említettem, ezek a kondíciók mind a szféra részeivé válnak. A köztéri művészet számára a közösség, és annak érzései fontosak. A szépművészetekben a közösség többnyire érdektelen. Mindig úgy éreztem, hogy egy szépművészeti darabnak sohasem szabad megcélozni a nézőket. A köztéri művészet más, de persze nem akarod lehúzni a munkádat. Épphogy fel akarod emelni: ez egy új tényező számomra.

JKG Nagyobb kihívást jelent neked a köztéri szobrászat, mint a galériabeli? Ha igen, miért?

DO Ezt már részben érintettem, de talán nem eléggé... A köztéri művészeti szektor ingatag terület. Csak azt teheted, hogy beleugrasz abba a keverékbe, amiből áll. Hatalmas keverőgépként kever össze építészetet, design, funkciót, mérnöki munkát, rajzolást, számítógépes munkát, valódi teret és embereket. Erős benyomások terepe; ahogy ezek formálódnak, saját magad kormányozhatod ezeket az összetevőket, amennyiben megérted az egyéni részek szerepét. Ha túl sokat foglalkozol az emberekre tett hatással, akkor pözölsz: óvatosan kormányozol a kellemesség ösvényein. Most egy klisé mondok, de a remény mindig abban áll, hogy a közéleti tudatosságot sikerül megemelned a formai érzékenységedről és tudásodról tett tanúbizonyság révén.

Újra új módokat keresünk a műbe való belépéshez, néha más művekkel való összefüggésben, néha pedig nem. Nem feltétlenül ezekből a kondíciókból kerül elő egy erős és ihletett mű. Sokszor a vélemények térítik el a művészt; gondolj csak a hetvenes évek helyszín-specifikus műveire. Sok szobrász úgy érezte, hogy helyszín-specifikus munkákat kell készítenie, vagy még inkább azt, hogy valamiféle harmonikus viszonyt kell a hellyel kialakítania a siker érdekében. Képzelheted, mit gondoltak ezek a művészek a „plop art”-ről. Pedig valójában a „plop art” rendkívül ihletett is lehet, akár univerzális érvényű is.

Az a fajta helyszín-specifikus művészet, amely a környezetből meríti ötleteit, sokszor nem elég szigorú, túlságosan meghitten kötődik a helyhez, és nem elég agresszív. Minden előzetesen kialakított koncepció lehet problematikus. Légy nyitott. Ne higgy semmiben. Arra kondicionáld magad, hogy felismerd a szikrát, amikor látod.

JKG Egy olyan építész, mint Moisse Safdie, az építészet szerepét szociális és közösségi terek létrehozásában látja, míg mások jobban kedvelik a sokkolásra és lenyűgözésre törekvő megközelítést... A köztéri szobrászatban is hasonló nyílások vannak... Némelyek hülyének tekintik a közönséget, míg mások egyfajta intuitív intelligencia feltételezésével

próbálják odavonzani a nézőt... Megvan a köztéri szobrászat köznyelve és grandiózus víziója is... Mit szólsz ehhez?

DO Bár Moishe Safdie törekvése konvencionális, mégis nemes. Nem tartozik majd bele azonban a megvilágosodott üdvözültek panteonjába. Új hitrendszerekre van szükség; az építész és művészt egyaránt szolgáló számítógép megemeli a téteket. Az ihlet nem kapható pénzért, és nem vásárolható meg a normák ledöntését sem. Ezeket a tulajdonságokat keressük, ezeket jegyezzük meg. Nehéz egy művész vagy egy építész számára olyan eszméket felszínre hozni, melyek saját komfortzónájukat és biztonságérzetüket veszélyeztetik. De nem pont ezt várjuk tőlük? Valójában azt akarjuk, hogy folyton biztonságos területen tevékenykedjenek? Ha például látja az ember azokat az újabb bútortervezéseket, melyeket előbb kályhában megégetnek, és aztán befejezettként bevezetnek, az ösztönzi a bizalmát a művészet folytonos erőfeszítéseiben.

JKG Mennyire volt nehéz az átmenet a köztéri művészetbe?

DO Az én esetemben ez az élmény bizonytalannal nevezhető átmenetnek, hiszen 40 évig tartott. 40 évig bármit nehéz csinálni, de az olvasóid kedvéért igyekszem világosabban fogalmazni ezekről a nehézségekről. Mintha egy hosszú ideig tartó agymosásból szakítottak volna ki. De ahogy egy vallási fanatikust, úgy engem sem lehetett mindentől elszakítani. Legalábbis a fontosabb dolgok megmaradtak a műtermi munkámból a köztéri művek elkészítésénél is. Számomra különösen fontos a mentális folyamat visszatartása, annak nyelvre utaltsága, amikor egy eszmébe belép.

JKG Hogyan viszonyul egy műalkotás a köztéri vagy építészeti közeghez? Mennyire nehéz megragadni és működésképp bírni az eszmét?

DO Manapság rengeteg információnk van arról, hogy a fizikai tér hogyan hat az emberekre. Ez már egy tudomány. De minden tudományágra jellemző, hogy gyakran túljár az eszén a művészet a maga paradoxonaival. Az érzékelés pszichológiájáról és közéleti tudatosságról szóló gondolatoktól fejfájást lehet kapni. De sok művész dolgozott ezekkel az elemekkel, évekig feszegetve a határokat. Ám a műtermi munka bizonyos feltételei sohasem lesznek jelen a köztéri művészetben, és néhány művészt ez nem érdekel. Csak a darabra gondolkodnak, és nem annak térbeli érzékelésére.

A köztéri művészet szélsőséges összpontosítása a helyszínrre (és gyakran annak térbeli határaitra) feltehetően eltérő szellemi atmoszférát teremt, mint a műtermi művész korlátlan elmerülése a tiszta elméletben, olyan feltételektől mentesen, mint például „az emberek jelenlétének odaértése”. Az emberekre tett hatás a köztéri művészet számára

jóval fontosabb, mint a szépművészetben, ahol ez gyakran nem-létezőnek tekinthető.

Az állandóság, a tartósság, a nem-törékeny anyagok használata elengedhetetlen szempontjai egy köztéri szemléletnek, míg a műtermi művészek számára ezek nem kérdések, ők védve vannak a magángalériák és múzeumok által. A „minden játszik”-elv hasonló biztonságérzete jellemzi a laboratóriumban tevékenykedő tudóst, amikor tudja, hogy ott, a tiszta állapotok között, a gondolatoknak nem kell konkretizálódniuk. Néhány negatív reakció, valamint az az érzés, hogy a műtermi művészek kontárak a szépművészetben, és nem konfrontálódnak a valósággal, jó belépőt jelent a köztéri művészet köztes szentélyébe. A számítógéppel felfegyverzett építészek olyan jelentős irányzatot indítottak ezzel el, amelyhez csak néhány fogható a művészettörténetben.

A köztéri művészet tehát e két pont közti visszhangból áll: az építészet fokozódó rezonanciája, valamint a szépművészet demokratikusabb meggyőződéseket bitorló hangja között. A művészek többé nem pusztá dekoratív irritációkat jelentenek az építésznek. Igazából sokszor a művészek magukat „építészeknek” hívják már. Tisztább közeggé vált a művészek számára a köztéri művészet; sokkalta nagyobb mára az átfedés az építészeti köznyelvvel és anyagisággal.

JKG Körülbelül 55 millióan találkoznak nap mint nap köztéri alkotásokkal, ez ezerszer anynyi, mint a galériák, múzeumok és színházak közönsége együttvéve. A Vietnám Emlékművet 10 000-en látják naponta, az aluljárókban és reptereken levő köztéri munkákkal 5 millióan találkoznak naponta. Befolyásolja ez a tény egy köztéri alkotás tervezését, kivitelezését?

DO Hasonló számok hatására hajlamosak vagyunk elgondolkozni azon, vajon ki az, aki még galériákban akar kiállítani. Nem szeretem a galériák és múzeumok fizikai hangulatát. Úgy érzem, mintha azt tettetnék, hogy a művészetnek szüksége van védelemre a szavahihetőségéhez, ami gyakran igaz is. Óvatosan kell fogalmaznunk. Ha a rák gyógyszere volna kiállítva egy védett kamrában, elmennék, és megcsodálnám a jelenséget. Azonban a szabad tér frissessége a terepe az igazi áttöréseknek. Még ha a közönség 60-70 százaléka nem is művészeti érdeklődésű, annál jobb, változtasd meg hozzáállásukat.

JKG Melyeket tekinted legjobban sikerült köztéri műalkotásaidnak?

DO Néhányukra szívesen emlékszem: a freiburgi Albert-Ludwig Egyetem számára készített *Jump and Twist* 1998-ban. A litván fővárosban Vilniusban, az Európa Parkban kiállított *Drinking Structure*. A kaliforniai Venturában a *Bus Home*. A philadelphiai *Wave Forms*. Mindegyiket másért szeretem. A *Jump and Twist* a mikrobiológiai épület függönyén megy keresztül. Egy olyan összefonódó mentális struktúra metamorfózisát teljesíti

be, mint odabenn a hallgatók tevékenysége. A *Drinking Structure*-t azért szeretem, mert egy pszichológiai formával tölti meg az építészetet; belsejében egy vese-alakú medence található. Nincs rögzítve, mozgatható; olyan, amelyet az építészek szeretnének látni a munkájukban. A *Bus Home* lehetővé teszi a buszra várakozók számára, hogy megtapasztaljanak egy kaleidoszkopikus élményt. A philadelphiai *Wave Forms* egy olyan mű, melyet valójában csak rajta átmenve lehet megtapasztalni. Ez egy nagyon vonzó tereptárgy, mert elmozdulást jelent a látni-való szobortól egy utazás tapasztalatává váló szobor felé.

JKG Milyen eljövendő projektjeid vannak tervben?

DO Sok megbízáson dolgozom. Kettő a 2008-as pekingi olimpiára készül; az egyik egy olyan pavilon-szerű építmény lesz, mely a Herzog és de Meuron épület előtt fog állni. A *Light Chamber* (Fényszoba) a denveri törvényszék előtt fog állni. A bírói szobából merítettem ötletet, ahol élet-halál kérdéséről döntenek. Van még jó néhány más projektem is nyugaton, a las vegasi művésznegyed kapuja, vagy az a nagy megosztott munka a semmi közepén, a sivatagban *Tumbling Mirage* (Kusza délibáb) címen, mely gazként kuszálja össze, tükrözi vissza és torzítja el a környező tárgyakat. 1968-ra és a földmunkákra emlékeztet. Készítek továbbá gondolkodásapkákat (*Thinking Caps*), kalapok csoportját, a legnagyobb átmérője 25 lábnyi, melyek felületére képeket vetítünk majd pasadenai közigazgatási negyedben. A *Dancing Still* nemsokára elkészül a torontói szeszfőzdénél. Itt is lesz vetítés, napelemekkel és LED-ekkel. Egy nagyon forgalmas területen eléggé meg fogja döbrenteni az embereket kísérletező funkcióival. Izgatottan várom a fejleményeket!

Dennis Oppenheim | *Annual Rings*, 1968 | USA & Canada border

Schemata of annual rings severed by political boundary. Time: U.S.A. 1:30 pm; Canada 2:30 pm

© Dennis Oppenheim | Photo: Dennis Oppenheim Estate



Dennis Oppenheim | *Cancelled Crop*, 1969 | Finsterwolde, N.E. Holland
© Dennis Oppenheim | Photo: Dennis Oppenheim Estate



Dennis Oppenheim | *Still Dancing*, 2010 | Mill Square, Distillery District, Toronto, Canada
© Dennis Oppenheim | Photo: Dennis Oppenheim Estate



Dennis Oppenheim | *Spiral Scarecrow*, 2009
Royal Botanical Gardens, Burlington, Ontario, Canada | © Dennis Oppenheim | Photo: John K. Grande



Chris Drury | *Dust to Dust, Ashes to Ashes*, 2011



Chris Drury

Az anyag lelke

A Sri Lankában született és a londoni Camberwell School of Art-ban tanult Chris Drury az utóbbi húsz évben hihetetlen nagyságú munkásságot hozott létre. Nagyléptékű munkái során Drury két formát alkalmaz: a kőhalmot és a menedékhelyet. A helyszín kiválasztása – New Mexico-tól Wales-ig – fontos szerepet játszik munkáiban. Széles körben állított ki: legutóbbi kiállításai közé tartozik 2004 eleji *Heart of Stone* az Oriel Mostyn Galleryben, Llandudnoban, Walesben, valamint a londoni Stephen Lacey Galleryben. A *Hut of the Shadow* révén 2002-ben elnyerte az Association for the Protection of Rural Scotland ajánlását. Felkérésre készült helyszín-specifikus művei közé tartozik a 2003-as *Cloud Chamber* a North Carolina Museum of Art részére; az 1998-as *Tree Vortex* Dragsholm Kastélyban a dániai Odsherred-ben, valamint az 1996-os *Cedar Log Sky Chamber* Kochiban, Japánban.

Chris Drury munkái kapcsolatot teremtenek a világ különböző jelenségei, különösen a természet és a kultúra, a belső és a külső, a mikrokozmosz és a makrokozmosz között. Ebből a célból sokféle tudományág felől érkező tudással és technikussal dolgozik együtt, és bármilyen vizuális eszközt, technológiát és anyagot felhasznál, mely a legjobban alkalmazható a helyzethez. Drury több mint harminc éve dolgozik kis közösségekkel és állít ki világszerte; munkássága szerepel a legtöbb európai és amerikai land art-katalógusban.

Jelenlegi projektjei közé tartozik a Déli-sarkon létrehozandó British Antarctic Survey rezidencia, valamint az ökológiáról és politikáról szóló *Mushrooms / Clouds* című kiállítás a Nevada Museum of Art-ban. Az utóbbi évtizedben Drury klinikai orvosokkal azon dolgozott, hogy kapcsolatokat találjon a test és a bolygó rendszerei között. A munkái széleskörűek: rajzok, nyomatok, digitális képek, kórházudvarok, valamint a *Heart of Reeds*, egy kiterjedt nádas létrehozása, a biológiai diverzitás hangsúlyozására, mely az emberi szív keringési mintázatain alapul.

JKG Egy civilizáció művészi önkifejezése jelezheti egy bizonyos kultúra mélységének és szellemének a mértékét egy adott történelmi korszakban. A te struktúráid kulturális

megtestesülések, vagy az emberi történelem és a természettörténet közötti párhuzamok kifejezésére szolgálnak?

CD Nem tudom. Ösztönösen készítem őket – egy előérzetből kiindulva, zsigerből. Utólag lehet okokon gondolkodni, ez a tudatosítási folyamat. A struktúra a folyamat része. Amikor vékony botokból építesz nagy építményt, akkor a szerkezetnek engedelmességre kell bizonyos törvényeknek. Ezt szeretem. A szerkezet egyszerre praktikus és gyönyörű. Ez egy folyamatban lévő struktúra, és így a folyamat mindenféle szinten belép a műbe.

JKG Hiszel abban, hogy a kultúrának szerepe lehet a természet szerepének tudatosításában életünkben?

CD Először is, a természet egy idea, melyet a kultúra alkotott, és a nyelvünkben rejlik. Maga a terminus azt feltételezi, hogy kívül vagyunk rajta – ezért antropocentrikus. Valójában mi vagyunk a természet és a természet „van”. Az életünk egy természeti folyamat.

JKG Satish Kumar szerint alkotnunk kellene egy függőségi nyilatkozatot a függetlenség ellenében, mely elismerné azt, hogy helyünket a világban a kölcsönösségre kell alapoznunk.

CD Így van, ez helyes volna. A probléma azonban az, hogy van egy mélyen meghúzóódó, maradandó dualitás az emberi pszichében, ami miatt soha sem fogjuk feladni önpusztító szokásainkat, amíg meg nem értjük ezt az elválást. Csak ha megértjük, akkor változnak meg tetteink. Enélkül mindig is figyelmetlenül cselekszünk majd.

JKG Nemrégiben elkészült munkád, a *Cloud Chamber* a North Carolina Museum of Art-ban egy apertúrát tartalmaz, mely fák fejével lefelé fordított képeit vetíti a falakra és a padlóra. Így utal az építészeti konstrukcióra is, ám ez az építészet érzékeny a megmaradás kultúrájára, amelyben az ökológiának kiemelt jelenléte van.

CD Az első pillanatban mindenesetre valóban egy ösztönzés vagy előérzet indít el munkámban. Rendszerint ez egy a kinti világból hozott közvetlen tapasztalás eredménye; ebből egy zsigeri reagálás születik. Utólag, miután a művészeti esemény megtörtént, már képes vagyok tudatos kapcsolatok belátására. Ezeket aztán a következő munkáim kidolgozandó ötleteinél használom fel.

Kültéri munkáim közül sok valóban építészeti jellegű. Egy teret zárnak körbe, melybe úgy lépsz be, mint egy építménybe. Mindezek a munkák a kinti/benti, külső/belső fogalompárokkal játszanak. Kívülről tárgynak tűnnek, egyfajta szerkezetnek vagy konyhónak a térben, melyek beleillenek a környező tájba. Így nézve nem tűnnek sem uralkodónak sem túlságosan tapintatosnak a látványban. Belülről nézve azonban olyan élménnyé válnak, melyet nem képes visszaadni a fénykép. Bizonyos módon a külső odabentre kerül és

megváltozik. A nézőnek rá kell csodálkoznia a belső és a külső viszonyának természetére.

JKG Időnként az a művészet, melyet környezetinek neveznek, elveszíti viszonyát az aktuális helyszínnel. Még ha a szabadban, a természetben is készülnek ezek az alkotások, szándékuk pedig az, hogy az élet tünékeny minőségét hangsúlyozzák, mégsem figyelmeznak a helyszínre magára. Hogy helyeznéd el ebben a viszonylatban kőhalmaidat és ágkőtegeidet?

CD A kőhalmok rendkívül gyorsan épülnek fel, a fényképük pedig azt sugallja: „Nézd ezt a helyet, ebben a pillanatban”. Nem a kövek egyensúlyba helyezéséről szólnak. A kötegek, mintegy a térhez fűzött jegyzetként, egyfajta szuvenírként működnek. Ahogy telt az idő, kissé etnikai jellegűnek és ritualizáltak tűnnek, de azért működnek. Alkalmanként még most is építek kőhalmokat, de egyre kevésbé mozgat az, hogy beavatkozzak a „vad” tájba. A „vad természetbeli” élményeimet közvetett formában használom fel, térképekkel, földdel, fényképekkel dolgozom. A tájhoz fűződő élményeket mélyebb szinten igyekszem bedolgozni munkáimba.

A *Driftwood Cairn* (Uszadékfa-halom) egyike azon munkáimnak, melyek a hegy és a tenger tárgyai között bonyolítottak le áruforgalmat. Bizonyos értelemben ez egy rituálénak is nevezhető, mégpedig abban, hogy egy erős fizikai kapcsolatot igyekeztek kialakítani a Hegy és a Tenger között. A *Seven Sister Cairns* munkái során hét krétahalmot építettem a hasonló nevű hét dombos magaslat számára. Az utolsó halmot nagyon gyorsan készítettem el egy vad januári napon. A dagály 15 perc múlva el is mosta őket.

JKG A papírra készült *Medicine Wheel* sorozatod élő növény- és gombafajokat integrált, és párbeszédet folytatott a természettel a kreatív folyamat során. Hogyan fejlődött ki ez a projekt?

CD A *Medicine Wheel* ötlete akkor merült fel, amikor egyszer lehajoltam, hogy felvegyek két bibicotollat a mezőn. Rájöttem, milyen csodálatos volna ezt az év minden napján megtenni – felvenni egy természeti tárgyat. Ennek az egyszerű rendszernek a révén a véletlen, az életem, valamint a természet világa egymásba fonódna. Így is cselekedtem tehát!

JKG Sok műved azzal gondolattal játszik el, hogy az emlékezet olyasvalami is lehet, mely jóval régebben létezik a saját eredeténél.

CD Az emlékezetnek fontos szerepe van az életünkben. Emlékezet híján nem tudnánk beszélni, járni vagy magunkat táplálni. Emlékezet híján olyanok volnánk, mint az újszülöttek. A világban emlékeinken keresztül látunk és cselekszünk. Függsünk tőle. Néhány dolog vagy tárgy képes előhívni bennünk archaikus emlékeket, vagy megmagyarázhatatlan ír-

nyokba képes terelni bennünket. Például ilyen az ősi ír kürt. Az ősidők-beli Földről szól, innen vannak a tőzgeből döngölt kürtjeim.

JKG A South Carolina Botanical Garden egy élő laboratórium, ahol a környezeti szobrok és helyszín-specifikus installációk lebomolhatnak, és így beléphetnek egy olyan életfolyamatba, melyből alapanyagaik eredetileg származnak. A *Time Capsule* két fonott fa kupolájával és több mint hatvan fanyarkabokrával eklektikus hatást kelt. A nagyobbik kupolában van egy döngölt föld mag, benne elásva egy időkapszula. A monolitikus belső formát faágak fonják körül, és erősítik meg. Ösvény köti össze a két egységet. A két kupola között és bensejében húzódo ösvény a végtelen jelére emlékeztet. Gondolom, azért integráltál élő fákat a fonott szerkezetbe, hogy lebomlás és növekedés együtt jelenjen meg benne.

CD Igen, az ötlet, hogy a „növekedést” beleépítsem a munkámba, akkor jött, amikor láttam lassan lebomlani előző munkáimat. Úgy éreztem, hogy a lebomlás a mű része, és így a bomlás ellentéte, az „élet” szintén bekerülhet a darabba. Tehát valóban, legtöbb munkám egyidejűleg bomlik és növekszik. A földet dombbá döngöltem az összefonódó ágak belsejében, ahol négy élő fa is állt. Így a kosárdomb otthagyja majd nyomatát a döngölt földön, miközben lebomlik, a négy élő fa pedig a döngölt föld körül növekedik és összefonódik majd. A két külső kupola szintén elrohad és lemorzsolódik. Fokozatosan átadják majd helyüket egy beoltott nyolcas-alaknak, fák kettős gyűrűjének, mely aztán egy fává fonódik össze. Ez végül teljesen más alakzatot eredményez majd, mint az eredeti kupoláké volt. A káosz és bizonytalanság bele van építve a folyamatba. Így dolgozik a természet.

JKG Azok a struktúrák a legérdekesebbek, melyek egy faj vagy egy helyszín különlegességére adott ösztönös és imaginárius válaszként értelmezhetőek munkáid közül. A *Reed Chamber* ilyen például: sok munkához hasonlóan ezt is együttműködésben csináltad – ebben az esetben Chris Tomkins nádazóval. A helyileg elérhető alapanyagok használatával arra ébresztesz rá bennünket, hogy ezek jóval harmonikusabban integrálhatóak a környezetbe a behozott anyagoknál.

CD Ez bizonyára így van, azonban csak az iparosodott és elidegenedett országoknak szükséges ezt újra felfedezniük. A világ nagyobbik része józan megfontolásból és szűkségből is helyi anyagokat használ fel.

JKG „Tájrajzaid”, mint például a *Heart of Reeds*, mely a Lewes Railway Land Reserve-nél készült el, az emberi szív szövetének kettős örvény alakzatára hasonlítanak. A *Heart of Reeds* a természet makrokozmoszikus és mikrokozmoszikus mintázatai közötti párhuzamot testesíti meg. A mikrokozmosz és makrokozmosz fogalmait írja le Theodore Schwenk *Sensitive Cha-*

os című úttörő könyve. Schwenk szerint ezek az erők és az általuk eredményezett formák a spirituális világtól kapnak impulzusokat. Mit gondolsz erről? Képes a művészet az embereket mélyebb spirituális és ökológiai kérdések megfontolására sarkallni?

CD Mindenképpen. A „spiritusz” szó az ógörög „lélegzet” jelentésű szó derivátuma, mely az életre utal. A földi életerő alkotja a Föld szellemét. A spirituálisnak tehát az „életerő-höz” van köze, az életerő pedig minden lelkes lény sajátja (az ősi algonkin nyelvben a kő is ilyen lelkes lény). Ha ez a kapcsolat megvan, akkor a művészet a kapcsolat fenntartásában és közlésében segíthet.

JKG Projektjeid publikációinak milyen szerepe van? Része ez magának a művészetnek?

CD A legtöbb esetben publikációkon keresztül ismernek meg, tehát ez nyilván fontos része a munkámnak, a fényképek azonban mindig korlátozott érvényűek, és mindenkinek azt tanácsolom, hogy ha teheti, első kézből tapasztalja meg a műveket.

JKG Készítettél néhány rajzot a sri lankai hegyi életről. Egyként inspirált Ladakh, a Hebridák, Manhattan vagy a Jurai Alpok. Az utazás és az emlékezet hasonlóan rétegzett, mint ahogyan munkáid során a természet különböző aspektusai rétegződnek egymásra, például gomba spórák régi térképekre, ilyen módon elvegyítve a közvetlenül természetit a természetire való racionális reflexiók ellenpontjával. Ezek a munkák gyönyörű előhívásai az emberiség természethez és természetben való viszonyainak.

CD Azt hiszem, helyesen látod, ezek a munkák valóban az érzékelés rétegeiről szólnak (valójában minden munkámnak olyan jelentésrétegei vannak, melyeket a befogadó visszabonthat). E rétegek felfedezése a mű ciklusainak folytatólagos része. A másik szerepe ezeknek a műveknek repetitív jellegű. Cselekvések, vagy szavak ismétlései (ezt tettem három hónapon keresztül a *Destroying Angel*-ben). Egy cselekvés ismétlése a mantrázáshoz hasonlít, egy folytonos meditatív állapothoz. Ezt nagyon szeretem, de szükségem van a nehéz fizikai munkára is, kövek építésére vagy ágak összefonására, hogy a meditatív részt ellenpontozza. Az ismétlődő belső feladatok ahhoz hasonló tudatállapotot okoznak, mint amikor valaki több mint egy hétig gyalogol úttalan utakon.

JKG Melyiket részesíted előnyben: a szabadban dolgozni, vagy helyszín-specifikus installációkat létrehozni egy belső térben?

CD Mindkettőt szeretem. A galéria templombelsőre hasonlít. A szabadban meg kell teremtened ezt a templomi teret olyan módon, hogy ne különüljön el a környezetétől, hogy a környezet részévé váljon. A galéria egy zárt tér, a fókusz tehát a belsőn van, ám a belül készített művek a külvilágról is szólhatnak. A kültéri munkáknak integrálódniuk kell a táj-

ba, egyidejűleg azonban olyan művek is, melyekbe beléphetsz. A belső élménynek része a külső, környező tér megváltozott aspektusa (melyet mintegy lencsén vagy a szövedék nyílásain keresztül látsz). A benti és kinti munka tükrözi műveim belső/külső természetét.

JKG Chris, úgy tudom, meghívtak egy antarktisi geológiai expedícióra. Művész a tudósok között... Mesélsz a projektről?

CD A British Academy Survey rezidens művész és író program részeként utaztam 2006-2007-ben. Egyike voltam a két művésznek a sok tudós között. A Rotherán, az antarktisi félszigeten található fő bázishoz jelentkeztem, mert ott van egy kifutópálya, ahonnan mélyebben be lehet menni a szigetre.

Stanley felől egy cirkálóhajón utaztunk lefelé, két hetem volt arra, hogy beszélgessek a tudósokkal arról, mit is fognak ott csinálni – nagyon értékes időszak volt, később pedig néhányukhoz csatlakoztam is a belső gleccserek távoli táborában.

Miután Rotherán akklimatizálódtam, készítettem egy-két videofelvételt – egyikben egy öbölbeli jéghegyet a nap minden órájában három percig rögzítettem a nyári napforduló idején. Széljelentéseket és légnyomás-adatokat kaptam minden nap a meteorológiai bázisról. Az ottaniak technikai felkészültségének segítségével egy kettős örvény rajzot helyeztem el a GPS-be, így, amennyiben lehetőség lesz rá, készíthetek egy hatalmas rajzot a jégen a Skidoo segítségével Sky Blu-nál, egy kis belső bázisnál.

Végül karácsony után repültem beljebb a kontinens belsejébe, a Sky Blu támaszpont-hoz, ahol néhány ember volt csak. Itt három tünékeny munkát alkottam a jégen: *Wind Vortices* – a GPS rajzokból; *Iceprint* – egy felnagyított ujjlenyomat a friss havon; valamint a *Cloud Igloo*, mely egy iglu nyitott tetején keresztül készült fénykép az égről. Az idő nagy részében azonban olajshordók lerakásában segítettem és tudósokkal beszélgettem, megmásztam a közeli Nunatac-csúcsot, és egyáltalán elmerültem ebben a csodálatos élményben. Elutaztam egy rövid időre az Ellsworth-hegyekhez is, egy kis támaszpontra, ahol két hegyet is megmásztam.

Mikor visszaértem Angliába, folytattam a munkát a tudósokkal, a radarjuk által felvett adatok alapján arról, amit a helyszínen nem láthattunk: a négy kilométer mély mozgó jég áramlatokról, melyek a tájképződést alakítják. Ezek az echogrammák, melyeket a radarjelek jégen keresztül való leküldésével és a válaszok fogadásával készítettek, olyan alappal láttak el, mely egy teljesen új és váratlan területre irányítottak a munkámat, ezen dolgozom jelenleg is.

JKG Koblenzben készítettél egy helyszín-specifikus palalemezekből álló munkát. Hogyan viszonyul ez korábbi munkáidhoz?

CD Készítettem egy sorozatot örvény-munkákból, melyek alakja mintha a föld belseje felé örvénylene, kapcsolatot teremtve az univerzális energiaformák – folyók, éghajlati tényezők, galaxisok között. A koblenzi munka ott található, ahol a Mosel folyó a Rajnába ömlik – ismert történelmi helyszín sokféle konnotációval. Az alapanyagul szolgáló pala a föld alatt található, ez adja a tájegység borainak különleges ízét.

JKG A finnországi Pori Art Museumban egy hasonló művet készítettél nyírfákból a beltéri Eco-Art kiállításra...

CD A Pori installáció valóban odabenn készült, nyírfarönkök felhasználásával, mely a vidéken nagy számban fordul elő, rendkívüli vajszerű kérgével. Folyamatban van egy másik installáció is a University of Wyoming részére, ahol a Sziklás-hegységéből származó elszenesedett ágakat és szenet használok majd fel. Az összefüggést itt az jelenti, hogy ez az állam szenet és olajat exportál, melyek égetése globális felmelegedéssel jár, a Sziklás-hegységbeli telek így enyhébbekké válnak, és nagy számban tenyésznek a fenyőtetvek és egyéb kártevők. A Sziklás-hegység erdői kihalófélben vannak. Remélem továbbá, hogy sikerül jövőre egy rezidensprogram keretén belül Kínában, a Csungking közelében Három szurdok közelén belül eltöltenem némi időt. A projekt ugyancsak környezetvédelmi kérdéseket céloz meg, és kiállításokkal zárul Angliában és Kínában. Ezt az örvényformát itt, a Jangce partján is használhatom majd.

Chris Drury | *Koivu Spiral Carbon Sink*, 2011, Pori Art Museum, Pori, Finland
Birch trees. Installation view of Eco-Art show with Wind Vortices in background



Chris Drury | *Rhine Mosel Slate Whirlpool*, 2010 | Koblenz, Germany | Commissioned by the Koblenz Garden Festival, 14 m diameter – 20 tons of slate | Photo: Bundesgartenschau Koblenz



Chris Drury | *Star Chamber*, 2006

Dyer Observatory, Vanderbilt University, Nashville, Tennessee | Photo: Dyer Observatory, Vanderbilt University



Chris Drury | *Heart of Reeds*, 2004 | Lewes, East Sussex, UK
A collaboration with the Railway land Wildlife Trust and Lewes District Council
Funded by Viridor Plc, Arts Council South East and Harveys Brewery | Photo: Nicholas Sinclair



David Nash | *Standing Frame*, 1987 | Walker Arts Centre



David Nash

Valódi élő művészet!

David Nash, brit szobrász világszerte alkotott szobrokat és élő művészeti (living art) installációkat. Élő elemeket, pl. módosított növésű fákat alkalmazó műveiről a legismeretesebb. Ezek közül a legjelentősebbek az *Ash Dome* (Kőriskupola) (1977), egy 22 kőrifából álló gyűrű a szobrász otthona közelében, Walesben, ami jelenleg is nő; hasonló projekt a *Divided Oaks* (Megosztott tölgyek), a holland Otterlói Kroller-Muller múzeum felkérésére, kb. 600 fát tartalmaz; vannak olyan szobrai is, amelyeket állatokal való kölcsönhatás teljesít ki, mint a *Sheep Space* (Juh-tér) (1993) a dán TICKON központ részére, és egy újabb Virginiában, egy organikus juhfarmon. Mesteri faragászata nem pusztán formalista, hanem gyakran kiterjesztése a környezetnek és a történelemnek, vagy utalás azokra; ilyen a *Through the Trunk, Up the Branch* (Törzsön át, ágakon fel) (1985) Írorszában, vagy a *Nine Charred Steps* (Kilenc üszkös lépcsőfok) (1988-89) Brüsszelben. Nash munkáit tekinthetjük a szakadatlan természeti folyamatok mulékony kifejezéseiként is. A *Wooden Boulder* (Faszikla) (1978) faragott tölgy szobra természetes pályán lecsúszott a domboldalon, bele a patakba. Az évek során akadozva mozgott a patak mentén, a természet és a gravitáció törvényei szerint, bár néhány beavatkozás szükségessé vált.

JKG Első munkád, amit megismertem a 70-es években ültetett, 22 kőrifából álló gyűrű volt, az *Ash Dome*, amely mai napig nő házadhoz közel, a Wales-i Ffestiniog völgyben. Az *Ash Dome* olyan művészetet tükröz, melynek nyelvezete magába építi a természet élő folyamatait, ennek pedig mi, emberi lények is részei vagyunk. A későbbi *Divided Oaks* projekt hasonlóan áttörő jellegű, hiszen ezek az alkotások kertészetbe csapnak át, és végső soron újra meghatározzák az alkotói folyamatot. Ezek a művek számomra megkérdőjelezik a posztmodern ethoszt, amely szerint a művészet, akár a legtöbb más ágazat, valahogy elkülönül az élet folyamától.

DN Az *Ash Dome*-hoz képest a *Divided Oaks* fái már megvoltak a Kroller-Muller múzeum parkjában. Az ottani talaj nagyon homokos, a növények nehezen nőnek benne.

Volt egy negyedholdnyi csenevész tölgyes, amelynek a fái nem nőttek, nem fejlődtek. A helyszínt azért ajánlották fel, mert úgymint ki akarták húzni a fákat. Kb. 600 fa volt. Növekedésüket az akadályozta, hogy nagyon közel voltak egymáshoz. Évi növekedésük elhanyagolható volt. Arra gondoltam, ahelyett, hogy megtisztítanám, majd újraültetném a területet, inkább a meglévő fákat fogom felhasználni. Szétválasztottam őket úgy, hogy a keletkezett nyílt tér alapja kelet-nyugat irányítású legyen. Az így keletkezett csatorna végén a fák összeértek. Arra kértek fel, hogy valami értelmeset csináljak, olyan kölcsönhatást, ami jelzi az emberi jelenlétet.

JKG Ilyen munkához nyilván a természet manipulációjával jár. Nyírod a fákat?

DN Hajtogatásnak nevezem. Az apró fákat egyszerűen félrefésültem, és karóval rögzítettem. A nagyobbakba egy sor V-t faragtam, hogy hajlíthatók legyenek, majd bekötöttem, hogy a szövetek begyógyuljanak. Hát ez felébresztette a fáimat. A beavatkozás stimulálónak bizonyult, növekedésre kényszerítette őket. Most is nőnek, és felfele görbülnek.

JKG Az *Ash Dome* Wales-ben egy másik élőfa műved...

DN Az *Ash Dome* volt az első ültetett munkám, a saját földemen, a Wales-i parton. Azáltal, hogy a fákat én ültettem úgy, hogy bizonyos alakzatban nőjenek, nagyon különbözik a *Divided Oaks*-tól. Egy másik nagy különbség a távolság: a *Divided Oaks* a Kroller-Muller múzeumnál, nagyon távol van az otthonomtól, az *Ash Dome* nagyon közel. Az *Ash Dome* egyik legfontosabb konceptuális vonása a saját hosszútávú elkötelezettségem.

JKG Ez közvetlen kapcsolatot jelent azzal a földdel.

DN Hát igen, ezt is. De a késő 60-as és a 70-es évek land art-ja a tájban tett gesztusokat jelentett. Michael Heizer és Richard Long munkáit követtem, ezért valami módon tanárainak tekintem őket. Ami zavart, az a rengeteg gyaloglás volt – a hatalmas testi erőfeszítés; és aztán még több gyaloglás. Itt maradtam, Richard tudta, hol vagyok.

JKG Nem sokan látták a munkát.

DN Látták mások is, dehát mi történik ott? Úgy gondoltam, nekem ott kell lennem, főleg ha ültetett munkát készítek. El kell köteleznem magam, mellette kell maradnom. Így hát ez egy 30-40 éves projekt. Teljesen más, mint a kérészerű munkák nagyrésze. Csak akkor működik, ha mellette maradok.

JKG Wales-ben, ahol élsz, nagy hagyománya van a tájmódosításnak. Akárcsak a te természetbeli munkáidban, a táj soha nem érintetlen, és Wales dombjain és völgyeiben még az emberi beavatkozás maradványai is láthatóak. Te az emberi jelenlétet egyesíted a tájjal, méghozzá nem is kesztyűs kézzel, ezt jelenti a szobraid és a természetes környezet közvetlen kölcsönhatása.

DN Az *Ash Dome* nagyon közvetlen. Sokmindenkit bosszant is. Amikor a 70-es években elkezdtem, a környezetvédő mozgalom éppen elkezdett megnyilvánulni. Észrevettem, hogy a környezetre figyelő városlakók azt hiszik, az ember csak parazita, a természet pedig sokkal jobban megvan nélkűlünk. Az üzenet: „Ne nyúlj hozzá!”. Aki falusi, mezőgazdasági vidéken él, láthatja, ahogy az emberek folytonosan hozzányúlnak a földhöz. Megélhetésük egy része táplálni a városokat. Az *Ash Dome* lényege részben: „Avatkozz be!”. Ironikus, hogy az emberek imádják az élősvényt, de nem szeretik, ha valaki nyír, metsz, vagy hajlít. „Ó, szegény fák!” a valóságban a természet nagyon jól megvan olyan ember mellett, aki törődik és együttél vele.

JKG Élő szobraid se nem szűziesen posztmodernekek, se nem politikailag korrektek! A fa az élő elem, ami megmunkálható, alkalmazható, manipulálható. A hangsúly mindig a természet és az emberi kultúra kereszteződésén van. Nem ellentétesek, hanem szimbióták, és összefonódnak.

DN Amikor 1977-ben elültettem az *Ash Dome* 22 fáját, a hidegháború még fenyegető volt. Komoly gazdasági pangás volt, rengeteg munkanélküli, az atomháború pedig reális lehetőség. Gyilkoltuk a bolygót, és ma is ezt tesszük, kapzsiságból. A brit kormányok sűrűn váltották egymást, ezért csak nagyon rövidtávú politikai és gazdasági irányelveink voltak. A gesztus, ültetni valamit a XXI. századra – és erről szól tulajdonképpen az *Ash Dome* – hosszútávú elkötelezettséget, krédóból fakadt tettet jelentett. Nem tudtam, mit szabadítok magamra vele...

JKG És hogyan ért be az *Ash Dome* az évek folyamán?

DN A lényeg az volt, hogy a XXI. századra készült. 1977-ben indult, amikor 2000 nagyon távolinak, szinte elképzelhetetlennek tűnt. 1997-ben elkezdni nagyon giccses lett volna. A Millénium pillanatát ott töltöttük a feleségemmel. Nem egész éjszaka, de ott voltunk este 11-től fél egyig. Süllyesztett gyertyákkal belülről megvilágítottam, épp csak pislákolat.

JKG Van a munkáidnak köze a rituáléhoz, vagy előadáshoz? A Kotuku-i (Japán) *Snow Stove*-ra (Hókemence) (1982) gondolok itt, az Észak-Wales-i *Ice Stove*-ra (Jégkemence) (1987), és a Bute szigeti (Skócia) *Sea Stove*-ra (Tengeri kemence) (1981).

DN Nincs! Semmi közük rituáléhoz, vagy előadáshoz. Semmi sámánizmus. Hozzá lehet társítani ezt is, de az én ügyem alapvetően gyakorlati. A spirituális az anyagiba ékelődik, a kettő pedig lényegében összekapcsolódik. A földdel dolgozni az alapvető, gyakorlati értelemben spirituális tevékenység.

JKG Amikor fát égetsz a szobraidban, mint a *Black Dome*-ban (Fekete kupola) (1986), a

folyamat egy ősi megújulási ciklushoz kapcsolódik. A szén, ami például erdőtüzek alatt keletkezik, természetes jelenség, regenerálja a talajt. A *Black into Green* (Feketéből zöldbe) (1989) is lazán rendezett üszkös fatörzsek együttese Franciaországban, a Vassivire-tó egy szigetén.

DN Amikor a *Black Dome*-ot csináltam, egy voltam a 12 művész közül, akiket az Erdészeti Bizottság felkért nyilvános munkára a Dean-i erdőben, Gloucester-ben. Ezen a vidéken nagy múltja van a szénégetésnek. Sok vasérc van a környéken, a szenet pedig az érc olvasztására használták. A dombosabb részeken, egy múltbeli foglalkozás visszhangjaként, szintezett területeket találunk, ahova a boksákat építették. Itt annyi szenet tartalmaz a talaj, hogy csak bizonyos növények élnek meg. Ismerve a történetet, faszénből, egy törekeny anyagból építettem egy halmot. 900 elszenesedett ág alkotta a 8m átmérőjű, közepén 1m magas kupolát.

JKG Az égetés maga akció volt, a kupola pedig a szénégetés emlékműve, az emberi jelenlété egy látszólag „természetes” helyszínen.

DN Az elképzelés az volt, hogy majd rakásnyi humuszra bomlik le, és csak bizonyos növények nőnek rajta. Arra már nem számítottam, hogy az emberek szeretnek járni rajta. Nagyon megtaposták, de túlélte. Új biztonsági törvények jöttek, amik szerint a *Black Dome* emberek számára nem biztonságos, és betemették. Most már csak egy halom, de amúgy is azzá vált volna...

JKG Famunkáid mintha valamiféle nyelvtant, vagy nyelvet tartalmaznának. Két elem furcsa szembeállítására engedi az anyagokat önmagukért szólni a tárgyon vagy alakzaton belül. A természetes és faragott formák furcsa kapcsolódása a faragásnak ehhez a fizikai nyelvéhez képest kérdésessé teszi jelenlétünket.

DN Tárgyakat készíteni, gesztusokat tenni és fenntartani bizonyos helyeken, tudva, hogy mások megnézik, arra készíti az embereket, hogy tudomásul vegyék. Úgy gondolom, minden emberi magatartásnak van morális és immorális oldala. Rothko szerint saját festményei morális kijelentése, és én diákkoromban ezt nagyon komolyan hittem. Úgy tűnik, minden emberi gesztusban van morális tartalom. Az biztos, hogy jelképezi egy emberi lény viselkedését. Remélem, hogy ha valaki, aki semmit sem tud a munkámról, és találkozik vele, megérzi azt a könnyű érintést, hogy ez a valami itt lépcsőfokként szolgál az agynak annak a bizonyos helynek a kontinuumába.

JKG minden ősi kultúrának erős kapcsolata volt a földdel, létezett egy alapvető találékonyság a kultúra túlélését döntő módon segítő anyagok használatában. Az ilyen kor-

látok megértése a végtelen érzetét hozta magával. A jelenlegi kultúra anyag és termék iránt fogyasztói hozzáállásra biztat, holott minden anyag végsősoron a természetből jön, és onnan származik. Kiveszőfélben van az a fizikai, tapintható érzés, a kötöttségé olyan helyekhez, amik a munkáidban testesülnek meg.

DN Változó mértékben spiritualizáljuk az anyagot, amivel dolgozunk. Tudattalanul olyan nyelvezetet alkotunk, amit egy másik emberi lény meg tud érteni. Összekapcsolódunk a spiritualitással, ami belekerült. Ez nem rituálé, hanem józan ész által történik.

JKG És a művész egyéni nyelvezete saját tapasztalatát tükrözi?

DN Igen. Egyéniség az anyagi világ globális valóságán belül.

JKG Létrás és lépcsős alkotásaid szokatlan metaforák, amik megőrzik a fa épségét, a fa forma természetes hullámain, miközben mesterséges formákat építesz bele. Az írországi *Through the Trunk up the Branch* ezt drámaian példázza, egy sor létrafok megtöri a fa tövét... Ebben az esetben a fa olyan struktúrát tart, amely felemelkedést vagy leszállást jelképez.

DN Írországban mutattak egy hatalmas, kiszáradt szilfát, amit a tulajdonos nagyon szeretett. Egy ír favágóval úgy döntöttünk, hogy nem gyökérből vágjuk ki, hanem az első elágazás fölött. Faragtam tíz szobrot a tetejéből, és végül ez a hatalmas törzs maradt, a nagy ággal. A lépcsőfokok maguk egy felfele irányuló gesztus. A szomszéd farmer azt mondta, szeretne felmenni rajta, meginni egy Guinness-t Istennel!

JKG Mit gondolsz, lesz még ültetett munkád? Van olyan terved, amihez élő elemeket akarsz használni?

DN Nagyon óvatos vagyok az otthonomtól távoli munkákkal kapcsolatban. Ha ilyenre szerződöm, az öt, esetleg tíz évet jelent. Felét kifizetik, amikor nekilátok, a másik felét pedig a nyereségből kapom, 5%-ot minden visszalátogatáskor. Így van egy mézesmadzag, ami visszacsalogat.

JKG Mit érzel munka közben, amikor faragsz, vagy tárgyat készítesz?

DN Általában feltölt az ötlet, mivel az ötleteknek energiája van. Engem felfrissít. Szeretem az eszközök ökonómiáját, amikor formát vágok, leesik egy darab fa, ami felhasználható apróbb tárgyakhoz. A nagy, külföldi projektek esetén abból adódóan, hogy mi mindent akarok csinálni, mit akarok megvalósítani, együtt kell dolgoznom másokkal. A szociális dinamika nagyon érdekel.

JKG Ez cserefolyamat.

DN Annak kell lennie, hogy működjön. Nagy öröm megteremteni a megfelelő hangulatot. Néha nem sikerült, ilyenkor a munka nagyon terhessé vált.

JKG Szerinted van a szimbólumoknak szerepe a munkádban? Van a munkának nyíltan szimbolikus ereje? Egy bizonyos munka jelképes olvasata a nézőtől származik?

DN Amikor a *Cube, Sphere, Pyramids*-t (Kocka, gömb, piramis) csináltam, rájöttem, hogy ezek a formák – háromszög, kör, négyzet – egységesek. Az embereknek fekszik ez a csoportosítás. Amikor olyan formát csinálok, mint például egy kereszt, rákérdeznek: „Ez mire való?” Vannak formák és kombinációk, amik, úgy tűnik, univerzálisan és kulturától függetlenül kielégítőek. Én pedig tovább csinálom ezeket, mert ez az aspektus végtelenül lenyűgöz.

JKG Volt Constantin Brâncuși munkásságának szerepe abban, hogy ezt az irányt választottad?

DN Alapvető tapasztalat volt számomra. 18 éves voltam, iskolából utaztam hazafelé, akkor láttam először a régi modern művészeti múzeumban. Azelőtt öreg mesterem mesélt róla. Más volt, mint a többi tárgy, mintha beszorították volna a helyre, ahol állt. Ez nagyon tetszett. Legközelebb 22 évesen, más körülmények között látogattam vissza, megláttam ugyanazt a helyet, és csak akkor jöttem rá, milyen mélyen hatott bennem ez a spiritualizáció. Azóta is áhítatot érzek iránta. Ezt nevezem morális gesztusnak!

JKG Igen, *A végtelen oszlop* (1937). Brâncuși egyaránt tudott univerzalitást lehelni egy magányos szoborba, és egy faragott ajtóba. Nála a praktikusság és az esztétika elválaszthatatlanok.

DN Emiatt határoztam el, hogy abban a térben akarok élni, ahol dolgozom. Nem szeretek Capel Rhiw-re, Wales-i otthonomra, mint Brâncuși-másolatra gondolni. Sokkal inkább felnagyítása annak az élménynek.

JKG Van munkád, ami praktikus elemeket tartalmaz, beleépítesz funkcionalitást a szobrászatodba?

DN Igen. Készítettem faragott végpapír-tartókat különböző embereknek szerte a világon, és néhány korlátot is, faágakból, melyekbe kapaszkodni lehet. A *Black Through Green*, amit a St.Louis-i Laumeier Sculpture Parknak csináltam, részben egy erdős területbe épített, 5 méteres üszkös tölgyfa lépcsőfokokból állt, azzal az elképzeléssel, hogy a kirándulók majd ösvényt koptatnak a közepére, érintetlenül hagyva a végeket. A brüsszeli *Nine Charred Steps* felmegy egy parton, majd funkcióját elhagyva, kinyúlik a térbe.

JKG A domborzatnak nagy szerepe van ezekben a munkákban, a helyszín kiválasztására biztosan nagy gondot fordítasz. A munkák általában szerény beékelődések, nem tűnnek dominálni a helyszínt.

DN Helyszínhez illő (site appropriate). Helyszín-specifikus (site-specific), nem elég jó

kifejezés. Túl homályos. A terep, a föld abszolúte alapvető, és előtérben kell hagyni. Ki nem állhatom az olyan szobrot, ami a terepet háttérként használja. Sértőnek találok!

JKG A befoglalás kérdezősködésre sarkallja a nézőt. Az első kérdés: „Mi ez?” Nincs specifikus szerepe. A következő kérdés a szobor célját illeti: „Mit akar mondani?” Ezzel rákérdeztünk a szoborhoz viszonyított saját célunkra is. Így valósul meg egy újfajta kapcsolat a táj egy bizonyos helyszínével.

DN Legsikeresebb munkáim azok, amelyek felállításukkor úgy néznek ki, mintha mindig ott lettek volna. Legsikeresebb művemnek az észak-kaliforniai *Charred Forms into Charred Stumps*-ot (Üszkös formák üszkös tönkökben, 1989) tekintem. Ez egy nagyon nagy üszkös gömb egy odvas, üszkös tönkben. Amikor belegurítottuk, úgy nézett ki, mintha mindig ott lett volna. Belenézni egy üszkös üregbe olyan mintha egyszerre látnánk valamit és semmit. Hatalmas teret sugall. Ezeknek a munkáknak a lényege a semmi.

JKG Amikor kirándulni megyek British Columbiában, az erdőtüz után maradt csónokok hasonlítanak a szobraidhoz. Azon tűnődöm, mi a különbség az ilyen természetben talált formák és a te formáid között?

DN Érdekes, ahogy az emberek megérik a különbséget természetes jelenség és emberi gesztus között. Az ausztrál bennszülöttek megvágják a fa kérgét, és egy darabban lehántják. Összefércelik, és csónakot készítenek belőle. A fán maradó folt csónak alakú. Egy nagyon nagy sebhely a fán, ami tulajdonképpen egy csónak. Ezt látva úgy éreztem, a gondolat inkarnációját tapasztalom.

JKG Az őslakosok nyomai példa arra, amire te is vállalkozol: természetes formákat a természethez alkalmazni. Nincs határ emberi tevékenység és természet között. Mesélnél nekem arról, hogyan kezdődött művészi pályád?

DN Hát, az én pályám az Andy Goldsworthy-ével párhuzamos. Richard Longtól eltérően – aki Konrad Fischer-rel állított ki, és nagyon fiatalon, azonnal berobbant a művészvilágba – Andy-t és engem hosszú ideig nem karoltak fel a kommersz galériák. Mi rezidens művészekként, és a „művészek az iskolában” programban találtunk megélhetést. A brit művészeti alapok nagyon is az emészthetőbb művészet felé irányulnak. Ebben nőttünk fel. Úgyhogy, amikor a galériák érdeklődni kezdtek irántunk, mi lettünk a híd. Csomó embernek, akik soha nem érdeklődtek a kortárs művészet iránt, segítettünk megnézni nehezebb munkákat.

JKG A szobrászat sokkal hatásosabb, ha nem semlegesítik esztétikai szemlélődés tárgyává. Aktív területeken, farmokon, ahol tehenek tűnnek fel, és ácsorognak körülötte, ahol más tevékenységek is folynak, a szobor rokonszenvesebbnek tűnhet.

DN Ami azt illeti, készítettem egy tanulmányt, amelyben rajzokkal dokumentáltam, merre járnak a juhok. Ezután csináltam a *Sheep Space*-t a Tickonnak, a dániai Langelandban. Valahol távolabb a szél kidöntött egy nagy tölgyfát. Ebből nagy darabokat vágtam le és húztam egy árnyékos területre. A Tickonnál a juhok alaposan kihasználják ezeket a szabadon álló formákat. Nemrég készítettem egy hasonló munkát egy virginiai organikus farm juhainak is.

JKG ... és hogyan működnek ezek a munkák? Tanulmányozod a juhok útvonalait?

DN A juhoknak mindig szüksége van árnyékra, és könnyű egérutakra. Nem szeretnek lyukakba kerülni. Ha valami fenyegető közeledik, szükségük van kiútra. Ugyanakkor el kell húzódnak a napsütésből, szélből, esőből, ezért a napközbeni mozgásuk változatos, az időjárástól függ. Folyamatos jelenlétük idővel ovális foltokban lecsupaszítja a földet...

JKG Tehát a *Sheep Space* kapcsolatot teremt művészet és állatok között.

DN Természetesen! Ha nem használnák, nem tenném oda. Juhok nélkül csak egyszerű fadarabok lennének. És persze, amerre járnak, a gyapjú lanolinja zsíros nyomokat hagy a fa felszínén.

JKG A *Wooden Boulder* jelenleg is történő folyamat, egy hatalmas, 400 kilós, méteres átmérőjű tölgydarab Észak-Walesben, szobrászati akció, amely több éve tart. Fizikailag korlátolt a mozgása, de a szobor vibrál a fizikai energiától. Utazása teljes mértékben a természet szeszélyétől függ, ami esetlegesnek tűnik, de van benne láthatatlan, velejáró determinizmus.

DN A *Wooden Boulder*-en a 70-es évek közepén kezdtem dolgozni. Az anyag egy hatalmas, kidőlt tőgyből jött, amiből tucatnyi más szobor is készült. Le akartam gurítani az erdőbe, aztán a műtermembe, de félúton elakadt egy patakban. Ez kezdetben problémának látszott, de aztán otthagytam, és sziklát ábrázoló szobor lett belőle. Azóta kilencszer mozdult el a patak mentén. Néha, amikor elakadt egy híd alatt, el kellett mozdítani, nehogy áradást okozzon.

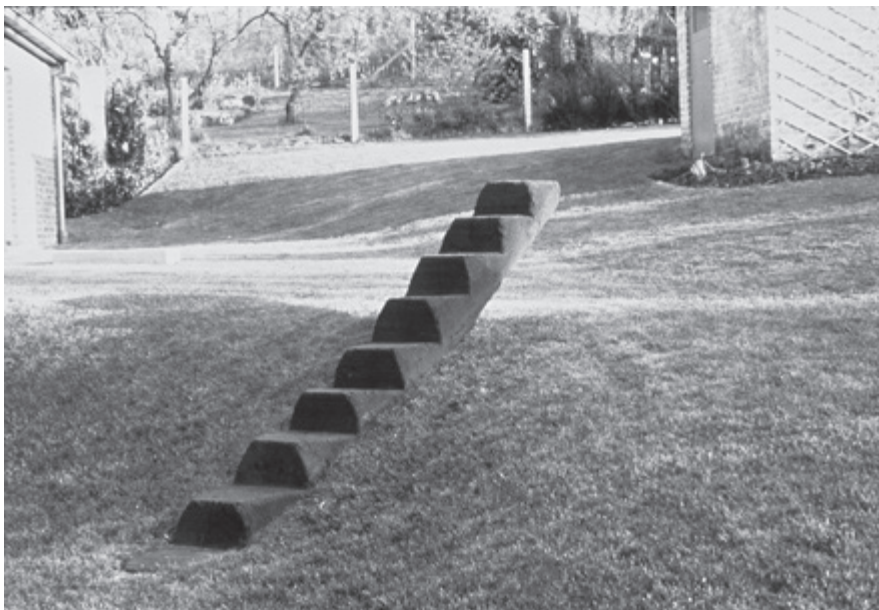
JKG Szerintem meg kell különböztetni a 60-70-es évek land art-ját a mai környezet-érzékeny művészettől.

DN Ez ilyen generációs kérdés. Azt hiszem, Godsworthy, Richard Long, jómagam és minden más brit land art-os művész száz évvel ezelőtt tájképfestő lett volna. De mi nem akarunk tájképet festeni, az csak a táj portréja. Nem ezt akarjuk. Mi benne akarunk lenni a tájban.

David Nash | *Sheep Space*, 2000 | Schoenthals, Switzerland



David Nash | *Nine Charred Steps*, 1989 | Belgium



David Nash | *Sod Swap*, 1983 | North Wales, UK



Brandon Ballengée | *Portrait of the artist* | Courtesy Brandon Ballengée



Brandon Ballengée

Bio-Art

A művészet, tudomány és technológia határainak feltérképezése során Brandon Ballengée multidiszciplináris műveket hoz létre ökológiai terepmunkákból és laboratóriumi kutatásokból nyert információk alapján. 1996 óta Ballengée számos tudóssal dolgozott együtt biológiai alapkutatásokban, és fejlesztette az ábrázolási eljárásokat. Ezeknek a tevékenységeknek a kivonatát tartalmazza az *Ecoventions* című, 2002-ben a cincinnati Contemporary Arts Center által megjelentett kiadvány. Számos tudományos szervezet számára gyűjtött egyedeket, ilyenek például a Peabody Museum a Yale egyetemen, az American Museum of Natural History, és a Museum of Vertebrate Zoology a Berkeley-n mások mellett. 2001-ben Sygma XI tagságra jelölte a Scientific Research Society. Munkáit New Yorkban, Los Angelesben, Pekingben, Bécsben, Londonban Szöulban és más városokban is kiállították. A projektekről tudósított az ABC World News Tonight, a BBC Today Show és Art Press, Genewatch, MIT Leonardo Journal, a Journal of Experimental Zoology, a New York Times, a New Yorker, a Sculpture Magazine, a Science és mások. Elméleti írása, a *The Origins and Application of Artificial Selection* [A mesterséges kiválasztás eredete és alkalmazása] bekerült az oroszországi Kalinyingrádban, a National Center for Contemporary Art által kiadott *Biomediale* című új antológiába. 2002 januárjában és 2006-ban társkotatott az ökológiai művészetről és a neo-tropikus evolúcióról a costa ricai Hartwick College-en. Ezenfelül rendszeresen tart ökológiai / terep biológiai / genetikai és digitális ábrázolás műhelyeket, melyek a nagyközönség számára is nyitottak városi parkokban, állatkertekben, kisállat-kereskedésekben, halpiacokon. Ballengée számos művésszel dolgozott rezidensprogramokban. 2003-ban ő volt a művész-rezidense a londoni Natural History Museumnak. Részt vett a 2004-es Geumgang Nature Art Biennálén Gung Juban, Dél-Koreában. 2005-ben részt vett a Waterways Projectben, amelyet a Velencei Biennálé alkalmával állítottak fel. Közelmúltban voltak egyéni kiállításai a Wave Hillben (New York), a Jamaica Center for Arts and Learningben (NYC), az Archibald Arts-ban (NYC), a Yager Museumban (Oneonta, NY), és a Kunstverein Ingostadtban, Németországban.

Igazgató-tanácsi tagja a new yorki Peoples Museumnak és a NurtureArt Non-Profit vállalatnak. Jelenleg kettős, természet- és bölcsészettudományi PhD-jén dolgozik Svájcban a University of Applied Science and Art Hochschule für Gestaltung-on.

JKG Miért kezdte el ökológiai művészettel foglalkozni?

BB Erdőkkel és mocsarakkal körülvett vidéki környezetben nőttem fel. Az erdő tele volt izgága madarakkal, egzotikus furcsa rovarokkal és szerény varangyokkal. A közeli patak egy mocsárba torkolt, mely telve volt titokzatos élettellel! Nap mint nap órákat töltöttem élénk színű szalamandrák, különféle halak, dobozpáncélú teknősök és más fantasztikus teremtmények megfigyelésével és lerajzolásával. A természet volt a menedékem és az osztálytermem is.

Mikor tinédzser lettem, a legnagyobb erdei fákat kivágták és eladták egy fafeldolgozó üzemnek. Jelenleg az erdő területének fele fel van parcellázva háztelkek számára, a patak pedig útjának nagy részét csöveken keresztül teszi meg. Ugyanez történik mindenütt – az ökoszisztémákat megbontják vagy megkurtítják a Wal-Mart szupermarketek, a gyorsétterem-láncok, a külvárosok burjánzása. Korai munkáim jó része a veszteségnek ezzel az érzetével foglalkozott, amelybe bele lett oltva az ember versus természet klasszikus témája. Ahogy nőtt az érdeklődésem, mélyebbre szerettem volna ásni, együttműködéseket kezdeményeztem hát biológusokkal és részt vettem ökológiai felmérésekben. Később alapbiológiai kutatásokat is vezettem, és művészetemet összevegyítettem ezekkel a tevékenységekkel. A Föld újra a műtermemmé vált.

1996-tól kezdve a béka-, varangy- és szalamandrafajok populációinak globális visszaesésére, és a köztük megfigyelhető növekvő számú egyedi deformációkra összpontosítottam. A kételtűek „őrszem”-jellegű fajok, úgy tekintenek rájuk, „mint kanárikra a szénbányában” (= vészjelzőkre). A kételtű fajok közel egyharmada csökkenő tendenciát mutat vagy már el is tűnt! Az a világ, amelyben ők képtelenek élni, mást sem igen fog tudni fenntartani, köztük bennünket sem. Dolgoztam hallgatókkal és a lakosság tagjaival részvételi „ökoakciós” terepbejárásokon a Hudson-folyót, New York város Jamaica-öblét és más módosított ökoszisztémákat tanulmányozva. Lábunk benedvesítése révén sokat tanulhattunk természeti közegünkről, azokról az életformákról, melyekkel e bolygót megosztjuk.

JKG Hiszel benne, hogy a művészetnek lehet szerepe a társadalomban, a haladásban?

BB Abban hiszek, hogy a művészet megváltoztathatja az emberek világlátását. Észak-Amerikában a Hudson-folyó festői völgye volt a témája Thomas Cole-nak és a

Hudson River School művészeinek. Cole szimbolikusan megfestette a Hudson leépülését az ipari forradalom alatt: ezt én a környezeti tudatosság korai formájának tekintem, talán még művészi tiltakozásnak is. Csaknem egy évszázaddal később Joseph Beuys mocsarakban fürdött és úszott, hogy felhívja a figyelmet ezekre az érzékeny ökoszisztémákra. Beuys sárszeretétét mélyen átérzem: az én műveim terepfelmérések és biológiai laboratóriumi kutatások információinak, egyedeinek és más anyagainak a felhasználásával készülnek. Azzal, hogy a közönséget magammal viszem, hidat próbálok verni a közösségek és a helyi ökoszisztémák, azok mérhetetlen változatosságú életvilága között, és próbálok rámutatni pusztulásukra is.

Belvárosi kölykök húznak végig egy hálót a városi folyó szennyezett szakaszán, az üveg-törmelék és a sörös dobozok között fickándozó tarisznyarákokat, ezüst színű halakat és egy csikóhalat is találnak. Izgatott kiáltásokkal fogadják az izgó-mozgó fogást, majd a szemétre nézve szomorúak lesznek. Megszámoljuk a kutatás számára az állatokat és kihúzzuk őket. Később vízmintákat veszünk, megtisztítjuk a partot, én pedig felhasználom az élményt egy installáció létrehozásához, hogy még több embert érjek el. Sok öko-művész próbálja átalakítani a társadalmat és a környezetet, amelyben élünk. Még ha ezek kis léptékű próbálkozások is, elhintik a magvait egy jövőbeni változásnak.

JKG A művészethez hasonlóan a te munkád is interkulturális?

BB Tevékenységem igyekszik elmosni számos határt. Ezek a transzdiszciplináris munkák eltérő helyszíneken termelődnek ki, különböző korú, különböző gazdasági helyzetű, iskolai végzettségű és etnikai hátterű együttműködőt vonva be. A különböző csoportokkal való munka és kommunikáció a kreatív folyamat lényegi része. A művek ezáltal lesznek helyszín-specifikusak – nem pusztán földrajzilag, hanem kulturális értelemben is. Ez a szellemi eszmecsere azt is lehetővé teszi a mű számára, hogy új irányokban fejlődjön tovább, csoportok elképzelései, és nem az egyedülálló művész vezetgetése mentén – amiképpen az organizmusok is környezeti hatások nyomán fejlődnek.

Az élet színháza dekonstruálja a művészet időtlenségét. Persze csak viccelek...

Az az ötletem támadt, hogy az életet különböző területeken dokumentálva különböző dolgokat jelenítsek meg. Néhány egyedem halpiacokról származik, több tudományos szervezetnek gyűjtök egyedeket halpiacokról és kisállat-kereskedésekből. Az innen gyűjtött egyedek révén világosabb fogalmad lesz arról, hogy mi jelenik meg New York üzleteiben. Sok faj egyedszáma csökken, és kereskedelmi szempontból szinte kihaltnak is tekinthető, mint például a patagóniai fogas, a kardhal és a *Hoplosthetus atlanticus*.

A túlhalászat olyan hatalmas ökológiai probléma, mellyel az emberek nagy része nincs tisztában.

JKG Bizonyos nemzetek kötik az ebet a karóhoz, hogy márpedig ők korlátozzák a halászatot saját partjaikon. A probléma viszont az, hogy a partoktól távol a halászüzemi hajók továbbra is túlhalásznak.

BB Nemzetközi moratórium híján az Atlanti-óceán tőkehal-populációja kereskedelmi szempontból ki fog halni tíz éven belül. Az Egyesült Királyságban már készülnek is a kihalására, és más életképes fajok után kutatnak. Talán lesznek még a jövőben ilyenek, de biztos nem a történelemtől ismert óriási halak. A 25-50 éve még gyakori óriási tőkehal manapság nagyon ritka és gyorsan fogy. Evolúciós szempontból a tőkehal fogyása nagyon érdekes. Az történik, hogy miután oly sok nagy méretű halat választottunk ki közülük, a túlélő tőkehalak jellemzően a kisebb és szaporább egyedek. Átformáljuk a fajt! Ez egy teljesen másfajta genetikai manipuláció vagy nem-természetes kiválasztás. Tudattalanul csináljuk.

A halpiacokon egy évig dolgoztam a Queens Museum of Art támogatásával. Bár a tudomány számára gyűjtöttem adatokat és egyedeket, a múzeum meglátta a dolognak az interdiszciplináris művészeti oldalát, és támogatta azt. Kétszer-háromszor mentem ki egy héten, és gondosan katalogizáltam, hogy mi jelenik meg a piacokon. Queens Museum-beli tolmácsokkal együtt mentem ki, mert eleinte az eladók azt hitték, hogy egészségügyi ellenőr vagyok. Miért tűnik fel ez a furcsakopasz fickó mindennap, hogy megvegye az egész állományt, nem pusztán egy filét? A múzeum emberei elmondták nekik, hogy egy művészeti projektről van szó. Tengeri biológusokkal is dolgoztam, hogy be tudjunk azonosítani néhány ritkább fajt. Minden egyedtet lefényképeztem, beszkeneltem és megőriztem, hogy később természettörténeti múzeumoknak adományozzuk őket. Londonban is vannak, az amerikai múzeumban is vannak, meg egyetemekre is kerültek.

Az egyik piac még azt is megengedte, hogy készítek egy állandó installációt. Át lett alakítva azóta némiképp. Többnyelvű jelek sorozatait készítettem el, amelyek a fajok kihalásának veszélyeiről tájékoztattak hat különböző nyelven, és a párbeszéd szükségességét hangsúlyozták. Meglepve tapasztaltam, hogy egy halpiac ezt támogatja. Készítettem egy kétnyelvű honlapot is. A végén még lakossági körszétákat is szerveztünk a halpiacokra!

JKG Voltak nagyon ritka fajok a piacokon?

BB Sajnos igen. Ahogyan a régebben közkeletű fajok eltűnnek, lassan már mindenfélét halásznak, hogy pótoljuk őket. Átrágnak szépen a táplálékláncot.

JKG Nincsen szabályozva vagy kiválogatva a piacokon a kínálat?

BB Csak halak masszív tömegei érkezik mindenféle forrásból. Nincs átfogó globális képviselője a vízi fajok védelmének. A helyi szabályozások nem érvényesek a nemzetközi vizekre. A piacokat elárasztják az Ázsiából, Dél-Amerikából és a Nyugati Indiákról érkező élőhalak. Másokat gyorsfagyasztott állapotban küldik a földgolyó minden részére. Emlékszem, hogy egyik nap egy egy méterszer egy méteres szakaszt láttam fiatal, tizenöt centis *Hoplosthetus atlanticus*-okkal.

JKG Tehát méreten aluliakkal...

BB Igen, méreten aluliak. A fő probléma az, hogy ezek még ki sem fejlődtek, tehát nem tudták feltölteni még a populációjukat. A probléma másik oldala az, hogy igen népszerűek mostanság. Későn érő, hidegvízi halak. Hús-harminc évesen lesznek nemileg érettek. A probléma az, hogy kifogjuk ezeket a serdülőket, eladjuk ingyenc szusi éttermekben szinte a városban. Ez nyugtalanító. Az emberek viszont nem tudnak semmit. Ha megtanuljuk, milyen halakat együnk, már nagy haladás volna.

Katalógus készítettem a piacon talált halakról, és megmutattam az embereknek, hogy mi folyik. 70 és 100 közötti számú fajt kiválasztottam és Iris-nyomatokat készítettem, amelyeket kiállítottam. Evolúciós sorrendben voltak kiállítva a Queens Museum of Art-ban 2001-ben. 400 megőrzött halból szintén csináltam egy válogatást a kiállítás számára.

JKG Nagyon hasonló ez ahhoz, amit Alan Sonfist csinál a geológiai területekkel. Sonfist kő- és fakollázsokat készített a geológiai természettörténet alapján, csakúgy, ahogy te a biológiai történet alapján.

BB Az evolúció fogalma igen érdekes számomra. A fel- és épp most eltűnő fajok némelyike körülbelül 250 millió éves, ha nem több, mi pedig most egyszerűen csak eltöröljük őket. Nem csak a túlhalászatról van szó. Az élőhelyek megváltoztatásáról vagy megsemmisítéséről, még éghajlati tényezőkről is. Tudatosan vagy sem, mi vagyunk e bolygó életének mérnökei.

JKG Az olvadások figyelemre méltó archeológiai eredményeket produkálnak. Egy oxfordi professzor most talált friss masztodon-mintákat, növényi mintákat, ahogy az északi jég olvad.

BB Sokat tanulhatunk az evolúciós viszonyokról a molekuláris DNS révén. Az időnként maternálnak is (mert anyáról lánygyermekre terjedő) nevezett molekuláris DNS-t generációk ezreire lehet visszavezetni. A hímnemű egyedek által örökített sejt szintű DNS gyakrabban mutálódik, így nehezebben követhető le kronologikusan. Ironikus, hogy miközben az archeológusok múltbeli gének után kutatnak, a biológusok pedig

mai fajokból vesznek szövetmintákat egy génbank létrehozásához, globális szintűvé tornyosul a fajok kihalása.

JKG Brandon, legutóbb a Ronald Feldman galériabeli *Collapse* (Összeomlás) show-d napjaink egyik nagy kérdésével foglalkozott: a fajok túlzott kizsákmányolásával és a kihalás fenyegetésével. Elmondanád, hogyan fogod fel és oldod meg ezt a témát a művészetekben?

BB Legtöbben hallottunk a vándorgalamb kihalásáról, és a királyharkály hiábavaló kereséséről. De hányan tudnak a keleti szarvascsordákról, vagy a pennsylvaniani erdei bölényről, amelyek valamikor százezerrel éltek északkeleten? Hát a kaliforniai aranymedvéről, a fajról, amelyről megemlékeznek az állam zászlóján, de szándékosan kiirtották keveseb, mint száz éve? Fajok ezrei tűntek el Amerikából az utóbbi néhány évszázadban. A kihalások már a gyarmatosítás hajnalán elkezdődtek, de legtöbbször az utóbbi néhány évtizedben történt, például a keleti pumáé (2013), a Pinta Island teknőse (2012), a floridai tündérgarnélé (2011), és sok más. Ráadásul több ezer faj hanyatlak, a kihalás határán egyensúlyoz, és nekünk fogalmunk sincs erről.

Jelenleg úgy számolják, hogy a kihalási a természetes ráta 2000-szerese, és ehhez jön még sok hanyatló faj: a kétlábú fajok 41%-a, a sztyepp lakó madarak 40%-a, az emlősök 26%-a, az édesvízi halak 34%-a, a szárazföldi puhatestűek 73%-a, bizonyos rovarok 90-96%-a (a királylepke a 90-es évek közepe óta, és több méhfaj). Az állat-populációk összeroskadóban vannak szerte a világon. A helyzet iróniája, hogy legtöbbször nem tudjuk: egy tömeges kihalás közepette élünk.

Hogyan gerjesztek diszkurzust mint művész (és biológus) a már elkönyvelt veszteségekről, és a veszélyről, ami jelenleg sok organizmust fenyeget? Hogyan mondom el, hogy a biodiverzitás ilyen nagymértékű hanyatlása elkerülhetetlenül ökológiai katasztrófa-hoz vezet, ez pedig az emberre is veszélyes lehet? Hogy lehet az emberekhez szólni a virtuális ingerekkel telített poszttechnológiai társadalomban, megérinteni őket belső személyesvilágukban, rávenni, hogy elgondolkozzanak és aggódjanak a hanyatló fajokért?

Művészi munkásságom nagyrészt erre koncentrál. A *The Malamp Reliquaries* (A malampi relikviárium), a *Frameworks of Absence* (hiányos keretek), és olyan installációk, mint a *Collapse* (Összeomlás). A *Collapse* a Mexikói-öbölbeli tápláléklánc 2010-es BP Deepwater Horizon olajfolt okozta felbomlására adott válasz. Az USA történetében ez volt a legnagyobb környezeti katasztrófa. A BP teratológiai diszperzánsokat használt az olajfolt „eltisztításához”. A *Collapse* piramis alakú „kirakat”, amely többszáz tartósított halat és egyéb tengeri élőlényt, valamint DWH szennyezőanyagot tartalmazott

négyliteres befőttesüvegekben, azzal a céllal, hogy felidézze az öböl fajai közti törekeny táplálékláncot, és az olajfolt rá gyakorolt hatását. A munka több, mint 25 000 egyedet tartalmazott 700 üvegben: hatalmas izopódákat, olajfoltos szem nélküli garnélákat, apró csigákat. Tulajdonképpen vázlat akart lenni, az öböl fajainak 5%-a és az elveszett élet egy aprócska darabja.

Az üres tartályok a katasztrófa nyomán hanyatlásnak indult fajokat képviselték. Így sikerült vizuálisan keretbe foglalni a hiányt, és szuggerálni a potenciális ökoszisztéma-összeomlást. Az installáció biológus kollegáim, Todd Gardner, Jack Rudloe és Peter Warny, valamint egykori művész diákom, Brian Schiering közreműködésével készült. Két éven át gyűjtöttük az adatot, példányokat és egyéb mintákat. A BP állítása szerint az öböl ökoszisztémája teljesen rendben van, de számos fajnál továbbra is megfigyelhető a katasztrófa pusztító hatása. Az allegória fontos eleme a *Collapse*-installációnak. Egyrészt, vizuálisan el akartam mesélni a katasztrófa történetét az élőlények segítségével. Másrészt, az esztétikai hatás is fontos volt, hogy az üzenet megérintse a nézőt. A többszáz metaforikus üvegekoporsó felhalmozva nagyméretű piramissá állt össze, egyaránt ábrázolva a tápláléklánc biológiai valóságát, és az egyiptomi síremlékek látványát.

Bár a tudományos nézet nagyban ihleti, munkáim művésziek, nem kell tudományos vizualizációként érteni. Alapvetően úgy gondolom, egy műtárgy legyen interpretálható és esztétikailag érdekes, másként csak egy tudományos jelenség illusztrációja marad. Tartalom tekintetében munkáim valós ökológiai és biológiai tanulmányokra támaszkodnak. Ezekhez járulnak a hagyományos esztétikai szempontok: a tér használata, az ahogy a szem bejárja a tárgyat, a színhasználat és anyagszerűség. Mindemmel, az alkotásaim az önkifejezés eszközei is. Míg tudományos tanulmányaimban objektívnek kell maradnom, a művészet által kutathatom a lepusztult tájakkal és tönkretett élőlényekkel végzett munka érzelmi- és pszichológiai komplexitását. Ily módon művészetem gyakran az egyéni ökológiai aktivizmusom.



Brandon Ballengée | *Collapse*, 2012

Mixed media installation including 26,162 preserved specimens representing 370 species

Glass, Preffer and Carosafe preservative solutions. 12 x 15 x 15 feet

A collaboration with Todd Gardner, Jack Rudloe, Brian Schiering & Peter Warny

Photo: Varvara Mikushkina. Courtesy Ronald Feldman Fine Arts, New York





Brandon Ballengée | *Love Motel for Insects*, 2005, Ingolstadt Variation
Kunstverein Ingolstadt, Germany | Outdoor installation with: Black Ultra-violet lights, wood, fabric, invited
insects 2 by 5 meters by 2 | Photo: Thomas Neumaier Courtesy the Artist & Ronald Feldman Fine Arts, NYC



Steven Siegel | *Grass*, 2006 | Grounds for Sculpture, New Jersey, USA



Steven Siegel

Mi vagyunk a táj

Korunkban az a művészet, amely a környezeti kérdésekkel foglalkozik, a közösségi tudat egyre sürgetőbb részévé válik. Tanulságos dolog olyan szobrászokra figyelni, mint Steven Siegel, akik szívükön viselik ezt az ügyet. Fogyasztás előtt- vagy után újrahasznált anyagokból (eldobott újságok, összepréselt kólásdobozok, üres tejesdobozok és felaprított gumi) Siegel olyan köztéri műveket és helyhez kötött installációkat alkot, amelyek újra feldolgozzák, újra használják és újra feltalálják a szobrászat szerepét egy öko-tudatú bolygón.

A művészeti alkotás és a természeti folyamatok összekapcsolása által Steve Siegel hatásos szemét-szobrai a lerakódást és a bomlást, a talajképződés alapvető ciklusait tükrözik. A Siegel által Ázsiában és Észak-Amerikában alkotott – préselt konzervdobozokból, műanyag palackokból és újságokból készült – nagy röggel a fogyasztói társadalom pazarlásának pusztá méreteire hívja fel a figyelmet. Szobrai mindezt szépen, beilleszkedően teszik. Munkái egész Európában Észak-Amerikában és Ázsiában is láthatóak, dialógusba elegyedve a környezettel vagy a kontextussal, melyben megalkotta ezeket a kihívóan sokformájú műveket. A dialógus társadalomról, természetről, tájról és formáról folyik, miközben értő szemmel figyeli a természetes lerakódás és lebomlás folyamatait. Az újrahasznosított anyagok művészetté formálódnak, a fogyasztás hulladéka bio-érzékeny föld-alapú szoborrá változik.

JKG Steve Siegel, jó veled Koreában találkozni. Szobortermésed lenyűgöző, sok a megrendelésed nyilvános- és magánintézményektől egyaránt. Sok projekted a környezetre való érzékenység és a környezeti folyamatok szempontjából közelít a szobrászathoz. Mondanál néhány példát?

SS A *Grounds for Sculpture*-nek készített együttes kihívást jelentett, mert nagyon jól felsült helyszín, nem olyan, mint amilyenben általában dolgozom. Sikerült egy félreeső, kissé durvább helyet találnom, és sok – fizetett és önkéntes – segítséget toboroztunk a

projekthez. Az első kérdés, amit a szervezőnek felteszek az, hogy milyen anyagok található nagy mennyiségben és ingyen a helyszínen. A csapat nagy mennyiségű üveget talált egy közeli, bezárás előtt álló gyárból. Ez lett a munka kiindulópontja.

JKG Tehát a *Grass Paper Glass* (Fű Papír Üveg), ahogy a *Grounds for Sculpture*-munkát címezted, ezek a kockák vagy dobozok abból az anyagból készültek, amit nyers selejtként tartalmaznak. Megjegyzésnek szántad a szobrot a méretgazdaságosságra, amelybe mindannyian bezárva élünk?

SS Hát, gondolom, a méretgazdaságosságról szól, hiszen mindennek, amit fajként teszünk óriási hatása van a környezetre. Amikor körülnéztem, hogy mit használhatnék a munkához, 10 000 font üveg várt rám. Nem volt könnyű számomra idegen anyagra tervezni. Arra kellett alapoznom, ami előttem volt: erre az üvegre.

JKG A rendelkezésre álló anyagon múltott, ahogy az *Arte Povera* (Szegény Művészet) olasz művészeinél oly gyakran.

SS Igen. És, mivel négyzetlábnyi darabok voltak, a doboz gondolata magától jött, és úgy döntöttem, három érdekesebb lesz, mint egy. Visszatérve a méretgazdaságosságra: ez olyan anyag volt, amiből túl sokat gyártottak, és el akarták dobni. Az ilyen fölösleggyártás, a fel nem használt anyag normálisnak számít. Ha ezt a munkát nézed, a masszív hulladékfolyam egy végtelenül apró részét látod. A *Ground for Sculpture*-nél nagyon jó volt a tájrendezés. Például, a fűkockát külső- és belső öntözőrendszer szőtte át. Az ilyen projektekhez általában 1-2 szakira van szükség, de mindig sok az önkéntes is. Van, amikor diákok, mások nyugdíjasok, attól függ. Néhány hétre közösségi munkává válik, amely részben úgy alakul, hogy megfeleljen a résztvevők hozzáértésének.

JKG A valóságos helyszínen a mű kialakításához használt reciklált anyagok a hely, a terület megismerésének az eredménye. Szoktak előrevetített elképzeléseid lenni ilyen helyekről, mint Yatoó itt, Koreában, mielőtt megérkeznél és munkához látnál?

SS Van előrevetítés... különösen, ha egy folyamatból leszűrtem valamit, amit folytatni akarok. Nemrég készítettem egy munkát papírból a Quebec-i Mirabil mellett, Kanadában. Lapos teteje van, és ez jó kiindulópontnak tűnt a Koreai munkához. Fejlődésről szól, a folyamat és koncepció ellentétéről, arról ahogy a dolgok időben fejlődnek.

JKG Nagyon sok műtárgy, amit manapság látok rendkívül dekoratív. Nagy része tulajdonképpen produktumról szól, nem feltétlenül folyamatról. Szomorú megállapítás ez arról, hogy a mai szobrászokra milyen nyomás nehezedik, és hogy milyen úgynevezett dogmáknak kell megfelelniük. Úgy érzem, részben gondolati manipuláció eredménye, hogy így közelítenek a szobrászathoz.

SS Nem csak. Ezt tanítják az iskolákban, ahova ellátogatok. A diákok azt hiszik, az a kritika, amikor egy szakértő megmondja nekik, hogy jó vagy rossz a munkájuk. De nem így van! Az én dolgom csupán annyi, hogy segítek nekik saját következtetésekre jutni. Manapság akkora hangsúly van a koncepción és a kivitelezésen, hogy meg sem tudják fogalmazni, mit is látnak tulajdonképpen. Tipikusan arról akarnak beszélni, amit gondolnak, nem amit látnak. Nem a vizualitás világában élnek. Konceptuális világban élnek.

JKG Vagyis a műtárgy tulajdonképpen, pillanatnyi vizuális közlése másodrendűvé válik a művész különféle gondolatfolyamatai mellett, amelyek a végtermék létrejöttéhez vezetnek.

SS A műtárgy nem kommunikálhat ilyen módon, mivel különálló tárgy. Egyszerűen szólva, ha a gondolataid olyan nagyszerűek, hogy önmagukban is helytállnak, minek valami vizuálisat csinálni? A lényeg, hogy a kifejezés CSAK a vizuális világban lehetséges. És az új gondolat nagyon ritka madár.

JKG Van egy új munkád Wyomingban. Szintén újságpapírból?

SS Nem. Az tulajdonképpen egy 30 köblányi fa talajtakaró-konfiguráció, amely az evolúciós biológia iránti érdeklődésemet képviseli. Konténer-daraboknak nevezem, mert olyan elv szerint bányák az anyaggal, ami közelebb áll a biológiához, mint a geológiához. Komplexebb, több lehetőséget hordoz. 2006-ban, a Stanford Egyetemen csináltam egy másikat, az *E-virus-t*. *E-waste*-ből (elektronikus hulladékból) készült, amit újrahasznosított gumicsővel konténerbe csavartam. Tudományos érdeklődésem újabban az élet és az evolúciós biológia felé fordult.

Az utóbbi 15 évben lassan távolodtam a papírtól, de ezek a munkák népszerűek, ezért tovább csinálom őket, amíg új helyeken érdekes helyszíneket találok. A papírt mint médiumot 18 éve fedeztem fel, a rétegeológia iránti kíváncsiságom nyomán. Elgondolkodtam azon, ahogy az anyagokat visszajuttatjuk a környezetbe, főleg a személtlerakókban. Hogy nézne ki az új geológia? Első újságpapír munkámat New York államban, otthonomhoz közel készítettem, és szó szerint *New Geology*-nak (Új Geológia) címeztem. Egy újsággal indítottam, aztán elkezdtem felhalmozni. Többtonnányi papírról van szó, nagyon munkaigényes volt, a folyamatot pedig munka közben fogadtam el. A *New Geology* fő jellemzője az időlegessége. Időjárás, klíma, az évszakok mind hatottak a szoborra. Az anyag télen keményre fagyott, napsütésben kitágult és elszíntelenedett. Sokat kibírt az a papír.

JKG Úgy tudom, nemrég kiállítottál egy sorozatot *Wonderful Life* (Csodás Élet) címmel, ami az evolúciós biológiai érdeklődésedből született.

SS Véletlenül csöppentem bele ebbe a munkába, és hat év után befejeztem az 52 falidarabot. A generációról generációra formákat teremtő egyszerű, halmozódó változó-

sokról szól. A műteremben nincsenek farkasok, versengés nőstényekért, vagy klíma-változás, ami a természetes kiválasztódást kikényszeríthetné, ezért ezt a szerepet a művész szeme veszi át, ezt hívjuk érzékenységnak. A *Wonderful Life*-ot 2009-ben állítottam ki a Turchin Center for Visual Arts-ban. A címet Stephen J. Gouldtól kölcsönöztem, aki leírta a Burgess Shale-i (British Columbia) kőületekben talált életformák mátrixát. Úgy gondolom, sok a hasonlóság a biológiai evolúció és az alkotói folyamat, valamint egy mesterség fejlődése között.

JKG És most min dolgozol?

SS Most egy új stúdió-projektem van, egy meghatározatlan hosszúságú darab, ez néhány évig lefoglal. Munkacíme *Biography* (Életrajz), totál őrült és nagyon izgalmas. Egy tárgynak a saját fizikai korlátain belüli fejlődését ábrázolja. Ahogy a táj, ez is egy idővonal, amely sokmindenre hivatkozik, ami érdekelt, és sok olyan anyagot használ, amivel a múltban dolgoztam.

JKG Szóval a táj rétegződése sok, és egyre több selejt-anyagot foglal magába. Lehet, hogy amit mi természetesnek nevezünk, egyáltalán nem természetes!

SS Hát, én egyáltalán nem hiszek a „természetes” szóban, mert úgy gondolom, mi vagyunk a táj, nemcsak fizikai jelenlétünk által, hanem a magunk után hagyott szemét, és azáltal, ahogy a körülöttünk levő anyagot újraalakítjuk, kezdve az utaktól, a konzervdobozokon át a nukleáris hulladékig. Jelenlétünk ott található minden molekulában. Geológiai érdeklődésem a következő lépés felé vitt. A Bibliában azt olvashatod (bár én nem olvasom), hogy előbb lett a föld, aztán az élet. Ebben még a tudósok és a kreacionisták is megegyeznek. A geológia, a kőzetekben létező vegyszerek végül életet teremtettek. Fejlődése közben az élet egyre komplexebbé vált. Az első szaporodó sejt végtelenül összetettebb, mint bármelyik kő, amit a hegyekben találsz. Az élet komplexebb, így metaforaként használva az anyagok rendeződéséről sokkal komplexebb módon gondolkodhatunk. Ez teljesen új perspektívákat nyit meg.

Elég hagyományos művész vagyok. Számomra a formák generálása döntő fontosságú. Benne van minden tudományos, társadalmi, és politikai érdeklődésem is, de az esztétika a legfontosabb.

JKG De azért még érdekel a háromdimenziós térbeli forma, és az, ahogy a forma vagy formák a környezetükkel kapcsolódnak. Tehát a munkád alapvetően szobrászati, ehhez a környezeti kontextus érzékeny megértése járul. Ezek szerint a Wyoming-i munka inkább biológiai formához hasonlít.

SS Ha a rendező elv a rétegződés, korlátozni kell a felhasznált anyagokat: újságpapír, lapos kő, esetleg ipari anyagok. Az élet, a tájtól eltérően, nem rétegződésről szól. Az élet tartályokról szól. Az atom, a molekula, a sejt, az a fa, még az emberek is, mind tartályok. Ez teszi lehetővé, hogy lábra tudsz állni és működni, kezdve a DNS-edtől, el egészen a szemgolyódig. Mindez hihetetlenül összetett. Annak megértése, ahogy mindez az evolúció során felépül mindent áthidaló metaforaként szolgál. Az *It Goes Under* (Alámerül) egy sorozat része, amin éveken át dolgoztam.

Arra a következtetésre jutottam, hogy egy mesterség vagy technika kifejlődése és kifinomulása nagyon hasonlít egy faj kialakulásához. Természetes szelekció, környezeti hatás, mutáció – ezek mind jelen vannak. Egy mesterség azért fejlődik ki, mert könnyebb így, vagy mert az a fa útban van, vagy hogy ez az oldal szárazon maradjon. Léteznek párhuzamok a természettel. Ha elsajátítok egy technikát, megúnom, és ki akarok találni egy újat.

JKG Befolyásolja a tartalom az általad tervezett szobor-tartály természetét?

SS Igen, természetesen.

JKG A nemrég befejezett Wyoming-i szobrod részben eltűnik. Ez azt az érzést kelti, hogy beleolvad a tájba, igaz?

SS Az eredeti terv modulrendszer alkalmazott. Az előregyártott keret a múzeum asztalosműhelyében készült. Minden elemet úgy gyártottak le, hogy majd a helyszínen úgy rakhassam össze, ahogy akarom. Kb. kétharmadrészben megvoltunk a keretezéssel, amikor kiöntött a Laramie. A helyszín egy hétig víz alatt volt. Dolgozni nem lehetett, és már készültem hazautazni, amikor eszembe jutott, hogy dolgozhatnánk a domboldalon, a túlsó parton. Úgy tűnik, mintha belefutna a vízbe, és partramászna a túloldalon. Miután a víz eltűnt, visszamentünk és befejeztük az első részt. Víz nélkül olyan, mintha a földre fúródna, majd máshol előbukkanna, innen a cím.

JKG A Wyoming-i darab végső alakját közvetlenül befolyásolta a természet. Én ezt lenyűgözőnek találok, főleg mivel beleszól az alkotófolyamatba, és műtárgy végső kialakításába.

SS Az évek során rájöttem, hogy érdekesebb, ha a helyszín generálja a formát. Az ilyen munkák sajátosságai a helyszíneknek, ahol készültek.

JKG A szobor, amit közvetlenül a jelenlegi, Geumgang Tájművészeti Biennálé előtt fejeztél be, egy parkban található Mirabel mellett, Montrealtól északra, jól tudom?

SS Újságpapír-munkát kértek. Az emberek annyira elszántak voltak, hogy mindennap megjelentek. Ebben az esetben is hagytuk, hogy a fák alakítsák ki a konfigurációt.

JKG A fák a támasztó struktúra részei?

SS Nem, de úgy döntöttem, hogy egy lapos tető jó kontraszt lesz az erdő lejtéséhez.

JKG Szóval a távlati sziluettel kapcsolódik.

SS A láthatárhoz kapcsolódik. Ha valaki sétál egy tájban, a helyzete függőleges. Ha a lejtőre nézel, a szemmagasságod elárulja, hogy emelkedik. A lapos tető ellensúlyozza a tájat, és körülötte mindent. Itt, Yatoo-ban, Szöültől északra is valami hasonlót csináltak.

JKG Akkor ez része a munkásságod fejlődésének?

SS Egy kis része. A Yatoo-i szobor a Yeonmisan-hegy meredek, hatalmas sziklával megszórt lejtőjén van.

JKG Ha jól tudom, volt még egy munkád itt, Yatoo-ban, a 2004-es Biennálén. A jelenlegi, 2008-as projektben érdekes módon 50 iskolásgyerek fog segíteni kivitelezni a munkát. Tekintve a globalizált társadalom egyre homogénebb szükségleteit, vágyait, fogyasztását, újságpapír munkáid ugyanazzal a jelentőséggel bírnak Koreában, mint Európában vagy Észak-Amerikában. Mitől működik egy szobor?

SS Szeretném, ha a vizuális művészetet ugyanannyira értékelnék, mint a zenét. Duke Ellington szerint „Ha jól szól, akkor jó”. Hagyjuk ki belőle a szövegelést, hagyjuk a saját lábán állni.

JKG Tehát a művészet közvetlen válasz. Említetted, hogy a művészi lét célja megalkotni az igazán jelentős műtárgyat.

SS Igen. Amilyen Ravel F-dur vonósnégyese. Ennyi év után még mindig hihetetlennek találom.

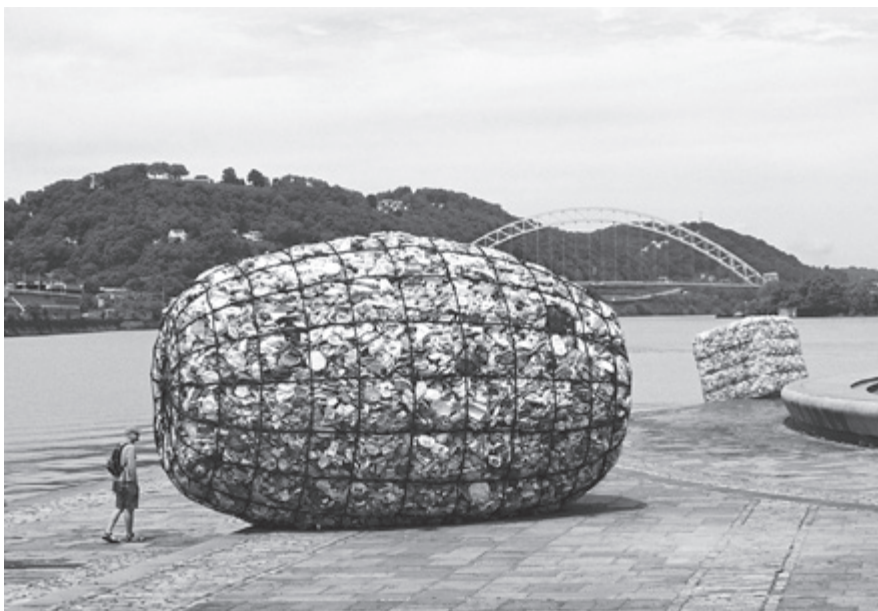
JKG És az ismételt cselekvés vezet el ehhez a felismeréshez.

SS Igen. Az ismétlés, és a növekvő cselekvés.

Steven Siegel | *To See Jenny Smile*, 2006
North Carolina, USA | paper, wood



Steven Siegel | *Freight and Barrel*, 2004
Pittsburgh, Pennsylvania, USA | Crushed plastics

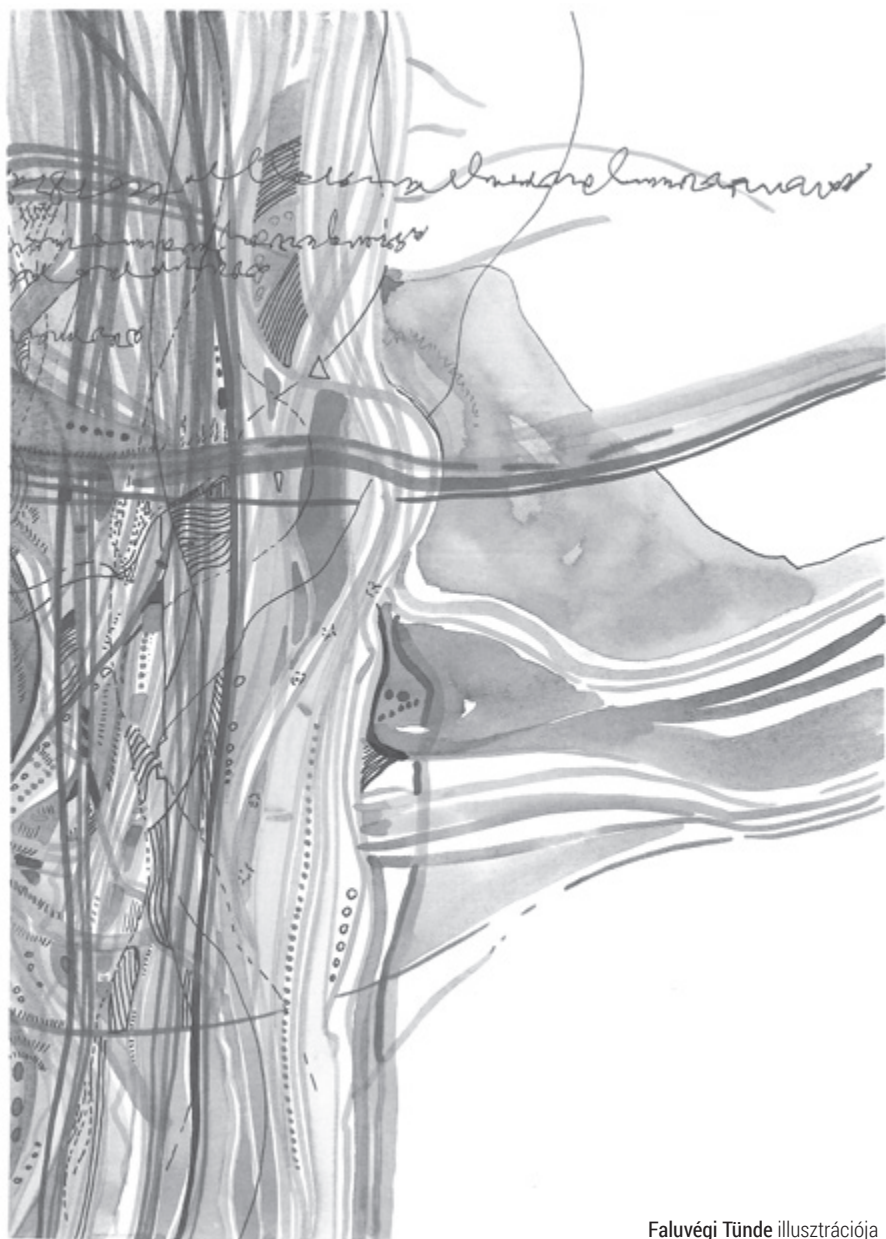


Steven Siegel | *Hill and Valley*, 2014
Lincoln, Montana, USA | 30,000 lbs. newspaper, lodgepole pines



Tartalomjegyzék

Előszó: Edward Lucie-Smith • Ökoművészet akkor és most	5
Bob Verschueren növényi (és ásványi) világa(i)	9
Chris Booth • IntraKulturális szobrászat	21
Hamish Fulton • Ha nincs séta, nincs mű!	31
Ichi Ikeda • A jövő betájolása	43
Christo és Jeanne-Claude • Világ-csomag	51
Alfio Bonanno • Történet az időben – a földtől az égig	59
Antony Gormley • Test-táj emlékezet	73
Nils-Udo • Természet vízió	83
Dennis Oppenheim • A közélet visszahelyezése a köztéri művészetbe	95
Chris Drury • Az anyag lelke	109
David Nash • Valódi élő művészet!	121
Brandon Ballengée • Bio-Art	133
Steven Siegel • Mi vagyunk a táj	145



Faluvégi Tünde illusztrációja

Magányos cédrus

Csontvárynak

Mielőtt kész lett
Ott volt
Csontváry Cédrusa
Gondtalanul növekszik
Ama szférák felé
Telepatikusan tágul a térben
Utazó lélek, mely
Érzékeli a láthatatlant
Az idők szelén
Kelet és nyugat közt
Fenségesen szálló gyógyszerész
Ott van minden
Vagy itt
Egy életút
Világ a Világban
Ez a cédrus
Egyszerűen csak
A jelenlétről
Lélektudásról szól

John K. Grande:
Lonely Cedar for Csontváry
Fordította: László Sándor



John K. Grande 1980 óta az ökoművészet meghatározó alakja, több művészeti projekt kurátora: *Earth Art* projekt, Királyi Botanikus Kertek (Kanada, 2006–14), *Eco-Art* (Pori, Finnország, 2011), Van Dusen Botanikus Kert, (Vancouver, Kanada) és *Art Nature Spring* (Merano, Olaszország, 2015). Emellett az *Art Nature Dialogues* (SUNY Press, New York, 2005) és a *Dialogues in Diversity* (Pari, Olaszország, 2008) című könyvek szerzője, versei a *Homage to Jean-Paul Riopelle* (Arnold Shivezzel, Prospect/Gaspereau 2011) és a *Black Peat* (Alfio Bonannóval, Print Factory, Írország, 2011) kötetben jelentek meg, *World Walk*-projektje még folyamatban.



Ichi Ikeda • *Future Compass* (Jövőtájoló) 2009
Royal Botanical Gardens, Canada



Cover photo / Borítókép:
Nils-Udo • *The Nest* (A fészek) 1978 | Lüneburg Heath, Germany
Earth, stones, birch trees, birch branches, grass
Photo courtesy of the artist