

Magyar Képzőművészeti Egyetem  
Doktori Iskola

## A nem autonóm műtárgy

Helyspecifikus installáció, environment és totális installáció

DLA értekezés

Koller Margit  
2022

Témavezető: dr. habil Sass Valéria DLA, egyetemi tanár

“A múlt, a jelen és a jövő között akadálytalanul ingázik az, aki megtapasztalta, hogy nemcsak a tér viszonylagos, de az idő is, szakaszai összekeverhető, felcserélhetők.”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Kovalovszky Márta: Jovánovics György, Koncept és szobor, in Jovánovics, Corvina, 2004, 30-o.

## Tartalom

<b>I</b>	<b>Bevezetés</b>	4
<b>I.1</b>	Az értekezés tárgya	4
<b>I.2</b>	A kutatás módszerei	6
<b>I.3</b>	Az értekezés felépítése	7
<b>I.4</b>	A kutatás célja	8
<b>II</b>	<b>A szobrászat és a téridő észlelésének párhuzamos expanziója</b>	9
<b>III</b>	<b>Út az autonóm műig – változatok a térélmény és térábrázolás összefüggéseire</b>	13
<b>III.1</b>	Az archaikus térszemlélet	13
<b>III.2</b>	A humanista lépték és pozíció kialakulása és fejlődése	16
<b>III.3</b>	A mű autonómiájának problémája	22
<b>IV</b>	<b>Művészet, mint dekolonializációs gyakorlat, performatív magatartás</b>	27
<b>IV.1</b>	A DADA felszabadít: a művészet és az élet megbarátkoznak	27
<b>IV.2</b>	Performatív gyakorlatok a kiterjedt mezőn – a galéria, mint helyszín	47
<b>IV.3</b>	A totális installáció	65
<b>V</b>	<b>Összegzés</b>	71
<b>VI</b>	<b>Mestermű: A négy fal között</b>	76
<b>VI.1</b>	Előzmények: korábbi helyspecifikus installációk, environmentek és a művészeti kutatás	76
<b>VI.2</b>	A négy fal között (2022) – a mestermű bemutatása	84
<b>VII</b>	<b>Köszönetnyilvánítás</b>	99
<b>VIII</b>	<b>Bibliográfia</b>	100
<b>IX</b>	<b>Szakmai életrajz</b>	105

## I Bevezetés

### I.1 Az értekezés tárgya

Az MKE Doktori Iskolájában végzett kutatásomat a nem autonóm műtárgy, vagyis az environment, a helyspecifikus installáció és a totális installáció témakörében folytattam. A kutatás során a témakört a szobrászat expanziójának, valamint a téridő észlelés átalakulási folyamatainak összefüggésében vizsgáltam.

A fentnevezett tényezők kontextusának együttes vizsgálata azért volt számomra fontos, mert alkotó-, kutató- és oktatói munkám során felismertem, hogy a szobor fogalmának a történelem során folyamatosan végbemenő térbeli és időbeli expanziójával párhuzamba állítható az egyén téridő észlelési képességének tágulása. Ezen felismerés új szempontokat adott alkotói helyzetem aktuális értelmezéséhez és arra készítetett, hogy a dolgozat megírásakor megvizsgáljam azt a kérdéskört, hogy a téridő észlelésének képessége hogyan határozza meg az egyén jelenségekhez való viszonyulását, valamint a mindennapi életet átszövő hierarchikus rendszerekben elfoglalható pozícióját.

Az értekezés megírásakor abból a tapasztalati- és elméleti kutatásomon alapuló felismerésemből indultam ki, miszerint a téridő-élmény dekódolásának társadalmi és individuális szintje (és ezek kölcsönhatásai) meghatározzák az egyén autonómiára, kiteljesedésre való lehetőségét – így a mindenkori hatalmi és/vagy intézményi struktúrákhoz való viszonyát is. Az egyén életét meghatározó irányok, távolságok és pozíciók bemérése<sup>2</sup>, saját magára való viszonyítása, valamint a berögzött térbeli fogalmaink valóságalapjának újragondolása elengedhetetlen kulcs a környező világ jelenségeihez való viszonyulásban, a saját identitás kialakításában. El kell különíteni a felülről érkező, gyakran életidegen sémákat és a saját, horizontális tapasztalást, és helyén kell kezelni a különbséget.

Ismert tény azonban, hogy az egyéni kiteljesedés lehetőségének rádiuszát nem lehetséges pusztán az individuális szabadság szemszögéből vizsgálni, mivel az egyén mozgásterét meghatározza a közösség kulturális horizontja is. Ezen a közös mezőn eljutunk a művészetek általam vizsgált azon területéhez, melyek a társadalom demokratizálását igyekeznek

---

<sup>2</sup> mint az alatta és mellette elhelyezkedő jelenségek rá gyakorolt hatása vagy a felülről érkező hierarchikus helyzetek szabta pozíciója és horizontja; a belső világának kifelé történő projekciói vagy a kívülről érkező ingerek befelé irányuló lecsapódása, majd azok reflexiója; valamint a torzulásig közeli vagy az érinthetetlenül messzi távolság kontrasztjainak újabban egyre inkább összemosódó jellege

elősegíteni, s melyek a hierarchikus, hatalmi struktúrák vertikális irányultságától eltérően egyfajta kiterjedt, horizontális téridőben mozognak, s jelen vannak valamennyi művészeti ágban. Kutatásom fókusza azonban kifejezetten a szobrászi térképzés expansziójára és a téridőészlelés átalakulási folyamatainak összefüggéseire irányul.

Egy olyan mentális térben, melyben a szabadság megélésének helyét a bezárkózás, zavarodottság és a tehetetlenség felett érzett szorongás veszi át, óhatatlanul elkezdett érdekelni az egyén, ezen belül is különösen a művész hatásköre a társadalomban. Azt gondolom, hogy a spektákulum világában (Debord<sup>3</sup>) az eseményekkel túlzásúfolt, árucikké vált teret és időt újra kell kódolni és újra be kell lakni az elszemélytelenedett, urbanizált tereinket. Ehhez egy dekolonializált gondolkodásmód szükséges, aminek ki- és átalakulási feltételeihez az a művész típus is nagyban hozzájárul, aki megkísérli kibillenteni a téridő megszokott áramlását és az ezen alapuló, alapvetőnek vett pozíciókat. Ez a művész típus alkotásain keresztül egy olyan cselekvői attitűdöt igyekszik kiváltani a befogadóból, melynek gyakorlása során újrapozicionálhatja berögződéseit.

EHHEZ NYÚJT GYAKORLÓTEREPET A **NEM AUTONÓM MŰTÁRGY**, AVAGY AZ ENVIRONMENT, A HELYSPECIFIKUS INSTALLÁCIÓ ÉS A TOTÁLIS INSTALLÁCIÓ. A NEM AUTONÓM MŰTÁRGY FOGALMÁT A MODERNISTA, MÉDIUMTISZTA, L'ART POUR L'ART ESZTÉTIKA JELLEMEZTE AUTONÓM MŰTÁRGY ELLENPONTÓZÁSAKÉNT ALKALMAZOM. A NEM AUTONÓM MŰ SZAKÍT MIND A ZÁRT ÉS BEFEJEZETT MŰ TOPOSZÁVAL, MIND A HATALMI REPREZENTÁCIÓ ÉS/VAGY PUSZTA GYÖNYÖRKÖDTETÉS MŰVÉSZI EGYEDURALMÁVAL. A NYITOTT, PERFORMATÍV MŰFAJOK KIALAKULTÁVAL A TÉRBELI MŰVÉSZETEK MŰFAJAIBAN LÉTREJÖTT NEM AUTONÓM MŰ MEGVÁLTOZTATTA A (MŰ)TÁRGY – (KIÁLLÍTÓ)TÉR – EGYÉN (ÚGY AZ ALKOTÓ, MINT A BEFOGADÓ) VISZONYRENDSZERÉT.

Az értekezés tárgyát tehát a fentnevezett témakör általam feltárt összefüggéseinek bemutatása képezi.

---

3 Guy Debord: A spektákulum társadalma (1967), Balassi Kiadó, 2006, Budapest, ford. Erhardt Miklós

## I.2 A kutatás módszerei

A kutatás, módszereit tekintve három részre osztható: elméleti kutatásra, az alkotáson keresztül történő kutatásra, melyek tanulmányaim során kölcsönösen erősítették egymást, valamint a két kutatómódszer szintéziseként létrejött felismeréseknek a disszertáció és a mestermunka keretében történő feldolgozására és értelmezése.

Az elméleti kutatás irányultságát a választott témakörnek a számomra lehető legszélesebb körű vizsgálata határozta meg. A vonatkozó magyar és angol nyelvű szakirodalom tanulmányozása mellett az elmúlt évek során lehetőségem volt számos olyan külföldi intézményt meglátogatni, melyek kutatási területemen kitágították tapasztalati és ismereti horizontomat. Ezek közül kiemelkedő élmény volt 2018-ban a Peter és Irene Ludwig Alapítvány kutatói ösztöndíjával New Yorkban eltöltött egy hónap, melynek kutatói eredményeit több ponton is ismertetem majd a disszertációban.

Az alkotáson keresztüli kutatás folyamatában, doktori tanulmányaim alatt számos egyéni és csoportos kiállításon vettem részt, a műalkotások létrehozása során lehetőségem volt viszonylag kompromisszummentesen kísérletezni az általam kutatott területen. Ezek a tapasztalatok és a velük párhuzamban megszerzett elméleti ismeretek felszabadítólag hatottak gondolkodásmódomra és alkotómunkámra.

A két kutatási módszer szintézisének értelmezése során megerősítést kaptam arra, hogy az általam korábban intuitíven alkalmazott megnevezés, a nem autonóm műtárgy, tekinthető egy a kortárs művészet összefüggésében létjogosultsággal rendelkező fogalomként. Az értekezés gondolatmenete lehetőséget ad az olvasónak azoknak a történelem során bekövetkezett térszemléletet befolyásoló átalakulási folyamatoknak, valamint kortárs művészeti jelenségeknek megismerésére, melyek alátámasztják az általam használt fogalom tartalmi érvényességét. A mestermunka egy a nem autonóm mű mezőjén elhelyezhető helyspecifikus environment, egy olyan tapasztalati tér, melyhez a disszertációban taglalt téridőbeli expanzióra vonatkozó kutatásom tanulságait használtam fel.

A fentiek alapján úgy gondolom, hogy a kutatás módszereinek alkalmazása megfelelő arra, hogy tisztázzam magam számára a szobrászathoz és általában véve a téralkotó művészetekhez való elméleti és gyakorlati viszonyomat, ami segíti mind alkotói, mind oktatói pályámat.

### I.3 Az értekezés felépítése

Az első nagyobb egységben felvázolom a térszemléletnek a szobrászat kontextusában lezajlott ontológiai folyamatát. A térábrázolás, különös tekintettel a szobor fogalmának kiterjeszkedését (Krauss<sup>4</sup>) az egyéni szabadság kiteljesítésére tett törekvésekkel, valamint az azt lehetővé tevő társadalmi változásokkal együtt vizsgálom, melyeket alapjaiban határoz meg a térészlelés dekódolásának szintje. Így ebben a fejezetben különös figyelmet szenteltem a dolgozat kontextusában fontos kulturális és társadalmi hatásoknak, valamint az autonóm mű kialakulásának és jelentésrétegei összefüggéseinek is. A szobrászat expanziója és az individuális kiteljesedés lehetősége egy olyan közös mezőn vizsgálható, mely eltávolodott a vertikális hatalmi mechanizmusoktól és azok reprezentációjától. Ez a mező látványosan a 19-20. század fordulóján kerül felszínre, a képzőművészet terén lezajlott paradigmaváltásoknak köszönhetően.

Az autonómia egyéni és művészi kérdésköre a DADA-ban összpontosul. A DADA-ban az egyén művészi eszközökkel történő felszabadítása, hatalomtól való dekolonializációja minden korábbi próbálkozásnál erősebben került fókuszba. A művészettörténeti diskurzusban a műtárgy téridőbeli kiterjeszkedésének kérdésében dominálnak a festészet felől elbeszélte narratívák, azonban meglátásom szerint a DADA tárgyi(atlan) világa előkészíti a szobrászat paradigmaváltását, a zárt, autonóm mű egyeduralmának megszüntetését.

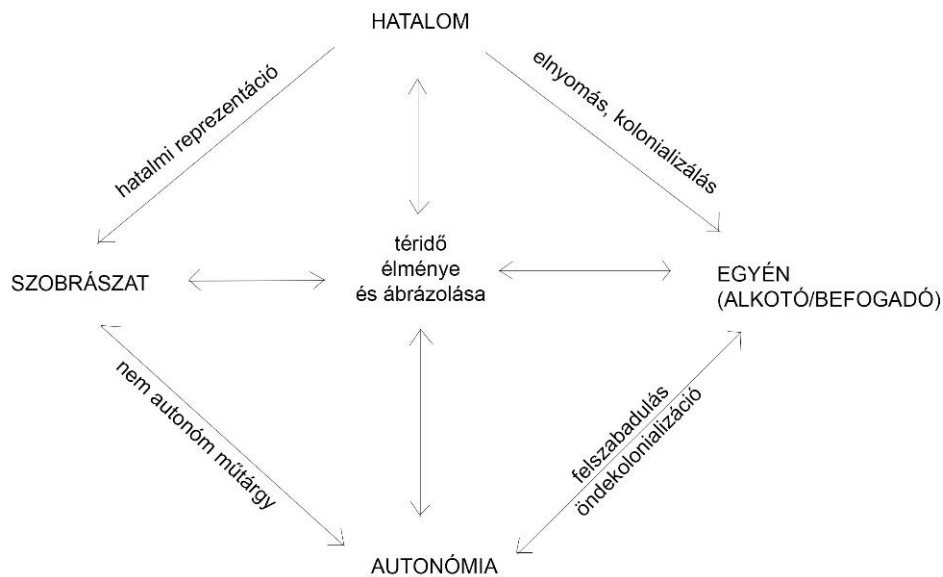
A dolgozat második nagy egységében Brancusi munkásságát elemezve átvezetem az autonóm szobrászat kérdését a szobrászat expanzív mezőjén elhelyezkedő environment, helyspecifikus installáció és totális installáció területére. Bemutatom ezen műfajoknak a hatalomra reflektáló, a térképzés terén alkalmazott metódusait, azoknak az egyéni észlelésre gyakorolt felszabadító erejét, melyhez igyekeztem kiemelni a folyamathoz jelentősen hozzájáruló alkotókat és legfontosabb vonatkozó alkotásaikat. Kifejtem a művészet intézményrendszere, valamint a nem autonóm mű közti kölcsönhatásokat, ezen belül kitérek a '70-es évek egy amerikai és egy európai kurátorának (Virginia Dwan és Harald Szeemann) jelentős szerepére is.

Összegzésül pedig megfogalmazom a kutatásom konklúzióját: párhuzamba állítom a térszemléletnek és a térábrázolásnak a történelem helyzetei során és azok következtében

---

4 Rosalind E. Krauss: *A szobrászat kiterjedt tere* (eredeti: *Sculpture in Expanded Field*, 1979, magyarul megjelent: *Enigma* 20-21., 1999)

lezajlott átalakulásait, valamint ezeknek az individuumra gyakorolt hatásait. Megnevezem az egyénnek és a hatalomnak a térszemlélet kontextusában létrejött kölcsönhatásait, különös tekintettel a DADA által előmozdított változásokra. Megfogalmazom a téralkotásban rejlő lehetőséget, mely az egyéni autonómiát, a cselekvő individuum kibontakozását képes előmozdítani, segíteni. Végül pedig elhelyezem magamat alkotóként ezen a mezőn.



1

A disszertációm zárásául pedig bemutatom a *Négy fal között* c. mestermunkámat: a kialakulásához vezető alkotói utat, a mű koncepcióját, a mű elkészítésével kapcsolatos döntések létrejöttének folyamatát.

#### I.4 A kutatás célja

A kutatás célja eddigi alkotói tapasztalataimnak és az elméleti kutatás ideje alatt szerzett ismereteimnek a kortárs művészet kontextusában történő elhelyezése. Feltételezem, hogy azok közzétételével a kortárs diskurzus egy sajátos szegmenssel bővíthet, mert az általam vizsgált összefüggésben nem került eddig sor a témakör magyarországi vizsgálatára, valamint az angol nyelvterületek kapcsolódó kutatásai is nagyon frissek. Egy további cél a tapasztalatoknak és ismereteknek a művészeti felsőoktatásban résztvevők számára történő átadása és ilyenén történő szellemi kamatoztatása.



## II A téridő és a szobrászat párhuzamos expanziója

A téridő<sup>5</sup> élménye – észlelése és ábrázolása – az elmúlt évezredek során ciklikusan változott.<sup>6</sup> Az ember fokozatosan meghódította a körülötte lévő teret, a 20. század végére lefedte teljesen (műholdak), illetve a digitálisan mérhető és folyton szem előtt tartott időbeliséggel bekeretezte az időt is. Azzal arányosan, hogy megfigyelte és feljegyezte tudását a közvetlen és tágabb környezetéről, folyamatosan újrapozicionálta magát, individuális és társadalmi szempontból is alakítva szerepét és lehetőségeit. A térészlelésben bekövetkezett változások az emberiség történetében folyamatosan maguk után vonták az azt lekövető és szimbolikusan leképező térábrázolás megreformálását is.

A térélmény horizontjának folyamatos tágulása szükségszerűen elhozta a szobrászat expanzióját: a szobrászat fogalma a '70-es évekre újradefiniálódott és kilépett az ún. kiterjedt mezőre (*expanded field*). Ezt a jelenséget ragadja meg Rosalind E. Krauss *A szobrászat kiterjedt tere* c. értekezésében<sup>7</sup>, melyben a szobrászat emlékeztető reprezentáció funkciójának érdektelenné válásáról ír. Ez a szöveg a dolgozatom szempontjából meghatározó volt számomra. Krauss a szobrászat expanziójának akkori pontján (1979-ben) elhelyezi az új térbeli műfajok, mint a land art, minimal art és installációművészet képviselőit, illetve felvázolja a helyspecifikus installáció és environment újításait a szobrászatban.

A Krauss-i szempontrendszerrel párhuzamban a szobrászat kiterjeszkedésének folyamata felfűzhető egy olyan gondolati szálra, mely a *kép* síkjától az *environmentig* vizsgálja a szobrászat téri és társadalmi összefüggésrendszerének alakulását. Ez esetben a vésett/lapos dombormű, illetve a magas plasztikájú *relief* térábrázolási módszereinek értelmezéséből kiindulva, a gyakran építészeti háttérrel ellátott, egy fő nézetre komponált alak, illetve alakok csoportjának vizsgálatán át eljuthatunk a *körplasztikáig*, avagy a figura serpentina fogalmával jelölt térszemléleti jelenségig, majd még tovább haladva az embert valóságosan és/vagy virtuálisan

---

5 A „téridő” alatt az euklideszi geometriát, illetve a térbeli és időbeli dimenziókat egymástól külön kezelő rendszert meghaladó, relativitás-elméletre alapozott fogalmat értem, mely a három tér- és egy idődimenziót egységben kezeli.

6 Ezen folyamatról remek összefoglalót írt Kállai János: *A térélmény kultúrtörténete és pszichopatológiája* c. könyvben (Kállai János, Karádi Kázmér, Tényi Tamás: *A térélmény kultúrtörténete és pszichopatológiája*, 1998, Artissimo Kft.). Ezen nagyobb fejezetben sokszor veszem alapul az ő gondolatait a térélmény jellemzése kapcsán, kibővítve a térábrázolás területén folytatott kutatásommal.

7 Rosalind E. Krauss: *A szobrászat kiterjedt tere* (eredeti: *Sculpture in Expanded Field*, 1979, magyarul megjelent: *Enigma* 20-21., 1999)

is körbevevő *environment* kialakulásához és a térérzékelés szempontjainak átalakulásához érkezünk.

A téridő-élmény tágulása tehát a térábrázolásban a hatalmi reprezentáció fokozatos levetését és ezzel párhuzamosan a szobor téridejének kiterjeszkedését hozza magával: ez a folyamat véleményem szerint jelentősen hozzájárul az egyén téridő-észlelésének fejlesztéséhez.

A statikus szobornak az állandó örökléthez mért fogalma, társadalmi szerepe és megjelenésmódja hosszú utat tett meg a múltékonny, dinamikus és aktuális téridő mező fogalmának létrejöttéig, vagyis a művészet korábban hierarchikus, reprezentatív téridejének demokratizálásáig, és ezen belül a néző és a mű viszonyának alapvető megváltozásáig. Elmondható, hogy a szobrászat azzal, hogy a hatalmi reprezentációtól távolságot nyert és kinyilvánította önmaga autonómiáját, viszonylag rövid úton elérkezett a néző cselekvői attitűdjének kérdésköréhez, vagyis a mű szellemi terének a korábbiakhoz képest lényegesen felszabadultabb észleléséhez. Ennek a viszonynak eléréséhez – az ember szabadságvágyának felkeltéséhez – az alkotó az egyén testi észlelését helyezte fókuszba. Ezáltal egy olyan eltolódás jött létre a mű és a szemlélő viszonyában, amelyben a műtárgyról a nézőre, az egyén autonómiájára került a fókusz. Így a szobrászat ezen a kiterjedt mezőn tulajdonképpen a mindenkori hatalmi elnyomással is oppozícióba került.

A hatalmi struktúráknak és intézményesüléseknek sajátja, hogy az általa hivatalosan felkínált valóságértelmezéssel eltávolítja az embert saját, közvetlenül átélhető jelenidejétől és környezetétől, avagy saját életétől, átmenetinek és lényegtelennek titulálva azt, a tanult tehetetlenséget erősítve fel. Így akadályozza meg azt, hogy az adott hierarchikus rendszert megbontani képes, cselekvő egyénekké váljon szét a könnyen irányítható tömeg. A társadalom által legitimált konstrukciók – mint a törvénykezés, az oktatás vagy akár az ezek tartalmait közvetítő és a gondolkodást alapjaiban meghatározó médium, a nyelv is – mindig a közmegegyezésen alapuló rendszerek, az általános igazságok, abszolút jellegű leírásának irányába mutatnak. Eltűntetik az egyéni, szubjektív, ezáltal relatív különbségeket a többségi elv okán, és mélyen berögződve határozzák meg mindennapi cselekvéseinket, viszonyulásainkat és lehetőségeinket.

A hatalmi rendszereken átszűrt közmegegyezés rendszere állandó evidenciaként kezeli a tér elrendeződését mérhetőnek, uralhatóknak az idő múlását, ezáltal centrum-periféria

alárendeltségeket betonozva be a globális világrendbe. Ez a viszonyrendszer pedig meghatározza az uralkodás-kizsákmányoltság, fejlettség-primitívség, szabadság-korlátozottság tengelyeit és törvényszerűségeit úgy társadalmi, mint individuális szinten, és így az egyén mozgásterének lehetőségeit is irányítja és szabályozza. Az egyéni mozgástér felismerésének pedig fontos téri vonatkozásai vannak: az *„a pozíció, ami meghatározza a horizontunkat és megfigyelésünk terveinek irányát, megszabja a bal és a jobb, a fel és a le, az előre és a hátra, a bent és a kint jelentését is, és ez végső fokon kialakítja e gondolatok metaforikus kiterjesztéseit fogalmi gondolkodásunkban.”*<sup>8</sup> Tehát a térbeli észlelésünkről és tapasztalatainkról alkotott alapvető fogalmaink meghatározzák gondolatainkat a világról és saját identitásunk felépítéséről. Azonban ezek gyakran nem saját fogalmi készletekre épülnek, hanem vertikális társadalmi konstrukciókból erednek, melyek fel nem ismerése gátolja mind az egyéni, mind a társadalmi identitás kialakítását, fenntartását.

Ahhoz, hogy az egyén kiléphessen a hierarchikus rendszerek vertikálisából és ráleljen a saját, a több irányú észlelésen alapuló identitására, szükséges tudatosítani és újrakódolni a téridő érzékelésének tudattalanul berögzött, ránkrakódott sémáit azért, hogy a kolonizációs folyamatokkal szemben megerősítse szellemi immunrendszerét. Tudatosítani kell tehát az egyéntől a cselekvési horizontját eltávolító, különböző hatalmi rendszerek működési elveit, melyeket alapjaiban határoz meg a centrum-periféria elv szerint elrendezett, lineáris és szétválasztott tér-idő. Annak újragondolásával távolság nyerhető a hierarchikus és vertikális struktúráktól, melyeket így képes kiváltani az egyszerre-jelenlét kiterjedt, permanens fantommezője<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Richard Shusterman: *A humántudományok megközelítése a test felől* in Krémer Sándor: *Szómaesztétika és az élet művészete. Válogatás Richard Shusterman írásaiból* (JATEPress, Szeged, 2014), 33-34.o

<sup>9</sup> Ez a mező nem egyenlő a privát tér-idővel, ami bizonyos tekintetben a közmegegyezésen alapuló, birodalmi tér-idő ellentéte, mert nem egy dipólus rendszer egyik végpontja, hanem a szokott tengely (birodalmi, avagy hierarchikus és lineáris vs. privát, tehát szubjektív tér-idő) felett elhelyezkedő, kiterjedt mező, vagy inkább felhő. Ahogy Nemes Z. Márió írja: *„(...) a temporális dualizmus, a szinguláris Nagy Idő és a sok Privát idő pusztja ellentéte csupán a frontok kimerevítéséhez vezet, ami a centrum és periféria hatalmi logikáját egy kronotopikus rendszerben szilárdítja meg. A végeken máshogy telik az idő, ezt a központban is tudják, és prognosztizálható egyidejűtlenséget beépítik a hatalomtechnológiába. Vagyis a dualisztikus időhasadás nem a különözés idejét termeli, mert a Birodalmi Idővel szembeni Periférikus Idő csupán az alávetettség mindennapjait alapozza meg, amikor a provincialitás történelemkívülisége a szingularizált Történelemmel szembeni szolgáló örök elmaradottságába fullad bele. A provincialitás tehát önmagát segít kolonializálni, mert „kívül állásával” nem különözést termel, hanem egy olyan fattyúidőt hoz létre, amit a Birodalmi Idő iránti szeretet-gyűlölet határoz meg.”* in. Nemes Z. Márió: *Hungarofuturista kísértetképzés* In. *A jelen időzítése. Művészet és időtapasztalat* (szerk.: Nemes Z. Márió)

Ezen a folyton változó (*készülő*<sup>10</sup>), több irányú észlelésen alapuló, horizontális mezőn tehet az egyén kísérletet a **lokális és aktuális téridő**, avagy a testét és a szellemét körbevevő **környezet (environment)** megértésére és definiálására, a környezetére való visszahatásra és annak önmaga számára történő hasznosítására. Ahogy Seregi Tamás írja: „(...) *ki kell építeni egy hálózatot, a közvetítés horizontális(nak látszó) és demokratikus(nak látszó) hálózatát, amelyik kikapcsolja az időt, és a terek minden fajtájával, pontosabban azok látványával ellátja az embereket.*”<sup>11</sup>

Ezen a kiterjedt mezőn helyezkedik el a **nem autonóm mű**, mely az aktuális és lokális téridőben való tájékozódást segíti, mint egy gyakorlóterep. Úgy képelem, ezen a terepen lehetséges a szabadság individualista, de társadalmilag is megtérülő diskurzusa.

\*

A demokratikus, non-lineáris, aktualizált és lokális téridő, valamint az ebben létezni akaró szabad egyén ideájának kialakulásához, illetve az ennek az ideának a művészet eszközével történő megjelenítéséhez hosszú út vezetett. Ennek az útnak megértéséhez a következő fejezetekben egy olyan kronologikus ívet vázolok fel, melyben az ember észlelési horizontjának tágulásával párhuzamosan mutatom be az azt lekövető szobrászat expanzióját. Ezt a folyamatot szükségesnek érzem röviden kifejtetni, mint egy bevezetésként a fő témához, hogy a jelenünket meghatározó, sajátunknak érzett téridő élményünkre kívülről tudjunk ránézni annak fényében, hogy nem ez az egyetlen lehetséges módja a környezetünk befogadására, észlelésére.

---

10 Lásd: Erdély Miklós: Idő-möbiusz <https://artpool.hu/Erdely/mobius.html> 2020.12.28.

11 Seregi Tamás: Az abszolút térről, 2019, [https://www.academia.edu/40605124/Az\\_abszol%C3%BAt\\_t%C3%A9r%C5%91l](https://www.academia.edu/40605124/Az_abszol%C3%BAt_t%C3%A9r%C5%91l)

### III Út az autonóm műig

#### III.1 Az archaikus térszemlélet

A természetbe vetett, archaikus ember elemi igénye volt a tér és az idő megismerése és uralása, mely igény kielégítésének módjai a letelepedéssel arányosan intézményesültek. Nem lévén a természeti erők megértéséhez és igába hajtásához szükséges tudás birtokában, a változó és szeszélyes, irányíthatatlan és pillanati idő(járás) ellenében, a hiányzó információk elfedésére és vagy kitöltésére létrehozta (transzcendálta) a téridő állandó dimenzióját, a változatlan abszolútumot, mely minden jelenség alfája és ómegája, forrása és uralója. Az összes kultúrában a mai napig különböző formában fellelhető egy ideális szféra konstrukciója, ami nem az itt és nem a most kérdéskörére, hanem a közvetlen tapasztalásunkon túli, a minket körbevevő téridőn kívüli, az ismeretlenben, a születésünk előtti és/vagy halálunk után létező rendszerre vonatkozik. Ebben a rendszerben minden, ami ezen a transzcendens téren innen, tehát itt és most történik, tulajdonképpen átmeneti és ezzel arányosan lényegtelen. Ez az átmeneti állapot tele van szenvedéssel, veszéllyel és kegyetlenséggel. Így az itt és mosttól való *eltávolodás* vágya vezet el az *abszolútum ideájának* feltételezéséhez, ami enyhét ad a sanyarú élet elviseléséhez.<sup>12</sup>

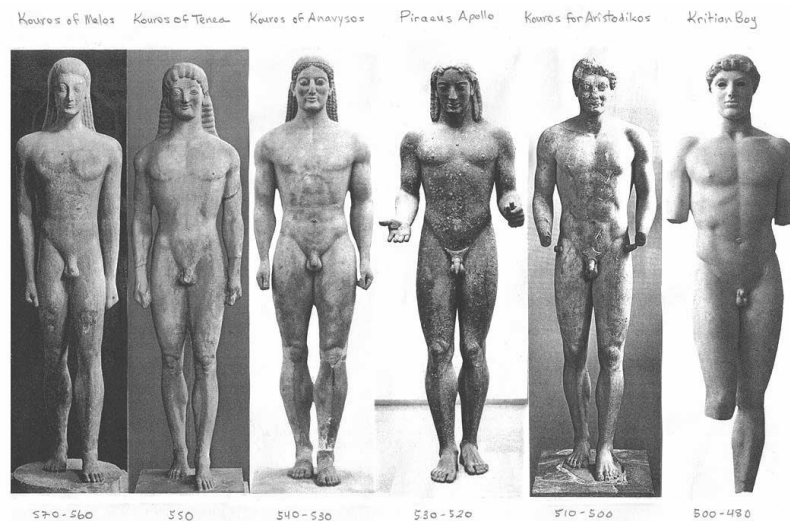
Az archaikus ember általunk ma művészetként aposztrofált tárgyi emlékeinek meghatározó részét kultikus tárgyak és terek alkották, melyek szellemi/lelki kapcsolódási lehetőséget nyújtottak ehhez a transzcendens, nem evilági szférához. Gyakran rítusokhoz kötődtek, vagy azokat mutatták be. A közös tudás ismétlése, rítusokon keresztül történő átörökítése kontinuitást és biztonságot nyújt(ott) az egyénnek az ismeretlen, és ezért veszélyes világban. Így az archaikus és a koraókori ember szobrászata statikus és sematikus volt, lassan engedett teret a változásoknak. De a világ tapasztalása során szerzett, egyre bővülő tudás az állandó és az efemer, az abszolút és a töredékes (relatív), az ideális és a reális téridő fogalmainak (gyakran harcos) párbeszédét követelte.

A hellenizmusban következett be változás, ahol a prehumanista eszmék hatására a sematikus ábrázolás fokozatosan individualizálódott, a kompozíciók pedig egyre dinamikusabbá váltak. A statikusan álló figurákat felváltották a lépő, majd bonyolult mozdulatokba dermedő figurák – a mozgás ábrázolása pedig az időbeliségre mutat. A sablonos emberábrázolástól eljutottak az

---

<sup>12</sup> Eme predestinált, transzcendens és szakrális téridő észlelés mindmáig kihatással van a térről és időről, így saját lehetőségeinkről alkotott fogalmainkra és gondolatainkra, ehhez nem viszonyulni kizárt dolog mind a hétköznapi életben, mind pedig az alkotás és mű befogadásának szempontjából.

egyre realiztikusabb megjelenítésig, avagy az alakok az idő haladtával az általános ábrázolás irányából egyre inkább elkezdtek hasonlítani konkrét személyekre – mely jelenségben szintén az időben körülhatároltságot érhetjük tetten, az egyéni és szubjektív (evilági) minőséget az objektív állandóval (túlvilági) szemben.



2

A keresztény művészet a hellenizmushoz (mint pogány művészethez) képest azonban megtörte és eltérítette a görögök által elindított téridő-kiterjesztés irányát: az antik humanista szemléletet felváltotta egy újra kizárólagosan a túlvilágra és a vallásos transzcendenciára fókuszáló figyelem, melyben a spirituális tekintet egy távoli múltra (paradicsomi állapot) és egy messzi jövőre (megváltás) vetül, ahol a jelen téridő síkja nem számít, hiszen pusztán átmeneti állapot.

A (zsidó alapokból kiinduló) kereszténység uralta Európában a liturgikus, és más, a népi vallásos rítusokhoz köthető szent tárgyak és terek megadták „(...) a vallásos ember téri referenciapontjait. Tehát a térélmény a kultúrantropológia oldaláról közelítve kollektíven létrehozott és átélt realitás. A térészelelés fejlődését, a világban való eligazodás képességét a kollektív élményekből való részesedés iránya és mértéke határozza meg. A szenttel mindig is szemben álló profán térélképzés lemond ezekről a hagyományokról. A vallásos megközelítés számára e lemondás az őskáosz, a rendezetlenség visszatérését jelenti, a poklot és a sötétséget, hogy nincs határ a képzelet, az álom és a mitikus valóság között, nincs kalauz, s ahol állandó

*félelemben élnek az emberek.*"<sup>13</sup> Egy az embernél nagyobb erő irányítja az életet, aki, ha rendben viselkedünk, atyaként oltalmaz bennünket a világ viszontagságaitól és rendet teremt a káoszban – hiszen ő választotta szét a világosságot és a sötétséget, az eget és a földet, a szárazföldet és az azt körülvevő nagy tengereket; avagy meghatározta a vallásos ember koordinátáit a káoszból nyert isteni rend mezőjén.



3

A vallás intézménye a szenvedésekkel teli élet fölébe a megváltás ígését emelte, melynek közvetítő tereként felépítették a díszes templomokat és monastorokat. Az antikvitásban hangsúlyos szobrászat háttérbe szorult, és leginkább a szakrális terek díszítésére és az ezen terekben megjelenő hívek okítására korlátozódott. A korai szobrászi témákat „*többszörre gazdagon illusztrált kódexekből, elefántcsont domborművekből és ötvösmunkákból kölcsönözték, így ezek még mindig a kincstárakból származtak, és ezek a falra vetített formák továbbra is a belső térre korlátozódtak, arra a visszavonulási területére, melyet a kolostor falai zárnak körbe.*”<sup>14</sup> A szentség, abszolút létezés és igazság szféráját tértelen, arany mozaikkal kirakott vagy kékre festett kupolák szimbolizálták, mintegy a fölének boruló transzcendens tér megidézéseként, melyben a megtestesült istenség uralkodik és figyelve, vigyázva tekint ránk,

---

13 Kállai János, Karádi Kázmér, Tényi Tamás: A térélmény kultúrtörténete és pszichopatológiája, 1998, Artissimo Kft., 33.o

14 'Nevertheless it is obvious that sculptural themes were mostly borrowed from illuminated manuscripts, ivory plaques and goldsmiths' pieces, in other words they still came from the treasuries, and these forms, projected on to the wall, were still confined to the interior, to the area of withdrawal encircled by the monastic closure.' Georges Duby: Introduction in Xavier Barral i Altet: Romanesque Art (100-1200) in Sculpture. From Antiquity to the Middle Ages, edited by Georges Duby and Jean-Luc Daval, TASCHEN, 2006, Köln; 266.p., ford.: Tayler Patrick

halandó és vétkes emberekre. A reális tér ábrázolását homogén, végtelen, túlvilági (hát)tér váltotta fel. Az ábrázolás, mely gyakran még önmagában hordozta az ábrázoltat, a szakrális tér sematizált térnélküliségében oldódott fel, mint a paradicsomi létezés bizonyítékaként, ígéretként, vagy a pokoli szenvedés büntetésétől való elrettentése gyanánt.

Ebben a térképzési logikában tetten érhető az archaikus térszemlélet továbbélése, melyben az ismeretlen és ezáltal fenyegető tapasztalati környezet terét a távolba transzponálták, „ismeretlen, az emberi tapasztalás által még nem ízelet dolgok más világok horizontja mögé kerültek. Lehetőséget adva az ismeretlenség és az ismerősség élménytartalmak differenciált megjelenítésére. A megkülönböztetés topológiailag is megtörtént, a >>felemelt sátrak<< alatt [mint később a keresztény bazilikák kupolái és azok díszítései] létrejött a biztonságos, ismerős életterület élménye (...)”.<sup>15</sup>

### III.2 A humanista lépték és pozíció kialakulása és fejlődése

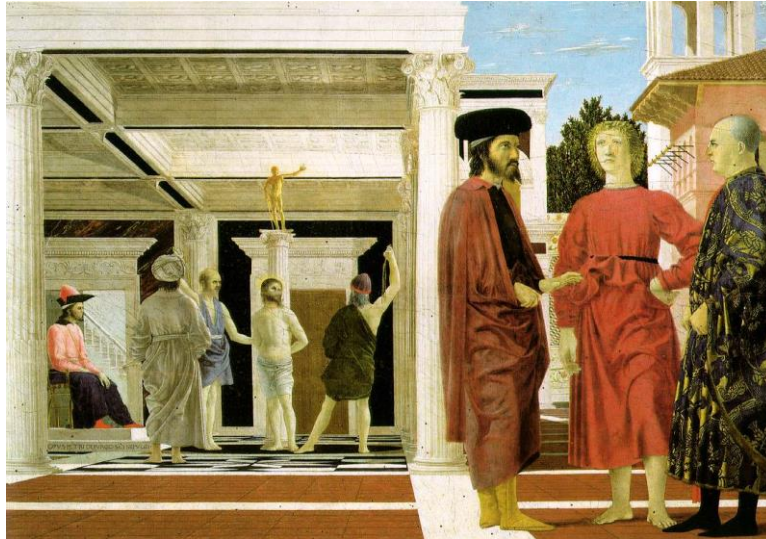
Az érett reneszánsz idején indult el egy radikális változás: a polgárosodás és a tudományos igényességű, rendszerező gondolkodás térnyerése az evilági jelenségekre irányította a figyelmet, mely kihatással volt a művészet terére is. Újra felelevenítették az antik mintát: a 15. században létrehozott perspektivikus rendszerbe került be az *alak* és anatómiai vizsgálatoknak vetették alá a hús-vér *testet*. A Nagy Földrajzi Felfedezések tapasztalatai a korábbi léptékhez nem foghatóan kitágították a teret, a Föld az elképzelésekben is fokozatosan körbejárható, gömb alakú lett. A humanizmus következtében Isten és a túlvilág, mint mindennemű origó helyébe fokozatosan beléphetett az ember, egyéni tapasztalataival, életének problémáival és érzelmi konfliktusaival: individualizálódott az emberábrázolás. A szakrális tér-nélküliség mellett helyet kapott a valós, sőt, jelen idejű térábrázolás – aktualizálódott a téridő, avagy az abszolútum térideje összevetésre került a pillanatnyi, tapasztalati téridővel.<sup>16</sup>

---

15 Kállai János, Karádi Kázmér, Tényi Tamás: A térélmény kultúrtörténete és pszichopatológiája, 1998, Artissimo Kft., 15.o.

16 Le kell szögezzem, hogy nem újdonságról beszélünk a perspektivikus, geometriailag és anatómiailag precíz ábrázolás kapcsán, azt nem a reneszánszban találták ki. Már a római korban bevetett ábrázolási logikát a kereszténység pogányság ellenessége a felszín alá nyomta, a reneszánszban leginkább újra felelevenítésről, *újjászületésről*, a meglévő továbbfejlesztéséről van szó.





4

A művész pedig ekkor az *Igazság*, az *Abszolútum* közvetítőjévé avanszálódott. Egy olyan zsenivé, aki, mint egy pap, transzcendens kapcsolatban állhat az ideális szférával, az abszolútummal, és az onnan nyert tudását anyagba öntve prezentálhatja a hétköznapi embereknek. A műtárgy azonban már nem hordozza magában a szentséget, nem testesíti meg közvetlenül tárgyi mivoltában a felsőbb szféra jelenségeit. Az ábrázolás pusztán *re-prezentál*: a művész (megrendelésre) bemutatja, tolmácsolja a felsőbb szféra, az igazság és az abszolútum üzeneteit.

Michelangelónál tapasztalhatunk lényegi változást a szobrászat téren is, és tekinthetjük ezzel őt a modern szobrászat előfutárának. A késő hellenizmus drámai eszköztárához nyúlt vissza<sup>17</sup>, és továbbfejlesztette azt: térszemlélete és annak közlésmódja nyomán kialakult a *figura serpentinata*. Az első figura serpentinatának a *Győzelem* c. allegorikus szobrát tartják (készült: 1532-34, lásd alább, jobb oldali ábra)<sup>18</sup>. Ha összehasonlítjuk korábbi szobraival, például a másik képen látható római *Pietával* (1499), könnyű leolvasni az egy fő nézetre komponált szobor és a többnézetű körplasztika lényegi különbségeit. A két képen talán síkképernyőn/nyomtatott lapon olvasva is érezhető a különbség, hogy míg az egyik mű, a *Pieta*, értelmezhető és befogadható egy fő nézőpontból, amit a szobrász megtervezett és ezáltal kijelölt számunkra; míg a másiknak nincs egy meghatározó fő nézete, hanem többnézetű: megértéséhez körbe kell járni. Ez fontos változás a néző és a mű viszonyában és a mű befogadásának időbeliségében is.

<sup>17</sup> szemléletes és a reneszánszban közkedvelt példa a Laokoón-csoport

<sup>18</sup> A *figura serpentinata* a manierizmusban és a barokkban nagyon népszerű szobrászi műfaj lesz, Bernini válik az egyik leghíresebb művelőjévé



5



6

Adolf Hildebrand a szobrászi ábrázolásban és a látvány befogadásában megkülönböztetett<sup>19</sup> két eltérő módszert a formaképzés és az összkép viszonya kapcsán. Az első a Pietában is megfigyelhető kompozíciós elv, avagy a **relief-logika**: ez esetben a látvány dekódolásához egy elég messzi pontba kell állnia a nézőnek a (leginkább monumentális) szobortól, hogy a látvány összképet nyerjen számára egy pontból szemlélve, és így **távolsági képhez** jusson. Ezek a szobrok lehetnek relief és körplasztika is, egy nézőpontból befogadhatóak és általában építészeti háttérük van. A másik esetben, avagy a figura serpentinata esetében, ilyen egy pontból összeálló összképről nem beszélhetünk, mert körbejárás szükséges a látvány megértéséhez, mivel nincs egy fő nézőpontja. Ennek következtében elvész az egyetlen távolsági kép összhangja, és több, egymás mellett egyenrangúan létező, időben egymást követő látványból kell összerakja a néző az összképet. A körbejárás esetén tehát a néző csak mozgás által, időben haladva, térben pozíciót változtatva képes a látványt befogadni, értelmezni. Hildebrand szerint ezen a ponton „*a nézés valóságos letapintássá és mozgás-aktussá változott át és az ebben gyökerező képzetek nem látási benyomások képzetei (ezentúl röviden csak: látóképzetek), hanem mozgás-képzetek, s a forma-látás és forma-alkotás anyagát teszik*”.<sup>20</sup>

Lyka Károly művészettörténész szerint<sup>21</sup> egy nagy léptékű ronde-bosse szobor (monumentális körplasztika) nem működik a formák egy nézőpontban, egy látóképben való összpontosítása

19 Adolf Hildebrand: Das Problem der Form, 1893, magyarul olvasható Wilde János fordításában: [http://arthist.elte.hu/TAMOP\\_412/3\\_2\\_hildebrand.pdf](http://arthist.elte.hu/TAMOP_412/3_2_hildebrand.pdf)

20 uo., 11.o.

21 Lyka Károly: A monumentális szobraszat alaptorvenye, Művészet 13. évf. 1914. 7. szám

nélkül. Szerinte ez csak a szűk térbe helyezett kisplasztikáknál lehetséges, amit körbejárhatunk a saját léptékünkben és pontosan különbséget tett a közel- és távlnézetre komponált szobor szempontjaiban. Erre az elvre azonban rengeteg cáfolatot lehet hozni, az egyik leghíresebb példa rá Rodin: Calais-i polgárok c. monumentális köztéri alkotása.

Rodin életműve több szempontból is jelentős: megbontotta a felület mimetikus leképzésre törekvő szigorúságát, és behozta az egyéni gesztus jelentőségét, avagy elrugaszkodott az idea leképezésének, szobrászi nyelven szólva a *megtestesítés tradíciójától*.<sup>22</sup> Aktualizálta a témaválasztást, és szándéka volt, hogy az adott témát a nézővel azonos talajra helyezze, vele „szemmagasságban” pozícionálja, lehozza az emberi téridőbe, ezáltal megkérdőjelezte a posztamens, a magas piedesztál szféra (művészetet és életet) elválasztó funkciójának szükségességét.



7

A Calais-i polgárok (1895)<sup>23</sup> alól el akarta hagyni a magas piedesztált, mely gesztussal a szobor terét a hatalmi reprezentáció és/vagy túlvilági szféra távolságából a hétköznapijaink terébe transzponálta volna. A hatalom reprezentációs igényei miatt azonban a szobor elkészültekor magas posztamensre került. Az Adolf Hildebrand és Lyka Károly által korábban megvilágított szobrászi polémia a lépték és nézőpont összefüggéséről fordulópontjához érkezett: a Calais-i

---

22 pl. azzal, hogy direktöntvényeket is használt, ahol nem távolította el az öntés mechanikus eljárásából fakadó illesztési nyomokat, felfüggesztette az ábrázolt alak megtestesítésének illúzióját

23 A szoborból összesen 12 eredeti példány létezik a világon, a képen a washingtoni Hirshhorn Szoborpark példánya látható.

polgárok nem a hagyományos monumentális köztéri szobor kategóriájába tartozik azáltal, hogy a saját talajunkra és terünkbe helyezte el (pontosabban oda képzelte, mivel életében sajnos nem valósulhatott meg magas piedesztál nélkül, eredeti elképzelésének csak később adtak teret), de a kisléptékű körplasztika intim terétől is eltér méretében. Egy olyan többszorosú, nagy léptékű szoborról van szó, mely határozottan nem egy fő nézőpontra van komponálva és nincs mögötte egy a kompozícióhoz tartozó építészeti háttér sem. A szoborcsoport alakjait és a köztük lévő formai és tartalmi kapcsolatokat úgy tudjuk megismerni, ha körbejárjuk a szobrot. A távolsági kép egynézetűségét tehát határozottan felváltja a körbejárás szükségessége, mindezt pedig nem a kisplasztika léptékében teszi, hanem a monumentális, köztéri szobrászat műfajában.

A szobor dekódolása közben elkerülhetetlen a saját magunkra, nézőkre való vonatkoztatás, hiszen az életnagyságú alakok velünk egy térben, velünk azonos méretben vannak kimerevítve egy valós és lélektani csata közepette. A szoborkompozíció egy történelmi eseményt jelenít meg<sup>24</sup>, azonban aktualitással (korának megfelelő aktuálpolitikai kiszólással) bír. A Rodin korabeli emberekhez szól, az egyéni felelősségvállalás kérdését pedzegeti, a művészet szent tere és a hétköznapi, profán élettér között húzódó határon.

Emögött a formai megoldás mögött elsősorban nem esztétikai megfontolások álltak. A felvilágosodás, urbanizáció és polgárosodás összefüggő folyamatainak ezen szakaszán létrejött a szabad polgár, a cselekvő egyén eszménye – az individuum egyre inkább a maga urává válhatott. Az új világrendhez azonban új erkölcsi kalauz vált szükségessé, mely igazodik a városi polgárság új létformájához: egy urbanizált, individualista és szabad polgári pozícióhoz és tekintethez.

---

24 A téma forrása egy XIV. századi történet, miszerint III. Edward angol király ostromolta Calais városát, aminek a végkimenetelét végül egy alku határozta meg: ha a várost vezetőik közül hat férfi feláldozza magát a városért, zsákvászonba öltözve, önmagukat nyilvános megaláztatásnak kitéve kivégzésük előtt, akkor eltekint az ostrom véres befejezésétől. A történetírók szerint hat vezető férfi valóban kivonult, kötéllel a nyakukban és a város kulcsával a kezükben, hogy megadják magukat, feláldozva magukat a város érdekében, és végül a királynő kegyelemben részesíttette őket. Ezt a hősiessé, lélektani drámát örökíti meg Rodin úgy, hogy a polgári felelősség érzelmi konfliktusát viszi színre, emberi léptékben. Az eredeti megrendeléstől ezzel jelentősen eltért: eredetileg egy kiemelt, hősiessé alakot vártak magas piedesztálon, Rodin ebből alakított ki egy mind a 6 főt megjelenítő szoborcsoportot, a fentebb részletezett forradalmian szokatlan módon.

„Az individualizált világ azonban magával hozza a kirekesztettség lehetőségét, az ismeretlen utakon, ismeretlen terekben, világokban, kultúrákban való közlekedés félelmét.”<sup>25</sup> Ha „Isten halott” (Nietzsche), akkor egyrészt kiiktattunk egy folyamatosan figyelő, fenyegető tekintetet (magát az istenfélést), ami felszabadít(hat)ja az individuális cselekvést, viszont halálunk után megszűnünk – akkor mi végre az erkölcs? Mi végre bármi? Ha nem az isteni törvény a kalauz az élethez, az ezzel járó felelősség az egyént terheli – pontosabban immáron az egyén által (saját felelőssége áthelyezése végett) hatalommal felruházott világi testületet, az államot, melynek irányelveit különböző forradalmak utáni ideológiák bevezetése, leverése, újraírása karcolja újra és újra a francia forradalomtól kezdve, immáron hosszú évszázadok óta.

A művészetekben a túlvilágit először a történelmi, majd a történésbeli információk és távolságok, s azok ábrázolásai váltották fel<sup>26</sup>. Ezt nagyban befolyásolta a fotográfia és a film megjelenése, mely egyrészt felülírta a mimetikus leképezés idealisztikus ábrázolási és kompozíciós logikáját, másrészt az aktuális megragadásához és megjelenítéséhez forradalmi eszközöket biztosított.

A szobrászatban a posztamens elhagyásával eljutottunk a szobrászi tér és a hétköznapi élettér éles elválasztottságának feloldásáig és az idő aktualizálásáig: a túlvilág távoli, statikus örökkévalóságától az érzékelhető, evilági téridő jelenségeinek illékonyságáig, az embert aktuálisan közvetlen körbevevő történésekig. Krauss tolmácsolásában *„A szobor az alap fetiszálása révén a lenti régiók felé irányul, bekebelezi saját talapzatát és elmozdul valóságos helyéről; anyagi alkotóelemeinek vagy megépítésének reprezentálása révén pedig saját autonómiáját nyilvánítja ki.”*<sup>27</sup>

---

25 Kállai János, Karádi Kázmér, Tényi Tamás: A térélmény kultúrtörténete és pszichopatológiája, 1998, Artissimo Kft., 39.o.

26 A 19. század elején elterjedt a történelmi távlatok után az aktuális hírek művészi megjelenítése, mint pl. Théodore Gericault, Eugène Delacroix esetében, de ezen művészek még gyakran idealizálták az aktuális témáikat. A reprezentatív történelmi festészeti és szobrászati programot radikálisan Courbet generációja ingatta meg a realizmus kiáltványával, a század közepén (Múterem, 1855; Realista Kiáltvány 1861).

27 Rosalind E. Krauss: A szobrászat kiterjedt tere (eredeti: *Sculpture in Expanded Field*, 1979), magyarul megjelent: Enigma 20-21., 1999), 99-100.o.

### III.3 Az avantgárd és a mű autonómiájának problémája

A 20. század hajnalán az avantgárd művészetben feltorlódott az igény a megfáradt európai tradíciók, a kimerült erkölcsi és vizuális tartalmak megújítására, a művészetre ráakódott, feleslegessé vált rétegektől, az allegóriáktól és a narrációtól való megszabadulásra. Megszületett az autonóm művészet intézménye: a művészet (képzőművészet, más néven szépművészetek) a világ megértésére és leírására (ábrázolására) alkalmas, a tudománnyal egyenrangú, de elkülönülő önálló műfaj, sőt, intézmény lett.

Rodin forradalmi újításait vitte tovább a műtermében is rövid ideig gyakornokoskodó Constantin Brancusi. Igen hamar megtalálta a saját szobrászi formanyelvét, melyben eltávolodott az ábrázoló, narratív szobrászattól és az absztrakt nonfiguratív szobrászat egyik úttörőjévé vált. Brancusi szerint a művészi ábrázolás szempontjából *„nem a külső forma a valóság hordozója, hanem a dolgok esszenciája... a külső felület utánzásával lehetetlen bárkinek bármi esszenciálisan valódit kifejeznie.”*<sup>28</sup> Korai szobraiban tehát a világ dolgainak és jelenségeinek belső összetartó és mozgó erejét, a felszínen kívülről egy időben láthatatlan folyamatokat igyekezett megragadni (tömöríteni) az absztrakt szobrászat nyelvén, a figuratív és nonfiguratív ábrázolás határán.

Ilyen mű pl. a *Madár térben* c. szobra, ahol a realista ábrázolással ellentétben nem egy madár alakjának visszaadása volt a célja, hanem minden, ami *a madárság és a repülés*: a madár teste egy szobor állandóságába sűrítve, az elrugaszkodás feszültséggel teli pillanatában, amikor még lábával épp a földön van, de onnan elrugaszkodva már nyújtózkodik a levegőbe, a lebegés és szárnyalás állapota felé. A lebegés, mint a gravitáció legyőzése és egy pillanat kimerevítése: a szobrászat egyik kulcs problémájába sűríti a mozdulatsor komplexitását.<sup>29</sup>

---

28 „What is real is not the external form, but the essence of things... it is impossible for anyone to express anything essentially real by imitating its exterior surface” <https://www.artsy.net/gene/abstract-sculpture> ford.: Tayler Patrick

29 A helyzet pikantériája a szobor korabeli fogadtatása, amikor később az Egyesült Államokba kívánta szállítani repülővel, hogy ott kiállítsa, de a vámhivatalnál nem fogadták el a szobor kategóriájába való besorolást, pusztán fémterméknek nyilvánítva vihette ki művét.



8

Brancusi figyelme az absztrakt szobrászat mezőjén haladva a posztamens szerepére is ráirányult. Rodin radikális újítását továbbgondolva elkezdte a posztamenst egyben kezelni a szoborral magával. Passuth Krisztina Brancusi posztamens és szobor kapcsolatának megreformálásáról írja: „azáltal, hogy a talapzat „kinőtt” alárendelt szerepéből, [Brancusi] magának a szobornak egységét, határait is relativizálta. A talapzatot olyannyira a mű szintjére emelte, hogy első igazán nagyszabású, New Yorkban, Brummer József galériájában rendezett kiállításán öt talapzatot, mint művet állított ki a szobrok, festmények és tanulmányok között. Ami, másképpen megfogalmazva, azt is jelenti, hogy a talapzat alkotássá vált, s ezzel magának a műnek, mint abszolútumnak addig érvényes auráját, integritását valamelyest megkérdőjelezte.”<sup>30</sup> Ezzel a gesztussal Brancusi a szobor klasszikus térbeli pozícióját, léptékét és kiterjedését a végtelen felé terjeszti. Az autonóm szobrászatra jellemző absztrakt formanyelvet alkalmazza, ugyanakkor a posztamens és szobor egyenrangúként kezelésével, azok határainak relativizálásával (ahogy Passuth írja) már megnyitja a kaput a szobrászat terének a környezet (**environment**) irányába való terjeszkedése felé.

---

30 Passuth Krisztina: Brancusi és a modernizmus, in Brâncuși és Brancusi, Noran-Kiadó Kft., 2005, 119-120.o



9

1937-ben állították fel a zsilvásárhelyi (Targu Jiu) Központi Parkban az *I. világháborús áldozatok emlékművét*, melynek három fő eleme van: a *Csend asztala*, a *Csók kapuja* és a *Végtelen oszlop*. Ha végigmegyünk képzeletben a *Csend asztaltól* a *Csók kapuján* át a *Végtelen oszlopig* – mely utóbbi egy másik parkban helyezkedik el, de azonos tengelyen, mint az első két elem – eszünkbe juthatnak a párizsi térszervezés központi, hatalmi reprezentációt szolgáló fő emlékművei (jobban mondva emlékmű típusai). Hirtelen a *Csók kapuja*, mint egy pacifista, absztrakt diadalívnek tűnik, a végtelen oszlop pedig egy obeliszknek. A hatalmi reprezentációt kivonva a tradicionális köztéri emlékműből egy a természettel és a helyi népművészeti hagyományokkal (tehát a *hely szellemével*) harmóniában álló szoboregyüttest kapunk. Úgy vélem az, hogy Brancusi, aki Párizsban egy igazi világpolgár életét élte híres művészként, szülőhazájában mégis a hely szellemét figyelembe véve, ráadásul a hatalmi reprezentációt is kikerülve tudott korszakalkotó vizuális nyelven létrehozni köztéri szobrokat – egy egészen ritka teljesítmény.

Ezen a példán is látható, hogy az avantgárd absztrakt nonfiguratív ágán „*a modernista szobor egyfajta idealista tér feltárására vállalkozott, olyan terület feltérképezésére, mely el van vágva az időbeli vagy térbeli reprezentáció formáitól, s ezen gazdag és újszerű lehetőségeket egy ideig eredményesen ki is aknáztta.*”<sup>31</sup> A szobrászat ekkoriban tehát egyik fő feladatákként a reprezentáció funkciótól és más narrációtól való megszabadulást tekintette, melyhez egy olyanfajta elvont téridő feltárására vállalkozott, mely az idealisztikus, abszolutista igazságok és

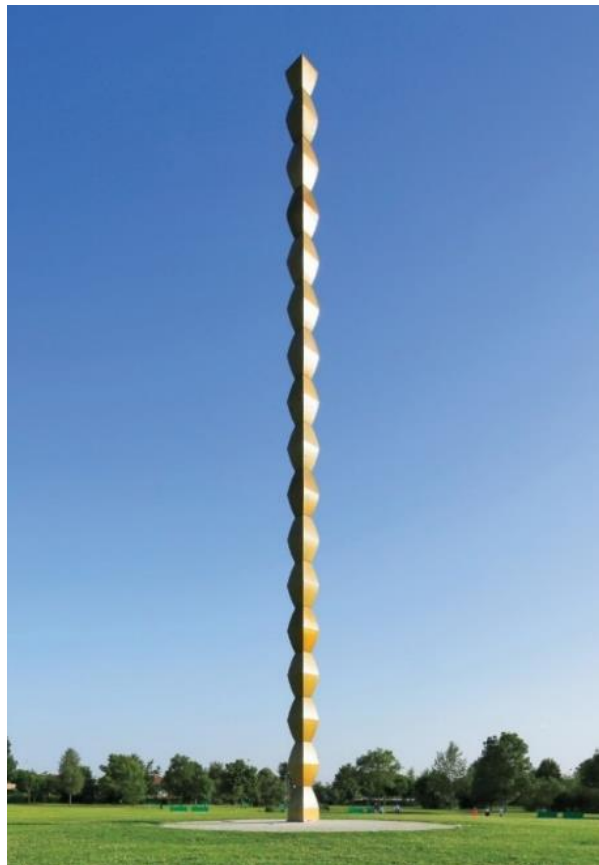
---

31 Rosalind E. Krauss: *A szobrászat kiterjedt tere* (eredeti: *Sculpture in Expanded Field*, 1979), magyarul megjelent: *Enigma* 20-21., 1999, 100.o.



értékek nem-mimetikus, kvázi túlvilági, ember feletti vagy emberen túli, univerzális eszköztárát kívánja esszenciálisan kifejleszteni, kiterjeszteni. A végtelen mélységet térbe foglaló, absztrakt nonfiguratív művészek a szoborra, mintegy az *idea* felfoghatatlan tágasságának kiragadott, anyagba öntött/faragott szegmensére tekintettek.

A *Végtelen oszlop* viszont, bár autonóm szoborként is elemezhető, határozottan a környezetére mutat: a szeriális, végtelenségig folytatható szoborforma egy az ég és a föld között feszülő jel, a szobor tere nem ér véget az anyag végénél. A felette lévő égboltról, az alapjául szolgáló földről és a láthatatlan végtelenről szól. Brancusi tehát bekapcsolta a mű (természeti) környezetét (environment) a szobor terébe: a horizonton messze felülemelkedve nyúlik az égig, vertikális tengelyt alkotva az ember lélettere és a távoli égbolt között, mintegy összekötve az eget a földdel, az ideálisnak képzelt, bejárhatatlan teret a reális élet mozgástrével.



10

A szobrászat történetének egyik legfontosabb alkotásának tartom a *Végtelen oszlop* című művet: a szobor eredetéként is értelmezett oszlop motívum átvezet bennünket a szobrászat kiterjedt mezőjére, ahol megbomlik a mű (jelen esetben a szobor) autonómiája.

Azt gondolom, ezen a ponton lehet elválasztani az avantgárd absztrakt nonfiguratív ágát és azt a fajta expanzív szobrászi szemléletet, mely egy radikálisan másfajta (mű)tárgyképzést alakít ki, s mely a DADA mozgalomban teljesebben ki, s mely jelenség elemzésére a következő fejezetben térek ki. Az absztrakt nonfiguratív művészet ugyanis azt leszámítva, hogy nem mimetikus művészetet csinál, hasonlóképpen idealisztikus rendszerben mozog, mint a görög platonizmusra építő antik (figurális) művészet vagy a keresztény vallásos művészet: feltételezi egy abszolút és ideális szféra létezését és azt, hogy ez egy hierarchikus rendszerben kívül van a tapasztalati világunkon, határozottan elválnak attól, nem egy vele. A minket körülvevő természeti világ kaotikus és kusza, az isteni rend pedig harmonikus, a képzőművészetben pedig ezt a rendet kell megjeleníteni, melyet a művészetnek a megismerésén, de annak „szent” újraalkotásán alapuló szabályai tudnak életre kelteni.

A felfogható világunk szentre és profánra osztása szükségszerűen eltávolít az aktuális környezetünk, a saját megélhető életünk jelentőségétől. Ezzel szemben a DADA szemlélete elhozza a változékony és illékony jelenség-béli világra való fókuszálás létjogosultságát – pontosabban kivívja azt az élet és a művészet határának eltörlésével. Amikor Brancusi a geometrikus absztrakt szobor állandó terét összekapcsolja a változékony természeti környezettel, e két rendszert köti össze: a transzcendens távolságot kiiktatja a környező világ jelenségeire való közelítéssel, összeköti a mindennapi életünk terét a végtelen ismeretlennel. Ezáltal a műfüggési helyzetbe kerül aktuális környezetétől – ***megszületik a nem autonóm mű.***

## IV Művészet, mint dekolonizációs gyakorlat, performatív magatartás

### IV.1 A DADA felszabadít: a művészet és az élet megbarátkoznak

Az alapfelvetésem, hogy az egyénnek segít felismernie saját viszonyát és pozícióját a mindennapjait átszövő hatalmi struktúrákkal kapcsolatban, ha a téridőről alkotott fogalmait tudatosítani tudja saját magában. Az az állapot azonban, melyben ez a tudatosítási vágy és folyamat megadatik (egyáltalán felmerül), egy kiváltságos állapot, és egy evolúciónak mondható folyamat vezetett el odáig, hogy ez minél szélesebb rétegeknek elérhetővé váljon. Ennek a folyamatnak a megértése érdekében tömören áttekintettem a térszemlélet koronkénti változásait, mellyel párhuzamba állítottam a szobrászat expanzióját. Ennek az expanzióknak a Brancusi művészete által elért fokán eljutottunk addig a térszemléletig (mind a térélmény, mind a térábrázolás tekintetében), mely kiiktatja a minket körülvevő jelenségvilág, a hétköznapi életünktől képzett **távolság**ot és a figyelmet a jelen téridőre, a lokálisra és az aktuálisra irányítja. Enélkül ugyanis lehetetlen jelen lenni a saját életünkben – az egyéni kiteljesedés tehát a jelen megélésének jogosultságától és módjától függ.

A DADA forradalmisága abban rejlik, hogy kivívta ezt a jogot, az élet elismerésének és az individuális szabadságnak a jogát. Ehhez lerombolta és újraalkotta a (mű)tárgy és az ember, (mind az alkotó, mind a befogadó), valamint a (kiállító)tér korábbi viszonyrendszerét. Ezzel az alkotói szemlélettel és gyakorlattal kiszabadította az egyéni tapasztalás és cselekvés lehetőségeit annak korábban adott és elfogadott rendszeréből.

A 20. század elejére a korábbi, pozitívista fejlődéselmélet megdőlni látszott: az elidegenedő, városi és ipari környezet, a minden addiginál nagyobb áldozatot követelő Első Világháború traumája, a civilizáció és az „übermensch” eszméinek megingása új kihívásokat támasztott a humanista felfogás szabályrendszerét tisztelők felé. A relatív téridő mezőjére berobbant az anarchista és individualista DADA mozgalom, mely szétbontotta a centralizált hatalmi struktúrákat, gúnyt űzött mindenféle hierarchikus rendszerből és dogmából, és nyilvánosan

megkérdőjelezte az autonóm, harmonikus rendszereket felvázoló művészet szentségét<sup>32</sup> és ezzel tabula rasa-t teremtett.

A DADA művészeti mozgalomban nem lehet olyan egyértelmű formai vagy tartalmi egyezést felfedezni, mint más avantgárd irányzatoknál. Ahogy Kappanyos András fogalmaz: „*a dada homályos ideológiájának középpontjában a szabadság fogalma állt. A korlátok, a szabályok, a konvenciók, a dogmák lerombolása az egyén szabadsága érdekében. (...) Ha a művészettörténetet a társadalomtörténethez, és az egyes irányzatokat a társadalmi berendezkedés különféle változataihoz hasonlítjuk, akkor a dadaizmus nem nevezhető korszaknak. Forradalom volt, amely a kultúra teljes spektrumán végigsepert (még ha itt-ott nagy késéssel vették is észre).*”<sup>33</sup>

Az Európából kiinduló, majd az USA-ban is felvirágzó mozgalom alkotói közül háromról fogok említést tenni: Constantin Brancusiról és a vele szoros barátságot ápoló Marcel Duchampról, illetve Kurt Schwittersről. E három alkotó lazábban vagy szorosabban kapcsolódik a DADA-hoz, azonban a dadaizmus radikális, felszabadító, szobrászi expanzióját hasonló elvektől vezérelve, sőt, gyakran egymástól inspirálva vitték véghez. Részben a konstruktivizmus, részben az absztrakt nonfiguratív művészet vizuális tanulságaiból építkezve egy olyan szobrászatot tudtak felmutatni, ami elmozdul az autonóm szobrászat irányából a nem autonóm mű, avagy az installáció és az environment, a performatív, nyitott mű irányába.

Constantin Brancusi és Marcel Duchamp – két eltérő személyiség és alkotó, akik azonban együttműködésükben és külön-külön is nagyban hozzájárultak a művészet, az alkotás és a művész szerepének és (szín)tereinek, illetve a befogadó pozíciójának radikális újradefiniálásához. 2018-ban, amikor a Peter & Irene Ludwig Alapítvány kutatói ösztöndíjával New Yorkban jártam, lehetőségem volt megtekinteni a Kasmin Galériában bemutatott, *'Brancusi & Duchamp – The Art of Dialogue'* című kiállítást<sup>34</sup>, melyből aztán azonos címmel

---

32 Természetesen nem szünteti meg véglegesen az autonóm művészetet a dadaizmus, hiszen azóta is léteznek autonóm műtárgyak, művészek és intézményes keretek, azonban a dadaiban minden hierarchiát, szentséget és tabut lerombolnak, ami épp megszilárdulni látszott addigra a művészet intézményesedésének erősödésével.

33 Kappanyos András bevezető tanulmánya a Dada antológiához, III. fejezet: *a DADA, mint irányzat*, <https://artpool.hu/dada/iranyzat.html>

34 <https://www.kasmingallery.com/exhibition/brancusi-duchamp--the-art-of-dialogue>

katalógust is kibocsátottak<sup>35</sup> – innen merítem a legtöbb forrást Duchamp és Brancusi közös tárgyalásához. Kettejük közt ugyanis szoros és inspiráló szakmai barátság állt fenn évtizedekig, melyre most bővebben kitérek a szobrászat expanziója kapcsán. A művészet avantgárd értelemben vett autonómiája alól radikálisan rántották ki a talajt, nagyjából egy időben, eltérő művészeti nyelven, de mégis rokonítható módon, egymással barátságban. Rosalind Krauss szavaival élve: *„Bármennyire is különböző volt az a szint, ahogyan munkáikat megvalósították – Brancusi kifinomult és elegáns szakmaisággal közelítette meg alkotásait, Duchamp pedig agresszíven és fölényesen seprte félre a formai szempontokat – abban hasonlítottak egymáshoz, hogy hasonló mód határolódtak el a kortársaiktól... Duchamp szobrászatra, mint egyfajta esztétikai stratégiára vonatkozó elképzelése, valamint Brancusinak a formában a felület megnyilvánulását felismerő ideája egészen az 1960-as évekig valóban központi helyet foglalt el az új szobrászgeneráció gondolkodásában.”*<sup>36</sup>



11

Brancusi, mint már említettem, egyrészt a szobornak a posztamenssel való egyben kezelésével, illetve a Targu Jiu-i *I. Világháborús emlékmű* esetében a szobrok és a természeti környezet összekapcsolódásával kiterjesztette a szobrászat addig ismert terepét. Ezt

---

35 Paul B. Franklin: Brancusi & Duchamp – The Art of Dialogue, Kasmin, New York, 2018

36 „No matter how different the level of realization of their work – Brancusi’s so refined and elegantly crafted, Duchamp’s so aggressive and formally offhand – both men stand apart from their contemporaries in ways that similar to one another... Indeed, it was until the 1960s that Duchamp’s concern with sculpture as a kind of aesthetic strategy and Brancusi’s concern with form as a manifestation of surface assumed a central place in the thinking of a new generation of sculptors.” Paul B. Franklin: Brancusi & Duchamp – The Art of Dialogue, Kasmin, New York, 2018, p8, eredeti forrás, amit a könyv idéz: Rosalind E. Krauss: Passages in Modern Sculpture, New York, Viking, 1977., p103. ford.: Tayler Patrick

erősítendő az újabb kutatások bemutatják Brancusi eddig viszonylag ismeretlen oldalát, mely ezt a forradalmi szobrászi újítást húzza alá. Elmondható, hogy dadaista befolyás hatására, a művészet szentélyének reprezentációjától egy lépést hátralepve, a modern kor vívmányaitól inspirálva, a szobrászi tér experimentális kiterjeszkedésének egyik legfontosabb előmozdítója is volt. Ezt a szobrászatot megújító folyamatot inspirálta a Duchamp-nal való barátsága is. Kimutathatóan erős hatással voltak egymásra alkotói szempontból, melynek jelentőségéről a következő oldalakon fogok írni.

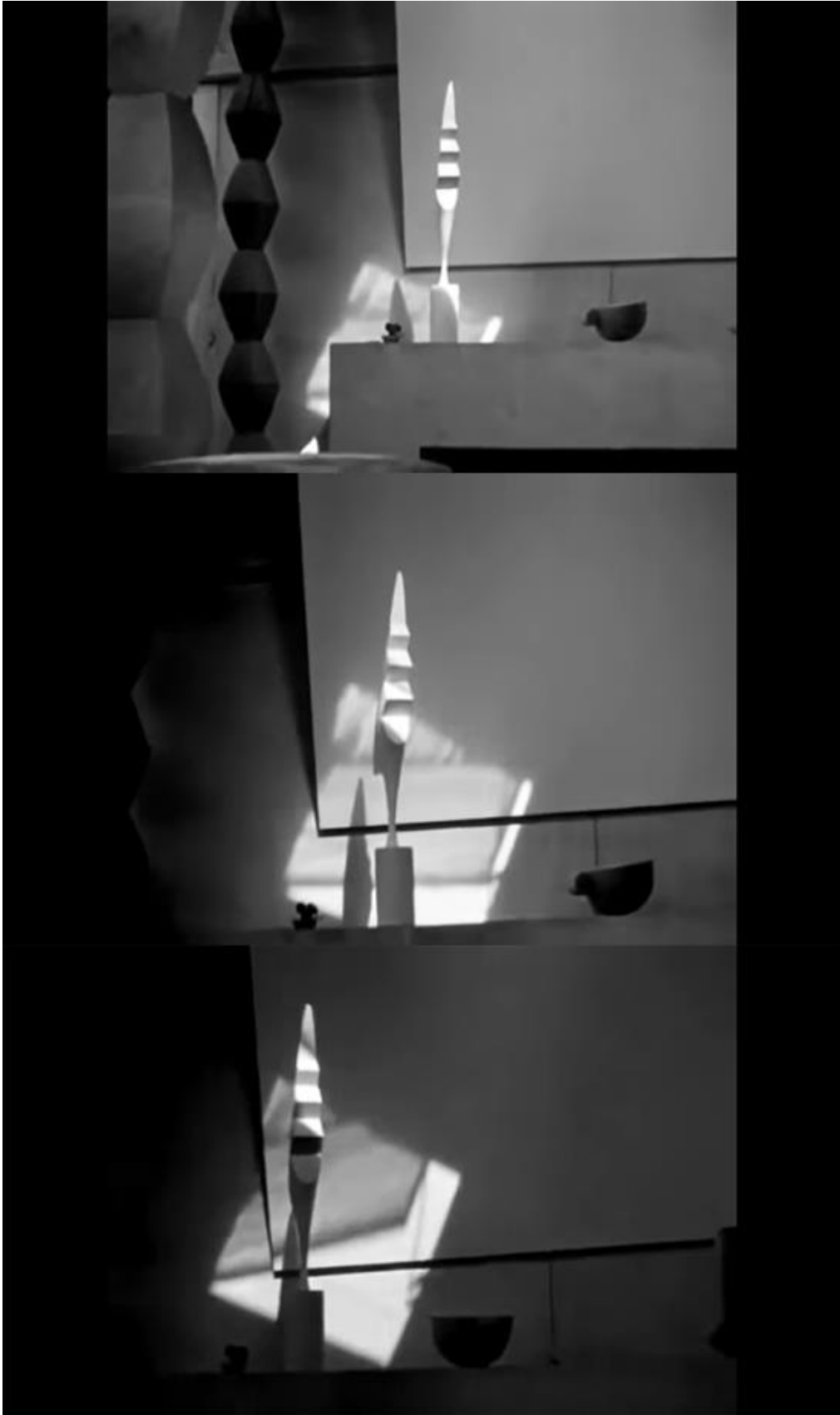
A New York-i Kasmin Galériában számos olyan fotót és filmfelvételt publikáltak, melyen Brancusi saját, Impasse Ronsin-on<sup>37</sup> található műtermét, a benne lévő szobrokat és környezetüket örökítette meg különböző látószögekből, eltérő fényviszonyok közt. A talappal egybeépített, műtermi környezetben environmentbe rendezett szobrairól készített fotói, vagy súlyos kőszobrainak mozgatásáról, forgatásáról fennmaradt filmjei egy még tágabb értelmezési mezőre helyezik a szobrászt. A kiállítás kurátora (és a katalógus szerzője), Paul B. Franklin írja: *“Ezek a képek, melyeket az alkotó akkurátus figyelemmel komponált párizsi stúdiójának zártságában, egy kevésbé ismert és alulértékelt aspektusát tárják fel Brancusi alkotói folyamatának, melyben a háromdimenziós szobrait teljesen új műalkotásokká transzformálta. A fotókon megragadott fények és árnyékok teátrális játékan és a folyamatosan alakuló szobrászi elrendezéseken keresztül Brancusi a műtermét a kísérletezés tereként képzelte el, egy saját jogán létező műalkotásként.”*<sup>38</sup>

Brancusi 1916-ban költözött be a párizsi Impasse Ronsin-i műtermébe, és igen korán (1919-től), eleinte Man Ray segítségével elkezdte fotózni és filmezni az alkotótérben általa elrendezett kompozícióban gyűlő szobrok összességét. Ezek a felvételek azonban nem klasszikus műtárgyfotók és/vagy filmek, hanem ez esetben a szobrok megrendezett, felépített összefüggéseket mutatnak egymással és környező terükkel, a szobron kívüli formákkal, fényekkel és árnyékokkal, sőt, olykor a mellettük, körülöttük álló, mozgó, táncoló emberekkel.

---

37 <https://www.kasmingallery.com/exhibition/impasse-ronsin>

38 „Carefully composed in the confines of his Parisian studio, these images reveal a lesser-known and underappreciated aspect of Brancusi’s artistic process, in which he transformed his three-dimensional sculptures into entirely new artworks. Through the theatrical play of light and shadow, as well as the constantly evolving sculptural arrangements captured in these photographs, Brancusi conceived of his studio as space of experimentation and as an artwork in its own right.”  
<https://www.kasmingallery.com/exhibition/brancusi-duchamp--the-art-of-dialogue> ford.: Tayler Patrick



Brancusi élete vége felé olyannyira ragaszkodott már az általa berendezett rendszerhez, hogy ha meg is vásároltak tőle egy-egy szobrot a műterméből (pl. a Duchamp által a műtermébe kalauzolt amerikaiak), azokat gipsz verziójukkal helyettesítette, hogy ne törjön meg az általa felállított térbeli rendszer.<sup>39</sup> Sőt, a műtermében található bútorokat is saját kezűleg készítette el, mely rendkívül izgalmas relációt teremt a hagyományosan diszfunkcionális műtárgy (képzőművészet) és a használati tárgy (dizájn) között – és nem mellesleg a román fadaragó népi hagyományokat is kortárs kontextusba helyezi.

A white-cube-ban vagy köztéren felállított szobraiban elindult terjeszkedés – ahogyan együtt kezelte a posztamenszt az autonóm szoborral, kiterjesztve a szobor terét a posztamens szerepének zárójelbe vételével, vagy a *Végtelen oszlop* és környező terének kapcsolódása – tehát a műteremben egy komplex environmentté fokozódott. Sőt, ha ez nem lenne elég, még kinetikus kísérleteket is végzett a mázsás kőszobrai mozgásának filmezésével.<sup>40</sup>

Az absztrakt autonóm plasztika az ideák szférájából az elsőt és eredetit, a forrást magát, mint felsőbb igazságot hivatott szobrászi nyelven manifesztálni, körbejárható, zárt szoborba sűríteni. Brancusi által azonban a szobor közvetlen és fontos relációba került az ideális helyett a reális térrel, saját hétköznapi közvetlen és illékony környezetével. A hallhatatlanságnak készült plasztikát olyan műtermi fotók és filmek oldják a mulandóság megragadásának irányába, amik a pillanatnyi fény-árnyék játékokkal és más környezeti hatásokkal játszanak tudatosan. A szobrok és az épített tér, szobor és tárgy, szobor és szobor, illetve szobor és az ember (lehetséges mozgása) közt tudatosan rendezett téri relációk vannak, mely határozottan az environment, a helyspecifikus installáció kiterjedt terének irányába mutat – még kísérleti fázisban, az *otthon (saját alkotótér) biztonságos terében*.

Ezt az installálási módszert aztán megpróbálta kiállítási helyzetben, white-cube-ban is megvalósítani. Ahogy Passuth Krisztina írja (Paul B. Franklinhoz igen hasonló módon találóan, ráadásul jóval korábban): „A mozgás – változtatás – igénye olyan erősen élt benne, hogy műcsoportokat alkotott, például *L’Enfant du Monde*, *Groupe mobile* (A Világ Gyermek, Mobil csoport) címen, amelyek a meglévő műveket új együttesbe komponálták. Ez egyfajta művészi installációnak is tekinthető. Itt tehát a reális – vagy elképzelt – környezet is belejátszott a műbe,

---

39 <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-how-brancusi-turned-one-paris-alleyway-into-a-haven-for-artists>

40 <https://www.youtube.com/watch?v=emSUREPIQK8> 9:15-től Brancusi látható, ahogy a Nagy hal c. szobrát forgatja vagy 19.03-tól



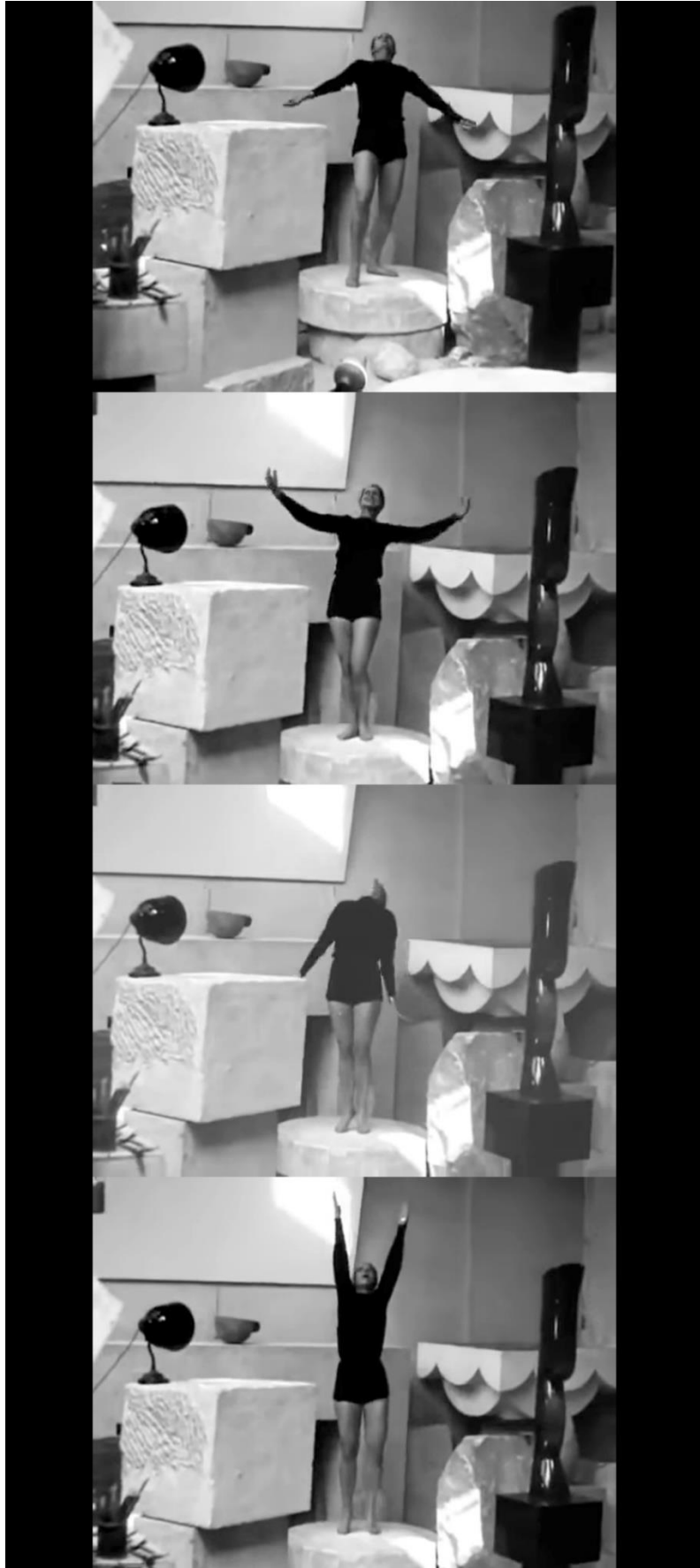
*amelynek egyes szereplőit ugyanúgy lehetett volna tologatni, mintha színpadi szereplők vagy bábfigurák lettek volna. Ebben az esetben a művészt az érdekelte, ami az egyes szobrokhoz képest új: a figurák egymás közötti és a térrel való kapcsolata, valamint a kapcsolat lehetséges formái. Brancusi a teret – ezen túlmenően is – be akarja rendezni, alakítani, s amit egyszer már berendezett, azt változtatni. Ennek az igénynek a legjobban műterme felelt meg, amelyet saját szobraival és a saját maga által készített tárgyakkal (pad, telefonasztal, hokedli) rendez be, méghozzá úgy, hogy az egész minél festőibb hatást nyújtson, s benne az egyes tárgyak – szobrok, talapzatok – minél plasztikusabbak legyenek. Legalábbis hatásukban – hiszen az általa gondosan megkomponált együttes, ha rövid időre létezik is, tartósan nem, mivel megváltoztatja. Ami belőle megmarad, az a megörökített illúzió: a róla készült felvétel. (...) A fotók, amelyek legnagyobb részét 1919 után alkotta, már nem dokumentum célra szolgálnak, nem készülőkben lévő vagy már befejezett szobor állapotát rögzítik. Tehát nem segédeszközök a megformálás vagy a megismertetés processzusában. Ezek a fotók önálló értékű művek, amelyeknek csak alapanyaga, matériája a művész oeuvre-je és annak környezete.”<sup>41</sup>*

Az egyik legizgalmasabb felvételt a már lábjegyzetben linkelt videóban, illetve videostill formájában a következő oldalon lehet megtekinteni: Florence Meyer, Brancusi szerelme és múzsája mozog és táncol Brancusi szobrai közt, melyet a művész rögzített kamerával 1932-ben.<sup>42</sup> A képkivágások azt a mozdulatsort mutatják, amikor Meyer karjaival madár szárnyait utánozva tesz úgy, mintha éppen elrugaszkozna a földtől, hogy felszálljon a levegőbe. Itt is látszik, hogy Brancusit egy-egy téma sokrétű módon érdekelte: a végleges anyagba faragás vagy öntés pusztán az egyik (bár kétségkívül legjelentősebb) verzió volt számára. A mozgó ember témáját, avagy a pillanatnyiságot a súlyos szobrok és alapanyagok statikusságával ütközteti, a tetőtéri ablakból alázúduló fényesőben.

---

41 Passuth Krisztina: Brancusi és a modernizmus, in Edith Balas és Passuth Krisztina: Brancusi és Brancusi, Noran, Budapest, 2005, 121.o.

42 Szintén <https://www.youtube.com/watch?v=emSUREPIQK8>, 33.12-től



Tehát, ha visszaidézzük a modern szobrászat Hildebrand-i követelményeit a téralkotással kapcsolatban, megállapíthatjuk, hogy Brancusi saját műtermének térértelmezése és -alakítása esetében másfajta rendszert alkalmazott. A tér komponálása során nem tagozta hangsúlyokkal a teret centrum-periféria elv alkalmazásával. Műtermében egy olyanfajta térszervezéssel kísérletezett, melyben az egyébként Hildebrand-i logikát is érvényesítő autonóm plasztikák jellennek meg, de a nagyobb térben, saját környezetükben összekapcsolódnak, párbeszédbe kerülnek egymással, és egy bonyolultabb, kiterjedt térkapcsolatot hoznak így létre. A szobrok egyesével körbejárhatóak ugyan, de a Brancusi által megkomponált tér egésze, mint egy önálló mű – már inkább *bejárható*. Ez pedig az environment alapismérve.

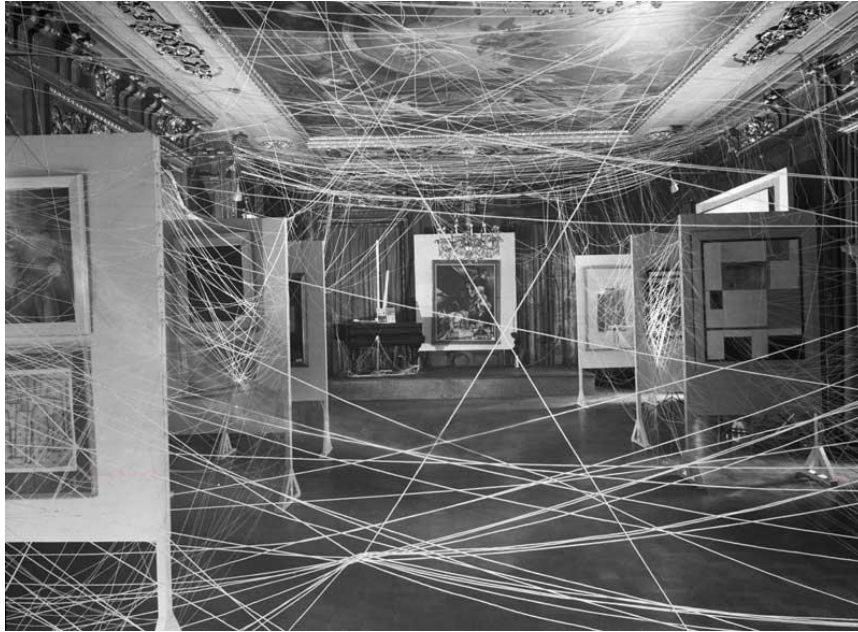
AZ ENVIRONMENT EGY GYÚJTÓFOGALOM: ÁLTALÁBAN MINDENFAJTA NAGY LÉPTÉKŰ, TÖBB, EGYMÁSSAL SZOROS FORMAI ÉS TARTALMI ÖSSZEFÜGGÉSBEN ÁLLÓ ALKOTÓELEMET MAGÁBAN FOGLALÓ, TÉRBE MEGJELENŐ INSTALLÁCIÓT JELÖL. MINDEN MŰNEK VAN TÉRSZERVEZŐ EREJE, MINDEN MŰ VISSZAUTASÍTHATATLANUL PÁRBESZÉDBE KERÜL AKTUÁLIS BEMUTATÁSI KÖRNYEZETÉVEL. AZ ENVIRONMENT AZONBAN MÁSHOGY VISELKEDIK, MINT EGY FESTMÉNY A FALON VAGY EGY KÖRPLASZTIKA EGY POSZTAMENSEN: EGY NAGYLÉPTÉKŰ TÉRI HÁLÓZATOT ALKOT SAJÁT ELEMÉI ÉS KÖRNYEZŐ TERE, ILLETVE A BEFOGADÓ KÖZÖTT.

Elmondható, hogy bár az environment fogalmát később, Allan Kaprow találta ki (1958-ban saját művei kapcsán), és leginkább a II. Világháború utáni (postwar) művészeti diskurzusban szokás emlegetni, Brancusi és Duchamp már korábban lefektette a műfajra jellemző alapokat.

Duchamp 1942-ben, az André Breton rendezte First Papers of Surrealism c. kiállításon a kiállítóteret betekerte keresztül-kasul zsinórral. A 'One Mile String' c. installáció megnehezítette a kiállítóterben való mozgást, sőt, a művek megtekintését is a megnyitón megjelenő New York-i elit számára. És ha ez az agresszívnek mondható beavatkozás még nem lett volna elég, Duchamp felkért gyerekeket, hogy az előre lefektetett szabályai szerint futkossanak, játsszanak, labdázzanak, fogócskázzanak a megnyitó alatt a zsinog-environment és a képek között. Ő maga nem jelent meg a megnyitón, de a gyerekeket felhatalmazta a játékra az általa lefektetett szabályokkal, pl. hogy ha kérdezik őket, magyarázzák el, hogy az ő felhatalmazására és szabályai szerint cselekszenek.<sup>43</sup>

---

43 <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york-1942>



14

Azon kívül, hogy az elegáns manhattan-i kiállítótérben akademikusan elrendezett szürrealista műalkotások összefüggéseire, a szürrealizmus akkori helyzetére és érvényességére kérdezett rá ily módon; a befogadói pozíciót, mint a kimért pezsgőkortyolgatást és a gyermeki rácsodálkozás őszinteségét is ütköztette ezzel a művével – avagy a művészet befogadásának szentségét „pofozta fel”.

A *One Mile String* ugyanakkor nem csupán environment, hanem ezen belül egy helyspecifikus installáció.

**A HELYSPECIFIKUS INSTALLÁCIÓ** NEMCSAK, HOGY SZOROSAN KÖTŐDIK ADOTT TERÉHEZ, DE ELVÁLASZTHATATLAN KOMMUNIKÁCIÓBAN ÁLL AZ „ITT ÉS MOST” VITALITÁSÁT KÉPVISELŐ HELLYEL, ÉS KONCENTRÁLTAN HORDOZZA MAGÁBAN KÖRNYEZETÉNEK AKTUALITÁSÁT IS – AZ ADOTT HELYEN MEGTAPASZTALHATÓ, KIEMELT IDŐBELISÉGET. TEHÁT A MŰ ÉS A HELY(ZET) KÖZÖTT EGY KÖLCSONHATÁS, KAPCSOLAT JÖN LÉTRE. EZ A KAPCSOLAT AZONBAN ÁLTALÁBAN IDEIGLENES, CSAK OTT ÉS AKKOR IGAZ, ÉS EBBŐL KÖVETKEZŐEN MEGISMÉTELHETETLEN, MÁSIK HELYEN UGYANÚGY, JELENTÉSTORZULÁS NÉLKÜL NEM REPRODUKÁLHATÓ.

A reprodukálhatóság kérdése fennáll Brancusi Impasse Ronsin-i műtermének sorsával kapcsolatban is. Brancusi ugyanis szerette volna, ha műtermét halála után az általa rendezett formában konzerválják, megőrizve nem csak a térbeli kapcsolatokat, de a hely szellemét, emlékezetét is, ez azonban ilyen formában nem történt meg. Műveit a francia államra hagyta,

ami nem vállalta az Impasse Ronsin-i műtermek felújítását, hanem elköltöztették az életművet. Jelenleg egy Renzo Piano által tervezett új épületben őrzik, ami a Centre Pompidou-hoz tartozik és a műtermét imitáló teret a látogatóktól egy üvegfalal elválasztva lehet megtekinteni<sup>44</sup>. Ezt az intézményt sajnos még nem állt módomban élőben meglátogatni, csak fényképeken láttam, de a költöztetés sikeressége számomra kétséges – pláne, hogy a művek terébe nem lehet bemenni azok biztonságának megőrzése érdekében. Ezért ennél a műalkotás komplexumnál bizonytalan, hogy egy költöztethető environmentről vagy egy helyspecifikus installációról beszélhetünk-e<sup>45</sup>.



15

Brancusi szobrai nem csak másik Brancusi szobrokkal vagy fényekkel, terekkel, emberekkel kerültek relációba: a Kasmin Galériában bemutatott tárlaton és a katalógusban is láthatóak olyan fotók, melyeken Brancusi és Duchamp művei a két művész szándéka szerint egymás mellett, egymással vizuális párbeszédben láthatóak – például a gyűjtő barátok otthonában. Az egyik ilyen Hans „John” D. Schiff fotója a *Nagy Üvegről* (1949) Katherine S. Dreier házában, háttérben Brancusi *Léda* c. szobrával a kertben. Ezt az együttállást Duchamp annyira kedvelte, hogy később az *EAU & GAZ Á Tous Les Étages* c. művének egyik lapján is eképp prezentálta a Nagy Üveget (lásd jobb minőségben a lábjegyzetben<sup>46</sup>).

44 <https://www.centrepompidou.fr/en/collections/brancusi-studio>

45 Nem beszélve arról, hogy nem csak térben, de időben is eltávolodott az eredeti koordinátáitól, így az aktuális téridejéhez kapcsolódó environment értelmezhetőségének változása bizonyos, a rekontextualizálás sikere azonban kevésbé.

46 <http://www.boreasfineart.com/eau-et-gaz.html>



16



17

Duchamp a *Nagy Üveg* kapcsán kifejtette, hogy le akarja rombolni az ún. „retinális” festészetet, (mint pl. az impresszionizmus), „(...) ami inkább a szemnek szól, mint az agy szürkeállományának. >>Az érdekelt a festészet csinálásában, hogy a céljaimat szolgálja<< magyarázta, >>és hogy eltávolodhassak a festészet fizikai feltételeitől... Az ideák érdekeltek – nem pusztán a vizuális termékek. A festészetet újra az agy szolgálatába akartam állítani<<.”<sup>47</sup> A *Nagy Üvegben* rengeteg dolog ér össze: a DADA anarchikus és szürrealista lírikussága, a szent és profán összekeveredése és a konceptuális művészet megalapozása, illetve kortárs gender kérdések – mely témának saját nyelvén mind Duchamp, mind Brancusi számos alkotást szenteltek, a DADA-ra oly jellemző szarkasztikus-szürrealista módon.

Ami látványos különbözőséget mutat kettejük között, az a tradicionális médiumhasználathoz való viszonyuk. Brancusi esetében világos, hogy újtó műveiben is leginkább klasszikus anyagokkal dolgozott, melyeket professzionális szinten kivitelezett, ezeket egészítette ki más médiumokban való kísérleteivel, mint a fotók és filmek a műterméről. Ezzel szemben Duchamp a korai korszakában kipróbálta magát avantgárd festőként, de saját bevallása szerint sohasem érdekelte a festészet igazán, „kivéve a legelején, amikor az az érzés uralkodott, hogy valami

47 „(...) which appealed to the eye rather than to the gray matter of the brain. >>I was interested in painting serve my purposes,<< he explained, >>and in getting away from the physicality of painting... I was interested in ideas – not merely in visual products. I wanted to put painting once again at the service of the mind.” Paul B. Franklin: Brancusi & Duchamp – The Art of Dialogue, Kasmin, New York, 2018, p18 ford.: Koller Margit

egészen újszerűre esik a pillantásunk.”<sup>48</sup>. Duchamp nem a kézművesség eszközeivel, hanem ezzel lényegében szakítva, a gondolkodás metódusára alapozva hozta létre művészetét.

1912 után egy tudatos döntés után abbahagyja a festészetet. Ehhez nagyban hozzájárult a párizsi, Grand Palais-ben bemutatott *Légi mozgás kiállítás (Exposition de la locomotion aérienne, 1912)*, ami egyben az első dokumentált időtöltése is volt Brancusival. Fernand Légerrel hármásban csodálkoztak rá a technológia modern vívmányaira, leginkább a repüléstechnika katonai fejlesztéseire, mely életre szóló élményt nyújtott számukra. A kezdetleges repülőgépek, hidroplánok és más repülő szerkezetek közt Fernand Léger visszaemlékezésében a propellerek varázsolták el leginkább a művészeket. Léger szerint Duchamp azt mondta ekkor Brancusinak: „A festészetnek vége. Ki fog bármi jobbat csinálni, mint ez a propeller? Mondd, te tudnál?”<sup>49</sup> Ez a kis történet azért is nagyon fontos, mert, ahogy Paul B. Franklin rávilágít, mindkét művésznél kimutatható az élmény hatása a művészetükben, még hozzá rendkívül egzakt módon, ráadásul a kettőjük kapcsolódását és különbözőségét is tökéletesen szemlélteti.

Brancusi ugyanis ekkor kezdett el aktívan foglalkozni a madár és a repülés témájával, melyet utána évtizedekig folytatott, (lásd *Maiastra* c. szobra, 1910-12, melyet 27 azonos tematikájú alkotás követ), sőt, élete vége felé megjegyezte: „Egész életemben csak a repülés esszenciáját kutattam. Repülés! Mily gyönyör!”<sup>50</sup> Duchamp pedig saját bevallása szerint ebben az évben (tehát 1912-ben) hagyott fel a festéssel, majd hamarosan elkezdte a szobortól radikálisan különböző objektjeit építeni, valamint a ready-made-jeit gyűjteni – pontosabban *kiválasztani*.

A repüléshez leginkább a *Forgó üvegtálcák (precíziós optikák)*<sup>51</sup> című objektje kapcsolódik, ami egy kinetikus installáció, mely mozgás közben pont úgy néz ki, mintha propeller volna. Ezen a példán keresztül rendkívül jól szemléltethető az, ahogy művészetüket ez és más hasonló közös élmények alakították. Szakmai barátságuk, mely évtizedekig tartott, egymást inspiráló műveket eredményezett, azonban mindvégig megmaradtak saját vizuális nyelvükön. Számos művük közt inspirációs és konceptuális mozgatórugójukban párhuzamot vonhatunk, hiszen hasonló ingereket tartottak fontosnak, amit ráadásul gyakran megvitattak egymással. Azonban Brancusi

---

48 „(...) except at the very beginning when there was that feeling of opening the eyes to something new” uo. 27.o., ford.: Tayler Patrick

49 „Painting is finished. Who will do any better than this propeller? Tell me, can you do that?” uo. 28.o. ford.: Koller Margit

50 „All my life I have only sought the essence of flight. Flight! What bliss!” uo., ford.: Koller Margit

51 (*Rotative plaques verre (optique de précision)*, 1920)

szorosan kötődik mindvégig a szobrászi formaképzéshez, a formák esszenciális kutatásához, és ezen keresztül terjeszti ki szobrainak téridejét, míg Duchamp hasonló okokból és célokból lefekteti a ready-made, az installációművészet és a konceptualizmus alapjait – többek közt.



18



19

Marcel Duchamp és a ready-made-ek kapcsán újra felmerül a DADA összefoghatatlansága, egységesíthetetlensége. 1912-ben Münchenbe költözött ideiglenesen, ahol elkezdte radikálisan megkérdőjelezni a szobrászat diszciplínáját – tehát már az Első Világháború előtt a begyöpösödött polgári ízlés, értékek és erkölcs kikezdésére és leleplezésére irányult figyelve. 1913-ban készítette el első, már a ready-made-re mutató assemblage-át, a *Biciklikereket*, melynek összeállításába még beavatkozott: egy sámlira erősített fordított helyzetben egy biciklikereket, mindkét tárgyat kiragadva rendeltetés-szerű használatukból, profán kontextusukból, és ezzel műtárggyá avanszálta őket. Ezt követte a következő évben a *Palackszárító* c. műve, ami az első valóban módosítatlan tárgya, melyet úgy nevezett el: „sculpture toute faite”, ami magyarra fordítva *már eleve kész szobor*. Az alkotás gesztusa itt a kiválasztás szertartására redukálódik. Egzakt módon deklaráta a ready-made szabályait, mennyit, milyen gyakran és milyen módszerrel készít, milyen szempontok alapján adja a címet, stb. Spontánnak tűnő esztétikai rendszerezési elve mögött tehát erősen szabályozott koncepció volt, mely a művész és nem művész, művészet és élet határainak eltörlésére irányult, nem mellékesen a művészet egyre inkább kapitalista irányultságának, egyre merevebbé vált intézményességének kritikájával és a polgári elit sznobizmusának kigúnyolásának felhangjával.





20

1915-ben New Yorkba költözött, miután megtagadta a katonai szolgálatot Párizsban. Folytatta a ready made-ek gyártását, miközben boldogulni próbált az Újvilág művészeti színterén. 1917-ben kisebb botrányt robbantott ki a *Forrás* c. ready-made-jével, melyet a korabeli sajtó így jellemzett: „ez talán egy nagyon hasznos tárgy a maga helyén, de semmiképpen nincs helye egy művészeti kiállításon, és semmiképpen sem definiálható műtárgyként”<sup>52</sup>. Ennek ellenére gyűjtőkre és mecénásokra talált, illetve folyamatosan levelezett Brancusival, akinek munkáit igyekezett a New York-i gyűjtőkkel és intézményekkel is megismertetni.

Duchamp ready-made-jei hatással voltak Brancusira is: az 1910-es években, amikor Duchamp kifejtette antiművészeti törekvéseit a ready-madek kiválasztásában és művészetté avanszálásukban, Brancusi megvásárolt és a műtermébe vitt egy monumentális tölgy szőlőprés spiráltengelyét. A műtermi környezetben „sokkal több volt [a szőlőprés spirális tengelye], mint pusztán a tér dekorációja. A szobrász ugyanazzal az esztétikai állítással itatta át ezt a tárgyat, mint a saját alkotásait, amit az is bizonyít, hogy milyen gyakorisággal közzétette ezt a fotográfiáiban.”<sup>53</sup>

---

52 „may be a very useful object in its place, but its place is not an art exhibition, ant it is, by no definition, a work of art.” Paul B. Franklin: Brancusi & Duchamp – The Art of Dialogue, Kasmin, New York, 2018, p43, ford.: Koller Margit

53 „it became far more than a decorative addition to the space. The sculptor essentially imbued this object with the same aesthetic standing as his own creations, proof of which he disclosed frequently in his photographs.” Paul B. Franklin: Brancusi & Duchamp – The Art of Dialogue, Kasmin, New York, 2018, p48, ford.: Koller Margit



16

A fenti képen látható műteremfotón kiszűrhatjuk a prés-tengelyt: a *Végtelen oszlop* mögött, a nyitott ablak melletti falnak támasztva. Nem véletlenül adódik az asszociáció, a kapcsolat a *Végtelen oszlop* és a prés-tengely szeriális formavilága között: Brancusi saját elmondása szerint innen vette az ihletet a *Végtelen oszlop*-hoz, avagy egy már diszfunkcionális, általa kiválasztott, de nem manipulált tárgy (*már eleve kész szobor*) alapján fejlesztette ki a *Végtelen oszlop* c. szobrát.<sup>54</sup>

A szobor eltárgyatlanítása („*objectness*”), a művészet és élet határának eltörlése Duchamp óta tehát kikerülhetetlenül fontos kérdéssé vált a művészetekben. Amikor azonban 1961-ben Alfred H. Barr Jr. megkérdezte Duchamp-t, hogy miért találjuk ma már szépnek az antiművészeti és antiesztétikai megfontolásból kiválasztott profán objektjeit, Duchamp azt válaszolta: „*Senki*

---

54 Ahogy Marcel Mihalovici megjegyzi: „*Műtermében hosszú ideig tartogatta egy szőlőprés csavarját – ez volt a stúdió egyetlen tárgya, melyet nem saját kezűleg készített a művész. Brancusi erről a tárgyról mesélve mondta a következőket nekem: >>A Végtelen Oszlop gondolata ennek a csavarnak a mozgásából származott <<, mely a végtelenségig ismételte önmagát.*” (For a long time, he had a winepress screw in his studio – the only object of this studio that he did not make with his own hands – and it was while talking about this object that Brancusi said to me: >>The idea for the Endless Column came to me from the movement of this screw<<, which endlessly repeated itself.) Paul B. Franklin: *Brancusi & Duchamp – The Art of Dialogue*, Kasmin, New York, 2018, p49, ford.: Tayler Patrick

se tökéletes.”<sup>55</sup> A DADA hajnalán véghezvitt forradalmi gesztust a művészet kapitalista intézményrendszere a polgárság sznobizmusával karöltve önmagába olvasztotta, elfogadta, megszokta és esztétikai minőséget ítelt neki – széppé és drágává, gazdag polgári lakások és pompás múzeumok reprezentatív kellékévé tette.

Kappanyos András szerint „kiderült, hogy [Duchamp] semmit nem tud kitalálni, amire a polgár ne lenne vevő. Szó szerint, még a semmit is megveszi. Ez a polgár védekezése a polgárpukkasztás ellen. Pusztán sznobságból a művész oldalára áll, deklarálva, hogy a művész szabadságának ő is részese. Hiába szánta Duchamp ready-made-jeit anti-giccsnek, anti-kertitörpének; vizeldéje is kertitörpe-elbánásban részesült: valaki megvette (sok-sok kertitörpe árért), és most büszkélkedik vele, mikor partyra jön hozzá a jobb társaság. Irigylis mindenki, mert az ára csak nő. Jó befektetés.

Azt hiszem, az igazi anti-kertitörpét mégiscsak Kurt Schwittersnek sikerült kitalálnia. A Merzbau elmozdíthatatlan, befejezhetetlen, szerves képződmény volt, amelyhez a házat is meg Schwitterst is meg kellett volna venni. Minthogy ez nem ment, a történelem kénytelen volt úgy alakulni, hogy Schwittersnek menekülni kelljen, a Merzbau pedig a házzal együtt lebombázzódjon. Nem egy tipikus kertitörpe-sors.”<sup>56</sup>

Kurt Schwitters a harmadik dadaista kötődésű művész, akiről még szót ejtek az szobrászat kiterjeszkedési folyamatának aktuális szakaszában. Schwitters törekvései hasonlatosak voltak Duchamp-éhoz abban a tekintetben, hogy ő is a művészet szakralitását igyekezett aláásni, a művészetet az élettel közelíteni, melyhez új esztétikai rendszert alkalmazott: az assemblage-t.<sup>57</sup> Schwitters az assemblage-ainak komponálása során azáltal, „hogy a művésztől korábban idegen, gyárilag előállított és ráadásul már szemétre dobott tárgyakból, illetve tárgyrészekből hozott létre képet, plasztikát, sőt hangsúlyozottan és tudatosan használt fel értéktelen, csúnya és használhatatlan holmikat, vagyis avval dolgozott, ami mindaddig nemcsak a művésztől állt távol, hanem az életnek is messze a perifériájára került, véglegesen leszámolt a művészet

---

55 Paul B. Franklin: Brancusi & Duchamp – The Art of Dialogue, Kasmin, New York, 2018, p56

56 <https://artpool.hu/dada/eleterzes.html>

57 Nem abban az értelemben új, hogy ő találta volna ki: az assemblage-t Picasso találta ki 1912-14 környékén, azonban Schwitters is 1918-tól kezdi alkalmazni ezt a módszert, amikor még a műfaj újnak mondható.

*szakrális jellegével, a kiemelt, ünnepélyes szereppel, amelyre a korábbi századok a festményt vagy szobrot szánták.”<sup>58</sup>*

1918-ban kezdte el építeni Merz-képeit, mely kifejezést a Kommerzbank szóból alkotta meg, és mely ugyanolyan véletlenszerű, önkényes fogalom, mint maga a DADA. Az Első Világháború után maradt romokból, hulladékból szögelte a képeit, alkotott belőlük szín- és formastruktúrákat: átlényegítette az embereknek már nem kellő, haszontalan tárgyakat, az élet perifériájára sodródott maradványokat művészetté. A bármiből művészet létrehozása-elvben tehát hasonlatosak voltak Duchamp-nal.

A '20-as években a Bauhaus és a De Stijl hatására Schwitters művészete is geometrizálódott: az organikus véletlen-szerű kompozíciókat egy vertikálisokra, horizontálisokra és diagonálisokra építkező komponálási elv váltotta fel. Doesburggal, sőt, esetenként Huszár Vilmosmal Hollandiában turnéztak, ahol összművészeti, dadaista performanszokkal mozdították ki a közönséget a komfortzónájából – aki rettentően vevő volt játéukra. Folyóiratot is szerkesztett, szintén Merz címen, olyan művészekkel, mint Hannah Höch, van Doesburg, Huszár Vilmos, El Liszickij, Moholy-Nagy, Tzara, stb, mely segített neki nemzetközi kapcsolatokat építenie.

1923-ban kezdte el építeni fő művét, a *Merzbau*-t, mely az assemblage-logika kiterjesztésének is tekinthető. Saját, hannoveri családi házát építette be, a műterméből kiindulva fokozatosan belakta műveivel az egész teret<sup>59</sup>. Az általa tervezett és épített térelemek egybeolvadtak a belső (lakó)tér falaival és építészeti elemeivel: az életterének egybefüggő beépítésével a műtárgyat kiemeli szentségéből és a hétköznapiságba transzponálja, miközben azonban nem veszíti el teljes jelentőségét – inkább az életet dicsőíti vele.

---

58 Passuth Krisztina: Schwitters (1978, Corvina Kiadó, 12.o.)

59 1937-ben megáll a folyamat, mivel elhagyja a várost a náci törvények fokozódásakor, amikor kihirdetik az „elfajzott művészet”-et, könyveit elégetik és munkáit leveszik a múzeumok falairól. Ekkor Norvégiába emigrál, ahol felépítette a második grandiózus Merz építményét. 1940-ben azonban a nácik Norvégiába is bevonultak, így Schwitters továbbmenekül Angliába, ahol 1947-ben egy újabb Merz építmény felépítésébe kezd, amit azonban már nem tudott befejezni. A hannoveri Merzbaut a II. Világháború alatt lebombázzák, és a norvégiai Merz építmény is megsemmisül 1951-ben egy véletlen baleset következtében (bővebben lásd: Passuth Krisztina: Schwitters, 1978, Corvina Kiadó). Így a Merzbau csak fotókon maradt fent. 1981-83 között Harald Szeeman és Peter Bissegger vezetésével azonban rekonstruálták a fotók alapján: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau>



22

A funkcióval bíró tárgyak és a műtárgyak határai elmosódnak, az élet és a művészet egybecsúszik, habár inkább a funkció nélküliség dadaista eszméje alatt. Itt már egyáltalán nem számít, hol ér véget a posztamens és hol kezdődik a szobor, egyáltalán meddig tart a szobor, sőt, mi is az a szobor... A szobrászat és építészet, művészet és élet határán egyensúlyozó térelemek funkció híján építészetnek nem nevezhetőek, de hagyományos szobrászi értelemben is nehéz rájuk tekinteni, hiszen a szobor korábbi törvényeit szinte mind felrúgja. Ahogy Passuth írja: „[A Merzbau] *Különbözik nemcsak az építészek valóságos, hanem a képzőművészek elképzelt architektúráitól is, mert alapvetően funkcióellenes, irracionális. Nem teremt zárt, rendezett belső teret, hanem a meglévőt hálózza be, sőt töri szét, s célja csak önmaga, a művész egyéniségének önmagvalósítása.*”<sup>60</sup>

---

60 Passuth Krisztina: Schwitters (1978, Corvina Kiadó, 23.o.)

A Merzbau tehát minden korábbi szabályt felrúg, melyet a képzőművészetre jellemző, zárt mű diktált. Sose készült el véglegesen – mindig is készült egészen megsemmisüléséig, amikor a II. Világháború alatt bombázás áldozatává vált –, nem klasszikus, nemes anyagokat használ, nem narratív, de nem is egy szakrális, abszolút igazság láthatatlan dimenzióját manifesztálja, és nem hogy nem alkalmazza a látókép harmonikus pozícióját, de még csak nem is körbejárható, hanem **bejárható**.

Brancusi műterméhez igen hasonlatos e tér annyiban, hogy organikus szobrokat, posztamenseket idéző formák szövik be, azonban ezek a térformák egyáltalán nem autonóm plasztikáknak készültek önmagukban, melyeket egymás mellé helyezve egy új rendszer alakítható ki összességükből. A Merzbau elemei helyspecifikusak: Schwitters lakásába készültek, annak terétől függenek, anélkül értelmezhetetlenek, nem lehet belőle kivonni őket. A Merzbau folyamatosan bővült újabb és újabb elemekkel, mígnem egészen be nem szótták a teret, azzal és egymással is összekapcsolódva. A benne élő művész, és az ott megfordult barátok, rokonok, más művészek, gyűjtők hálózata, lenyomata, emléke és akár aktív beavatkozása alakította ezt a térszövevényt.

Passuth Krisztina azt írja, hogy ha nem bombázták volna le a Merzbaut Hannoverben, és fennmaradt volna, ez lehetne az egyetlen létező DADA emlékmű. Azonban én úgy vélem, az emlékművet, mint emlékeztető objektumot emlegetni a Merzbau kapcsán nem helytálló – úgy gondolom, **a Merzbau inkább az aktuális élet burjánzásának bohókás szövevénye, egy dadaista, hely- (és idő-) specifikus himnusz**. Ha abból indulok ki, hogy Brancusi határozott kérése ellenére kiragadták műtermi environmentjét saját és eredeti közegéből, és elköltöztetve egy múzeum steril közegében lehet most megnézni; vagy hogy olyan művészeknek, mint Duchamp vagy Rauschenberg, a piszoártól kezdve a koszos zokniig üvegvitrinben és kordon mögül, szintén a múzeum felszentelt terében lehet megnézni a műveit – igazat kell adjak Kappanyos Andrásnak abban, hogy talán a művészet intézményrendszere nem tudja helyén kezelni a DADA műveit és eszmeiségét. Mondhatni, kiheréli azokat. A szabadság merész és bohókás indulatait és energiakitöréseit a múzeumok falai megzabolázzák, a szent áhítatot követelő teremőrök pedig gondoskodnak a megfelelően szakrális hangulat nézőkre erőszakolásáról.

Adódik a kérdés: az olyan performatív művek, melyek határozottan a jelenről, az élet burjánzásáról, a pillanat és a véletlen csodájáról szólnak, lehetővé teszik-e önnön konzerválásukat (kanonizálásukat és gyűjteménybe vételüket, értékesítésüket)? Talán kijelenthető, hogy ez egy feloldhatatlan ellentét. Az élet művészetét csak élni lehet – megőrzése során élet veszt. Megélni azonban csak szabadon lehet, mindenféle hierarchikus strukturák alól felszabadultan, mint ahogy Duchamp megjegyzi:

„ÚGY GONDOLOM, HOGY A MŰVÉSZET AZ EGYETLEN OLYAN TEVÉKENYSÉGI FORMA, MELYBEN AZ EMBER VALÓDI INDIVIDUUMKÉNT MUTATKOZHAT MEG ÉS KÉPES MEGHALADNI AZ ÁLLATIAS ÁLLAPOTOT. A MŰVÉSZET KIUTAT JELENT AZ IDŐ ÉS TÉR ÁLTAL DETERMINÁLT RÉGIÓKBÓL. ÉLNI ANNYIT JELENT, MINT HINNI. EZ A MEGGYŐZŐDÉSEM.”<sup>61</sup>

#### **IV.2 Performatív gyakorlatok a kiterjedt térben – a galéria, mint *helyszín***

A 2. Világháború után a szobrászat Európában indult kiterjeszkedése az environment irányába ideiglenesen megtorpant. Azonban az Európa és az USA közt áramló információk és a virágzó műgyűjtés nem hagyta veszni ezeket a hatásokat. Míg Európa a II. Világháború után próbálta magát újraépíteni és meggyógyítani, az avantgárd – a DADA-val egyetemben – meghódította az Amerikai Egyesült Államokat. Schwitters munkáiból pl. Katherine S. Dreier (a későbbi New York-i Museum of Modern Art alapítója) vásárolt, és kiállította az USA-ban. Assemblage-ai és kollázsai a neodadaista művészekre megtermékenyítőleg hatottak. Duchamp már 1915 óta ott élt (habár nem folyamatosan), és más európai művészek is emigráltak a háború elől, illetve számos más műgyűjtő is vitt ki Európából műtárgyakat az USA-ba: így az európai avantgárd szellemisége gyökeret vert az óceánon túl is.

Az összművészeti forradalom New Yorkban összpontosult, és a festészettől kezdve a színházon, irodalmon át a táncig, zenéig minden műfajt érintett – a város ekkoriban zsizseg az új és radikális energiáktól, minden zajlik és történik. A különböző műfajok egymásra megtermékenyítően hatottak, a performativitás, az akció és a dinamizmus a legfőbb jellemzők. Az európai szobrászi

---

61 'I believe that art is the only form of activity in which man as man shows himself to be a true individual and is capable of going beyond the animal state. Because art is an outlet towards regions which are not ruled by time and space. To live is to believe. That's my belief.' [https://www.youtube.com/watch?v=Wuf\\_GHmjxLM](https://www.youtube.com/watch?v=Wuf_GHmjxLM) ford.: Tyler Patrick

újítások (a téridő plasztikus összekapcsolódása és kiterjesztése) azonban rövid ideig háttérbe szorultak és átadták a terepet a festészetnek: lappangva, illedelmesen várták, hogy Jackson Pollock, Barnett Newman, Mark Rothko és más absztrakt expresszionisták szétfeszítsék a vászon és a keret határait.

Az amerikai művészeknek ekkortájt az egyik legfontosabb mozgatórugója az volt, hogy eltávolodjanak az európai művészeti tradícióktól, és megtalálják saját kulturális koordinátáikat és alkotói hangjukat. Ehhez a nonfiguratív absztrakció útján haladva, az absztrakt expresszionista, antiiluzionista tendenciákat alkalmazták és fejlesztették, hogy leszámoljanak a narratív művészettel. A jóléti társadalom hamar fel is kapta és magáévá tette az új amerikai vizuális kultúrát (a leginkább Clement Greenberg által letisztázott modern esztétikát), így az absztrakt expresszionizmus egész rövid időn belül kikötött a múzeumok és az elit lakásainak a falán.

Az '50-as évek végén emellé társul a neodada és a fluxus, melynek képviselői meghirdették az élet és a művészet közti határ eltörlését – pontosabban felelevenítik a DADA ezen törekvéseit. A művészek fellázadtak a spektakulum világa ellen (Debord<sup>62</sup>), és egy tudatosabb és életének regisztereit jobban kiismerő individuum felébresztésén kezdtek el fáradozni a művészet eszközeivel.

Allan Kaprow szerint a művészeknek az élet és a művészet közelítésének útján ki kell lépniük „*az elkülönült és lezárt idő-tér elrendezés konvencionális elképzeléséből*”<sup>63</sup>, ami egy idealizált, távoli téridőbe viszi a nézőt ahelyett, hogy az individuumot aktuálisan körülvevő jelenségekre, az életre, a valóság különbözőségeire fókuszálna. Ehhez egyrészt (ahogy azt már az absztrakt expresszionisták is kitűzték zászlajukra) le kellett számolni az európai kulturális tradíciók diktálta hagyományos ábrázoló művészettel, művészeti doktrínákkal, másrészt az ekkorra klasszikussá váló avantgárd esztétikával is. Allan Kaprow rávilágít: „*Az avantgarde mozgalom egy fontos területe kritikus fordulóponthoz érkezett, ami, azt gondolom, egészében véve jó, ám azt az esetleg kellemetlen feladatot kényszeríti ránk, hogy újragondoljunk néhány olyan nagy becsben tartott előfeltevést, amely a plasztikus művészetek természetére vonatkozik.*”<sup>64</sup> A plasztikus

---

62 Guy Debord: A Spektákulum társadalma (1967), Balassi Kiadó, 2006, Budapest, ford. Erhardt Miklós

63 Allan Kaprow: Assemblage, environmentek és happeningek (Balassi Kiadó, 1966, fordította: Horányi Attila)

64 Allan Kaprow: Assemblage, environmentek és happeningek (Balassi Kiadó, 1966, fordította: Horányi Attila)



művészetek, avagy a szobrászat jelenének az újragondolásához pedig a DADA antiesztétika adta kézbe az eszköztárat kiindulási alapként.

A zárt mű átadta helyét performatív és expanzív műfajoknak, amelyek a valóságos („szűretlen”) időt és teret emelték ki és értelmezték újra a művészet új eszközeivel, mintegy alternatívát nyújtva a művészet hagyományos és klasszikus valóság értelmező szempontjaival szemben. Kaprow szerint ezen „*alternatíváknak a ma assemblage-nak és environmentnek nevezett dolgok bizonyultak. Ezeknek közös a gyökere – az egyetlen különbség méretbeli. Míg az assemblage-ok kezelhetők vagy körbesétálhatók, addig az environmentekbe be kell sétálni. Jóllehet mindig minden az arányokon múlik, ezeket a megközelítéseket hasonló formaelv irányítja, és néhány művész mindkettőben könnyen dolgozik. Ezt az elvet nevezhetjük egyszerűen kiterjesztésnek.*”<sup>65</sup>

A forradalmi korszak új műfajai közül nem fogok beszélni a happeningről és a performansról, csak az environmentről, habár hasonló motivációk okán fejlődtek ki és közös metszetük is van a térítő képzőművészeti használása, belakása szempontjából. Míg a performance és a happening is épít a tér észlelésére, ezek mégis inkább az előadóművészethez állnak közel annak okán, hogy inkább az időbeliségük a számottevő, a cselekvések, történések és mozdulatok bemutatása, előadása, akár a közönség reakcióinak cselekvésekkel való gerjesztésével. Addig az environmentnél, bár időben lényeges a bejárás aktusa, de a néző fizikai érzékelését egy olyan térszervezés által mozgósítja, mely kifejezetten az ember teste köré épített léptékben érvényesül.

Az amerikai environment művészet kialakulásához New York-ból át kell repülnünk először Los Angelesbe, ahol leginkább két galériához köthető a nagyléptékű, nem-reprezentatív installációs művészet, az environment, a minimal art és a land art felfutása: ezek a Ferus Gallery és a Dwan Gallery. Az ebben a két galériában folyó művészeti tevékenység átírta a műtárgy, befogadó és a kiállítási gyakorlat egészét az '50-es évek végén, '60-as években.

A Ferus Gallery-t 1957-ben alapította Walter Hopps kurátor a feleségével, Shirley Hopps-szal és Edward Kienholz művésszel együtt, bár Kienholz egy évvel később átadja helyét Irving Blum-nak, hogy saját művészetére koncentrálhasson. Ekkortájt Los Angelesben közel sem volt akkora

---

65 Allan Kaprow: Assemblage, environmentek és happeningek (Balassi Kiadó, 1966, fordította: Horányi Attila)

kulturális élet, mint New Yorkban, azonban meghatározó volt a hollywoodi filmipar és a díszletei, a mozi, a szórakozás és az autók világa. A populáris kultúra harsány (időnként propagandisztikus) vidámsága és vele kontrasztban a valóságban zajló militarista történetek és annak társadalmi hatásai konfliktust generáltak a kaliforniai álmvilágban élő művészekben.

A film- és reklámvilágból inspirálódó, a valósággal gyakran groteszk kapcsolatot ápoló pop art képviselőinek számos kiállítást rendeztek a Ferus Gallery-ben a Keleti és a Nyugati partról egyaránt, mint pl. Andy Warhol, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, stb. 1962-ben itt állította ki Edward Kienholz első nagy environmentjét, a *Roxy's*-t (ami később, 1968-ban nagy port kavart a Documentán). Kienholz egy régi Los Angeles-i bordélyház belső terének egy részletét másolta le életnagyságban, foszladozó anyagokkal, málló bútorokkal, roncsolt testeket imitáló, tárgyiasult alakokkal. Minden figurának neve és története van, az environment azonban a romboló antiesztétika nyelvén beszél és dehumanizál. Egy önmagából kifordult világ szellemalakjai közt bolyonghattak a nézők, mintha egy korabeli horrorfilm díszlete vetült volna ki a mozivásznonról a térbe. A groteszk environment a kaliforniai álom karikatúrája, hangsúlyosan díszlet-szerű, álnoztalegikus rém-tere.



23

A szobrászat expanzív mezőjén a Ferus Gallery-nél még nagyobb jelentősége volt a Virginia Dwan alapította Dwan Gallery-nek, mely nem csak a térség művészeti életében, hanem olyan műfajok felfuttatásában is aktív szerepet játszott, mint a land art, earth art, konceptualizmus és minimalizmus. 1959-ben nyitotta meg Los Angelesben az első kereskedelmi galériáját ezen a néven, amikor közvetlen és folyamatos repülőjárat indult New York és Los Angeles között. Virginia Dwan személyében egy olyan gazdag és szabadelvű mecénást kaptak a fiatal, feltörekvő művészek, aki sose szabta meg nekik, mit tehetnek – jelentős anyagi támogatást és szabadkezet

kaptak az alkotáshoz. Így a Dwan Gallery intézménye egy kísérletező térként, laboratóriumként szolgált a művészeknek, akik szabadon fejleszthették konceptuális és gyakran helyspecifikus installációművészetüket.



17

A Dwan Gallery első kiállításain New York-i művészeket mutatott be a Los Angeles-i közönségnek: a *15 of NY* c. kiállításon olyan már befutott művészek műveit állította ki, mint Willem de Kooning, Franz Kline, Philip Guston. De ő fedezett fel az USA-nak olyan, akkor fiatal francia művészeket, mint Yves Klein, Arman, Jean Tinguely vagy Niki de Saint Phalle, illetve a Dwan Gallery-ben is helyet kaptak a Pop Art keleti parti képviselői is, mint Andy Warhol, Claes Oldenburg. Ezekkel a kiállításokkal elsöprő sikert aratott, elindult egy pezsgés a város kortárs képzőművészeti életében. Tengerparti házában ideiglenes műtermet is kaptak az odalátogató művészek, ami hamar a művészeti szcéna aktív találkozóhelye lett. Így ismerkedett meg Edward Kienholz-cal is.

Kienholz 1964-ben kapott egyéni kiállítási lehetőséget a Dwan Gallery-ben, ahol többek közt a *'38-as dodge hátsó ülése* c. művét is bemutatta, ami megbotránkoztatta a korabeli közönséget pornográf vizualitása miatt. Összességében azonban érdeklődésre és elfogadásra talált a kiállítás, ami hűen tükrözte a kaliforniai autókultusz és popkultúra erejét.

Virginia Dwan 1965-ben áttelepült New Yorkba: az első kiállítás az új, New York-i Dwan Galleryben Edward Kienholz egyéni bemutatkozója volt, ahol a Barney bárja debütált. Kienholz egy nyugat-hollywoodi kocsmá belső terét építette meg élelnagyságban, benne mulatozó alakokkal, akiknek azonban óra van a feje helyett. A bár-environmentbe be lehet menni, el lehet

vegyülni az órafejú emberek időtlen, de mégis végtelenül profán jelenlétében. Kienholz radikálisan deszakralizálta a művészet terét, azonban nem realista: alakjai mindig díszlet-szerű, gyakran mondhatni gusztustalan térben, önmagukból kifordulva, roncsolva, de minimum átalakítva jelennek meg.



18

Virginia Dwan figyelme ezek után a minimalista művészekre irányul. 1966-ban megnyitja a *10* című kiállítását (művészek: Carl Andre, Jo Baer, Dan Flavin, Don Judd, Sol Lewitt, Agnes Martin, Robert Morris, Ad Reinhardt, Robert Smithson, Michael Steiner), melyről úgy nyilatkozik, hogy a kiállítás békéje, nyugalma, hűvössége és kimért geometriája kontrasztban állt a korabeli háborús politikával, erőszakkal, felkelésekkel.<sup>66</sup> A minimal art révén a szobrászat expanziója egy olyan origóhoz érkezett, ahol a műtárgy a narrációt, a hatalmi reprezentációt és a mimetikus ábrázolást teljesen kiiktatta. Nagyléptékű minimalista szobrok, geometrikus térelemek, gigantikus objektok jöttek létre, illetve olyan művek is, amik kifejezetten az ember percepciójára és testének léptékére fókuszáltak. A minimal art ugyanis „(...) elvetette a művészet metafizikai értelmezését, mivel határozottan az adott mű egyedi kontextusában annak konkrét megtapasztalására és percepciójára összpontosít, és ez nem utolsósorban a néző szerepét is megváltoztatta. Nem azt kívánták tőle, hogy néma kontemplációba merülve elmélkedjen az

---

<sup>66</sup> 'For me it was wonderful that they were cool, quiet, still works (...) I found that very satisfying and very helpful, because I found the outside world exhausting and chaotic. There were wars, there were uprisings, there were all kind of things going on... Going into the gallery was a point of relief for me.' Los Angeles to New York: Dwan Gallery c. videóból kijegyzetelve <https://www.nga.gov/exhibitions/2016/from-los-angeles-to-new-york-dwan-gallery.html>

*előtte függő vagy álló műalkotás változatlan jelentésén, hanem hogy aktív szemlélője legyen annak a műnek, amellyel egy térbe került, hogy a percepció folyamatára reflektáljon, és ily módon ruházza fel jelentéssel a műtárgyat.”<sup>67</sup>*

Ezek az új típusú, nagy léptékű művek számos kihívást támasztottak a művészek és a galeristának is: nagyobb környezet kellett a bemutatásukra, nehezebb volt őket mozgatni (vagy akár másik térben kiállítani, mint ahol eredetileg kiállították). Miközben a New York-i galériákban még rendre a modernista autonóm műveket állították ki és adták el, ezért az erre a stratégiára berendezkedett galériákban az új típusú, nagy léptékű műveknek az eladhatósága is nehézkes volt – így új kiállítási gyakorlatokat kellett hozzájuk fejleszteni.

Virginia Dwan 1967-ben 17 művész művével bemutatta a *Scale Models and Drawings* című kiállítást, mellyel a megoldást kereste erre a konfliktusra. A művészek grafikákat, látványterveket és modelleket állítottak ki nagyléptékű, elképzelt művekről, melyek részben kivitelezhető, részben pedig fiktív munkák voltak. Virginia Dwan ezzel azt a tradíciót kívánta lerombolni, hogy a művészetnek csupán azokat a műveket lehessen tekinteni, amiket a galériákban, múzeumokban közvetlen, fizikai valójukban látni lehet (visszaköszön a Duchamp-i gondolat<sup>68</sup>) és megvehetőek, lakások tereibe illeszthetőek. Tehát tulajdonképpen konceptuális vázlatok kerültek kiállításra, amik olyan műveket mutattak be, amik túl nagyok voltak ahhoz, hogy egy galériába beférjenek. Ez – mint ahogy Emily Taub Webb, a Savannah College of Art and Design művészettörténet professzora megjegyzi<sup>69</sup> Virginia Dwan kiterjedt munkásságáról – nem csak a műalkotásokról való gondolkodásban mutat egy eltolódást, de a kiállítási gyakorlatban is. Azt a konfliktust vizualizálja, ami a konvencionális képzőművészeti kiállítás és az új kortárs trendek között húzóódott. Ezzel a kiállítással bebizonyította, hogy nem csak a befejezett szobor a posztamensen, de a szobrászati kötődésű, különböző téralkotó műfajok – mint a land art, minimal art, nagyléptékű installációművészet és environment – is bemutathatóak és értékkel bírnak egy kereskedelmi galériában. Dwan küldetéseként tekintett a minimal art, konceptuális művészet és land art népszerűsítésére, illetve a galériatér és a

---

67 Daniel Marzona: *Minimal Art* (TASCHEN/Vince Kiadó, Budapest, 2006), 11.o.

68 Illetve eszünkbe juthat Beke László: *Elképzelés c.*, 1971-es konceptuális projektje, melyből kitűnik, hogy Beke szinte azonnal felismerte és érezte a kortárs trendek alakulását.

69 Los Angeles to New York: Dwan Gallery, 1959 – 1971, V: *Liberating Artist and Exhibition: Dwan Gallery and the Reconceptualization of Site* – Emily Taub Webb, a Savannah College of Art and Design művészettörténet professzorának előadása: <https://www.nga.gov/exhibitions/2016/from-los-angeles-to-new-york-dwan-gallery.html>

konvencionális kiállítási praxis újragondolására: elkezdi a galériát *helyszínként* kezelni, megszületik a „*gallery as a site – galéria, mint helyszín*” gondolata.

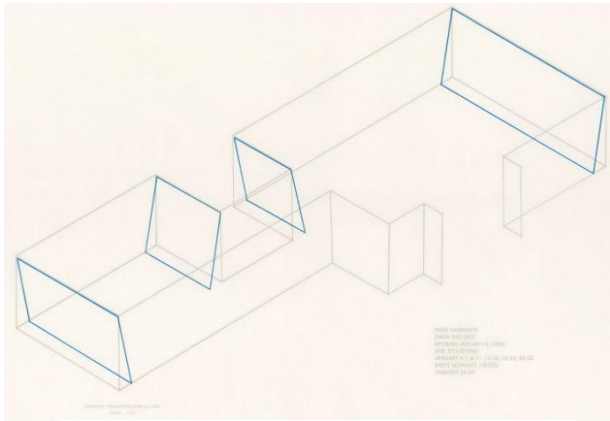
Emily Taub Webb a lábjegyzetben citált előadásában remekül elmagyarázza ezt a térbeli forradalmat a galériában. Az angolban a megváltozott installálási módra, a műalkotás és a befogadó terének kibővülésének tisztázására három különböző kifejezést különíthetünk el:

*space* (tér), *place* (hely) és *site* (helyszín). A monumentális léptékű (és nem hatalmi reprezentáció funkciót betöltő) művek, installációk és environmentek galériában történő bemutatását ezen három térfogalom határozza meg.

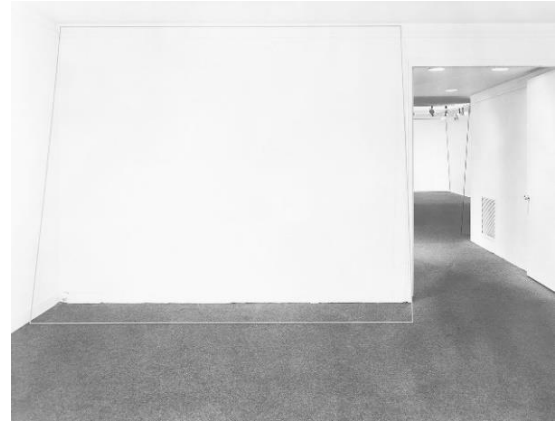
A *hely* (*place*) egy konkrét tér, melynek fizikai tulajdonságaival pl. kiállítási kontextusban a művek párbeszédbe kerülnek. A *tér* (*space*) egy általánosabb tér, az üresség maga, ami kültéren épületek között, az utcán vagy beltérben a falak közt létezik, tehát a konkrét helyeket fogja össze, tölti ki állandó jelleggel. A *helyszín* (*site*) pedig egy olyan kitüntetett hely, mely mindkettőt (tehát az általános teret és a konkrét helyet) magába foglalja ideiglenesen – egy *szituáció* erejére.

Amit Virginia Dwan és a patronálása alatt álló művészek véghezvittek a '60-as évek második felében, az a kiállítási praxis olyan jellegű megváltoztatása volt, miszerint nem lényegtelen, adott körülményként tekintettek az adott white-cube biztosította fehér falakra és üres térre, hanem az elképzeléseiket a kiállítótér konkrét terének (helyszínének) fizikai tulajdonságaira szabták. Így olyan speciális – helyspecifikus – helyzetet (szituációt) teremtve a művek, a hely és a néző között, amit másik helyen, térben ugyanúgy nem lehet reprodukálni, mert azt a konkrét téridőt tematizálta.

Ilyen kiállítás volt 1969-ben Fred Sandback: *Five Situation; Eight Separated Pieces* c. posztminimalista kiállítása<sup>70</sup>, mely a kiállított installációk pozícióját, helyzetét az őket körülvevő környezetével való kapcsolatán keresztül definiálta. Sandback a kiállítás látogató figyelmét a formákon kívüli térre irányította, az installáció és a környező tere, illetve az installáció és a befogadó (teste) közti kapcsolatra – melyek mindegyike ott és akkor jön létre, a kiállítás erejére, tehát ideiglenes aktualitással bír.



26



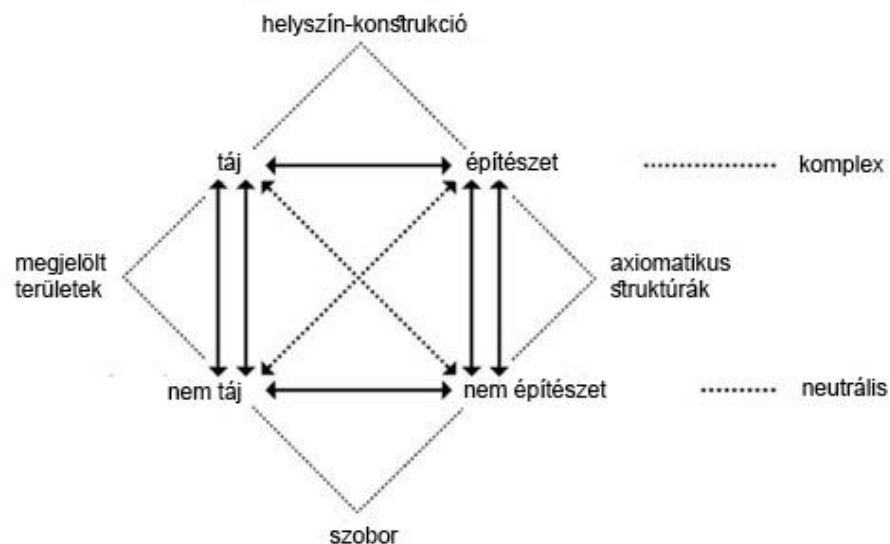
27

Külön érdekes és nagyon fontos, hogy számos minimalista művész, mint Sandback, Robert Morris vagy Carl André<sup>71</sup> is szoborként nevezik installációikat és environmentjeiket is. Azonban úgy vélem, ezeket az installációkat nem lehet a szobrászat fogalmához szigorúan kötődő zárt, befejezett és állandó műveknek tekinteni, hiszen ezek a maguk eredeti szándéka alapján az adott helyszínhez és a néző fizikai és pszihikai (és nem csak vizuális) érzékeléséhez szorosan kapcsolódnak. Kiterjeszkedésük komplex, nem csak térbeli, de időbeli is, egyrészt a bejárás és érzékelés fókuszba helyezése miatt, másrészt a helyspecifikusságból következő ideiglenesség miatt is. Ráadásul emiatt nem elhanyagolható probléma a helyszínváltoztatás, avagy az adott mű (konceptiójának) másik térben való újra felállításának problémája, rekontextualizálása, mivel a helyszín minden esetben befolyásolja a helyspecifikus műalkotás értelmezési körülményeit és tartományát is. Azt gondolom, ezek a tényezők egy szoborra nem igazak: a szobor állandósággal bír, és bár a szobor terét is befolyásolja az őt körbevevő környezete, azzal hierarchikus módon áll párbeszédben – uralkodik rajta, nem pedig befogadja önmagába. Így bár Rosalind E. Krauss kísérlete arra, hogy hogyan lehetne hívni ezeket a nem-szobor, nem-táj,

70 <https://www.fredsandbackarchive.org/exhibitions-1969>

71 Carl André kifejezetten a Brancusi által kidolgozott szobrászi nyelvből indult ki, a szerialitás és nonfiguratív geometria mezőjén.

nem-épület alkotásokat, végső soron kudarcba fulladt – mert nem terjedtek el az axiomatikus struktúra, megjelölt területek és helyszín-konstrukciók terminológiák a megváltozott szobrászi alkotásokra –, de mégis nagyon fontos és láthatóan máig tisztázatlan kérdést feszeget: hol van a szobrászat határa? Mire lehet alkalmazni a szobor fogalmát?



28

Rosalind E. Krauss tehát a posztmodern szobrászat új formáinak próbált keretet szabni, és szerinte „Úgy tűnhet, hogy ezek a szerteágazó kísérletek, a szobor elnevezést, bármit értsünk is rajta, már amennyirben nem tágítjuk ki ezt a kategóriát a végtelenségig, minden alap nélkül alkalmazzák önmagukra.”<sup>72</sup> Szobor-e például a hegyoldalba vájt negatív forma?

Michael Heizer *Dupla negatív* c. earth art művét 1969-ben, Virginia Dwan anyagi támogatásával valósította meg azon terve alapján, ami a *Scale models and Drawings* c. kiállításon jelent meg 3 évvel korábban, mint elképzelés. A minimalista szobrászat formai tapasztalataira építő mű – mely egy 9 méter széles, 15 méter mély, 457 méter hosszú, szakadékkal elválasztott vájat – kialakításához 244000 tonna földet mozgattak meg ipari gépekkel, ecset helyett buldózerrel<sup>73</sup>. A negatív forma, az űr, üresség, a fény helyett a sötétség témája klasszikus szobrászi formai

72 Rosalind E. Krauss: A szobrászat kiterjedt tere (eredeti: *Sculpture in Expanded Field*, 1979, magyarul: *Enigma*, 1999, 96.o.

73, „Pollock híres mozdulatait a buldózerek, markológépek, úthengerek mechanikus mozgásai váltják fel, létrehozva a megkülönböztetett helyeket eredményező gigantikus jeleket. A centimétert felváltja a kilométer, a kilogrammot a tonna.” Erős István: *Természetművészet*, NKA, 2011, 23.o.



probléma, azonban léptékét és maradandóságát tekintve messzemenőig szétfeszíti a szobrászat kereteit.



29



19

Heizer a *Dupla negatív*ról készült fotódokumentációt kiállította később a Dwan Gallery-ben, azonban nem vitt be anyagot a sivatagból, mint azt pl. Robert Smithson, Walter de Maria vagy Richard Long tette a természet anyagaival, amit a galérián kívül használtak. Számára és Dwan számára a *Dupla negatív* egy olyan mű és egy olyan kiállítás is volt egyben, mely kint, a nevadai sivatagban létezett. Ha valaki kíváncsi rá, ki kell mennie oda megnézni, mert a mű ott létezik saját léptékében, terében és idejében, a sivatagi széllel, homokkal, zörejekkel, időjárással és természeti erózióval együtt.

A természetművészet és a monumentális installációművészet, environment képviselői nem egységesen gondolkoztak a látványterv – fotódokumentáció – műtárgy háromszögének megítélésében. Voltak tehát, akik a látványtervet már műalkotásként aposztrofálták, és ezt sikeresen el is adták (pl. Christo & Jeanne-Claude). Mások a galérián, sőt, a városi téren kívül (pl. erdőben, sivatagban, hegyoldalon, stb) megvalósult monumentális alkotásaikat lefotózták és filmezték, és az így kapott dokumentációt is műtárgynak kiáltották ki (pl. szintén Christo & Jeanne-Claude, Robert Smithson, stb). Megint mások a természet anyagait (pl. sziklák, homok, föld, kavicsok, gallyak, faágak, stb.) bevitték a galériába, hogy összekeveredjen a természet az urbánus térrel a galéria helyszínén. Így tett pl. Walter de Maria *New York Earth Room* c. environmentjében (1977), amikor egy New York-i galériát 250 köbméter földdel töltött fel 56 cm magasságban. Ami azonban mindannyiukban közös volt, az a kiállítótér falainak

szétfeszítése, a zárt mű, mint kizárólagos esztétikai és anyagi értékkel bíró műtárgy egyeduralmának a megbontása.



31

Természetesen ennek a kvázi mozgalomnak a története hasonlóan alakult az egyébként ideológiailag rokon, Duchamp-i ready-made-ekkel – amik antiművészeti statementként kívánták lerombolni a múzeumok szentségének státuszát – miszerint kanonizálódtak, installációs módszerük bevett szokássá és megvásárolható tárgyegyüttessé vált, és a világ számos táján, rengeteg művész másolja már. Mindazonáltal én úgy vélem, a művészet és a kiállítótér fogalmának kiszélesítése komplex kérdésekig vezet: ***mi az, ami korunkban biztosítja a gondolat kontinuitását? Milyen viszony áll fent az alkotó és a művészet intézményesített rendszerei között? Hogyan definiálható újra a műtárgy kategóriája, meddig tágítható annak fogalma?***

A galéria helyszínként való értelmezése után már végképp nem egyértelmű a válasz, hogy a műtárgy csupán a kép a falon, vagy a szobor a posztamensen lehet. Duchamp szerint nem szép tárgyakban manifesztálódik a művészet, hanem az egy komplex, performatív cselekvéssorozat, egy életmód, melynek vannak bizonyos tárgyi lenyomatai. Galántai György pedig találóan úgy foglalja össze, hogy a műtárgy az a *megismerés modellje*<sup>74</sup>.

---

74 <https://artpool.hu/boglar/projekt/1970.html>

A kiállítótér és a műtárgy fogalmának kitágításán keresztül a néző autonómiája és szabadsága is fontos tényezővé vált. A művészet az imént tárgyalt időszakban megtelt vitalitással és az élet átélésének és megértésének szolgálatába állt, a hatalmi struktúrák kikezdése, leleplezése, meghackelése és saját pozícióink átértelmezése által. A fókuszban már nem az autonóm mű áll, hanem az individuum, az autonóm egyén szubjektív észlelése, közösséggel való összekapcsolódása, egyeztetése. Az ipari, urbanizált világban a jóléti, fogyasztói társadalom látszat szabadságának ellenpontosításának vágya az, ami ezt indukálja elsősorban. Az alkotók ezért a testi érzékelés és annak mentális dekódolásának tudatosítására, a néző felszabadítására, az **ön-dekolonializációra** vállalkoznak, ennek rendelve alá a műtárgyat, feladva annak autonómiáját és korábbi esztétikai alapkövetelményeit. Ezek a művek leginkább már nem is műalkotások a szó hagyományos értelmében, hanem **szituációk, helyzetek, performatív gyakorlatok**, melyek a megváltozott kiállítási praxisnak köszönhetően tudnak létrejönni és működni.

Ehhez azonban megfelelő intézményi struktúra, kultúrpolitika és/vagy mecenatúra szükséges, ennek okán leginkább azokon a területeken virágzik, ahol (f)elismerésre és támogatásra leltek ezen művészi ambíciók, mint az USA egyes intézményeiben<sup>75</sup> vagy Nyugat-Európában<sup>76</sup>.

Nyugat-Európában a megváltozott kiállítási gyakorlat, avagy a galéria helyszíneként való használata és a szobrászat performatív expanziója az amerikai gyakorlattal szinte párhuzamosan fejlődött ki. Legfontosabb képviselője és mozgatórugója Harald Szeemann volt. Szeemann izgalmas és forradalmi alakja volt a '60-as évek végi művészeti átalakulásoknak: Virginia Dwan-hoz hasonlatosan (és vele szinte egy időben) honosította meg az új kiállítási praxist, ami megrengeti a zárt, autonóm mű egyeduralmát a galériában és helyt ad a

---

75 A rengeteg felhozható példa közül, hogy csak egyet említsek, a részben Virginia Dwan gyűjteményén alapuló Dia Art Foundation intézményei (<https://www.diaart.org/>)

76 Mindazonáltal a Vasfüggönyön innen is időben (1970 körül) reagáltak a szobrászat expanziójára és performatív hozadékaira, azonban jelen esszében bővebben ezekre nem térek ki – az irányzat magyar kezdetét „Az environment művészete Magyarországon a '70-es években. Jovánovics, Galántai, Pauer, Schaár” c. publikációmban jártam körül:

[https://www.academia.edu/45052144/Az\\_environment\\_m%C5%B1v%C3%A9szete\\_Magyarorsz%C3%A1gon\\_a\\_70\\_es\\_%C3%A9vekben\\_Jov%C3%A1novics\\_Gal%C3%A1ntai\\_Pauer\\_Scha%C3%A1r](https://www.academia.edu/45052144/Az_environment_m%C5%B1v%C3%A9szete_Magyarorsz%C3%A1gon_a_70_es_%C3%A9vekben_Jov%C3%A1novics_Gal%C3%A1ntai_Pauer_Scha%C3%A1r)

befejezetlenségnek, a véletlennek, a kiválasztásnak, a performativitásnak, az expanzív téridőnek és a néző percepciójára fókuszálásnak.



32

Itt is ki kell hangsúlyoznom a DADA erejét: az amerikai environment művészet mögött – bár kétségkívül az absztrakt expresszionisták is feszegették a festészet síkjában a tér határait – a DADA fejezetben felvázolt ívből világosan láthatjuk a szobrászat aspektusából levezethető expanzív folyamatot. Kijelenthető tehát, hogy a neodadaizmusnak (ami a DADA kistestvére) ugyanakkora szerepe volt a szobrászati téridő expanziójában, mint az absztrakt expresszionista törekvéseknek.

Szeemannra is nagy hatással volt a DADA forradalma, első sorban Hugo Ball és a Cabaret Voltaire<sup>77</sup>. 1952-től ő maga is részt vett szövegíróként és előadóként színházi előadásokban, majd 1956-ban egy egyszemélyes színházi performanszt dolgozott ki, melyről úgy nyilatkozik: *„Az egész egy képzeletbeli utazásként volt elgondolva a banálistól a fokozottan spirituálisig. Bizonyos értelemben már hordozta magában a leendő Documenta 5 alapstruktúráját, és mivel én is részt vettem a komponálásában, egyfajta előszelét adta a Gesamtkunstwerk (totális*

---

<sup>77</sup> „Hugo Ball egyfajta előkép volt számomra abban, ahogyan az aktivizmus és a közvetítés között egyensúlyozott. Duális látással rendelkező megfigyelő volt, aki képes belülről és kívülről is szemlélni a dolgokat. Ő inspirálta a Freie Zeitungról (1956) írt disszertációm, amelyet neki szentelve fogalmaztam meg (...)” - 'Hugo Ball was a kind of model for me in the way he achieved a balance between activism and mediation. He was an observer with dual vision, able to view things from both inside and outside. He was the inspiration for my dissertation on the Freie Zeitung (1956), which I dedicated to him (...)’ Szeemann, Harald / Bezzola, Tobia / Kurzmeier, Roman (editors) – Harald Szeemann with by through because towards despite. Catalogue of all Exhibitions 1957-2005 (Voldemeer Zürich, Zürich, 2007), 42.o., ford.: Tayler Patrick

műalkotás) kalandjának."<sup>78</sup> Láthatjuk tehát, hogy egyrészt a dadaista Cabaret Voltaire performanszai, másrészt a saját, kortárs berni művész közösséggel létrehozott színházi miliő nagy hatással volt arra a fajta kiállítás rendezési gyakorlatára, mely később az *Attitudes*-nél és a *documenta 5*-nél világhírűvé tették.

Elmondható az is, hogy mind a dadaistáknál, mind a később ebben a dolgozatban megemlített szobrászoknál és kurátoroknál, akik a performativitás expanzív mezőjére léptek, meghatározó volt a színházi és/vagy táncelőadás, illetve a színházi és/vagy filmes díszlet világa. Ezen performatív műfajok mind időbeliségükben, mind a felhasznált díszleteik világában, (mint az időben haladó cselekményt befogadó, megkomponált environmentben) a nagy léptékű, nem reprezentatív installációs művészet, avagy az environment, a helyspecifikus installáció és a totális installáció vizuális forrásaként tekinthetők. A ebben a fejezetben felsorolt művészek mindegyike vagy dolgozott a film/színházipar díszlettervező és építő szegmensében, vagy kapcsolatban állt alternatív színházi formációkkal, alakokkal, vagy akár táncelőadásokban működtek közre, stb., és ezeket a tapasztalatokat beemelték a munkásságukba.<sup>79</sup> Harald Szeemann esetében is erről van szó, minden kétséget kizáróan saját maga bevallása szerint vitte át ezt a fajta színházi tapasztalatot, komplex térszervezési és a színházra jellemző alkotói (rendezői) munka tapasztalatát.

Fiatalon, 1961-ben (28 évesen) a berni Kunsthalle főkurátora lett, ahol olyan kiállításokat szervezett, mint *Francis Picabia: Works from 1909-24* (1962), *4 Americans: Jasper Johns, Alfred Leslie, Robert Rauschenberg, Richard Stankiewicz* (1962), *Marcel Duchamp, Wassily Kandinskij, Kasimir Malevich* (1964), *Light and Movement / Kinetic Art* (1965) vagy a *12 environments* (1968), melyek mind széleskörű tájékozottságát és progresszív művészek felé való nyitottságát mutatják. Christo első, monumentális, épületet becsomagoló projektjét is 1968-ban valósította meg: becsomagolhatta a berni Kunsthalle épületének egészét.

---

78 Szeemann, Harald / Bezzola, Tobia / Kurzmeyer, Roman (editors) – Harald Szeemann with by through because towards despite. *Catalogue of all Exhibitions 1957-2005* (Voldemeer Zürich, Zürich, 2007), 14.o., 'The whole thing was conceived as an imaginary journey from the banal to the highly spiritual. In a way, it already had the underlying structure of *documenta 5*, and since I was also composing, it gave me a certain sense of the adventure of the *Gesamkunstwerk* (total work of art', ford.: Tayler Patrick

79 Hasonlóképpen az orosz avantgárd művészek összművészeti tevékenységéhez, mint pl Tatlin, Rodchenko, Chagall, stb., akiről jelen dolgozatban most nem esik szó.



33

A *12 environments* c. kiállítás előkészítése alatt körvonalazódott Szeemann fejében a *When Attitudes Become Form* c. kiállítás, melyet 1969-ben rendeztek meg a Kunsthalle-ben. A kiállításra meghívott amerikai és európai művészek egy sajátos keverékét adták a Duchamp-i munkamódszereknek, az akcióművészet intenzív gesztusainak és a happeningnek egy olyan kiállítási szituációban, ahol összekeveredett a műterem, a galéria és a múzeum. Kikerült az érdeklődés fókuszából a zárt, befejezett, autonóm mű és felváltotta a helyét az alkotói folyamat maga, „(...) *a mindennapi anyagok használata, a mű és az anyag interakciója, a Földanya mint médium és munkaterület, a sivatag mint koncepció.*”<sup>80</sup> A művészek ezzel eltávolodtak a tárgyalkotás kultúrájától: „*azt akarják, hogy maga a művészeti folyamat is látható maradjon a kész műben és a >>kiállításban<< is. Jelentős tényező, ahogy saját testük tömege, az emberi mozgás ereje megjelenik e művészeknél, létrehozva egy újszerű >>ábécéjét a formáknak és anyagoknak<< (Trini).*”<sup>81</sup> A kiállítás alcíme – *Live in Your Head* – pedig nagyon hasonló jelenséget húz alá, mint Virginia Dwan *Scale Models and Drawings* c. kiállítása, mely a befejezetlenséggel operáló és/vagy folyamat alapú művek kiteljesedésének virtualitására utal, melyek

---

80 „(...) the use of mundane materials, the interaction of work and material, Mother Earth as medium, work-place, the desert as concept.” Szeemann, Harald / Bezzola, Tobia / Kurzmeyer, Roman (editors) – Harald Szeemann with by through because towards despite. Catalogue of all Exhibitions 1957-2005 (Voldemeer Zürich, Zürich, 2007), 225.o., ford.: Tayler Patrick

81 ‘they want the artistic process itself to remain visible in the end product and in the >>exhibition<<. It is significant that the mass of their own body, the power of human movement plays an enormous role for these artists and creates the new >>alphabet of form and material<< (Trini)’ uo.226., ford. Tayler Patrick

hasonlatosan az amerikai kiállításhoz, pusztán tervek vagy dokumentációk formájában kerülhettek kiállításra<sup>82</sup>.



34

Harald Szeemann ezzel a kiállítással egyrészt megismertette az európai közönséggel a legújabb amerikai kortárs trendeket, a performatív és nyitott művészet új műfajait, másrészt olyan európai művészeket emelt ki és indított el a világhír felé, mint pl Joseph Beuys. Kétségtelenül hatalmas szerepet játszott a kiállítási praxis újragondolásában, ami a rendező és/vagy alkotó művész státuszával ruházta fel őt.

Alkotóként a saját téridő koordinátámon muszáj vagyok hozzátenni saját meglátásomat, miszerint ebben a téridőben kiterjedt, monumentális és nyitott műfajban az alkotó egyedül nem tud elég láthatóvá válni terveit megvalósításához és anyagi, intézményes támogatás elnyeréséhez: az olyan kurátorok és galeristák, mint Virginia Dwan vagy Harald Szeemann kulcsszereplői a szabad művészeti gyakorlatnak. A rendezői, színházi hasonlatnál maradván, mintha az alkotók az előadók, a kurátor pedig a rendező volna, aki biztosítja, hogy a színpadon minden rendelkezésre álljon, hogy a színészek a legjobb performanszt nyújthassák tehetségük szerint, és a darab megfelelően tág kontextusba illeszkedhessen.

---

82 slide-show: [https://contemporaryartdaily.com/2013/09/when-attitudes-become-form-at-kunsthalle-bern-1969/wabf\\_installation-view\\_1/](https://contemporaryartdaily.com/2013/09/when-attitudes-become-form-at-kunsthalle-bern-1969/wabf_installation-view_1/)

Az *Attitudes*-t 2013-ban a Prada alapítványa újrendezte Velencében, a Ca' Corner della Regina-ban. Itt újra felmerül a kérdés, miszerint egy performatív, nem tárgy-orientált művészeti eseményt, mint az *Attitudes*, lehetséges-e térben és időben máshol és máskor rekonstruálni jelentéstorzulás nélkül? Úgy gondolom, hogy a pusztá rekonstrukciónak semmi értelme nincs és a sznobéria vagy nosztalgia szintjén képes csak mozogni<sup>83</sup>. Az *Attitudes* a '60-as évek legvégén felforgató erejű volt a szokatlan, interaktív performativitásával, opozícióba helyezkedett a hivatalos művészettel (a korabeli művészekkel, sajtóval, intézményes keretekkel, stb). A pusztá tárgyi emlékeit idézőjelek közé szorítva, egy látványos térbe helyezve, pezsgős megnyitók ünnepélyes keretei közé – teljességgel értelmetlen. Ehelyett azt kellene elcsípni, mit jelent az *Attitudes* öröksége ma? Azt gondolom, az emberi észlelés és tudat kiterjesztése, a hatalmi konstrukciók kiiktatása, az individuális szabadság kiteljesítése és közösséggel való összekapcsolódása érdekében még rengeteget kell munkálkodni, a téma még koránt sem veszítette aktualitását. Nyilván emiatt adódott az a szándék is, hogy a korszakában úttörő kiállítást rekonstruálják, azonban a művészetnek azon ága, ami az aktualitást járja körül és az étellel párhuzamosan *zajlik*, annak konzerválása és emlékmű-jellegű tálalása, megidézése mindenképpen jelentésvesztéssel jár.



---

83 Pl. lehetőséget kapnak a nézők 50 év távlatából a felháborodás helyett az egyetértő és elismerő hümmögéshez, ami annak köszönhető, hogy az *Attitudes* forradalmi újszerűsége beépült az egyezményes tudás tárába, már nem meghökkenítő



### IV.3 A totális installáció

Robert Morris 1971-es a *Bodyspacethings* c. kiállítását is újrendezték 2009-ben a Turbine Hall-ban. Morris eredetileg olcsó, építkezésben használt anyagokból hozott létre minimal art objektumoknak tűnő, de valójában interaktív installációkat. Ez volt az első interaktív kiállítás (Tate Gallery), avagy amikor arra kérték az érdeklődő közönséget, hogy lépjen interakcióba a kiállított műtárgyakkal: menjen bele, másszon rá, feküdjön rá, guruljon vele, egyensúlyozzon rajta, stb – avagy használja a teljes testével és ne csak a szemével nézze azt biztos távolságból. A kiállítást azonban pár napon belül be kellett zárni a közönség váratlan és túlbuzgó reakciója miatt.<sup>84</sup>



20

De mégis fontos a *Bodyspacethings* kiállításról itt szót ejteni annak a fajta szemléletnek kapcsán, ahogy a szobor befogadását az egész test érzékelésének szenteli. A vizuális művészetben egyeduralgoló érzékszerv, a szem, a látás, itt egyenrangúvá válik a teljes testi észleléssel. A lépték, az egyensúly, az irányok, a saját test és a környező tárgyak és testek közti kapcsolat befogadására és dekódolására a szem pusztán az egyik érzékszerv, a többit mindezidáig elhanyagolta a szobrászat.

---

84 <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/robert-morris-bodyspacemotionthings>

Morris úgy lép rá a szobrászat kiterjedt mezőjére<sup>85</sup>, hogy hatással van rá a felesége, Simone Forti, aki táncos és koreográfus. 1962-ben a minimalista performanszokra is nyitott New York-i Living Theatre-ben bemutatják *Oszlop* c. performanszukat, ami „*a testek térben való feltárásán alapult, melynek során a függőleges, négyzet alapú oszlop néhány perc után a színpadon eldőlt.*”<sup>86</sup> Az 1971-es, majd a 2009-es *Bodymotionspacethings* c. kiállítás ennek a továbbgondolásaként, képzőművészeti intézményben reprezentálásaként is értelmezhető. Minimalista installációit szobroknak nevezi, azonban a már fentebb kifejtett problémakör miatt szerintem az interaktív installáció jobban megállja a helyét.

Sokat hivatkozik a táncművészetre, mint a szobrászatára való egyik fő hatásra Richard Serra is. A MoMA-ban 2007-ben rendezett retrospektív kiállítása, a *Forty Years* kapcsán vele készített interjúban a következőket állítja: „*Úgy gondolom, hogy Yvonne [Rainer] volt az, aki mindenkinél jobban felelős volt a folyamatalapú megközelítés elterjedéséért. Nagyszabású performanszaival lehetővé tette a közönség számára, hogy azok lássák kibontakozni az idő és mozgás összefonódását az anyaggal, az anyag kapcsolódását a térhez, a test mozgását az egyensúlyozás és ellensúlyozás viszonylatában, a térben kibomló koreográfiát, a tárgyak térben történő eloszlását, a tér kinyílását és bezárulását.*”<sup>87</sup>

Serra minimalista formavilágát az építészet formaképzése inspirálja, azonban az ember testének fizikai dimenzióira és mozgására szabja művei léptékét. A '70-es évek elején irányul figyelmé a nagyléptékű, helyspecifikus és gyakran kültéri (köztér, park, természet) szobrászat irányába. Elmondása szerint a táncon és az építészetén kívül a japán zen kertek voltak rá nagy hatással a térről és szobrászatról való gondolkodásában. A japánok számára a tér és az idő, a tömör és az üres érzékelése egységet képeznek, és a mozgáson keresztül fejtik ki hatásukat.

---

85 Érdekeség, hogy Robert Morris Brancusi-ból írja szakdolgozatát a New York-i Hunter College-ben, illetve korai munkáiban Marcel Duchamp ready-madejeinek hangvételében kísérletezik

86 „based on the exploration of bodies in space in which an upright square column after a few minutes on stage falls over.”, ford.: Tayler Patrick [https://en.wikipedia.org/wiki/Robert\\_Morris\\_\(artist\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Morris_(artist))

87 ‘Yvonne [Rainer], I think more than anyone else, was responsible for the process scene through those big performance pieces she did, which allowed people to see time and movement in relation to material, material in relation to space, body movement in relation to balance and counterbalance, choreography in relation to space, the distribution of objects in space, the opening and closing of space.’ Kynaston McShine: A Conversation about Work with Richard Serra, in Richard Serra. Sculpture: Fourty Years (The Museum of Modern Art, New York, 2007), ford.: Tayler Patrick

Tehát a teret és az időt nem lehet külön észlelni, csak egyben, téridőként, és a téridő érzékelésének, dekódolásának kulcsa a mozgás: a minket körbevevő jelenségek úgy tárulnak fel előttünk, ahogy a test keresztülhatol a téren (the body moving through the space).

Serra innen indul ki monumentális szobraiban, melyekkel a testi tapasztalást vizsgálja a szobrászat és az építészet határán olyan formavilágban, mely az építészet számára ismeretlen, és a szobrászatban is egyedülálló. Ő is részt vett az *Attitudes* című kiállításon egy posztminimalista gesztussal: a berni Kunsthalle padlójára fröcskölt ólmot. Azonban számunkra most a védjegyévé vált, monumentális cor-ten acél installációi a fontosak.



217

Cor-ten acélból egyedülállóan kikísérletezett módon, ipari körülmények közt hajlított szobrai első ránézésre absztrakt nonfiguratív formaegyüttesek, szobrok. Állítása szerint azonban művei nem a szemnek készültek (itt eszünkbe juthat Duchamp nem-retinális művészeti felvetése), hanem a test mozgására, a tér fizikai érzékelésének kibillentésére komponálta őket. Ezt azonban csak akkor lehetséges megérteni (átérezni), ha az embernek lehetősége van besétálnia Serra szobrokba. Több ízben sétáltam keresztül Serra szobrokon, pl. 2017-ben Londonban a Gagosian Galleryben<sup>88</sup> és 2018-ban New Yorkban a Dia Beacon gyűjteményében<sup>89</sup>, ahol előben

88 <https://gagosian.com/exhibitions/2016/richard-serra-nj-2-rounds-equal-weight-unequal-measure-rotate/>

89 <https://www.diaart.org/exhibition/exhibitions-projects/richard-serra-exhibition>

is megtapasztalhattam azt a térélményt, melyről Serra beszél. Serra saját munkáinak az elemzése szerint *„Amikor anélkül, hogy belegondolnál, belesétálsz ezeknek az ellipsziseknek a közepébe, folyamatosan fordítod a testedet, hogy fel tudd térképezni a mű térbeliségét. Még akkor is, amikor mozdulatlanul állsz középen, egyfajta destabilizált helyzetbe kerülsz, hiszen nem egészen tudod, hogy az acél miként forog, hogy közeledik feléd vagy éppen távolodik tőled. A dezorientáció, amelyet érezhetsz, illetve a tér „destabilizálása”, a mozgás részeként jelenik meg. Ez az érzés összefügg azzal a folyamattal, ahogyan a koordinátáid megkérdőjeleződésre kerülnek abban az értelemben, hogy hol helyezkednek el a dolgok a tested viszonylatában, és hogyan mozognak, vagy hogy hol is vagy az előtted és mögötted lévő tér tengelyén. Megkérdőjelezi a tájékozódásod a fent és alul, valamint a jobb és a bal oldal viszonylatában.”*<sup>90</sup>

Richard Serra cor-ten acél installáció tehát az időbeliségre alapoznak anélkül, hogy narratívák lennének. Nincs történet, nincs metafora vagy allegória, pusztán a jelen észlelése, a berögzött, automatikusnak vélt testi érzékelés kibillentése a mozgáson, a téridőhöz való viszonyuláson keresztül. Keresztül kell sétálni rajtuk, hogy fel lehessen térképezni egyedi térbeliségüket, amiben a főszerepet az egész test játssza: sokszor anélkül (vagy legalábbis azelőtt) reagál az ember teste egy Serra szobor besétálása közben, hogy a szemével bármiféle eltérést észlelt volna. Mintha meg akarna tanítani minket arra, hogy ne csak a szemünkkel lássunk, hanem komplex módon érzékeljük a jelen sokrétegű jelenéseit, történéseit és formáit.

Installációit tekinthetjük tehát észlelési gyakorlatoknak: a fókusz innentől nem a (mű)tárgyon és annak esztétikumán, hanem a nézőn van. Serra szavaival: *„a szobrászat evolúciója szempontjából – nem mintha én lennék ezért felelős, vagy én foglalkoztam volna ezzel egyedül – a tárgy és téma közötti paradigmaváltást egy meghatározó átrendeződésként értelmezem.”*<sup>91</sup>

---

90 'When you walk into the center of these Ellipses without thinking about it, you keep turning your body in order to understand their space. Even when you're standing still in the center, it's destabilizing because you don't quite know how the steel is torqueing, toward you or away from you. The disorientation you might feel, or the "destabilization" of the space, seems to be part and parcel of your movement. This feeling has to do with the fact that your coordinates are challenged in terms of where things are in relation to your body, and how they are moving, or where you've been in relation to a space in front of you, or behind you. Your orientation to what's above and below and right and left is called into question.' Interjú Richard Serra-val, Lynne Cooke & Michael Govan, in Richard Serra Torques Ellipses, Dia Art Foundation, New York, 2015, 20.o., ford.: Tayler Patrick

91 „In terms of the evolution of sculpture, I see the object/subject reversal as – not that I'm responsible for it, or the only person who has done it – but I see that as a major shift.' Richard Serra – Sculpture: Forty Years, interjú Kynaston McShine-nel, a múzeum főkurátorával, 32.o, The Museum of Modern Art, New York, 2007, ford.: Tayler Patrick

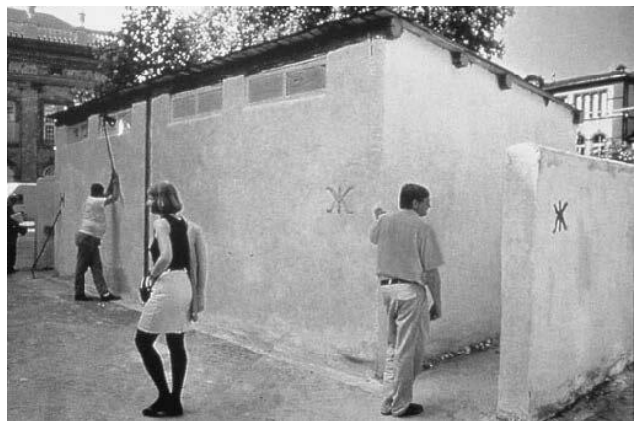
Ilya és Emilia Kabakov, orosz alkotópár erre az eltolódásra alkotta meg a totális installáció fogalmát:

A **TOTÁLIS INSTALLÁCIÓ** FŐ KOMPONÁLÁSI ELVE ÉS FÓKUSZA A NÉZŐ ÉS TELJES TESTI ÉRZÉKELÉSE. A TOTÁLIS INSTALLÁCIÓ EGY OLYAN NYITOTT MŰ, KOMPLEX ATMOSZFÉRA, AHOL MEGSZŪNIK A HATÁR A MŰVÉSZ ÉS A NÉZŐ KÖZT, A MŰVÉSZET TERE ÉS AZ ÉLET HÉTKÖZNAPI TERE KÖZÖTT.

1992-es *The Toilet* c. installációjukban a Duchamp-i antiművészeti gesztus (wc a múzeumban) ér össze a szovjet életérzés fojtogató atmoszférájával, a privát szféra hiányával. Az eredetileg a '92-es Documentára épített installáció, mint nyilvános wc, két részre van osztva: az egyik oldaláról a nők mehetnek be, a másiktól a férfiak, mint ahogy az a nyilvános wc-knél szokás. Mindkét térfél egyik oldalán gusztustalan, szovjet busz- és vonatállomások közelében felépített nyilvános wc-k ihlette wc fülkék sorakoznak, míg a másik oldalon egy átlagos szovjet család lakótere látható. A nyomasztóan visszataszító, gazdátlan nyilvános wc és az átlagos privát, bensőséges tér kontrasztjába kaphatott bepillantást a néző a maguk valóságában, szürrealista képzettársításában.



38



39

A nagy léptékű installációművészet felé nyitó giga-intézmények, mint a Turbine Hall a Tate Modernben, a Guggenheim (számos intézménye a világon), a Dia Art Foundation, Documenta, stb. új utakat nyitottak a társadalmi párbeszédre a vizuális művészetek területén, egy tudatosabb, autonóm és demokratikusabb élet elérése érdekében. Széleskörben elterjed a kiállítási gyakorlat megváltozása, a galéria helyszíneként kezelése és a nézőorientált mű. Elérkeztünk az eddig lebecsült jelen, a *jelenségek, avagy a jelenvaló lét megélésének jogához*.

Azonban, ha a művészet kizárólag a jelenségekre összpontosít és elveszíti közben a távolságot, mint mércét, félő, hogy a *megismerés modelljeként* funkcionáló mű lassan megkülönböztethetetlené válik a tökéletes jelentéktelenségtől és egy méreg drága, cirkuszi látványossággá (szórakoztató kreatív iparággá) silányul. Ezért alkotóként úgy vélem, hogy a téridő-beli pozíciókat a műalkotás során megfelelően kell balanszírozni annak érdekében, hogy bár már megnyertük magunknak a jelen téridő mezőjét (az ezzel való foglalatosság jogát), az eltávolodás mércéjét ne iktassuk ki teljesen a jelenről való gondolkodás során.

Számomra továbbá jelenleg a szabad művész(et) és az individuum művészi eszközökkel való felszabadításának, a társadalom demokratizálásának összefüggései és problémaköre a nem autonóm műtárgyon belül is egy speciális területen összpontosul: a személyes alkotó és/vagy élettérben. Mint ahogy Brancusi vagy Schwitters is saját lakó- és alkotóterét alakította egy komplex műalkotássá, folytatva a Merzbau-i hagyományt, megfigyelhetünk egy olyan trendet, melyben alkotók hosszú évek alatt a képzőművészet, építészet és dizájn határterületén beépítik saját lakóhelyüket, összeolvasztják alkotásuk terét a hétköznapi életükkel – az élet terét átlényegítik a művészet terével, nem mellesleg mintegy garanciát keresve az individuális, megalkuvást nem ismerő szabadságra<sup>92</sup>.

Ehhez fontos megjegyezni, hogy a ház, mint épített tér, léptékében a városépítészet és a (tárgy központú) szobrászat, a publikus és a privát tér között található. Mint az ember testét közvetlenül körbevevő tér, a személyiség és a közösség ütközési felülete, és az embert aktuálisan körbevevő szellemi közeg szimbolikus manifesztációja – vagy akár védőbástyája. *A ház*, mint személyes tér műalkotásban való megfogalmazása vagy összpontosítása az adott kor és a társadalom mentális állapotának művészek által lecsapolt dokumentuma, a valóságot magába építve, szoros fúzióban létezve vele. Erre a témára készítettem el *A négy fal között* című mesterművet, melyet a vonatkozó fejezetben mutatok be.

---

92 Pl. Basquiat albérlete, Do Ho Suh: Rubbing/Loving projektje, Gregor Schneider: Totes Haus Ur c. environmentje, Schaár Erzsébet számos műve, stb.

## V Összegzés

Elmondható tehát összességül, hogy a mozgásból és a téridő lefedésének dinamikájából fakadó expanzió a térélményben és a térszemléletben szoros kapcsolatban van a térábrázolás, különös tekintettel a szobrászat lassú kiterjeszkedésével. E téridő-beli expanziót az egyén saját mozgásterének és ismereti horizontjának kitágításának vágya indukálja, saját szabadságának kiteljesítése a mozgatórugója. Az egyén mozgásterét azonban meghatározza, keretezi a közösség/társadalom tere, tehát ahhoz, hogy az egyes individuum minél szabadabban és szélesebben tudjon mozogni, a társadalmi mozgásteret is ki kell terjeszteni, avagy demokratizálni kell azt.

Az individuális és társadalmi mozgáster felszabadítása egy nem lezárult folyamat, mely a humanizmus eszméjében gyökerezik. Az érett antik kultúrában meginduló prehumanista folyamatok, majd a polgárosodás és az individualizáció korai megnyilvánulásainak következtében a képzőművészet a sematikus ábrázolás felől az egyénített felé, így az állandótól a mulékony és személyes felé kezdett elindulni, melynek ívét megtörte a Római Birodalom bukása és a népvándorlási folyamatok Európában. A kereszténység megerősödésével az ember evilági élete felől újra a transzcendens, spirituális és túlvilági létezés került a fókuszba, mely egyfajta eltértelenedéshez és újraszematizálódáshoz vezetett. A vallásos, első sorban zsidó-keresztény térfelfogás párhuzamba állítható az archaikus térélménnyel, mely az ember tapasztalati környezetéből merítette motívumait, de azokat ismeretlen, lefedetlen dimenziókba transzponálta / projektálta.

A 15. század végi Nagy Földrajzi Felfedezéseknek tapasztalatai, a tudományos gondolkodás terjedésének következtében létrejött ismeretek, valamint az ennek összefüggésében kialakult humanizmus ideája radikálisan megújították a térélmény, a térszemlélet és a térábrázolás korábban meghatározott kereteit. Az érett reneszánszban a szobrászat expanziójának szemszögéből Michelangelo munkássága a legjelentősebb, aki az antik kultúra összeomlásával elvetett térszervezési gondolkodás fonálát vette fel és újította meg, elhozva a szobrászatban a forma decentralizációját a figura serpentinata kifejlesztésén keresztül. Ez azért volt különösen jelentős, mert a figura serpentinata az egy fő nézet, a „látókép” statikus egyeduralmát megtörte és a szobor körbejárásának szükségességét helyezte a befogadói folyamat fókuszába – „mozgás-aktust” ingerelve a nézőben.

A 19-20. század fordulóján a transzcendens, ideális, állandó és abszolút jelleg egyre sűrűbben került konfliktusba az evilággal, a töredékessel, a múlékonnyal és relatívval. Rodin munkássága megrengette a szobrászat reprezentatív funkcióját (Calais-i polgárok), egyben megteremtette a szobor terét a hétköznapi szférában. Ezzel a radikális gesztussal kiterjesztette a szobrászat terét és kaput nyitott az autonóm szobrászat számára. Constantin Brancusi ezen a mezőn kezdte el kifejtetni szobrászatát: műveiben eleinte önmagukban létező, autonóm, nonfiguratív formák manifesztálódtak, melyek szakítottak a narráció hagyományával. Azonban idővel ezek a formák elválaszthatatlan kapcsolatba kerültek először saját posztamensükkel, majd környező terükkel és idejükkel, ezáltal kiléptek az autonóm szobor rendszeréből és kiterjeszkedtek.

Ezzel párhuzamosan a DADA-nak köszönhetően is lezajlottak olyan folyamatok, melyek felülírták a szobrászati és festészeti térképzés fő szempontjait. Vagyis azt, hogy a természeti teret, mint nyers látványt – mely nem geometrikus értelemben vett harmonikus rendszerek szerint tagolt, és emiatt folyamatos szem- és testmozgás szükséges a benne való tájékozódáshoz, a saját pozíciónk és a látvány viszonyának felfejtéséhez – a műtárgynak át kell alakítania, meg kell szűrnie. Azt absztrahálva, egy rendezett konstellációban kell sűrítene, látóképben tömörítene, hogy kellő harmóniával szolgáljon a műve a néző számára. A DADA azonban érvénytelenítette az effajta tiszta, szép struktúrákat, és olyan, a képzőművészet határterületeihez nyúlt, mint a film, fotó, színház, performansz, építészet. Másképpen mondva: kiterjesztette a művészet téridejét.

Azáltal, hogy Brancusi megszünteti a szobor terének lehatároltságát, Duchamp és Schwitters deszakralizálják a művészetet, elválaszthatatlanul összekapcsolva az élet és a művészet terét, a természeti tér/épített téri környezet összekeveredik a korábban autonóm plasztika terével. Így a készre fogalmazott alkotói válaszok, tehát a valóság megszűréséből kapott művészi állítások helyett a befogadónak kell feloldania a teljes testi észlelése mozgósítása, annak tudatosítása és esetleges felülírása által a mesterségesen generált téridő-beli konfliktusokat és kérdéseket. A nézőnek kell tehát elvégeznie azt a munkát, hogy tájékozódjon a térben, megszűrje annak ingereit, hiszen az adott mű alkotója szándékosan nem végezte el a tér olyan felosztását (tagozását), mely a szemnek harmonikus rendszerben kínálna fix, készre konstruált tájékozódási pontokat (válaszokat). Ebben a helyzetben a néző rá van kényszerítve, hogy saját cselekvési terét és annak irányait felismerje, szétválassza az őt körülvevő, különböző téri minőségeket,



avagy rákérdessen a művészet eszközeivel a valóság rétegeire. Így a műtárgy helyett az ember, valamint a szem helyett az egész testi észlelés kerül a téralakítás és térérzékelés középpontjába.

Ezen a ponton a létrehozott műtárgy már nem nevezhető autonómnak, hiszen szoros, elválaszthatatlan kapcsolatba kerül a korábban még az alkotó által szűrésre ítélt saját környezetének változó és múltékony jelenségeivel oly módon, hogy azokat nem uralja, hanem magába engedi. A művészet térideje nem válik el inntól a profán téridőtől, hanem visszamutat rá, párbeszédbe kerül vele, hogy értelmezze azt – a túlvilág helyett. Onnantól pedig, ha a művészet terében az ember nem felfelé tekint hierarchikus rendszerek tengelyén, hanem oldalra, egy párhuzamos, egyszerre és egymás mellett létező, demokratikus mezőre, saját, individuális autonómiájának határaival szembesül.

Ha az ember megtanulja a képzeletének tárgyát nem egy másik, metaforikus téridőbe transzponálni, hanem a sajátjára vetíteni, nem egy ideálisra, hanem a valós síkra (ha végre rájönne arra, hogy itt és most él...), akkor kénytelen annak jelenségeit magára vonatkoztatni. Avagy a távolság háttérbe szorítása, a közelség felemelése aktivizálólag hat. A DADA az a szellemi közeg, ahol *a mű autonómiája* leromboltatik, és ezzel párhuzamosan sajátos anarchiájában *az individuum autonómiája* felemelkedik.

Erről a jelenségről leginkább a II. Világháború utáni művészeti műfajok kialakulása kapcsán beszél a művészettörténet, azonban fontosnak tartottam bemutatni azokat a főbb állomásokat, melyek már ~30-40 évvel korábban, Európában körvonalzták az environment, majd a helyspecifikus installáció fogalmának alapjait.<sup>93</sup> Maguk a terminológiák valóban a II. Világháború után, az USA-ban alakultak ki, melynek főbb állomásait és számos fontos alakját bemutattam a galéria helyszínné válása és a téralkotó műfajok performatívvá alakulása kapcsán. Fontos azonban megjegyezni, hogy lehetetlenség lett volna minden, a vizsgált folyamat szempontjából fontos alkotót megemlíteni. Azoknak az alkotóknak tevékenységére illetve alkotói kontextusaira fókuszáltam, akiknek tevékenysége alapján szemléletessé válhatott az általam felrajzolt folyamat íve.

---

93 Különös tekintettel arra, hogy a Második Világháború utáni szobrászi expanziót a művészettörténeti diskurzusban szinte minden esetben a Második Világháború utáni festészetből vezetik le, ezt is szerettem volna árnyalni.

Művészeti kutatásom egyik számomra gyümölcsöző eredményének tekintem, hogy eljutottam a tárgy nélküli művészet értelmezésének arra a fokára, ahol az *ideiglenes helyszínre kitalált helyzetek (/performatív gyakorlatok egy expanszív téridőben)* létrehozására létjogosultságot találtam önmagam számára. Ugyanis doktori kutatásom korai szakasza abból a felvetésből indult ki, amit Douglas Huebler is megfogalmaz: „*A világ tele van tárgyakkal, melyek többé-kevésbé érdekesek; Nem szeretnék ehhez további tárgyakkal hozzájárulni. Ehelyett egyszerűen az idő és/vagy hely viszonylatában szeretnék állításokat megfogalmazni a dolgok létezésére vonatkozóan.*”<sup>94</sup> A szép tárgyak készítésének és kereskedelmi világba való bejuttatásának motivációja tehát nálam pusztán mellékes és esetleges szál, egyáltalán nem kívánom ezt alapkövetelményként kezelni a magam számára.

A folyamat alapú, interaktív, ideiglenes művészetben látom azt, hogy képes a valósággal reflexív viszonyban lenni, a kiterjedt téridő mezőjén, melyben a hierarchikus, hatalmi struktúrák megbontásának lehetősége rejlik, egy harmonikusabb társadalmi együttélés (lassú) elérésének reményében. A művészetnek az életet kell szolgálnia, nem egy mesterségesen megállított és konzervált, intézményesült szentély-szerűséget. Duchamp után szabadon úgy gondolom, az élet művészetét élni kell, annak ideiglenes manifesztációi (manifesztumai) folyamatos jelenidőben zajlanak, burjánzanak, melyet lehetetlen jelentésvesztés nélkül konzerválni a művészeti kánon számára.

A kutatás során rájöttem, hogy számomra azért fontos feltárni a jelenben lét módjait és a gondolat minél felszabadultabb állapotait, hogy megtaláljam a cselekvési horizontomat. A nagyobb közösség szempontjából pedig az lehetne az ideális, ha ezt mindenki megpróbálná a maga számára tisztázni. Az a meggyőződésem, hogy a művészetnek és a művészetoktatásnak meg van az eszköztára arra, hogy ebben segítse az erre hajlandó embereket, így művészként és oktatóként is igyekszem ehhez a diskurzushoz és munkához csatlakozni.

---

94 „The world is full of objects, more or less interesting; I do not wish to add any more. I prefer, simply, to state the existence of things in terms of time and/or place.” (Douglas Huebler), ford.: Tayler Patrick

Meglátásom szerint, ha nem pusztán individuális, de társadalmi szinten is minél szélesebb körben felismerésre kerülne a felelősséget vállaló cselekvés jelentősége és ha kialakulnának annak társadalmi szinten lehetséges módjai – melyek a jelen elismerését és a rá való reflexió képességét segítik –, valamint ha felismerésre kerülne az átalakulást hátráltató intézmények és hatalmi struktúrák szerepe és jelentősége, akkor egy önmagunkkal és egymással harmonikusabb civilizációt hozhatnánk létre. A mindenkori hatalom sajátossága ugyanis, hogy mindig meg akarja mondani, milyen módon létezzen az egyén az életében (lehetőleg passzívan és a hierarchikus keretrendszereknek kérdés nélkül alárendelve magát), ezt pedig a megélhető jelenétől való eltávolítással éri el. Aki ebbe a keretrendszerbe nem fér bele, az a perifériára szorul – vagy száműzetik a saját négy fala közé.

Természetesen tisztában vagyok azzal, hogy az egy kiváltságos pozíció, hogy alkalmam van elgondolkodni a jelen időben a jelen időről, valamint – az értekezés elejéről Kovalovszky Márta gondolatát felidézve – a téridőben való szabad mozgás eufóriájáról. Ez a kiváltságos pozíció egyben felelőssé tesz az egyén és a közösség jelenének és aktuális mozgásterének értelmezésére, valamint az értelmezés során leszűrt konzekvenciák alkotói megjelenítésére. Ennek tükrében ér össze az értekezésemben megfogalmazott gondolatok és a mestermű térbeli tapasztalatainak kontextusa.

## VI Mestermű: A négy fal között

### VI. 1 Előzmények: korábbi helyspecifikus installációk, environmentek és a művészeti kutatás

14 éves korom óta tanulom a szobrászatot, azonban már elég korán kirajzolódott, hogy a térben történő alkotás nyelvét nem akarom leredukálni az autonóm plasztika formaképzési területére. Ehhez azonban a jellemzően a modernista esztétikai formanyelvet beszélő hazai szobrász közegben meg kellett magamnak keresni azt a mezőt, ahol legitim módon és magabiztosan mozoghatok: ez pedig a helyspecifikus environment és a totális installáció mezsgyéje.

A Képző- és Iparművészeti Szakgimnázium és Kollégiumban és a Magyar Képzőművészeti Egyetemen is szobrászatot tanultam. 2011-12-ben építettem fel első nagy léptékű (fény)installációm, egy spirál alaprajzú, kosárfonófüzből szőtt fal-építményt. Első helyspecifikus installációm pedig a Prágában töltött Erasmus-ösztöndíj alatt készítettem. Ekkor kezdtem el ablakokat, majd ajtókat nyitni a világra, különböző anyagokból és médiumokban (eddig ~15 ajtót és ablakot készítettem). Kezdetekben olyan ablakokat vetítettem, melyekben valós időben tartva, de összekevertem a hosszú ideig rögzített különböző évszakokat vagy napszakokat. Ezen felvételek egymásba váltásának illúziójával igyekeztem az adott helyhez köthető teret egy olyan időbeliséggel felruházni, mely a valóságban úgy érzékelhetetlen. Egymás mellé vagy egymásra kevertem különböző idősíkokat, megtörve az idő lineáris múlásának látszólagos törvényszerűségét, egy egyszerre jelenlét érzetét illusztrálva műveimmel; illetve nem ott és/vagy nem akkor létező tereket nyitva meg a virtualitás tág mezsgyéjén. Elindultam a szobrászat és építészet, a virtuális és valós tér, a művészet és a hétköznapi téridő határán egyensúlyozva abba az építkező alkotói nyelv irányába, mely mindmáig jellemez.

A 2015-ös diplomamunkámon (*Küszöb nélkül*) keresztül fogalmazódott meg bennem az a két csapásirány, mely a doktori kutatásom alapját is képezte a későbbiekben. Egyrészt a valódi (épített) tér, a műalkotás épített tere (ha tetszik: a szobor tere) és a pusztán virtuális tér együttes viszonyrendszerének, kiterjedt hálózatának kérdésköre; másrészt a szemlélés passzivitása és aktivitása közti különbség problematikája. Az ablakon való kitekintés/betekintés és az ajtón történő áthaladás/belépés/kilépés/benyitás aktusa más befogadói magatartást jelent és követel meg. Munkáim ekkoriban, mondhatni, az aktív szemlélést válthatták ki, azonban a cselekvő befogadásig és ennek jelentéséig, jelentőségéig és különbözőségéig csak

később jutottam el. Ekkoriban fogalmazódtak meg bennem először olyan kérdések, hogy mit jelent a mű szemlélése egy hagyományos körplasztika és mit egy environment esetében? Mi a különbség? Hogyan lehet egy alapjáraton pusztán szemlélés alapú műtárgy befogadása aktívabb vagy passzívabb, ha nem társul hozzá a bejárás és a nézésen kívül más cselekvés? Melyik mit indukál(hat) a nézőben? Hogy válik a nézőből *befogadó*?



1. *Küszöb nélkül, 2015, diplomamunka*

Az ajtóim és ablakaim, mint szobor, installáció vagy videóinstalláció, nem alkalmasak az eredeti funkcióikra, avagy nem lehet őket kinyitni, nem lehet rajtuk benyitni, áthaladni, stb. Ez a gondolatmenet lett az egyik legérdekesebb számomra: olyan építészeti elemeket hozok létre (faragok, rögzítek, felépítek, megvarrok, kivetítek, stb), melyek egyrészt a valóságban ily módon nem érzékelhető téridőt teremtenek, másrészt pedig a hozzájuk kötött, megszokott interakcióra alkalmatlanok, és alkalmatlanságuk okán kontrasztba kerülnek a valósággal.

Az imént bevezetett kérdések kifejtésének igényével felvételiztem 2016-ban a Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskolájába. A művészeti kutatás sajátossága, hogy nem pusztán az olvasmányaink és elméleti feltevéseinket igazoló teóriák megtalálása és megszővegezése adja azt ki, hanem azt kiegészítendő, a műalkotások létrehozásának folyamatán keresztül történő tapasztalás, gyakorlati alapú felismerések és a folyamatos alkotói önreflexió együttese. Az MKE DI-ben töltött éveim során, úgy érzem, benyitottam abba a térbe, ahol mozogni szeretnék, ahonnan kifelé is hatni szeretnék. Ez természetesen nem egy lezárult

folyamat, csupán átléptem egy küszöböt, ahonnan számos lépcső vezet még, illetve rengeteg ajtón lehet még belépni. Az alábbiakban néhány, a doktori tanulmányaim alatt készült műről szeretnék szót ejteni, melyekkel, úgy érzem, fejlődést tudtam bejárni.

2018-ban megrendeztem *Három ajtó* c. egyéni kiállításomat a Parthenon-fríz Teremben. Ezen a kiállításon nem autonóm tárgyakat sorakoztattam fel egymás mellett, hanem a térből megfogható és aktuálisan feltáruuló *helyet* és a hozzá tartozó, adott pozícióból érzékelhető vagy visszaidézhető, elképzelhető *időt* kapcsolta össze, hangsúlyozta ki egy függesztett fémszövet- és egy vetített videóinstalláció formájában, a néző pozíciójára, mozgására és testének arányaira, percepciójára fókuszáltnan (ekkor még nem ismertem a totális installáció fogalmát, ami természetesen nemsokára megtalált). Egy alternatív térítő hálózatot hoztam létre a valós és virtuális elemek között, a valóság és a művészet térídeje határán. Az empirikus és racionális gondolkodás játéka volt, ahol a három közül az egyik ajtón szabadon lehetett megérkezni és távozni, kontrasztban a *mű*ajtók szemléltető minőségével, melyek esetében azonban a tudatban lehetett tágra nyitni a perspektívát. Ezek a különböző ajtók azonban nem határolódtak el egymástól (nem nyilváníthatták ki önnön autonómiájukat), hanem direkt összekapcsolódásukban, egymás minőségei közötti szabad átjárhatóságukban jelenítettem meg őket.

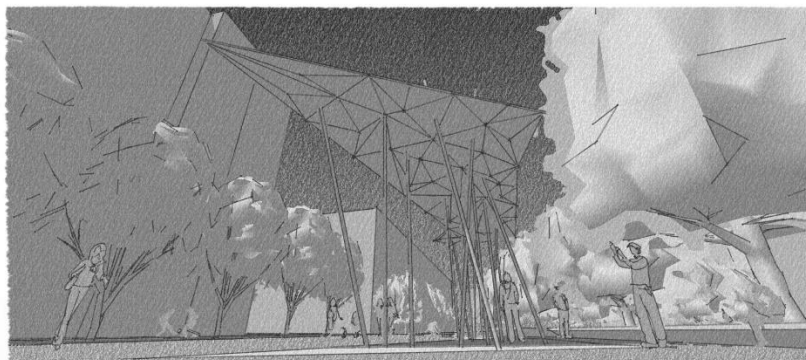


2-3. *Három Ajtó, 2018, Parthenon-Fríz Terem*

A saját magamnak szimpatikus formai és konceptuális nyelv és az autonóm plasztikai elvárások azonban számos alkalommal konfliktusba kerültek munkám során. Ennek az egyik leghangsúlyosabb esete az *Ottlik-kert* pályázati anyag volt. 2018-ban Budapest XI. kerületének önkormányzata kiírt egy emlékmű pályázatot Ottlik-kert néven. A kiírás szerint a Kosztolányi

Dezső tér melletti kis, rendezetlen teret kellett tájépítészetileg rendezni és egyúttal méltó emléket állítani Ottlik Géának. A pályázaton dr. Almási Balázs és Börcsök Brigitta tájépítészekkel indultam és harmadik helyezést értünk el.

A térre elhelyezendő szobor kapcsán nem szerettem volna egyetlen kiragadott részletet megjeleníteni Ottlik életművéből. Ugyanis Ottlik egész életművében fókuszba állította „*a szintaxisában inherens világkép – valóságértelmezés – tarthatatlan elnagyoltságát, sőt hamisságát*”<sup>95</sup>, mely nézőpontból a regény egy olyan valóságról szól, ami „*nem aktuálisan létező, hanem létrejövő, nem zárt, kész valami, hanem szakadatlanul készülő, a nyelv, a fogalmi hálózatunk számára keletkező*”<sup>96</sup>. Ezért olyan formai megoldásokat kerestem, ami ezt a permanens, kiterjedt és a különböző nézőpontokból más-más arcát mutató (tehát objektíve feltárhatatlan, szubjektív és élmény alapú) valóságot képes tükrözni és kihangsúlyozni az arra járók számára. Így született meg bennem egy poligonizált tükör felületű fal ötlete, melyből végül egy oszlopokon nyugvó tükörmennyezet tervét dolgoztuk ki tájépítészeti megfontolásokból.



4. Ottlik-kert emlékműpályázat - látványterv

Elképzelésünk szerint közelebbről szemlélve az emlékmű a téren érzékelhető és befogadható látványt háromszögekre bontott tükröződő felületeivel megismétli, de szét is bontja ezzel párhuzamosan. Kiemeli az itt és most érzékelhető környező terét, de a tekintetet nem engedi egy képet kirajzolni, párhuzamosan létező, lehetséges (világ)képek tárházát kínálja a befogadónak. Az Ottlik-i értelemben vett elbeszélésben rejlő nehézségek nem pusztán a visszaemlékezésben, hanem már a befogadásban gyökereznek: a különböző szűrőkön átszűrt valóság élmények, eltérő pozíciók más-más képét rajzolják ki az érzékelhető jelenségeknek. Így

---

95 Ottlik Géza: A regényről. Regény és valóság (1960-79), Ponticulus Hungaricus, XI. évfolyam, 9. szám, 2007. szeptember, [https://www.ponticulus.hu/rovatok/hidverok/ottlik\\_regenyrol.html](https://www.ponticulus.hu/rovatok/hidverok/ottlik_regenyrol.html)  
96 uo.

az installációnk formáját úgy alakítottuk ki, hogy a befogadó pozíciójából, helyzetváltoztatásaiból, figyelmének és kíváncsiságának mértékétől és egyéb aktuális körülményeitől függően eltérő képet kaphasson az őt körülvevő valóságból, mely képek mindegyike egyenértékű, ugyanarról szól, mégis mást mutat.<sup>97</sup>

A bírálattól nagyon megmaradt bennem az a rész, mely a számos pozitív észrevétel mellett azt kritizálja, hogy köztéri installációs tervünk nem hordozza magában egy autonóm plasztika formai jegyeit. Ezen aztán sokáig gondolkoztam, ugyanis kifejezett célom volt nem autonóm plasztikát létrehozni, mint egy zárt és befejezett művet a téren, hanem inkább egy az építészet és a szobrászat határán mozgó helyspecifikus installációt képzeltem el, mely építészeti értelemben diszfunkcionális, művészi viszonylatokban azonban véleményem szerint jobban reflektál Ottlik életművére, mint a végül betonba öntött idézetek a téren. A pályázatból rengeteget tanultam, örülök, hogy együtt dolgozhattam egy ilyen kiváló tájépitésszel, mint Almási Balázs, és a formanyelv és a koncepció társítása a köztér léptékében is új tapasztalatokat adott. Nem is beszélve a számos végigolvasott Ottlik szövegről.

2019 nagyon meghatározó volt számomra, mivel három egyéni kiállítást hozott számomra. Az elsőnek Varga Tünde, esztéta volt a kurátora, és Manuel F. Contreras, kolumbiai operatórral, dokumentumfilmessel együtt rendeztük a 2B Galériában. *Add tovább* volt a címe, és a személyes emlékezettel foglalkoztunk mindketten, a privát térből kitekintve az (állam)hatalom befolyásának összefüggéseiben. Ekkor építettem meg az első falamat, téglából, mely a lerombolt zalaszegvári családi kúriát idézte meg, rá/beépített személyes relikviákkal, személyes visszaemlékezések hanganyagával, dokumentumokkal és két kapcsolódó videóval.

Manuellaal évfolyamtársak voltunk a Doktori Iskolában, és bár más médiumban és eszköztárral dolgozunk, a kiállításunkra egy olyan közös szöveget találtunk, ami az egyén döntési helyzetét, a menekülés vagy helyben maradás kérdéskörét járta körül. Miért döntünk a menekülés mellett vagy miért maradunk egy számunkra elviselhetetlennek bizonyuló közegben? Ha a hatalom kártékonyan és agresszívan szövi át az egyén mindennapjait, a veszteség elkerülhetetlen akkor

---

97 Ezen két bekezdés nagy része a pályázati anyagunkból származik, annak alapján illesztettem be a disszertációba, melynek teljes egésze nem érhető el online, részleteket azonban itt lehet találni: <https://kollermargit.com/hu/ottlik-kert-megvasarolt-palyamuvunk-ottlik-geza-emlekmu-palyazaton/> vagy <http://www.almasibalazs.hu/?p=2859>



is, ha az egyén kilép a rendszerből és akkor is, ha a túrés mellett dönt. A kiállításon bemutatott *Töréspont* c. environmentem családom történetének viharos időszakából idéz meg és összegez vizuálisan egy évtizedet (1938-48), melyhez alapul anyai Dédanyám, Lázár Ilona naplója, versei és levelezései, illetve anyai Nagymamám visszaemlékezései szolgáltak. Ekkoriban kaptam meg Dédanyám szövegeit Nagymamámtól, melyben Dédi individuális helyzete és a hatalmi erőszak terjeszkedése került olyan kontrasztba, mely a hatalom és az egyén általános, emiatt visszatérni képes és ijesztő perspektíváját tárta elém, ezért élettörténetét szimbolikusan rávetítettem saját életem téridejére.



5. Videostillek a *Helytelen gyakorlatok* c. videóból

A magyar zsidó, női (és művész) identitásomat a szétzilált és deklasszálódott családi struktúrák, hagyományok elvesztése után, egy tiszta lap megrajzolása felett érzett bizonytalanság közepette keresgéltem ekkoriban, összehasonlítva a '38-48 között írt dédanyai szövegeket, személyes vallomásokot és beszámolókat a saját érzéseimmel, helyzetemmel, helyemmel és időmmel. Ekkor terelődött a figyelmem a téridő individuális, szabad kiterjesztése és a tágasság érékeltetése mellett a hatalom és az autonóm egyén lehetséges viszonyára, a társadalmi együttélés terheire és feloldási lehetőségeinek kutatására.

Ezen kiállítás után azonban nem a kollektív versus személyes emlékezés és időérzet kérdéskörére akartam fókuszálni, hiszen ahogy a disszertációm felvezetésében Nemes Z. Máriót korábban már idéztem: „*a temporális dualizmus, a szinguláris Nagy Idő és a sok Privát Idő pusztá ellentéte csupán a frontok kimerevítéséhez vezet, ami a centrum és periféria hatalmi logikáját egy kronotopikus rendszerben szilárdítja meg.*”<sup>98</sup> Avagy továbbra is igyekeztem a hierarchikus és dualisztikus rendszerek okozta polarizáltságot kioltani, melyek újratermelik a centrum-periféria elvet, tehát az elnyomást. Arra jutottam ekkoriban, hogy a művészet egy

---

98 Nemes Z. Márió: Hungarofuturista kísértetképzés, in. A jelen időzítése. Művészet és időtapasztalat, szerk. Nemes Z. Márió, (Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre 2018) 91.o.

olyan tudattágító eszköztár, melynek művelése és befogadása, dekódolása közben a tér-idő egy olyan virtuális mezőjére léphetek, ahol a tér-idő dimenzióit szabadon és önkényesen összekeverhetem, egymásra rétegezhetem, keresztülnézhetek rajtuk és kiléphetek a linearitás és hierarchia kötöttségéből. Ha pedig ezt képes vagyok lezongorázni az elmémben, ezt a perspektívát kivetíthetem az empirikus tapasztalásomra is. Úgy vélem, nem lehetséges a világ tőlem független jelenségei közt meghúzódó összefüggéseket a maguk objektivitásában, abszolút jellegükben, rajtam kívül létezésükben szemlélni. Mindig csak a saját érzékszerveimen keresztül szűrve érzékelek, tapasztalok. Viszont észlelésem fókuszát be/átállíthatom, mely a cselekvési horizontomat és a jelenségekhez és emberekhez való kapcsolódásomat is meghatározza. Megismételve a disszertáció felütésének választott idézetet:

“A múlt, a jelen és a jövő között akadálytalanul ingázik az, aki megtapasztalta, hogy nemcsak a tér viszonylagos, de az idő is, szakaszai összekeverhetők, felcserélhetők.”<sup>99</sup>

Ebből a szabad tudatállapotból született meg a *Skála* c. kiállítás alapötlete, melynek Csanádi Judit volt a kurátora, és Hardi Ágneszt kértem fel társalkotónak. A kiállítás az Artus Kapcsolótérben valósult meg 2019. tavaszán, és az ipari környezetre és egymás munkáira reflektálva hoztunk létre munkákat Hardi Ágnessel. Ajtókat, ablakokat, lépcsőket és folyosókat jelenítettünk meg, tükröződő rendszerek és vetítések segítették az idő- és térérzékelés teljes összekuszálását, játékos variálását. Ekkoriban úgy éreztem, minden lehetséges cselekvést a gondolataink iránya szab meg, ezért bármi csak akkor tud megtörténni, ha először vesszük a fáradságot *a lehetséges elképzelésére*. Az alábecsült képzelet a cselekvés katalizátoraként működik.

A szabad tudat azonban kiváltság, és ezáltal felelősség is. Figyelmem elég hamar saját felelősségemre, cselekvési mezőm határaitra és azok tágításának lehetőségére irányult. A természeti rendszereket, mint a természetes körforgás vagy akár az ember társadalmi berendezkedéseit, mindig szabályrendszerek keretezik, melyek megszabják az individuum mozgásterét. Így, bár tudatomban bármerre léphetek, a gyakorlatban ugyanez nehezebben

---

99 Kovalovszky Márta: Jovánovics György, *Koncept és szobor*, in Jovánovics, Corvina, 2004, 30-o.

mondható el. De mi kell ahhoz, hogy az elme szabadságát átültethessem a fizikai mozgásteremre?

A következő, *Felfüggesztve* c. egyéni kiállításomon az individuális cselekvés lehetőségeivel, szabadságával és korlátaival foglalkoztam. Az Óbudai Társaskör Galériában sem önálló, autonóm műveket állítottam ki, hanem egy összefüggő environmentet készítettem kifejezetten erre a térre hangolva. A műalkotás terét itt is (mint a *Három ajtónál*) ütköztettem a valódi térrel, elválaszthatatlan párbeszédbe állítva őket egymással. Azonban itt egy olyan, kissé nyomasztó útvonal-hálózatot építettem, melyben a fel- és átjárókat szimbolizáló térelemek áthatolhatatlanok. A szinte teljesen üres térben a néző egy leszakadt lépcsőházzal és egy azonnal a falba ütköző ajtóval találta szembe magát. Felfüggesztettem a cselekvés lehetőségeit egy zárt-nem helyet<sup>100</sup> hozva létre: az áthaladás, feljutás, kilépés irányait és az aktív mozgás irányait elvágtam a néző elől, a tehetetlenség fullasztó, jelen esetben mesterséges állapotában tartva a látogatót, mely pusztán a kiállítótérben tartózkodás időtartamára korlátozódik – azt egy kihangsúlyozott lépcsőn elhagyva ez az állapot feloldásra kerül, és a néző összevetheti cselekvési horizontját az általam előidézett mesterséges, irányított tehetetlenséggel.



6. *Felfüggesztve* c. kiállítás az Óbudai Társaskör Galériában, 2019

## IX.1 A négy fal között (2022) – a mestermű bemutatása

A mesterművem megtervezésekor elsődleges szempont volt számomra az, hogy az elméleti megfigyeléseim és jegyzeteim, a doktori tanulmányaim során megszerzett tudásanyag és az utóbbi néhány év alkotásain keresztül felismert tapasztalatok összeérjenek. Az elméleti ismereteim és gyakorlati tapasztalataim összegzésén felül pedig szerettem volna visszatükrözni a hétköznapi életembe egyre inkább betörő, számomra radikálisnak megélt hatalmi megnyilvánulások és az ezzel szembekerülő személyes szabadságvágyam ellentéte kapcsán létrejött kérdéseimet és érzéseimet. Mi jelenleg a személyes cselekvési mezőm? Mi ad ennek szabad teret, áramlást és mi gátolja? Mindez milyen viszonyban áll a természeti és szociális környezetemmel? A művészetem hogyan kapcsolódik az alkotói mezőmön kívüli környezetemhez? Ezeket a kérdéseket kívántam személyes reflexiókkal, az általam az utóbbi években használt építészeti motívumokkal és azoknak a természettel való kapcsolatával megjeleníteni az engem körbevevő épített térben.

A mestermű közvetlen konceptuális és esztétikai alapját a *Felfüggesztve* c. kiállításom (2019. november, Óbudai Társaskör) tanulságai adták. Ez a kiállítás segített abban, hogy felszabadítsam magam az autonóm szobor készítésének kényszere alól, és elengedjem magam egy, a szobrászat és építészet határán mozgó, installatív és tárgynélküli szemlélet irányába, melyben se terminológia se formatan szempontjából nem kötnek a klasszikus szobrászat keretei. Ezen kívül az Óbudai Társaskör Galéria pincehelyiségébe installált munkáimmal sikerült eddig leginkább a néző (inter)aktív befogadására kihegyeznem az általam kreált environmentet. A munkáim nem pusztán az adott környezetben (kiállítótérben) érzékelhető téridő virtuális, szabad kiterjeszkedését és kapcsolódásait voltak hivatottak szemléltetni, mint a korábbi munkáimban, de a befogadó cselekvési irányait, határait és lehetőségeit is tematizálták a rendelkezésére bocsájtott *helyzet* függvényében, amit az adott *helyszínen* építettem fel. A figyelmem tehát a téridőről való békés, filozofikus elmélkedésről az individuális cselekvés aktuális és lokális lehetőségeire terelődött, mivel úgy éreztem, mit sem ér az egész, ha az aktuális társadalmi helyzet beszorít a négy falam közé, ha lassan már csak ott lehetek szabad.

A társaskörös kiállításom 2019. november-decemberében volt nyitva, ami azért lényeges, mert utána rövidesen elérte Magyarországot is a COVID-19 világjárvány és a hosszú, gyötrelmes lezárások. A Doktori Iskolában lévő műtermemet haza kellett költöztessem, és a mestermű terve is többszörösen megváltozott, részben kényszerből, részben az aktuális helyzetre

reflektálva. Ránk zárult a világ, ráadásul több, egymásra épülő rétegben. Minekutána évek óta a nyitás (nyitottság) – zárás (zártság), szabadság – korlátozottság alapfogalmai köré építettem fel a műveimet, úgy éreztem, hagynom kell az eseményeket a maguk medrében folyni, és azoknak nem nekifeszülni, hanem ráhangolódni és műveimmel reflektálni rá. Így eldöntöttem, hogy az eredeti tervem szerint elnevezett, *A négy fal között* c. kiállításomat egy lakásgaléria otthont idéző tere helyett a saját (alkotói) teremben fogom felépíteni, mint a bezártság és korlátozottság, szorongás, befelé nézés és kifelé vágyakozás aktuális és személyes helyzetjelentését is. Egy pincekiállítás után felköltözöm a padlásra.

A mesterművem megvalósítása a világjárvány hatására jelentősen elcsúszott időben, így nem tudtam figyelmen kívül hagyni az idő közben témába vágó történéseket: a járvány közben egyre jobban polarizálódó belpolitikai hangulat, az ukrán-orosz háború kitörése mellett nem tudtam úgy elmenni, hogy ezeket kizárjam a tudatomból és ezáltal a kiállításból. Így a 2022. március végére elkészült kiállítás a radikalizálódó, globális és belföldi politikai események és környezeti jelenségek hatására a bezárkózás és párhuzamos valóságok, társadalmi narratívák hazugságai felett érzett tehetetlenségemből fakadó szorongásom lecsapódásának tekinthető.

Fejemben visszhangoznak Dédanyámnak a '30-40-es években leírt gondolatai: „Én pusztán boldogan szeretnék élni” (első zsidó törvények idejéből) vagy „Egyik rendszer sem tart örökké” (1947-ből, a kommunista rendszer megszilárdulása környékén). Egyik mondat se nyújtott számára hosszasan vigaszt vagy adott feloldozást, kibúvást. *Vajon melyik az a pont, amikor az egyén nem képes többé elválasztani privát életét a közélet eseményeitől, környezete jelenségeitől?* Mikor fordul át a társadalmi szabályozás túlszabályozásba, az egyének cselekvésének, gondolkodásának, identitásának erőszakos és mindenre kiterjedő uralásába, a képbe nem illő emberek megkülönböztetésére, perifériára szorításába, hasznos és haszontalan egyedek tömeges szortírozásába? Hol érhető tetten az egyén felelőssége a társadalomban? Egyáltalán, hol válik el a saját, belső lényem a külső tényezőktől, a testem, elmém és az ezeket körülölelő privát terem a társadalmi tértől, a társadalom testétől? *És mi a megoldás, ha a kivonulás vagy elszigetelődés csak a problémák tovább eszkalálódását segíti elő?*

Az utóbbi években ezeken a kérdéseken rágódtam egyre inkább, a nyitóból bezárkózó társadalmak függőnye mögött, majd a világjárvánnyal ránk zárult kalodában. Elején az

élethelyzetemből fakadó sajátosság, az alkotói és kutatói munkát segítő körülmények a Doktori Iskolában eltompították a személyes boldogulásomon kívül történő eseményeket, melyeket azonban a 2020-as év erőszakosan és radikálisan dobott be az ablakomon. A korábban már a Dédanyám 1930-40-es évekbeli gondolatai kapcsán felfedezett ijesztő párhuzamok, a történelmi ismétlődés lehetősége, a jövőképem fokozatos, de folyamatos szublimációjának gondolata kirekeszthetetlenül szótték át gondolataim terét.

Az egyik legfontosabb problémakör, amit vizsgálok, az egyén felelősségének rádusza. Úgy vélem, hogy hajlamosak vagyunk úgy tenni, mintha a történések rajtunk, civileken kívül álló ok-okozatok következményei lennének, holott az események láncolatában egyéni cselekvések fonódnak, adódnak valójában össze. Nem pusztán a rossz, de a felemelő események mögött is egyének állnak, akik nélkül azok nem úgy vagy nem olyan formán történtek volna (vagy egyáltalán nem történtek volna) meg<sup>101</sup>. A jelentős jelenségeket és eseményeket hajlamosak vagyunk eszelős gonosztevőknek vagy szenteknek és hősöknek tulajdonítani, akik egy, a saját életünkön kívüli téridőben tevékenykednek, velünk nem is érintkeznek – felettünk állnak, de legalábbis rajtunk kívül. Ez a tanult tehetetlenség egy áthidalhatatlan távolságot képez a hétköznapi életünk sodrása és a történelmi események medre között, pedig a folyó ugyanabban a mederben halad keresztül. A történelmi eseményeket alakító emberek a szomszédaink, kollégáink, családtagjaink, vagy akár mi magunk vagyunk (lehetünk) közvetlenül, vagy közvetve – ki-ki képessége és pozíciója, helyzete szerint.

***De hol válik el a jelentős a jelentéktelentől, hogyan ismerhető fel a cselekvés sokszor profán és egyáltalán nem szent pillanata (leginkább láncolata), és ebben hogyan állapítható meg a saját felelősségünk?*** Felvetésem szerint a történelmet és a társadalmi eseményeket nem szabad pusztán a romantizált hőstettek és tragédiák dimenziójában vizsgálni, mert az a jövőre nézvést eltávolítja a jelenben rejlő cselekvési potenciált. Fel kell ismerjünk, hogy mi is, mi mindannyian a potenciális cselekvés mezőjén állunk, és ezt a mezőt nem lehet radikálisan szétválasztani szentre és profánra. Az események horizontját közelíteni kell magunkhoz, mert a hétköznapi cselekvéseink és gesztusaink a nagyobb, súlyosabb eseményekkel összefüggő láncolatot

---

<sup>101</sup> Ajánlott a témában: Pintér Béla és társulata – Kaisers TV Hungarn  
[https://www.szkene.hu/hu/eloadasok/bemutatok.html?eloadas\\_id=5231](https://www.szkene.hu/hu/eloadasok/bemutatok.html?eloadas_id=5231) 2022.05.14.

alkotnak: csak így lehetséges, hogy a tömegtársadalom könnyen alakítható, passzív masszájából a társadalom eltérő és cselekvő egyénekre váljon szét.

A cselekvési mező felismerését, megértését azonban megnehezítik azok a komplex alternatív valóságképek, melyeket egymással párhuzamosan létező, tálcás menüként választhatunk hétköznapi fogyasztásra. Különböző hatalmi érdekcsoportok nyíltan versenyeznek egymással a valóság értelmezéséért (így az uralásáért is), mely megrengeti a demokrácia szilárdnak vélt falait is, és mindeközben kicsúszik a természet profitorientált leigázásának és uralásának gyeplője a kezükből.

A párhuzamos igazságokból rémisztő, „*bolond szövevény*” vált: „*Mert te ilyen vagy s ők olyanok / és neki az érdeke más / s az igazság idegállapot / vagy megfogalmazás*”<sup>102</sup>. Az a kor, melybe beleszülettem, jelenleg radikális átalakuláson megy keresztül. Az értékrendet, melyet elsajátítottam, mely fontossá vált számomra, és melyhez épp elkezdtem felnőni, kívülről repesztik meg és bontják elemeire. **A múlt fenntarthatatlanná vált, a jelen darabokban, a jövőt pedig épp kisajátítják.** Mit tehetek, ha egyre radikálisabb kontrasztba kerül a valóság abszurditásaival bármi, amit fontosnak, igaznak és etikusnak vélek, és lassan már csak a négy fal(am) közt gondolkodhatok és cselekedhetek értékrendem szerint?

A mestermű helyszíne a kőbányai lakásom padlástere, mely a műtermem is egyben: egy viszonylag sötét, zárt hely, gondolataim és érzéseim, elmém fizikai kiterjeszkedése, mely határt képez a külvilág és a belső világom közt. A privát terem.

---

102 Szabó Lőrinc: Az Egy álmai (1931)

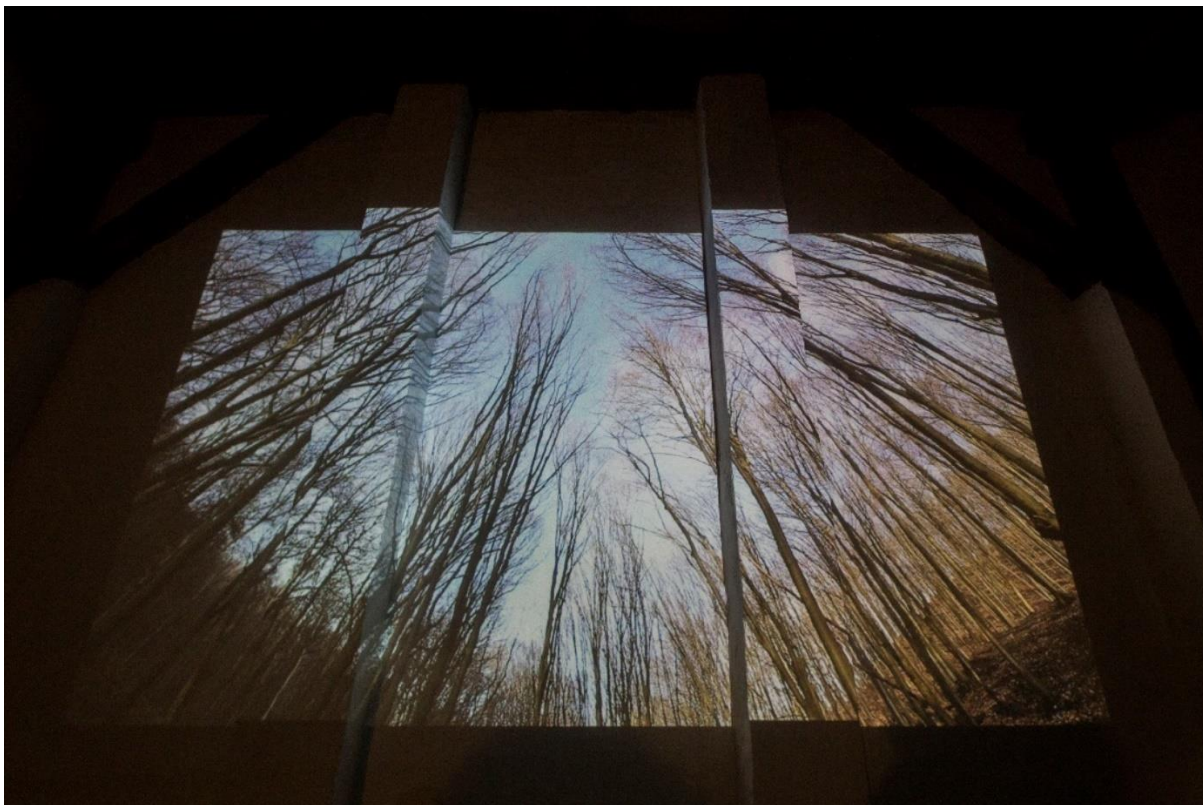


*7. A négy fal között – environment (fotó: Kocsi Olga)*

A mestermű bemutatásának idejére (2022. március 25 – május 4.) számos tárlatvezetést tartottam, melynek során az általam meghívott embereket végigkalauzoltam a kertkaputól a padlásig. A kiscsoportos beszélgetések alkalmával a fent vázolt kérdéseket vettem fel a művek bemutatásán keresztül, mindig hasonló kronológiát követve vezettem végig a látogatókat az általam felépített environmenten.

A padlástérbe érve a néző először a valódi léptékénél kisebb, de egy a teret kitöltő erdő vetített képével találta szembe magát. A kivetített videófelvételt 2020 februárjában vettem fel a Pilisben. Egy kora tavaszi erdő elsőre zavartalan, szél zörgette lombkoronáit láthatjuk és hallhatjuk, madarak csicsergésével kísérve. Azonban fokozatosan bekúsznak az emberi jelenlétet sejtető, különböző hangharmóniák: repülő távoli zaja, majd láncfűrész. A fákat valahol épp kitermelik, lehet, hogy egy egész erdőrésztet vágják tarra. A zaj forrása, helye beazonosíthatatlan, a látómezőn kívül esik – nem érinti a közvetlenül mellettem magasodó, békés fákat. Azonban valahol fák egész csoportját vágják ki, melyek valószínűleg szükséges áldozatok a fogyasztói társadalom fenntartásában.





8. A négy fal között – Nincsen semmi baj (fotó: Kocsi Olga)

Eredetileg nem egy távoli fakitermelés zajongását szerettem volna rögzíteni, amikor túrázni mentem a Pilisbe, de nem tudtam olyan környezetet találni, ahol kizárhattam volna az ember jelenlétét, és ezt érdekesnek találtam. Ahogy elkezdtem videózni a szélben susogó fákat, majd becsatlakozott a láncfűrész áriája, mely hang forrása láthatatlan volt számomra, nagyon erős, ismerős, szorongató érzést keltett bennem – a távoli, de mégis közeli veszély felett érzett tehetetlenségemet erősítette fel. Az azonosulási készség (empátia) és szolidaritás vállalásának szimbólumaként éltem meg ezt a szituációt. Egyelőre még nem közvetlen mellettünk vágják a fákat (dolgokat, jelenségeket, embereket), de a hang nagyon közel van. *Mikor ér ide? Mikor érzem azt, hogy a probléma már itt van, hogy ez már velem is történik?*

Meglátásom szerint az ember csak akkor vállal szolidaritást és próbál tenni valamit egy ügy érdekében / ellen, ha úgy érzi, a probléma őt is érinti. Az azonban, hogy ki mikor érzi úgy, hogy érintve van egy történetben, helyzetben, már egyénileg eltérő. Sok esetben nem állapítható meg egyértelműen a probléma forrása és pontos helyzete, hiszen nem közvetlenül velünk vagy a hozzánk tartozókkal történik, hanem kicsit távolabb. Kinek mi az a pont, ami után úgy érzi, neki is fel kell állnia és cselekednie kell? A tanult tehetetlenségben szenvedő társadalmunkban úgy érzem, muszáj erről a kérdésről széles körben diskurálni.

A vetítéssel szemben egy poligonizált, azaz elemeire tört tükörfalat helyeztem el, melynek a többszörösen megtört felületén tükröződik a gyötrődő erdő és mi magunk, mint nézők. Egyszerre egy összetört, virtuális képben állunk össze. A konfliktus forrása széttöredezve vesz körbe minket.



*9. A négy fal között, poligonizált tükörcéllemez (saját fotó)*

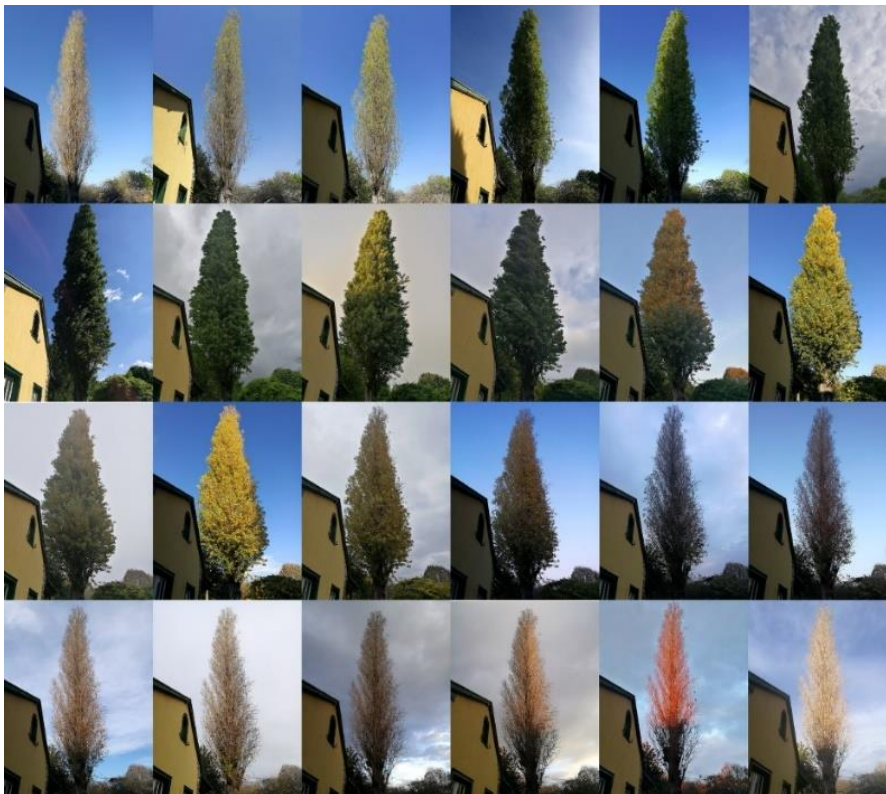
Mostanában az foglalkoztat leginkább, hogy ha felismertem, hogy a környezetemet fenyegető probléma engem is érint, mert én is ennek a környezetnek a része vagyok, egyáltalán milyen cselekvési lehetőségeim vannak? Mennyit ér a bio mosószer a környezetszennyezés mérlegén, az egyetemek függetlenségéért szervezett tüntetéseken való menetelés, szervezkedés, egy művészi köztéri akció vagy egy festmény a white-cube falán? Van egyáltalán hatásos eszköz a kezemben, mint ember, mint művész, annak érdekében, hogy megvédjem, ami számomra fontos?

Tovább folytatva a tér bejárását az egyetlen kis tetőtéri ablak fénye egy digitális képernyőn látható felvételre vetül: a kertemben álló nyárfa felöltözik teljes lombkoronájába, majd leveti azt. 2020-ban egy évig bizonyos időközönként mindig ugyanonnan készítettem fényképeket a nyárfáról, ahogy felöltözik a lombkoronájába, majd leveti azt. Fotoszintetizál, létezik. Nem problémázik, csak csinálja azt, amire a természet törvénye sarkallja.



10. A négy fal között – environment (Fotó: Kocsi Olga)

Mindaz, amin kis porszemként aggódóm most, majd elmúlik egyszer? Elmúlik akkor is, ha nem csinálok semmit? Hátat fordíthatok gondtalanul (és gondot nem okozva, a legtöbb ember legnagyobb megnyugvására) a frusztráló kínlódásomnak, vagy bezárkózhatok az elefántcsonttornyomba (padlásomba), és csak ki kell várjak?



11. A négy fal között – 2020 (Nyárfám, az animáció felvételei)

Sajnos a boldog tudatlanság és felszabadult nemtörődömség jelen helyzetben számomra olyan luxusnak tűnik, amit nem vagyok képes megengedni magamnak. Ugyanakkor nem akartam egy zibbasztó és végletekig nyomasztó, csak a problémákra fókuszáló kiállítást csinálni. Az volt a célom, hogy közösen feltegyünk kérdéseket a tanult tehetetlenség és az egyéni cselekvési horizont tágításának témájában, a hivatalos művészeti intézményrendszeren kívül, a saját életteremben, valamint hogy kimondjam: mindig lehet tenni valamit.

Ezért a kiállítás lezárásaként egy növénynövesztő UV lámpa alá elhelyeztem egy fóliasátor, ahol általam korábban magról elvetett palántákat növesztettem, csupa egynyári haszonnövényt: paradicsomot, paprikát, fűszer- és gyógynövényeket. Ezekből a mesterséges körülmények közt (egy műterem falain belül) nevelt kis növénykékből pedig bárki szabadon vihetett magával.



12. A négy fal között – palánták a fóliasátorban (Fotó: Kocsi Olga)

Arra ugyanis nincs válaszom, hogy kinek hogyan kell megküzdenie a saját cselekvési lehetőségének felismerésétől a közösségi ügyekben való, saját maga által felvállalható szerepvállalásig, de egy dolog biztosan megállapítható: lehet, hogy épp nincs a kezemben eszköz egy nyárfa ültetésére és növesztésére, akkor ültethetek egynyáriakat is, amiket szétosztok mások közt. A négy falam közül legalább így, ha máshogy most nem is, kikerült kicsit szélesebb körben a gondolatból kicsírázó tett.

A környezetem szűkül, szabad cselekvési mezőm, sőt, gondolataim lassan a négy falam közé szorulnak. De talán a magokat elültetni sose vesz kárba, míg van hova elveszük őket.



13. A négy fal között (saját fotó)



14. A négy fal között – az egyik tárlatvezetés (fotó: Kocsi Olga)











Fotók:

Berhidi Mária, Forgács Kristóf, Kocsi Olga, Megyeri Ráchel Barbara, Takáts Fábirán, Tóth Balázs  
Zoltán, saját

Még több kép [itt](#) és [itt](#).

## VII Köszönetnyilvánítás

Nehéz rangsorolni a köszönetnyilvánítást és elkezdni valakinél, de mindenekelőtt hálásan köszönöm témavezetőmnek, mesteremnek, barátomnak, Sass Valériának mindazt az önzetlenül átadott tudást, segítséget, útmutatást és tanácsot, amit az évek során kaptam Tőle. Az Ő szellemi támogatásának és iránymutatásának köszönhetően építettem fel ilyenformán magam, mint (női) alkotó, oktató, kutató és mint ember. Mindig tökéletes időben, gyakorisággal és súllyal ad tanácsot, fogalmaz meg konstruktív és széleslátókörű kritikát, megtiszteltetés volt Nála tanulni, Vele együtt dolgozni és fejlődni. Rengeteg energiát és kitartást merítettem a támogató jelenlétéből.

Köszönettel tartozom vőlegényemnek, Czuczumanov Adriánnak, aki nélkül az utóbbi 6 évben készített installációim nem épülhettek volna fel. Mindig önzetlenül segíti alkotói elképzeléseimet, gyakran vesz részt a megépítésükben is, amiket egyedül fizikailag nem lenne lehetséges megvalósítani – így elmondható, hogy Nélküle nem valósulhattak volna meg. Nem kívánhatnék Nála támogatóbb és türelmesebb párt.

Szintén nagyon hálás vagyok Apukámnak, Koller Pálnak, akinek az ezermester vénájának köszönhetem, valamint a konkrét segítségnyújtásának a tervezésben és kivitelezésben, hogy meg tudom tervezni, ki tudom számolni az installációimat. Matematikai, fizikai és műszaki szakértelmében mindig bízhatok, a mesterművem felépítését, amikor már majdnem feladtam, hogy meg lehet ilyen formán építeni az acélfalat, Neki köszönhetem, hogy mégis belevágtam és megvalósítottuk együtt.

Hálával tartozom Mélyi Józsefnek is, akivel volt szerencsém együtt dolgozni a Magyar Képzőművészeti Egyetemen, ami nagyon fontos szakmai tapasztalatot adott nekem mind oktatói, mind alkotói szinten. Neki köszönhetően kipróbálhattam magamat egy ideális, projekt-alapú oktatási helyzetben Pannonhalmán, ami megerősített abban, hogy nem számolok le örökre az oktatással az életemben. Ezen felül hálásan köszönöm a 2021-es publikációm, valamint a disszertációm kapcsán megfogalmazott kritikáját és meglátásait is. Tudása és kritikus szemlélete fontos iránytűvé vált számomra.

Köszönöm továbbá a családomnak, akik erőt és önbizalmat adtak nekem gyerekkorom óta, hogy a nehezebb időszakokat is átvészeljem, és csak azért is végigcsináljam, amibe egyszer belekezdtem, ha egyszer már felmértem, hogy az irány jó.

Köszönöm a barátaimnak is, művésztársaimnak, akikkel a szűkös lehetőségek ellenére építőleg tudunk művészetről, filozófiáról, politikáról és társadalmi kérdésekről beszélni, együtt gondolkodni, esetenként közösen dolgozni. Köszönöm Zékány Dia, Nemes Csaba, Manuel F. Contreras, Hardi Ágnes, Megyeri Ráchel Barbara, Kocsi Olga, Veres Balázs, Varga Tibor, Almási Balázs, Kató Eszter, Szécsényi-Nagy Loránd, Kiss-Pál Szabolcs, Tra Nguyen, Pallavi Majumder és Zahra Fuladvand.

Köszönöm azoknak a kurátoroknak, galeristáknak, esztétáknak, oktató kollégáknak, újságíróknak és más szakembereknek, akik az elmúlt években bátorítottak elismerésükkel, cikkekkel, lehetőségekkel, közös munkával. Név szerint kiemelve köszönöm Csanádi Juditnak, Varga Tündének, Böröcz Lászlónak, Takáts Fábiánnak, Berhidi Máriának, Seregi Tamásnak, Fazakas Rékának, Rényi Andrásnak, Horányi Attilának, Kicsiny Balázsnak, Farkas Laurának, Don Tamásnak és Péter Ágnesnek.

## VIII Bibliográfia

### Felhasznált irodalom – nyomtatott

- B. Franklin, Paul: *Brancusi & Duchamp – The Art of Dialogue* (Kasmin, New York, 2018)
- Debord, Guy: *A Spektákulum társadalma* (eredeti: 1967, magyarul: Balassi Kiadó, Budapest, 2006, ford. Erhardt Miklós)
- Duby, Georges: *Introduction in Xavier Barral i Altet: Romanesque Art (100-1200) in Sculpture. From Antiquity to the Middle Ages* (edited by Georges Duby and Jean-Luc Daval, TASCHEN, Köln, 2006)
- E. Krauss, Rosalind: *A szobrászat kiterjedt tere* (eredeti: *Sculpture in Expanded Field*, 1979, magyarul: Enigma 20-21., 1999)
- Kovalovszky Márta: *Jovánovics György, Koncept és szobor* in *Jovánovics* (Corvina, Budapest, 2004)
- Kállai János, Karádi Kázmér, Tényi Tamás: *A térélmény kultúrtörténete és pszichopatológiája* (Artissimo Kft, Budapest, 1998)
- Kaprow, Allan: *Assemblage, environmentek és happeningek* (1966, Artpool)
- Krémer Sándor: *Szómaesztétika és az élet művészete. Válogatás Richard Shusterman írásaiból* (JATEPress, Szeged, 2014)
- uo., Richard Shusterman: *A humántudományok megközelítése a test felől*
- Lyka Károly: *A monumentális szobrászat alaptörvénye* (Művészet 13. évf. 1914. 7. szám)
- Marzona, Daniel: *Minimal Art* (TASCHEN/Vince Kiadó, Budapest, 2006)
- McShine, Kynaston: *A Conversation about Work with Richard Serra*, in *Richard Serra. Sculpture: Forty Years* (The Museum of Modern Art, New York, 2007)
- Nemes Z. Márió: *Hungarofuturista kísértetképzés* In. *A jelen időzítése. Művészet és időtapasztalat* (szerk.: Nemes Z. Márió, Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre, 2017)
- Passuth Krisztina: *Brancusi és a modernizmus*, in Edith Balas és Passuth Krisztina: *Brancusi és Brancusi* (Noran, Budapest, 2005)
- Passuth Krisztina: *Schwitters* (Corvina Kiadó, Budapest, 1978)
- Süli-Zakar Szabolcs: *A térfelfogás tudományos és kortárs művészeti aspektusai a tércentrikus emlékművekben* (DLA értekezés, 2014)
- Szeemann, Harald / Bezzola, Tobia / Kurzmeyer, Roman (editors) – *Harald Szeemann with by through because towards despite. Catalogue of all Exhibitions 1957-2005* (Voldemeer Zürich, Zürich, 2007)
- Tillmann József Attila: *Az eseményhorizonton túl* (Typotex, Budapest, 2018)

## Felhasznált irodalom – online

Papp András ajánlója az Új Egyenlőség c. online társadalomelméleti fórumon: Melegh Attila: On the East/West Slope: Globalization, Nationalism, Racism and Discourses on Eastern Europe c. könyvéről <https://ujegyenloseg.hu/kelet-vagy-nyugat-es-egyeb-hamis-dilemmakozott-kelet-europaban/?fbclid=IwAR1EeilLMOBMLmQmDoeVoPRBxi4Hw8bH8Hcf2NICqYzfMaVSgHFAegkGYk>

Seregi Tamás: Az abszolút térről, 2019,  
[https://www.academia.edu/40605124/Az\\_abszol%C3%BAt\\_t%C3%A9r%C5%91l](https://www.academia.edu/40605124/Az_abszol%C3%BAt_t%C3%A9r%C5%91l)

Adolf Hildebrand: Das Problem der Form, 1893, magyarul olvasható Wilde János fordításában: A forma problémája a képzőművészetben  
[http://arthist.elte.hu/TAMOP\\_412/3\\_2\\_hildebrand.pdf](http://arthist.elte.hu/TAMOP_412/3_2_hildebrand.pdf)

Kappanyos András bevezető tanulmánya a Dada antológiához, III. fejezet: *a DADA, mint irányzat*, <https://artpool.hu/dada/iranyzat.html> és <https://artpool.hu/dada/eleterzes.html>

Kasmin Gallery weboldala a Brancusi & Duchamp – The Art of Dialogue kiállításról:  
<https://www.kasmingallery.com/exhibition/brancusi-duchamp--the-art-of-dialogue>

Kasmin Gallery weboldala az Impasse Ronsin kiállításról:  
<https://www.kasmingallery.com/exhibition/impasse-ronsin>

Abigail Cain: How Constantin Brancusi Turned Paris's Impasse Ronsin into a Haven for Artists  
<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-how-brancusi-turned-one-paris-alleyway-into-a-haven-for-artists>

Brancusi film: <https://www.youtube.com/watch?v=emSUREPIQK8>

Wayne Miller: In the Studio: Constantin Brancusi's Paris Home  
<https://www.magnumphotos.com/arts-culture/art/constantin-brancusi-studio-sculpture-icon-wayne-miller/>

David Hopkins: Duchamp, Childhood, Work and Play: The Vernissage for First Papers of Surrealism, New York, 1942 <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york-1942>

Centre Pompidou honlapja, Brancusi Atelier:  
<https://www.centrepompidou.fr/en/collections/brancusi-studio>

DADA Antológia – a DADA, mint életérzés (Kappanyos András bevezető tanulmánya a Dada antológiához (IV. fejezet)) <https://artpool.hu/dada/eleterzes.html>

Karin Orchard: Kurt Schwitters – Reconstruction of the Merzbau (Tate Papers)

<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau>

Marcel Duchamp interview on Art and Dada (1956)

[https://www.youtube.com/watch?v=Wuf\\_GHmjxLM](https://www.youtube.com/watch?v=Wuf_GHmjxLM)

Hanganyagok, videók és előadások a 'Los Angeles to New York: Dwan Gallery, 1959-1971' c. kiállításról a Washingtoni National Gallery weboldalán:

<https://www.nga.gov/exhibitions/2016/from-los-angeles-to-new-york-dwan-gallery.html> ,

különös képpen: 'Los Angeles to New York: Dwan Gallery' (Video, Released: January 10, 2017)

és 'Los Angeles to New York: Dwan Gallery, 1959 – 1971, V: Liberating Artist and Exhibition: Dwan Gallery and the Reconceptualization of Site' (Audio, Released: December 27, 2016)

Fred Sandback Archive <https://www.fredsandbackarchive.org/exhibitions-1969>

Balatonboglári Kápolnaműterem Projekt, Artpool,

<https://artpool.hu/boglar/projekt/1970.html>

Tate Modern Exhibition – Robert Morris: Bodymotionspacethings

<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/robert-morris-bodyspacemotionthings>

## Képjegyzék – képek forrásai

1. saját ábra a tézisekről
2. Bal lábbal előrelépő küroszok 'Korai examples, ranging from c. 640 BCE to c. 480 BCE. Several of these korai have their feet placed close together. The exception is the c. 500 BCE kore, who has an advancing left leg' <http://albertis-window.com/2014/05/ancient-egyptians-and-greeks-left-foot-forward/> 2022.05.14.
3. Amiens-i katedrális nyugati homlokzat, középső kapu tympanonja [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Amiens\\_Cathedral\\_West\\_Facade\\_Central\\_Port\\_al\\_Tympanum\\_\(3485985187\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Amiens_Cathedral_West_Facade_Central_Port_al_Tympanum_(3485985187).jpg) 2022.05.14.
4. Piero Della Francesca: Krisztus flagellációja [https://en.wikipedia.org/wiki/Flagellation\\_of\\_Christ\\_\(Piero\\_della\\_Francesca\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Flagellation_of_Christ_(Piero_della_Francesca)) 2022.05.14.
5. Michelangelo: Római Pieta <http://www.visit-vaticancity.com/rome/the-pieta-by-michelangelo-in-st-peters-basilica/> 2022.05.14.
6. Michelangelo: A győzelem géniusza <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/michelan/1sculptu/2/index.html> 2022.05.14.
7. Auguste Rodin: Calais-i polgárk (Hirshorn Museum Sculpture Garden) <https://hirshorn.si.edu/explore/auguste-rodin-the-burghers-of-calais/> 2022.05.14.
8. Brancusi: Madár térben <https://www.guggenheim.org/artwork/669> 2022.05.14.
9. saját kép: Brancusi szobrok a Guggenheim Múzeumban (2018)
10. Brancusi: Végtelen oszlop (a zsilvásárhelyi I. világháborús emlékmű része) <https://cumaps.net/en/RO/infinity-column-p173731> 2022.05.14.
11. Duchamp, Brancusi, Tzara és Man Ray <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c9bean> 2022.05.14.
12. videostillek a Brancusi műtermében rögzített filmből <https://www.youtube.com/watch?v=emSUREPIQK8> 2022.05.14.
13. videostillek a Brancusi műtermében rögzített filmből – Florence Meyer táncol <https://www.youtube.com/watch?v=emSUREPIQK8> 2022.05.14.
14. Marcel Duchamp: One Mile String (on First Papers of Surrealism) <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york-1942> 2022.05.14.
15. Brancusi rekonstruált műterme a Centre Pompidou-ban <https://www.totem-collective.com/journal-1/2016/11/6/breathing-the-1920s-parisien-air-with-constantin-brancusi> 2022.05.14.
16. Marcel Duchamp: Nagy üveg <http://jacindarussellart.blogspot.com/2011/01/> 2022.05.14.
17. Marcel Duchamp: EAU & GAZ Á Tous Les Étages <https://leslierankow.wordpress.com/2019/12/31/special-gifts-for-any-season-from-gagosians-rare-book-expert-doug-flamm/> 2022.05.14.
18. Brancusi: Maiastra <https://www.moma.org/collection/works/81018> 2022.05.14.
19. Duchamp: Forgó üvegtálcák (precíziós optikák) <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/dS9Z3Wr> 2022.05.14.
20. Duchamp: Palackszárító <http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/marcel-duchamp/bottle-dryer-bottle-rack-SbZUnBTMWTLTbFphU1pWrA2> 2022.05.14.

21. Brancusi műterme az Impasse Ronsin-on <https://www.artdependence.com/articles/the-birth-of-modern-sculptures-at-edward-steichen-constantin-brancusi-exposition-in-luxembourg/> 2022.05.14.
22. Schwitters: Merzbau, Hannover <https://br.pinterest.com/pin/526991593870038300/> 2022.05.14.
23. Edward Kienholz: Roxy's <https://www.davidzwirner.com/exhibitions/2010/roxys> 2022.05.14.
24. Virginia Dwan <https://www.artmarketstudies.org/exh-los-angeles-to-new-york-dwan-gallery-1959-1971-sept-30-jan-29-2017/> 2022.05.14.
25. Edward Kienholz: The Beanery <https://blogs.uoregon.edu/edkienholz/2015/04/15/the-beanery/> 2022.05.14.
26. Fred Sandback: Five Situation; Eight Separated Pieces <https://www.fredsandbackarchive.org/exhibitions-1969> 2022.05.14.
27. Fred Sandback: Five Situation; Eight Separated Pieces <https://www.fredsandbackarchive.org/exhibitions-1969> 2022.05.14.
28. Rosalind E. Krauss: A szobrászat kiterjesztett tere, a magyar feliratokat én illesztettem bele képszerkesztővel
29. Michael Heizer: Double Negative <https://hu.pinterest.com/duboischerrier/michael-heizer/> 2022.05.14.
30. Michael Heizer: Double Negative <https://www.reviewjournal.com/news/politics-and-government/plans-scrapped-for-huge-solar-array-north-of-las-vegas-2405042/> 2022.05.14.
31. Walter de Maria: New York Earth Room <https://www.diaart.org/visit/visit-our-locations-sites/walter-de-maria-the-new-york-earth-room-new-york-united-states> 2022.05.14.
32. Harald Szeemann <https://laculturadelbloggo.wordpress.com/tag/when-attitudes-become-form/> 2022.05.14.
33. Christo&Jeanne-Claude: Becsomagolt Kunsthalle <http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/thomas-cugini/christo-and-jeanne-claude-wrapped-kunsthalle-bern-w9RHUnhPrI2xRAulmKvfiA2> 2022.05.14.
34. When Attitudes Become Form – Live in Your Head. Lawrence Weiner készíti művét <https://magazine.artland.com/shows-that-made-contemporary-art-history-live-in-your-head-when-attitudes-become-form/> 2022.05.14.
35. When Attitudes Become Form – Live in Your Head újraépített verziója a Fondazione Prada-ban <https://www.fondazioneprada.org/project/when-attitudes-become-form/?lang=en> 2022.05.14.
36. Robert Morris: Bodymotionspacethings <https://artpool.hu/Fluxus/Morris.html> 2022.05.14.
37. Richard Serra: Torqued Ellipses <http://www.diedrica.com/search/label/Richard%20Serra> 2022.05.14.
- 38-39. Ilya & Emilia Kabakov: The Toilet <http://www.kabakov.net/installations/2019/9/14/the-toilet> 2022.05.14.



## IX Szakmai életrajz

2022. január – a Közép-Európai Művészettörténeti Kutatóintézet (KEMKI) titkárságvezetője

### TANULMÁNYOK

- 2016 – 2022 Magyar Képzőművészeti Egyetem, Doktori Iskola (DLA)  
Kutatási téma: A nem autonóm műtárgy  
Témavezető: dr. habil. Sass Valéria DLA
- 2009 – 2015 Magyar Képzőművészeti Egyetem, Szobrász szak  
Sass Valéria – Szabó Ádám osztály
- 2014 – 2015 MKE, Képzőművész-tanár szak
- 2013 Erasmus Program, Academy of Fine Arts, Prague (Monumental Art class, Intermedia)
- 2005 – 2009 Képző- és Iparművészeti Szakközépiskola (Szobrász szak)

### OKTATÁSI TEVÉKENYSÉG

- 2020 – 2022 Magyar Képzőművészeti Egyetem, EU4ART Projekt, projektasszisztens, tudományos segédmunkatárs
- 2016 – 2020 Magyar Képzőművészeti Egyetemen kurzusadó gyakornok (kurzusok neve: Szakmai prezentáció idegen nyelven, Szobrászat szabad szellemisége)
- 2017 Képző- és Iparművészeti Szakgimnázium és Kollégium (rajztanár)
- 2015-16 Medgyessy Ferenc Gimnázium, Művészeti Szakgimnázium (rajz, szobrászat, kerámia, művészettörténet)

### KURÁTORI TEVÉKENYSÉG

- 2021 *The Aspects of Memory* – Mélyi József művészettörténésszel, EU4ART – MKE, több helyszínen
- 2020 *Parallel Hungary* – dr. Varga Tünde esztétával, a Stipendium Hungaricum-ösztöndíjas művészek csoportos kiállítása, MKE Aula
- 2019 *Hiba történt: Az entitás nem rendelkezik a megfelelő attribútumokkal* – dr. Sass Valériával, a Szobrászat szabad szellemisége c. kurzus hallgatói kiállítása, MAMŰ Galéria
- 2018 *Térfél* – dr. Sass Valériával, a Szobrászat szabad szellemisége c. kurzus hallgatói kiállítása, MAMŰ Galéria és MKE Doktori Iskola
- 2017 *Tanya Atelier* – a SziTA – Sziki Tájművészeti Alkotótábor kiállítása, a művésztelep és a kiállítás szervezőjeként és alkotóként, Pince közösségi és kiállítóhely

*Gyökérvóna* – a Magyar Képzőművészeti Egyetem Szobrász Tanszékén a Sass Valéria – Szabó Ádám osztály az éves osztálykiállításának szervezése az oktatókkal együttműködésben, a doktori kutatási témám alapján, Óbudai Társaskör Galéria  
*Paramnézia* – a 6D csoport kiállítása, alkotóként és szervezőként, Budapest Galéria

## ALKOTÓI TEVÉKENYSÉG

### Egyéni kiállítások

- 2022 *A négy fal között* (a padlasműterem, Kőbánya, Budapest)  
2019 *Felfüggesztve* (Óbudai Társaskör Galéria, Budapest)  
*Skála* (Hardi Ágnessel közösen, Artus Stúdió, Kapcsolótér, Budapest)  
*Add tovább* (Manuel F. Contreras-szal közösen, 2B Galéria, Budapest)  
2018 *Három ajtó* (Parthenon-fríz Terem, Budapest)  
2014 *Időfuttató* (Labor Galéria, Budapest)  
*Hesse Permanenciája* (MKE)  
2003 *Szegmens* (epreskerti barokk Kálváriában)

### Válogatott csoportos kiállítások

- 2022 *Ajtó* (2B Galéria, Budapest)  
2021 *Traces* (HfBK, Drezda, Németország)  
2020 *Hortus Conclusus* – Velencei-tavi Symposium kiállítása (Sepsiszentgyörgy, Románia)  
2018 *Ottlik-kert tervpályázat nyerteseinek kiállítása* (B32 Galéria, Budapest)  
*Optimista kiállítás* – DLA kiállítás (MKE, Barcsay Terem, Budapest)  
*Ezek a legszebb éveink?*, (MODEM, Debrecen)  
2017 *A felejtés emlékei – Fotó/modell 2.*, (DLA kiállítás, MKE, Barcsay Terem, Budapest)  
*Hálából* (MKE, Kálvária, Budapest)  
*Tanya Atelier* (Pince, Budapest)  
*Só* (Kunstküche, Budapest)  
*Gyökérvóna* (Óbudai Társaskör Galéria, Budapest)  
*Paramnézia* (Budapest Galéria, Budapest)  
2016 *DLADLA100* (DLA kiállítás, MKE, Barcsay Terem)  
*Határeset* (MKE, Parthenon-fríz Terem)  
*Baleset* (Omnivore Galéria, Budapest)  
*The Plot Thickens* (Kunstpodium T, Tilburg, Hollandia)  
2015 *Az 1956-os forradalom és szabadságharc emlékműpályázat nyerteseinek kiállítása* (Próféta Galéria, Budapest)  
*Aperitif* (L'Art Open Studios, Budapest)  
*Egymás mellett közösen* (Omnivore Galéria, Budapest)  
*Best of Diploma* (MKE, Barcsay Terem)  
*Öt és több* (Artus Galéria, Budapest)

- 2013 *Spaces of Uncertainty* (MKE, Barcsay Terem)  
*A saját valóságod* (Művészetek Háza, Gödöllő)  
*Fiatal Alkotók Nagyatádon* (Nagyatád)  
*Lyuk* (Fészek Galéria, Budapest)
- 2014 *56,3 m<sup>2</sup>* (Fészek Galéria, Budapest)  
*Körösényi-szisztéma* (Ferencvárosi Pincegaléria, Budapest)
- 2012 *Szobrászat épített térben* (MKE, Parthenon-fríz Terem)  
*Malomkörzés* (Szentendrei Művészetmalom)

#### Díjak, ösztöndíjak

- 2020-21 „Tehetséggel fel!” Doktorvárományosi Ösztöndíj
- 2019 Nemzeti Kiválósági Program ösztöndíjasa
- 2018 Peter és Irene Ludwig Alapítvány kutatói ösztöndíja, New York  
 Ottlik-kert tervpályázat III. helyezett, Almási Balázs és Börcsök Brigitta tájépítészekkel együttműködésben
- 2017-18 Nemzeti Kiválósági Program ösztöndíjasa
- 2015 Az 1956-os forradalom és szabadságharc XI. kerületi emlékműpályázatának III. helyezettje a 6D csoporttal és építészekkel (Badik-Szabó Dániel és Bíró József Márton) együttműködésben  
 Vígh Tamás-díj (a legjobb szobrász diplomáért)
- 2013 Erasmus-ösztöndíj, Prága, Academy of Fine Arts, Monumental Art Class
- 2012-13 Székely Bertalan-ösztöndíj, a Magyar Képzőművészeti Egyetem egy évre szóló ösztöndíja

#### Publikációk

- 2021 [Az environment művészete Magyarországon a '70-es években. Jovánovics, Galántai, Pauer, Schaár](#)
- 2018 [Expansion in Sculpture – Site-specific installation, Environment and the Non-autonomous artwork](#) (beszámoló a kutatásomról, New York, Peter & Irene Ludwig Stiftung)

#### Művésztelepek

- 2021 Monostori Művésztelep – Betonművészet, Szigetmonostor
- 2017 Nemzetközi Velencei-tavi Symposium, Velence  
 SziTA – Sziki Tájművészeti Alkotótábor, Pusztaszer
- 2015 Apprentice Master – nemzetközi workshop, Kunstpodium T, Tilburg, Hollandia
- 2014-15 Nagyatádi fafaragó szimpózium, Nagyatád

## Bibliográfia

- Schell Réka: [A négy fal között](#), kepzo.art, 2022
- Sós József: [Koller Margit kertje](#), Solarpunk magyarul blog, 2021
- Takáts Fábián: [Művészek a járvány idején](#), prae.hu, 2021
- Az Apokrif irodalmi folyóirat [karantén különszáma](#), 2020
- Kocsis Katica: [Hol vagyunk otthon? – Parallel Hungary](#) c. elemzése a Parallel Hungary c. kiállításáról, kultura.hu, 2020
- Diósi, Horváth Lóczi, Koller, Szakál – a CART’C alapítvány katalógusa (2019, Tóth Pál Sándor, szöv.: Vékony Délia)
- Seregi Tamás: [A zárt nem-hely](#) c. írása a Felfüggesztve c. kiállításáról, exindex, 2019
- Takáts Fábián: [Nincs kiút! Van kiút?](#) c. kirikája a Felfüggesztve c. kiállításáról, Apokrif online, 2019
- Márton László: [Kulturális ajánló síkvidékieknek és domboldaliaknak](#), az Add tovább c. kiállításáról, litera.hu. 2019
- Kocsis Katica: [A múlt elől nincs menekvés](#), kultura.hu, 2019
- Farkas Laura írása az Add tovább c. kiállításáról: [“Lehet-e a történetírás objektív, vagy csak egyszerűen hiteles?”](#), Papageno, 2019
- Bécsi Éva [interjúja](#) az Add tovább c. kiállításáról, Neokohn, 2019
- Cikkek az Ezek a legszebb éveink? Pályakezdő perspektívák c. csoportos kiállításról és a kiállított munkáimról: [Balkon 2018 dec.](#), [Új Művészet 2018 nov.](#), [Kulter](#)
- [Paksi Endre Lehel megnyitóbeszéde a Három ajtó c. egyéni kiállításomról](#), Új Művészet, 2018
- [Bartha Dorka beszámolója a Fotómodell 2. – A felejtés emlékei c. csoportos kiállításról](#), welovebudapest, 2018
- [Kangiszer Dóra: Láthatatlan perspektívák](#). Apokrif Online, Paramnézia kiállítás, 2017
- [Hornyik Sándor: Individualizmus és részvétel](#). Exindex, 2017, a DLADLA100 kiállításról
- [DLADLA100](#), 2016
- [Interjú az Omnivore Galéria és a 6D csoport együttműködéséről a kurátorokkal](#), artportal, 2015
- [Baleset: 6D csoport kiállítása az Omnivore Galériában](#), 2016
- Rónai-Balázs Zoltán: Ízlések és pofonok – Best of Diploma, Új Művészet, 2015. szeptember
- [Bizonytalan terek](#), 2014
- [Időfuttató, ikOn](#), 2014
- [Szabó Kata, Meghajlás előtt, Vasárnapi hírek](#), 2014
- [TVSzentendre, Malomkörzés](#), 2012
- [Világhy Gergely, Malomkörzés, muzgo.hu](#), 2012