



Doktori dolgozat címe

A kerámia terei /

Mestermű címe

Láncolatok /

Szerző

Rejka Erika

Témavezető

Fusz György DLA, Egyetemi Tanár

Moholy-Nagy Művészeti Egyetem

Doktori Iskola

2012

/ Tartalom /

Bevezető	4
I. A körbehatarolt tér	7
I. 1. Üreg és tartalom	8
I. 2. Formai közösségek	9
I. 2. 1. Szobrászi párhuzamok, kapcsolódások	9
I. 2. 2. Építészeti párhuzamok	11
I. 3. Térbeli változások	12
I. 4. A mozgás és tér érzékelés kapcsolatai	13
I. 5. Kortárs példák	14
Greg Payce	15
Yoichiro Kamei	16
Peter Voulkos	16
Ruth Borgenicht	17
I. 6. Doktori mestermű	19
I. 6. 1. Tervezési koncepció	19
I. 6. 2. A konkrét és átvitt értelmű tér	19
I. 7. Doktori mestermű	20
Vörös Láncolat	20
Végtelen	24
II. Sokszorosított tér	25
II. 1. Sokszorosítás és az anyagban rejlő lehetőségek	26
II. 2. A reprodukálás kérdéskörei	27
II. 3. A sokszorosítás mint alkotói kifejezés	27
II. 4. Kortárs példák	29
Ann van Hoey	29
Lucio Fontana	30
Clare Twomey	31
II. 5. Doktori mestermű	33
II. 5. 1. A sokszorosítás, mint rendszerben való gondolkodás és dolgozás	33
II. 5. 2. A rendszerek	34
II. 6. Doktori mestermű	38
Rend és Káosz 1.	38
Rend és Káosz 2.	41
II. 14.	43
III. Interpretáció	45
III. 1. Az alkotásokat körbevevő átvitt értelmű tér	46
III. 1. 1. Az alkotásokat körbevevő tér és hely viszonyai	46
III. 1. 2. Alkotó, alkotás és a befogadó kapcsolati rendszerei	47
III. 1. 3. Az alkotások legtágabb (világszemléleti) környezete	47
III. 1. 4. Az esztétikai inger és időbeli meghatározottsága	48
III. 1. 5. Az alkotás harmadik szereplője: a befogadó	49
III. 1. 6. A befogadás és értelmezés eszköze	50
III. 2. Kortárs példák	51
Clare Twomey	51
Ai Weiwei	52
III. 3. Doktori mestermű	53
III. 3. 1. Nyitott tartalmak a művészetben	53
III. 4. Doktori mestermű	54
KJUB	54
„kjub”	57
„Blokoffletsz”	58
Összegzés	61
Felhasznált irodalom	64
Képjegyzet	67
Önéletrajz	70
Nyilatkozat, köszönetnyilvánítás	73
Tézisek / Theses	75
Kivonat / Extract	79

Az egész több mint a részek összessége (Arisztotelész)

/ Bevezetés /

Rész és egész

Kevesen nyitottak egy tárgy fizikai megjelenése mögé tekinteni, hacsak nem egy speciális helyzetben vagy helyszínen találkoznak vele. A tárgyak kopnak, törnek, s az egyetlen pillanat az, mikor rádöbbenünk fontosságukra, mikor egy megszokott tárgy eltűnik közvetlen környezetünkéből. Mindennap ösztönösen használunk olyan tárgyakat, amelyek belesimulnak az életünkbe, miközben elveszítik különleges, önmagukból eredő személyiségüket. Ez a fajta tárgyértelmezés egyfajta örökség, amelyet lehet pozitívan vagy negatívan kezelni, de tagadhatatlanul létezik, és befolyással bír ezen kifejezési módzatokra.

Régóta foglalkoztat a porcelán és az agyag új, szokatlan megközelítése. Az emberek számára a kerámia jelentése ősi hagyományából következőleg meghatározott tartalommal és megközelítéssel bír. Legyen az bár alkalmazott vagy autonóm tárgy, mindig a térbeli kérdések, illetve a technikai megoldások, kísérletezések érdekeltek a különböző határok átlépésére vagy megkérdőjelezésére. Saját alkotói módszeremre jellemző, hogy olyan forma- és aránybeli megoldások, funkcionális, vagy technológiai lehetőségek foglalkoztatnak, amelyek új nézőpontból közelítik meg a kerámia tárgykörét.

A doktori mesterművem darabjai öntött, sokszorosított elemek összefűzéséből létrejövő mozgó kerámia- illetve porcelán plasztikák. A sokszorosított elemek összekapcsolásával számos technikai kérdés vetődött fel, s ezzel együtt rögtön fogalmi kérdések is felmerültek. Ezzel a mobil rendszerrel érdekes felfedezést tettem a rész és az egész kapcsolatának vizsgálatában, annak fizikai és gondolati értelmében is.

A doktori kutatásom első területe a tárgyakat alkotó és az őket körbevevő tér, illetve terek vizsgálatát jelentette, és ezek összefüggéseinek kibontása. Az üreg körbehatárolása nem csak technológiailag szükségszerű. A tér jelen esetben konkrét és átvitt értelemben is értendő. Arisztotelész szerint az egész több mint a részek összessége: a kutatásom céljával azt határoztam meg, hogy bemutassam, mennyire összefüggő azon kapcsolódások rendszere, amelyek körbeveszik az alkotásokat.

Konkrét értelemben vizsgálhatjuk az üreget, mint falakkal körbehatárolt teret, mely lehet a gondolati tartalom megjelenítésének céljából, vagy a funkció és a használat szempontjai szerint alakított. Az őket alkotó és körbevevő jelentéstartalmak egy nagyobb egészként veszik körbe az alkotásokat. A különböző kapcsolódó tartalmak s ezek rendszerében a tárgyak kölcsönösen kiegészítik egymást. Visszatükrözik egymás létezését, kölcsönös viszonyuk által válnak létezővé. Összefüggéseik és különböző kapcsolódásuk által nyerik el igazolásukat, rendszert alkotva. A folyamat nem áll itt meg, a szemlélő újraalkotja a tárgyat befogadásakor. Nemcsak a tárgy készítője és a tárgy között, hanem a befogadó személy és az alkotás között is folyamatos kapcsolat áll fent. Az üresség így a kiindulópont, s a tartalom a végső lényeg.

Majd a tárgyakat alkotó fizikailag meghatározott tereket vizsgáltam. Ez az az űr, amit az alkotó körbehatárol, és tartalommal tölt fel. Hasonlóan a szobrászati és az építészeti területekhez, különböző, egymáshoz viszonyított formák rendszeréből építjük meg a tárgyakat. Kívülről befelé és bentről kifelé építkeznek a tárgyak. Bármelyik kivitelezési technikát tekintjük, egymásra épülő, egymás után következő fázisok során készülnek, ahol hol pozitív, hol negatív formaként jelenik meg a gondolat. Különböző formák, arányok, és terek egymás mellé és alárendelt rendszeréből áll össze a végleges forma. Az alkotó üzenetének megvalósulása érdekében meghatározza a tárgy tereinek differenciáltságát, kapcsolódási módjukat és kompozíciójukat. Ez ugyanúgy megfigyelhető a kerámia tárgyalakítás alkalmazott és autonóm területein.

A mozgás maga nem idegen ettől az anyagtól sem, egy kerámiaalkotás aktív cselekedet eredménye, elkészültének minden fázisában folyamatos méretbeli változásokon megy keresztül, s ez, legyen bár tudatosan kezelt, vagy véletlenszerű, alkalmazható mint alkotási módszer. A tárgy formai kialakításának részleteivel a befogadás milyenségét befolyásolja, a különböző megoldások, a részletek ugyanúgy visszahatnak az egészre, mint az egész fordítva ugyanezekre. Az alkotó ezen eszközök segítségével igyekszik a figyelmet felkelteni és fenn is tartani. A plasztikus alkotások aktív befogadásra készítenek. Befogadásukhoz, megértésükhöz alapvetően hozzátartozik a mozgás, s az egyéb csatornákon keresztül megszerezhető élmények is. Az alkotás is nyithat a külvilág felé, a mobil művek megjelenésével a befogadó és a tárgy környezete is az alkotás részévé vált.

A mozgás, mint a tárgyakat kísérő jelenség, nem áll itt még meg. A plasztikus anyagokból történő tárgyalakítás, mely alkalmazott és autonóm területeken egyaránt szerepel, az önkifejezés egyik legrégebbi, legősibb anyaga. Az életpályájukat végigkísérik a változó helyszínek, melyek státuszának folyamatos változását eredményezik, s sok ráakódott információ, már-már előítéleteket kapcsolhat hozzájuk, ami ugyanúgy befolyásolja tartalmát, társadalmi helyzetét, a belőle készült alkotások befogadását, azt egy nagyobb egészként körbevevé.

A doktori kutatásom következő témaköröként a sokszorosítást, mely a mesterművem elkészítésének kapcsán lett alkalmazva, mint alkotói eszköz és módszert vizsgáltam. A társadalmi igények megváltozásával a kerámia számos sokszorosítási technológiát talált ki a megnövekedő igények kielégítésére. Az egyik ilyen technika az öntés és reprodukálás, mely a társadalomban történő jelenségek által ugyancsak befolyásolt, s a nagy mennyiségben történő sokszorosításon túl egyéb kérdéseket is felvetet, s ugyancsak alkalmazható mint kifejezési eszköz. Mint tudjuk, a reprodukálás és az ismétlés nem csak ezen ágazat sajátja. A kerámiaalkotások speciális helyzetben helyezkednek el a másolás területén. Kutatásom középpontjában egy már ismert forma – itt egy adott műalkotás, jelkép-szimbólum, vagy akár egy már bejáratott és bevált gyári termékformát értek ez alatt – felhasználását vizsgáltam a technikai sokszorosítás kapcsán. A kerámia területén a gyárak és az egyéni alkotók tudatosan használják ezt a technológiát. A sokszorosításkor-átírásakor, az eredetihez tartozó tartalmak, fogalmak és jelentések egyaránt felhasználásra kerülnek. Azt figyeltem, hogy mit és hogyan befolyásol az átírás és a megismétlés maga, mikor is egy sajátos tulajdonságokkal és öröklött értékeléssel rendelkező anyagba helyeződik át az eredeti tárgy, illetve ezen anyaghoz kapcsolódó tartalmak és fizikai megkötöttségek mit hagynak meg az eredeti formából, illetve hogyan írják át azt. Az alkotások a sokszorosítás eszközével, a reprodukálás technikai eredményein túl, az elérhetőséggel az eredeti műalkotás befogadásában és a reprodukáltakéban is következményeket von maga után.

A kerámiaalkotások mind technikailag, mind anyagukból kifolyólag meghatározottak. Az ebből történő alkotás előre gondolkodást kíván. A tárgyaim mozgó szerkezete által, s a sokszorosított technika kapcsán az egy és a több kapcsolatát, a külső és belső formák összefüggéseit tapasztalhattam meg. Többek között talákoztam: a különböző arányok és a ritmus egymásra hatásával; a tárgyaim mozgó szerkezete által a nyitott forma és tartalom összefüggéseivel, az újszerűség és anyagszerűség, a mozgás és az arányok kérdéskörével; a rendszerek megalkotásával és működésük problematikájával, mivel ez mesterművem tárgyainak ugyanúgy sajátja.

/ 6

A kutatásom harmadik része a befogadást és az azt befolyásoló körülményeket és szereplőket vette sorra. Mesterművem darabjai mobil rendszerek, végső formájukhoz alapvető a befogadó aktivitása, akire tárgyaim alkotásának végső beteljesítőjeként tekintek, mivel általa születnek meg, mozognak újra és újra, megváltoztatva a tárgy formáját. Minden mindennel összefügg, a befogadás ugyanúgy egy nagyobb egész befolyása alatt áll. Ebbe ugyanúgy beletartozik a legtagabb környezet – a kultúra maga –, mint a legszűkebb – vagyis a helyszín, ahol az alkotás épp szerepel –, és az interpretálás szereplőiben lefolyó különböző folyamatok, történések, és az ezek összefüggő rendszere is. Az interpretáláskor a befogadó – mely személy lehet maga az alkotó is, miután művét befejezte – többszörösen befolyásolt. A nyitott forma lehetőséget ad a befogadónak az alkotásra, szabadságának kiélésére. Bár a lehetséges végeredmények és tapasztalatok egyedinek számítanak, mivel az alkotás és a mű is egyazon kulturális közeg befolyása alatt áll, az interpretálás résztvevői ugyanúgy egy nagyobb egész részeként szerepelnek. A nyitott művek és tartalmak rámutattak arra, hogy mindenféle értelmezés, bár látszólag végső értelmet ad vizsgálódása alanyának, mégsem annak teljes és végső tartalmát fogalmazza meg. Mivel a befogadás egy nagyobb egész által meghatározott, s ezt nem lehet kikerülni, ez egyféle eszközként, vagy célként is szerepelhet az alkotók kezében.

A kiemelt témákon kívül számos más aspektus is létezik, melyek kapcsán érdemes vizsgálni ebben a témakörben, viszont fontosnak tartottam, hogy olyan témákat bontsak ki, amelyeken keresztül be tudom mutatni, hogy mik azok a kérdések, amelyek tárgyaim kapcsán is felmerültek, illetve példázzák, hogy milyen komplex és összetett rendszer az, mely egy kerámiatárgy megalkotását, értelmezését és vizsgálatát jelenti. A témák külön-külön önállóan is lefedhetnének egy-egy kutatói folyamatot, de mivel tárgyaim olyan rendszerként működnek, ahol a létrejövő egészet alapvetően a részek határozzák meg, ezért választottam azt, hogy ezen témákat és ezek összefüggéseit vizsgáljam meg.

Technikailag és gondolatilag egyaránt a mostani a doktori kutatáson bőven túlmutató kutatómunka első eredményei ezek a tárgyak. Igyekeztem olyan tárgyakat készíteni, amelyek a vizsgálódásomhoz alapkérdésekként tartozó pontokat érintik, formailag megjelenítik.

/ I. A körbehatárolt tér /

I. 1. Üreg és tartalom

A (kerámia)tárgyak térbeli alkotásként definiálásakor a tér mint fogalom nem csak fizikai meghatározást jelent. Egy alkotás szemlélésekor, a különböző részek vizsgálatok a fizikai színtről rögtön gondolati síkra érkezhünk. A folyamat az elkészítéssel nem fejeződik be, a szemlélő újraalkotja a tárgyat befogadásakor. Nemcsak a tárgy készítője és a tárgy között, hanem a befogadó személy és az alkotás között is folyamatos kapcsolat áll fent.

„Agyagból formálják az edényt

De benne üresség rejlik:

Az edény ezért használható.

...Így hasznos a létező

és hasznot-adó a nem létező.”¹

Lao-ce *Az út és az erény* könyvében többek között arról értekeznek, hogy egy tárgy nem csak az anyaga által létezik, hanem a benne lévő üresség által. A körbehatároló tárgy és a körbehatárolt tartalom egymáshoz való kapcsolódása kölcsönös kiegészítői egymásnak.

Nagyot ugorva térben is időben úgy tűnik, a tárgyakban és a tárgyak mögött megbújó tartalmak vizsgálata ugyanúgy izgatja a mai kor emberét is. Megvizsgálva ezeket a problémákat látható, az alapvető kérdések nem, legfeljebb a megközelítések változtak. Martin Heidegger *A dolog* című előadásában² egy korsó (dolog) lényegi és formai tartalmaival foglalkozik. A bennünket körbevevő dolgok jelentősége abban áll, hogy létezésük és dologságuk által helyezkedik el az ember az őt körülvevő végtelenben.³

A kerámiatárgyak kapcsolata saját üregükkel nemcsak technológiailag meghatározott, hanem a benne lévő és az őt körbevevő térrel is szoros összefüggésben állhat. A tárgyak használatuk által és a befogadás közben töltődnek meg végső tartalmukkal és nyerik el létezésük értelmét, s ez az, ami tulajdonképpen befejezi a tárgyat. Heidegger megkülönbözteti a tárgy lényegét annak fizikai formájától és anyagától, s rámutat a tárgy ürességének lényegére. Nem az anyag, a foglalat, vagy a tárgy alakjának funkcionális részei által lesz lényege a korsónak.⁴ Nem szabad csupán egy falakkal körbehatárolt fizikai ürességnek tekinteni, mivel a tárgy ürege magába foglalja, s meg is tartja azt, ami beleöntődik, így a megtartás gesztusa által azt is magába foglalja, aki teletölti azt. A töltésből az öntés gesztusa következik, így megjelenik az a személy is, akinek ezt a gesztust szánják.⁵ Egy (kerámia)tárgy valamilyen célból készül, amiben az alkotói gondolat által a készítő is benne foglaltatik. A tárgy célszerűségéből következően az a személy is részét képezi a folyamatnak, aki számára készült, mivel az a kínáló személlyel helyzetbe kerül a használat által és közben. A kettejük kapcsolódása által a gondolati-használati tartam már mint közösség jelenik meg, ami a közöttük lévő kapcsolat eszmei megfogalmazódása.⁶ Ezen eszmeiség Heidegger meglátása szerint egyre nagyobb és nagyobb kört ír le a tárgy és a használója körül.

Tehát a tárgyak nemcsak fizikailag, hanem tartalmilag is üzeneteket közölhetnek. Végigtekintve azokon a használati funkciókon, ahol a kerámia szerepelt, látható hogy a közösségben, annak érzelmi és hitbeli életében nagy szerepet játszott.⁷

1 Lao-ce: Tao Te King *Az út és az erény* könyve. Ford.: Weöres Sándor, Tőkei Ferenc prózafordítása alapján. Budapest, 1994, Terricum Kiadó. 11. vers. <http://terebe.hu/keletkultinfo/utereny.html> Letöltési idő: 2012-08-27

2 Heidegger, Martin: *A dolog*. Brémai előadások (IV/1.) – 1949. Ford.: Korcsog Balázs. *Világosság* 2000/2. 59–77. old.

3 Heidegger, Martin: i.m. 59–60. old.: Tanulmánya elején arra mutat rá, hogy a körülöttünk fizikai távolságok legyőzéséből nem következik egyenesen e távolságok tényleges átfogása és megismerése. Bár ezen távolságok áthidalásával könnyebbé válik a dolgok létezésének tudomásul vétele, de azok megértésükkel válhatnak csak közelebbieké. A dolgok fontosak: általuk, létezésük által helyezkedik el az ember az őt körülvevő végtelenben.

4 Heidegger, Martin: i.m. 62. old. „[...] a fazekas, [...] voltaképpen nem is a korsót készíti el. [...] Nem – ő az ürességet formálja meg. [...] az ürességet edény alakjában magába foglalóként állítja elő.”

5 Heidegger, Martin: i.m. 63. old. „A korsóból való kiöntés: ajándékozás [Schenken]. Az öntött folyadék ajándékozásában létezik [West] az edény magába foglalása. [...] A magába foglaló üresség létezése [Wesen] az ajándékozásba van összegyűjtve.”

6 Heidegger, Martin: i.m. 64–65. old. „Az öntés ajándékában, mely innivaló [Trunk ist], időznek [...] a halandók. Az öntés ajándékában, mely egy ital [Trank ist], időznek [...] az isteniek, akik az öntés ajándékát [das Geschenk des Schenkens] az adomány ajándékaként fogadják. [...] Az öntés ajándékában időzik föld és ég. Az öntés ajándékában együtt időzik föld és ég, az isteniek és halandók. Ez a négy [...] egységesen összetartozik. [...] Az öntés ajándéka azt gyűjti egybe, ami az ajándékozó öntéshez tartozik: a kettős magába foglalást, a magába foglalót, az ürességet és a kitöltést mint adományozást.”

7 Domanovszky György: *A kerámiaművészet kezdetei*. Budapest, 1981, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata. E szerepek között ott találhatjuk a táplálkozást, a tisztálkodást, a megtisztulást, az áldozati cselekvéseket, a halotti kultuszt, stb. Figurális kerámiák: 231. old., 247. old. Edénykerámia és figurális kerámia szükségletei: 271. old.

Így érthető, hogy formaviláguk, díszítésük módja és a díszítményeik jelentése az őket körülvevő kultúra és világtér megértés által meghatározott volt. Megállapíthatjuk, hogy a kerámiatárgyak az intim térben használt eszközök voltak, és egy cselekvés, egy gesztus által léptek működésbe. Ezen rítusok mögött olyan vallási tartalom húzódott, ami által a cselekvés is és a résztvevők is más helyzetbe, viszonyba kerültek egymással. Ez hatással volt az őket körbevevő térre is, s ugyanakkor az idő szerkezetére is. A rendszeres ünnepek az idők kezdetéhez repítik a résztvevőket. Megbontják azt, és fix pontokként folyamatosan ismétlődve végigkísérik az ember életét, így biztosítva annak helyzetét az élet folyamában.⁸

Heidegger szerint az öntés gesztusában nemcsak a halandók, de az égiek is megjelennek, akik számára ez fel lett ajánlva.⁹ A dolog önmagán túl mutat, az ajándékozáskor megjelenő kettősség (a halandók és az istenek) a dolgot s a gesztust is magában hordozza.¹⁰ A tárgyakhoz kapcsolódó különböző tartalmak rendszerében a dolgok kölcsönösen kiegészítik és igazolják egymást. Visszatükrözve egymás létezését kölcsönös viszonyuk által válnak létezővé. Heidegger ezt a négyesség metaforájával szemlélteti.¹¹ Ebben a négyességben az egységek különállóként léteznek, de alapvetően összefonódnak. Így az egész a részek összességévé válik, ahol a részek önmagukban, önmaguk által is, s ugyanúgy a többiben, a többiek által léteznek. Heidegger ezt a „sajáttá tevő tükör-játék” fogalmával határozza meg. Úgy véli, ebből a játékból keletkezik az, amit világnak nevezhetünk.¹²

A tárgyakhoz kapcsolódó különböző tartalmak s a hozzájuk kötődő tárgyak, összefüggéseik és különböző kapcsolódásuk által nyerik el igazolásukat. Végigtekintve a különböző tartalmi, formai összefüggések rendszerén látható, hogy az egyes tartalmi részek akár több pontból is megközelíthetőek. Mint egy képzeletbeli rács, melynek pontjai több irányból is visszakereshetőek. A tárgyak olvashatósága alatt ezeknek az összefüggéseknek a feltárását értem. Heidegger ezt körtáncnak ábrázolja.¹³ A körtánc egy gyűrű, amely mindenüvé nyitott, így a részeket mind a maga egységében tartja meg, de ezek hajlékonyan illeszkednek egymáshoz. Így ezt a rendszert szemlélve, többféle irányból is el tudunk jutni ugyanazon tárgy tartalmi meghatározásához. Ahogyan a Heidegger által is gyakran hivatkozott Arisztotelészre támaszkodva megállapíthatjuk: az egész több mint a részek összessége.

I. 2. Formai közösségek

/ 9

I. 2. 1. Szobrászati párhuzamok, kapcsolódások

Alison Britton ezt fogalmazza meg a kerámiáról: „Egy dolog a próza, és egy másik a költészet. A kerámiakészítésben, úgy tűnik, megőrzi annak lehetőségét, hogy mindkettővel szolgáljon, időnként egyazon műtárgyon belül. A kerámiakészítés szóval designról vagy művészetről, és alkalmanként mindkettőről. A kerámiatárgyak vagy azért sikeresek, mert a művészethez hasonlóan megindítják a lelket, vagy, mert, akár csak a design, pontosan megfelelnek egy követelménynek.”¹⁴

Számomra egy használati tárgy és egy szobor ugyanolyan plasztikai értékekkel bírhat. Mindkettő egy információ megtestesülése, az azonban nem egyértelmű, hogy melyik az, amelyik ezek közül a közvetlenebb módon teszi. Igazából nincs arra kulcs, hogyan lehet megfejteni egy tárgy jelentését. Az mindig egyénileg meghatározott, hogy ki mit szemlél egy tárgy formáján keresztül, s ez az alkotó eredeti szándékaitól független.

Szinte nincs olyan tárgy a környezetünkben, ami egyetlen korszakot él meg. S ez befolyásolja az adott kor értelmezését az alkotásokról, tárgykultúráról. Ez mindenképpen hasonlóvá teszi a művészeti és tárgykalkoló tevékenységeket. A tárgyak élet-tartamából az következik, hogy a tárgykalkolás roppant felelősséggel jár. Mivel a tárgyi közeget egy kor egyfajta vizuális arculataként is tekinthetjük, az egymást követő időszakok alatt nem csak ezeknek értéke, hanem a befogadó közeg élményvilága is változhat.

8 Eliade, Mircea: *A szent és a profán. A vallási lényegről*. Budapest, 1987, Európa Könyvkiadó. Profán idő és a szent idő: 61–65. old. Ünnepek: 62., 72–87. old. Mítosz, mint példaadó minta: 87–97. o. Szent történelem, történelem, historicizmus: 97–108. o.

9 Heidegger, Martin: i.m. 64. old.

10 Heidegger, Martin: i.m. 64–65. old.

11 Heidegger, Martin: i.m. 68. old.

12 Heidegger, Martin: i.m. 69. old.

13 Heidegger, Martin: i.m. 69. old. Körtánc: /Reigen des Ereignens/.

14 Britton, Alison: Introduction. In Peter Downer: *The New Ceramics, Trends + Traditions* H.n., 1994, Thames and Hudson. 7. old.

Mikor tárgyakat készítünk, különböző tereket, formákat rangsorolunk, és viszonyítjuk ezeket egymáshoz egy tárgy egészén belül. Ez a fajta gondolkodás az építészetnek és a szobrászatnak is sajátja.¹⁵ „Klasszikus kifejezéssel: »a forma uralkodik az anyagon«.”¹⁶

A kerámia anyagából fakadóan ad különböző lehetőségeket a kettő- illetve háromdimenziós megközelítésekre, s az ezek közötti átjárhatóságokra. A forma a funkciót követve mozdul és fejlődik, s a felületén történő események is a díszítési mód technikájából következve, és bizonyos arányokat és határokat átlépve, akár már térbeli kifejezéssé, és a formai karakter meghatározójává válnak. Így a síkbeli tagoltságtól könnyen eljuthatunk a térbelihez, körplasztikai kérdésekhez.¹⁷ Ezen művelet során egyre több nézőpont csatolódik be a látvány egészébe és az észlelésbe magába, s érkezünk meg lépésről lépésre a térbeli plasztikáig.¹⁸

A technikai meghatározottság kezdeti szakasza után az alkotó képes lesz élni az anyagból eredő lehetőségekkel. A felszín plasztikus tagolása után nem kifelé, hanem befelé, a mélyébe kutat tovább, s üreget nyit meg. Mindenki a saját habitusának megfelelően kezd a megmunkáláshoz. „Észreveszi a telt és üres, tompa és éles, kicsi és nagy, kerek és szögletes, emelt és mélyült közötti kapcsolatokat. Az anyag ilyen tagolása a szobrászat alapja.”¹⁹ Míg végül átfúrva azt, önmagán átfordulóvá, szétnyílóvá teszi, végteleníti, ahol a negatív és a pozitív forma már nem egymás hiányát képezi, hanem egymás szükségszerű kiegészítőiként jelenik meg.²⁰ „Az üreg éppen úgy hordozhat formai jelentést, mint a szilárd tömeg.”²¹

Az előző idézet azt mutatja, hogy formai fejlődés közben a kezdeti alkalmazkodás után egyre szabadabbá válnak a különböző részek, s a funkcióbetöltésen túl már a forma kiegészítőjévé és a tartalom hordozójaként léphetnek fel. A tapasztalatokon alapuló technikai tudás alkalmazása egyre tudatosabban alkotja meg annak formáját. Üreg keletkezik, s majd ez a pozitív forma karakteres kiegészítőjévé lép elő már egyenlő félként.

A külső és a belső tér kialakítása, a tárgy formai részletei viszonyának meghatározása már a szobrászat körét is érinti. Amikor már nem egy egynézetű, korongon készült, centrikus tárgyról beszélünk, átlépünk a többnézetűség, körüljárhatóság kérdéskörébe, ahol már meg kell s lehet határozni a tárgy főbb nézeteit, s meg kell oldani ezek formai összekötését.

Ezt tárgyalja Alison Britton is: „Megszakadt a kerek, függőleges és fényes, hagyományos kerámia körvonalának következetessége – a kerámiatárgyak megkövetelik, hogy különféle szemszögből vizsgálják őket, mert aszimmetrikusak, vagy bonyolult, többszörös elrendezésűek. [...] A kerámiatárgyaknak lehet világosan meghatározott pozíciójuk, beállításuk, nyilvánvaló elő- és hátoldaluk is talán, vagy egy nyugalmi helyzetük, amely különböző hangulatokat kínál. A nyak, has és váll antropomorf jellege, amely a kerámia nyelvezetének alapvető része, nem veszik el annak ellenére, hogy az alakzat lehet nem függőleges is.”²²

A kerámiának mind a festéssel, mind pedig a szobrászattal való kapcsolatát vizsgálta George Woodmann amerikai festő a „*Kerámiadíszítés és a kerámia mint díszítő művészet fogalma*” című cikkében: „Az érzékenység a felszín elrendezésére azok kontúrjaival összefüggésben nem annyira a szerkezet és a tér tartománya, hanem a terek vizuális elrendezéséé.”²³

/ 10

15 Zrinyifalvi Gábor: *Mi a szobor és a plasztika? A plasztikus kép formái*. Budapest, 2007, Meridián – 2000 Kiadói, Oktatási és Művészeti Bt. 23. old. „A hordozót tehát anyagi-tárgyi értelemben nem saját eredeti felületének adottságában, hanem a megmutakozó formájában rögzíti a szobrász.”

16 Zrinyifalvi Gábor: *Mi a szobor és a plasztika? A plasztikus kép formái*. Budapest, 2007, Meridián – 2000 Kiadói, Oktatási és Művészeti Bt. 23. old.

17 „A plasztikus képi megmutakozás sajátossága tehát az, hogy nem a hordozófelületre vetülve jelenik meg, hanem éppen fordítva: a megmutakozás a megmutakozó test térbeli létének megfelelően renndezi el és igazítja magához a hordozóanyag felületét mint a megmutatás helyét.” Zrinyifalvi Gábor: i.m. 23. old.

18 Zrinyifalvi Gábor: i.m. 23. old.

19 Moholy-Nagy László: *Látás mozgásban*. Budapest, 1996, Műcsarnok – Intermédia. Első kiadás: 1946. 217–218. old.

20 Moore, Henry: *A szobrászatról*. Ford.: Mándy Stefánia. Budapest, é. n., Helikon Kiadó. 15. old. Henry Moore így határozza meg a levegőt, ahol az üreg már önállóan megjelenik a szobron belül: „Az első átlukasztott kő valóságos reveláció.”

21 Moore, Henry: i.m. 15. old.

22 Britton, Alison: i. m. 9. old.

23 Britton, Alison: i. m. 9. old.

I. 2. 1. Építészeti párhuzamok

„...A házon ajtót –ablakot nyitnak,

Mert belül üresség rejlik:

A ház ezért használható.

Így hasznos a létező

És hasznot- adó a nemlétező.”²⁴

A szilikát alapanyagú alkotások, ugyanúgy mint a szobrászati és építészeti témájúak, külső és belső terek, pozitív és negatív formák rendszerén keresztül valósítják meg az alkotói szándékot. Funkciójuk az, hogy valamit (egy gondolatot, eszményt, funkciót stb.), vagy valakit szolgáljanak, s ezt a tárgy formájával, fizikai kinézetével mint eszközzel fejezzék ki. „A falak között maradó »űr« az építész számára nem negatívum, hanem mesterségének legfőbb »anyaga« [...]”²⁵ Az alkotó intenciója határozza meg a térkialakítást, vagyis különböző, sajátosan meghatározott terekkel kooperál a tárgy megalkotásakor.²⁶

A kerámiatárgyak formavilága és kialakításuk folyamata sok szempontból hasonló gondolkodást igényel az előbbieken említetttel. Ugyanúgy, mint az építészetben, funkciók egymás mellé illetve egymás alá rendeléséből, és egymáshoz viszonyított és rangsorolt terek kapcsolódásából jönnek létre a tárgyak.

Schrammel Imre így fogalmaz: „A kő rideg tömbben kerül elénk [...] de amikor nekiálltam a faragásnak, nekem elvesztett benne a szobor [...] Ezzel szemben az agyagformák belülről üregek. Igazán az üreget veszem körbe cserépfallal. Egyszerre vagyok bent és kint. [...] A kerámiaszobrot nem mintázza az ember, hanem építi.”²⁷ Összehasonlítva egy épület és egy szilikát anyagból készült tárgyat, nem téve különbséget ez utóbbi autonóm és funkcionális jellege között, s vizsgálva a formai és statikai problematikáját, ugyanazok a törvények élnek az anyag és szerkezet oldaláról mindkét ágazatnál. Bár természetesen nem ugyanolyan méretekről és súlyokról beszélünk, a rendszerük kötöttsége és felépítésük logikája sokban hasonló. Végigtekintve egy épület alaprajzán, illetve egy tárgy formáján, vagy metszetén, követhetőek a funkció szempontjából legfontosabb csomópontok, a terek kiképzése, s az ezek mellé csoportosított, vagy éppen ezeknek alárendelt terek kapcsolódásai.²⁸

24 Lao-ce: i. m. 11. vers.

25 Ferkai András: Ūr vagy megélt tér? Gondolatok az építészeti térről. In Ferkai András: *Ūr vagy megélt tér? Gondolatok az építészeti térről, Építészettörténeti írások*. Budapest, 2003, Terc Kft. 196. old.

26 Moravánszky Ákos – M. György Katalin (szerk.): *A tér. Kritikai antológia. Építészelmélet a 20. században*. Budapest, 2007, Terc Kft. Az építészetben is viszonylag új terület az épületek és a bennük és körülöttük elhelyezkedő tér kapcsolatának vizsgálata. Hermann Sörgel: Az építészeti alkotásnak egyszerre kell átéltnek, szemléltnek és megszerkesztettnek lennie. (105. old.). Csatlakozik Adolf Hildebrandhoz, annak lét-, megjelenés- és hatástér, vagyis „a művészi esztétikus tér” fogalmihoz. Az építész feladatának ez utóbbi megalkotást látja. (20. old.) Hildebrand létformát és hatásformát határoz meg: a művészi ábrázolás lényegét a hatásforma létrehozásában látja, az alkotó feladatának az ebből fakadó benyomás mozgás-képzet keltésében és fenntartásában látja, melyek egymásutániságából újabb eleven kép áll össze (14. old.). Fritz Schumacher (23. old., 137. old.) „konkáv” vagy „negatív” belső teret, és „konvex”, vagyis „pozitív” külső teret fogalmaz meg: az építészeti műalkotás ugyanúgy magába foglalja magát az épület testet, mint a belső és a külső teret is. [...] az építész testek alkotása által a kettős téralakítások művészetét” (23. old.). August Schmarsow az építészetet az ember külvilággal való kapcsolata eredményének, anyagi kifejezésének tartja. Rámutatott a mozgás és az észlelés és az építészet közötti térbelisége közötti szoros kapcsolatra (15–17. old. illetve 58–63. old.). Moholy-Nagy László a téralakítás céljának és eszközének a különböző érzékeinket együttesen megfogó és tartósan fenntartó „organikus térélmény”-ként fogalmazza meg (25. old.). Ehhez a térbeli elhelyezést, a „térbeli viszonylatokat” határozza meg alapként az élménytartalom befolyásoló eszközeként (126. old.). A főbb tér- és építészetelméleti munkák összefoglalásához ld. Moravánszky Ákos: A tér fogalma az építészetben című tanulmányát az idézett kötetben (8–34. old.).

27 Fekete György: A kerámiaszobrot nem mintázza az ember, hanem építi. Schrammel Imre „időlenyomatai”. *Magyar Iparművészet*, 2007/3. 14–15. old.

28 Egy tárgy, legyen bár használati célzatú vagy egy gondolat autonóm alakban történő megfogalmazódása, számos, különbözően szemlélt és rangsorolt terek rendszeréből áll össze. A pozitív s a negatív, a szükségszerű és hasznos téralakítás kérdéseivel találkozhatunk itt. Szükséges téralakítás alatt a funkciók vagy a kulturális kontextus által megkívánt térformálást értem, amely az ezek követelményeinek legjobban megfelelő formai alakítás révén jön létre. A tárgyak kultúrába való beágyazódása, nyomon követhető a tárgyak formai kiképzésén, eszményén. E kiképzési módok a mindenkorai életkörülményekhez igazodnak, reagálva azok változásaira, s a születendő újabb igényekre, legyenek azok gyakorlatiak, vagy egyéb, a társadalom által meghatározottak. Itt elég akár a legegyszerűbb példát is vennünk a kerámia tárgyköréből: az őskori tárgyak alapformáinak fejlődési lépcsőfokait vizsgálva a különböző és funkciók és alapformák kialakulását és ezek fejlődésének fokait. Domanoszy György: i.m. Az életmód és körülményekből fakadó új igények kialakulásából vezeti le a kerámiatárgyak megjelenését. Táplálkozásbeli funkciók változásai, földművelés megjelenése: 112–113., 115. old. Új anyagú és gyorsabban előállítható edény igénye: 118., 121. old. Funkciók és formák: 124–125. old. Alapformák kialakulása, funkciók szerinti formai tagolások: 142–144. old. Agyagfigurák és rítusok: 112., 121., 165–230. old. Figurális edény, rituális és vallási célok: 231–261. old. Hasznos tér alatt értem, ami már nem szükségszerű – a felhasznált elemek nem befolyásolják a tárgy szerkezetét, funkcióját –, az alkotó saját (tudatos vagy önkéntelen) választása alkalmazásuk mértéke és mikéntje a tárgy egészén belül, gondolati, vagy formai célzatának kifejezéséhez, erősítéséhez. Ugyanez történt az ősidők során is, mikor a különböző díszítő elemek a kezdeti alárendeltség után előtérbe kerülve a formai karakter tudatosan módosító elemeivé váltak a gondolati, fogalmi, és fontossági sorrendet követve. Domanoszy György: i.m. A különböző díszítési módok megjelenése és ezek funkcióval történő párosítása: 154–161. old. Figurális kerámia: 165–230. old. Figurális edény, reliefek: 231–261. old.

A tárgy végső célja az, ami meghatározza belső tereinek differenciáltságát, és kapcsolódási módjukat, illetve, hogy a külső forma kiképzése milyen mértékben tesz hozzá a tartalomhoz. A funkcionális héjszerkezet nagyon kevésbé, mondhatni minimálisan engedi meg a tárgy belső és külső sziluettjének különbözőségét. Kívülről befelé és bentről kifelé, meghatározott módon építkeznek a tárgyak. Bármelyik készítési technikát is tekintjük, a lényeg, hogy egymásra épülő, egymás után következő fázisok során készülnek el a kerámiaalkotások, miközben hol pozitív formaként, hol negatív formájában jelenik meg az anyag. A kerámia elkészültének legfontosabb momentumja azonban az, hogy ezeket a különböző lépcsőfokokat nem szabad felcserélni, vagy egyszerre többet átlépni. Úgy, mint egy épület megépítésénél, ahol csak a jó alapozás után lehet továbblépni, s a részek egymás mellé és fölé való beépülése az, ami megtartja a szerkezetet.

A különböző kategóriák, a tárgy formáját és fizikai létét meghatározó készítési módok s díszítési technikák közti határvonalak nagyon vékonyak, s egymásba folyhatnak. Tudatosítani kell, hogy különböző célok által alkalmazott részek ugyanúgy szerkezeti befolyással bírhatnak, mint a funkciót követők. Felületében és térben is tagolhatják a tárgy egészét. A forma az eszmeiséget követve differenciálódik, és egyes részek jobban kihangsúlyozódnak, míg mások visszahúzódnak. A tárgyak formai megbontásához és formai részleteinek kialakításához és kezeléséhez már egy tapasztalatokon nyugvó tudás szükséges, ami arra vonatkozik, hogy hogyan bontom meg a tárgy felületét, formáját, s milyen eszközöket használok fel a figyelem megragadásához. S legvégül meg kell tanulni, fel kell tudni ismerni azt a határt, amin átlépve az egyik a másik hátrányára dominál. Tehát fizikailag, tartalmilag és technológiailag is meghatározottak a tárgyak.²⁹

I. 3. Térbeli változások

Az elkészülés folyamán a kerámiatárgyak jelentős méretváltozás során jönnek létre.³⁰ A tárgy elkészítése ezért eleve térnagyítással kezdődik, amivel így is csak hozzávetőlegesen lehet a végső eredményt elképzelni. Ez a bizonytalanság nem csak a zsugorodás miatt áll fenn. Egy kerámiaplasztika a szoborállapotból a kisplasztika, vagy a kerámia területéről oly jól ismert nipp kategóriájába csúszhat akár méreteinek változásai miatt. Ezzel nem esztétikai ítéleteket kívánok kifejezni, hanem arra az érzékeny kapcsolatra szeretnék rámutatni, ami a forma, a méret és a tartalom között áll fenn. Ehhez még társul az anyagban történő átfordítás, amelynek során a tárgy eredeti paraméterei alapvetően megváltoznak, s az eredeti jellege mellé teljesen más tulajdonságok társulnak az égetések után.

A kerámiatárgy elkészültének minden fázisában mozog. Mozgatva és formázva van, miközben előkészítjük, ugyanúgy, mint amikor a különböző technológiák során végleges alakját kialakítjuk. A méret- és formaváltozások jelen lehetnek az ezt követő technológiai lépcsőfokok során is. Ez nem csak tudatos változás lehet, ezek egy része lehet nem előre betervezett. Itt az alkotó habitusa az, ami eldönti, hogy hogyan dolgozik együtt ezekkel vagy esetleg ezek ellen.

A tárgyak és felületük aktív cselekedet eredményei. A kerámiához hozzátartozik a tapintás, ami egyfajta információs csatornaként eszközül is szolgálhat. Az anyag nagy teret ad a belső, spontán kifejezésekhez, s azok végleges rögzítéséhez, mely, mint üzenet, a későbbiekben vizuálisan és taktilis eszközökkel is olvasható. Sokfajta üzenetet, gesztust lehet az agyagban hagyni, mely a tapintás által is magunkévá tehető.³¹ Ez egyfajta irányított interpretációt alakíthat ki, amivel a szemlélő átszűrve az információkat saját csatornáin, tulajdonképpen befejezi az alkotást. Nem felejtethjük el azonban azt, hogy egyénenként változó, hogy mennyire vagyunk nyitottak ilyenféle olvasatra, illetve mennyire vagyunk birtokában annak a tudásnak, tapasztalásnak, amivel dekódolhatjuk az előttünk lévő alkotás tartalmait. Viszont az emberiséget az ősidőktől kísérik a kerámiatárgyak. Használati tárgyként fizikai kapcsolatban állnak velünk. S ezt a fajta előítéletet szintén akaratlanul mozgósítják a befogadók, mikor egy kiállított kerámiaalkotással szószserinti fizikai kontaktust akarnak kezdeményezni.

²⁹ Moholy-Nagy László: *Az anyagtól az építészetig*. Budapest, 1968, Corvina Kiadó. Első kiadás: 1929. 186. old. : „[...] az alkotómunkánál nem a jellegzetes jegyek és elemek bőséges, kimerítő ismerete a fontos, hanem képesség és merészség arra, hogy a meglévő alkotóelemekből új formaviszonylatokat tudjunk alakítani, s az új összefüggések révén a szokottól eltérő új jelentéssel töltsük meg azokat.”

³⁰ A kerámiát elkészülésének minden fázisában elkísérik a különböző mozgások, térfordítások. Tömör, illetve üreges, pozitív és negatív formák egymásmellettsége, illetve változása során alakul ki a végleges célnak megfelelő forma. A korongozással előállított tárgyak a tömör földből, agyagtömbből kerülnek kialakításra egy üreges formává. Sokszorosított tárgyaknál, a tárgy első megfogalmazódása papíron, kétdimenziós tervként jelenik meg. Majd a gipszmag készítés során, pozitív formaként láthatjuk tömör tárgyat, amikor is már a forma sziluettjét mutatja be, de persze ez még nem a végleges tárgy. Így az előzetesen meghatározott százalékkal felnagyított gipszmodell nagyobb, s tömör. A benne lévő üreges forma sokszorosítás során jön létre. A nyers tárgy már a tartalomnak és a formának is megfelelő, de az adott agyag szerkezetéből adódó égetési zsugorodás miatt, méreteiben, űrmértékében még nagyobb. Az egymást követő technológiai lépcsőfokok során alakul ki a végső, az alkotó és az anyag által meghatározott forma, ami égetések során éri el végleges méretét és kinézetét.

³¹ Egyfajta kapcsolat alakul ki az alkotó és a szemlélő között, mivel ha magunkéknak érezzük, olvasni tudjuk a tárgyat, akkor bele tudunk helyezkedni az alkotó gondolatmenetébe.

A térbeli változás nem csak fizikai méretváltozást jelenthet, mivel a tárgyak életpályájuk során térben és időben különböző helyszíneken tűnhetnek fel. Ez a társadalmi helyzetének változásaira is rámutathat. Korának változásával jelentései, funkciói s ezek sorrendisége is megváltozhat. Múzeumok emlékműanyagában számos kerámiatárgyat találhatunk, amelyek egy kor és kultúra képviselőiként vannak kiállítva. Ezeket a tárgyakat kihelyezésük módjával elválasztódnak eredeti használatuktól, s ebben a speciális, mesterséges helyzetben találkozhatunk »puszta tárgyiasságukkal.«³² Ebben a helyzetben a mi értelmezési szemléletünk irányultsága az, ami befolyásolódik. Az érzéki észleletünkkel összekapcsolva arra a korra ismerünk rá, ami azt a tárgyat létrehozta.³³ Nem csak formai, hanem tartalmi változáson mehetnek át egy letűnt kor képviselőjeként, miközben ugyanúgy egy gondolkodást, egy alkotási módot és koncepciót mutatnak be.³⁴

Az épületek – mint minden alkotott tárgy – több generáción át képviselik egy adott kor térről vallott eszményét. Az újabb generációk megpróbálják integrálni vagy átalakítani őket, akár eredeti funkciójuk elvesztése árán is. Gyakran találkozhatunk avval a jelenséggel, hogy nem az adott épület, hanem a környezet változik meg fizikailag. Ezek a tárgyra és a műalkotásokra is jellemzőek, bár ebben az esetben a tárgyak utaznak, s így cserélődik ki a fizikai és személyes környezetük, míg az épületek nem (legalább is nagyon ritkán), hanem esetleg környezetük változik meg. De mindkét esetben a környezet befolyásoló tényezője ugyanúgy nyomon követhető. Ugyanez történhet autonóm tárgyakkal-szobrokkal is, elég azt megfigyelnünk, hol, s milyen környezetben bukkannak fel. A kiállítótér vagy az épített környezet megváltozása befolyással bír az alkotás tartalmiságára, értékeinek sorrendiségére.

I. 4. A mozgás és a téri érzékelés kapcsolatai

A mozgás a téri érzékeléshez elengedhetetlen. Nem csak a mozgásból adódó térbeli változások és hatások miatt, hanem a mozgással párhuzamosan eltelt idő is befolyásolja az élményeket, illetve ezek egymásra épülését. „A taktilis érzékelés szerepének ilyen mérvű kiemelése nem véletlen. A térlátás szempontjából elsődlegesnek tűnő percepció csak akkor válik reálissá, ha a látott tárgy képéhez a tapintható anyagszerűséget asszociáljuk. A térbeliségből nyert képzetünk taktilis emlékképekhez kapcsolódik még akkor is, ha a képzetet közvetlenül létrehozó inger vizuális vagy auditív eredetű.”³⁵

/ 13

A szobrok és egyéb plasztikus alkotások befogadásakor a változó nézőpontok egymásutánisága, egymásra épülése adja meg a befogadói élményt. A tárgy körbejárható, illetve a mozgás által mutatja meg különböző oldalait és karakteréből adódó tulajdonságait. Hogy a plasztikus alkotás befogadásához szükséges itt tárgyalt elemek mennyire összetettek, Adolf Hildebrandot idézem: „[...] sem az építész, sem a szobrász nem művészek addig, amíg csak reális formát alakítanak magában, egyszerű létformát, hanem csak akkor, ha azt az optikai benyomás mértéke szerint értékeltnek fogják fel és ábrázolják, mint hatásformát, úgy hogy az erről való benyomás éppoly élénken ösztönöz a határozott mozgás-képzetre, amint ezek újból eleven képpé egyesülnek.”³⁶

32 Zrínyiifalvi Gábor: i. m. 43. old.

33 Zrínyiifalvi Gábor: i. m. 42–43. old.

34 Hernádi Miklós: *Tárgyak a társadalomban. Bevezetés a tárgyak rendszerébe*. Budapest, 1982, Kozmosz Könyvek. Hernádi különböző funkciókat nevez meg, melyek a tárgyakat kísérik élethosszuk során. Ezek: a pszichológiai (érzelmi és jelképes jelentések, ld. 27. old.), szociológiai (a társadalmi hovatartozást adják meg, ld. 28. old.), gazdasági (forgalmi értékük, ld. 28. old.), dokumentáris értékek (a tárgy korán túllépve saját korán és kultúráján, pótlólagos jelentéseket kaphat, valamilyen tudományos, vagy egyéb érdeklődést kelthet egy másik korban és kultúrában, ld. 28. old.). Valamint egyszemélyes jelentésről 53. old. (intimizálás), és többszemélyes jelentésről is értekeznek: 60. old. (rangjelkép és státuszszimbólumok), illetve meghatároz személytelen jelentéseket, elvont értékeket (85. old).

35 Szentkirályi Zoltán: A térművészet történeti kategóriái. Részletek. In: Moravánszky Ákos – M. György Katalin (szerk.): i. m. 209–217. old. Szentkirályi Zoltán: i. m. 212. old.

36 Hildebrand, Adolf: Későbbi tanulmányok a forma problémájához. Részlet. In: Moravánszky Ákos – M. György Katalin (szerk.): i. m. 47–53. old. 51–52. old.

Azt, amit szemügyre veszünk, egy elképzelt kör középpontjába helyezzük, s ahogy körbejárjuk és letapogatjuk felületét, észrevétlenül leválasztjuk környezetéről.³⁷ Az emberi látásnak fontos tartozéka és feltétele a mozgás.³⁸ „A plasztikus képjelenség szemlélése közben ugyanis a befogadó a helyzetváltoztatásából és a mozgásából fakadóan újabb és újabb nézőpontot reprezentáló érzéki képhez juthat hozzá, s mindezt az ő egzisztenciája teszi lehetővé.”³⁹ Ezt az is bizonyítja, hogy elménk képes ezeket a képeket váltogatni, ha szükségszerű a befogadás céljából, tehát nem passzív, hanem aktív az észlelés.⁴⁰

Mi is történik tulajdonképp? Nem tudjuk egyszerre átfogni a teljes tárgyat, mint a minket körbevevő teret sem. Mivel a plasztikus alkotások mindig más oldalukat mutatják, egymás után felfűzött képek sora köti össze az élményt, ami így pillanatnyi látványok, képek egymásutánosságából áll össze. Az élmény a különböző nézetből tapasztalható sziluettek, fényárnyékhatások, taktilis tapasztalatok sorából áll, és mint egyfajta fotó animáció, folyamatosan változó, egymásra épülő képek (tapasztalások) összességéből tevődik össze.

Moholy kiemeli azokat a lehetőségeket, amelyek összetettségük folytán hatékonyan szolgálják az aktív befogadást:⁴¹ a „szükséges elemek olyan téri alakzattá rendeződnek, amely térélménnyé válhatik [...] téralkotásról csak ott beszélhetünk, ahol az érintkezést, a mozgást, a hallási és látási élményeket térbeli viszonylataik tartós feszültségében ragadtuk meg.”

„[Az] ember számára a tér – a testek helyzeti viszonylata – elsősorban látószerve révén válik tudatossá, a látható helyzeti viszonylatoknak ez az élménye azután mozgás útján: saját helyzetünk változtatásával – és ezzel párhuzamosan tapintóérzékünk segítségével ellenőrizhető. További térélmények lehetőségei rejlenek hallás-és egyensúlyszervünkben.”⁴² Mivel „a tér érzékeink útján tapasztalt realitás. Éppolyan emberi tapasztalat, mint a többi, éppolyan kifejezési eszköz, mint a többi, mint más realitások, anyagok.”⁴³

Összefoglalva az előbbieket, a plasztikus alkotások befogadása nem passzív, újabb, komplexebb élmény megszerzésére serkentenek, s ezt különböző elemeik tudatos elrendezésével érhetik el, illetve kell elérniük.

I. 5. Kortárs példák

/ 14

A kerámia alkotások sok tudott és ki nem mondott, mégis öröklött tartalmat hordoznak magukkal, s korántsem biztos, hogy alkotóként vagy szemlélőként félre tudjuk vagy akarjuk ezeket helyezni. Ezen tartalmak hatása annyira erős lehet, hogy egy szokatlan, a kerámia határait feszegető tárgy megközelíthetlenné válhat számunkra. Viszont a kerámia történetében a technikai újítások, vagy tárgyak szokatlan helyzetekbe való helyezése, új megközelítéseket hoztak magukkal. Minden újítás kaland vagy küzdelem, mivel a gondolatot egy olyan anyaggal kell kifejezésre juttatni, aminek szerkezeti és technológiai meghatározottsága döntő fontossággal bír.

Az újszerűség, a szokatlan, radikális változtatások és kérdésfelvetések ugyanannyi lehetőséget, mint csapdát rejthetnek. A végeredmény lehet anyagszerűtlen (bár ez a meghatározás ma már megdőlni látszik), vagy akár az agyag egy teljesen új oldalának megmutatkozása. A következőkben olyan alkotókat veszek sorra, akik a teret különböző oldalról vizsgálják, a kerámia tartalmi örökségét, az anyagban és technológiában, illetve a formai alakításban rejlő lehetőségeket kihasználva.

37 Zrinyifalvi Gábor: i. m. 47. old.

38 Zrinyifalvi Gábor: i. m. 129. old. 285. lábjegyzet. Ennek alapvető jelentőségét az bizonyítja, hogy egy állókép szemlélése során is minimális mozgásra van szükség – a szem helyzetváltoztatására –, mert a változtatás nélkül nem tudnánk észlelni azt. Az egymást követő pillanatokban, különböző pontokat „fogunk be” és az elménk ezekből az emlékképek sorából kialakít egy egységes jelenséget.

39 Zrinyifalvi Gábor: i. m. 130. old.

40 Zrinyifalvi Gábor: i. m. 130. old.

41 Moholy-Nagy László: i. m. 196. old.

42 Moholy-Nagy László: i. m. 195. old.

43 Moholy-Nagy László: i. m. 195. old.



1. Greg Payce: *Al Barelli* / 2001

Greg Payce

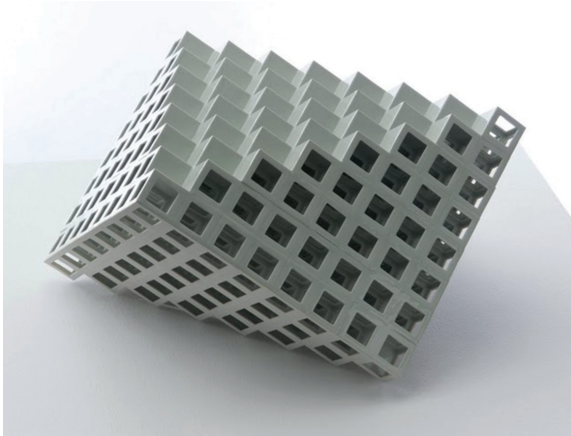
Greg Payce sem a funkcionális alkotókhöz nem tartozva, sem nem nyerve teljes elismerést képzőművész-szobrászként, egyesíti munkáiban a forma és a funkció ellentmondását, és látszólag „mindig csak” használati tárgyakat készít. Payce munkásságát számos alkalommal úgy írják le, mint multikulturális mozaikot, játszva az alapvető művészeti kategóriákkal és fogalmakkal. Gyakran dolgozik sorozatokkal, ugyanannak a formának a különböző ismétléseit elkészítve, és változatos kulturális keretekbe ágyazva adja meg alkotásai kontextusát. Munkásságára alapvetően edénykészítés jellemző, hisz abban, hogy az edények lényegileg az emberi alak absztrakciói. „Ezek [Payce munkái] mind edények. [...] Nem próbálok tagadni a hasznosságot. Minden kerámia készletem nyitott edényforma” – fejt ki. „A munkám abba az irányba ment, hogy az edényformákat a kerámia gazdag történeti kontextusában fogalmak utáni nyomozásra használom.”⁴⁴ Tárgyak külső negatív formáit, vagyis a tárgyak között kialakuló negatív tereket használja mint tulajdonképpeni alkotást. Az olasz hagyományokból jól ismert alborellók, patikaedények polcokra felhelyezett formái között kialakított – a használatot megkönnyítendő – formaképzési logikát emeli át tárgyaiba, illetve közé. Számára a kerámia inkább a diskurzusról, semmint az anyagról szól. „A kerámia elgondolásokról és a kultúra átviteléről szól” – állítja. „Az agyag nyersanyag, a kerámia pedig egy kiégetett kulturális tárgy. A kettő fizikailag és fogalmilag nagyon különböző. Különösen érdekel, a kerámia hogyan alakította történelmileg a kultúrát. Lenyűgöző annak tanulmányozása,

/ 15

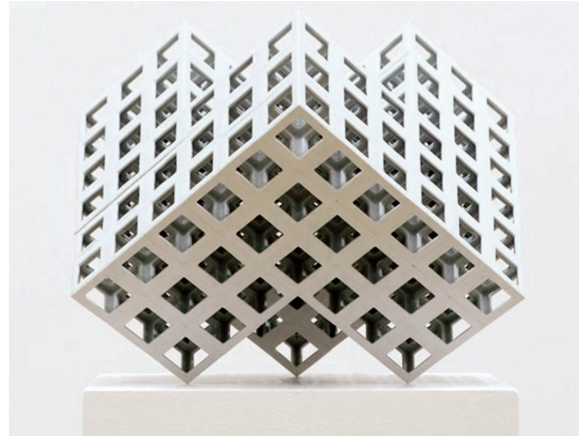
az emberek hogyan és miért készítettek dolgokat, és hogy ezek a tárgyak miképpen illeszkednek az adott kor társadalmi és esztétikai kereteibe.” Az egyetemen melléktárgyként antropológiát hallgatott, amely az ősi kerámiák és a világ minden tájának művészete iránti élethosszig tartó elragadtatását táplálta. Egyaránt dolgozik agyagedényekkel, porcelánnal, helyspecifikus területeken pedig bronz és alumíniumöntvényvel. „Mindig hagytam, hogy a munkám annyira vezessen engem, amennyire én vezetem a munkámat” – mondja. „Nem hiszek abban, hogy az elgondolások fontosabbak lennének, mint a tárgyak, anyagok, folyamatok vagy a technológia. Annak alapján fejleszttem ki az ötleteket a munkámban, ahogyan a dolgokat létrehozták, és különösen, ahogyan a technológiát, saját technikáinkat és készségeinket használjuk arra, hogy új, tiltott és izgalmas irányokba mozduljunk.”⁴⁵

⁴⁴ Payce, Greg: *Artist's statment. Possible worlds* <http://www.acad.ca/gpayce.html>. Letöltési idő: 2012-07-11 „A virtuális és a valódi tartalmak birodalma egyedülálló elbeszélés lehetőségét nyújtja. A kerámia alborellók formái közötti negatív terek dimenzióval nem rendelkeznek, furcsa módon mégis háromdimenziós képpé válhatnak. Az ember és az edény közötti archetipikus kapcsolatok szükségképpen materializálódnak. Háztartási környezetben a fazekasság annak lehetőségét teremti meg, hogy az emberek élete tapintási, használati, vizuális és intellektuális tapasztalattal telítődjenek, ami gyakran finom és mély hatást gyakorol rájuk. A kerámia diskurzusának belsejéből fakadó megközelítések alapvető szerepet játszanak a munkámban. A kiindulási stratégiát az jelentette, hogy fizikai szempontból tekintsek a háztartási kerámiatárgyakra, tehát valós időben és háromdimenziós térben. E kerámiaformák virtuális újraközlése szintén egyedülálló lehetőséget biztosít a munkák kiterjesztésére.”

⁴⁵ Mc Kenzie, Heidi: Greg Payce – Illusions. *Ceramics Monthly*, February 2012. 39–41. old.



2. Yoichiro Kamei: *Lattice receptacle – Boundary of light and darkness*
Porcelain / h26 × w50 × d57 cm / 2007



3. Yoichiro Kamei: *Lattice receptacle 06-1*
Porcelain / h30 × 37 × d47 cm / 2006

Yoichiro Kamei⁴⁶

A kinn és a benn, a rész és az egész érzékeny viszonya megfogható, szemlélhető a tárgyak teljes egészén belül. A lépcsőzeten építkező pozitív formákra a különböző egységeken és a tárgy egészén belül is negatív terek válaszolnak, s engednek betekintést a tárgy belső rendszerébe. Látszólag számtalan mennyiségű, sokszorosított geometrikus alapforma – kocka – egyforma arányú kimetszéséből és összeépítéséből, azok megszerkesztett elrendezéséből jönnek létre az alkotások.

/ 16

Yoichiro Kamei munkáit az egymás mellé és alárendelt terekkel építkezés, a pozitív-negatív formák, a telt és üres felületek, a fény és árnyék kettőse, a robosztus tömegszerűség és az áttört szerkezet párosa jellemzi. Az áttört elemek kivágásai és a meghagyott síkfelületek, melyek az összeépített elemek összeadásából jönnek létre, és az anyag vastagsága mind-mind egy arányrendszer részei. A tárgyak az építészettel erős rokonságot mutatnak.

A művek összetételének mérnöki módon meghatározott – már-már merev – ridegségét az anyag törékenysége, áttetszősége, az anyag finom mozgása és a megépített rácsozat törékeny ritmusa oldja. A pozitív és negatív formák, a telt és üres felületek, a fény és árnyék kettőse, a robosztus tömegszerűség és az áttört szerkezet ellentétével dolgozik. A tárgyat nem lehet passzívan szemlélni, megmozgatnak, körbejárásuk során lehet összeállítani a felépített rendszer logikáját, és megcsodálni a minimál forma és a kivitelezési technika precizitását, szépségét.

Yoichiro Kamei az egyik legkiemelkedőbb fiatal művész Japánban. Több mint tíz szülő kiállítást rendezett az elmúlt tíz év során, többek között: Kioto-, Aichi-, Osaka-, és Faenza-ban. 2004-ben, az Első Taiwan-i Nemzetközi Kerámiabiennálé díjazottja, és a 2010-ben Kioto City Prize – az egyik legrangosabb Japán művészeti díj – birtokosa is lett.

Peter Voulkos

Peter Voulkos⁴⁷ az 1950-es évek egyik meghatározó művésze volt. Kerámiaplasztikai a tradicionálisabb palack és edényformákhoz térnek vissza. Ezen munkák léptéke és struktúrája inkább a szobrászathoz, mintsem a funkcionálisabb tárgyakhoz kötik őket. Felületi jelenségeket, színezéseket és manipulációkat próbál ki tárgyain úgy, hogy ne sértse közben a tárgy edény jellegét. Az *Untitled* (1980), és az *Untitled* (1981) fatüzes kísérleteket dokumentálnak. A technika folytán visszatérünk a felület és a színezés kiszámíthatatlanságához. Olyan egymásra halmozott hengeres formákból áll, melyek a palackforma alját, és különböző részeit adják meg. A használhatóságra való utalás evvel ki is merül, s koncentrálhatunk azokra a vágásokra, és metszésekre, amelyek szándékosan sértik a falakat, és tagadnak minden funkcionalizmust. A munkák tradicionális, korongozott formákból állnak, a maguk egészében semmilyen funkcióra nem utalnak, és teljes egészükben szobrászati tárgyként

⁴⁶ <http://www.triangulationblog.com/2011/07/yoichiro-kamei.html> letöltési idő: 2012-08-27

⁴⁷ Marshall, Richard-Foley, Susanne: *Ceramic Sculpture. Six Artists*. New York, 1981, Whitney Museum of American Art. 40–42. old. Többek között az ő személyének és alkotói munkásságának köszönhető, hogy az agyag más egyéb efemer anyaggal egyetemben bekerült a képzőművészeti kifejezőmód első számú médiumai közé. Kedvelt eszköze volt a mázak alacsony tűzön való használata, mivel ez a technológia a hobbfazekassághoz sorolódott korábban. Az epoxy-gyanta használata kiégetett tárgyakon is az ő nevéhez fűződik. A festék élénk színeit a tárgy szerkezetének kiemeléséhez használta.

4. Peter Voulkos: *Untitled* / 19805. Peter Voulkos: *Untitled* / 1981

léteznek. A korongozott elemek, táblák fel vannak vágva, ki vannak hasítva, ami által feltárul a belső tér, a falvastagság és azok a nyitott területek, amelyek végigfutnak a tömegben. Ezek a munkák a forma nagyobb komplexitását mutatják, és a fényre, az árnyékokra, a tömegre, a térre aktívan utaló felületeket eredményeznek. Az eredetileg funkcionális és tradicionális kivitelezéssel készült elemek összeépítéséből alakulnak ki a plasztikák, melyek magukon őrzik az emberi kéz és a mozgás lendületét és frissességét. A szépség viszonylagossága, az anyaggal történő ösztönös, közvetlen kommunikáció formái dokumentálódnak a tárgyak formáiban és részleteiben az égetés során. Spontán, erős gesztusok, határozott megformálás jellemzi. A nyers formában torzított, gyakran hasított és karcolt, ütéssel formált elemek egymásra épülésével összeadódnak a tartalmak és formák, ugyanakkor az eredeti kézműves jelleg átíródik. A használati tárgyak művészeti alkotássá való válása a falak radikális, gesztusszerű megmozgatásával történt.⁴⁸

Ruth Borgenicht

A látszólagos ellentmondásokkal foglalkozik Ruth Borgenicht kerámia szobrain belül, melyek a kerámiához tapadó előítéletek megkérdőjelezései. Az újszerűség és innováció jellemzi alkotásait. Munkáin jól követhető a matematikai tanulmányokkal eltöltött idő. A tárgyak inspirálója a klasszikus páncéling szövete, melynek szerkezete számára a védelmet és az időtlenséget fogalmazza meg. Az agyagba átültetett szövet ellentmondásossá válik, mert miközben vizuálisan erős és áthatolhatatlan, elrejti a benne rejlő bizonytalanságot és törekenységet.⁴⁹

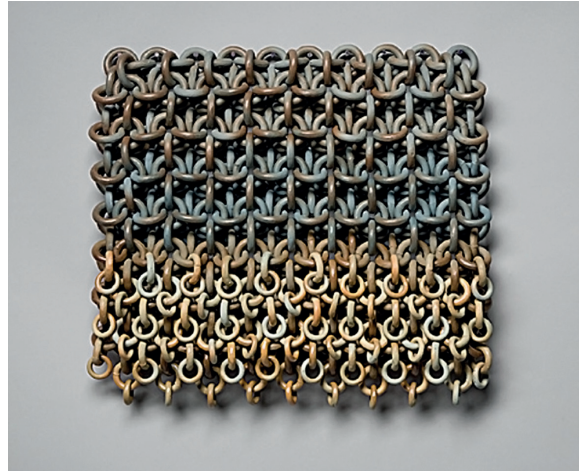
Öntött kerek szemekből összefűzött mozgó rendszereket készít. Egy függönykarika formáját levéve sokszorosítja a szemeit, s ezeket egy oldalon bevágva és kinyitva fűzi össze a szerkezetet. A szemeket megszínezi. Az első elkészült tárgyak még egyszínűek voltak. A későbbiek során került bele koncepciójába a színezés és a térbe beforduló forma. Általában a klasszikus függönykarika arányát felhasználva, egyszerű geometrikus alapformákat épít fel. Érdekli a szerkezet, a szín, és egyéb anyagokból készült szemek együttes használata.

⁴⁸ Marshall, Richard-Foley, Susanne: *Ceramic Sculpture. Six Artists*. New York, 1981, Whitney Museum of American Art. 40–42. old. videó: <http://vimeo.com/6773799> Letöltési idő: 2012-08-27

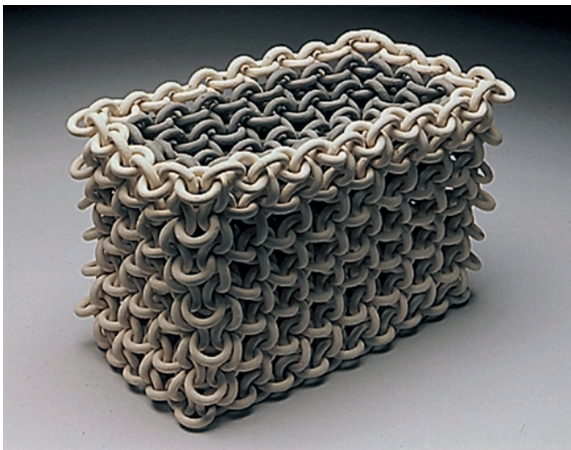
⁴⁹ Ruth Borgenicht: Artist Statement: <http://www.ruthborgenicht.com/about.php/> Letöltési idő: 2012-08-27



6. Ruth Borgenicht: Kiállítási enteriőr
<http://craftcouncil.americancraftmag.org/magazine/article/blown-away-clay/>
 Letöltési idő: 2012-09-12



8. Ruth Borgenicht: Square Landscape: Sky & Water / 16 x 14 x 2.5" / 2007
<http://ruthborgenicht.com/gallery.php/wall/sky&water/>
 Letöltési idő: 2012-09-12



7. Ruth Borgenicht: Cubed Rings II 11 x 9 x 16" / 2004
<http://ruthborgenicht.com/gallery.php/baskets/cubed-rings-II/>
 letöltési idő: 2012-09-12

A pályájának kezdetére jellemző dobozszerű, geometrikus formavilág után érdeklődése a textilhatást mutató művek felé fordult. Egyszerre foglalkozik ezekkel a rácsokkal, mint használati tárgygal, mozgó plasztikaként, s mint képi médiummal. Általában színezi alkotásait, mely technikát a szerkezet bizonyos részeinek kiemelésére vagy dominanciájának növelésére használ. Az egész rendszerén keresztül bizonyos részeket kiemelve a színekkel komponálja meg a műveit. A függesztett képeknél használja az anyag súlyát, ami a gravitáció és a súlypont hatására finoman megmozdítja a képet, miközben az egységek megtartják a rendszert magát. Egy tárgyon belül, a szemek arányainak megváltoztatásával is megmozgatja azok térbeli formáját.

A galériák etikettje persze tiltja a megfigyelőknek a megfogást vagy tapintást, de ha lehetséges lenne, Borgenicht inkább azt preferálná, hogy lehetővé tegyék az emberek

számára a kézbevételt, vagy hogy más egyéb módon is megtapasztalják az esetleges mozgását az egyes daraboknak. Ugyanúgy izgatják a hangok, mint munkái mozgatása, s ezt ugyanúgy szerves összetevőnek tartja. A tárgyak a törékenység és a mozgás fogalmi kérdéskörét feszegetik. Az anyagban történő átírás átlényegíti az eredeti tárgyat, ami így egyszerre hat textíliaként, és működik mint mozgó kerámiaszobor.

Szeret játszani a méretekkel, elviszi az arányokat a végletekig, ami már a mozgást is megkérdőjelezi akár. Nem csak láncokat alkalmaz mozgó rendszereihez, érdeklik az egymás mellé sorolt elemek összesimulásából létrejövő mobil kerámiaplasztikák is. Mindezek mellett más anyagok bevonásával is kooperál, fémszemekkel sűríti fel, egészíti ki tárgyait.⁵⁰

50 Clark, Jimmy: Ruth Borgenicht. *Articulated Spaces. Ceramic, Art and Perception*. No. 66. 2006. 90–93. old.

I. 6. Doktori mestermű

I. 6. 1. Tervezési koncepció

A céloom olyan alkotás(ok) létrehozásában állt, amelyek formai kialakításukkal, változtathatóságukkal vagy variálhatóságukkal a szemlélőt aktív kommunikációra serkentik, és ezt a viszonyt fenn is tartják a későbbiekben. A tárgyak értelmezéséhez és befogadásához hozzá tartozik a közöttük létrejövő szó szerinti közvetlen kapcsolat. A tárgy maga egy kiindulási „alapszituáció”, amit mindig az övele épp kapcsolatba kerülő befogadó alakít újra és újra minden találkozáskor. Az együtt eltöltött idő meghatározó, mivel céloom volt, hogy tanulható legyen a tárgy, használata és működése játékos és variálható legyen, sikerélményt nyújtson és elgondolkoztasson. A tárgyakkal való közvetlen és aktív viszonyt szántam annak biztosítékául, hogy a szemlélő átélhesse az alkotás élményét és feszültségét; hogy a tárgy fenn tudja tartani a kellő kíváncsiságot és nyitottságot a használóban. A tárgyak formájának, kompozíciójának variálhatósága a befogadó számára szubjektív kifejezésekre ad lehetőséget, ami a tárgyak formai nyitottságának (mozgathatóságuknak) köszönhetően még – akár meg is merném kockáztatni – ugyanazon használó esetében is egyszeri és megismételhetetlen konstrukciókat tesz lehetővé.

I. 6. 2. A Konkrét és átvitt értelmű tér

Moholy a tömeg tagolásának, vagyis a szobrászat fejlődésének öt fokozatát határozza meg, ami a súly és tömeg alól való felszabadulástól a mozgás megjelenéséig vezet.⁵¹ A plasztikus alkotások a virtuális tér irányába nyitottá váltak, vagy a „térstruktúra állandó elmozdulását idézték elő”.⁵²

Az alkotások tömege maga kétféle lehet: mérhető súlyú, három dimenziós voltában tapintható, illetve a csak vizuálisan tapasztalható, mozgás útján keletkező és tapasztalható.⁵³ A művész a környezetet az alkotás egyenlő feleként kezeli, mely egyre jobban koncentrálna a tárgy nem valós részeire, kiszélesítve az alkotás terét. Az önmaga által körbeölelt térén kívül egy átvitt értelmű tér jelenik meg, vagyis a helyszín különböző hatásai, és maga a befogadó is mint az alkotás befejezője, kiteljesítője szerepel. Az alkotások az élet dinamikus voltát jelentik meg,⁵⁴ a statikusság helyett az életre jellemző erőhatások fizikai megjelenítési formáivá válnak. A művet be kell fejezni, aktív résztvevővé kell válni az alkotás végső létrejöttében. Tilles Bélát idézi Hangyel Orsolya:⁵⁵ „Léptéket az ember adja, azzal a törekvéssel, hogy teljes harmóniát hozzon létre a mesterséges és természetes környezet között.”⁵⁶

A tárgyak több szinten is „nyitottá” válnak környezetük felé. A mű tartalmi nyitottsága formájának átmeneti voltában nyilvánul meg, mellyel a jelentés viszonylagosságára hívják fel a figyelmet. A művet minden lehetséges állapota jellemzi, de nem meríti ki a végleges jelentést, hanem egy metszetét adja, s ezen részleges állapotok kiegészítik egymást az egész rendszerében.⁵⁷ A különböző változatok egy *relációs mezőn*⁵⁸ belül biztosítják a lehetséges tapasztalatokon keresztül felfedezhető szervezethez, illetve rendszer felfedezésének lehetőségét.⁵⁹

51 Moholy-Nagy László: *Látás mozgásban*. Budapest, 1996, Műcsarnok–Intermédia. Első kiadás: 1946. 219–237. old. 1. Változatosan kitervelt: a tömb, mely formáját külső behatolás nélkül, érintetlen módon mutatja be. 2. Mintázott (kivájt): a pozitív forma mellett megjelenik a negatív. Kulcsfogalmak: „kis és nagy mennyiség /tömeg/, a kiugró és besüllyedő, pozitív és negatív, kerek és szögletes, éles és tompa kapcsolatai”. 3. Átlyukasztott (keresztülfúrt): A kezdeti ismerkedés után „intenzív behatolás következik az anyagba, poláris kontrasztot teremtvé.” 4. Kiegyensúlyozott (felfüggesztett): a külső meghatározóktól való felszabadulás jellemzi: a környezetéhez való viszonyától. „Lebegő tömeg a térben, mely legyőzi a nehézkedési erőt”. 5. Kinetikus (mozgó): megjelenik az idő. „A mozgás sebességétől függően az anyag eredeti súlyos tömbje- a szilárd tömeg- egyfajta éteri kiterjedéssé változik át. . . Ezzel a az átváltoztatással a szobor eredeti jelensége [...] dematerializálódik az absztrakt formában: a szobor egyenlő a tömegkapcsolatokkal.”

52 Hangyel Orsolya: *MOZGÁS '08, Motion '08. Mai Magyar Képzőművészet 5*. Kinetikus Művészet Magyarországon. Budapest, 2008, Ráday Galéria és Kiadó Kft. 4. old.: „A telt szobrászat felhasadt és bevezetve a belső terek elemeit, majd a mozgást, így fejlődik: [...]”

53 Moholy-Nagy László: *Az anyagtól az építészetig*. Budapest, 1968, Corvina Kiadó. (Első kiadás: 1929) 166. old.: „az anyag szublimálódásának útja, tömegeből mozgássá.”

54 Moholy-Nagy: i. m. 163. old.: „[...] a statikus anyagkonstrukció (anyag és forma viszonylatok) helyét dinamikus konstrukciót (vitális konstruktivitás, erőviszonylatokat) kell szerkeszteni, ahol az anyag csak az erők hordozójaként szerepel.”

55 Hangyel Orsolya: i. m. 5. old.

56 Hangyel Orsolya: i. m. 6. old. Virtuális és valós mozgásra épülő művek: 6. old. Hang és fény-szobrászat: 7. old. Természeti erők, emberi erő által mozgatott művek: mobilok. 8. old. Kinetikus művek: Főleg motorral vagy programmal rendelkező szobrok. 8. old.

57 Eco, Umberto: *Nyitott mű. Forma és meghatározatlanság a kortárs poétikában*. Fordította: Dobolán Katalin. Budapest, 2006, Európa Könyvkiadó. 94. old.

58 Eco, Umberto: i. m. 101. old.

59 Eco, Umberto: i. m. 101. old.

A nyitott terű alkotás szemlélődésre, tapasztalatokra, és megismerésre ad lehetőséget, aktivitásra serkent, ami újabb élményeket és kíváncsiságot, s újabb kapcsolat felvételét eredményezi. A tevékenység ugyanúgy a mű része, annak aktív teréhez tartozik. A formai kialakítás és annak változékonysága biztosítja a szemlélővel kiteljesedő átvitt értelmű tér létrejöttét. Az alkotó nem tudja, hogy a befogadás során milyen forma és rendszer alakul ki tárgyából, ő ebben a helyzetben egy alapszituációt, szisztémát teremt meg, ami a befogadóban és általa formálódik meg végül. A cél a kapcsolat, a kölcsönhatás, ami során újfajta helyzet alakul ki a művész és befogadó közönsége között. „Új gyakorlati problémákat vet fel, és azzal hogy kommunikatív helyzeteket teremt, új viszonyt létesít a mű szemlélete és használata közt.”⁶⁰

Az alkotás megtapasztalása közben a befogadó alkotóvá válik. A tárgy tere rá is kiterjesztődik, a környezet és a műtárgy egymás kölcsönös kiegészítőjévé válik. A tárgy privát tere mindig az adott személlyel együtt teljesedik ki, alkalmakként változó, egyedi, a befogadó lelkivilága a tárggyal történő kommunikációban jelenik meg.

I. 7. Doktori mestermű

Az első tárgyaim még használati funkcióval is rendelkeztek. Sorolható, egymásba helyezhető tárolóedényekkel indítottam a doktori kutatásaim tárgyait, amelyek a diploma témám – *Asztalközép/ Kínáló tálak* – továbbgondolt verziói voltak. A tárgyakat feldaraboltam és térben megmozgatva edényplasztikákkal kísérleteztem. A célom az volt, hogy formaviláguk alakítson ki egy olyan befogadói attitűdöt, ami aktív kapcsolatot eredményez. Ezeket a tárgyakat elhagytam, mert az elkészítés közben is már, s az azt követő fázisokban a fellépő technológiai problémák miatt nem működtek jól. Az újszerűség ebben az esetben kifejezetten hátráltatta a tárgyakat. Fogalmi keveredés alakult ki, mivel nem tudtam megtalálni az egyensúlyt a használati és az egyéb követelmények között.

/ 20



Vörös Láncolat / Végtelen

9–10. *Vörös Láncolat / Alacsony tűzű agyag / 50 × 50 × 3 cm / 2006*

A tapasztaltak után rangsorolnom kellett a különböző funkciókat, és el kellett hagynom bizonyos részeket. Így az aktív viszony, és az élményeken keresztül történő tanulás lett a legfontosabb kritérium, mert ez biztosította a megfelelő közvetlen kapcsolatot tárgy és szemlélő között. A kutatási témám első részében az üreg témakört jártam körbe különböző megközelítések szerint. A körbehatárolt tartalom és forma kapcsolatai, az építészeti és szobrászati párhuzamok, a pozitív negatív formák, a külső és belső tér, a tér és a mozgás összefüggéseit, a befogadó és a tárgy kapcsolódásait vizsgáltam, s tettem célkitűzéssé, hogy ezek fogalmazódjanak meg a tárgyon belül.

Mindenképpen egy mozgatható, vagy önmagában mozgó rendszerben kezdtem el gondolkodni. Olyan megoldást kerestem, melynek újdonsága olyan intenzív élményt ad, ami mindezek mellett is erősíti a törekeny anyaggal való együttműködést. Jellemző rám a technikai kísérletezés, a határok feszegetése, melyek során gyakran találkozom olyan, mégis működő helyzetekkel, amelyek miatt már át kell alakítanom az agyagról alkotott – már megtanult – elveimet. Az anyag törekenysége miatt a kerámiatárgyokhoz előítéletek tapadnak. Nem kötik a kerámiatárgy formájának változathatóságához

⁶⁰ Eco, Umberto: i. m. 105. old. Majd később: Eco Alexander Calder alkotásait hozza fel példának: „a mű lehetőségek mezője lett.” Eco, Umberto: i. m. 200. old.



11. Vörös Láncolat / Alacsony tűzű agyag / 50 x 50 x 3 cm / 2006



a mozgathatóságot. Kutakodni kezdtem különböző egyszerű elvű mozgó szerkezetek után, s így találtam meg, fedeztem fel a fémsodronyt mint mozgó rendszert. A mintaként használt tárgyam egy középkori páncéling sodronyának darabja volt, ami hihetetlen formai és ritmusbeli gazdagsággal hálálta meg mozgását. Már az első kísérleti kerámiaszövet darab is képes volt azt nyújtani, amit szerettem volna kipróbálni.

A szemeket nem mázaztam, evvel biztosítva az égetés utáni mozgást. Ez az elkészült tárgy a *Vörös Láncolat* volt, amin már tesztelhettem a befogadók reakcióit. Szabályos négyzetes felületet készítettem (60 x 60 cm) minél sematikusabbra kialakítva a kiindulási formát és arányt.

Az elkészült tárgy szerkezete erős, meg tudja magát tartani, szélsőséges mozgást is kibírt, rendkívül játékos és élményt nyújtó volt. A szemek kerek formája a mozgás hihetetlen szabadságát nyújtotta. Mindezek mellett megtapasztalható az anyag hangja (ez számomra is meglepő élményt jelentett), ami szintén arra motiválja a befogadót, hogy a tárgy mozgásával kísérletezzen.

Mivel az egy és a sok, a részek és az egész viszonya már a kutatásaim során is foglalkoztatott, s az adott szerkezet is ezt a rendszert követte, adva volt az elv anyagban történő kipróbálása. Kézzel formált szemekből építkeztem. Az agyag rendkívül jól dokumentálja az emberi kéz nyomait, ezt mindenféleképpen ki akartam használni. Ezeket a nyomokat a befogadó is leolvashatja, szemlélheti a különbözőségüket, felületüket. Minden szem külön lett kézzel formázva, bőrkemény állapotban befűzve, így a szöveten belül megközelítőleg egyforma méretű, de részleteiben különböző szemeket találhatunk. Érdekessége a rendszernek az, hogy mivel számomra nagyon sokáig készült el, akaratlanul is látható, mikor fáradtam el, s amit le is lehetett követni a szemeken. A kézi formálás lehetőséget adott arra, hogy ki tudjam egyenlíteni ezeket a méretkülönbségeket. Annak ellenére, hogy számos kis egységből, egyéniségből épül fel, megmaradt az egységes rendszer képzete, az egyformaság látszata.

A *Vörös Láncolat* volt az első, amit önmagával összezártam, így egy zárt szerkezetet kaptam. Erre azért volt szükség, mert bár a tárgy ez idáig is körbeölelt negatív formákat, de önmagában egy kétdimenziós felület volt. Hiányoltam a körbefoglalt teret, ezért kapcsoltam össze önmagával a tárgyat a későbbiekben. Évekkel később kötöttem össze az akkor még vörös színű szövetet önmagával. Így jött létre a képeken látható hengeres forma, mint a tartalom, vagyis az üreg körbehatárolása. A tárgy a szerkezete, a szemek aránya miatt bizonyos mozgásfázisokban betekintést enged a belső formákra, így szándékoztam a kint és bent kérdéskörét érinteni a tárggyal. A tartalom – a körbehatárolt tér, ami



17. Végtelen

Alacsonytüű agyag / Olajredukciós égetés / 22 x 22 x 50 cm / 2008

összeköti a befogadót, a tárgyat és az alkotó hármását – mint változtatható forma jelenik meg.

Az *Vörös Láncolat* alacsony tűzű fazekas agyagból készült. Ezt a kézműves jelleg megtartása miatt használtam, mivel ez az agyag jól használható kézi építéshez. Érdekes volt, hogy a kézműves jellege a szemeknek nem zavart, viszont az eredeti színe – a vörös – a tárgynak, annál inkább. Ezért lett a későbbiekben a tárgy olajredukciós égetés során fekete színű. Így készült el a *Végtelen* című tárgy. Az égetés után nem mostam le a szemeket, így a mai napig „nyomot hagy”, a fekete tárgy megszínezi a környezetét, és megfogja a kezét a használónak. Így nem csak érzelmi-gondolati emléket hagy maga után, hanem fizikailag is nyomott hagy a kapcsolatról. Érdekes tapasztalat volt számomra, hogy egy ilyen váltás milyen következményeket von maga után. A létrejött tárgy a szín és a forma váltása miatt átíródott. Textilhatású alkotássá vált. A színváltás még egy változtatással járt: a sötét szín nemhogy eltakarná, hanem kiemeli a szemek formai részleteit, amit még az égetési technikából adódó selyemfény fokoz is.

Mindkét tárgynál követhető, hogy a tárggyal történő együttműködés során a befogadó betekintést nyerhet az alkotásba magába. Mindenki számára egyéni az elmélyülés szintje, de a tárgy ezeket tudja követni. A tapasztalatok látványosak, gyorsan megérthetőek és újabb mozgató és aktív kapcsolatok keltenek. Így a tárgy fizikai terén kívül megjelenik az átvitt értelmű tér is, ami kiegészül magával a befogadóval és a köztük lévő kapcsolattal is. Kialakul egy intim tér és viszony, ami az együtt eltelt idővel intenzívebbé válik.

Mikor lesz kész az alkotás? Ez mindig nyitott kérdés marad, s igazából ez is volt a cél. Ebben a rendszerben én mint alkotó egy helyzetet teremtek csupán, amit a tárgy és az alkotóvá váló harmadik fél alakít mindig. Így egy részről zárt, de a jelentések oldaláról nyitott marad a mű. Az érzelmek, hangulatok megjelenítésének lehetősége, fogalmi megfogalmazódásai, ezek kifejezési lehetősége a tárggyal együtt dolgozva történik.

A *Vörös Láncolat*nak körbezárása előtt, a formai variációs lehetősége szinte végtelen volt. A *Végtelen* című alkotásnál is, az összezárás után is megmaradt az 1 tárgy = X tárgy képlete, a kötött ugyanakkor kötetlen forma kérdésköre. Így egy alaphelyzetből több verzió születhet. A tulajdonos és az alkotás között egy egyre mélyülő és a kapcsolat növekvő intenzitásával egyre közvetlenebb viszony jön létre, ami során persze egyre többféle tárgy valósul meg ugyanazon darabból. A szemlélő alkotóvá válik. A megismerés élményei újabb cselekvésre biztatnak, ami serkenti a kíváncsiságot, ami visszahat az aktivitásra és a kapcsolatra.

Végül a kivitelezés lassúsága miatt, s amiatt, hogy számomra az alkotásaim létrehozásához legjobban megfelelő a sokszorosított technika, váltásra volt szükség. Így kerültek következő vizsgálódásom középpontjába a sokszorosított technikákkal készült alkotások, és ezen technikából adódó lehetőségek.



18. *Végtelen*
Alacsony tűzű agyag / Olajredukciós égetés / 22 × 22 × 50 cm / 2008

/ II. Sokszorosított tér /

II. 1. Sokszorosítás és az anyagban rejlő lehetőségek

A nagy számban való gondolkodás, a széles kör számára, egyforma színvonalú és nagy számban megismételhető minőség és forma gyártásának igénye a kerámiát már a kezdetektől fogva kíséri. Az életmód különböző változásai, a társadalom részéről egyre jobban fokozódó elvárások új funkciókat, jobban uralt formákat, és az anyaggal egyre jobban együttműködő technológiákat igényeltek.

A reprodukálást és a másolást mint kifejezési eszközt használó művészeti alkotások körében a szilikát anyagú alkotások speciális helyzetben vannak. Egy autonóm vagy alkalmazott tárgy ebbe az anyagba történő áttemelése számos új megközelítést hoz magával. Az eredeti tárgy formájához és tartalmi egészéhez, a plasztikus anyagból – mint új kifejezési eszközből – adódóan új, az eredeti jelleghez képest szokatlan tartalmi részek kapcsolódnak, s alakulnak újabb egészébe.

Terebess Gábor *Öntésről* szóló cikkében az öntést, a formát nem meghatározó, hanem átíró technológiának nevezi, ugyanis a lényegét a sokszorosító negatív negatívjában,⁶¹ vagyis az eredeti alkotásban látja. A sokszorosított alkotás nem értelmezi, csupán leköveti formát, de eredeti tartalmát nem tudja visszaadni.⁶² A kerámiaművészet területén a reprodukálás, mely lehet egyszerre cél és eszköz is, mindenféleképpen speciális az anyagának fizikai és technológiai meghatározottságából adódó követelmények miatt. A sokszorosítás nem feltétlenül gépies másolás, egy kerámiatárgy létrejöttében a kivitelezés során használt minden egyes anyag és a technológia egyaránt befolyással bír a későbbi eredményre. A kivitelezés során az anyag összetételének változtatása, a különböző fizikai vagy szerkezeti behatások azonnal, vagy a későbbiek során visszatérhetnek, mint „emlékezet”, mely viszont nem feltétlen csökkenti az alkotás értékét. Nem feledkezhetünk el arról, hogy a technológiai meghatározottság előre történő gondolkodást kíván. Számos olyan formai, aránybeli változtatást lehet, illetve kell bekalkulálni a kivitelezés menetébe, ami megköveteli az együttműködést az alkotás végső egészének érdekében. Ez kötöttséget is jelent, de ugyanakkor segítséget is nyújthat.

/ 26

Terebess szerint az öntés nem tud mozgást ábrázolni.⁶³ Viszont végigtekintve a különböző klasszikus formaalkotó technikákon, melyek alapjául szolgálnak a formakialakításnak, egy megállított mozdulatot rögzítünk, s reprodukálni tudjuk azt.⁶⁴ A kialakított forma és szerkezeti kialakítás ugyanúgy meghatározó a későbbiek során. A spontán, gesztusszerű formai kialakítások nem zárulnak le a formázással és sokszorosítással, a nyers tárgy ugyanúgy érzékeny alapanyaga a későbbiek során alkalmazott ösztönös, vagy tudatos mozgásnak és formálásnak.

Terebess a sokszorosított eljárásokat mechanikus reprodukciónak tartja, mely nem tud nem másolni.⁶⁵ Az öntés mentes az értékítéletektől „Nem tesz különbséget szép és rútság között: nem »szép« – és nem »képző« – művészet, a meglévő fogadja el, akármilyen is [...] mindent egyneművé- agyagneművé – változtat úgyszólván.”⁶⁶ A létrejött tárgyak formáját viszont az alkotó adja meg, s a technológia eszköz ebben az esetben. Egy prototípus reprodukálásakor a technológia egy eszköz, mely biztosítani tudja az alkotó számára az azonos alapállásokat: „A sokszorosíthatóság az öntést kiválóan alkalmassá teszi a részletek ismétlésére, a *halmazokkal* való játékra. Az egység és sokaság, a szervezethez és véletlenszerűség, a befejezettség és nyitottság vizsgálatára.”⁶⁷

61 Terebess Gábor: *Öntés. A taktilis leképezés manifesztuma*. <http://www.terebess.hu/terebessgabor/ontes.html> Letöltési idő: 2012-07-04

62 Terebess Gábor: i. m.

63 Terebess Gábor: i. m.

64 Már a kezdeti, legősibb megformálási technikában is leolvasható a gesztusokból adódó formaalkotás – gondolok itt a maroktárgyakra, a felrakott edényekre, edényplasztikákra, s szobrokra – s végigtekintve a különböző technikai lépcsőfokokon, a formaalkotásnak, a formáló kézmozdulatnak dokumentálása jön létre, egy tárgy közvetlen megalkotásakor és kiégetésekor. A felrakott, épített technikák, a korongozás, a mintázás közvetlenül őrzi ezeket a nyomokat magán, míg a gipszformákba préselt, öntött tárgyak pedig segédanyag, segédforma segítségével örökítik meg egy gesztus, mozdulat anyagra való hatását.

65 Terebess Gábor: i. m.

66 Terebess Gábor: i. m. „Bármilyen más anyag utánozható agyaggal – *kinézhet* bárminek, de mihelyt megfogjuk, a tapintás ellentmond a látásnak.”

67 Terebess Gábor: i. m.

II. 2. A reprodukálás kérdéskörei

Walter Benjamin szerint amit az ember egyszer megalkotott, az meg is ismételhető.⁶⁸ A tárgyak létrejöttének végső célja a fontos. A gyáraknak egyszerre fontos megtartani a meglévő vevőkört és új piacokra betörni. Ennek eszköze a technológia, mely biztosítja az adott darabszámot, ütemet és minőséget.⁶⁹ Számos gyár próbálkozik a régi hagyományok mai modern elővételére, miközben az innováció szükségessé vált. Sok új szakmai kérdéskör, újfajta technológia, alternatív anyag került bele a gyárak termékfejlesztési metódusába, követve ezzel a befogadói kör és annak megváltozott igényeit, ezzel is az új funkciókat megcélözva, szélesítendő a termékfajták számát, s közös kapcsolódásokat kutatva más területekkel.

A gyár vagy megkockáztat egy új termék-és formavilág létrehozását, vagy a régi, már bevált tárgyakat újra elővéve, új megközelítéssel indít el új családokat.⁷⁰ A befogadói kör és célközönség igényei egy nagyobb egész részeként a társadalmi mechanizmusok által befolyásoltak. A gyárak termékgyártási és fejlesztési rendszerének reagálni kell az őt körülvevő változásokra, s így az termékeinek rendszerét folyamatosan frissíti-javítja, fejleszti, vagy elhagy bizonyos részeket. Természetes folyamat bizonyos részek elfelejtődése, miközben ennek ellensúlyozásaként új elemek beemelésével reagálni képes az új igényekre és az új piacokra. Ugyanolyan fokú felelősséggel jár a már bevált és garantált formai részletekhez történő visszanyúlás, mint a nagyon nagy költségbefektetéssel járó piacutatás és termékfejlesztés. Ez viszont kikerülhetetlen.⁷¹

II. 3. A sokszorosítás mint alkotói kifejezés

Az adott egységet alkotó részek közti különbség, az egymáshoz való viszonyítás fontos is lehet akár. A reprodukált alkotásoknál a darabok közti hasonlóság, vagy az alkotó beleavatkozásával létrejövő különbözőség adja meg a különböző darabok, így a széria tartalmi értékét. Ebben az esetben az alkotó a sokszorosított elemek és technológia segítségével előállítja azt a megfelelő számú és minőségű tárgyat – s ez akár lehet egy darab is – mely közlendőjéhez már elegendő, s

/ 27

⁶⁸ Benjamin, Walter: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában*. <http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/benjamin.htm>
Letöltési idő: 2012-07-05 I. fejezet

⁶⁹ A sokszorosítási technológia – mely tökéletesen megfelelő a különböző formák kézbetartott és pontos kialakításához, s ugyanakkor egyforma formák megismétlését tudja biztosítani – ugyanúgy képes különbségeket produkálni, igaz szabad szemmel alig láthatóakat. Minden relatív, mivel nem jelenthetjük ki, hogy attól egyedi a tárgy, melyről nem készült negatív, mivel számos alkotás került már köztudatba egyéb sokszorosítási technológiával, ugyanakkor az sem igaz, hogy a tökéletesen leformázott és reprodukált tárgy tökéletes egyformaságot mutatna reprodukáltjaival. Már egy használati tárgy „pályafutását” vizsgálva is megállapíthatjuk, hogy bár öntött technológiával készül az adott alkotás, formailag még nem feltétlenül lesz ugyanaz. Ebből a szempontból még a gyári közeg sem jelent feltétlen garanciát. A formázáshoz használt negatívok is kophatnak, s bár a gyárak használják az úgynevezett mesterdarabokat, amelyek segítségével mindig újra és újra leveszik a formákat, ezek is elhasználódnak, s bizonyos idő után újra kell készíteni ezek pozitívjait is. Ez, ha nem gépileg sokszorosított, akkor az emberi kéz akarva akaratlanul is rajta hagyja nyomát, mely során a tárgy részleteiben finoman bár, de megváltozhat. Formatervezési ösztöndíjasként volt szerencsém találkozni a Herendi gyár fehérrú raktárában, amikor is meg lehetett nézni egy ugyanazon termékcsalád generációit visszamenőleg. Bár a tárgy szinte teljesen ugyanaz volt, a finom formai részletek különbözősége észrevehetőnek bizonyult.

⁷⁰ Az újra elővett tárgyak olyanok, mintha a régiek volnának. Nem színvonalbeli különbségek ezek, mivel olyan tárgyakhoz nyúlnak vissza, amelyek már egyszer befutottak, garanciát nyújtanak és értékesnek minősültek. Befogadásuk már bejárattottnak tűnik, de ez éppannyira megnyugtató, mint amennyire veszélyes is lehet. Egy gyár számára a márka, a név a saját garanciája, s a technológiája és a hagyományok meghatározóak. Mikor egy tradicionális termék megváltozik, az eredetihez szokott kör nehezen, vagy egyáltalán nem tudja magáévá tenni az új tárgyakat.

⁷¹ Formatervezési ösztöndíjasként hosszabb időt töltöttem Herenden. A gyár a hagyományos, manufaktúrális metódust használva készíti el a tárgyait, s sokszorosítja azokat. Idézve az alapító Fisher Mórt (Szelényi Károly-Vadas József-Varga Vera: *Herend, Virágzó manufaktúra a 20. században* Veszprém, 1992, F. Szelényi Ház. 10. old.) „[...] Én tehát kezdettől fogva arra törekedtem, hogy mindenekelőtt azon gyárak generációját, melyek fénykorukban legtovábbra vitték, tökéletesen elsajátítsam. Ezen kínaiak és japániak Hun és Ming császárok alatt, továbbá a sévresi XV. Lajos korában, a meissenai és frankenthal Frigyes Ágost és Károly Tivadar idejében [...]” Nem lehet azt állítani, hogy a Herendi automatikus másolása a már sikeres és befutott stílusoknak. Bizonyos elemek kiemelésével az eredeti dekorokból, illetve ezek összekapcsolásával sajátos, erre a gyárra jellemző, felismerhető és karakteres stílus alakított ki, és ezt szinte a mai napig töretlenül alkalmazza a gyár termékein. A hagyomány megtartása pozitív dolog, de bármennyire is előny, pontosan ez az, ami miatt a gyár termékei már nagyon nehezen tudnak behelyezkedni a mai korba. Herend kinevelt egy saját ízlésvilágot, aminek célközönsége meg tudja engedni magának ezt a fajta luxust, viszont ez a generáció lassan eltűnik, s velük együtt a név is a köztudatból. Illetve beleragadhat egy a mai világ életstílusához már nehezen igazgatható forma és látványvilágba. Termékeik karakteréből és mintavilágából és a manufaktúrális keretből adódó árak, illetve a jelenlegi gazdasági helyzet nagyon leszűkítette vevőköriüket. A márka köztudatba visszaemlése létfontosságú. Az utóbbi években számos termékfejlesztő pályázattal, meghívott tervezőkkel próbálták változtatni a helyzetet, de az innovatív fejlesztésekből nem lett termék. Babos Pálma porcelántervező művész volt a legutóbbi művészeti vezetője a cégnek, de sajnos ez a kapcsolat megszűnt, s a gyár azóta saját embereire bízta magát.

ezt a továbbiakban kifejezési médiumként használja. Az alkotás kivitelezésének bármelyik fokán manipulálható, az alkotó választása, hogy mikor, milyen mértékben és milyen eszközökkel él.⁷²

A sokszorosítás új lehetőségeket rejt, új oldalról képes bemutatni az adott anyagot és témát. Az átemelt formák eredeti állapotukat elveszítve, szokatlan anyagban és helyszínen jelenhetnek meg, a már ismert jelenségek örökérvényűvé válhatnak az agyag élettartalma miatt.

A másolás lehet motorikus, de lehet tudatosan átgondolt. Alkalmazhatja ugyanaz a személy, de más alkotó is. Az eredeti helyére lépve, azt formailag megismételve – hasonlóan a hamisítás kérdéskörével, bár itt feltétlen ki kell emelnem, hogy egyáltalán nem erkölcsi oldalról vizsgálom ezt a jelenséget – az alkotói szabadság eszközeként is alkalmazhatjuk ezt a technológiát.

Az ismétlés eszköz: mindig található benne egy alkotói intenció, mivel „csak valamihez viszonyítva” hamisítvány⁷³. Az alkotás hamisított voltában nem meríti ki az eredeti alkotás szellemi „abszolút tulajdonságai”-t.⁷⁴ Bár a szilikát alapanyagú sokszorosított technológiával kivitelezett alkotások speciálisak ebben az esetben, a kérdés feltehető: a létrejött tárgy ugyanaz akar-e lenni, az eredeti helyére akar-e lépni? Az eredeti tradíciók tisztelete működtette a folyamatot, vagy a régi új kontextusba helyezése volt-e a cél?⁷⁵ Milyen mértékben történt az átvétel, s mekkora változtatás után válik az ilyen alkotás már önállóvá, vagy meddig tekinthető még az eredetire vonatkozó utalásként? Mennyiben valaki más műalkotásai még, vagy autonómiájuk belevész az alkotás egészébe?

Walter Benjamin így fogalmazza meg: a reprodukció során a mű egyszeri és megismételhetetlen helyzete helyére a tömeges elérhetőség kerül,⁷⁶ vagyis mindenki által elérhetővé és birtokolttá válik a műtárgy. Ezt a következményt lehet pozitívként is felfogni: az egységből a sokaságba áthelyeződve és személyessé válva, saját egyéni közegbe kerülhet át az alkotás. Eszköze lehet egy alkotó, vagy műtárgy közismertté tételének. A tömeges megjelenésük tartalmi átalakulást eredményez: lehetőséget ad az eredeti számára, hogy olyan szituációkba kerülhessen, amibe az nem kerülhetne.⁷⁷ Benjamin szerint a történeti tanúsága kezd el ingadozni, az, hogy az adott korban, helyen, s státuszában értelmeződjön.⁷⁸

Szilágyi János György *Legbőlcsebb az idő* című tanulmánygyűjteményében szintén a hamisításokat vizsgálja, melyek szerinte ugyanúgy, mint a másolatok, a kortárs művészet eszközrendszerébe bele tudnak illeszkedni. Nem feltétlenül mondhatjuk, hogy a másolás negatív dolog, mivel a kiválasztás igazolásul is szolgálhat. A hamisítás, reprodukálásával az eredeti kivételességére is fel tudja hívnia figyelmet: „[...] csak olyan dolgokért kaphatsz sokkal többet, mint a sajátodért, ami az uralkodó normák szerint jelentős érték, s csak azzal vetélkedhetsz, ami a saját normáid szerint arra érdemes.”⁷⁹ Radnóti Sándor szerint nem az különbözteti meg a művészet forradalmárait, hogy szembehelyezkednek a másolással, hanem hogy értékelve a múltbeli fejleményeket, saját kontextusba helyezve térben és időben eltérő elemeket használnak fel céljaik ábrázolásához.⁸⁰ Szilágyi hasonlóan vélekedik: a művész sajátja, hogy a különböző korok között mozogva felöltheti azok stílusát, s így megszabadulva azok történeti szemlélésétől, formai kifejezőmód eszközeként, szabadon emeli ki vagy kapcsolja össze új egészként.⁸¹

Az utalásokat, a választott átemelést meg kell érteni, ismerni kell a példát adó alkotást, újra és újra elő kell venni azt, és a vizsgálódás alá venni. A hamisítás létével arra az alkotói intencióra, értékrendre mutat rá, ami azt megalkotta.⁸² A modern művészetet nem az különbözteti meg, hogy kevesebbet másol, hanem sok formát használ fel, s szélesebb skálán.⁸³ Ugyanakkor mivel a reprodukálás által a példák helyzete is megváltozott, az értékük is változáson esett át. Benjamin⁸⁴ a

72 A különböző módosulatok, vagyis a sorozaton belüli variációk általi egyszerűsítés és megismételhetetlenség ugyanúgy értéket képviselhet, de maga a sorozat egésze (maga) is szerepelhet, mint az egyszeri és megismételhetetlen megjelenítése. A kérdés az persze, hogy a befogadó számára lényeges-e az, hogy az adott műtárgyból hány darab létezik, illetve hogy ismeri-e ezt az adott sorozatot, és ha igen, hogyan értékeli a saját tulajdonát a többiek fényében. Nos az, hogy az alkotó melyik technikát választja, az önnön választása. A befogadójáé pedig az, hogy ezt magáévá tudja tenni vagy sem.

73 Szilágyi János György: *Legbőlcsebb az idő. Antik vázák hamisítványai*. Budapest, 1987, Corvina Kiadó. 44. old.

74 Szilágyi János György: i. m. 44. old.

75 Radnóti Sándor: i. m. 99–100. old.

76 Walter Benjamin: i. m. II. fejezet

77 Walter Benjamin: i. m. II. fejezet.: „Azáltal, hogy sokszorosítja a művet, [...] a reprodukció számára lehetővé teszi, hogy vevőhöz kerüljön, annak mindenkorai szituációjában aktualizálja a reprodukáltat.”

78 Walter Benjamin: i. m. II. fejezet.: „Azok a körülmények, amelyekben a műalkotás technikai sokszorosításának terméke kerülhet, ha mégoly érinthetetlenül hagyják is a műalkotás állagát, mindenesetre megfosztják »ittk«-jének és »mostk«-jának értékétől.”

79 Radnóti Sándor: i. m. 23. old.

80 Radnóti Sándor: i. m. 103. old.

81 Szilágyi János György: i. m. 44. old.

82 Szilágyi János György: i. m. 38. old.

83 Radnóti Sándor: i. m. 102. old.

84 Benjamin, Walter: i. m. III. fejezet

tárgyakhoz kapcsolódó aura érzékelésének változását a társadalmi meghatározottságából, az életben és a történelemben történt változásokkal magyarázza.⁸⁵ Benjamin szerint a „valódi” műalkotást értékét az első, eredeti szertartás határozza meg, amihez készült.⁸⁶ Ez a fajta hagyomány bármennyire is eltávolodott a tárgy eredeti kultikus jellegétől, a legprofánabb formáiban is nyomon követhető.⁸⁷ Amikor az első sokszorosító eszközök megjelenésével elindult a művészet a saját önálló útján, kezdett különválni és kiszabadulni a tárgy az őt körülvevő szakrális meghatározottságból, s vált önmagáért valóvá, és önnön magából eredeztethetővé. „A reprodukált műalkotás mind fokozottabb mértékben válik egy sokszorosíthatóságra szánt műalkotás reprodukciójává” – állítja Walter Benjamin.⁸⁸

A mai ember természetes igénye, mivel ezt már meg is teheti a reprodukciók segítségével, hogy leküzdhesse a távolságot, és közelebb hozhassa az egyes dolgokat magához, ezáltal is megkönnyítve a megértést, a saját belső életszférájába helyezve el őket. Evvel a távolságbeli változással a dolgok egyszeri és megismételhetetlen volta cserélődött fel egy másfajta állandósággal, ami pontosan az által válik értékessé, mert általa a műalkotás bele tud helyeződni az ember személyes közegébe.⁸⁹ Már nem elérhetetlen, sérthetetlen, vagy megközelíthetetlen, hanem saját magunk számára is elérhetővé vált.

Minden fejlett művészi forma Benjamin szerint három vonal metszéspontjában áll:⁹⁰

1. A művészi formákat alapvetően meghatározza a technika, ami új megoldások és kifejezési eszközöket fejleszt. 2. Új művészi formák születnek, melyek könnyebben reagálnak, mint a hagyományos művészetek. 3. Az új kérdések újféle befogadási módszereket alakítanak ki, mely az új művészi formának kedvez, s mely összefügg a változást elindító társadalmi változásokkal.⁹¹

II. 4. Kortárs példák

Ann van Hoey

Présformákban, lapokból összeépített félgömb alakú formák alkotják a sorozatai részeit, melyekből a művész tálat/edényplasztikákat készít, amiket különböző számú bevágásokkal (ollóval) térben megmozgat, össze-, illetve meghajtogat. E módszer miatt ugyanúgy kapcsolható az előző fejezet példáihoz, mivel az anyag és a térbeli formák mozgatóásával alakítja ki tárgyait. Minimalizmus és letisztult formavilág jellemzi mind az autonóm, s mind az alkalmazott tárgyait. Nagyfokú rutinossággal begyakorlott technikát használ. Látható a tárgyakon a mérnöki múlt, a kiszámított mérnöki finomság, miközben képviselik a kerámia alkotások anyagszerűségét és a spontán formálás hagyományát. A tárgyak formájukon keresztül dokumentálják a nagyon tudatosan begyakorolt kézműves hatását. A présformák segítségével sokszorosított alapelemek egymáshoz viszonyított formai variációk. A különbözőségük illetve a még meglévő hasonlóságuk miatt egyszerre tekinthetők egy sorozat részeinek, de önálló daraboknak is.

A tárgyak formai és technikai egyszerűsége megértésüket és befogadásukat ugyanúgy segíti ahogyan esztétikai hatásukat is fokozza. A megformálási elv leolvasásához nem kell speciális szakmai tudás. Ez az, ami kontaktusra ad lehetőséget,

⁸⁵ Szilágyi János György: i. m. 46. old. Ugyanezt mondja Szilágyi is: az értelmezés, a műalkotás szemlélése is egyfajta alkotói folyamat, ami túl tud lépni egy alkotás valódi vagy hamis megközelítésén. A tárgyak értékelésének módját befolyásolják a szemléltető társadalmi változások.

⁸⁶ Benjamin, Walter: i. m. IV. fejezet

⁸⁷ Benjamin, Walter: i. m. IV. fejezet

⁸⁸ Benjamin, Walter: i. m. IV. fejezet

⁸⁹ Radnóti Sándor *Hamisítás* című könyvének Mintakövetés történeti típusai című fejezetében is evvel a kérdéskörrel foglalkozik. A másolást lehet pozitívan vagy negatívan is megítélni: A sokszorosított technikák adják a lehetőséget, hogy más alkotók, munkák részleteit vagy egészét átvéve, azokat új kontextusba helyezték. Evvel a műtárgyak eredeti értéke megszűnik, eszközzé válhatnak mások kezében, megsérülhetnek. Az alkotások egyszeri, megismételhetetlen volta szenved csorbát, az újdonságot kérdőjelezzék meg. Evvel elveszíti a speciális értékét, fizikai és birtokviszonybeli változás jön létre, ami a klasszikus polgári művészet jellegzetessége. Benjaminszerűen Radnóti nem találja negatívnak a reprodukálást: „A modernitás dinamikája a művészi konvenciók folytonos felbontásán alapul, s a másolás [...] annyiban destruálja e dinamikát, amennyiben éppen a konvenció elsődleges fenntartója [...] épp annyira szerepe lehet az aura eloszlásában, mint konzerválásában.” Radnóti a hagyomány tisztelésének és fenntartójának tartja. Az első nagy öntudatra ébredés példájának tartja például a rómaiak görög kultúra tudatos követését: „A római kor előtt a hagyomány fogalma ismeretlen volt [...]” Érdekes kérdést tesz fel avval kapcsolatban, hogy a római másolatok milyen céllal készültek el. A régi új kontextusba való helyezése vagy tisztelése volt-e a cél. Még ha a kultikus cél meg is maradt, ám nem az eredeti céllal kerül felhasználásra. Elválasztja a tudatos és tudattalan másolást, és megkülönbözteti a funkciójának bevált formák mai napig tartó ismétlését. Ld. 95–101. old.

⁹⁰ Benjamin, Walter: i. m. 17. jegyzet. „Elsősorban ugyanis a technika hat ki egy bizonyos művészi formára. [...] – Másodsorban a hagyományos művészi formák fejlődésük bizonyos stádiumaiban erőlködve törekednek hatásokra, amelyeket az új művészi forma később könnyedén ér el. [...] – Harmadszor: gyakran jelentéktelen társadalmi változások a recepció olyan megváltoztatására törekednek, amely majd csak az új művészi forma számára előnyös.”

⁹¹ Benjamin, Walter: i. m. 17. jegyzet.



17. Ann van Hoey: *Growing White* / 15 x 30 x 30 cm / 2009



18. Ann van Hoey: *"ÉTIRÉ"* / 30 x 30 x 18 cm / 2008

/ 30

megértésükkel le lehet olvasni a különböző mértékű bevágások és hajtások az adott alapformára gyakorolt hatását, a formaváltozások logikáját ki lehet következtetni és tovább lehet gondolni. Viszont ez a tudatosan bevállalt egyszerűség adja azt a formai letisztultságot és harmóniát, ami ezekre a tárgyak oly nagyon jellemző; mindamellert, hogy biztosítja a befogadó és a tárgy közötti örömteli és közvetlen kapcsolatot

a könnyen történő megértés és szemlélés által. Az egyszerű bevágások számával, mértékével és mennyiségével foglalkozva olyan határok között mozog, mint az edény és a plasztika kérdésköre. Az origami hagyományokra épülő megformálás során a tálak fokozatosan edényplasztikává válnak, mindeközben megőrzik azok eredeti letisztult, minimál formavilágát, áttemelve a keleti papírformálás hagyományát és eleganciáját egy más területen, radikálisan más anyagban. Egy térbeli alkotás folyamatos átalakulását, a külső és belső tér egymáshoz viszonyított arányának változását követhetjük végig a sorozaton belül, és külön-külön a tárgyak egészen belül is. A külső formavilág belsővel szembeni növekvő dominanciája követhető, a külső felület növekedésével a belső tér egyre zártabbá válása valósul meg. A tárgyakon jól olvasható az alapkoncepció: a tárgyak terének és formai arányainak fokozatos átíródása a térben egyre jobban bemozduló falfületek és élek által. A kézműves hagyományok és a sokszorosítás eszközeinek kihasználása adja meg a sorozat elemeinek lényegét. Az átalakulás jellege a megvágott felületek arányaiból következik. Egyszerre spontánnak tűnő, ugyanakkor pontosan irányított formai alakítást láthatunk. A meghajtogatott felület precízen ragasztott, a rendkívül vékony falak formai találkozásai így emelkednek ki. Máztalan felületeket használ, evvel is kiemelve az agyag eredeti szépségét, és a formára összpontosítva.⁹²

Lucio Fontana

Lucio Fontana az 1950-es évek kimagasló képzőművésze. Nevét a „Téri koncepció”, *Concetto Spaziale* néven ismert koncepciójáról ismerhetjük, melyet 1948-ban kezdett el. A régi képi formula, a tradicionális művészet és festészet elhagyását és a lapos felület általi börtönből való szabadulás eszközeinek tekintette munkáit. Eddig a pontig a festő vászna egy olyan felületnek számított, amelyen és nem keresztül kellett a művésznek tevékenykednie. A perforálással a vászon egy gesztus nyomává lesz, miközben olyan felületté válik, mely az előtte lévő nyilvános, és a mögötte lévő eddig nem látható tér között közvetít.

A Kruithuis kollekción egy tárgysorozat, mely Fontana olyan kör alakú edényeit és tányérjait őrzi, amelyeket e „térbeli” szemléletnek megfelelően használt fel, felületük és belső terük megnyitásával. A sorozat darabjai különböző gesztusok dokumentációi. Kihhasználva az anyag érzékeny tulajdonságát, a kézműves technikai lehetőségeket, a tárgy felszínét

⁹² http://www.annvanhoey-ceramics.be/news_EN Letöltési idő: 2012-06-21 http://www.annvanhoey-ceramics.be/media/docs/16-18_E_AnnVanHoey_E.pdf Letöltési idő: 2012-06-21. <http://www.annvanhoey-ceramics.be/content.aspx?Pageld=504> Letöltési idő: 2012-06-21. <http://www.annvanhoey-ceramics.be/default.aspx?Pageld=504> Letöltési idő: 2012-06-21

19. Lucio Fontana: *Concetto Spaziale* / 18 x 14,5 cm / 195820. Lucio Fontana: *Untitled* / 19 x 14 cm / 1959

ugyanúgy mint képei esetében, átlukasztással vagy különböző vágásokkal bontja fel. A képeihez képest az agyaggal mint plasztikus médiummal még egy dimenziót lép. Hengeres formái térbeli formákként körbefoglalnak egy üreget, amihez még mint edények kötődnek, s amihez a klasszikus szabályok szerint az edény száján keresztül van hozzáférési lehetőség. Mint képei terénél, festővászonként használja a formákat, felnyitja a tárgyat optikailag a fal megvágásával, de nem gyengíti meg a szerkezetet, viszont látszólagos sérülékenységét kiemeli. A gesztusszerű vágás, mely látszólag a friss vágásmozdulatot őrzi magán, s mely az égetés miatt egy radikális fizikai változáson esik át, megmutatja a festett felület alatti anyag színét. Ezt festéssel, pigment használatával emeli ki, illetve egyes részeken a festékanyag megfolytatásával. A vágások nem hatolnak át az edény falán, csupán felületi manipulációk, a belső tér sértetlen marad, miközben látszólag behatolunk abba. A fal sokkal inkább vászonszerűvé válik, egyfajta membránként kezeli, így leválasztja az edény egyéb részeitől.⁹³

/ 31

Clare Twomey⁹⁴

A kézművesség és a sokszorosítás mint eszköz – a különböző formák egy az egyben, az eredeti voltuktól radikálisan eltérő helyzetekben és helyszíneken történő bemutatása, s ezek jelentéseinek megváltozása a környezetük által, illetve ugyanezek hatása a befogadó környezetre magára – rendkívül jelentős helyet foglal el a művész itt bemutatott alkotási gyakorlatában, ugyanis új médiumnak tartja és így használja fel installációs műveire. Nagyméretű munkái gyakran kísérletiek és múlandóak – nem marad utánuk olyan produktum, amely a galéria vagy a múzeum birtokába kerülhetne. Az anyaghasználat és a kerámiaművesség történeti megértése és ennek médiumként való használata adja meg munkáinak alapját, kihasználja az anyagban és technológiában rejlő lehetőségeket és az ezzel járó tartalmi változásokat. Olyan kérdéseket feszeget alkotásain keresztül, amelyekhez mindig is hozzátartozik a befogadóval történő aktív, és kölcsönös kapcsolat és az alkotások által bennünk lefolyó folyamatok is, mint egy alkotás destruktív módon történő befogadása (*Consciousness/Conscience*), egy múzeumi alkotás érinthetlenségének kérdése (*Trophy*), az alkotás elmúlása (*Blossom*), az anyagban történő átírás, a befogadó által kiválasztott tárgyak által egy tér személyessé válása (*Heilroom*). Az alkotásai közül az itt bemutatottak az anyagban rejlő lehetőségek kihasználása, és a technológia mint kifejezési eszköz tudatos használata miatt veszem sorra.

⁹³ Koplos, Janet – Borka, Max – Stokvis, Willemijn – Poodt, Jos: *The Unexpected. Artist's Ceramics of the 20th Century*. 's-Hertogenbosch, 1998, Het Kruidhuis, Museum of Contemporary Art. 58–63. old.

⁹⁴ On the Cusp /A csúcson/ Clare Towmey azokról az eszmékről, amelyek meghatározzák installációs művészi tevékenységét. *CERAMIC REVIEW* 229. January / February 2008. 46–49. old.



Blossom⁹⁵

A *Blossom* (Kivirulás) című installáció a 2007-es Eden Project-re készült. Különböző gyári virágkészítő szakmunkás megbízásával készültek a virágok, melyek nem lettek kiégetve. Twomney, tudván, hogy a virágkészítés, különösen a rózsakészítés, a Staffordshire-i porcelánipar egyik speciális, és jellemzően tradicionális, ugyanakkor ma már kihalóban lévő ágazata, a rózsasforma ikonikus volta miatt kifejezetten ebből a formából kért, hogy készítsenek számára az installációhoz. A helyszín jellemző terepén, az agyagbánya területén ültették el a 7000 db. virágot, amelyből 3000 db. maradt meg. Az alkotás a lassú elmállás során visszatért eredeti természeti forrásához, ahonnan származott. Az installáció az ökológiai környezet függetlenségének kérdéseit hangsúlyozza, ugyanakkor emlékeztet arra, hogy hogyan tudnak kapcsolódni egymáshoz látszólag független területek. Az égetetlen virágok elpusztulása nem befolyásolta károsan a talaj szerkezetét, hiszen az Eden Project egy olyan helyre épült, melyet régebben agyagbányászáshoz használtak, és ez a tény szolgált többek között azon kérdések alapjául, amelyeket az alkotás a klímaváltozással kapcsolatban is felvetett. Az alkotás elmállása a törekenység, a kiszolgáltatottság, és az elmúlás fogalmainak konkrét és átvitt értelmű megközelítése is egyben, ugyanúgy a természeti folyamatok, mint a kultúra és társadalom bizonyos területeinek változásait is megtestesíti.

Heirloom

A helyi közösségtől adományként kapott eredeti tárgyak összességét (2000 db.) porcelánba foglaltan és a galéria falaira helyezte fel. Az alkotás a helyi közösség választását tükrözte, azok által kiválasztva, saját hétköznapjaikhoz és családi történelmükhöz kapcsolódtak. Az így létrehozott alkotás helyspecifikussá vált az általuk használt tárgyak révén és az elkészülés során a különböző személyekkel történő személyes dialógusok által, miközben a tér is megváltozott ugyanezek miatt és ugyanezek számára. A más anyagban és helyzetben történő megjelenés által a tárgyak elveszítették a tradicionális használatukat, és fizikai jellegük radikális átváltozása révén. Egyfajta szellemként idézik meg az azt megelőző történéseket egyféle vizuális nyelvként.⁹⁶

22. Clare Twomey: *Heirloom* / Mission Gallery, Swansea / 2003 / Részlet

/ 32



20–21. Clare Twomey: *Blossom* / Eden Project / December 2007



95 Wilson, Ian: *Blossom. Eden Project, in collaboration with Cape Farewell*. <http://www.claretwomey.com/press.html> Letöltési idő: 2012-08-15
 96 *Heirloom* Mission Gallery, Swansea September 2004. http://www.claretwomey.com/heirloom_-info.html Letöltési idő: 2012-08-30

A *Heilroom* végül a monumentális, *Home* néven keresztelt installációban folytatódott, ami a londoni Great Ormond Street Hospital bejárati átriumában található. Ekkor a művész az összeöntendő tárgyakat a beteg gyerekek, a velük foglalkozó specialisták és nővérek segítségével válogatta össze, hogy érvényre juttathassa a közösség hatását a műre. Azáltal, hogy egy időleges helyszínről, a galéria teréből egy állandó helyszínre került fel, túlnőve saját személyes kötődésein megint a jelentésbeli változáson esik át. Az eddigi ideiglenes helyszín és a kiválasztott személyekhez fűződő kötődések egy másik időintervallumba kerültek. Immáron az alkotásnak képessé kell válnia arra, hogy szerepet töltsön be azok életében, akik a kórházban tartózkodnak és dolgoznak. Ráadásul ezek a személyek cserélődhetnek, vagyis a tárgyak újabb személyekkel kerülnek kapcsolatba újra és újra, s az emlékek is folyamatosan változnak, miközben a helyszín ugyanaz marad. Bizonyos értelemben a *Heilroom* feltárja, hogy az installáció, és a helyhez kötöttség és a kézművesség hogyan vált a vizuális művészetek egy tágabb kontextusában értelmezhető dialógus részévé.



23. Clare Twomey: HOME / Great Ormond Street Hospital, London

II. 5. Doktori mestermű

II. 5. 1. A sokszorosítás, mint rendszerben való gondolkodás és dolgozás

A különböző sokszorosító technológiák számomra segítséget adtak egyfajta formai szabadság eléréséhez. Nem tekintem mechanikus reprodukciónak ezt a technológiát. A formák kézbentartásával melyet ez a technika számomra biztosít, előre tudok gondolkodni és tervezni, miközben lehetőség van a különböző részfolyamatokat követésére, és irányítására a már megtapasztaltak alapján. A létrejött tárgyaim egymás eredményeit felhasználva épülnek meg, nevezhetjük létrejöttük folyamatát egyfajta evolúciónak. Egy kiállítás anyagaként sorozatként is tekinthetők, ugyanakkor különálló darabokként is egy egészet alkotnak a saját maguk által felvetett gondolatok, és tapasztalatok által.

Az egész több mint a részek összessége, a tárgyak létrejöttének egészéhez tartozónak tekintem az alkotói folyamaton kívül, a későbbiek során az alkotás és a vele kapcsolatba kerülő személy(ek) között kialakuló kommunikációt is, mely eredményeként ugyanabból a tárgyból újabb és újabb alkotás formálódik, és a környezet szerepét is, ami ugyanolyan befolyással bír mindezekre.⁹⁷ A variálható forma, ami a tárgyak nyitott formájából ered, eredményeként ugyanabból a tárgyból számos alkotás hozható létre. (Használó + mobil tárgy = X tárgy) Tárgyaim, mivel mobil rendszerek, építenek az alkotó-befogadó aktív részvételére és a köztük létrejövő kommunikációra. Az alapfelvetésem az volt, hogy nem csupán a tárgyak rendszerét alakítom ki és vizsgálom, illetve fejlesztem a tapasztaltak alapján, hanem az alkotás egészén belül az alkotás mellett a befogadót is – a közvetlen kapcsolat miatt – az alkotás részeként tekintem.

A mobil rendszer kialakítása egymáshoz kapcsolódó elemek összekapcsolódásából kialakuló, változtatható formájú tárgyak létrejöttét eredményezte: a *Láncolat* sorozat darabjainál a kapcsolódások még egyszerűek, ugyanazon egység egymás mellé sorolódásából és összekapcsolódásából állnak össze. A *Mobil rácsok* már bonyolultabbak, melynek alapegységei is több elemből állnak össze, melyek között közvetlen, illetve közvetett kapcsolódások lehetségesek, de mindenféle kép többszörös kapcsolódásúak, vagyis a különböző részek egyszerre állnak összeköttetésben a több szinten elhelyezkedő

⁹⁷ László Ervin: *A rendszerelmélet távlatai*. Ford.: Gerner József. Budapest, 2001, Magyar Könyvklub. 42–43. old. „Itt sem az teszi a csoportot azzá, hogy sok tagja van, hanem a tagok egymáshoz fűződő kapcsolatai. [...] minden formája kommunikáció, azaz hatékony, a partnereket kölcsönösen befolyásoló interakció.”

elemekkel. „Kölcsönös függőség áll fenn a rendszerek között, mint az összeláncolt pontoknál: ha az egyik pont helyzete megváltozik, az összes többi pont helyzete is megváltozik, attól függően, hogy milyen a viszonya a mozgó ponthoz.”⁹⁸

Itt, bár látszólag lefedi László Ervin meghatározása a tárgyaim által felvetett problémát, muszáj leszögezmem, hogy a tárgyaim mobil rendszere nem a rendszerekkel foglalkozó tudományok vizuális bizonyítékai, nálam a rendszer inkább következmény, mint cél volt. Folyamatosan kerültek egyre jobban a vizsgálódásom középpontjába működései. A *Láncolatok* első darabjaival (*Vörös Lánc* és a *Végtelen*) még csupán a mobil tárgy és nyitott forma, illetve a befogadóval aktív kapcsolat kialakítani tudó tárgy kérdéseire adtam választ, a rendszerek működése és tudatos alkalmazásuk a sokszorosítás témakörével került be igazán a kutatásba. A sokszorosítás eszköz és cél is volt ebben a helyzetben. Eszköz arra, hogy a formák tudatos alakításával már uraltabbá és visszakereshetőbbé váljon a mozgás, melynek így a feltételeit és következményeit is a megtapasztaltakkal együtt tudatosabban tudtam visszaforgatni. Ez a hatásmechanizmus túlmutat a tárgyon magán, mivel az általam befolyásolt mozgásformák és a formavilág hatással van a befogadó és a tárgy kapcsolatára. Ezzel a technikával tudtam olyan minőségű, és mennyiségű egységet önteni, amelyekből elő tudtam azokat az összefűzött szerkezetek állítani, amelyekre keresztül már meg tudtam vizsgálni a különböző rendszerek működését és fejlődésmenetét, javítási-, regenerálódó képességét, hogy hogyan tud és képes működni, s a különböző részek hogyan tudják ezt egy egészen belül kiszorgálni, s én hogyan s milyen mértékben tudom mindezeket befolyásolni. Ehhez feltétlen szükséges az uralt és javítható alapforma mint egység, s ezt nyújtotta az öntés és sokszorosítás maga.

Alapvető cél volt hogy ezt a technológiát használjam, mivel ez illik legjobban személyiségemhez és alkotói habitusomhoz. Szeretem uralni a formát – bár ebben az esetben csak az alapelemek formáját tudom befolyásolni, a végső formát legfeljebb közvetve, ha nem én vagyok a mozgató. (Ez nagyfokú bizalmat kíván meg tőlem.) A tárgyaim önmagukban is, és a befogadóval együtt egy nagyobb egész részeként szerepelnek, s melyben a szereplők együttese alkotják meg a végleges alkotást. Bármilyen rendszert is vizsgálunk, „[...] mindannyiszor sok, egymással együttműködő individuumból van szó, akiknek számtalan egyéni tulajdonsága az egész különleges tulajdonságaiban fejeződik ki.”⁹⁹ Az egymással összefüggő elemek számos karakterként illeszkednek az egészbe. Érdekessége a sokszorosított technika felhasználásának, hogy bár ezt a technikát azért alkalmaztam, hogy tudjam irányítani a mozgathatóságot a szemek formájának kézbentartásával és sokszorosításukkal, a szemek egyéni és kézműves jellege evvel még nem szűnt meg. Azonosnak tűnnek, de közelebről megnézve, individuumbként szerepelnek. Az eddigi kézzel formázott szemekből épült tárgynál /Végtelen/ is látható volt a rendszer egységén belül történő karakterek és a funkciók közötti kiegyenlítődés. A sokszorosított elemek ugyanúgy ki tudják egészíteni egymást, s ennek következményeként egyéni tulajdonságokkal kezdenek el rendelkezni.

Az összeépítéshez szükséges hely már meghatározó, a bonyolultabb szemformák, az egyre szigorúbb és bonyolultabb szerkezetek esetében akaratlanul történhet és történik torzulás, repedés, vagy a szemek megnyílása, de a rendszer és az egész mégis ugyanúgy működik. A különböző darabok átveszik egymás szerepét, a sérült elemek is a rendszer egyenlő alkotóivá tudnak válni. A tárgyakat messziről és közelebről is vizsgálva, különböző viszonyokat láthatunk működés közben. A szemek kommunikálnak egymással, reagálnak a velük egy rendszert alkotókra.

II. 5. 2. A rendszerek

A működéséhez legalább két elem kell, s a különböző részek egymással kölcsönös viszonyban helyezkednek el.¹⁰⁰ Ezek egymáshoz történő kapcsolódása adja meg alapfelépítésnek logikáját és működésének szabályait. László Ervin szerint egy rendszer vizsgálatánál először az általános jellemzők kapcsolódását és meghatározásukat, majd ezen belül az egyéni jellemzők szerepét, specifikációját¹⁰¹ kell meghatározni. Az egyedi ezen belül egy nagyobb, általános elv speciális változatát adja meg, az általánostól közelítve meg az egyedit. Vagyis: „Az utóbbi a háttér, melynek keretében az egyedi valóban megérthető”.¹⁰²

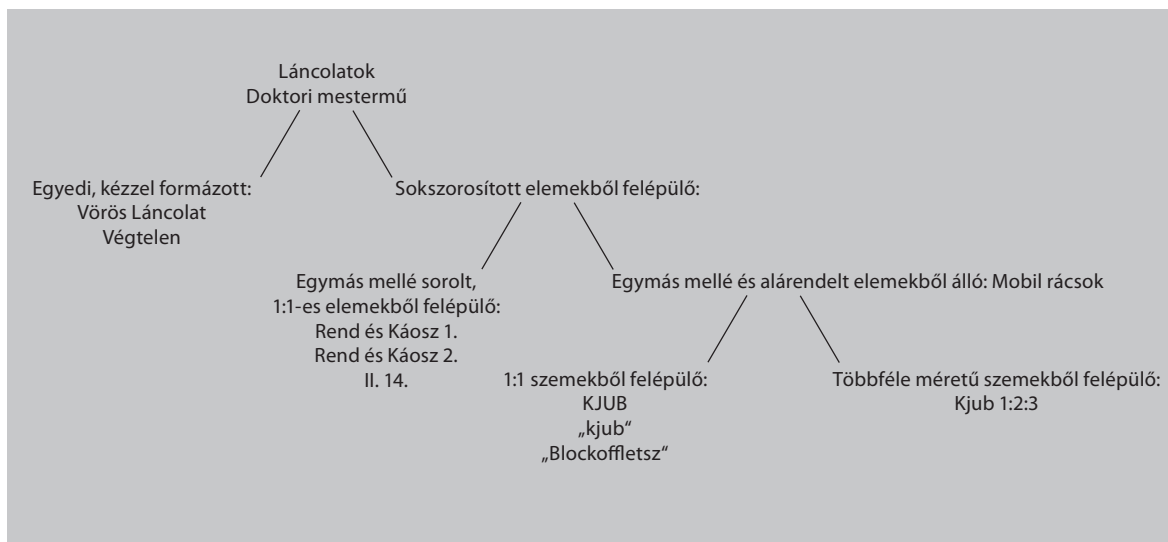
⁹⁸ László Ervin: i. m. 58. old.

⁹⁹ László Ervin: i. m. 42. old

¹⁰⁰ László Ervin: i. m. 38. old.

¹⁰¹ László Ervin: i. m. 33–34. old.

¹⁰² László Ervin: i. m. A szerző ezt nevezi „hipotetikus-deduktív” módszernek. 34–35. old.



24. Tárgyak kialakulási sorrendje és logikai összefüggésük. (Láncolatoktól a mozgó rácsokig)

Akármit tekintünk környezetünkben, minden változik, fejlődik vagy visszafejlődik, de a változás állapota állandó és szükségszerű. A részeknek azt az összekapcsolódását, mely során egy rendszer önmagát fenntartani és megújítani képes, »folyamatos egyensúlynak« nevezük.¹⁰³ A működéshez külső energiaforrás kell, így a természetes rendszerek energiát adnak le és vesznek fel: »egyensúlyi állapotban lévő nyílt rendszer«-nek is nevezik őket,¹⁰⁴ mely egy dinamikus állapotot eredményez. A tárgyaim a befogadó által és vele alakulnak. A mozgásban ebben az esetben a rendszert érő külső hatás, amely megbolygatja az adott helyzetben kialakult nyugalmi állapotukat, s a mozgató által állnak be egy újabb egyensúlyi állapotba.

A rendszerek fejlődőképesnek kell lennie az őt körbevevő, folyamatosan változó környezeti tényezők miatt. Az élő szervezetek képesek regenerálódni, ha sérülés éri őket, akkor javító folyamatokba kezdenek.¹⁰⁵ Az elhasználódás is törvényszerű, még a legösszetettebbeket is érinti, a külső tényezőktől függetlenül, folyamatosan jellemzi őket. Azt a jelenséget mely során bizonyos rendszerek képesek folyamatosságukat biztosítani, a szaporodásnak köszönhető. A sérült, életképtelen részeket kicserélik.¹⁰⁶ Amikor egy rendszert a határain már túllépő hatás éri, a természetes rendszerek képesek új struktúrákat és funkciókat kialakítani. Ezt nevezi László Ervin „autopoézisnek”,¹⁰⁷ ami a fejlődési evolúció alapvető feltétele. Kétféle alaptípusát nevezi meg: Az előre programozott, vagyis rögzített módon történő, illetve a generációkon keresztül történő (filogenezis) vagyis új populációk által.¹⁰⁸

Az általam készült tárgyak egymás tapasztalataira épülnek. A soron következő tárgy az előző hibáit, vagy az előző által sugallt problémát jeleníti meg. Így javítódnak és fejlődnek egymáshoz képest, miközben önállóan is egy egészet alkotnak. Lehetőség van a készítés közben is a javításra, amit vagy az adott tárgyon belül, vagy egy következő tárgy megtervezésével oldok meg. Bizonyos részek és fázisok eltűnnek, míg mások megmaradnak illetve kiemelődnek és jobban kibontódnak, akár egy újabb tárgy formájában.¹⁰⁹

¹⁰³ László Ervin: i. m. 47. old. Ld. Még: Tóth Benedek: Második rendbéli bevezetés. *EDUCATIO 2004/2 SZEMLE*. 319–334. old. A cikk internetes hozzáférhetősége: www.hier.iif.hu/hu/letoltes.php?fid=tartalom/sor/954 Letöltési idő: 2012.07.25. A rendszerelmélet tudománya megkülönbözteti a nyitott és zárt rendszereket. A zárt rendszerek működésük közben nem használnak fel, és nem adnak le a környezetük felé anyagot, míg a nyílt rendszerek alkotói szabadon áramlanak határukon keresztül, így folyamatosan változik állapotuk. A nyitott rendszerek már mutatják a környezettel való aktív kapcsolatot (320. old.) Niklas Luhmann elsőként vezeti be a dinamikus rendszer fogalmát a nyitott és zárt rendszerek kérdéskörében. „[...] egy differenciált rendszer nem részek bizonyos számából és ezek kapcsolataiból áll, hanem bizonyos számú rendszer/környezet differenciából.” (321. old.) Ezzel feloldja a nyitott és zárt rendszerek kérdéskörét. Luhmann továbblép ezeken, s a rendszert „önszerveződőnek” tekinti, vagyis, a rendszer saját műveletei által épül fel és folyamatosan létrehozza s működteti magát (322. old.)

¹⁰⁴ László Ervin: i. m. 46–47. old.

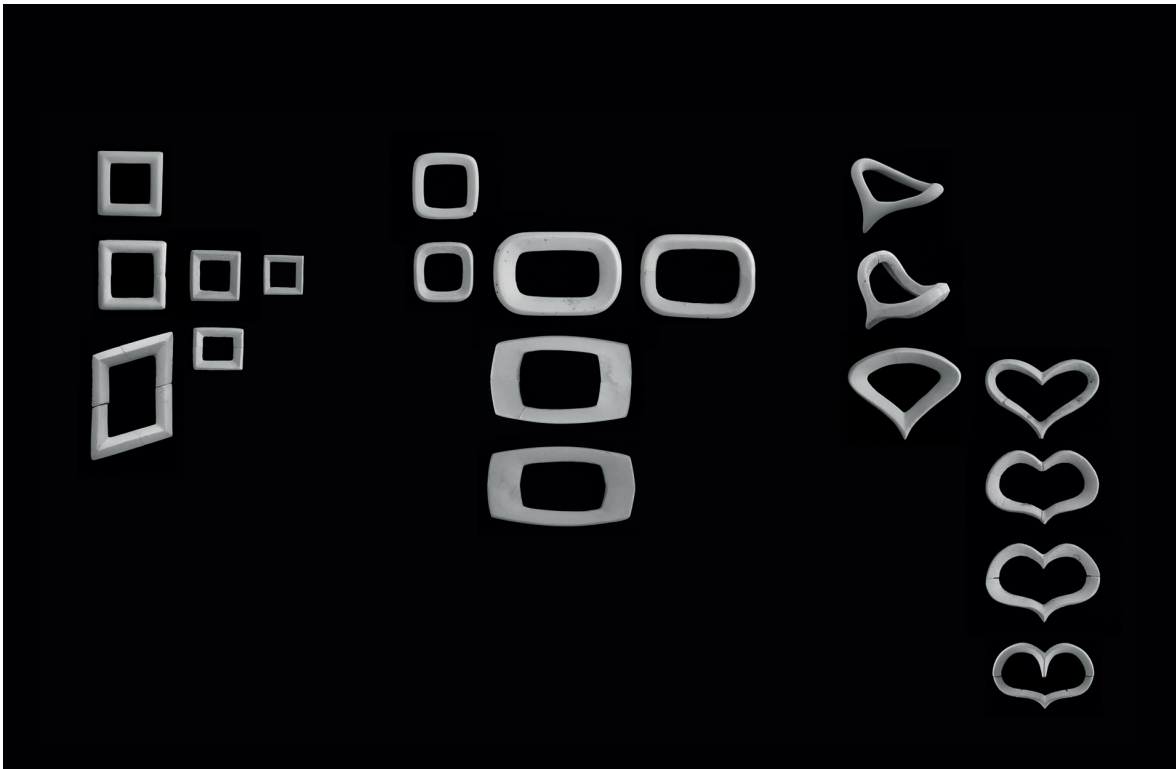
¹⁰⁵ László Ervin: i. m. 52. old.

¹⁰⁶ László Ervin: i. m. 52. old.

¹⁰⁷ László Ervin: i. m. 56. old.

¹⁰⁸ László Ervin: i. m. 56–57. old.

¹⁰⁹ László Ervin: i. m. Minden újítás reagálást kíván, s ezt egy megfelelő újítás formájában kívánja meg. „Mivel azonban a rendszer viselkedése struktúrájától függ, magának a rendszerstruktúrának is fejlődni kell.” (58. old.) Ez az evolúció: az újítások, mint »mutációk« jönnek létre, melyek közül sok eltűnik, míg a jobban beváltak fejlődésnek indulnak (58–60. old.) A rendszerek érzékenyek, rendkívüli instabilitás jellemzi őket, csak erőteljes és radikális változásokkal tudnak és kell is reagálniuk és fejlődniük. Minden nyílt rendszerben létezik az úgynevezett feed-back



25. A szemek fejlődési sorrendje

/ 36

A rendszerek fejlődése a sokféleség állapota felől egyre jobban a rendezettség felé tart. „A sok a kevés részévé válik, s a kevesek koherens kapcsolatokat alkotnak, melyek révén a

végző egység, maga a hálózat részei lesznek.”¹¹⁰ A sokféleségtől és a káosztól az egység és rend felé fejlődik. A kis egységek nem szűnnek meg a nagyobb egységeken belül, hanem fontos alkotórészként meghatározó szereppel bírnak. Egyéni jellegük megmarad, de egy nagyobb egység befolyása alatt működnek.¹¹¹

Ez jellemzi a tárgyaimat is, melyeket egymás után végigtekintve, sorozatok a kezdetiekre jellemző rend és káosz közötti állapotától az utolsó mobil rácsokra jellemző többszörösen összekapcsolódó rendszerekig tart. Az első tárgyak nagyfokú mobilitását és nagyszámú variálható képességét a többszörös kapcsolódású rendszerek egyszerűbb mozgása váltja fel. Vagyis László Ervin megfogalmazásával párhuzamosan a fejlődésük a bonyolultabb szervezettség és tökéletesebb működés felé mutat.¹¹² Igaz ugyan, hogy ez a kezdeti, *Láncolatokra* jellemző nagy variációs készség és játékoság egyre jobban történő visszaszorítását eredményezte – a mobil rácsok kevesebb formai variáció megjelenítésére képesek – ugyanakkor tőlem, mint alkotótól, ez a magtapasztaltak tudatosabb alkalmazását, és összetettebb tervezést igényelt. Ez ugyanúgy egy alkotói folyamat részeként beépül a következő tárgyba.

1. Első lépésként, ugyanúgy, mint minden rendszer tervezésénél, meghatározom a tárgy alapelvét, vagyis azt, hogy milyen mozgás és formavilág jellemezze őket – hajtogatott lapforma, teret körbezáró/bezáródó forma, esetleg mobil rács – és az ezekhez szükséges tulajdonságokat, amelyekkel rendelkezniük kell. Következő lépésben meghatározom a rendszer jellemzőit. A *Láncolat* sorozat darabjai mellérendelt szerkezetűek, vagyis szemek egymás mellé rendelve összekötöttek, illetve hierarchikus-strukturált felépítésűek a *Mobil rácsok* darabjai, melyeknek rendszere a különböző szemek egymás alá- és fölékapcsolódásából épül fel.

jelenség, ami azonnali visszacsatolást és reagálást jelent (60. old.). Minden olyan rendszer, mely nem képes követni a változó külső vagy belső változásokat, eltűnik. A külső és belső inputok szintén hatással vannak az egészre, s magára a rendszer külső kapcsolódásaira, így a vele kapcsolatban álló rendszerekre is (74. old.).

¹¹⁰ László Ervin: i. m. 61–62. old.

¹¹¹ László Ervin: i. m. 74. old.

¹¹² László Ervin: i. m. 74. old. „A folyamatos differenciálódás az egységek nagy kooperatív hálózatokba tömörülését váltja ki: ez az »egymásba skatulyázási« effektus.” Interface-koordináció (76. old.): Összhangba hozzák az alárendelt elemeket, melyekből felépülnek, azzal, melynek ellenőrzése alatt állnak.

Ezen működési elvek alapján meghatározom a tárgy különböző részeinek szerepeit. László Ervin szerint is a fejlődés ismérvei közé tartozik, [...] egységek fokozódó koordinációja, általános rendezési sémák kialakulása, az individuumok egymás fölé rendelt szervezetekbe tömörülése, a különböző funkció- és reakciótipusok folyamatos finomodása.¹¹³ A fejlődés a kisebb számú, de komplexebb, a korábbinál határozottabb egységek irányába folyik.¹¹⁴

2. A tervezés és modellezés közben már kialakulnak a különböző szükséges kapcsolódások, és a különböző alkotókkal szembeni formai és funkcióbeli követelmények, melyek alapján egymáshoz viszonyítom a végleges tárgy részeit, rendszerezem azokat, meghatározom az alárendeltek, ezek helyét, s hogy milyen tulajdonságokkal kell rendelkezniük, hogy jól töltsék be szerepüket az egészen belül. A mellérendelt szerkezetek esetében ez a széleket illetve a belső részeket alkotó szemek közötti viszonyok meghatározását, a strukturált rendszereknél az alárendeltek – az átvezető és összekötő szemek – és a fölérendeltek – vagyis a különböző csomópontok, melyek lehetnek több szemből állóak és kevésbé mozgékonyak – közötti kapcsolódásokat jelenti. Ezen kívül mindegyik tárgynál látható egy minőségbeli hierarchia is, ezt az határozza meg, hogy a tárgyon belül fizikailag hol helyezkedik el az adott szem. A szerkezet szélein lévő kivitelezésre jobban oda kell figyelni, mivel ezek effektíven jobban látszanak, s mivel nem olyan szinten kötöttek (1:3-hoz kapcsolódásúak), így akár foroghatnak, tehát teljes felületüket meg tudják potenciálisan mutatni. Ezért ezeknek a szemeknek a kivitelezése, összeépítése más színvonalú, mint a szerkezet belsejében lévőké (1:4, 1:6, 1:8-hoz kapcsolódásúak), mivel azok jobban elrejtettek és viszonylag fix lekötésűek.

3. A szerkezeti próbák folyamatának lényege minden esetben az, hogy kitapasztaljam és meg tudjam tervezni, hogy ki, pontosabban melyik elem milyen funkciókkal kell, hogy bírjon. Az eredeti elvet modellek során próbálom ki, ezek a *Láncolatok* esetében minimum 9 (3 × 3db), 12 (3 × 4db), vagy 16 (4 × 4db) szem összefűzéséből áll össze, illetve a *Mobil rácsok*nál egytől négy darabig terjed a csomópontok száma, amivel már ki tudom próbálni a szerkezetet. Ez a második fázis sok új információt nyújt az eredeti tervekhez képest. Meg tudom vizsgálni a szemek arányának, formájának következményeit, a száradási zsugorodás hatásait, illetve a tárgy összefűzésének menetét, vagyis hogy milyen sorrendben és irányban történik az összeépítés maga. Ez a fázis a következő lépcső, mely során a rendszer elemei közötti hierarchia alakulása változhat. Ezeket itt tudom rögtön javítani, mindig lejegyezve, hogy mire kell figyelnem, és mit kell korrigálnom az adott tárgy építése közben. Az egymás utáni fázisok tapasztalatai alapján tudom követni, hogy a fellépő problémák megoldásának érdekében hány lépcsőfokot kell visszalépni a javítás érdekében. Az első próbák elkészültétől, az égetéseken keresztül mindegyik technológiai lépcsőfok újabb fizikai változást hoz.

/ 37

4. A próbadarabok kiégetve kapom meg a végleges méretet, és mérem fel, hogy hogyan működik a szerkezet maga, min és hogyan kell változtatni. A rendszereim működése az égetések közben általában olyan újabb eredményeket mutatnak, amelyek a technológia, az anyag, vagy egyéb fizikai törvények miatt állnak elő, s amikre nem számítottam, és a próbadarabok elkészülése után el tudom dönteni, hogy ezeket felhasználom-e vagy sem, illetve hogyan tudok változtatni azokon.

5. A következő fázis során, mikor már a kész tárgyakat készítem, az alkotás súlya és egyéb mennyiségi változók, illetve a súlypont(ok), és az égetési körülmények is újabb megoldandó problémákat adnak a tárgyakhoz. Minden új tulajdonságbeli változás visszafelé hat az egészre magára, amit tudok javítani a technológiának köszönhetően, így általam és velem képesek a tárgyak regenerálódni. A fellépő probléma jellege határozza meg, hogy a javításhoz technikai lépcsőfokot kell-e visszalépni, vagy esetleg lehetőség van az építés közben történő változtatásokra, vagy teljesen új szerkezetben kell gondolkodnom.

A készítés folyamata is egy rendszert képez, már az egy nap alatt megöntött szemek száma is meghatározó – mivel általában egy alkotótelep körülményei során készülnek a tárgyak, tehát szigorú időrendhez vagyok kötve, és meghatározó hány szemet tudok egy nap alatt befűzni –, hogy a kivitelezés ütemét tartani tudjam. A tárgyak több lépcsőben készülnek el, a többlépcsős égetések – egy vagy két zsengetés és egy magastűz – a tárgyak több darabban történő építéséből következnek. A láncolatok

113 László Ervin: i.m. 60–62. old. A hálózat fejlődése képes egymással szomszédos rendszerek funkcióit úgy összehangolni, hogy azok team-ként reagálnak a másikban történetekre. A reakciók által specializáltakká tudnak válni bizonyos részek. Ez olyan egységesnek képes tünni, hogy az egymás mellé kapcsolódó rendszerek nehezen megkülönböztethetőek, egységesnek, egy rendszernek tűnhetnek. Az eddig független rendszerek szuparendszerekké állhatnak össze.

114 László Ervin: i.m. 62–63. old.

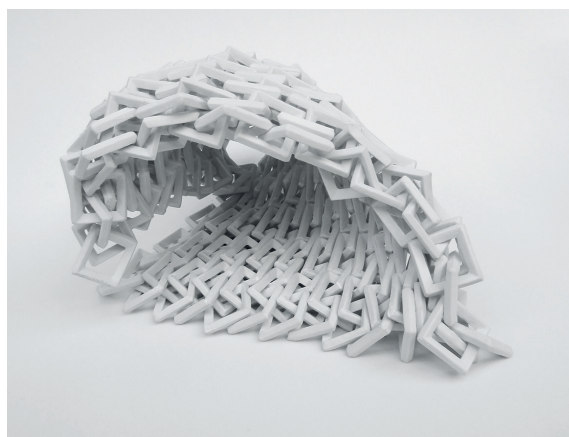
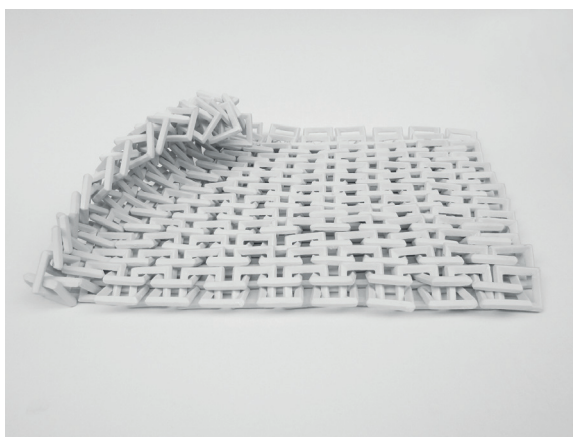
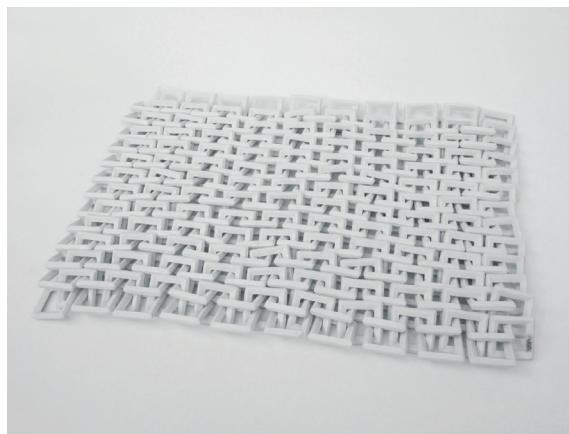
esetében a különböző zsengett részek egymáshoz rögzítése, vagyis önmagával való összekapcsolás miatt szükséges. A rácsoknál, melyeknek elkészítése még több időt igényel, a tárgy elkezdése és szállítása miatt szükséges, illetve, ha a tárgynak szerencsésebb, hogy az alsó sorokat alkotó teher tartó szemeket egy zsengeeléssel megerősítsem, hogy biztonságosan folytatni tudjam az építést. A különböző javítások miatt is alkalmazom a többszöri égetést: bizonyos szemeket, ha kell, száraz állapotban javítok be, de vannak, melyeket még magastűz után is be tudok pótolni, s újraégetni a tárgyat akár. A száradási és az égetési zsugor a kiégetett csomópontok méretei miatt is fontosak, általuk számolom ki a végleges méretet és az optimális mérethez szükséges szemek mennyiségének számát. Itt lehet már a tárgyak hozzávetőleges súlyára következtetni. A méretváltozás más szempontból is meghatározó. A tárgy égetési zsugora teljesen át tudja írni az egész formai és tartalmi jelleget. A méretváltozással a tárgy formája, fizikai és tartalmi súlya radikálisan megváltozik. Fontos szempont, hogy a tárgyat „komolyan vegyék”, s az ugyanakkor ne riassa el a használót, s ezt a méretek által tudom biztosítani. Viszont ha a tárgy túl nagy, bizonyos embereket akaratlanul ki tudok zárni a használók sorából. (Mivel kisméretű a kezem, ebbe én is beletartozhatok, ami azért problematikus, mivel más személy által nem tudom ellenőrizni, hogy a tárgy ténylegesen azt az élményt tudja-e nyújtani, amit szándékoztam.) S nem ez a célom. Ezért a minimális méretnek magamat, vagyis a kezem méreteit veszem figyelembe, hogy már én magam is biztonságosan tudjam megtartani és kezelni a tárgyat a mozgatás közben. A nagy méretek ezen kívül túl sérülékennyé tehetik a tárgyat, s ez bizonytalanságot szülhet a befogadóban, aki pont ezáltal veszíti el a bátorságát a kapcsolatfelvételhez. Tehát nagyon fontos hogy a tárgyat ténylegesen is komolyan vegyék, mivel a biztonságos és tudatos használat, a megtapasztaltak átgondolása, a tudatos és felelősségteljes kontaktus, alapvető lényege az egész koncepciómnak.

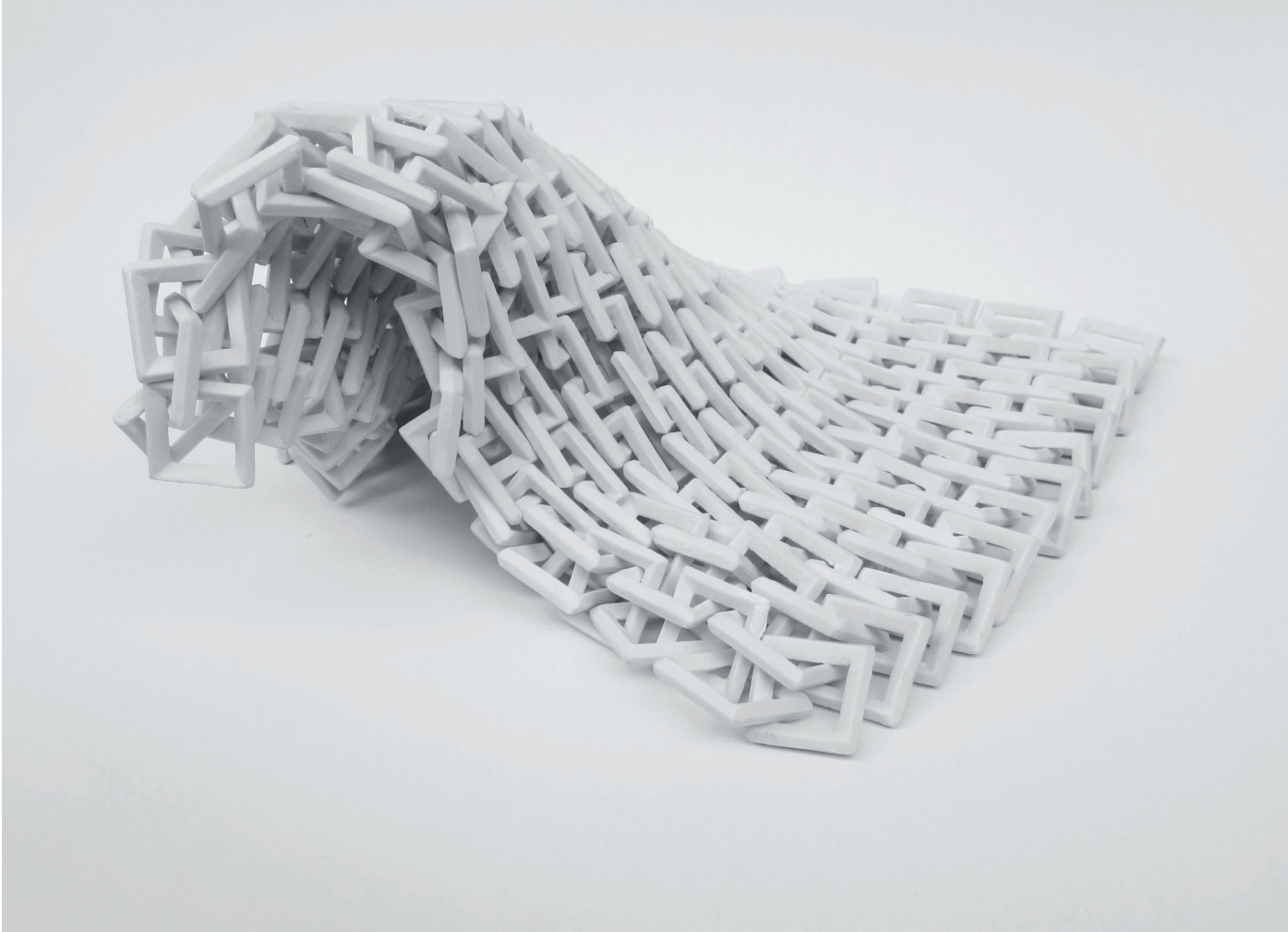
II. 6. Doktori mestermű

Rend és Káosz 1.

/ 38

A *Rend és Káosz 1.* és 2. egymással párhuzamosan készült, egy adott típusú szemforma kétféle verziójának kipróbálásaként. A szemeket pontosan tudtam faragni, így a méretváltoztatások következményeit is számon tudtam követni. A *Végtelen* című munkám szemének alaparányait használtam fel, a szemek méretét és a falvastagságot ebből a tárgyból emeltem át. Szemformát azért váltottam, mert a szögletes forma, mivel négy sarka van, még ha keskeny testátmérővel is bír – tehát nagyobb a belső üregének negatívjának átmérője –, akkor is megakad, és bizonyos irányú mozgatásnál be tud feszülni az öt körülvevő szemek közé, amelynek következményeként a tárgy önmegtartóvá





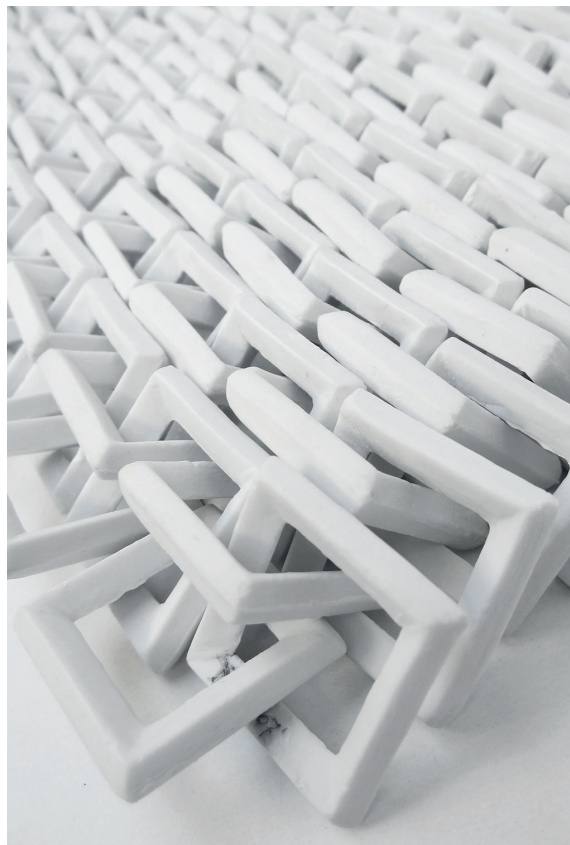
29. Rend és Káosz 1. / Porcelán / 1300 °C / 24 × 41 cm / 2007

tud válni, nem omlik össze. Ez a két tárgy ezt a problémát jeleníti meg. A két típusú szem, amit használtam valójában egymás variációi, az egyik szögletes, és síkokkal határolt forma (*Rend és Káosz 1.*), míg a másik ugyanúgy szögletes, de ívekkel határolt és vékonyabb testtámrójú (*Rend és Káosz 2.*).

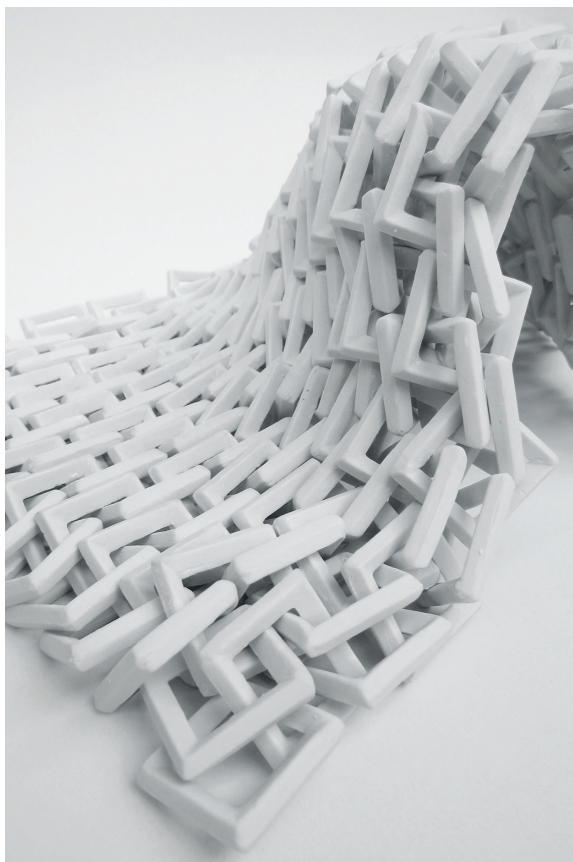
A szögletes szemek összeépülve sík lapocskákból felépülő, ívesen hajló felületet alkotnak. A szemek élei, mint vonalas mintázat rá tudnak erősíteni a tárgy formájára. A szemek elhelyezkedésének (befűzésének) iránya befolyásolja a mozgás mértékét: hossztengetyre merőlegesen és avval párhuzamosan elhelyezkedő egységek miatt a *Rend és Káosz 1.* többféleképp tud bemozdulni, egyik irányban mozgékonyabb. A legmerevebb mozgástípus a hossztengetyre diagonál irányban befűzött felület mozgatása során alakul ki.

A tárgy arányai és méretének meghatározásakor a lapszerű arányokat szerettem volna kiemelni, ezért egy lapszerű arányt alakítottam ki. Így, mivel van egy hosszabb és egy rövidebb oldal, a szemek arányai és irányuk befolyásoló volta jobban kiemelődik a tárgy formája által.

A faragás lehetőséget adott, hogy kipróbáljam a szögletes formát, mint alapegységet, s hogy az milyen hatással bír magára, a tárgy egészére. A testtámró, a szem külső és belső méretei, a

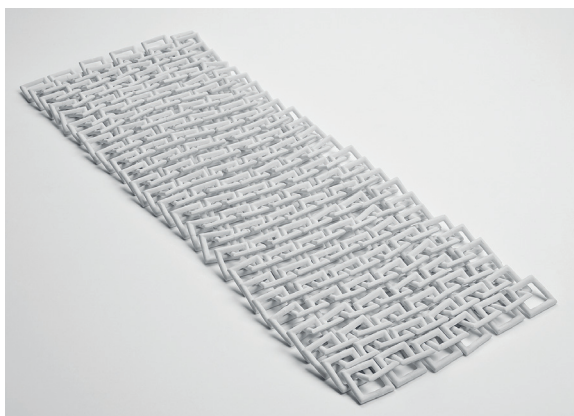


/ 40



dőlésszögek kézben tartásához a gipszfaragás alapvető technika volt. Azért váltottam át a négyzetes formára, mert szerettem volna egy önmagát megtartani tudó, feszesen hajló síkformát kapni, lehetőség szerint megtalálni a legszűkebb összefűzött szerkezetet, amit el tudok érni ebből a materiából. Ehhez ki kellett tapasztalni a szemek arányait: a szem formája négy darab síkkal határolt, aminek a szögei meghatározóak. Ennek a tárgynak a szemeit határoló síkjai egyforma szögűek, vagyis négy, egyforma dőlésszögű sík határolja. Ezek a szögek meghatározóak, tőlük függ, hogy a szem mennyire masszív (vastagabb) és erős. Ha a négy szöget két tompa és két hegyesszögűre változtatnám, a szem vastagsága keskenyebbé válna, ami miatt az összekapcsolódó szemek jobban egymásba simulnának és így a szerkezet lazábbá válna, ami által a tárgy szerkezete veszítene a feszesességéből.

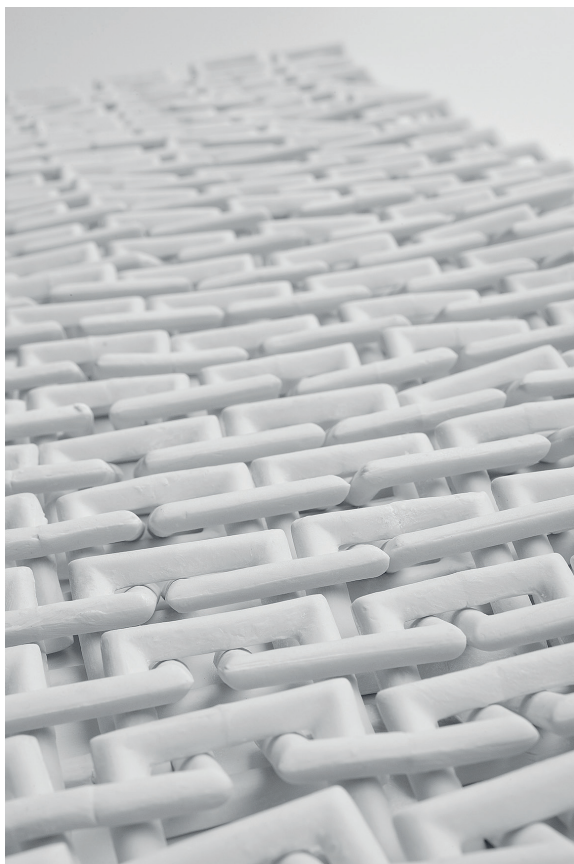
A *Rend és Káosz 1.* szemei úgy fonódnak egymásba, hogy nagy dőlésszöget zárnak be egymással. Ez az elfordulás egy jóval merevebb szerkezetet ad, ami hajolni képes, s mindig feszes ívben mozdul. Ez a tárgy szerkezete olyan erős, hogy meg tudja tartani magát, ívben hajtva, és akár oldalára fordítva is. Fontosnak tartottam, hogy ez a tárgy körbeöleljen, lehatároljon egy teret a mozgatók által, de ne tudjon összehajtogatódni, mindig szerepeljen egy karakteres üreg a tárgy formáján belül.



Az anyaga porcelán – Alföldi porcelán, 1300 °C, redukációs égetés – melyet nem ez olvadáspontjái égetek, hanem 20 fokkal alatta, mivel ezen a fokon még nem ragadnak össze a szemek. Ez az anyag így is elég erős ahhoz, hogy a mozgó szerkezetből és a súlyból adódó követelményeket kiszolgálja. (Próbáltam P293-as félporcelánt is, s bár azt felületemmel, nem tudott és elég erős szerkezetűre égni anyagának porózussága miatt.)

A színválasztásnál az anyag eredeti színét hagytam meg, ezt megfelelőnek találtam – nem gondolkozom még a színezés lehetőségein – mivel számomra még a szerkezet az elsődleges. Ez a szín a későbbi tárgyaknál is megmaradt. (A későbbiek során lehetséges, hogy fogom színezni a tárgyakat majd egyszer, de egyelőre a struktúra és a mozgás problémája érdekel a legjobban, nem akarom a szerkezetről elterelni a színnel a figyelmet, vagy esetleg, még mint a *Végtelen* című tárgynál, a fekete szín felhasználását tartom elképzelhetőnek jelenleg).

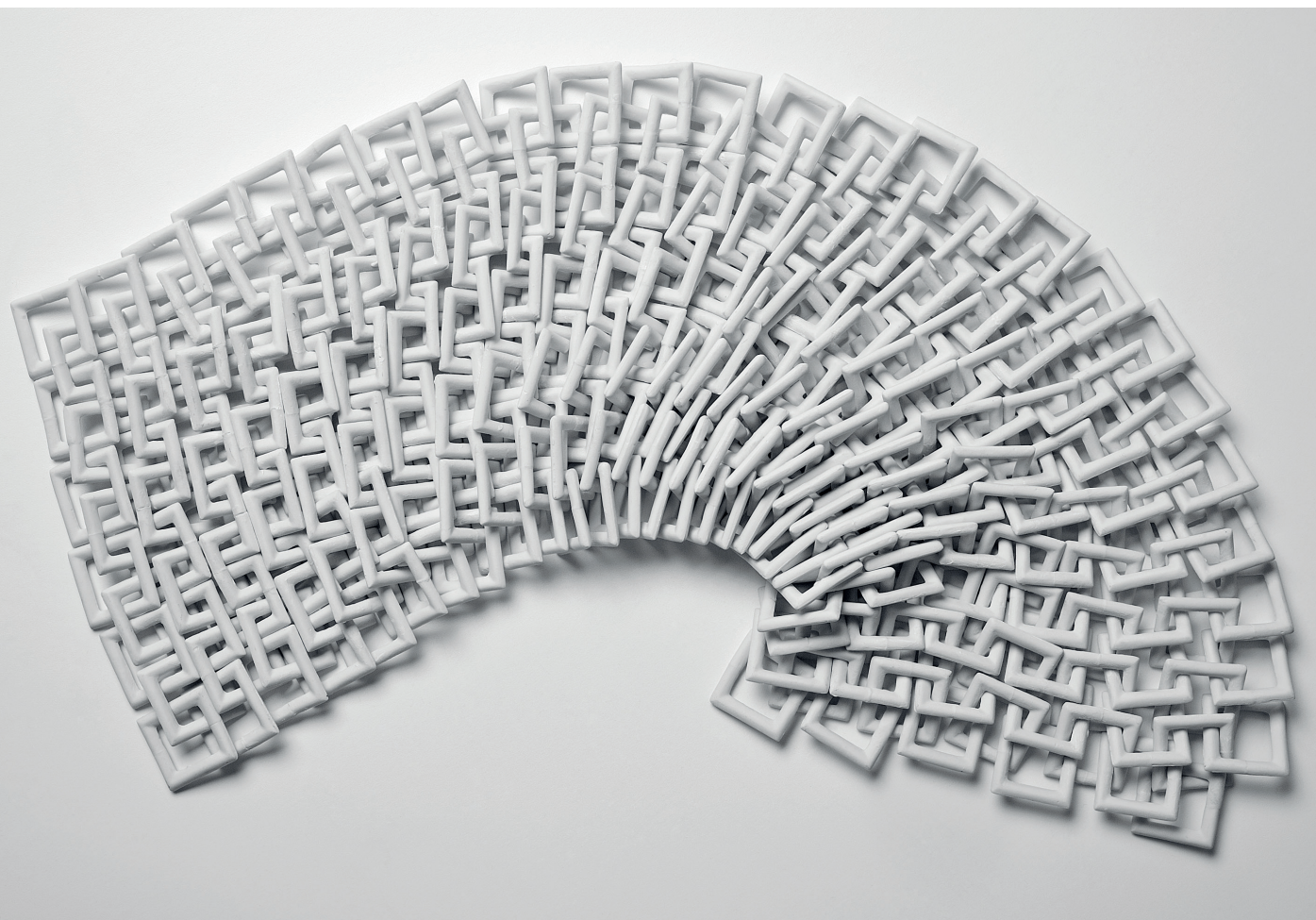
/ 41



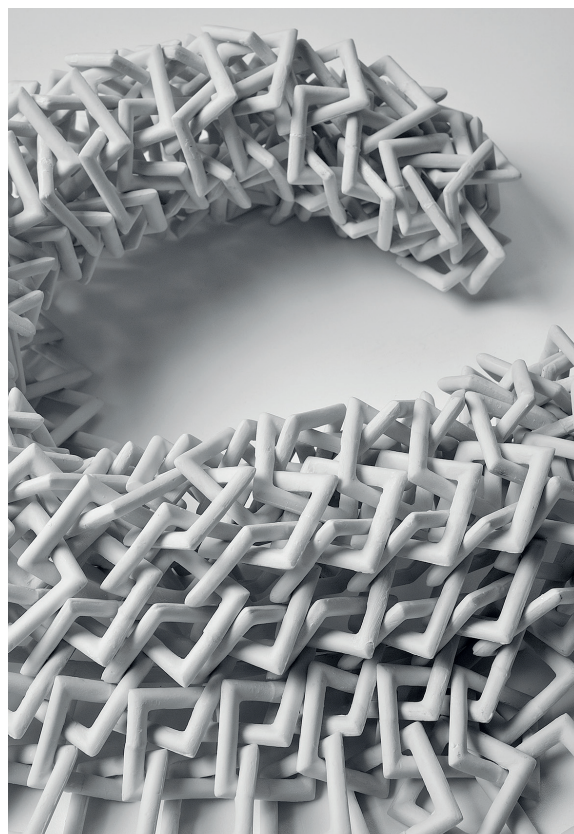
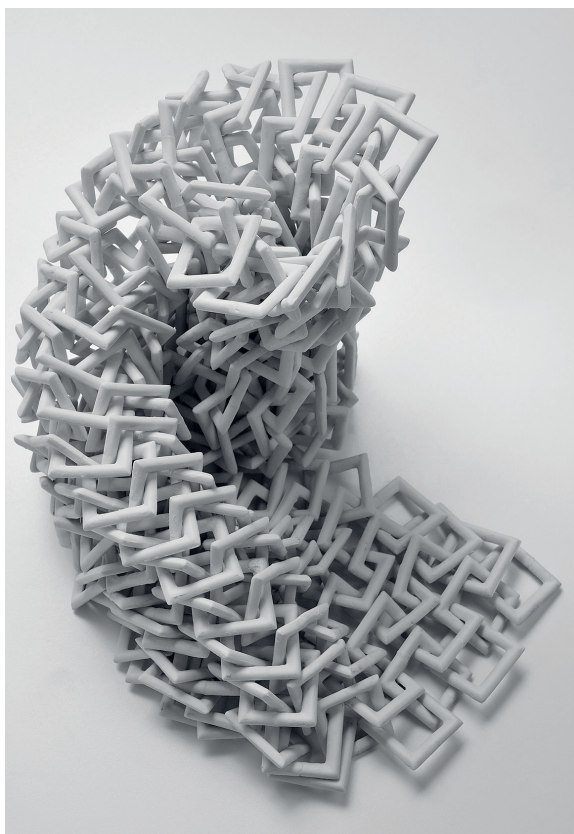
Rend és Káosz 2.

A *Rend és Káosz 2.* az előző tárgy formai variációja. A szem egy vékonyított és íves felülettel behatárolt verzió. Míg az előző egy merevebb, szigorúbb, ez egy lágyabb, filigránabb szemforma. A két tárgy szemformájának jellegét szétváztam, ugyanannak a formának két végletét alakítottam ki.

Mivel ennek a szemnek nagyobb a belső átmérője és vékonyabb a falvastagsága, de főleg az íves kiképzésnek köszönhetően a szemek jobban egymásba csúsznak. Ez egy rendkívül mozgékony szerkezetet eredményezett. Egyszerre képes a rend és a rendezetlenség állapotát mutatni, körbe tud ölelni egy térformát, ugyanakkor megfeszítve a rendszerét, különböző íves formák mentén önfenntartóvá is válni. A ritkább szerkezet miatt azért nem képes ugyanazt a feszítávót ívként körbehatárolni, mint az előző. A laza szerkezet már a síkfelületen történő mozgatók által, annak térbe történő beforgatása nélkül is érdekes lehetőséget nyújt a szemek ritmusának megbolygatására, a különböző lineáris kompozíciók előállítására. Az egyszerűen áttekinthető



35. *Rend és Káosz 2. / Porcelán / 1300 °C / 25 x 70 cm / 2007*

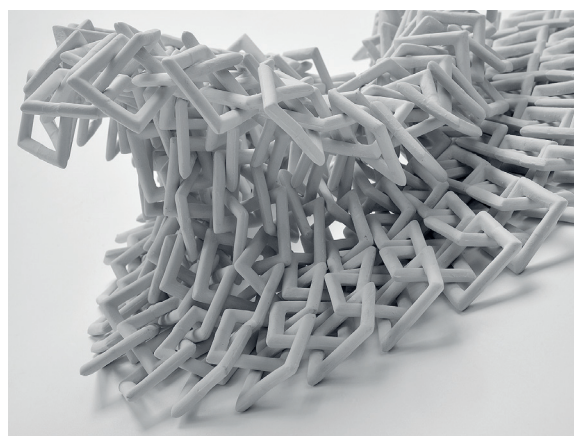


rácsszerű struktúra a legegyszerűbb gesztusokkal is nagyon látványos verziók produkálására képes.

A tárgy egy másik anyag tulajdonságait imitálja, miközben a saját egyedi tulajdonságait is tudja nyújtani: a felület szinte textil hatású, a szemek aránya, a közöttük lévő negatív üregek is egy lazán szövött textílfelület szerkezetét imitálja, e miatt a tárgy méreteként egy szalagszerű arányt választottam.

Az arányrendszer az előbbihez képest levegősebb, egyszerűre képes hullámszerű formákra, miközben ugyanúgy hajtogatható, csomagolható, sőt teljesen összesodorható akár.

Ez az arány megengedi, hogy a tárgy javítható legyen. A teljesen kiegészített tárgy részeit is be lehet pótolni, ha esetleg sérül.



/ 43

36–38. Rend és Káosz 2. / Porcelán / 1300 °C / 25 x 70 cm / 2007

II.14.

Walter Benjamin tanulmányában a sokszorosíthatóság következményeit vizsgálta a műalkotásokkal kapcsolatban. Megállapítása szerint az alkotások egyszeri és megismételhetetlen volta sérül a sokszorosítással. Mivel a sokszorosítás a mi szakmánkban egy alapvető technológia, szerettem volna egy tárggyal reagálni erre a problémára.

Első gondolatom az volt, hogy az aszimmetrikus szemeket egy, a kerámiáról a köztudatban elsöre beugró jelképekkel ábrázoljam, mégpedig csészéken található fülformákkal. Barokk és klasszicista formák önmagukkal történő összeforgatásával kezdtem első körben dolgozni. Ennek már rögtön olyan eredményei lettek, ami miatt nem ebbe az irányba indultam tovább: szimmetrikusak lettek a szemek és sérülékenyek, és a rajztervek is egy számomra túl sokat mutató (giccses) eredményt szültek.

A szimmetriából ki akarva lépni elkezdtem egyéb formákat keresni, amelyek, az aszimmetrikusság miatt, mást tudnak mutatni a befűzés után. Keresni kezdtem olyan formát, ami egyszerűre tud kétféle karaktert egyesíteni. Így rátaláltam egy oldalon íves, s a másik oldalon hegyben végződő szemre. Ez a formavilág már kétarcú, kétszínű tárgyat eredményezett,

viszont ez a szem, mivel belülről ívesen volt kiképezve, még megengedte az elfordulást a szerkezeten belül, s így nem tudtam ugyanabban a helyzetben tartani.

A szemek faragását ezért a belső ívben hirtelen forduló formák felé kezdtem továbbvinni, ami már jobban megakadt, s nehezebben fordult át. Mindenféleképp szükséges volt egy megakasztó szeglettel rendelkező formakiképzés, mivel az előző tárgyaimból már megtanultam, hogy a sarkok, illetve a hirtelen forduló formák, még ha ívesek is, meg tudják állítani a szemek forgását. A skiccelések közben jutott eszembe a kissé kommersz, de mindenki által ismert szívforma, ami adta azt a formai lehetőséget, hogy könnyű felismerhetősége és közismertsége mellett, formailag két belső ívvel és egy formafordulással, negatív sarokkal rendelkezik, ami megfelelt az eredeti céljaimnak. A formáját, a különböző íveit széles skálán lehet úgy torzítani, hogy a szem karaktere még felismerhető maradjon, mindemellett, hogy a mozgást is a megfelelő irányban tudja befolyásolni.

Ez pozitív értelemben vett kétszínű tárgyat eredményezett. A tárgyat bezártam önmagával, így végleges lett a két oldal: önmagához csatlakozik az íves és a csúcsokkal rendelkező fél. A szívformák két fele, mivel a megfelelő oldalakhoz egy irányban lettek beépítve, egy lágyabb (a dupla ívek miatt) és egy agresszívebb (a szív csúcsai miatt) „színt” adtak a tárgynak. A belső ív hirtelen fordulásával a szem egyféleképp fordul a szerkezeten belül, így az azonos oldalak egy irányban maradnak.

Amit sejtettem, hogy a szem mint forma és mint jelkép, el tud tűnni ilyen mennyiség esetében, a tárgy igazolja. Így lett egy ismert szimbólumból építkező mobil tárgyam, mely ki tudja ugyanakkor használni a formai karaktert, miközben a formai jelképet látszólag belemossa a tárgy egészébe. A szimbólum formailag átíródik, miközben az eredeti jelentése több csatornán keresztül is szervesen szolgálja az egész tárgyat.



/ III. Interpretáció /

III. 1. Az alkotásokat körbevevő átvitt értelmű tér

III. 1. 1. Az alkotásokat körbevevő tér és hely viszonyai

„Azokat a tereket, amelyeket mindennapjainkban bejárunk, helyek rendezik be; [...]”¹¹⁵ A tárgyakat alkotó és az őket körbevevő tér többről szól, mint a különböző falak vagy határok között történő szemlélés. Objektív és szubjektív körülmények határozzák meg. „A tér, [...] a résztvevők jelenléte és főleg mozgása, folytonos [...] cseréje által maga is dinamikusan működik. Ezért a tér mindig egyszerre jelöl pillanatnyi helyzetet, jelez lassú változást és mutat fel tartós állapotot.”¹¹⁶

Valójában nincs olyan tárgyasult dolog, ami ne lenne hatással az őt körülvevőkre. A plasztikus alkotások környezetüket »készén«¹¹⁷ kapják, ahol eszközeivel egy határait nehezen kijelölhető, »transzcendens és szimbolikus helyet kell létrehoznia«,¹¹⁸ aminek ő a középpontja. „A mű helye mindig különböző minőségű dolgok konglomerátumaként alakul ki.”¹¹⁹

A befogadás szereplői jelölik ki a szellemet sugárzó helyet,¹²⁰ azt a privát teret, ami a befogadó és a szemlélt dolog közötti viszonyban teremtődik meg. Ezekben a helyeken belül viszonyok alakulnak ki, személyes és földrajzi értelemben is hozzánk alkalmazkodva, mi határozzuk meg különböző paramétereiket, és értékeiket. A tér konkretizálódása az őt kitöltő dolgok által és azokon keresztül valósul meg. „A dolgok, amelyek ily módon helyek, teszik mindenkor eleinte lehetővé a tereket.”¹²¹ Heidegger az *ÉPÍTÉS LAK/OZ/ÁS GONDOLKODÁS* című tanulmányában többek között a hely fogalmát tárgyalja.¹²² A híd, vagyis a dolog maga, ebben a hasonlatban a hely, ami viszonyt alakít ki az őt körbevevő térrel. Heidegger nem valami lezárásának nevezi meg, hanem egy határnak, ami után valaminek a létezése kezdődik el, s saját privát közeget alakít ki.¹²³ „Ebből következően nyerik a terek létüket a helyekből és nem »a tér«-ből.”¹²⁴

Az észlelés során a tér és hely egymással többszörösen összefüggő és egymásba folyó rendszert alkot. „Ezek egyike a pillantásban adott látvány, amelyet aktuális érzéki-észleleti képek hívunk. De van egy átfogóbb, meghatározatlan kiterjedésű, [...] amely közös háttérként vesz körül bennünket és figyelmünk tárgyát, az általunk aktuálisan észlelt dolgot, teret/ helyet.”¹²⁵ Ez az egyre átfogóbb és a folyamatosan táguló térnek a középpontja mi vagyunk.¹²⁶ Az alkotások és befogadásuk/ interpretálásuk/ mindig is befolyásolva van az őt körülvevő környezettől és a szemlélőtől. Ugyanakkor az »általános formalitásunk« által képesek vagyunk leválasztani őket, függetleníteni a helyszíntől, hogy önmagukban értelmezhesük.¹²⁷ Ez megint egyféle „eszközszerű használatba állítást”¹²⁸ eredményez, s e miatt a környezet kényszerszerűen háttérbe szorul.

/ 46

115 Heidegger, Martin: *ÉPÍTÉS LAK/OZ/ÁS GONDOLKODÁS* Eredetileg megjelent itt: *UTÓIRAT (a M. Építőművészet melléklete)* 2003/1. Ford. Schneller István http://www.google.hu/#hl=en&gs_nf=1&pq=heidegger%20%C3%A9p%C3%ADt%C3%A9s%20lakoz%C3%A1s%20gondolkod%C3%A1s&cp=23&gs_id=453&xhr=t&q=heidegger+%C3%A9p%C3%ADt%C3%A9s&pf=p&scIent=psyab&oq=heidegger+%C3%A9p%C3%ADt%C3%A9s+lakoz%C3%A1s&gs_l=&pbx=1&bav=on.2,or.r_gc.r_pw.r_qf.&fp=3e04ca198ad5cde1&biw=1600&bih=679 Letöltési idő: 2012-08-30. 7. old.

116 Zrinyifalvi Gábor: i. m. 170. old.

117 Zrinyifalvi Gábor: i. m. 141. old.

118 Zrinyifalvi Gábor: i. m. 141. old.

119 Zrinyifalvi Gábor: i. m. 141. old.

120 Zrinyifalvi Gábor: i. m. 170. old.

121 Heidegger, Martin: i. m. 6. old.

122 Heidegger az *ÉPÍTÉS LAK/OZ/ÁS GONDOLKODÁS* című tanulmányával, melyben többek között a hely fogalmát tárgyalja. Martin Heidegger tanulmányában a hidat mint dolgot és az őt körbevevő tér kapcsolódását vizsgálja. A híd megjelenése előtt a hely még meghatározatlan, a híd odakerülése után létesül. „A híd nyilvánvalóan egy *sajátos módon* létező dolog; [...] csak az, ami *maga* is hely, képes egy helyszínt berendezni. A hely még nincs jelen a hidat megelőzően [...] a folyó mentén sok pont van, amit a híd elfoglalhat. Egyik közülük helyként áll elő, és pedig *a híd által*.” „A dolgok, amelyek ily módon helyek, teszik mindenkor eleinte lehetővé a tereket.”

123 Heidegger, Martin: i. m. 6. old. „A tér valamiféle berendezett, szabadabbá tett, mégpedig egy határon [...] belül.”

124 Heidegger, Martin: i. m. 6. old.

125 Zrinyifalvi Gábor: i. m. 134. old.

126 Zrinyifalvi Gábor: i. m. 134. old.

127 Zrinyifalvi Gábor: i. m. 132. old.

128 Zrinyifalvi Gábor: i. m. 133. old.

III. 1. 2. Alkotó, alkotás és a befogadó kapcsolati rendszerei

Mondhatni, az alkotás maga nem állandó, hanem folytonosan változó, egyénenként más és más. Egy adott mű egyénre vonatkozó tartalma annak újabb és újabb megsejtelése között is változik az idő elteltével. „E folyamat kiinduló nyersanyaga a műalkotás, terméke ennek a magyarázata; a végeredmény pedig a gondolati újjáteremtés rangját élvezti.”¹²⁹ Werner Hofmann *A modern művészet alapjai* című könyvének kezdő részében az alkotások és az őket körülvevő értelmezések viszonylagosságát tárgyalja. „Az alkotás kérdéssé vált.”¹³⁰

Függetlenül attól, hogy nyitott vagy zárt formájú-e a mű üzenete, nem lehetséges egyértelművé tenni, hogy a jelentés állandó és ugyanaz legyen mindenki számára, mivel mindig egy nagyobb egész részeként történik. Mivel már az alkotó is befolyásolt, s ő maga is ugyanazon rendszeren belül mozog, ennek a kapcsolatnak a többi szereplője, s maga a befogadás is ezen egész befolyásolása alá esik, fel lehet tenni a kérdést, hogy létezik-e egyáltalán önálló és minden helyzetben állandó jelentés. Nem csak az adott pillanatnyi történések vannak hatással a befogadói értékítéletre, hanem átfogóbb, a kultúra által befolyásolt értékek hatása is tapasztalható.¹³¹

Az alkotó és az alkotás kölcsönösen befolyásolják egymás alapállását. Nem csak a készítő kiindulási pontja, hanem az alkotás alaphelyzete, s az alkotás tartalma is visszahatnak egymásra, hozzáadva saját jelentéskörüket egymáshoz. Az alkotó nem tud elvonatkoztatni, elbújni az őt körülvevő s reflektáló kultúra elől, állandó konfrontálódásra kényszerül, újabb és újabb kérdéseket kell feltennie s a többiek álláspontját a magáéval konfrontálnia. Ez túlhevíti az ideológiai tézisek elhasználódását, gyorsítja a különböző áramlatok, és irányzatok leforgását, s a formák elhasználódása egyre gyorsabbá válik.¹³² Ez nemcsak az alkotóra hat, hanem feltételezi a befogadó reagáló képességének fokozódását is.¹³³ Tehát nemcsak az alkotás elkészítésekor és kihelyezésekor, hanem a befogadás pillanatában is egyfajta alkotás történik, ami szubjektív, egyedi.¹³⁴

III. 1. 3. Az alkotások legtágabb (világszemléleti) környezete

/ 47

Eco szerint a mű nyitottsága az alkotók tudatos választása, hogy az interpretátort a »tudatos szabadság aktusaira«¹³⁵ vezesse. Így az alkotások a többértelműségekre alapozódnak, mivel az eddigi általánosan elismert törvények szerint felépült világ helyére egy többértelműségeen alapuló világ lépett.¹³⁶ Eco *ismeretelméleti metaforáknak* nevezi őket, a mindenkori tudomány világról alkotott képének eszközeként.¹³⁷ Megállapítja: a nyitott művekben, melyek semmilyen helyzetben sem ugyanazt a tartalmat közvetítik, a többértelmű logika többféle lehetőséget feltételező elve érvényesül, mely a meghatározatlant a megismerési folyamat érvényes végeredményéül ismerik el. Így a befogadó választásainak szabadságát annak a »*diszkontinuitásnak*«¹³⁸ egyik megjelenési formájaként tekinti, mely a mai tudománynak alapvető vonása.¹³⁹ Ezt úgy magyarázza, hogy a művek minden egyes értelmezése magyarázza ugyan azokat, de nem meríti ki teljesen, s hogy ezek a megközelítések kiegészítik egymást. S végül megállapítja, hogy ezen megvalósulás, bár kielégítő módon akarja az alkotásokat visszaadni, ugyanakkor

¹²⁹ Hofmann, Werner: *A modern művészet alapjai. Bevezetés a modern művészet szimbolikus formáinak világába*. Budapest, 1974, Corvina Kiadó. 35. old.

¹³⁰ Hofmann, Werner: i.m. 33. old.

¹³¹ Eco, Umberto: i. m. 74. old. Mivel mindenki, mikor a mű által nyújtott ingerekre reagál, „beleviszi konkrét egzisztenciális helyzetét, egyedien kondicionált érzékenységét, műveltségét, ízlését, preferenciáit és személyes előítéleteit, és ily módon egyéni nézőpontja szerint érti meg az eredeti formát.” Ezért, még ha az alkotás önmaga zárt formájú, szintén sokféle értelmezésre nyitott, s minden egyes birtokbavétel egy újraalkotás is egyben, mivel mindig egyedi módon történik.

¹³² Hofmann, Werner: i. m. 34. old.

¹³³ Hofmann, Werner: i. m. 34. old.

¹³⁴ Hofmann, Werner: i. m. 34. old. Marcel Duchamp így fogalmaz: „Az alkotás aktusa nem egyedül a művészre hárul; a néző hozza kapcsolatba a külvilággal a műalkotást, feltárván és interpretálván annak belső kvalifikációját; ily módon gazdagítja hozzájárulása az alkotói aktust.”

¹³⁵ Eco, Umberto: i. m. 75. old.

¹³⁶ Eco, Umberto: i. m. 83. old.

¹³⁷ Eco, Umberto: i. m. 92–93. old. „A modern tudományos univerzumban éppúgy, mint a barokk festészetben, a részek mind egyenlő értékűnek, egyformán tekintélyesnek látszanak, az egész pedig végtelen kiterjedésre tör, mert a világ semmilyen ideális szabálya nem korlátozza vagy fékezi, és mert részese lesz annak az általános törekvésnek, amely a felfedezésre, a valósággal való újabb és újabb kapcsolatra irányul.”

¹³⁸ Eco, Umberto: i. m. 94. old.

¹³⁹ Eco, Umberto: i. m. 91–94. old.

részleges, mivel nem tartalmazza, nem jeleníti meg az összes többi.¹⁴⁰ Eco a fenomenológiai hagyományból kiindulva¹⁴¹ úgy tekinti a többértelműséget, mint lehetőséget arra, hogy a megszokott határokhoz képest egyedien tudjuk a körülöttünk lévő dolgokat elhelyezni, s a világot a lehetőségek frissességében ragadni meg.¹⁴² Mivel a folyamatosan változó személyiségből adódik az, hogy a létezőt nem lehet végleges megjelenésének tekinteni. „Ez a többértelműség nem tökéletlensége a tudatnak, vagy a létezésnek, hanem definíciója [...] A tudat, amelyet a világosság helyének tartanak, épp ellenkezőleg: a félreértés helye.”¹⁴³ A folytonosan változó személyiség természeténél fogva az őt körülvevőkkel kapcsolatban meghitelezi ezt a fajta bizonytalanságot - a változás lehetőségét – s a különböző lehetőségek rendszerét, s így ezt a nyitottságot használja önmagának elhelyezéséhez, definiálásához az őt körülvevő változékony világban. Így, a tudatunk egyszerre feltételezett, ugyanakkor a már megtapasztalt tudás együttesén és rendszerén alapul, s ebből kifolyólag a befogadásunk és értelmezésünk is.

A kifejezéseknek és az interpretációnak, a befogadásnak és beépítésnek viszonylagossága ellen nem kell küzdeni, el kell azt fogadni, építeni kell a formák és gondolatok pluralizmusára.¹⁴⁴ Így „minden művészi megvalósulás egy lehetőség lesz a sok közül.”¹⁴⁵ Ez a fajta metódus megszabadítja az alkotásokat az érzéki meghatározottságtól, eszmei, gondolati irányítást feltételez az érzékekkel felfogott tapasztalat jelentésének megértéséhez.¹⁴⁶ Ez persze nemcsak az alkotó álláspontjára vonatkozik, hanem a befogadóra is.

III. 1. 4. Az esztétikai inger és időbeli meghatározottsága

Zrinyifalvi Gábor szerint az élmény komplex befogadása nem pillanatnyi. Az észlelésünk se nem lezárt, se nem meghatározható. A látás nem lezáródó, vagy behatárolt folyamat, már maga is folyamatos időbeli tevékenység.¹⁴⁷ Minden egyes észleleti képet követ egy következő,¹⁴⁸ nehéz köztük határt szabni.¹⁴⁹ Az emlékkép mindig nagyobb, mint észlelt tárgya. A műalkotáshoz, annak környezetéhez tartozó emlékek, érzések illetve az ezekhez kapcsolódó élményeink sokrétű rendszert alkotnak, melynek egészén belül egymáshoz sokféle szállal kapcsolódó részekként léteznek. Egy adott alkotásról alkotott emlékképünknek sokféle »eredetije« létezhet. Az ezek között előforduló lyukakat nyelvi tudásunk segítségével foltozzuk be.¹⁵⁰ A gondolkodást és emlékeket alkotó különböző elemek egymásra hatva vagy együttesen összekapcsolódva egyfajta csomagként aktiválódnak és bukkanak fel.¹⁵¹ Az emlékezet folyamatosan kiegészíti a már megtapasztaltat egy korábbival, amelyek behelyettesíthetik, ki is válthatják azt.¹⁵² Zrinyifalvi szerint: „A percepció és az egyéb tudati aktusok folyamatosan kiegészítik egymást.”¹⁵³, mivel a már tapasztalt és tudott tartalmak és emlékek csatlakoznak hozzá.

/ 48

140 Eco, Umberto: i. m. 94. old.

141 Eco Edmund Husserl-t, Sartre-t, és Merleau Ponty-t idézi. 96–98. old.

142 Eco, Umberto: i. m. 96–97. old. „[T]udatos életünk minden pillanata rendelkezik olyan horizonttal, amely a tudathoz fűződő kapcsolatának és fejlődési fázisának változásával maga is változik [...] az észlelt tárgy *sajátosan észlelt* adatai mindig tartalmaznak jelzést a csak másodlagosan beleértett oldalakra vonatkozólag is, amelyeket nem érzékeltünk, csak megelőlegezünk az elvárások szintjén, [...] Ez olyan folyamatos *előrenyúlás*, amely az érzékelés minden fázisában új jelentésre tesz szert.” A nyitottság ott van minden érzékelésben és megtapasztalásban, vagyis minden jelenségben megtalálható „az a *potenciál*, hogy a »valóságos vagy lehetséges megjelenés sorozattá fejlődjön«

143 Eco, Umberto: i. m. 98. old.

144 Hofmann, Werner: i. m. 120. old.

145 Hofmann, Werner: i. m. 121. old.

146 Hofmann, Werner: i. m. 121. old.

147 Zrinyifalvi Gábor: i. m. 134. old.

148 Zrinyifalvi Gábor: i. m. Az alkotás létrehozása mindig a jelen időben történik, s ezt egy újabb találkozás teszi múltbeli cselekménnyé, már tapasztalatként használva azt. Az alkotó ugyanis még nem kész alkotással, „*még nem képpel*”, illetve „*még nem műalkotással*” találkozik. (38. old.) Ez a közös jelen, ami az alkotás létrehozása, lezárul az alkotás befejezésével, s múlttá válik. (38. old.) Ez után kezdődik el az alkotás jövője, amely az azt követő találkozási alkalmakat jelöli, amely a mű, és az épp előtte álló befogadó közötti találkozáskor alakul ki. Ezek az alkalmak szintén közös jelenben játszódnak, mely már minden egyes újabb befogadáskor már közös múlttá is válik egyben. Az idő elteltével megtapasztalt élmények, történések már befolyással bírnak a következő találkozáskor létrejövő kapcsolatra, így az ugyanaz a befogadó esetén is folyamatosan változó. Ez nevezhetjük közös történetnek, vagy történelemnek akár. Ez a fajta hármasság, vagyis a jelen, múlt és jövő hármasa a későbbiekben végigkíséri az alkotás teljes élettartamát.

149 Zrinyifalvi Gábor: i. m. 134. old.

150 Zrinyifalvi Gábor: i. m. 135. old.

151 Zrinyifalvi Gábor: i. m. 135. old. A tudat tárgyiasítja a képet, egy nagyobb egész részeként idézi fel, mivel „[...] az emlékezet mint meghatározott komplexitás a legtöbb esetben egymástól szétválaszthatatlan képekből, nyelvi emlékekből és érzésekből gyűrődik össze. [...] Ráadásul nem villanásszerűen, hanem többnyire időbeli eseményként bukkan fel elménkben.”

152 Zrinyifalvi Gábor: i. m. 135. old. „[...] az emlékezet képe éppen úgy átfordulhat észrevétlenül az elme valamely más alkotóelemévé, például a nyelvi generált elvont ismeretbe, tudásba, ahogyan az érzéki képek különböző átmeneti formákon keresztül mosódnak bele az élet más jelenségeibe”

153 Zrinyifalvi Gábor: i. m. 134. old.

A befogadó önkéntelenül is osztályoz, így az „eredeti kifejezés gazdagabb jelentése tranzakció folyamán ölt formát.”¹⁵⁴ a fokozatosan egymásra épülés nem jelenti az információk fontosságának csökkenését, hanem épp ellenkezőleg, egyre mélyebb és gazdagabb olvasatokra lesz nyitott.¹⁵⁵

Az alkotások kultúrába ágyazottságára szintén jellemző példa, mikor egy tárgy által kommunikált tartalom a szemlélő felől nem olvasható vagy csak részben értelmezhető. Ez a különböző kulturális korszakok jellemzője, de az is előfordulhat, hogy egy kulturális fordulóponthoz érve, ami mivel már más ingerszerveződést használ kifejezésének eszközéül, másfajta befogadót céltott meg. Ez arra mutat rá, hogy egyfajta közegben létrejött ingerszerveződés más kulturális környezetben gyakorlatilag feleslegessé válhat.¹⁵⁶ Az esztétikai szemléletnek már kulturális gyökerei vannak. Észleljük a környezetünket, a saját tudott tapasztalatainkat elővéve fogadjuk be és értelmezzük a tárgyat. Ezen különböző társadalmi hatások befolyásolják a látásunkat. S bár az élmények tőlünk független tényezők eredményei, s befogadásuk milyensége és minősége látszólag saját választásunk eredménye, viszont ezek étékelése egy előzetes műveltség és kultúra befolyásolása alatt áll.¹⁵⁷

III. 1. 5. Az alkotás harmadik szereplője: a befogadó

Annak ellenére, hogy felismerték a tartalmi nyitottság elkerülhetetlenségét, az alkotónak elsődleges célja, hogy művét úgy használják és ugyanolyannak fogják fel, mint ahogy ő azt megalkotta, ezért alkotásának igyekszik „zárt formát” adni.¹⁵⁸ Az, hogy az alkotó által sugallt és befogadott információkból mi marad meg, s ez milyen mennyiségben és minőségben rendeződik, mindig személyiségfüggő, minden egyes befogadó mást kap a műalkotástól.

Az esztétikai üzenet formája és tartalma feszültséget és kíváncsiságot teremt az alkotás körbevevő rendszeren belül, vagyis eltérő módon szervezi meg a jelentéseket. Ez egyfajta „interpretációs feszültségben tartja” a befogadót, s az üzenet egy új kommunikációs párbeszéd kezdetévé válik.¹⁵⁹ A szemlélő egyensúlyra törekszik, s hogy feloldja a többértelműség által okozott bizonytalanságot, szilárd pontot keres. A felfedezés érzelmi töltetet szül.¹⁶⁰

/ 49

Az ember a saját „szocio-kulturális kontextusban”, meghatározott „kulturális modelleken belül” tanulja meg a „formaegész” érzékelését.¹⁶¹ „[A] bennünk kialakuló formafeltételezési tartomány, a preferencia és szokásrendszer, az intellektuális meggyőződés és az emotív törekvések a természeti, történeti, szociális környezetnek köszönhető neveltetés hatásai.”¹⁶²

Edward T. Hall szerint az általunk használt nyelv több, mint a gondolatközlés eszköze, melynek segítségével szavakba öntjük a különböző eseményeket, tényeket. Ez egyfajta előre meghatározott program, befolyásolja az érzékelést magát. Hasonlóan vélekedik Zrinyifalvi is: Elsődlegesen „a szem »kérdez«, majd mint meghatározatlan gondolkodás, a nyelvi értelem az érzéki észlelés és az érzések, sejtések, vélekedések szintjén válaszol saját kérdéseire.”¹⁶³

Több érdekes kitétel is elhangzik itt. Egyszer a fogalmi kategorizálásnak a kérdésköre és problematikája, illetve az érzékelésnek és az ebből történő észlelésnek a kérdései. A látvány (a tárgy formája és felülete), ami térben megfogalmaz egy gondolatot, asszociációk és érzelmek sorát indítja el, mely, mint az előbbieken már vizsgáltuk, a különböző emlékek által befolyásolt. Ehhez társulhat még egy taktilis, fizikai megközelítés, amely a tárggyal történő fizikai kapcsolat során alakul ki. Mindezek mellett a társadalom által meghatározott (öröklött) tudás az alkotásokhoz különböző megközelítéseket

154 Eco, Umberto: i. m. 129. old.

155 Eco, Umberto: i. m. 130. old.

156 Eco, Umberto: i. m. 131. old.

157 Hall, Edward T.: *Rejtett Dimenziók*. Ford.: Falvai Mihály. Budapest, 1980, Gondolat Kiadó. 30. old. Az ember a kultúrával megteremtett egy olyan eszközt, amellyel képes a világnak értelmet adni, s benne saját magát elhelyezni és definiálni. A kultúra és az ember kölcsönösen befolyásolják egymást, ami nagy felelősséggel jár: az ember saját maga határozhatja meg, hogy mivé válik. Ebben a folyamatban olyan különböző világok születtek, melyek különbözőségeik mellett más-más érzéki jelzészettel bírnak.

158 Eco, Umberto: i. m. 74. old.

159 Eco, Umberto: i. m. 169. old.

160 Eco, Umberto: i. m. 182–183. old. Ameddig ez a bizonytalanság fennmarad, a korábbi tapasztalatok elvárásokként az egyensúly visszaállítására hajtanak. Ekkor megjelenik a felfedezés izgalma és az ehhez tartozó várakozás öröme; s minél intenzívebb, és meghökkentőbb a megoldás, annál fokozottabb az általa szült öröm.

161 Eco, Umberto: i. m. 184. old.

162 Eco, Umberto: i. m. 184. old.

163 Zrinyifalvi Gábor: i. m. 9. old. 7. lánjegyzet. Ugyanitt: „A nyelv által irányított, illetve a nyelvben végbemenő gondolkodás belső, önmagára építő működéséből következően, akár érzéki tapasztalat nélkül is képes újabb válaszokat megfogalmazni, amelyek – bár időnként nehéz összekötni őket az érzéki észlelésekkel – úgy tűnik, hogy az effektív látási aktus helyett »látanak.«” 9. old.

is kapcsolhat, melyek az általa meghatározott különböző kategóriák szerint (használati tárgy, tárgyplasztika, kisplasztika, plasztika stb.) fogalmazódnak meg. Így a kapcsolat kettejük között már meghatározottá, irányítottá válik.

Próbálunk minél inkább összetettebben közelíteni, az előző korok kérdéseit is felhasználva az előttünk lévő alkotás komplexebb megértésének érdekében. Ez nemcsak a látást, szemlélést befolyásolja, hanem befolyással bír magára a jelenségekre is, s minél jobban próbálunk magára a jelenségre koncentrálni, annál jobban kénytelenek vagyunk a már ismert kategóriákhoz folyamodni.¹⁶⁴ Ez nemcsak a dolgokat és az őt szemlélő befogadási aktust határozza meg, hanem azt a „teoretikus figyelmet”¹⁶⁵ is, amely kijelöli a befogadó és az alkotó szerepét egy alkotás befogadásánál. A műalkotások végső tartalmának megfogalmazása, s egyben újjáteremtésük az egyetlen megközelítési módja befogadásuknak. S bár a megfogalmazás szegényes sokszor, pontosan ez az, ami megvéd minket az elbizakodott, intuitív beleérzésektől.¹⁶⁶ A jelentés, és tartalom szavakba való öntése, ami a szavakon keresztül végsőként megfogalmazódik, az egyetlen elsajátítási módszer, amire képesek vagyunk. Nem a végső megoldást keressük, hanem viszonyítunk, elhatárolódunk bizonyos tartalmaktól, hogy megközelítsük azt, ami ezeken kívül esik.¹⁶⁷ S bár az alkotó végső szándékától talán teljesen független jelentés születhet meg, ez a folyamatos újjászűletés, ami befogadóban történik, s mi által az alkotás formáját-jelentését meghatározza, végül is az alkotó elsődleges célja is egyben.

III. 1. 6. A befogadás és értelmezés eszköze

„A művész, aki ezt a művészetet létrehozta, e művészet kérdésségéből profitál, tevékenységének »ultima ratio«-jává is ezt teszi meg.”¹⁶⁸ A műalkotásba behelyezkedni, vagy a műalkotást magunkba behelyezni, mindkettő tévutakra vezethet, bár az egyéni, saját szubjektív tényezőt beismerő megközelítés az alkotás tartalmának megfogásához talán szerencsésebb, mivel feltételezi az egyedi, sajátos beállítódást. A műalkotás nem magyaráz, nem szavakat használ értelme bemutatásához, mi adunk szavakat az ő szájába, mégpedig a saját szókincsünkől, élményeinkből táplálkozva.¹⁶⁹

/ 50

A különböző kategóriák egymásba csúszása nemcsak a hétköznapi úgymond felemelkedését vonhatja maga után, hanem a hétköznapi elemek (tárgyaknak) gondolati médiumokként való felhasználását is eredményezheti. Egy használati tárgy médiummá válása a vele, s hozzá csapódó új tartalmakkal és a kiállítási környezettel kiegészülve válik teljessé. A tárgyak fizikai teréhez, formájukhoz tartozó jelentések köre, amit én átvitt értelmű térnek neveznék, többszörös visszacsatolásra ad lehetőséget, mind a tárgy, mind a jelentés részéről, akárcsak a készítő és a befogadó oldaláról is. „Rendkívül logikus folyamat ez: ha a forma dologgá válik, elkerülhetetlen, hogy megfordítva is, a dolognak forma-értéket tulajdonítsunk.”¹⁷⁰ A különböző kategóriák határainak összekeveredését jól példázza a mi szempontunkból, vagyis a kerámia, mint médium oldaláról. Sokszor kell olyan kérdésekre válaszolunk, amelyek valójában a kérdések mögött rejlő kategóriák összekeveredésével születnek. Találkozhatunk használati tárgyakkal – különösen egy olyan művészeti ágban, ahol az alkalmazott és autonóm fogalmak nem tudnak igazából különválni, s ez a kultúra által befolyásolt és öröklött séma – ami bár használati értékkel rendelkezik, de ugyanakkor autonóm tárgy, s olyan plasztikával, mely egy használati tárgyat jelenít meg, de annak tartalmi meghatározottságát használja fel elsődlegesen.

Hoffmann Kandinszkijt idézi később: „A vonal: dolog, melynek éppúgy célszerű-gyakorlati értelme van, mint egy széknak, kútnak, késnek, könyvnek [...]”¹⁷¹ Kifejti, hogyha egy vonalnak dolog értelmet tulajdonítunk, akkor bármilyen tárgyat is lehet a saját formai jeleitől, konvencióitól megcsupaszítva és átértékelve, tiszta forma-értékként felhasználni, így kiaknázva a tárgy többértelműségét.¹⁷² „[...] elvben semmi jelentősége, hogy a művész realista vagy absztrakt formát használ-e. Hiszen belülről mindkét forma egyenlő. A választást a művészre kell bízunk, ő maga tudja legjobban, melyik eszközzel képes művészete tartalmának legvilágosabb megvalósítására. Absztraktnak fogalmazva: elvben nem létezik forma-kérdés.”¹⁷³

164 Zrinyifalvi Gábor: i. m. 8. old. Az észlelést maga mögött hagyó nyelvi megfogalmazás egyre inkább ellenőrizhetetlenebbül, spontánul aktiválódik, s a dolgok saját magunkra vonatkoztatható, egyedi valóságát emeli ki. „A »puszta jelenség« néha már alig tűnik többnek, mint az adott ismeretszint vagy tudás egy sajátos, az érzéki létbe pecsételődött példája”.

165 Zrinyifalvi Gábor: i. m. 8. old.

166 Hofmann, Werner: i. m. 36. old.

167 Hofmann, Werner: i. m. 36. old.

168 Hofmann, Werner: i. m. 35. old.

169 Hofmann, Werner: i. m. 36. old.

170 Hofmann, Werner: i. m. 233. old.

171 Hofmann, Werner: i. m. 232. old.

172 Hofmann, Werner: i. m. 232. old.

173 Hofmann, Werner: i. m. 233. old.

III. 2. Kortárs példák

Clare Twomey

Az alábbiakban elemzett műveiben nagyobb hangsúlyt kap a befogadóval történő aktív kapcsolat, ami által azt alapvető kategóriái átlépésére sarkalja. A befogadó sajátos helyzetekbe kerülve elkerülhetetlenül fizikai érintkezésbe kerül az alkotással, s cselekvésével fejezi be az alkotást, tulajdonképpen a befogadóban létrejött történések adják meg az alkotások végső tartalmát.

A *Tudatosság/Lelkiismeret* című installáció 2003-ban az *Approaching Content* című kiállításra készült. A kiállítás középpontjában az anyag, mint a tartalom relációs értéke állt. Ebben a munkában a befogadás és annak közvetlen hatásai – jelen esetben annak fizikai hatása is – álltak. A múzeum terében leterített félig kiégetett téglák (amit a Royal Crown Derby gyártott le) ezreit törték össze a térbe belépő látogatók. A lehelyezett elemek, melyek első pillantásra nem tűntek törekenynek, a különböző alkotások közé egyféle elválasztó elemként voltak lehelyezve a padlóra, egyszerűen kikerülhetetlenek voltak ugyanúgy, mint eltörésük is. Azáltal, hogy maga a befogadás egy kikerülhetetlen destruktív folyamat, s hogy ez legális egy múzeumi közegben, sőt, a látogató nem is tud mást cselekedni, a befogadónak alapvető kategóriákkal kellett szembenézniük. Az alkotás létrejöttéhez szükség volt önmaguk legyőzésére, és az ehhez szükséges bátorság megteremtésére. Az alkotás befogadása a befogadóval együtt és által „született meg”, aki ebben a helyzetben – a társadalom által negatívnak tartott módszerrel élve – alkotóként szerepelhetett. „A látogató kíváncsisága jelentette a legfőbb motivációt a téglák eltörésére, és az alig kiégetett téglák sérülékenysége kiemelte cselekvéseinek hatását. Így a térben mozogva a látogató sokkal inkább tudatába kerülhetett cselekvéseinek súlyával, mint más esetekben, és reményeim szerint ezzel reflexiók sorozatát indíthattam el benne.”¹⁷⁴ Az alkotás

így egyszerűvé és megismételhetetlenné vált, s mindeközben a kiállítóterbe helyezett alkotások megérinthetetlensége és sérthetetlensége kérdőjeleződött meg.



43. Clare Twomey: *Consciousness/Conscience*
Crafts Council Gallery / 2003

A téglák törekenysége alkotta e munka koncepciójának középpontját, és további alkotások kiindulópontjaként szolgált. Ez az installáció hatást gyakorolt az őt követő művekre, amelyekben az anyagi minőségeket narratív és térbeli problémákkal együtt vizsgálta. Ilyen alkotás volt a 2006-os (*Trophy*) *Trófea*, melynek mint már elnevezése is sugallja, az alkotások legális birtokbavételével foglalkozott. A madarak (4000 db.) az Egyesült Királyság egyik ikonikus anyagából, a Wedgwoodi Jasper-agyagból készült kék figurák ezrei voltak, melyeket a Victoria és Albert Múzeum szoborkertjében az ott kiállított alkotásokra és azok köré helyezett el. Az anyag és a helyszín megválasztása az alkotások értékeire hívja fel a figyelmet. Az installáció legális lopásra készítette a látogatókat, akik a kellő bátorság megszerzése után nem is hezitáltak gyakorolni azt. A látszólag értéktelen, s könnyen megszerezhető, egyszerű anyagból készült madarak a személyes birtokbavétellel, a cselekményt meghatározó helyzet, környezet és élmény által személyes érték-kincsé váltak. A megengedett elbitorlás egyfajta jutalomná tette a madárkákat a félelmeiket legyőzők szemében, akik így tulajdonképpen egy művel a zsebükben vagy táskájukban legálisan és következmények nélkül hagyhatták el a múzeum területét, s ezzel a cselekvéssel élve tették önmagukat

174 Clare Twomey: *On the Cusp*. Clare Twomey examines the ideas that inform her practise as an installation artist. *Ceramic Review* 229. January/February 2008. 46–49. old.

társalkotóvá, mivel az elvitel maga és a tárgyak otthoni közegbe kerülése fejezte be tulajdonkép az alkotást magát. „Az installáció megléte alatt látogatók ezrei vizsgálták felül önnön nézeteiket arról, hogy mit is jelent egy tárgyat birtokolni. Ami tehát csak néhány madárral kezdődött, végül olyan kérdésekhez torkollott: mit jelent egy értékkel bíró tárgyat birtokolni? Vajon képes-e egyetlen tárgy megőrizni a tapasztalat egészét? Vajon a tárgy csak emlékeztetője a teljes tapasztalatnak?”¹⁷⁵ Miben, és mennyire változik meg egy tárgy értéke eredeti, múzeumi környezetéből ilyen módon kikerülve, s belehelyeződve a személyes élettérbe? (Kevés embernek adódik lehetősége múzeumi környezetben is kiállított alkotással bírni.) A kiállításnak részét képezte az is, hogy a látogatók hazatérvén zsákmányaikkal adjanak hírt azoknak további sorsáról, s az intézményesített lopás élményével kapcsolatos gondolataikról, amikre több száz email érkezett vissza a művészhez. „Abban reménykedem, hogy munkáim sokkal több kérdést vetnek fel, mint amennyi választ fogalmaznak meg; működésük szintjét pedig a befogadói kontroll határozza meg.”¹⁷⁶

Ai Weiwei



44. Clare Twomey: *Trophy* / V&A Muzeum, London / 2006

/ 52

A *Napraforgó magok* elnevezésű installáció egészét száz millió apró kis mag alkotja, melyek mindegyike egyedi, kézzel festett, s mivel kézzel festett ezért darabokként önálló, nem ismétlődő, teljesen élethű porcelán, csak a formájuk azonos. 1600 kínai kézműves 3 évig festette kézzel, ezzel munkát és megélhetést biztosítva egy falu – ami a Kínai kultúra valaha volt legnagyobb kerámia-központja volt Jingdezhen (Csingtöcsen) – munka nélkül maradt lakosságának. Hagyományos öntött technológiával és kézi festéssel készültek a napraforgószemek a helyi műhelyekben. A kiállítás alatt egy kisfilm volt látható,¹⁷⁷ melyben megismerkedhetünk a művésszel, a magok létrejöttének folyamatával, és a kézművesek, életébe is bepillantunk az elkészítés folyamatának nyomon követésével. Az alkotás több, párhuzamos csatornán keresztül hat, melyhez egyértelműen hozzátartozik a befogadó és a benne lejátszódó különböző folyamatok. A hihetetlen mennyiség, a rengeteg finom kis részlet és különbözőség párosulva a minőséggel, bemutatja ennek a kultúrának a munkáról, az alázatról és az életéről való nézetét. A tárgyak mozgathatóak, kommunikálnak, s ennek hatása a látogatókra jól látható a fényképeken, videókon. Nemcsak a helyszínen tapasztalt taktilis, vizuális és auditív élmények erősek, mindezek mellett a porcelán maga, az alkotás is konkrétan – hanggal, és közvetve egyéb csatornákon keresztül megszólít, s mesél egy ma már letűnt korról és kultúráról.

A kiállítás megnyitását követő néhány hétben a magokat testközelből is megfigyelhették a látogatók, szó szerint bele lehetett temetkezni, játszani vele, vagy csak egyszerűen kipergetve az ujjak között hallgatni azt, sőt legálisan el is lehetett belőle vinni a művész biztatására, be lehetett sétálni a hatalmas napraforgómag mezőbe. Az installáció az adott térben elrendezve volt kiállítva, viszont mivel a befogadóval speciális helyzetben találkozhatott, így maga az alkotás egésze fizikailag folyamatosan változó volt. A kezdeti higgadt elrendezettséget a szemlélők aktivitása folyamatosan változtatta. Ez is volt a cél. (Később ezt az intenzív kapcsolatot a folyamatosan szálló porcelánpor miatt megszüntették.)

A porcelán itt Kína szinonimájaként szerepel, az értékes anyag és a tömeges termelés ellentéte, a hagyomány és a fogyasztói társadalom, az egyén és a tömeg viszonyának kérdései teszik Weiwei látványos munkáját sokat mondó, elgondolkasztó

175 Twomey, Clare: i. m. 48. old

176 Twomey, Clare: i. m. 46–49. old.

177 Az alkotáshoz készült videó megtekinthető az alábbi internetes linken: Sunflower Seeds <http://www.youtube.com/watch?v=PueYywPkJW8&feature=related> Letöltési idő: 2012-08-16



45. Ai Weiwei: *Sunflower Seeds* / Tate Modern / 2010

a nyitott forma és gondolati tartalom, mely az aktív kapcsolat által fejlődni volt képes és a megtapasztaltak által beépülni – mint a legegyszerűbb fizikai kontaktus, és a legáltalánosabb társadalmi és kulturális kérdések is. A különböző párhuzamos, ugyanakkor egymásra épülő információk érzelmileg, és intellektuálisan is megfogják a befogadót, egyre mélyebbé téve az alkotással kialakuló kapcsolatát és kötődését, miközben egyre komplexebben és összetettebben hatnak rá.

III. 3. Doktori mestermű

III. 3. 1. Nyitott tartalmak a művészetben

A kutatásom elérkezett egy többszörösen összetett kapcsolati rendszer vizsgálatához. Nem véletlenül választottam a mobil szerkezetet mint kifejezési eszközt. Az alkotást, annak befogadásakor több szinten keresztül kapcsolódó, és összetett rendszerként kísérik (határozzák meg) a különböző folyamatok. A befogadó – aki lehetek én is, miután a tárgyat befejeztem – tapasztalatai egy újabb tárgy megszületésével valósulnak meg, így alkotásaim mobil rendszerét kihasználva a látott és tapasztalt információk egymásra épülése, ennek változékonysága és egymáshoz viszonyított kapcsolati rendszere vizuálisan is meg tud jelenni a tárgyak egészén belül. A kutatásom olyan tárgyak kivitelezését igényelte ettől a ponttól, mely be tudja mutatni azt a több szinten is jelenlévő szerveződést, mely a befogadó, a tárgy, a helyszín és az egyéb körülmények közötti viszonyokra befolyással bír.

Az interpretáció témakörének vizsgálata során, az alkotások különböző kapcsolódásait, ezek összetettségét és többszörösen is összekapcsolódó rendszerét látva, az eddigi mellérendelt szerkezetű láncolatok után – melyeken belül mindig lehetett olyan részeket találni, melynek mozgása a tárgyon belül nem feltétlen hatott az egészre magára – egy

művészeti alkotássá. Mit jelent az egyéniség korunk társadalmában? Valóban erőtlének és jelentéktelének vagyunk összefogás nélkül? A rész és egész, az egy és a sok kapcsolatáról mesél. Milyen következményekkel járnak folyamatosan növekvő igényeink, materializmusunk a közösségre, a környezetre és a jövőre nézve? A kiállítás alatt vetített kisfilm bemutatta a művész ezzel kapcsolatos gondolatait.

A kiállítást megnézők többszörös visszacsatolással élhettek: egyszer az aktív és közvetlen kapcsolat magával a kiállított tárggyal, mely több érzéken keresztül is hat, és a kezdeti intenzív élményen túl az aktív kapcsolatot is fenn tudja tartani. A legálisan biztosított közvetlen kapcsolat egy kiállított alkotással egy múzeumi közegben, s hogy ez akár el is vihető volt – így otthoni környezetbe is el tudta kísérni a befogadót az alkotás – érzelmi kapcsolódást is szült. Másodsorban a levetített filmen keresztül, a tárgyak elkészítésének megismerésével és a készítők életébe történő bepillantással, Ai Weiwei az ott élő emberekkel kapcsolatos gondolatainak megismerésével az érzelmi kötődés még jobban erősödött. A kiállítás alatt és után lehetőség volt internetes kapcsolatot létrehozni és kérdéseket feltenni: a helyszínen kihelyezett webkamera előtt videó üzenet volt küldhető a művésznek, akivel élő kapcsolatot lehetett fenntartani.¹⁷⁸

Az alkotás maga többrétegű, és többszörös kapcsolódással élt, melybe ugyanúgy beletartozott a befogadó és a tárgy közötti különböző csatornákon keresztül kialakult kötődés –

¹⁷⁸ <http://stilblog.hu/2011/04/12/ai-weiwei-es-a-napraforgo-magok/> Letöltési idő: 2012-08-28 Nagy Mercédesz : A mániákus kommunikátor – Ai Weiwei. *Artmagazin* 2011/1. 26 – 31. old http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/a_maniakus_kommunikator__ai_weiwei.1173.html Letöltési idő: 2012-08-14

hierarchikusabb, több szintű és többszörösen is összefüggő struktúrák felé vitte el tárgyaim kialakítását, melynek egészébe szervezesebben épülnek bele a különböző alkotók. A rendszerek lehetnek homogének, s léteznek hierarchikusak is. A tárgyaim eddigi szerkezetét, mely ez idáig egymás mellé sorolt, egymásból következő, egy az egyes elemek rendszeréből állt, meg szerettem volna változtatni, ezért a különböző részeket elkezdtem egymás alá és fölé rendelni, összekötő szemekre és különböző csomópontokra bontva szét, s a tárgyakat többszintesre kezdtem építeni, a különböző emeleket összekapcsolva. Bár a sokszorosított szemek a technológia folytán uraltak, tudatosan formáltak és alkalmazottak a megtapasztaltak alapján, az egyformaságuk látszólagos. A különböző részek ugyanúgy egyéni karakterrel bírnak ebben a helyzetben is, miközben megalkotva a tárgy egészét, szervesen kiegészítik a mellettük, illetve alattuk lévőket, többszörös kapcsolódásban állva velük.

Az eddigi tárgyak látványos élményt nyújtó jellegét olyan formavilág felé akartam vinni, mely az összetettségük miatt szemlélődésre, ugyanakkor a rendszer logikájának megfejtésére is sarkalják a befogadót. Ezek a tárgyak kevésbé mozgékonyak, mint az előzőek, a többszörös kapcsolódás megköti őket, ugyanakkor a rendszert magát könnyebben megérthetővé és kiismerhetőbbé tehetik a létrehozható változatok kisebb mennyisége, és egyszerűbb követhetőségük miatt. Kevesebb véletlenre adnak lehetőséget, tudatosabb együttműködést igényelnek. Így lehet mozgásukat és felépítésüket megértve együtt dolgozni. Több kérdés is felmerülhet jogosan: megérte-e feláldozni a mozgás élményét a rendszer bonyolultságának megmutatása érdekében? Illetve: ezen tárgyak értelmezéséhez szükségesek-e az előző tárgyak? Ez a végeredmény nem jelentett számomra nagy áldozatot, mivel célom volt hogy a mestermű tárgyai önmagunkban is megálljanak önálló egészként, ugyanakkor igyekeztem a különböző tárgyak között olyan formai és gondolati továbblépést kialakítani, hogy mindig a megelőzőkből építkezzenek, miközben vizuálisan dokumentálják az elméleti kutatás különböző pontjait.

III. 4. Doktori mestermű

KJUB

/ 54

A *KJUB* az első azoknak a sorában ahol emeletesen képzett rácsozatot építettem fel. A *Rend és Káosz 2.* szemformájának 3×3-as összefűzéséből épül fel. Ez a szemforma, mivel nem síkokkal határolt, simábban mozog a rendszeren belül. A derékszögben történő elforgatásnál a függőleges szemek, mivel nagy belső átmérővel rendelkeznek, elbillennek az egyensúlyi állapotukból, akaratlanul is el tudnak fordulni a függőlegestől a gravitáció miatt. Ha a síkokkal lehatárolt szemet használtam volna, akkor az – mivel automatikusan a belső síkjai egyikével fordul rá a befűződő másik szembe tapasztalataim szerint – bele tudott volna feszülni ebbe a szerkezetbe. A szemek látványa is meghatározta választásom, a kockaformához amit ki akartam alakítani, jobban illett a íves kiképzésű szemforma, mivel lágyítja azt. Ha szögletesebb szemet választottam volna, akkor számomra túl merev, rideg tárgyat kaptam volna.

A nagyobb átmérőjű íves belsejű szemforma könnyebben tud mozogni ebben a helyzetben. Meglepő módon a tárgy így is mozgékony maradt, hosszában viszonylag merev, de szélétében mozgatható, elhajlítható és elcsavarható a tárgy. Ha a csúcsára vagy az éleire fordítjuk, össze tud csuklani. A mobilitás az előző tárgyakhoz képest jóval kevesebb, de ez nem zavart, mivel a kutatás közben is erre jöttem rá, hogy ez kikerülhetetlen, ugyanis a többszörösen összetett rendszer, melyet így alakítottam, meghatározza a tárgyak egészét, s több csatornán keresztül megköti a mobilitást. Illetve ezt egy olyan tárgynak szántam, mely már magában, mozgás nélkül, nyugodt állapotában is bemutatja a rész és egész viszonyát, a rendszerek közötti többszörös összekapcsolódást.

Egy fajta szemet használtam, minden függőleges szem két emeletet kapcsol össze mint összekötő. A vízszintesen forgatott szemek alkotják az emeleket. A szélek a legmobilisabbak, de belső csomópont viszonylag merevebb, ez a kapcsolódások miatt alakul így: az emeletek szélein 1:2-es, 1:3-as kapcsolódással, középen 1:8-as csomópont található. Ebbe a szerkezetbe befűzött szemek többszörösen is tudnak hatni az egész tárgyra, többszörös kapcsolódásuk miatt. (Az ez idáig elkészült tárgyaknak volt olyan részük, mely nem volt hatással a tárgy egyéb részeire.) Így szerettem volna egy közvetlenebb, érzékenyebb kapcsolódást kialakítani az emeletek képzésével.

A szemek egymáshoz 90 fokban vannak elforgatva. Rajzban és 3d-ben is megterveztem, de másként fűződött össze, ugyanis a gravitáció miatt ferde szögben egymásba csúsztak a szemek, nem tudták megtartani a 90 fokos elfordulást. Eza vártak ellenére egyáltalán nem ártott a tárgynak, hanem például szolgált arra, hogy a tárgyra ható fizikai erők ugyanúgy befolyással bírnak és újfajta vizualitást eredményezhetnek. A szemek egymásba csúsztatása miatt – bár a szintek számát kiszámoltam, hogy végeredményül egy szabályos kockát kapjak a tárgy nyugalmi állapotában – még egy emeletet rá lehetne építeni,

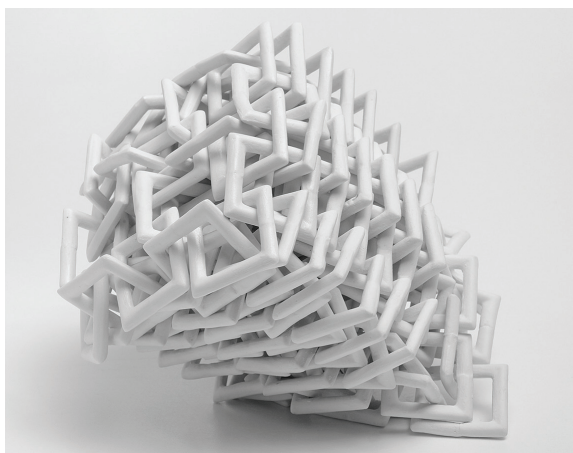


hogy látványában is teljesen szabályos négyzetformát adjon ki. Így most egy kissé alacsonyabb a forma. Ez volt az első olyan tárgy, aminek elkészültébe nem az anyag és az égetés, hanem a fizikai törvények szóltak bele. A méretek mindig kérdésesek. Mivel a tárgy elkészültének során összemegy, át kell gondolni, hogy milyen méretekkel dolgozzak. Az én kezem mérete legyen-e a mérce vagy másé? A méretek megnövelésével a tárgy súlya is nehezedik, és az egymásba fűződő elemek száma ezen kívül is meghatározó. Bármilyen forma építésnél a vízszintes szemekkel és a hozzájuk tartozó összekötőszemekkel is kell számolnom, hogy zárt formát kapjak végeredményül. A méretek növelését nem lehet csupán egy szem hozzácsatolásával megoldani, hanem ez oldalanként két szemmel történő növekedést jelent, ami már jelentős méretváltozást eredményez, és ebben az esetben súlyváltozással is jár. Ezt figyelembe kell vennem, mivel a tárgy méretének növekedésével törekenység és súly egyre nagyobb hangsúlyt kap. Ha a tárgy túl nagy vagy túl nehéz – akár számomra is, aki ismeri a tárgyat magát – rögtön sérül a befogadó és a tárgy közötti kapcsolat, el tudja veszíteni a befogadó a bátorságát a kísérletezéshez, mozgatáshoz, ami a céljaimmal ellentétes. Mivel egy porcelánból készült mobil alkotásról beszélünk, ezért egy átlagos kézméretet határoztam meg, mint etalont. A törekenységet és a sérülést ki kell védeni, s ennek megoldását a könnyen kezelhetőségben látom, s nem gondolkozom nagy méretekben.

/ 56



47–50. KJUB / Porcelán, 1300 °C / 14 x 14 x 16 cm / 2011





51. KJUB / Porcelán, 1300 °C / 14 × 14 × 16 cm / 2011

szélei mobilabbak, míg a belseje masszívabb és kevésbé mozgékony. (A későbbiek során ezzel a fűzéssel szeretnék egy nagyobb méretű mobil plasztikát építeni.)

A 90 fokos elforgatás itt a fűzések száma miatt kezelhetőbb, így a kockaszerűség meg tud maradni a szemek széleiből összeíródva. A mozgatások során általában szimmetrikus formát alakít ki, a szemek egyforma formája és súlya miatt, ami egyforma mértékű mozgást biztosít a rendszer egészén belül.

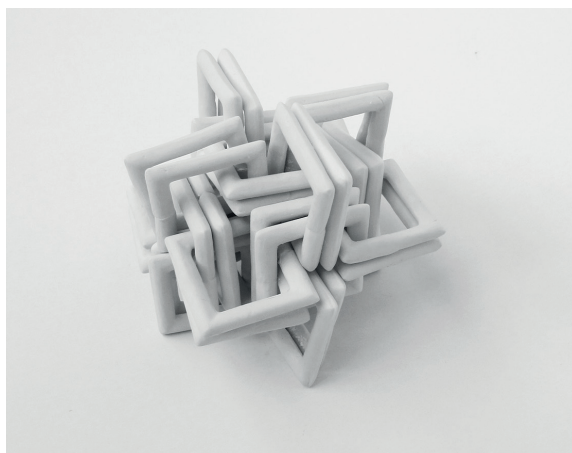
„kjub”

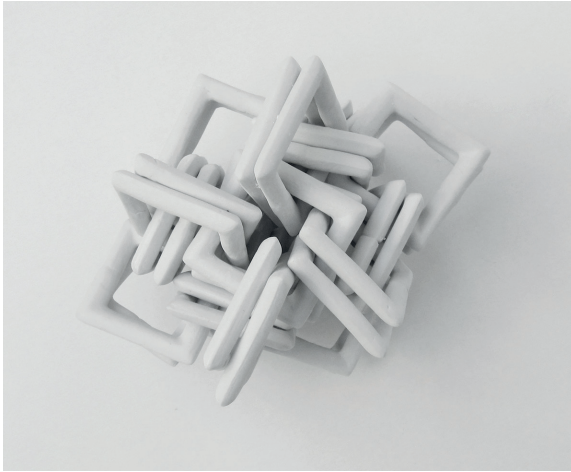
Kicsi méretei ellenére úgy éreztem, hogy így is mutat annyi értéket, hogy bár továbbépíthető lehetne, nem folytatom, hanem meghagyom ebben az állapotában. A csomópont kísérletek során jött létre, mikor egyféle szem felhasználásából szabályos, egyenlő oldalú tárgyat akartam létrehozni.

Vízszintesen és függőlegesen is 2:8-as kapcsolódású csomópontokról beszélünk, mely szimmetrikus építéséből adódóan egy kisméretű kockaformát alakít ki. Fontos volt, hogy szabályos és tükörszimmetrikus fűzést próbáljak ki, hogy a végeredmény egy szabályos kockaforma legyen. A legegyszerűbb (1:8-as kapcsolódás, ami az előző KJUB fűzési képlete) megduplázásának során jött létre, két, kisméretű emeletet építettem egymásra. Az eredeti (1:8-as) kaotikusan összecuklott ekkora méretben, nagyon nem lehetett kezelni és irányítani, evvel a felszaporítással a létrejött kisméretű kocka már meg tudja tartani magát, miközben mobil tulajdonságokkal is bír. A szemek befűződésének rendszere miatt már egy kevésbé levegősebb szerkezetet kaptam végeredményül az előző tárgyhoz képest, de a szemek elrendeződése – a páros számuk miatt egymás mellé már párhuzamosan csúsznak be, nem mint a KJUB-nál, ahol ferde szögben csúsztak egymás mellé be – miatt a zárt formajelleg és a kocka formai jellemzői megmaradnak. A kis méret ellenére is látható hogy a tárgy

/ 57

52–53. „kjub” / Porcelán, 1300 °C / 10 × 10 × 10 cm / 2011





„Blokoffletsz”

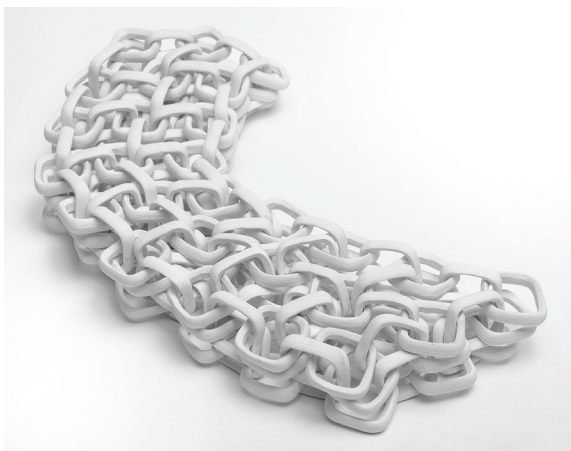
Szalagházak kinézete inspirálta a nevet. A tárgy szélein besorolódo párhuzamos szemek szélei, mint emeletek, vagy erkélyek rendeződnek el. Ezért is lett a tárgy aránya így alakítva.



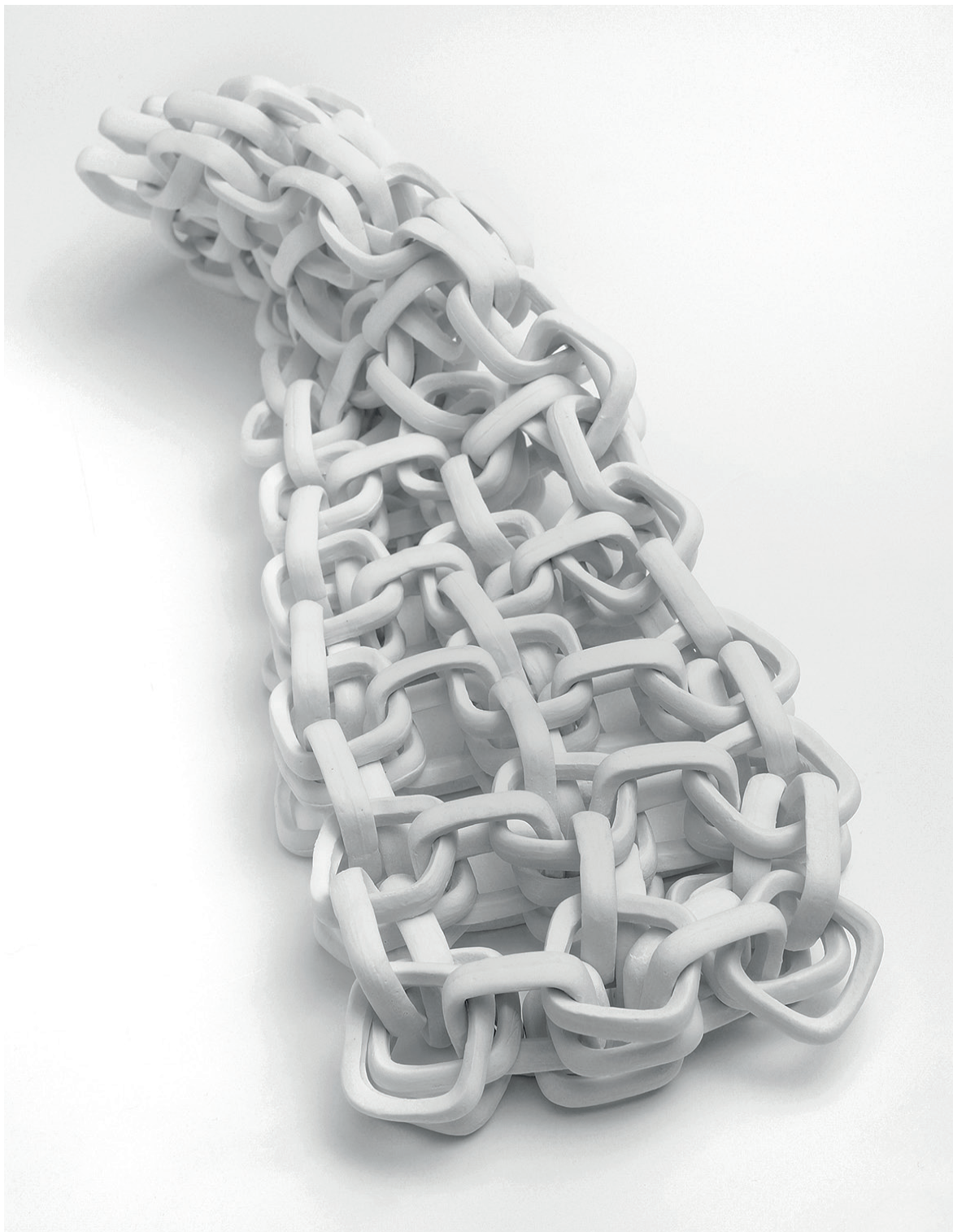
/ 58

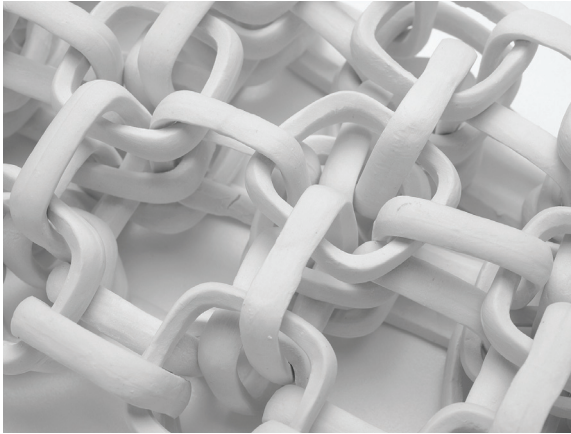
Több szem pozitív tulajdonságait ötvözve alakítottam ki az alapelem formáját: ez a szem négyzetes alapformájú, vastagabb, robusztusabb, belülről két síkkal határolt, négy sarkánál és külsején lekerekített. Tehát a négyzetes formából adódó viszonylag fix elrendeződését még megtartja, miközben az ívesen kiképzett sarkak biztosítják azt a pontot, ameddig el tudnak fordulni egymáson belül az összefűzött elemek. A szemek íves belső ívei, és formájának lekerekedő külseje lágyítja a létrejövő téglatest formát. A szerkezet a szemek 90 fokban elfordított összefűzéséből áll össze, vízszintesen a széleken 1:2-es, illetve 1:3-as, közepén 1:4-es csomóponttal, illetve függőlegesen 1:2-es kapcsolódási pontokból épül fel. A függőleges szögben álló szemek egyúttal összekötői az emeleteknek.

54–56. „kjub” / Porcelán, 1300 °C / 10 × 10 × 10 cm / 2011



57–58. Blokoffletsz / Porcelán, 1300 °C / 13 × 40 × 5 cm / 2011

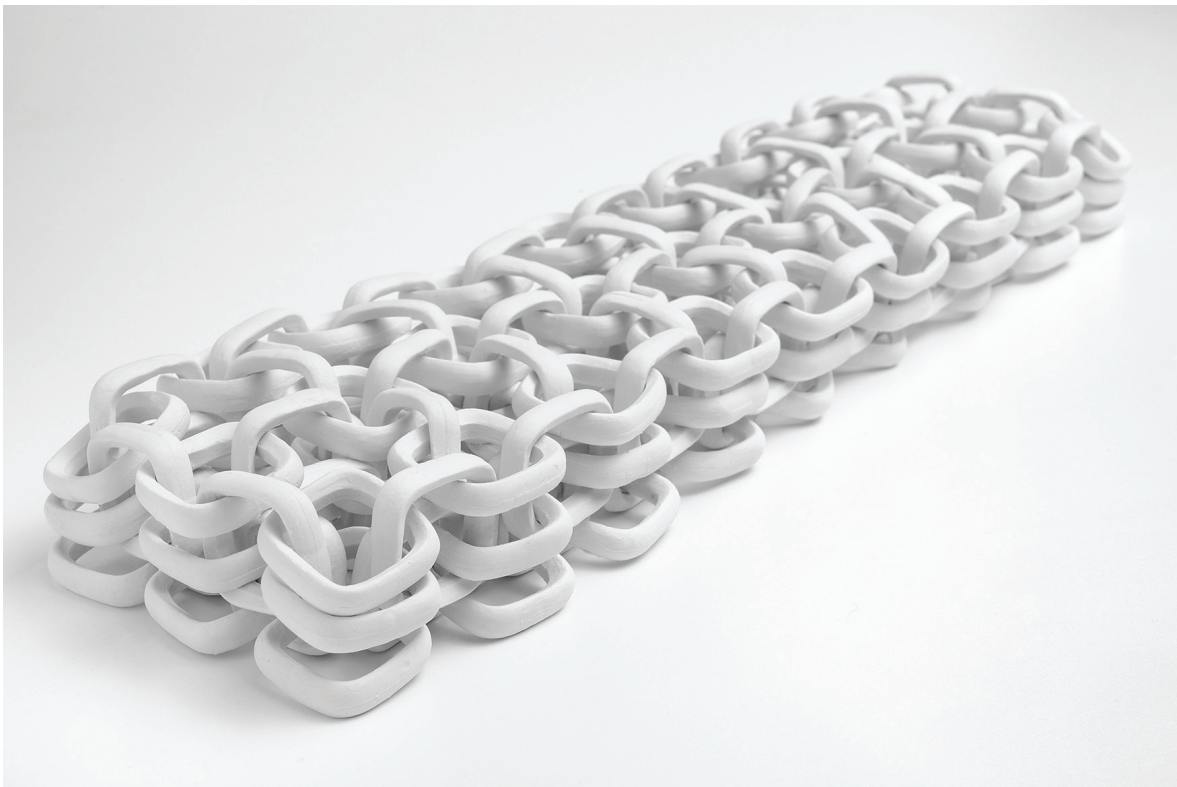




60–61. Blokkfletsz / Porcelán, 1300 °C / 13 x 40 x 5 cm / 2011

Egyszerre síkhatású-lapszerű még, ugyanakkor tömbszerű is a kompozíció. Magába egyesíti a lapszerű tárgyak hajtogathatóságát, de a strukturált rendszerek eredményeit is. Élre állítva is meg tudja magát tartani, ugyanakkor hajlítható, csavarható még a tárgy. Oldal irányból tekintve tömörebb, párhuzamos elemekből felépülő, míg felülről nézve áttekinthető, levegős rácszatot alkot. Az egymás fölé kerülő emeleteken a laza szerkezete miatt át lehet tekinteni. Így egyszerre láthatjuk a párhuzamos emeletek kapcsolódási rendszerét.

A későbbiek során szeretném ezeket a többemeletes rendszereket folytatni, megbontani a szemek méreteinek, esetleg formáinak homogenitását, s vizsgálni ezek hatásait az egészre nézve.



/ Összegzés /

Kutatásom első fázisaként a tárgyak üregének kapcsán, a kerámiaművészeti alkotások problémakörén belül vizsgálom Arisztotelész azon tételének érvényességét, amely szerint „az egész több, mint a részek összessége”. Első lépésben a tárgyak térbeli formájából kiindulva a bennük foglalt és az őket körbevevő és velük szorosan összefüggő jelentéstartalmak kapcsolódásait tekintetem végig, melyek álláspontom szerint egyfajta rendszert alkotva veszik körbe a tárgyakat.

Ezt követően a tárgyak térbeliségére koncentráltam. E térbeliséget kutatva arra jutottam, hogy a tárgyak különféle térformák szembenállásából, egymásba és egymáshoz kapcsolódásából állnak össze. Ez egyaránt érvényes a kerámia tárgyalakítás alkalmazott és autonóm területein. A kerámia tárgyakra jellemző térkezelés ennek megfelelően rokonságot mutat a szobrászati és az építészeti tér képzésének módjaival.

Az eddigi vizsgálódások eredményeként azt állapítottam meg, hogy a tárgyak formai kialakításának, térbeli rendszerének vizsgálatakor az úgynevezett (különböző) alkalmazott elemek sorrendisége viszonylagos, s ez egyértelműen befolyásolja a tárgy befogadásának egészét. Az, hogy ez az adott részlet esetleg formai, gondolati meghatározottságú, vagy az anyag szerkezetéből, netán az ehhez az anyaghoz tapadó tartalmakból-előítéletekből ered, vagy az éppen befogadó környezet által sugallt, egyaránt fontos lehet, mivel az alkotás egészén belül eszközként működhet az alkotó kezében. Térbeli kérdések ezek mind, amelyek egyszerre övezik a tárgyakat fizikai és átvitt értelemben is. Így juthatunk el a részekről az egészre, amely azonban mégis mindig több, mint e részek összessége.

Következő lépcsőfokként a sokszorosítást mint az alkotói intenció kifejezőeszközét vizsgáltam. A reprodukálás kérdésköre speciális a kerámiaművészet területén. A sokszorosítást nem tekinthetjük mechanikus reprodukciónak. Az anyagban való átírás, a méretek és a fizikai karakter radikális megváltozása tartalmi befolyással is bír. A technológiai meghatározottságot nem lehet kikerülni, mely akár eszközként is szolgálhat egy alkotó egyéni útján. A tapasztalatokkal történő együttműködés új utakat tud nyitni. A megismételhetőséggel vissza lehet lépni egy alkotói alapállásba, a különböző variációk egyformasága vagy különbözősége eszközként szolgálhat, az alapszituációkhoz visszatérve és onnan ismét elrugaszkodva, s újabb aspektusokba történő behelyeződésre ad lehetőséget.

/ 62 A modern művészetet nem az különbözteti meg, hogy kevesebbet másol, hanem sok formát használ fel, s szélesebb skálán. Bár a kerámia ágazatában a sokszorosítás speciális helyzetben van, a reprodukálás lehetőséget tudott nyújtani ahhoz, hogy az alkotók saját megközelítésben alkalmazzanak egymástól független és más korban elhelyezkedő alkotásokat céljaik ábrázolásához. Az adott egységet alkotó különböző részek közti különbség, az egymáshoz való viszonyítás fontos is lehet akár.

Az anyagokkal való együttműködés számos „buktatót” ad. A véletlenek, a szándékoktól független, váratlan meglepetések bemutatják a velünk együtt dolgozó matéria akaratát. Mivel olyan anyagokkal állunk „szemben”, amelyek évezredek alatt alakultak és fejlődnek a mai napig, ezeket legyőzni, megerősokolni visszatetsző vállalkozás (kerámiában nem is nagyon lehetséges). Építhetünk a meglepetésekre, s egyes kérdések eldöntését a véletlenekre bízhatjuk, hogy ezeken keresztül az anyag válaszoljon rájuk.

A sokszorosítás rendszerben történő gondolkodást és dolgozást igényel. Ez leginkább abban érhető tetten, hogy a tárgy vagy alkotás megtervezése és kivitelezése messze túlmutat annak formai kidolgozásánál: az alkotás a kivitelezés, az anyaggal, a technológiával való találkozás felvállalásával, és az e találkozásból eredő tapasztalatoknak beépítésével lesz teljessé.

A sokszorosítási technológiára váltással mesterművem darabjainak elkészítése, megépítése, fejlesztése s működési logikája párhuzamot mutatott az általános rendszerelmélet alapjaival. A rendszerek működése, a mozgó tér és nyitott tartalom, mely ugyanúgy alkotásaim formai és tartalmi lényege, elkészítésük során is felmerült. A rendszerek működési szabályszerűségei, a különböző részek és a tárgy egészének viszonyaiban, a technológiai lépcsőfokok során ugyanúgy megtalálható, mint a tárgy és a befogadó közötti különböző kapcsolódásokban.

Az *Interpretáció* fejezetben többek között azokat az egyre táguló tereket vizsgáltam, amelyek a befogadási helyzet és a befogadás által alakulnak ki a tárgyak körül egy nagyobb egészet alkotva. A mobil alkotások megnyitották a vizsgálódást a művek terének kapcsán saját környezetük felé. Évvel a megközelítéssel az alkotás folyamatában résztvevő egyéb szereplők is a figyelem középpontjába kerültek.

A plasztikus alkotás befogadása időhöz kötött, amely során a megtapasztalt ingerek, információk a befogadás mélységét és annak intenzitását is befolyásolják, s egymásra ható rendszerként alakítják a befogadás folyamatát. Az együtt eltöltött idő egyedi a befogadó és a tárgy között, és csak kettejükre jellemző tartalmakat határoz meg. Mivel a befogadás maga nem pillanatnyi, hanem egy folyamat részeként épül fel, az egymást követő ingerek rendszerben működve írják át vagy felül az előzőeket.

Az interpretáció során a tartalom nyitottsága lehetőséget ad a szemlélőnek szabadsága gyakorlására. Az alkotás kiteljesítése, befejezése az ő személyével teljeseedik ki. A jelentések és a megítélések egyszerre egyediek, személyenként változóak, de mivel a kulturális beágyazódás ugyanúgy érinti az interpretáció résztvevőit, a befogadó az alkotó és maga az alkotás is egy nagyobb rendszer részeként van jelen, amely ugyanúgy hat mindegyikükre. A nyitott tartalmak megjelenése mögött az húzódik meg, hogy a világot már eleve és szükségképpen többértelmű komplexumként fogjuk fel. Ezen többértelműség mögött az alkotók azon beismerése áll, hogy a befogadás viszonylagossága ellen nem kell küzdeni, hanem tudatosan építeni kell erre a jelenségre, mivel minden egyes értelmezés tartalmazza az alkotás egy lehetséges értelmezését, de nem meríti ki teljesen azt. A különböző részértelmezésekből alakul ki egy árfogó tartalom, mely felülírja az eddig tapasztaltakat.

Így juthatunk el a részletektől az egészig, bár ebben az esetben talán nehéz meghatározni mi is a véglegesnek mondható egész.

/ Felhasznált irodalom /

Monográfiák, tanulmánykötetek:

- Britton, Alison: Introduction. In Peter Downer: *The New Ceramics, Trends + Traditions* H.n., 1994, Thames and Hudson. 7–10. old.
- Domanovszky György: *A kerámiaművészet kezdetei*. Budapest, 1981, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata.
- Eco, Umberto: *Nyitott mű. Forma és meghatározatlanság a kortárs poétikában*. Ford.: Dobolán Katalin. Budapest, 2006, Európa Könyvkiadó.
- Hangyel Orsolya: *MOZGÁS '08, Motion '08. Mai Magyar Képzőművészet 5. Kinetikus Művészet Magyarországon*. Budapest, 2008. Ráday Galéria és Kiadó Kft.
- Ferkai András: *Úr vagy megélt tér? Gondolatok az építészeti térről, Építészettörténeti írások, Építészet/elmélet*. Budapest, 2003, Terc Kft.
- Hall, Edward T.: *Rejtett Dimenziók*. Ford.: Falvy Mihály. Budapest, 1980, Gondolat Kiadó.
- Heidegger, Martin: *A dolog. Brémai előadások (IV/1.)* – 1949. Ford.: Korcsog Balázs. *Világosság* 2000/2. 59–77. old.
- Hernádi Miklós: *Tárgyak a társadalomban. Bevezetés a tárgyak rendszerébe*. Budapest, 1982, Kozmosz Könyvek.
- Hildebrand, Adolf: Későbbi tanulmányok a forma problémájához. Részlet. In: Moravánszky Ákos – M. György Katalin (szerk.): *A tér. Kritikai antológia. Építészetelmélet a 20. században*. Budapest, 2007, Terc Kft.
- Hofmann, Werner: *A modern művészet alapjai. Bevezetés a modern művészet szimbolikus formáinak világába*. Budapest, 1974, Corvina Kiadó.
- Koplos, Janet – Borka, Max – Stokvis, Willemijn – Poodt, Jos: *The Unexpected. Artist's Ceramics of the 20th Century*. 's-Hertogenbosch, 1998, Het Kruihuis, Museum of Contemporary Art.
- László Ervin: *A rendszerelmélet távlatai*. Ford.: Gerner József. Budapest, 2001, Magyar Könyvklub.
- Lao-ce: *Tao Te King Az út és az erény könyve*. Ford.: Weöres Sándor, Tőkei Ferenc prózafordítása alapján. Budapest, 1994, Terricum Kiadó.
- Marshall, Richard – Foley, Susanne: *Ceramic Sculpture. Six Artists*. New York, 1981, Whitney Museum of American Art.
- Moholy-Nagy László: *Az anyagtól az építészetig*. Budapest, 1968, Corvina Kiadó. (Első kiadás: 1929)
- Moholy-Nagy László: *Látás mozgásban*. Budapest, 1996, Műcsarnok – Intermedia. (Első kiadás: 1946).
- Moore, Henry: *A szobrászatról*. Ford.: Mándy Stefánia. Budapest, é. n., Helikon Kiadó.
- Radnóti Sándor: *Hamisítás*. Budapest, 1995, Magvető Könyvkiadó.
- Szelényi Károly, Vadas József, Varga Vera: *Herend, Virágzó manufaktúra a 20. században* Veszprém, 1992, F. Szelényi Ház
- Szentkirályi Zoltán: *Az építészet világtörténete*. Budapest, 1980, Első kötet Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata
- Szentkirályi Zoltán: A térművészet történeti kategóriái. Részletek. In: Moravánszky Ákos – M. György Katalin (szerk.): i.m. 209–217. old.
- Szilágyi János György: *Legbölcsebb az idő. Antik vázák hamisítványai*. Budapest, 1987, Corvina kiadó
- Zrinyifalvi Gábor: *Mi a szobor és a plasztika? A plasztikus kép formái*. Budapest, 2007, Meridián-2000 Kiadó, Oktatási és Művészeti Bt.

/ 65

Folyóiratcikkek:

- Fekete György: A kerámiaszobrot nem mintázza az ember, hanem építi. Schrammel Imre „időlenyomatait” *Magyar Iparművészet*, 2007/3.
- Clark, Jimmy: Articulated Spaces. *Ceramic, Art and Perception*. No. 66. 2006.
- Clare Twomney: On the Cusp. Clare Twomey examines the ideas that inform her practise as an installation artist. (Claire Towner azokról az eszmékről, amelyek meghatározzák installációs művészi tevékenységét.) *CERAMIC REVIEW* 229. January / February 2008.
- Heidegger, Martin: ÉPÍTÉS LAK/OZ/ÁS GONDOLKODÁS Eredetileg megjelent itt: *UTÓIRAT (a M. Építőművészet melléklete)* 2003/1. ©Fordítás Schneller István http://www.google.hu/#hl=en&gs_nf=1&pq=heidegger%20%C3%A9p%C3%ADt%C3%A9s%20lakoz%C3%A1s%20gondolkod%C3%A1s&cp=23&gs_id=4s3&xhr=t&q=heidegger+%C3%A9p%C3%ADt%C3%A9s&pf=p&sclient=psyab&oq=heidegger+%C3%A9p%C3%ADt%C3%A9s+lakoz%C3%A1&gs_l=&pbx=1&bav=on.2.or.r_gc.r_pw.r_qf.&p=3e04ca198ad5cde1&biw=1600&bih=679 Letöltési idő: 2012-08-30. 7. old.
- Mc Kenzie, Heidi: Greg Payce – Illusions. *Ceramics Monthly*, February 2012.

Nagy Mercédesz: A mániákus kommunikátor – Ai Weiwei. *Artmagazin* 9. évfolyam. 2011/1. 26–31. old.
Tóth Benedek: Második rendbéli bevezetés. *EDUCATIO 2004/2 SZEMLE*.
Van der Stelt, Gertjan: Beatrijs van Rheeden's monumental porcelain. *Ceramics: art and perception*.
Issue no. 42. (december 2000)
Zumthor, Peter: A szépség kemény magva. Fordította: M. György Katalin. *arc' 1. Az Új Magyar Építőművészet negyedéves melléklete*. Budapest, 1998. október Próbaszám

Internetes hivatkozások:

Greg Payce: *Artist's statement. Possible worlds* <http://www.acad.ca/gpayce.html>. Letöltési idő: 2012-07-11
Benjamin, Walter: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában*. <http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/benjamin.htm> Letöltési idő: 2012-07-05
Clare Twomey: *'Heirloom'* Mission Gallery, Swansea September 2004. http://www.claretwomey.com/heirloom_-info.html
Letöltési idő: 2012-08-30
Ruth Borgenicht: *Artist Statement*. <http://www.ruthborgenicht.com/about.php/> Letöltési idő: 2012-08-27
Yoichiro Kamei: <http://www.triangulationblog.com/2011/07/yoichiro-kamei.html> Letöltési idő: 2012-08-27
Terebes Gábor: *Öntés. A taktilis leképezés manifesztuma*
<http://www.terebess.hu/terebesgabor/ontes.html> Letöltési idő: 2012-07-04
Voulkos, Peter: videó: <http://vimeo.com/6773799> Letöltési idő: 2012-08-27
Van Hoey, Ann: http://www.annvanhoey-ceramics.be/news_EN Letöltési idő: 2012-06-21 http://www.annvanhoey-ceramics.be/media/docs/16-18_E_AnnVanHoey_E.pdf Letöltési idő: 2012-06-21. <http://www.annvanhoey-ceramics.be/content.aspx?Pageld=504> Letöltési idő: 2012-06-21. <http://www.annvanhoey-ceramics.be/default.aspx?Pageld=504>
Letöltési idő: 2012-06-21
Wilson, Ian: *Blossom. Eden Project, in collaboration with Cape Farewell*. <http://www.claretwomey.com/press.html>
Letöltési idő: 2012-08-15

/ Képjegyzék /

1. Greg Payce: Al Barelli 2001. *Ceramics Monthly* February 2012. 39. old.
2. Yoichiro Kamei: Yoichiro Kamei: Lattice receptacle – Boundary of light and darkness 2007. <http://www.triangulationblog.com/2011/07/yoichiro-kamei.html> Letöltési idő: 2012-08-27
3. Yoichiro Kamei: Yoichiro Kamei: Lattice receptacle 06-1 2006. <http://www.triangulationblog.com/2011/07/yoichiro-kamei.html> Letöltési idő: 2012-08-27
4. Peter Voulkos: Untitled, 1980. Marshall, Richard – Foley, Susanne: *Ceramic Sculpture. Six Artists*. 54. old.
5. Peter Voulkos: Untitled, 1981. Marshall, Richard – Foley, Susanne: *Ceramic Sculpture. Six Artists*. 55. old.
6. Ruth Borgenicht: Kiállítási enteriőr <http://craftcouncil.americancraftmag.org/magazine/article/blown-away-clay> Letöltési idő: 2012-09-12
7. Ruth Borgenicht: Cubed Rings II
11 x 9 x 16" 2004. <http://ruthborgenicht.com/gallery.php/baskets/cubed-rings-ii/>
Letöltési idő: 2012-09-12
8. Ruth Borgenicht: Square Landscape: Sky & Water
16 x 14 x 2.5" 2007. <http://ruthborgenicht.com/gallery.php/wall/sky&water/>
Letöltési idő: 2012-09-12
9. Vörös Láncolat 2006. (saját fotó)
10. Vörös Láncolat 2006. (saját fotó)
11. Vörös Láncolat 2006. (saját fotó)
12. Végtelen 2008. (fotó: Sipos Zoltán)
13. Végtelen 2008. (fotó: Sipos Zoltán)
14. Végtelen 2008. (fotó: Sipos Zoltán)
15. Végtelen 2008. (fotó: Sipos Zoltán)
16. Végtelen 2008. (fotó: Sipos Zoltán)
17. Ann van Hoey: Growing white 2009. http://www.google.hu/imgres?q=ann+van+hoey+growing+white&um=1&hl=hu&biw=1600&bih=805&tbm=isch&btnid=_rrm5b0xNnKSHM:&imgrefurl=http://design-porteur.com/2012/04/18/15th-sofa-new-york-2012-april-20-23-2012/&docid=8EqgByFSdtQGyM&imgurl=http://design-porteur.com/wp-content/uploads/2012/04/Ann_vanHoey_Growing.gif&w=812&h=812&ei=O2NQOjkNtHP4QTPpoDoDA&zoom=1&iact=hc&vpx=181&vpy=135&dur=3368&hovh=225&hovw=225&tx=106&ty=139&sig=102380691463703681455&page=1&tbnh=140&tbnw=150&start=0&ndsp=30&ved=1t:429,r:0,s:0,i:69 Letöltési idő: 2012-09-12
18. Ann van Hoey: "ÉTIRÉ" 2008. <http://www.annvanhoey-ceramics.be/content.aspx?Pageld=504> Letöltési idő: 2012-09-12
19. Lucio Fontana: Concetto Spaziale 1958. Koplos, Janet – Borka, Max – Stokvis, Willemijn – Poodt, Jos: *The Unexpected. Artist's Ceramics of the 20th Century*. 's-Hertogenbosch, 1998, Het Kruithuis, Museum of Contemporary Art. 60. old.
20. Lucio Fontana: Untitled 1959. Koplos, Janet – Borka, Max – Stokvis, Willemijn – Poodt, Jos: *The Unexpected. Artist's Ceramics of the 20th Century*. 's-Hertogenbosch, 1998, Het Kruithuis, Museum of Contemporary Art. 3. old.
20. Clare Twomey: Blossom <http://www.claretwomey.com/blossom.html> Letöltési idő: 2012-09-12
21. Clare Twomey: Blossom <http://www.claretwomey.com/blossom.html> Letöltési idő: 2012-09-12
22. Clare Twomey: Heirloom 2003. /Részlet/ *CERAMIC REVIEW* 229. January/February 2008. 48. old.
23. Clare Twomey: HOME *CERAMIC REVIEW* 229. January / February 2008. 49. old.
24. Tárgyak kialakulási sorrendje és logikai összefüggésük. (Láncolatoktól a mozgó rácsokig)
25. A szemek fejlődési sorrendje. /Saját fotó/
26. Rend és Káosz 1. 2007. (saját fotó)
27. Rend és Káosz 1. 2007. (saját fotó)
28. Rend és Káosz 1. 2007. (saját fotó)
29. Rend és Káosz 1. 2007. (saját fotó)
30. Rend és Káosz 1. 2007. (saját fotó)
31. Rend és Káosz 1. 2007. (saját fotó)
32. Rend és Káosz 1. 2007. (saját fotó)
33. Rend és Káosz 2. 2007. (fotó: Sipos Zoltán)
34. Rend és Káosz 2. 2007. (fotó: Sipos Zoltán)
35. Rend és Káosz 2. 2007. (fotó: Sipos Zoltán)

36. Rend és Káosz 2. 2007. (fotó: Sipos Zoltán)
37. Rend és Káosz 2. 2007. (fotó: Sipos Zoltán)
38. Rend és Káosz 2. 2007. (fotó: Sipos Zoltán)
39. II. 14. 2009. (saját fotó)
40. II. 14. 2009. (saját fotó)
41. II. 14. 2009. (saját fotó)
42. II. 14. 2009. (saját fotó)
43. Clare Twomey: Consciousness/Conscience 2003. *CERAMIC REVIEW* 229. January / February 2008. 49.old.
44. Clare Twomey: Trophy *CERAMIC REVIEW* 229. January / February 2008. 47.old.
45. Ai Weiwei: Sunflower Seeds, 2010. Tate Modern Artmagazin 9. évfolyam, 2011/1. 29. old.
46. KJUB 2011. (fotó: Sipos Zoltán)
47. KJUB 2011. (fotó: Sipos Zoltán)
48. KJUB 2011. (fotó: Sipos Zoltán)
49. KJUB 2011. (fotó: Sipos Zoltán)
50. KJUB 2011. (fotó: Sipos Zoltán)
51. KJUB 2011. (fotó: Sipos Zoltán)
52. „kjub” 2011 (saját fotó)
53. „kjub” 2011 (saját fotó)
54. „kjub” 2011 (saját fotó)
55. „kjub” 2011 (saját fotó)
56. „kjub” 2011 (saját fotó)
57. „Blokoffletsz” 2011. (fotó: Sipos Zoltán)
58. „Blokoffletsz” 2011. (fotó: Sipos Zoltán)
59. „Blokoffletsz” 2011. (fotó: Sipos Zoltán)
60. „Blokoffletsz” 2011. (fotó: Sipos Zoltán)
61. „Blokoffletsz” 2011. (fotó: Sipos Zoltán)

/ Szakmai önéletrajz /

Név: Rejka Erika

Szül. hely, idő: Szeged, 1977 06. 25.

Tel: 06-30 3096475

Lakóhely: Budapest, 1078. István u. 45. II.38.

Email: erikarejka@yahoo.co.uk

erikarejka@gmail.com

web: www.erikarejka.hu

Iskolák:

1991–1995 Tömörkény István Gimnázium és Művészeti Szakközépiskola, kerámia szak.

1998–1999 Pécsi Tudományegyetem, Művészeti Kar, Rajz-szobrász tanár szak.

1999–2004 Magyar Iparművészeti Egyetem, Szilikátipari Tervező, Kerámia szak.

2000–2005 Magyar Iparművészeti Egyetem, Rajz-vizuális Tanár Szak.

2006– MOME Doktori Iskola

Kiállítások:

2002–2003 Pécsi Országos Színháztalálkozó, Dante Kávézó Galériája

2004–2005 Lakástrend Kiállítás, Múcsarnok, az Iparművészeti Egyetem Standja

2003 KPMG kiállítás, Budapest

2004– 2005: St. Etienne, Franciaország

2005 Talente 2005, Ein Internationaler Wettbewerb für Nachwuchskräfte in Handwerk Sonderschau der I.H.M, München, Németország

2005 Magyar Keramikusok társasága évi kiállítása, Bp. Olof Palme Ház

2006 Cassandra Bútorsalon, Debrecen Önálló Kiállítás.

2006 XIX. Kerámiabiennálé, Pécs

2006 W.V.A. Vásárhelyi Kerámiaszimpózium „Víz”

2006 XVII. Őszi Kerámia Tárlat, Bp. Olof Palme Ház

2007 „Víz” Kerámiaszimpózium Zárókiállítás, Alföld Galéria, Hódmezővásárhely

2007 Fiatal magyar iparművészek kerámia, porcelán és üveg alkotásai, Kecskemét, Nemzetközi Kerámiastúdió

2007 FISE Galéria, „Prizma” kiállítás sorozat- Keramikusok

2007 „Jong Hongaars Keramisch Talent”, Stadsgalerie, Gouda, Hollandia, FISE csoportos kiállítása

2007 Duna galéria, A Hódmezővásárhelyi Alkotótelep Kiállítása

2007 XVIII. Őszi Kerámia Tárlat, Bp. Olof Palme Ház

2007 Kerámia Fiatal Titánjai –Szimpózium, Nemzetközi Kerámiastúdió Kecskemét

2007 A Kerámia Fiatal Titánjai -Szimpózium Zárókiállítás, Nemzetközi Kerámia Stúdió

2008 Az Agyag Hangja Szimpózium, Nemzetközi Kerámia Stúdió

2008 II. Nemzetközi Szilikátművészeti Triennálé, Cifrapalota, Kecskemét,

2008 Monza, Fiatal Iparművészek Stúdiója csoportos kiállítás

2008 XIX. Őszi Kerámia Tárlat, Bp. Olof Palme Ház

2008 Keramiksymposium Gmunden, Ausztria

2009 Porcelántól a terrakottáig, kortárs magyar kerámiák: Városi Művészeti Múzeum Pincegalériája, Győr

2009 Láncolatok: Budapest, Fészek Művészklub Önálló kiállítás

2009 Iparművészeti Múzeum, Moholy-Nagy Formatervezési Ösztöndíj, Beszámoló Kiállítás

2009 3. Textilművészeti Triennálé, Szombathelyi Képtár, Szombathely

2009 Vallatófényben, Innovatio Artis Egyesület Csoportos kiállítás,

Akku (Alternatív Kulturális Közösségek Úniója) Budapest

- 2009 Fehér Arany Porcelán Szimpózium, Nemzetközi Kerámia Stúdió, Kecskemét
- 2009 Szemtől szemben - A Moholy-nagy Művészeti Egyetem kerámia, porcelán és üveg kiállítása, Művészetek Palotája, Budapest
- 2010 Kö(l)tve-lény: Rejka Erika és Nemes Tímea Izabella Kiállítása, Fiala Iparművészek Stúdiója, Budapest
- 2010 A 2009. évi Kozma Lajos és Moholy-nagy László Ösztöndíjasok beszámoló Kiállítása, Magyar Iparművészeti Múzeum, Budapest
- 2010 3. Textilművészeti Triennálé, Iparművészeti Múzeum, Budapest
- 2010 Fiala magyar designerek, FISE csoportos kiállítás O3ONE galéria, Belgrád, Szerbia, 2010. 06. 01 - 06.12. (design)Vajdasági Kortárs Művészetek Múzeuma, Újvidék, Szerbia, 2010. 05.15–05.31. (design és ékszer) Kortárs magyar ékszerek Nemzeti Bank, Belgrád, Szerbia, 2010. 06. 02–06. 12.
- 2010 European Ceramic Context 2010, Bornholm, Dánia
- 2011 Kozma Lajos kézműves Iparművészeti Ösztöndíj, Beszámoló kiállítás, Iparművészeti Múzeum, Budapest
- 2011 Artatak V4 Contemporary ART Festival, ARTATAK Gallery Praga
- 2011 Alkotói kísérletek a kerámiában Szimpózium, Nemzetközi Kerámiastúdió, Kecskemét
- 2011 III. Nemzetközi Szilikátművészeti Triennálé, Cifrapalota, Kecskemét
- 2011 The International Exhibition of Small Form Porcelain, Riga Porcelain Museum Str., Riga Lettország
- 2011 III. Nemzetközi Szilikátművészeti Triennálé, Cifrapalota, Kecskemét,
- 2012 ArtDeco21 Kiállítás „Artdeco és modernizmus” Iparművészeti Múzeum, Budapest
- 2012 Fiala Iparművészek Stúdiója Egyesület, Étel és Edény – Csoportos kiállítás, Valga Múzeum, Valga, Észtország
- 2012 Ceramica Multiplex 2012, Varazdin – Kapfenberg, Horvátország, Ausztria

Ösztöndíjak, pályázatok:

/ 72

- 2002 Hungexpo, Foodapest Siker és Újdonságdíj Pályázat I. helyezés
- 2003 Erasmus Ösztöndíj, Angewandte Kunst in Wien
- 2004–2006 Hungexpo, Foodapest Siker és Újdonságdíj Pályázat
- 2004 Diploma - Elnöki különdíj
- 2005 II. Országos Művészeti és Művészettudományi Diákköri Konferencia (OTDK) Szeged, 2005
- 2005 Talente 2005, Ein Internationaler Wettbewerb für Nachwuchskräfte in Handwerk Sonderschau der I.H.M, München
- 2007 Zsolnay Kortárs Pályázat – Ellipszis Kétszemélyes Kávékészlet, Elismerő Oklevél
- 2008 Keramikusymposium Gmunden, Ausztria
- 2008 Moholy-Nagy Formatervezési Ösztöndíj
- 2009 Kozma Lajos Kézműves Iparművészeti Ösztöndíj
- 2010 Kozma Lajos Kézműves Iparművészeti Ösztöndíj
- 2010 European Ceramic Context 2010, Bornholm Dánia
- 2011 Alkotói Kísérletek a kerámiában Szimpózium, Nemzeti Kulturális Alap, Alkotói Ösztöndíj, Nemzetközi Kerámiastúdió, Kecskemét
- 2011 The International Exhibition of Small Form Porcelain, Riga Porcelain Museum Str., Riga Lettország
- 2011 ArtDeco21 Kiállítási Pályázat
- 2012 NKA, Vizuális Művészetek Kollégiuma, Pályázat Kortárs Vizuális Művészeti Alkotások létrehozására. Egyéni Alkotói támogatás a „Rétegek” című pályázati program megvalósítására. Nemzetközi Kerámiastúdió, Kecskemét
- 2012 Ceramica Multiplex 2012, Varazdin - Kapfenberg, Horvátország, Ausztria

Munkák közgyűjteményben:

- 2006 Wartha Vince Alapítvány, Hódmezővásárhely
- 2007 Nemzetközi Kerámiastúdió, Kecskemét
- 2010 Magyar Iparművészeti Múzeum

/ Nyilatkozat /

Ezúton kijelentem, hogy jelen Doktori Munka (Doktori értekezés és a hozzá tartozó Mestermunka) teljes egésze a saját munkám.

Budapest, 2012. 09. 12.

Rejka Erika

Köszönettel tartozom mindazon személyeknek, akik segítették a Mestermunka és a Doktori Értekezés létrejöttét.

Külön köszönettel tartozom

Laczkó Ibolyának

Gulyás Péternek

és Tepes Ferencnek

Fusz Györgynek, témavezetőmnek

Köszönet illeti még

A kecskeméti Nemzetközi Kerámiastúdiót és stábjukat, hogy kedvességükkel, segítőkészségükkel támogatták a Mestermunka darabjainak létrejöttét.

A Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Doktori Iskoláját.

Külön köszönet barátaimnak, kollégáimnak, és diákjaimnak.

/ Tézisek / Theses /

Szerző: Rejka Erika

Értekezés címe: A kerámia terei

Mestermunka címe: Láncolatok

Témavezető: Fusz György DLA, Egyetemi tanár

Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Doktori Iskola

Budapest, 2012. 09. 13

1. Egy tárgy megalkotása többről szól, mint a tér körbeburkolása.

A kerámiatárgyak létrejöttéhez szükségszerű az üreg létrehozása, de ez nem csak technológiailag meghatározott. A tárgyak térbeli formakialakítása többet tartalmaz, mint a bennük foglalt és az őket körbevevő tér, mivel a tárgyakhoz, az őket körbevevő különböző szereplők és ezek különböző kapcsolódásai miatt egyre nagyobb és átfogóbb jelentéstartalmak kapcsolódnak, melyek egyfajta rendszert alkotva veszik körbe a tárgyakat, s hatnak vissza rá.

A kerámiatárgyak élethosszuk miatt számos környezetben tudnak megjelenni, ami ugyanúgy befolyásolja jelentéseik rendszerét és sorrendiségét. A különböző részletek és tartalmak fontossági sorrendje az idő teltével folyamatosan változik, miközben ugyanúgy egy kor dokumentációi maradnak a tárgyak.

A tárgyak aktív cselekedet eredményei. Egymás mellé és alá rendelve a különböző térbeli formákat alkotjuk meg a tárgyakat. A mozgás nem idegen ettől a kifejezési eszköztől sem, mivel a kerámiatárgyak elkészültük folyamán és befejezésük után is tudnak formailag változni. Minden alkalmazott részlet alkalmas arra, hogy a tárgyat az eredeti elképzeléstől eltérő, szokatlan tartalmakkal töltsse meg.

/ 76

2. A tárgyalakítás többről szól, mint a technológia

A sokszorosítás a nagy számban előállítható és reprodukálható minőséget és mennyiséget tudja biztosítani, amelyet ugyanúgy alkotói eszközként is fel lehet használni. A kerámiaalkotások azon tárgyak közé tartoznak, melyeknek kivitelezési technológiája, anyaga, és a készítés közben használt eszközök mind befolyással bírnak a tárgyak minőségére, és ebből következően az alkotás befogadására is. A tárgyak „emlékeznek”, a kivitelezés minden egyes fázisában érzékeny alanyként tudnak reagálni a rájuk ható külső behatásokra. Ez lehet véletlen rátalálás, de lehet tudatosan felhasznált és alkalmazott manipuláció, ami ugyanúgy befolyásolja a tárgy további sorsát.

A sokszorosítási technológiával készülő alkotások sorában a kerámia speciális helyzetben van. Képes áttemelni formákat, de annak lényegét alapvetően megváltoztatja. Az anyagba történő átfordítás az eredetihez képest radikálisan más jelleget ad az eredeti formákhoz és azok tartalmához. Bár hasonló kérdéseket vett fel, mint az egyéb művészeti reprodukciók, de az anyagból és a technológiából eredő meghatározottság ugyanúgy érvényesül a későbbiek során.

3. A befogadás túlmutat az alkotói indíttatáson

Az alkotások tartalmi mindig egy nagyobb egész részeként befolyásoltak. A kultúra befolyásoló szerepe, a különböző körülmények és helyszínek hatásai és változásai, a befogadó személyiségének változékonysága, az érzelmek és élmények és a tárgyakhoz kapcsolódó emlékek sorrendisége változik az idő elteltével, s ez kihat a későbbiekre is.

Az első találkozást követő alkalmak során eltelt idő, a már megtapasztalt és megtanult információk rendszert alkotnak, melynek részei folyamatosan változnak és sorrendiségük is. Ezeken keresztül fogalmazódik meg az egyéni jelentés, s ez minden egyes alkalommal más és más eredményt-élményt szülhet a befogadóban, gyakran teljesen más tartalomként, mint azt az alkotói eredetileg eltervezte.

Author: Erika Rejka

Title of dissertation: Ceramics and spaces

Title of masterpiece: Chains

Supervisor: György Fusz DLA

Moholy-Nagy University of Art and Design, Doctoral (DLA) Programme

Budapest, szept. 12

1. The creation of an object is about more than the wrapping of space.

For the creation of ceramic objects it is necessary to create a cavity, but this is not only defined by the technology. The spatial design of the objects contains more than the space they enclose and the space that surrounds them as the elements surrounding the objects and their different links to each other define an ever growing and complete meaning which by forming a system surround the object and respond back to it.

The ceramic objects due to their lifespan can appear in a range of environments, which does affect their interpretations and their sequence. The prioritization of the various details and contents is changing through time, while they remain as a documentation of an era.

The objects are the results of active process. The objects are created by compiling coequal and subordinate spatial forms. The movement is not uncommon to these means of expression, because ceramic objects can change in form during and after their creation. All details applied are able to fill the object with content that is different from the initial concept or is unusual.

2. The creation of the object is about more than technology

/ 77

Mass production can ensure quality and quantity in mass that can be used as an artistic tool as well. The ceramic artworks are part of objects whose production technology, material and equipment used during production all influence the quality of the object and thus the way it is interpreted. The objects ,recall', through every phase of the production they are able to react as sensitive subjects to external influences. It might be an accidental finding, but it also can be a consciously executed and applied manipulation, which affects the fate of the object as well.

Among objects that are produced through mass industrial technology, ceramics occupy a very special place. They are able to take over forms, but change their essence profoundly. The transfer of the forms in the material gives a radically different nature to the original forms and to their contents. Similar questions arise as with other artistic reproductions, but the constraints resulting from the material and technology are still valid in the future.

3. The interpretation goes beyond the creator's intention

The contents of the works are subject to the influence of a larger whole that they are a part of. The role of the influencing culture, the effects and the changes of different conditions and locations, and the changeability of the observer's personality, the emotions and the experiences and the sequentially of memories related to the objects change over time, and this affects future interpretations as well.

The time that has passed since the first encounter with the object and during others that have followed, the information experienced and learned altogether form a system. The details as well as the sequentially of this system undergo a constant change. Through these an individual meaning is conceived, and each and every time this can result in a different conclusion, experience in the observer that often can be utterly different from that the creators originally intended.

/ Kivonat / Extract /

Szerző: Rejka Erika

Értekezés címe: A kerámia terei

Mestermunka címe: Láncolatok

Témavezető: Fusz György DLA, Egyetemi tanár

Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Doktori Iskola

Budapest, 2012. 09. 13

Egy tárgy létrehozásakor az alkalmazott elemek főszereplővé válhatnak, s ez visszahathat a hordozóra is. Valójában azt is mondhatjuk, hogy egy alkalmazottnak tekintett tárgy gondolatiságának sorrendisége által sugallt értéke folytán betöltheti szerepét úgy is, mint autonóm alkotás, ha a művészi eszközei vagy a befogadó közeg nyitott mindezekre. Függetlenül attól, hogy egy tárgy használati eszköz vagy autonóm műalkotás, nem tudja uralni azt, hogy mi történik vele a későbbiekben, mikor egy új helyzetben kerül interpretálásra, mert az új környezet, az új befogadási és értelmezési módok ismeretlen helyzetbe állítják. Ez nem csupán a tárgyat körbevevő kulturális, vagy társadalmi helyzettől függ. A környezet, a hozzá kapcsolódó fogalmi, értékrendi tartalmak egyaránt befolyásolják helyzetét, de értelmezését is. Így eljuthatunk a tárgy gondolati meghatározottsága által kialakított fizikai felépítésén át, vagyis a felületén történő térbeli kialakításokon és a felület „alatt” történő térbeli kialakításokon keresztül, a tárgyhoz kapcsolódó átvitt értelmű térbeli kérdésekhez, így a tárgyat övező tartalmak, a társadalmi és egyéb meghatározottságokig és funkcióváltozásokig. Térbeli kérdések ezek mind, amelyek egyszerre fizikailag és átvitt értelemben övezik a tárgyat. Minden alárendeltnek tűnő részlet alkalmas arra, hogy új kérdéseket tegyen fel, ha kilép a megszokott helyzetéből. A szokatlanság, új formai, technológiai utak eszközként tudnak szolgálni ebben a helyzetben. Ez nem csak új megközelítéseket hoz létre, hanem a tárgy, az alkotás helyzetét is megváltoztatja, s ez kihat a szemlélőre is. Így juthatunk el a részletektől az egészig, bár ebben az esetben talán nehéz meghatározni mi is a véglegesnek mondható egész.

Author: Erika Rejka

Title of dissertation: Ceramics and spaces

Title of masterpiece: Chains

Supervisor: György Fusz DLA

Moholy-Nagy University of Art and Design, Doctoral (DLA) Programme

Budapest, szept.-12

During the perception of a work of art, regardless of the creator's - designer's concept, the object is interpreted individually. Regardless of whether the work of art is of applied or independent nature, it cannot be controlled, what happens to her in the future. This does not only depend on the cultural or societal state surrounding the object. The meaning of space is more than one would usually think. This is a question of space that surrounds the object both physically and figuratively. Every applied detail is apt to raise new questions. This not only creates new approaches, but also changes the situation of the object, work of art, and this influences the creation itself also. It is through these details that we get to the whole, though in this case, it may be difficult to determine what can be considered the final whole.