

Áttetszően gondolkodni

– doktori (DLA) disszertáció –

Néma Júlia

témavezető Kádasi Éva

konzulens Frederick Olsen

Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Doktori Iskola

Budapest

2011 július

– Nyilatkozat –

Ezúton kijelentem, hogy jelen doktori munka (értekezés és a hozzá tartozó mestermunka) teljes egésze a saját munkám.

Értekezésemben felhasználtam a *Magas hőfokon: Egy keleti tradíció nyugati útja. Fatüzes kerámia: történet, esztétika, technológia és alkalmazások* című, megjelenés előtt álló kéziratot, melynek létrejöttét a Nemzeti Kulturális Alap támogatta.

Budapest, 2011. július

Néma Júlia

– Köszönetnyilvánítás –

Ezúton szeretnék köszönetet mondani:

témavezető mestereimnek, Kádasi Évának és Frederick L. Olsennek.

Külön köszönet illeti Frederick L. Olsent a 2006–2011 között californiai műhelyében folytatott fatüzes kerámia tanulmányokért, folyamatos támogatásáért és bizalmáért.

Conrad Calimpongnek, hogy égethettem kemencéjét, valamint minden amerikai barátomnak és kollégámnak, akik lelkes társaim voltak az elmúlt években a mestermunka kiérlelése alatt.

A Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj Bizottságnak, hogy 2008-ban és 2009-ben predoktori kategória keretében lehetővé tette tanulmányútjaimat az Amerikai Egyesült Államokba.

A Nemzeti Kulturális Alapnak, a *Magas hőfokon: Egy keleti tradíció nyugati útja. Fatüzes kerámia: történet, esztétika, technológia és alkalmazások* című kézirat létrejöttének támogatásáért.

A kecskeméti Nemzetközi Kerámia Stúdióknak, Probstner János igazgatónak fatüzes kutatásaim segítéséért.

David Armstrongnak *Clarity* című önálló kiállításom megrendezéséért, mely áttetsző papírporcelánjaimat, mestermunkám fontos részét (ld. 4.2 fejezet) bemutatta (Armstrong's Gallery, Pomona, Los Angeles, USA, 2011).

Cynthia Madrigalnak az említett kiállítás rendezéséért és a tárgyfotókéért.

Az Alföld Porcelán Edénygyár ZRT vezetőségének és munkatársainak az *uniVERset* projektben (ld. 4.3 fejezet) nyújtott nagylelkű támogatásáért.

Fajó János Kossuth-díjas festő- és szobrászművésznak, aki Kassák örökségét és a tiszta forma iránti elkötelezettséget művészi és szellemi útkeresésem szilárd alapjává tette.

A Doktori Iskolának gondolataim összerendezésében nyújtott segítségéért és ösztöndíjáért. Zsótér Lászlónak munkám folyamatos, figyelmes kíséréséért.

Férjemnek, Czigány Ákosnak, szellemi társamnak feltétel nélküli támogatásáért, tárgyfotózásáért, és szövegem lektorálásáért, családomnak türelmes szeretetükért.

Néma Júlia

Összefoglalás

szerző Néma Júlia

értekezés címe Áttetszően gondolkodni

mestermunka címe Pyrogramok: A tűztértől a térig. Egyedi fatüzes jelenségek
papírporcelánon és kőedényen

témavezető Kádasi Éva

konzulens Frederick Olsen

Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Doktori Iskola

Budapest, 2011 július

A transzparenciát, melynek kortárs építészeti vonatkozásaival egyetemi diplomadolgozatomban foglalkoztam, Moholy-Nagy László a tárgyak fény általi áttelekesítése és a fényélmény tárgyélményhez viszonyított elsődlegessége jegyében értékelte. Ugyanezen az elven, a fény projekciós kereteként értelmezte azt a fundamentális redukciót, amelynek nullpontjában Kazimir Malevics lerakta a modern művészet egyik alapkövét: a négyzetet.

Disszertációm 1. részében a szuprematista kép ikonográfiáját elemzem, feltárva a kulturális tradíciójába és utóéletébe beleírt ismétlés egyszerre generatív és regeneratív elvét. Ennek szemléltetésére olyan utódalkotásokat elemzek, amelyek a lényegiség szelleme kedvéért a malevicsei alapelemhez folyamodva a tér és az anyag többféle mélyreható tapasztalatában értelmezik a „tiszta érzetet”.

Innen bontja ki a 2. rész a tárgynélküliséget olyan esztétikai térré, amely a semmi és az üresség természetelvű felfogása (Kelet), a teremtés-teológia, a minimalizmus és az egyszerűség (Nyugat) kontextusaiban a lényeglátó és kiemelő tekintetet avatja a szépség előhívójává. Az érték ebből a mozgásban megtalált nézőpontból talált tárgyként jelenik meg, melyen az idő transzparenciája nyilvánul meg.

A tárgyat konstituáló szemlélet lehetőségfeltétele, a fény poétikája a 3. rész témája. Par excellence műfaja, a fénykép jelenségtana vezet szakterületemen elfoglalt pozícióm körülírásához, melynek általam alkotott központi fogalma a pyrogram. A pyrogram a fotogram három- ill. négydimenziós analogonja a magas hőmérsékletű fatüzes kerámiaégetésben. Ennek tradicionális kultúrája a művészi alapállás átformálására inspirál. Az egyéni kontrollhoz képest transzcendens (idő, természet, véletlen) erővel való együttműködés tartalmi elemmé válik, és e társalkotás szerves eredménye a kész tárgyakon a folyamat transzparenciája.

Az 1. és 2. rész végén munkásságomból a kontextushoz válogatott művekkel szemléltetem alkotói utamat, míg a pozícióm exponáló 3. rész már tartalmazza a doktori mesterművet megalapozó konkrét, anyagban végzett kutatásokat és technológiai hátteret is.

A művészdoktori mestermunkámnak szentelt 4. rész három műcsoportban mutatja be az áttetsző gondolkodás és alkotás jegyében elért, az 1-2-3. rész ikonográfiai, esztétikai és

poétikai háttérét mozgósító eredményeimet, melyek központi közös vetülete a pyrogram koncepciójának termékenységé, többféle értelmezése és megvalósulása.

Abstract

author Júlia Néma

title of dissertation Transparent thinking

title of master piece Pyrograms: From the space of fire to space. Unique wood-firing effects on paperporcelain and stoneware

supervisor Éva Kádasi

supervisor Frederick Olsen

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

Budapest, July 2011

Transparency, a subject dealt with from the point view of contemporary architecture in my MA dissertation, was evaluated by László Moholy-Nagy for the reanimating of objects by the force of light and for the primacy of the experience of light above the experience of objects. affecting both objects and experience. One of the cornerstones of modern art, the fundamental reduction achieved by Malevich's square, was interpreted by him in a similar vein, as a frame of projection for light.

In Part 1 of my DLA dissertation I approach the iconography of the suprematist image, pointing to repetition as a both generative and regenerative principle written into its vernacular cultural tradition and its modernist afterlife. To demonstrate this I analyze such later followers which returned to the basic element of Malevich in order to make use of the spirit of essence, and interpreted the „pure sense” in various fundamental experiences of space and material.

On this basis, Part 2 extends nonobjectness into an aesthetic dimension which, in the contexts of the nature-based concept of nothingness (East), the theology of creation, minimalism, and simplicity conceived as the integration of complexity, attributes the processing of beauty to the competence of the intuitive and selective look. In this dynamic perspective, value appears as a found object which manifests the transparency of time.

The topic of Part 3 is the poetics of light, the necessary precondition of the look that constitutes its object. Understood as the par excellence genre of the poetics of light, the phenomenology of photography leads me to circumscribe my position in my professional area, the central concept of which is pyrogram, a term coined by myself. In high temperature wood-firing ceramics, pyrogram is a three- and four-dimensional counterpart to the photogram. The culture of this tradition inspires the artist to transform her creative attitudes. The cooperation with forces (time, nature, chance) that transcend individual control becomes a substantial content of both photogram and pyrogram, and the imprint of duration and the transparency of the process on the works are an organic outcome of this cooperation.

At the end of both part 1 and 2 I illustrate my artistic path with my selected works relevant in the respective contexts, while part 3 includes my research and experimentation

in material, together with the technological background, which laid the foundations for my DLA master pieces.

Dedicated to my DLA master works, Part 4 presents my results achieved in transparent thinking and creation, inspired by the iconographical, aesthetic and poetics background detailed in Part 1-2-3, whose central common motive is the productivity of the concept of pyrogram, resulting various interpretations and realizations.

Tartalomjegyzék

1. Képek (Ikonográfia)	1
1.1. Transzparencia	3
1.2. Négyzet	3
1.2.1. Szuprematizmus	3
1.2.2. Szcéna	5
1.2.3. Rítus	6
1.3. Ikon	8
1.4. Hommage	12
1.4.1. Hommage, tisztelgés, ismétlés	12
1.4.2. A generátor	15
1.4.3. Fekete festészet	16
1.4.4. Játék mozgásban	18
1.4.5. A tér rítusa	19
1.4.6. Anyagviszony	20
2. Terek (Esztétika)	24
2.1. A semmi természete	24
2.1.1. Üresség	24
2.1.2. Kultúra	25
2.1.3. Tér	26
2.1.4. Teremtés	30
2.1.5. Minimum	33
2.1.6. Egyszerűség	35
2.2. Szépség	37
2.2.1. Jelenlét	37
2.2.2. Idő	38
2.2.3. Látás	40
2.2.4. Edény	41
2.2.5. Szertartás	42

3. Fények (Poétika)	45
3.1. Expozíció	45
3.1.1. Talált tárgy	45
3.1.2. Árnyék	46
3.1.3. Hosszú expozíció	49
3.2. Pozíció	51
3.2.1. Fatüzes égetés	52
3.2.2. Pyrogram	58
4. Tárgyak (Mestermunka)	66
Pyrogramok: A tűztértől a térig	
Egyedi fatüzes jelenségek papírporcelánon és kőedényen	
4.1. Tűzsobrok	66
4.1.1. Tüzeskamrák	66
4.1.2. Előzmények	67
4.1.3. Közösségi épülés	69
4.1.4. Konstrukció	70
4.1.5. Pécs 2008	71
4.1.6. Falcone 2009	72
4.2. Papírporcelán expozíciók	73
4.2.1. Áthatások	73
4.2.2. Fényben égetve	74
4.2.3. Komponálás	75
4.3. uniVERset	79
4.3.1. Múlt és jövő	79
4.3.2. Termékroncsok	79
4.3.3. uniVERset	82
Irodalomjegyzék	85
Szakmai önéletrajz	91
Publikációk	95
Képmelléklet	97

Képek – Ikonográfia –

1.1 Transzparencia

E disszertáció végső formára szerkesztése idején a budapesti Ludwig Múzeumban javában tart a *Moholy-Nagy László. The art of light* című nagyszabású, rég várt kiállítás.¹ Középpontjában éppen úgy a fény áll, mint Moholy-Nagy pályatársa, Kepes György egy évvel ezelőtt ugyanitt megrendezett tárlatának esetében.²

Egyetemi tanulmányaimat lezáró szakdolgozatomban (2002) e két művész meghatározó elméleti alapvetése nyomán vizsgáltam a transzparencia esztétikai minőségét a kortárs építészetben.³ Moholy-Nagy, miközben természetesen tisztában volt a transzparencia anyagi⁴ és szerkezeti⁵ értelmeivel, lényegét egyértelműen a fényre vezette vissza, amennyiben a merev tárgyak fény általi átlelkesítése és a fényélménynek a tárgyélményhez viszonyított elsőbbsége jegyében értékelte.⁶

Ugyanez a fényközpontúság – és fejlődésbe vetett hite – indokolja azt, hogy Moholy-Nagy, aki a *Bauhausbücher* sorozat társszerkesztőjeként kulcsszerepet játszott Kazimir Malevics elméleti alapművének és munkásságának hozzáférhetővé tételében a nyugati világ

¹ 2011. június 9 – szeptember 25. <http://ludwigmuseum.hu/site.php?inc=kiallitas&menuId=10&kiallitasId=768>

² *A fényjátékosok: Kepes György és Frank J. Malina – a művészet és a tudomány metszéspontján.* 2010. szeptember 3 – november 21.

Kepes fogalom meghatározása az optikai aspektus mellett elsősorban térképző erejét méltatja: „Ha két vagy több figura részben takarja egymást, és mindegyikük magának követeli a közös, átfedett részt, térbeli ellentmondás keletkezik. Ahhoz, hogy ezt az ellentmondást feloldhassuk, fel kell tételeznünk egy új optikai tulajdonság létét. A figurák áttetszőek, azaz kölcsönösen egymásba tudnak hatolni, anélkül, hogy optikailag szétrombolnák egymást. A transzparencia azonban több, mint egyszerű optikai tulajdonság; messzemenő következménnyel jár a térbeli rendre nézve. A transzparencia lehetővé teszi a különböző térfelületek egyidejű észlelését. A tér nem csupán hátrafelé lép, hanem állandóan fluktuál. Az áttetsző figurák helyzetének kettős jelentése van, mindegyik figurát hol közelebbinek, hol távolabbinak látjuk.” (Kepes: *A látás nyelve*, 72. o.)

³ Néma Júlia: *Át/tetszés: Transzparens téralkotás a kortárs építészetben*, Magyar Iparművészeti Egyetem (ma: Moholy-Nagy Művészeti Egyetem), Szilikát Tanszék, konzulens: Szalai András, 2002.

⁴ „Mind ez ideig csak a középkori színes üvegablak tanúsodott egy más jellegű, ha nem is következetesen megvalósított felfogásról. Itt ugyanis a felületek színhatása valami sajátos, tereket besugárzó fényhatással párosul.” (Moholy-Nagy: *Festészet fényképészet film*, 18. o.)

⁵ „A transzparencia iránti szenvedély korunk leglátványosabb jellemvonásainak egyike. Megbocsátható lelkesedéssel azt mondhatjuk, hogy a szerkezet transzparenciává válik és a transzparencia kinyilvánítja a szerkezetet.” (idézi Findely, *Laszlo Moholy-Nagy, alchemist of transparency*, 5. o.)

⁶ Moholy-Nagy: *A festéktől a fényig*, 67. o.

számára,⁷ Malevics időben és logikailag elsődleges fekete négyzete [1] helyett annak abszolút szublimációját, a fehér négyzetet [2] emelte be esztétikai elgondolásainak centrumába.

Malevics „[u]tolsó képe: a fehér négyszög a négyszög alakú fehér vásznon világos szimbóluma a filmképek és -előadások vetítőernyőjének s a pigmentfestészet feladásának a direkt fényalakítás javára: a fehér síkon a fény közvetlenül, mégpedig mozgásban projiciálható.”⁸

„Malevics utolsó képének értelmezése: a lepelfehér sík. Alig téves az a megállapítás, hogy ebben az esetben az ideális projekciós vászon jött létre a fény- és az árnyékhatások számára, amik – a környezetből – rávetíthetők. Az a valami, amit a kis manuális kép nagy testvére – a filmlepedő megvalósít.

Ha a projekció valamely fényérzékeny síkra vetődik, létrejön a fotográfia, illetve a fotogram.”⁹

Moholy-Nagy többször megismétli¹⁰ azt a meggyőződését, hogy a fehér négyzet „utolsó kép”. Ami Malevicsnek végpont, az magának, Moholy-Nagynak kezdőpont, minden kép projekciós alapja.

Mindez dióhéjban tartalmazza azokat a mozzanatokot, amelyek a modern konstruktív-konkrét művészeti tradíció elevennek tekintett talaján, több médiumban – s köztük egy választott szakterületen – járt személyes alkotói utamon, esztétikai érdeklődésemet és a kapott vagy felkutatott szellemi hatásokat feldolgozva jelen doktori disszertációm és mestermunkám kiindulópontjait alkotják.

Specifikusan, Moholy-Nagy nyomán:

- a transzparencia mint többirányú és többdimenziós szemléleti keret;
- a fény mint alkotó elem;
- mozgásban (a film metonímiája) és fény-árnyék dinamikában (projekció) szemlélt képiség;
- a fény-kép elemi, tiszta felfogása (fotogram).

Általánosan:

- lényegre összpontosító redukciós törekvések; alapkérdések ismételt feltétele;
- kezdőpontok és tradíciók szuverén vállalása;
- az alakító effektusok közvetlensége, szabadsága, természetessége.

⁷ *Die gegenstandslose Welt (A tárgy nélküli világ)* a *Bauhausbücher* 11. köteteként látott napvilágot 1927-ben.

⁸ Moholy-Nagy: *A festéktől a fényig*, 63-64. o.

⁹ Moholy-Nagy: *A festéktől a fényig*, 140. o.

¹⁰ Moholy-Nagy: *Az anyagtól az építészetig*, 90. o.

1.2 Négyzet

Kazimir Malevics fekete (1913/1915–) és fehér négyzete (1918) semmiképp sem egymás egyszerű inverzei vagy tükörképei a pozitív / negatív megfordítás értelmében, mert mindkettőnek ugyanúgy fehér a kerete, az alapja; inkább egy mozgás fázisai, mert a fehér négyzet kimozdul a fekete középponti nyugvó helyzetéből, megbillen és a teljes képmező szélé felé tart, egyik sarkával hozzáérve, nekiütközve, megtámaszkodva. [1–2]

Mozgása a sík felől a képmezőből kimutatva a dimenzióváltás, azaz a tér felé tart. Miként Malevics megjegyzi, a szuprematista négyzet a tér lappangó eleme.¹¹

Az alábbiakban három táguló értelmezési körben, szoros – festészeti – értelmében, szituatív empirikus terében, majd spirituális tágasságában értelmezem Malevics fekete négyzetét. A modernizmus ikonográfiájának e tartománya ugyanis több helykijelölő munkám viszonyítási pontja lesz (míg a másik alapító atya, Duchamp gesztusával később mutatkozik majd érintkezés).

1.2.1 Szuprematizmus

„az érzet erősebb, mint az ember“
– Malevics¹²

lappangó elem a testben, a rendszer működése Malevics önmagát, a művészettörténet alakjait és később tanítványait folyamatosan analizálva kidolgozta elméletét a lappangó elemről, mely folytonos mozgásban tartja és megújítja a művészetet. A lappangó elem jelentősége amellet, hogy betekintést kínál az alkotási folyamat pszichofizikájába, az, hogy Malevics ennek elemzésével jutott el a szuprematizmus kifejtéséhez.

Az alkotás új formáinak működését, az újítás megnyilvánulását, a művészi változás mozgatórugóját a test metaforájával közelíti meg. „A festészet számomra immár ’átfogó egész’ – ’test’ –, amelyben minden egyes körülmény és ok a művész világnézete, természetfelfogása, valamint a környezet ’ráhatásának’ módja felismerhető”.¹³ A nyugalomra vágyó élet szabályon alapuló *rendszeret* igyekszik teremteni, a megszokott fenntartására törekszik. A külső változásokra, hatásokra reagálva azonban az organizmusba behatol egy elem, mely megváltoztatja a művészi szemléletet. Ez az egészbe, a rendszerbe “befurakodott”, szabályt romboló tényező, amit Malevics lappangó elemnek nevez, megbillenti a mű egyensúlyát és a formák újrendezését indukálja. A kialakuló új formák a lappangó elem aktivált hordozói lesznek. A lappangó elem működése során a meglevő rendet belülről kezdi ki, forgatja fel, mint egy parazita, majd kifejlődik és új rendet alakít ki. Az új rendben dominánssá váló lappangó elem kialakult nyugalmi állapotát aztán egy felbukkanó más lappangó elem zavarja meg, aminek következtében megismétlődik a már leírt folyamat, de a szabályalkotó elem állandóan változik. A betegség-hasonlathoz képest lényeges különbség, hogy a lappangó elem hatására a tudat régi képzetei azért

¹¹ Malevics: *A tárgynélküli világ*, 59. o.

¹² Malevics: *A tárgynélküli világ*, 72., 74. o.

¹³ Malevics: *A tárgynélküli világ*, 9. o.

semmisülnek meg, hogy újaknak adják át a helyüket. A folyamat eredménye tehát nem roncsolódás, hanem megújulás.

A művészi szabályalkotó elem csak saját festői értékviszonyán belül értelmezhető, a természet arányai és a festészet arányai nem összekeverhetők, mindkettő saját törvényszerűségei, rendszere szerint működik. Ez magyarázza a természet szabályszerűségeit a festészetben számonkérő félreértést. Malevics kiemeli, hogy az, amit természetnek nevezünk, fantáziakép, melynek nincs köze a tényleges valósághoz. A festészet nem a természet leképezése, hanem valami új, önálló képzése, a valóban alkotó művész művei valósággá vált *tények*. Mivel a műalkotást önmagában és önmagáért *létezőnek* látja Malevics, megkérdőjelezi mérhetőségét. Ugyanígy megkérdőjelezi azt, hogy a művészet haladásáról beszéljünk, mert az a vulgáris időn kívül keletkezik.

a művészet halála helyett: az érzet megformálásának valósága A valóságot tudatunkkal próbáljuk megkülönböztetni, de mivel nem áll folyamatos ellenőrzésünk alatt, képtelenek vagyunk a tényleges valóság végső megismerésére. (Ez párhuzamot mutat azzal az orthodox hittétellel, mely szerint Isten, az igaz valóság megismerése lehetetlen.) A körülöttünk levő jelenségek „konfliktusok“ sorát idézik elő, amit a művész tévedhetlenebb tudatalattijával (vagy: tudatfeletti¹⁴) öntudatlanul érez.

A fényjelenségek például színértékviszonyokban jelennek meg, a tárgyi-ábrázoló művészet helyett a *színek művészetévé*, *tárgynélkülivé* változtatva a festészetet. A képet bizonyos tekintetben egy változó *színenergia* lejegyzéseként határozza meg Malevics, ami síkokban és vonalakban koncentrálódik.¹⁵ Amikor különböző korok művészeti alkotásait elemzi és a lappangó elem jelenlétével egy művészeti kultúra kézjegyét kutatja, nem történelmi, kulturális és vallási körülményeket vizsgál, hanem immanens tényezőket, magát a létezőt, annak testét. A jelentésüket vesztett alkotásoknak nem a jelentését próbálja rekonstruálni, hanem a tiszta érzeten átszűrve értelmezni. A jellegzetességet az egyenes-görbe viszonyban, a forma- és színstruktúrák törvényszerűségeiben igyekszik megfogni, az időtlen értéket kimutatni (a görög oszlop példája). Alkotása során a valóság hasonmása helyett a mindent átható érzet szellemét vetíti ki, ami tárgynélküli. „A szuprematista számára az ábrázolásnak mindig az az eszköze kézenfekvő, amellyel el tud tekinteni a tárgyi megszokottságtól.“

Ha megvalósul az érzet közvetlen megformálásának valósága, létrejön a szuprematista kép. Szuprematizmuson a tiszta érzet szupremáciáját érti Malevics. A szuprematista számára a tárgyiség érdektelen, a tudati elképzelések pedig értéktelenek, nem szemlél és nem tapint – hanem érez. A *suprema* a jelenségek mögötti *abszolútum*. (Latin: a *super* felsőfoka a *supremus*, legfelső.) A nullpontra jutás éppen a művészet felszabadítását és új életét jelentette, nem megszűnését.

Fekete négyzet: az új művészet ikonja 1915-ben Malevics önálló képként megfestette a *Fekete négyzetet*, a tárgynélküli érzet első kifejezési formáját. [1] Eljutott a végső

¹⁴ Malevics: *A tárgynélküli világ*, 96. o.

¹⁵ Malevics: *A tárgynélküli világ*, 42. o.

leegyszerűsítéshez, nullponthoz. A festészet nullpontjától az önalkotás felé, az újjáalkotás felé lépett. „átalakítottam magam a forma zérópontján a semmiből a teremtésbe, alkotásba”.¹⁶ Malevics műve az egyszerűsítés elvének radikális megnyilvánulásaként értelmezhető a minimalizmus felől visszatekintve, a jelek minimumra való redukálásának mintájaként. Alakzata minden kép lehetőségmátrixának oszthatatlan alapeleme, felnagyított képpont, amit ma pixel néven ismerünk.

Az alkotás célja önmaga lett, az új ikonográfia pedig megszületőben. „A fekete négyzet fehér alapon volt a tárgy nélküli érzet első kifejezési formája: négyzet = érzet, a fehér mező = a ,semmi‘, vagyis mindaz, ami ezen az érzeten kívül esik.”¹⁷

A semmi és az érzet, a foglalat és a befoglalt kettőssége tehát, elérve a képsík abszolútumát, az első pillanattól kezdve a térbeliség igényével lép fel, mely első közelítésben imaginárius jellegű. „S így fürkészve kémlelek misztikus fekete terébe, mely egy Szuprematista világ valamiféle új arcává válik, külső megjelenésévé és szellemévé. Olyasmit látok benne, amit az emberek Isten arcában láttak egykor.”¹⁸ A *Fekete négyzet* ikon, a jelenés körvonala, küszöb, átjáró egy másik világba, ahol minden feloldódik egy dinamikus, energiával telített űrben. A tágabb fehér keret az orthodox ikon arcképét övező arany mező átfestésének bizonyul, melyből minden létező keletkezik, míg az ikonikus fekete négyzet formális végtelensége egy rejtett arc sötétje, melyben tárgy és vég nélkül vész el a tekintet.

1.2.2 Szcéna

Mint említettem, a *Fekete négyzet* önálló festményként 1915-ben valósult meg, de keletkezése két évvel korábbra tehető. Ekkor azonban még nem autonóm képként gondolta ki Malevics, hanem funkcionális grafikai elemként – és csak azért nem dekorációként, mert helyzete, inszcenírozása már magában rejtette a szuprematizmus motivációit. Mielőtt azonban erre térnék, idézzük fel Malevics álláspontját a funkcionalitásról.

a vitatott funkció A szuprematizmus az érzet világának felépítésére törekszik, nem alkalmazott, nem áll sem az állam, sem a vallás szolgálatába. Malevics szerint az ember egyetlen valódi kötelessége, hogy művészetet csináljon, felismerje az örök értékeket, minden egyéb értelmetlen. Hasznos „dolgok” tulajdonképpen nem léteznek, és a funkcionalitás elutasítása kétségkívül eltávolította Malevicset a konstruktivista szellemiségtől.

Ennél azonban többről van szó. Malevics szerint ugyanis a szék, az ágy, az asztal nem funkciók, hanem plasztikus érzetek formai kivételései, miként a különböző cselekedetek érzései hozzájuk illő „használati tárgyakat” hívnak létre, lényegileg meghatározva formájukat. Ennyiben előrevetíti a minimalista tervezés alapkoncepcióját, Donald Judd szavaival: a komplex gondolkodás egyszerű kifejezését.

A funkcionális tervezés paradoxona Malevics gondolatmenetében a megismerés lehetetlenségén alapul, azon, hogy sohasem vagyunk képesek a dolgok tényleges

¹⁶ idézi Hubertus Gaßner: *Black Square. Hommage a Malevich*, 2. o.

¹⁷ Malevics: *A tárgy nélküli világ*, 74. o.

¹⁸ Malevics, idézi Hubertus Gaßner: *Black Square. Hommage a Malevich* 2. o.

célszerűségének felismerésére, ezért soha nem sikerülhet ténylegesen funkcionális tárgyat konstruálnunk. Ha tehát az abszolút célszerűség lényegét valószínűleg csak érezni tudjuk és az érzet mindig tárgy nélküli, akkor *a célszerűség nem tárgyszerű*.

Győzelem a Nap fölött Malevics eredetileg pontosan ilyen szuprematista funkcióra találta ki a fekete négyzetet. 1913-ban – erre az évre datálta vissza később Malevics a szuprematizmus megszületését – Pétervárott bemutatták a *Győzelem a Nap fölött* című futurista operát, melynek díszleteit Malevics tervezte.¹⁹ Ezeken, sőt ami még érdekesebb, a színpadot elválasztó függönyön jelentek meg az első fekete négyzetek.

Ezek egyik változata, mint a fennmaradt vázlatokon látható, egyszerre tartalmazza a későbbi fekete és fehér négyzetet. [3] A fehér perem övezte belső négyzetet átló osztja egy egyenlő méretű fekete és egy fehér háromszögre. A fény és a sötétség közötti drámai váltás ikonja.

Malevics olyan lappangó elemnek nevezi a fényt a festészetben, amely pontosan a modern művészet hajnalán, az impresszionizmusban „tökéletesítette” a „meglevő művészi kultúrát”.²⁰ Innen nézve látható be, mennyire intuitív olvasatát adta Moholy-Nagy a fehér négyzetnek, amikor a fény (által előhívható képek) foglalatoként és a vetített mozgókép, a filmszínház terében mint *filmvásznat* értelmezte. A fekete/fehérre osztott négyzet a filmszínház elődjében, a színházban a filmlátvány elődjét, a színpadi látványt elfedő/megnyitó térosztó *vászon* emblémája. Eltűnése – a függöny felvonása – egy olyan összművészeti előadást tesz láthatóvá, amely kivonul a platóni értelemben vett láthatóság és felfoghatóság világából egy képzelt országba, ahol a Nap eltemetése utáni sötétségben összezavarodik minden tér- és irányérzék. Ahol a kilépés egyszersmind belépés, és minden fordítva van.

1.2.3 Rítus

Noha az operai szcéná, ahol a négyzet először megjelent, maga is rituális gyökerű és jellegű volt, az autonóm festménnyé önállósult *Fekete négyzet* már ennél sokkal közvetlenebbül vallási helyzetben mutatkozott be.

a vörös sarok Amikor Malevics az 1915-ös *0.10* című kiállításon először bemutatta a szuprematista *Fekete négyzetet*, a helyiség ún. vörös sarkának közepébe függesztette. [4] Az orthodox otthonokban ezt a pontot tartják fenn a vallási ikonoknak, a szentképnek, középen a legszentebbel.²¹

A szuprematizmus négyzete és az abból keletkező formák jelek, amelyek nem ornamensek, hanem a ritmus érzetének közvetlen ábrázolásai, egy rendszer alapelemei. Az ikonként centrálisan elhelyezett *Fekete négyzet* ilyen képrendszert, azaz ikonosztázt alkotott a többi szuprematista festménnyel.

¹⁹ Zene: Mihail Matyusin, prólógus: Velimir Hlebnyikov, szöveg: Alekszej Krucsenyik.

²⁰ Malevics: *A tárgy nélküli világ*, 46. o.

²¹ Tregubov: *Orthodox Iconography and Russian Avant-Garde Painting*, 8. o.

geometria: alapformák és rendszer Az ikonok szerkesztése egyértelműen geometrikusan rendezett. A dicsfény (kör) és a figurák kapcsolódása alapformák (háromszög, négyzet, kereszt) viszonyaira vezethető vissza. John Milner megfigyelte, hogy a *Fekete négyzet* a Malevics által alkalmazott geometriai rendszer alapja, mely orosz mértékegységekre épül. További felosztások, a képen belüli ritmikus kapcsolódások és a képek összessége közötti relációk előrevetítik a minimalisták sorozati gondolkodását. "Minden festmény a rendszer része, felhasználható újabb művek alkotására, anélkül, hogy a formák viszonya önkényessé vagy összefüggéstelenné válna. A fekete négyzet a legegyszerűbb, ennél fogva az elsődleges generátor."²²

A kapcsolódások a térben is adódtak, amennyiben a szuprematista alapformákban felfedezhető a centrálszimmetrikus pravoszláv templom architektúrája. "A négyzet képezi az épület alapformáját (melyet a kereszthajók egyenlő szárú keresztté bővítenek), a köralakzat pedig a záróformát, a kupolát. A síkidomok mellett adva vannak a térformák, a kocka, a gömb és a belőlük képzett további idomok".²³

"a festett felület élő forma"²⁴ Egy visszaemlékező, Loszev érdekes adalékkal szolgál Pavel Florenszkijel, az orthodox ikonográfia jeles szakértőjével kapcsolatban. A legújabb matematikai kutatási eredményekre támaszkodva ugyanarra a szintézisre jutott, mint az ókoriak, mint Platón, a matematika és a filozófia egységére. Részben annak tulajdonítja Florenszkij kötődését az ikonfestészethez, hogy az ikonban megjelenik az általános, ami lényegét tekintve matematikai, de az ábrázolásban eleven lény alakját veszi fel. Florenszkij, aki érzékileg felfogható eleven lényként, személyként szemlélte a végtelent,²⁵ egykor barátja és kollégája volt Malevicsnek, aki ismerte szerteágazó – teológiai, filozófiai, matematikai – kutatásait.

Az orthodox szentkép mintakövető karakterének összefüggésében érdekes, hogy Donald Judd azzal a megállapítással kezdi az 1974-es New York-i Malevics-kiállításáról szóló írását, hogy a formák és színek azokon a képeken, amelyeket Malevics 1915-ben kezdett festeni, a formák és a színek *első* példái, vagyis mintaképző erejűek. Azelőtt nem létezett szín, forma, felület, akármi – *önmagában*. Malevicset idézi 1915-ből: „A formáknak életet kell adni és jogot, hogy önálló létezők legyenek“, majd pedig: „Szín és textúra a festményen magában végződik“.²⁶

Fizikai valójukban azonban Malevics festményei híján vannak a doktriner kimértségeknek, a geometrikus festészetre sokszor jellemző kínos precizitásnak. A reprodukciók itt rendkívül félrevezetőek. Aki – a szerzőhöz hasonlóan – látott már Malevics-képeket, meghökkenve észleli, hogy a négyzet nem egészen négyzet, a körvonal kissé elmosódott, nem egyenes, pontosabb azt mondani, hogy négyzet alakú festői idom. Ez az

²² John Milnert idézi Tregubov: *Orthodox Iconography and Russian Avant-Garde Painting*, 9. o.

²³ Perneczky Géza: *A fekete négyzettől a Pszeudo-kockáig (Kísérlet a kelet-európai avantgarde tipológiájának megalapozására)*, in Perneczky: *A korszak mint műalkotás*, 64. o.

²⁴ idézi Tregubov: *Orthodox Iconography and Russian Avant-Garde Painting*, 10. o.

²⁵ Szilágyi Ákos: *Pavel Alekszandrovics Florenszkij élete és munkái*, in Florenszkij: *Az ikonosztáz*, 182.o.

²⁶ Donald Judd: *Malevich: Independent Form, Color, Surface*, in: *Complete Writings 1959-1975*, 211. o.

érzetszerű, „laza geometria“ élettellivé teszi a műveket. [5] A bonyolultabb szuprematista kompozíciókat elemezve Judd meg is jegyzi, hogy egyfajta első látásra való kompozíciók, mintha szerzőjük nem tulajdonítana igazán nagy fontosságot a komponálásnak. Mintha az eljárásban megnyilvánuló szabadságból fakadna a térbeli lebegés, a repülés érzete.

Az ikon kivitelezésekor hasonlóképp felmerül a túldolgozás kérdése. Annak a pontnak az eltalálása, amikor minden a megfelelő szinten van. A túlcizelláltság ugyanis megbontja az egységet és eltereli a figyelmet a lényegről. A nyugati művészettől azonban alapvetően idegen az önuralom olyan gyakorlása, a kifinomult „abbahagyni tudás“, mely a japán művészetben jutott magas fokra, és innen később, a zen világméretű népszerűsödésével került az amerikai és európai művészek látóterébe.

Ez az elevenség ugyanakkor nem zárta ki azt, hogy Malevics egy olyan további eljárást alkalmazzon, amely – főként műkereskedelmi szempontból – szintén tabunak számít a modern nyugati festészetben. Nem a hamar és mindmáig polgárjogot élvező szerialitásról van szó, hanem az ikonfestészetben egészen természetes másolásról. Malevics ugyanis élete folyamán többször megfestette ugyanazt a *Fekete négyzetet*, mint 1915-ben; ha más méretekben is, lényegében hasonló arányokban és azonos tartalommal. [6] A *rituális, manuális sorozatgyártás* paradoxonja ugyancsak az ikonfestészet spirituális háttérében érthető meg.

1.3 Ikon

a művészet mint evangélium – az érzet mint hit A XX. század eleje a szerepét veszített ikon újrafelfedezésének időszakában Oroszországban. A vallási közegből első ízben kiragadva több ikonográfiai kiállítást rendeztek (1901, 1911). Az orosz avantgarde több művésze orthodox nevelésben részesült, miként Malevics is. Volt, aki ikonográfusként kezdte pályafutását (például Tatlin). Saját kulturális közegében Malevics kezdetben ikonok példái nyomán festett (*Freskó-tanulmányok*, 1908), hogy később hihetetlen energiával és prófétai hitvallással lásson a festészeti hagyomány feldolgozásához, az új művészet megteremtéséhez és szellemiségének megfogalmazásához.

Míg a szuprematista tárgynélküli érzetet természetesen tisztának és bármilyen ideológiától mentesnek tételezi, abszolút mivoltára különös módon éppen az ikonok példájával világít rá.

„Csak a művészi értékek szegülnek szembe az értékítéletek változékony játékaival; olyannyira, hogy például a szentképeket vagy isten-képeket, amennyiben a bennük megformált művészi érzet nyilvánvaló, minden további nélkül őrizhetik az ateisták múzeumaiban (és érzik is őket ténylegesen).“²⁷

²⁷ Malevics: *A tárgynélküli világ*, 86. o.

Az érzet tehát nem vallásos, sem vallástalan, hanem hit előtti; miként az ember és főként az arc ábrázolásáról való lemondás az emberi megformáltságot megelőző lényegi formához jut el.

Ezért érdemes felidézni annak a spirituális hagyománynak az esztétikáját, amelynek érzetszerű előttesébe, naptalan sötétjébe, sivatagába hatol egyszerre vissza és előre – a négyzet.

„Rubljov *Szentháromsága* létezik, tehát létezik Isten.“
– Florenszkij²⁸

az ikon és tárgya Az ikon tanúságtevő kép. Az ikonfestészet alapja, hogy a Szentháromság második személye, Isten fia megtestesült és emberré lett, miközben Isten maradt. Megtestesülésével körülírhatóvá, láthatóvá és megjeleníthetővé vált. [Z]

A Színeváltozás és a Mennybemenetel kinyilvánította Krisztus kettős természetét. Ez határozza meg az ikon alapvető jellegzetességeit, egy olyan Ember képét, aki a „jövőből érkezik, fénytől ragyog, átlép a fizikai törvényeken és a földnek valami tökéletesen újat ad át.“²⁹ Az ikon Isten festéssel írott neve. A keresztény kinyilatkoztatás ugyanis kétféle módon mutatkozott meg a világnak, szóban (ige) és érzékelhető testben (kép). Az igehirdetés és az ikon egyenértékű nyelv, melyeken Isten kifejezi magát. Az orthodox ikonosztáz két világot elválasztó határ a földi egyház és az isteni királyság között. Szent látomáson alapuló oltárfal, a Jelenés körvonala. Nem műalkotás, hanem a tanúségtétel alkotása, a szentek, a mennyei tanúságtevők megjelenése. Ők a láthatatlan világ látható tanúságtevői. Belőlük, „élő kövekből“ (1Pét 2,5) épül az ikonosztáz eleven fala. Az ikon eltérő létformát mutat, előrevetíti a teremtés eszkatologikus átalakulását, amikor minden szabad formát ölt; eltérő alakot, halhatatlan és romolhatatlan lények alakját veszi fel. Az ikon a maga objektív realitásában létezik. Általa a lét láthatóvá válik, megjelenik az igazság, az igazi realitás.³⁰ Úgy mutatja be a létezőket, ahogyan a végső időkben lesznek, megváltozott létmóddal, meghaladva a halált és felülírva a természeti törvényeket. Az ikon a jövőbe tekint, ahhoz hű, ami majd eljövendő.

Az ikon jelenléte szellemi tapasztalat. Érintkezés a szellemi lényeggel, *igazi* szellemi tapasztalat. Az ikon szemlélhető, létezése nyitott, áramló, folyamatos kapcsolatot tart az istenivel. Az ikon tárgya szellemi realitás, az ikonfestészet a fény metafizikája. Mindig megmarad síkbeli képnek, mert a tapintással és az árnyékkal, ami a szobrászat sajátja, a tisztaság beszennyeződése kezdődik el.

az ikon tere Az ikonnak saját tere van, ami nem a lineáris perspektíva szerinti tér. Nem nyit ablakot a világra, nem ábrázol egy másik teret. Kizár mindenfajta illuzionizmust. Szerkesztésében a fordított perspektíva érvényesül, melyet a kép tartalma határoz meg. Enyészpontja a néző mögött van, ezzel bevonja a szemlélődőt saját terébe, mely „interaktív“, dinamikus tér. Az ikonon megjelenők és az előtte állók egy térben találkoznak.

²⁸ Florenszkij: *Az ikonosztáz*, 54. o.

²⁹ Szklirisz: *Az ortodox keresztény festészet ma és a jövőben*.

³⁰ Szilágyi Ákos: *Pavel Alekszandrovics Florenszkij élete és munkái*, in: Florenszkij: *Az ikonosztáz*, 190. o.

„Istent nem Lényege, hanem energiája szerint nevezik Fénynek.“
 „aki részesül az isteni energiából, bizonyos értelemben maga is fénné válik.“

– Palamasz Szent Gergely³¹

„minden, ami napvilágra jó, világosság“

– Ef 5,13

a fény és a szín jelentése az ikonban A fénylő isteni energia az ikon fő gondolati tartalma. Az orthodox teológia hészükhaszta tanítása szerint Istent cselekvései által ismerhetjük meg, mert ezek (energeiai) elérnek hozzánk, lényege azonban örökre felfoghatatlan és megközelíthetetlen marad. „Az isteni sötétség az a megközelíthetetlen világosság, amelyben, mint mondják, Isten lakik“ (Tim 6, 16). A „megközelíthetetlen világosság“ tehát „sötétség, amely fényesebb a féynél“.³² Maga Isten és energiái teremtetlenek, tehát nem határozhatók meg fizikai törvényekkel. A teremtményeket azonban úgy alkotta meg, hogy a fizikai sajátosságok határozzák meg őket. Szemben a nyugati katolikus gondolkodással, Isten tevékenységének felismeréséhez az embernek nem kell megvárnia a halált, mert már ebben az életben szemlélheti működését, az isteni Fényt a világban.³³ A szellemi láthatatlan világ körülvesz bennünket, nem a messzeségben van, az az energia, amelyet a Szent Lélek adományoz a keresztényeknek, kegyelem, belső fény.³⁴ Az ikont fényre festik.

Az isteni fény nem ábrázolható színnel, mert nem korrelál a festékekkel. Az ikonok alapja ezért az arany. Az arany és a színek vizuális értékük szerint más létszférához tartoznak.³⁵ Az arany *tárgynélküli*. Maga a tiszta, keveretlen fény. Ha tónusa van is, színe nincsen, szinte megegyezik a nap fényével, absztrakt. Az ég semmiféle más festékekkel nem ábrázolható, csak arannyal, legjellegzetesebb jegye nem a kétség, hanem fényhozó mivolta. A fénnel telt mélységet csak arannyal lehet ábrázolni, vele szemben a festék szennyezett, síkszerű, áthatolhatatlan. Az ikonfestő tiszta fényből építkezik. Az ikon megjelenítése az isteni fénnel, a teremtő kegyelem aranyával kezdődik (háttér), és a megszentelő kegyelem aranyával zárul (osztóvonalak). Az osztóvonalak az erőter, az isteni energia megjelenésének erővonalai. A látható dolgok formája az isteni fény láthatatlan erővonalai által jön létre. Az ikonfestés, e szemléltető ontológia az isteni teremtés alapvető fokozatait ismétli meg: a semmitől, az abszolút semmitől az Új Jeruzsálemig, a szent teremtményig.³⁶

az ikon anyaga és teste Mivel a kinyilatkoztatás képe Krisztus megdicsőült testének képmása, kép és igazság szoros kapcsolata az ábrázolás eljárásában is megnyilvánul. Nem lehet idegen az igazságtól, mert akkor nem lesz kép, de nem is lehet egyenlő vele, mert akkor maga lenne az igazság. *Az anyag szentségének elismerése nélkül nem nyerhet teljes értékű elismerést a megtestesülés.*³⁷ *Mindennek, amit Istennek szentelnek, természetesnek és mesterkéeltség nélkülinek kell lennie.* Az ikonfestészetben sem az anyag, sem a technika nem

³¹ Uspenszkij: *Az ikon teológiája az orthodox egyházban*, 362. o.

³² Uspenszkij: *Az ikon teológiája az orthodox egyházban*, 362. o.

³³ Varga Mátyás: *Az eltérés öröm(hír)e*, 10. o.

³⁴ Losskyt idézi Uspenszkij: *Az ikon teológiája az orthodox egyházban*, 362. o.

³⁵ uo. 124. o.

³⁶ Florenszkij: *Az ikonosztáz*, 143. o.

³⁷ Szilágyi: *Pavel Alekszandrovcis Florenszkij élete és munkái*, in Florenszkij: *Az ikonosztáz*, 193. o.

véletlenszerű, lényegi kapcsolatban állnak az ábrázolósík metafizikai lényegével. Nem szerepelhet egyetlen szubjektív, önkényes elem sem. A kizárólag természetes anyagot, a technika eljárásait a világ konkrét metafizikájának kifejezésére irányuló igény határozta meg.

Az ábrázolósík megválasztásában az egyházi világérzékelés érvényesül, szilárdnak, megingathatatlan felületnek kell lennie. Ennek a fal, a kőfal felel meg. Ezért az ikonfestő az alapozás hosszadalmas folyamata során elsőként fallá alakítja a fatáblát. Ha létrejött a *tökéletes homogén fehér struktúra, a fal esszenciája*, akkor következik a körvonalak gravírozása. A körvonalakkal kijelöltetik a másik világ bizonyossága. Majd az alakok kezdik elnyerni konkrétságukat, fokozatosan tárulnak fel a beszédes névvel illetett feltáró szín – az arcúlaton kívüli sötét festék – „felfröcskölése“ révén. Az ikon fokozatosan épül fel, nem részleteiben, lazúrozás, féltónusok és árnyékok nélkül. A feltárást a kifestés, a térközök kitöltése, majd az élénkítő réteg felhordása követi. Az arcúlat megfestésekor ugyanez a sorrendiség jelentkezik.

Az árnyék hiányának oka, hogy az ikonfestő igaz létet ábrázol, az árnyék viszont léthiány, s az ontológia súlyos megsértése volna, ha a nemlétet megjelenítenék, azaz pozitívumként értékelnék.³⁸ A fény realitásán kívül nem létezik más realitás.

Az ikonfestés befejezése, lelke a feliratozás. Végül az ikont olajkencével, különlegesen főzött növényi olajjal vonják be.

Az elkészült ikon egységes, eleven, mint egy organizmus. A műalkotás organizmusa, teljessége, a véletlenszerűség hiánya jellemzi. Mivel egységes egészről van szó, a konkrétan megjelenítendő metafizikai lényeg egészének minden részletében szemlélhetőnek kell lennie. Ha az ikonban valamilyen (naturális vagy dekoratív) részlet felborítja az egységességet, megszűnik ikon lenni.

„Minden dolog lényegét megérted, ha hűen ki tudod fejezni“
– Tarkovszkij: *Andrej Rubljov*

kánon és szabadság, a „másolatok“ kérdése „... az igazi művész nem *eredet*it akar alkotni bármi áron, hanem a szépet, az objektív szépet, azaz a *dolgok* művészileg megtestesített *igazságát* keresi, s egyáltalán nem foglalkoztatja olyan kicsinyes hiúsági kérdés, hogy elsőként vagy századikként beszél-e az igazságról. Csak érje el az igazságot, s akkor a műalkotás értéke már magától kialakul.“³⁹ Az ikonfestő szigorúan meghatározott kánon szerint él és hozza létre a „tanúságtevőket“. Az igazi művész az egyetemes emberi művészet kánonjaira támaszkodva alkot. Ha szabad, akkor az igazság érdekli, s nem azzal foglalkozik, hogy tevékenysége egybeesik-e máséval. A szabadságfogalom pedig nem elvont, csak konkrét dolgokhoz képest értelmezhető. A kanonikus alkotás szolgálat, a kánon pedig egyszersmind belső norma. Ez készíti az embert arra, hogy részévé váljon annak, amit az ábrázolt magában hordoz. A kanonikus forma leszoktat a mozgást akadályozó véletlenszerűről.

³⁸ Florenszkij: *Az ikonosztáz*, 152. o.

³⁹ Florenszkij: *Az ikonosztáz*, 68. o.

Kánon és művészi alkotás tágabb kapcsolatáról lényeges megállapítást tesz Varga Mátyás:

„abban a pillanatban, amikor a nyugati művészetre az *újrarendelés*, az ismétlés emberi feladatával szemben az állandó *újrendelés* nem emberi tiszte hárult, már elkezdődött e művészet titáni vállalkozása, amely jó ideje mintha a pillanatnyi túlélés érdekében készséggel asszisztálna önnön felszámolásához is.“⁴⁰

A tágabban értelmezett kánon, illetve kanonikusság megértése felszabadítóan hathatna a modern művészet (ön)értelmezésében. Az igazság kinyilatkoztatásának egysége az igazság személyes megtapasztalásának sokféleségével párosul. Talán ebben nyilvánul meg a szabadság, az eltérés.

Uspenszkij szerint az orthodox ikon az egyetlen olyan művészet a világon, amely bármely színvonalon, akár a kézművesség szintjén is az élet örök értelmének kinyilatkoztatását hordozza. Igazsága hitelességétől függ. Sztamatisz Szklirisz az ikonográfia mai helyzetét sokkal árnyaltabban, problematikusabbnak látja. Szerinte a sztereotip másolás és az eredetiségtől érzett félelem az oka, hogy a festők nem alkotnak új szintézist. A szabadságot, a lelki szabadság misztériumát tartja a hiteles teremtés alapjának, az alkotó élményének hitelességét és egyedülállóságát kultúrateremtőnek.

1.4 Hommage

A kultúrateremtés kortárs helyzetében, ahol a szabadság mindenekelőtt a tömegesség és a magány paradox ellentmondásában nyilvánul meg, az *hommage* gesztusa biztosítja a művésznak azt a lehetőséget, hogy kánont válasszon, kövessen és személyes kánont létesítsen.

1.4.1 Hommage, tisztelgés, ismétlés

az hommage eredete A szó a feudalizmus idejéből származtatható, eredete a francia *homme*, ember. Az hommage elismerése során a hűbérúr (*seigneur, senior, dominus*) „emberévé”, lekötelezettjévé válik vazallusa (*vassus*).

A korai középkorban a *commendatio* ünnepélyes szertartása pecsételte meg két ember feudális kapcsolatát. A szertartás két részre oszlott, az *hommage* aktusára, valamint a hűségi ígéretre.

A hűbéreskü és az hommage lényeges különbsége az hommage kizárólagossága. Hűbéresküt több úrnak lehetett tenni, hommage azonban csak egyetleneggyel köthetett, csak egyvalakinek az „embere” lehetett a vazallus.

⁴⁰ Varga: *Az eltérés öröm(hír)e*, 18. o.

Az hommage során a vazallus fedetlen fővel és fegyvertelenül letérdelt hűbérura elé, kinyilvánítva alázatosságát. Majd kezeit összetette, mintha imára készülne. Ura két keze közé fogta vazallusa kezeit, jelezve, hogy ő a felettes kettejük kapcsolatában. A gesztus egyszerre birtokló és védő.

Ezután a vazallus ajánlotta magát, kérte urát, hogy fogadja el emberének. Az úr beleegyezésének bejelentésével megtörtént az hommage aktusa. Érdekes adalék a szertartáshoz, hogy annak pozíciója, a térdelő, összetett kezű testtartás, amit ma az imádság tartásaként azonosítunk, a commendatióval terjedt el. Ezt megelőzően a hívők orans tartásban imádkoztak.

A commendatio második részében, a hűbéreskü során a vazallus a Bibliára vagy valamely szent ereklyére (*sacramentum*) téve kezét megesküdtött (*in vasatico se commendans per manus*), hűségi ígéretet tett (commendatio) urának, hogy mindenkor segítve mellette áll, soha nem okoz neki rosszat. Ezzel létrejött a hűbéri kapcsolat.

Védelem és kölcsönös elkötelezettség kötötte ezután össze a két felet. Maga a szertartás, az érintés és az egyértelművé tétel (*disambiguatio*) a keresztény szentségeket idézi. Különösen szép a kezek hangsúlyos szerepe a szertartás során.

tisztelgés Az hommage mai használatában tisztelgés, annak nyilvános kimutatása, megvallása. Tisztelgés az előtt, akit fontosnak tartunk. Ajánlás annak, akinek hálaival tartozik az hommage létrehozója. Az irodalmi és művészi életben, az alkotómunkában olyan művész elismerése, aki nagy hatást gyakorolt.

Mester és tanítvány viszonya bár sok tekintetben jóval árnyaltabb, mégsem idegen az hommage feudális kapcsolatától.

Az hommage állásfoglalás. Tanúságtétel. Elfogadás. Alárendeltség és alázat. Személyes azáltal, hogy személyek közti, bár nem feltétlenül „személyes“ kapcsolatról van szó. Nyitott gesztus, mert beengedi azt, akinek dedikálják a művet. Viszonymű, amennyiben a tisztelet tárgyának és megadójának egymásra vonatkozásában válik értelmezhetővé az új alkotás. Emlékezés, de még inkább ismétlés. Megidézés és vágy a lehetetlen eggyé válásra.

ismétlés Az hommage szorosan összefügg az ismétléssel, mert aki előtt tiszteletünket fejezzük ki, azt jelenvalóvá tesszük. Nemcsak passzív módon emlékezünk rá, hanem létre is hozunk valamit, megismételjük. Az ismétlés a közreműködő aktív magatartását sugallja.

„Az ismétlés és emlékezés ugyanaz a mozgás, csak az irányuk ellentétes, mert amire az ember emlékezik, az volt, s ezt visszafelé csak megismétli; ezzel szemben a tulajdonképpeni ismétlés előre emlékezik“,⁴¹ jegyzi le Kierkegaard *Az ismétlés* című műve első oldalán. Néhány oldallal később így folytatja: „Ha nem lenne ismétlés, mi lenne akkor az élet?... Ha Isten maga sem az ismétlést választja, akkor nincs is világ. Akkor vagy a remény csalfa terveit követi, vagy mindent visszavesz, hogy megőrizze magának azt az emlékezetben. Mivel azonban nem ezt tette, ezért a világ létezik, mégpedig azáltal, hogy az maga: ismétlés. Ismétlés, mert az ismétlés a valóság és a létezés komolysága. Aki az ismétlést akarja, az megkomolyodott.“⁴²

⁴¹ Kierkegaard: *Az ismétlés*, 1. o.

⁴² uo. 9. o.

Az ismétlés tehát kreatív és transzcendens. Az emberi végesség világában az ismétlés sosem lehet tökéletes, csak az örökkévalóságban. Az örök a végesség dimenzióiban a pillanatban nyilvánul meg. A pillanat az örökkévaló megnyílása az időben, egyidejűvé tétel. A pillanat bizonyosságával rendelkezik az ismétlés. Kierkegaard gondolatmenete pontos és fontos meglátásokat ad az alkotó embernek. Az alkotói egzisztencia létbeli viszony az idő vonatkozásában. Itt az ismétlés olyan létbeli mozgásban, gyakorlati aktivitásban értelmezhető, ami nem külsődleges, vegetatív, hanem a belső, valódi létezésre utal. „Az ismétlés nemcsak azt tartja életben, akit ismételnék, hanem azt, aki ismétel.”⁴³

Gondolatébresztő, ha az érdekességnek és újdonságnak az ismétléshez fűződő viszonyát a művészeti közegre vetítjük. Az érdekes sohasem ismétlődhet, kizárja az ismétlést. Aki tehát az érdekeset akarja előcsalogatni, veszít, aki ennek tudatában van, győz. „Belefáradni ... csak az újba lehet, a régibe soha; ha ezt szem előtt tartjuk, akkor boldogok leszünk, de csak az lesz igazán boldog, aki nem áztatja magát az illúzióval, hogy az ismétlés valami újat jelent, mert akkor valóban elégünk lesz belőle.”⁴⁴

egy kánonképzés Hazánkban a szépirodalmi kánon jelen idejű alakítása sokkal inkább előtérben áll, mint a művészeté, ami nyilvánvalóan a vizuális kultúra társadalmi és közoktatási elhanyagoltságára vezethető vissza. Míg a történelem és az irodalomtörténet az alap- és középfokú oktatás alaptantárgyai közé tartozik, a művészet csak a szakiskolák gettóiban kerül elő megközelítő alapossággal és szakszerűséggel.

Ezért különösen érdekes az az írói gesztus, amely egy másik író művét *szó szerint* és teljes egészében megismételve, azt *képpé* alakítva kanonizálta önmagán is túlmenően, kiemelve a kultikus státusból.

Esterházy Péter Ottlik Géza 70. születésnapjára egy szakrális és ironikusan heroikus gesztussal egyetlen fehér papírlapra lemásolta az *Iskola a határon* teljes szövegét. Miközben ezáltal olvashatatlanná tette, létrehozott egy erőteljes vizuális látványt, „gobelint“ (Balassa Péter). [8]

Amikor átadta címzettjének, Ottlik arckifejezését látva tudatosult benne, hogy nem veszélytelen a vállalkozás. „S ez igaz is, rendben is van így, így működik az irodalom, egyik író a másikkra lép, tanul tőle és bekebelezi, tiszteli és elhagyja, otthagyja és fölhasználja”⁴⁵ – mondhatnánk, a művészeti hommage hasonlóan működik.

Ottlik azért volt kiemelten fontos Esterházy-nak, mert megőrzött valamit, egy állandó szellemi pozíciót. „A ’minden’ írója volt, és az akkori ’semiben’ élve éppen ez volt nagyon fontos számunkra.”⁴⁶ A másolástól másfajta viszonyba került a művel, mint olvasóként. Sokat tanult a magyar nyelvről, az *Iskola a határon* Esterházy iskolája lett: „amikor a kezem másképp forgott volna, mint a másolandó mondat szórendje”.⁴⁷ A könyv szövegének átfejtésével Esterházy Ottlikkel és Ottlikon gondolkodva rádöbbsent, hogy a könyv

⁴³ Szilágyi: *Az ismétlés boldogsága. Az írás mint rituális ismétlés*, 1. o.

⁴⁴ uo. 8. o.

⁴⁵ „Hát mért oly fontos nekünk ez az ember?” Esterházy Péterrel beszélget Takáts József.

⁴⁶ uo.

⁴⁷ uo.

modernsége a formai jegyeknél sokkal többet, mélyebbet jelent, „egy gondolkodásmódnak vagy még inkább egy létezésnek a radikalizmusát”.⁴⁸

“Azt is mondja ez a regény, vagy nem is regény, hanem egyáltalán Ottlik létezése, hogy ez olyan mesterség, amelyet nem elég tudni, szeretni, ismerni meg csinálni: nem elég radikálisnak lenni, hanem még tisztességesnek is kell lenni.”⁴⁹ Ottlik méltóságot kínál, biztosítékot, nullpontot.

A szövegmásolás médiumot váltott. Az elbeszélő nyelvi test non-narratív képpé, sötét téglalappá vált. Míg maga a kézi művelet az írás középkori kultúrájára játszik rá (palimpszeszt), a médiumváltás az ikon teológiájára emlékeztető kép–szöveg egyenértékű kettősséget aktiválja, végeredménye pedig szuprematista fekete téglalaphoz hasonlatos. Létrejött egy kép, mely Ottlikon túl a Malevics-ikonográfia része; „kettős természetű lény, amelyben az írás szellemi természete és a látható kép érzéki természete egyesül... megpillantható szöveg és olvashatatlan kép egyszerre.”⁵⁰

1.4.2 A generátor

“Minden festmény a rendszer része, felhasználható újabb művek alkotására, anélkül, hogy a formák viszonya önkényessé vagy összefüggéstelenné válna” – írja Malevics műveiről John Milner –, „a fekete négyzet a legegyszerűbb, ennél fogva az elsődleges generátor.”⁵¹

A végső leegyszerűsítésre, nullpontra redukált négyzetet, mint említettem, Malevics többször újra megfestette, *ismételte, újramondta* az első 1915-ös darab után [1] [6], megteremtve és előrajzolva önnön áthagyományozásának mintáját. Vajon nem abból táplálkozik-e a vállalkozás előre aligha látható sikere, hogy miközben mintha minden múltbelit elsötétítene és eltörölne, saját képi tradíciójának *lappangó elemét*, tudatelőttés spirituális lényegét aktiválja újra, egy olyan tradícióét, amely a mintakövetés, a másolás és az ismétlés aszketikus ritmusára lélegzett?

Mielőtt bemutatnám a négyzetnek szentelt saját *hommage* műveimet [16–20, 25/C], néhány, több médiumból válogatott mintával⁵² kívánom példázni azt, hogyan működnek a kortárs művészetben mindmáig a modernizmus ős-ikonjának erőforrásai olyan alkotóknál, akik a lényegiség vágyában és az egyszerűség vonzásában, kérdező és nyitott tanítványként „emlékeznek előre” (Kierkegaard) arra, ami egész, igaz és szellemi.

⁴⁸ Esterházy: *Olvasó olvas*.

⁴⁹ uo.

⁵⁰ Szilágyi: *Az ismétlés boldogsága*.

⁵¹ John Milnert idézi Tregubov: *Orthodox Iconography and Russian Avant-Garde Painting*, 9. o.

⁵² Ezekről és sok másról egy témámhoz szorosan kapcsolódó, kiválóan válogatott kiállításon szereztem személyes élményt, melyet 2007-ben látogattam meg a hamburgi Kunsthalleban: *Das schwarze Quadrat: Hommage an Malewitsch*, 2007. március 23 – június 10.

Információ: http://www.hamburger-kunsthalle.de/archiv/seiten/en_malewitsch.html

1.4.3 Fekete festészet

„A művészet – az művészet. Minden más – más.“⁵³

Az 1950-es évek elejétől kezdve, abban az évtizedben, amelyben az Egyesült Államok átvette a kortárs művészet vezető helyzetét Európától, nem kevesebb, mint négy korszakos jelentőségű festőművész alkotott hosszú sorozatnyi fekete képeket: Ad Reinhardt, Frank Stella, Mark Rothko és Robert Rauschenberg; továbbá – szám szerint náluk kevesebbet, de valószínűleg valamennyiük előfutáraként – Barnett Newman.⁵⁴ A modern művészet új kezdete a XX. század derekán a fekete négyzet kreatív újramondásaként zajlott le; elmaradhatatlan manifesztumaiban Malevics radikális deklarációi visszhangoznak.

Az esetek többségében a reprodukció megelőzi a művet. Ez történt velem és Ad Reinhardt festményével is (*Ohne Titel, Black Paintings 1954-1967*). [9] Miután a kiállításon előben láttam egy fekete képét, egyértelművé vált, hogy a kép ellenáll a reprodukciónak, jelentését veszti. A róla készült felvételek vagy utólagos utólagos beavatkozással láttatják a feketén belüli finom árnyalatokat, vagy pedig úgy hagyják, ahogy van, így viszont egyáltalán nem, illetve csak csekély mértékben látható az, hogy van valami a feketén belül. A reprodukciókról ugyan képet alkothatunk a munkáiról, de a kifejezés beszédes, mert valóban inkább egy *más kép* alakul ki. A fekete képek saját valójukban tárulnak fel, s akkor is csak azoknak, akik elég figyelmet szentelnek nekik. Ha nem szoktatjuk szemünket a sötéthez, elhaladhatunk a kép előtt anélkül, hogy láttuk volna. Nem adja meg magát rögtön. Le kell lassulni és figyelni. Aztán viszont kitágul a kép, színek jönnek elő, lágyan és finoman. A mozgás éppen ellentétes Malevics *Fekete négyzetével*, ahol a fekete hűz, szinte beszippant, Reinhardt *Abstract Paintingjének* feketéje fokozatosan nyílik, indul el felénk.

Egy beszélgetésben a kérdésre, hogyan jelentkezik korrupció a művészetben, Reinhardt megfogalmazza, hogy olyan műben van jelen, amely túlzottan elérhető, kivehető, nyitott, amely túl sok embernek engedi meg, hogy saját gondolataikat kivetítsék benne, rávetítsék (amiért Reinhardt jórészt magukra a művészekre terheli a felelősséget, magára haragítva kollégáit). Nemcsak a művészetet nem látja nyitottnak, a művészi hivatásról is zártan vélekedik, nem gondolja, hogy bárki lehet művész. Ez nem jelenti, hogy ne tudna kellő humorral és iróniával viszonyulni a művészkultusszal szemben.⁵⁵

Kategorikus kijelentései és axiómái radikalizmusukban Malevicsre emlékeztetnek. Sokak mindkettejüket értelmezve megállnak ott, hogy egy-egy súlyos kijelentésbe kapaszkodva azok szélsőségességét és sarkított voltát kritizálják.

Pedig a sarkítás, a túlzás a radikális gondolkodás és öndefiníció sajátja, miáltal élesebben és pontosabban megfogalmazható egy vélekedés. *A túlzás egyik fajtája az ismétlés.* Nézetek, állítások, vég nélkül ismétlése, túlzásba vitele.

⁵³ Ad Reinhardt http://www.artportal.hu/lexikon/muveszek/reinhardt_ad

⁵⁴ ld. Rosenthal (ed.): *Black Paintings*.

⁵⁵ Jól példázza ezt Picasso kijelentéséhez csatlakozó megfogalmazása a 60-as évekből:

Picasso: „My painting represents the victory of the forces of light and peace over the powers of darkness and evil.“

Reinhardt: „My painting represents the victory of the forces of darkness and peace over the powers of light and evil.“

A magát túlzásművésznek valló Thomas Bernhard így vélekedik e gyakorlat szükségességéről:

“Néha ez az egyetlen kiút, amikor is túlzásfanatizmusomat túlzásművészetté fejlesztem, hogy siralmas állapotomból, szellemi undoromból mentsem magam, mondtam Gambettinek... Akkoriban azt mondtam Gambettinek, hogy a túlzás művészete az áthidalás művészete, az én értelmezésem szerint a létáthidalásé, mondtam Gambettinek. Túlzással, végül túlzásművészettel elviselni a létet, mondtam Gambettinek, lehetővé tenni tehát.”⁵⁶

„Annak egyetlen módja, hogy megmondjuk, mi az absztrakt művészet: megmondani, mi nem.“ (Reinhardt) Ennek szellemében művészetfelfogását *Tizenkét törvény egy új akadémiához* címmel tagadásokkal meghatározott pontokba szedte. Következtesen redukáló és szigorú életpálya eredményeként jut el az „ultimate” végső, alapvető képeihez, a fekete képekhez, melyeket egyszerűen *Abstract Paintings*eknek nevez: “tisztá, elvont, nem-tárgyi, időtlen, tértelen, változatlan, viszonytalan, érdektelen festmény – olyan tárgy, mely öntudatos (semmi tudattalanság), eszményi, transzcendens, semmiről sem tudó, csak a művészetről.”⁵⁷ Reinhardt képei feketévé válnak a számtalan (akár harminc) festékréteg által, nem egységes felületek, hanem szín–négyzetek viszonyrendszerei. A szemlélődő művész egy statikus és zárt semleges formán belül a festés konkrétumát megtartva újra eljut elődjének nullpontjáig és megmarad benne.

Reinhardt, miután rátalált fekete képeire, már csak ezeket festette újra és újra, tizenhárom évig, haláláig. Úgy ismételi, hogy művei különös módon állnak ellen egyfajta ismétlésnek, mert szinte reprodukálhatatlanok. Önnön valójuk ismétlésére azonban nyitottak: „Ha nincs mit mondanod, akkor mondj semmit, újra és újra, számtalan semmitmondó variációban“⁵⁸ – javasolja.

Maleviccsel rokon a sűrítés képessége és a prófétikus hang. Mindketten úgy beszélnek utolsó műveikről, mint megmagyarázhatatlan ikonokról. Az önmagának elégséges kép, a művészet mint művészet egyfajta rítus, imádság tárgyává válik. A művészet üzenete saját létezése.

„A nullpontból, a nullpontban kezdődik a létezés igaz mozgása“ – mondta Malevics a *Fekete négyzet* megalkotása után. A nullpontra jutás nem a művészet megszűnését, hanem éppen felszabadítását és új életét jelentette. “Kezdetben van a vég és fordítva”, tette hozzá évtizedekkel később Reinhardt, aki apai ágon orosz származású volt. Elrugaskodott Malevicstől, majd visszatért hozzá.

Fejlődéstörténet helyett ciklikusság, ismétlés, folytonos visszatérés a nullpontra.
Előremenetel az emlékezésben.

⁵⁶ Bernhard: *Kioltás*.

⁵⁷ “a pure, abstract, non-objective, timeless, spaceless, changeless, relationless, disinterested painting—an object that is self-conscious (no unconsciousness), ideal, transcendent, aware of nothing but art.”
http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=0%3AAD%3AE%3A4856&page_number=15&template_id=1&sort_order=1

⁵⁸ idézi Jim Lane, <http://www.humanitiesweb.org/human.php?s=r&p=a&a=i&ID=1063>

"When you've nothing to say, then say nothing, over and over again, with countless, meaningless variations."

Ismételjük, hogy követhetők legyünk.⁵⁹

1.4.4 Játék mozgásban

„Légy statikus a mozgással“

Jean Tinguely a mozgás művészeinek nevezte magát.⁶⁰ Festészeti tanulmányai közben felismerte, hogy nem tud a festészetben maradni, megragad benne, blokkolja, sőt fogyatékosná teszi az egész művészettörténet és az Ecole des Beaux Arts. Addig dolgozott festményein, mígnem kifáradtak, túldolgozta anélkül, hogy befejezettnek érezte volna őket. Ekkor döntött úgy, hogy behozza a mozgást a műveibe. E továbblépés és átlendülés azon a geometrikus absztrakt formarenden alapult, amelyhez kezdetektől vonzódott. Konstruktivista elemekkel, Malevics szuprematista eszköztárával kezdte, majd ezt követte Kandinszkij, Arp és mások.

„Megpróbáltam menekülni a művészek kényszerítő erejétől, energiájától... a mozgást elkezdtem arra használni, hogy egyszerűen újraalkossak”.⁶¹

A szó játékos kontextuális kétértelműségében az újraalkotás felfrissülésként (rekreáció) is érthető. Újrafelhasználta, megismételte Malevics kompozíciós elemeit és megmozgatta őket. Újraalkotta a festményeket. Az eredmény: metamechanikus festmények, szerkezetek, absztrakt konstrukciók, melyek a sík és tér határán mozognak, reliefek.

Az említett hamburgi kiállításon (ld. 52. láb.) négy *Meta-Malevics* darab szerepelt egymás mellett, méretük „egyszemélyes” annyiban, hogy a néző a reliefekkel pontosan szemben állva egyenként beindíthatta őket, majd követhette mozgásukat, amíg le nem álltak. [10]

A metamechanikus elnevezés – hogy megkülönböztethető legyen más hasonló művektől, például Calderéitól – Pontus Hultentől származik, a metafizikus szó analógiájára. A *meta* tag *mellett* és *túl* jelentése adalékul szolgál az elnevezéshez, a *metafora* és *metamorfózis* asszociációi szintén jó irányba visznek, véli a névadó.

A mozgás maga a művészi kifejezési forma. Átala a síkformák kiléptek a térbe és új értelmezést nyert a kép időbelisége, a mozgással folyamatosan alakuló, végtelen festmény jött létre.⁶²

⁵⁹ Szilágyi: *Az ismétlés boldogsága*.

⁶⁰ *Für Statik/ For Statics*

"Everything moves continuously. Immobility does not exist. Don't be subject to the influence of out-of-date concepts. Forget hours, seconds and minutes. Accept instability. Exist in Time. Be static – with the movement. For a static of the present movement. Resist the anxious wish to fix the instantaneous, to kill that which is living.

Stop insisting on 'values' which can only break down. Be free, live. Stop painting time. Stop evoking movements and gestures. You are movement and gesture. Stop building cathedrals and pyramids which are doomed to fall into ruin. Live in the present, live once more in Time and by Time – for a wonderful and absolute reality." (Jean Tinguely: *Concert for Seven Pictures*, 1959)

⁶¹ „I began to use movement simply to make a re-creation.” (Tinguely, 1982)

⁶² „It was a way of doing a painting so that it would become infinite – it would go on making new compositions with the help of the physical and mechanical movements I gave it. Then I gradually understood that movement was an expressive possibility in itself.” (Tinguely, 1982)

Ez egyben visszautal az alkotás, a komponálás folyamatára, amikor a művész a kompozíciós elemek mozgásával, pontos térbeli definiálásával létrehozza alkotását. A folyamatosan és szabálytalanul mozgó metamechanikus reliefek leveszik a művész válláról a tökéletes kompozíció megtalálásának súlyát (és a meghaladhatatlan elődök követésének terhét). A laza szerkesztés Malevicssel párhuzamos, mert a lebegtetett formák az ő szuprematista kompozícióinak is sajátjai. *Tinguely szerint Malevicznál a konstrukció nem formák és színek közti viszonyokból alakul ki, hanem a súlyon, a sebességen, a mozgásirányon alapul.* Ez Malevics megfogalmazásához kapcsolható, hogy a szuprematizmus a síkban dinamikus, egészében „aeronautikus“.

Tinguely reliefjeinek mechanikája szándékosan egyszerű és esetleges, inkább a precíz óraművek paródiája, lassan döcögve, kiszámíthatatlanul mozog, éppen ettől válik igazán természetessé, líraivá, létezővé. A forgó szálaknak, melyek a geometrikus alapelemeket tartják, nem a közepébe helyezi a tengelyt, elkerülve, hogy forgás közben tükörszimmetrikus állapotok jöjjenek létre.

A mechanikus rendezetlenség – *the mechanics of chance*, ahogy Hulten nevezi –, a *valószínűség* mint művészeti elem az alkotás része. Felszabadítják, mert ezek a képek folyamatosan változnak, sorozatot alkotnak, nyitottak.

Tinguely sok értelmezője úgy látja, hogy az akadémiakussá vált absztrakciót kívánta túllépni, amit alátámaszt a művész nyilatkozata: „az absztrakt művészet nagyon komfortmá vált anélkül, hogy népszerűvé vált volna. Az én esetemben viszont nyugodtan mondhatjuk, hogy népszerű művészetet csinálok.“

Az hommage, a tiszteletadás és az alkotáshoz fűződő viszony gesztusa Tinguely metamechanikus munkáiban különböző fokon ironikus. Míg a *Meta-Kandinszkij sorozat* a malevicsihez hasonlatosan inkább játékos, a *Metamathics* rajzológépek után született *Hommage to New York* már önmagát semmisítette meg.

1.4.5 A tér rítusa

„Nothing is more real than nothing“

Beckett videódarabjai [11] előtt földbe gyökerezik a néző lába, amint a képernyőn csuklyás alakok járnak körben monoton mozgással. Ezen a viszonylag rossz képminőség és a kisméretű képernyő sem képes rontani: ritka e médium ilyen jó kiválasztása és használata, a mű újra meg újra végignézésre marasztal.⁶³ Az elidőzés közös, de a térbe vetett egzisztenciális komolyság épp ellenpólusa Tinguely könnyedségének.

A *Quadrat I*-ben emelt kameraállásból fekete alapon fehér négyzetet látunk – Malevics képének inverzét –, mely lebegni tűnik a térben. Fekete háttérből, sötét úrból csuklyás alakok lépnek elő és monoton mozgásba kezdenek a fehér négyzeten, mely kizárólagos mozgásterük. Először csak egy, majd kettő, három, végül négy figura igyekszik csoszogva, fehérbe és a három alapszínbe öltözve. Lépteiket ütőhangszerek kísérik, melyek egy új alak érkezésekor felerősödnek. Láthatóan szigorú és szabályozott koreográfia szerint menetelnek hosszú

⁶³ Sok videóművészeti hagyja azt az érzetet maga után, hogy érdekesebb volna a valóságban látni az akciót, mert a közbeiktatott médium elveszi erejét, ellaposítja, nem képesíti többre egyszeri megtekintésnél.

kámzsájukban, előredöntött felsőtesttel, kínosan kerülve a szem- vagy testkontaktust egymással és a négyzet középpontját. A fehér négyzeten szinte „kijárvák“ útvonalait, nyomvonalait sötétebb foltot hagynak. A mozgássor egyszerűségében bonyolult, végtelen komplexitást rejt magában.

A *Quadrat II*-ben Beckett elhagyja a színeket és a hangszereket, és egy erőteljes redukció után csak uniformizált fehér ruhás alakok mozgása marad, csoszogásuk zaját hallani. Az egyforma ruhába öltözött figurák együtt immár megkülönböztethetetlenek, a fekete térben, fehérben fehérben menetelők tipikussá válnak, a végső egyszerűsítéssel és általánossá kiterjesztéssel Beckett darabja a nullpontot érinti.

A szuprematista négyzet szcénikus értelmének (ld. 1.2.2 fejezet) továbbjátszásáról van itt szó. Gilles Deleuze szerint a tér kimerülése és kimerítése a testek térbeli mozgásával valósul meg bennük.

Dorothee Brill felidézi a futurista anti-operát, melyben a Nap feletti győzelem, majd annak eltemetése teljes sötéthez és az emberek térbeli irányvesztettségéhez vezet. A fekete négyzet a fehér háttérben a fénytelen tér jele, ahol új módon kell tájékozódni, átmenet, melyen az ember mint sötét éjszakán áthalad, hogy fényes, határtalan fehérbe érkezzen. Beckett fehér négyzete azonban zárt, lehatárolt színtér, ahonnan nincs kitörés. Alakjai sietve próbálják birtokba venni a teret, mely mint egy mágnes, folytonosan magához vonja és fogva tartja őket. Immanens, emberi játéktér, beoltva Malevics misztikus törekvésébe a tárgy nélküli abszolút felé.

A végtelenített filmfelvétel az ismétlődés, valamint a figurák konok szerzetesre emlékeztető megjelenése miatt nem nélkülöz valamiféle rituális jelleget, de a mozgás mániákus idegessége nem annyira szakralitást, mint inkább a középpont kerülése és hiánya miatti állandó és nyughatatlan üresjáratot sugallja.

Hacsak nem a folytonos visszatérésben rejlő bizalom, a szakadatlan ismétlés az, ami visszahozza a szakralitást.

1.4.6 Anyagviszony

„mindig helyet váltok, és sokszor ismétlek egy cselekvést“

Noriyuki Haraguchi műve, az *Anyag és tudat (Matter and Mind, 1977)* jórészt kitöltötte a hamburgi Kunsthalle egy teljes termét. Egy 750 x 550 x 18 cm méretű fémmedence ez, színültig töltve sűrű, éjfekete folyadékkal. Tiszta és pontos. Rezzentelen, mint egy nyugodt tó, de úgy tükrözi a teret, ahogyan a víz sosem tudná. Elmosódó, éteri képben, valami láthatatlan finom szűrőn át. A lány tükör anyaga: olaj. [12]

Haraguchi 1970 óta különböző helyeken újra és újra létrehozza fekete négyzeteit, olajmedencéit. Teret képez az anyagiséggel. Minden művéből kiviláglik érzékeny kapcsolata az érzékeléssel és az anyagokkal. Különös szerepet juttat nekik azáltal, hogy kiemeli őket szokásos környezetükből, átemeli egy másik helyzetbe, ahol új sugárzást kapnak, jelentéssel telítődnek. Tintával és ceruzával készített finom grafikáin ólompaneleket helyez el, a vásznat poliuretánnal vonja be. Olajmedencéihez mindig kimerült nyersanyagot, fáradtolajat használ, mely már nem tudja betölteni funkcióját, mégis képes új értéket adni.

„Egy mű anyagi tényezői, a létrehozás aktusa, valamint keletkezésének ideje és helye egyszeri és mulandó. Csak egy élet van és ugyanígy csak egy művészet. Csak a folytatódó folyamat számít, nem az eredmények. Ezért mindig helyet váltok, és sokszor ismétlek egy cselekvést. Improvizáció-sorozat kezdet és vég nélkül. Pillanatról pillanatra. Kitenni magam a pillanatra és benne felismerni a létezést. Egyre mélyebben és mélyebben, mert csak ott helyezkedik el a világ.“⁶⁴

Emögött az a japán művészetfogalom húzódik, mely szerint amíg a tradíció jelen van, addig él a mű. Folyamatosan él, nem öregszik el, mert az állandó újraalkotás mindig egyidejűen tartja. Haraguchi ismétléshez, megőrzéshez és emlékezéshez fűződő viszonya ebben a tradícióban gyökerezik. A kyotói Ginkaku-ji ezüst templomának kertjében embermagasságú homokból formált kúp van, utalásként a Fujiyamára. [13] A xv. század eleje óta folyamatosan megújítják az eredeti instrukciók szerint, a zen rituálé részeként, amit egy nagymester hagyott örökül. A Ryoan-ji kőkertje, egy másik zen templom része Kyotóban szintén évszázadok óta áll és él. [14] A kavicsstengerében szigetként kiemelkedő kövek mozdulatlanul, mélyre helyezve, stabilan léteznek, az utódok folyamatosan rendben tartják, újraalakítják a körülöttük levő felszínt. A műalkotás, statikus fennmaradásának elképzelése helyett, folytonos cselekvést, ismétlődő gondozást feltételez. E kerteknek, a homokkúpoknak nincs kora, nem ez határozza meg őket. A homokszobrok és kőkeretek mellett a kyotói templomok mélyfekete lakkfelületei és a a környezetet visszatükröző kerti tavak szintén a zenhez kötődnek. Haraguchi ebből a tájból eredezteteti olajjal töltött kádjait.

Haraguchi kontemplatív helyre, költői nyugalomba, a kiállítási terekbe helyezi fekete négyzetét, szigorú geometriába rendezett tavát, mely mindenkor az adott tér különböző tapasztalatát hozza létre. A kádban az olaj által a felületen túli tér nyílik meg, kibővül a felszín, kitágul a tér, a környezet tükörképe, egy fantasztikus mélység illúziójával.

„A földön az installáció háromdimenziós létezés, pontosan mint én. Különböző elhelyezésekkel élőlény módjára változtatja kifejezését. Fontos ismerni az anyag minőségét és érezni a hely légkörét. Akkor a mű valósnak hat, mintha jelen lenne.“⁶⁵

Az olaj időbeli és életteli mélységet sűrít – mondja a biogenetikai magyarázat –, planktonokból keletkezett évmilliókkal ezelőtt, vagyis az élet vált benne energiává.

„Puszta látásból nem lesz semmi. Az ember nem hagyatkozhat a dolgok külső látszatára.“ A tükröződés kiindulópont, ahonnan elindulva a szemlélő saját tudati világát fedezi fel. Haraguchi az 1977-es Documentán *Busshitsu (Matter) Relationship, Anyagviszony* címmel állította ki olajkádját, később azonban már *Matter and Mind* címmel szerepeltek a munkák. „A műalkotás létrehozásának folyamata kísérlet annak megragadására, ki vagyok én. Önmagam rendszerének megértésére.“⁶⁶

⁶⁴ Haraguchit idézi Kristine von Oehsen, in: Gaßner (hrsg.): *Das schwarze Quadrat*, 140-141. o.

⁶⁵ uo.

⁶⁶ uo.

fotogramok

Fotogramjaim a papírlapból mint elemi projekciós vászonból kiindulva az alapvető alakzat elforgatásával, többszörözésével, rétegzésével keresik a fekete/fehér fényviszonyok és a belső tériség egyensúlyát. [15]

reliefek

Papírporcelán reliefjeimben a papír egyszerre vesz részt utalásként (fehér felület), anyagi összetevőként (masszába kevert papírpép), nyomhagyó felületképző eszközként (nyers felületbe nyomott kartonlapok) és a formaképző gesztusok mintájaként (hajtás, vágás stb.). A monokróm domborkép tériségének értelmezésében éppoly kulcsszerepet kap az árnyék, mint a mélységi metszés, Lucio Fontana „térkoncepció” festményeinek radikális alapmozdulata. [16]

hommage à Malevics

E formázott fa alapra festett táblaképek pozitív-negatív komplementer reliefek, melyek térbe mozgatják Malevics *Fehér fehéren* (1918) négyzetét. A szemből nem látható, a képtáblára merőleges mélységi-magassági síkokat a legvilágosabb színre, sárgára festettem. Megfelelő elhelyezés esetén a festmények így válaszolnak a kérdésre: lehet-e egy szín (színes) árnyéka a fehéren világosabb, mint a fehér? [17]

Fali installációmon 25 db négyzet alakú gyári sorozatgyártású tányér felületeire osztottam fel a *Fehér fehéren* négyzetet, mely így egyszersmind a „szuprematista funkcionalizmus” reflexiója. A rész-egész, sok-egy viszonylatból összeálló alakzat a matt, mázatlan („háttér”) és az áttetsző, színtelen, fényes mázas (négyzet) felületek optikai különbségéből ismerhető fel. [18]

hommage à Albers

Josef Albers 1949/50-től kezdve sok száz darabon át ismétli „tiszteletét a négyzetnek” (*Homage to the Square* [21]), melynek térisége a színek kölcsönhatásából és az egymásba süllyesztett idomok gravitációs mozgásirányából fakad. Az összetettebb kompozíció még többféle plasztikai parafrázisra ad lehetőséget, melyeken előtűnhet a színek és a vetett színes árnyékok interakciójának új dimenziója. [19]

A formázott táblaképhez hasonlóan a szériagyártott tányér installációs „médiumban” is létrehoztam a magam referenciaváltozatát Albers négyzetére, miként Malevics kapcsán. A fehér monokrómiához visszatérve, a matéria mélységi rajzolatmetszésének eszközével szeriálisan variálok tovább az Albers által előzetesen kitalált négyzet-sémákat. [20]

2

Terek
– Esztétika –

2.1 A semmi természetete

Egy hatalmas *edény*telítettsége, a tükrében megnyilatkozó elmélyült és felemelő térélmény, valamint az anyagi valóság jelenléte, autonómiája, figyelmes szemlélete és meghallgatása: Haraguchi *olajképe* olyan autentikusan bontakoztatja ki a fekete négyzet lehetőségeit, ami példátlanak tűnik nyugati utóéletében. Mégoly beható fogalmi interpretációk ellenére itt mégis inkább a hiányelvű, negatív üresség és a semmi fölött táncoló irónia kerül előtérbe. A Maleviccsel kevésbé konzseniális negatív tendenciák⁶⁷ felől érdeklődésem afelé a szellemi háttér felé fordult, amely képes volt hallatlan távlatokkal feltölteni a fekete síkot. Ez azután meghatározó utakra vezetett szorosabb szakterületemen is. Haraguchi „szuprematista” fáradtolaja éppúgy a földből vétetett, mint az agyag.

E *másféle*, megtartó üresség esztétikája az első lépés.

2.1.1 Üresség

„Az üresség képes a dolgokat megtartani.
Állandóan számos dolog jut be az agyunkba önkéntelenül,
mert az agy nem létezik.
Ha létezne, nem juthatna bele annyi minden.“
– Tsurezuregusa⁶⁸

a semmi tere Keleti szemlélettel a világ megismerése annak megtapasztalásán keresztül vezet. A Létezésről alkotott tudat közvetlen élmény. A tiszta tapasztalás egységes, általa nem bomlik két részre a valóság, szubjektumra és objektumra.

A keleti gondolkodás a semmi és az üresség körül mozog. Ennek tapasztalata és megítélése egyben sarkalatos kérdés. A nihilum felbukkanása Nyugaton félelmet váltott ki – vö. Malevics –, míg Keleten tartósan a kultúra része, sőt paradox középpontja volt.⁶⁹

⁶⁷ Holott, mint Malevics írja: „Én nem ’üres négyzetet’ állítottam ki, hanem a tárgynélküliség érzetét.” (*A tárgynélküli világ*, 66. o.)

⁶⁸ Klein: *Tadao Ando*, 98. o.

⁶⁹ Érdeemes felidézni a tipikusan kapcsolódó fogalmakat: vákuum, horror vacui, nirvána.

A nyugati metafizika szemében az üresség elsősorban kezdet. A teremtés a semmi meghaladásával kezdődik, míg a Kelet a *sunyata*ban célképzetet: megtisztulást, megvilágosodást lát.

A XX. században azonban a nyugati gondolkodás egyes mozzanatai közelebb kerültek a keletihez. A nyugati nihilizmus megjelenésével pedig keleti oldalról is lehetségessé vált a párbeszéd.

Nishitani (Kyotói Iskola, második nemzedék) nevéhez fűződik a *sunyata*, az abszolút semmi és az európai nihilizmus összefüggésbe hozása, mely az európai metafizika, az arisztotelészi ontológia megkérdőjelezéséhez vezet. A *sunyata* párhuzamát a keresztény gondolkodáson belül, elsősorban Eckhart miszticizmusában véli felfedezni, és innen kiindulva foglalkoztatja a nyugati és keleti filozófia szintézise. Rámutat, hogy mivel a (descartes-i) kételkedés egyedül az egóra nem terjed ki, a nyugati gondolkodás e máig ható hagyománya az, ami gátolja a közelítést.

A szubsztanciálisnak vélt ego nihilizálásával, kiüresítésével a buddhizmus és a kereszténység közelebb kerülhetett, lehetővé válhat a szintézis vagy legalábbis a termékeny kölcsönhatás elgondolása.

Kisho Kurokawa szintézis helyett inkább szimbiózisról beszél Kelet és Nyugat között, a saját identitás feladása nélküli békés együttéléstől. Míg azonban nyugati szempontból ez szinkretizmusnak, rövid életű és felületes divatnak, továbbá meghátrálásnak minősül, keleti nézőpontból organikus magatartás.

A tér és az építészeti tér tekintetében szintén az ego szubsztancialitása a legnagyobb akadály a szintézisben, véli Klein Rudolf, hiszen az ego (akár isteni, akár emberi) központokat és útvonalakat határoz meg a térben. Egyes terek nagyobb, mások kisebb sűrűségét eredményezi, ellentétben a japán felfogás állandóan folyó, áramló terével.⁷⁰

Az építészeti térben megnyilvánuló időfelfogásra hasonlóan kihat az ego és a semmi közti eltérés. A nyugati keresztény templomépítészeti történetiségében a templombelső az egyén és az emberiség életútját jelképezi, lineáris előrehaladását az időben, a Teremtéstől az Utolsó Ítéletig; a buddhisták számára az idő, a természet és a kozmosz mozgása ciklikus.

2.1.2 Kultúra

A *kultúra* fogalom japán megfelelője (*bunka*) az írástudásra vonatkozik, az írás általi felvilágosodásra.⁷¹ Nyugaton a kultúra (lat. *colo, colere, colui, cultus*) a mezőgazdasági haszonnövények kultiválásából és a föld megműveléséből fakad. A természet ellenéte, abból ered, és továbbhalad a művészet irányába, mely ennél fogva végtermék, a természetből vett nyersanyag ellenpontja, az alkotás pedig egyirányú, a természetből eredve tart a mű, a művi, a művészeti felé.

⁷⁰ Klein, 38. o.

⁷¹ Ryosuke Ohashi gondolatmenete, ld. Klein, 50. o.

A nyugati természet, a *natura* a terem, születik (lat. *nascor, nasci, natus sum*) szóból származik. A természet javakkal lát el minket. Kiaknázható, leigázható. Az embert a Teremtés hatodik napján alkotta az Úr, hogy uralkodjon a többi teremtmény felett.

A japán természetfogalom, a *shizen* más eredetű. A *shi* jelentése önmaga, a *zen* pedig úgy, illetve igen jelentéssel bír. A *shizen* önmaga által határozható meg, azt jelenti, *olyan, amilyen magától*. Ennek párhuzama a nyugati vallási hagyományban Isten „vagyok, aki vagyok” bemutatkozása; érzékelhető, de óvatosan kezelendő az analógia, hogy Keleten a természet hasonló attribútumokkal bír, mint az Úr az Ótestamentumban. Mindenesetre a *shizen* természet nem nyersanyagok forrása, hanem autonóm és tiszteletreméltó attribútumokkal felruházott.

Hogyan viszonyul mármost egymáshoz természet és kultúra, mely a nyugati metafizikában az alapvető duális oppozíciók egyike?

A kultúra japán fogalma ellentét helyett szorosan kapcsolódik a szabad és örökké változó *shizen* természethez annyiban, hogy a kínai és japán írásban a *szél* jelét használják a kultúra kifejezésére. Ezért a kultúra kifejeződése nem a művészet és a bonyolult feldolgozás, hanem az egyszerűsége törekvés. Emögött természetesen meghúzódhat egy másfajta összetettség, de hangsúlyt kap ennek diszkrét rejtettsége, mert elsősorban fontos az első benyomás tisztasága.

Nyugaton a vallás a természet legfelsőbb meghaladása, Keleten inkább fordítva, a természet a vallás végcélja. A vallás nem a kultúra különleges tartománya, hanem annak alapja. Nem egy transzcendens istenhez vezet, hanem a bennünk és körülöttünk található természethez. „hegyekben és vizekben rejlik az öreg Buddha útja” (Dogen).

A művészetben hasonló eltérések mutatkoznak. Nyugaton a művészet *tekhné*, olyan ügyesség, amelyet magas szintre emeltek, spiritualizáltak. A spontán természet ellentéte. Japánban a művészet inspirálója és végcélja a természet, a természetesség. A művészet (*gefu* – *szél*-művészet) nem ábrázol, hanem *eltűnik* a természetben.

„A *shizen* természet fogalma megköveteli, hogy a mű(vészet) végül eltűnjék és a *szél* szabadsága fújjon. Ez az a *szél*, melyet a műalkotás legmélyén tapasztalunk, mely egyben bejárat a természetbe.” (Ryosuke Ohashi)⁷²

2.1.3 Tér

Az iménti elgondolások konkrét és nagyléptékű működésének kiemelkedő mintaképe egy korszakos jelentőségű építészeti munkásság, mely nyugati elemek, mindenekelőtt a saját útján – noha nem kis részben japán hatásra – kifejlődött geometrikus konstrukció integrációjával létesített szintézist.

térelmények A hagyományos japán tér tágabb összefüggéseiben érthető meg, nem válik szét a külső és belső, szabadon áramlik. Nincs végleges megoldás, csak egymást követő

⁷² uo. 52. o.

folyamatos változások sorozata, elmozdítható falak, megújítható faszerkezetek. Tadao Ando öröksége azonban utazásai során gyökeresen más terek élményével egészült ki.

Ando azt az izgalmi állapotot nevezi építőművészetnek, amit a Pantheon megpillantásakor érzett.⁷³ Ezt az épületet az építészeti tér valódi jelentéseként értelmezi: olyan anyag és fény által teremtett állapotként, amely érintetlen természetes környezetben sosem tapasztalható, az emberi képzelet teremtő ereje nélkül elképzelhetetlen. Nagyszerűsége maga az architektúra. Ennek megélése, tapasztalása megindító és ihlető.

Másik nagy hatású élménye Piranesi képzeletbeli börtönépítészete, melyet rajzokon ismert meg. A vízszintes kiterjedésű japán építészeti térrel szemben erős kontraszt egy határozott függőleges irányultságú háromdimenziós labirintus.

Mindkét élményben meghatározó a mértani rend, a geometrikus koordináció. Mintha a látszólag forma nélküli, természettel egybeolvadó japán tér antitézisei lennének.

a mű Ando három mozzanatot határoz meg az építmény műalkotás mivoltához:

- a hely (*basho*), az építészeti kontextus, „mely el kell viselje az építészet súlyát”.⁷⁴ Az építész szerepe a hely kimondhatatlan szellemének és különleges légkörének magáévá tétele és a rá való válaszadás;
- a geometria, azaz tiszta platóni formák, illetve háromdimenziós keretrendszerek, melyek realitást kölcsönöznek az épületnek;
- a természet, de nem az érintetlen, hanem az emberkéz alkotta. A káoszból renddé absztrahált fény, víz, szél. Az absztrahált természet elvontnak érzett építészetet hoz létre, melyet autentikus (például festetlen fa, nyersbeton) vakolatlan anyagok és a geometria határoz meg.⁷⁵

a nyugati szakrális építészet térkonceptiói A nyugati kultúra paradigmatis, strukturált, kognitív tudásszerzésen alapul. Kelet meditatívabb, inkább a közvetlen megismerésre alapoz, kevésbé függő, kerüli a tételességet, ezért elmarad a Nyugaton gyakori paradigmakrízis és a hirtelen váltások. A paradigmaváltások folyton változó térkonceptiókat eredményeztek mindig másféleképp megfogalmazott szabályokkal. Az architektúra a szakrális fogalmának nyomán a primitív érinthető szakralitástól egészen a tagadásig, a szekularizációig jutott. Eleinte az anyagi dominált, majd fokozatosan átadta helyét az immateriálisnak, a térnek.

A topografikus térkonceptió a primitív szakralitás szintje (Eliade). Ekkor az ember szerves része a természetnek. Legfőbb alakjai a pillér, az obelisz, az *axis mundi* égi és földi között. Egy pont, fókusz körüli találkozás jellemzi, erős közösségi tudattal. Rendszerint konkrét, fizikailag érinthető szakralissal párosul. Megtapasztalása nem igényel hosszabb időbeli ráfordítást.

A transzcendentális térkonceptió (elképzelt szakralitás) egy spirituális kapcsolat létesítésére irányul. Szigorú az elválasztás a környezettől. Az enteriőrre alapoz, átéléséhez idő kell, mert a világ egyfajta folyamatként felfogására céloz. A tér fókusza az oltár.

⁷³ idézi Klein, 24. o.

⁷⁴ uo. 26. o.

⁷⁵ Ando szerint máshol meghatározott hármasságban az anyagok–geometria–természet szerepel.

Az izotrópikus tér koncepciója a megtagadott vagy szétszórt szakralitással függ össze. A reneszánsz centrális alaprajzával a térélmény csúcspontja az oltár helyéről a kupola alatti üres térbe került, ugyanakkor megjelent egy másodlagos tengely. A XX. századi modernizmus megszüntette azokat a kiemelt középpontokat, ahol a szakrális mindenhol – illetve sehol – jelen van. A templom már nem uralkodó a városképben, az egyház pedig nem a szakralitást összpontosító intézmény, más funkciójú épületek vették át ezt a szerepet. A világkép állandóan tágul. Az ehhez kapcsolódó áramló tér összetartója a raszter, mely nem vesz tudomást korábbi középpontokról, megszünteti a lent, fent, kint, bent fogalmát.

„A világ egy árnyék a tükörben; sem nem van, sem nem nincs“
– Minamoto no Sanetomo

a japán építészet térfejlődése A japán tértörténet nagy időszaka a középkor (1185-1573) és a feudalizmus (1573-1868) kora. Mindkét időszakban már a belső, áramló, mozgó tér dominált, a modern kor nem hozott gyökeresen újat ebből a szempontból. Míg tehát a nyugati tér filozófiai, gondolati háttere a modernítésben jutott el az áramló térig, a japánok a buddhizmus filozófiájával, az örök változás, a „fluxus” gondolatával, a központok hiányával már jóval, mintegy 300 évvel korábban. A semmi elfogadása fontos előfeltétele az áramló tér megszületésének. Keleten ez fokozatosan alakult, Nyugaton inkább „kölcsonzés”⁷⁶ történt, amikor az új filozófiai és kulturális koncepciókat materializálni kellett.

A japán tér fejlődése hozzáadás és osztás révén alakult ki. A buddhista templomokban a főterem és imaterem egy komplex térré alakult, a belső tér összetettebbé vált, autonómiája fokozódott, ami a külsőn különböző kinövések formájában jelentkezett. Ez a belső tér fontosságát erősítette a külső ellenében, a spiritualitását az anyagisággal szemben. Az épületrészeket fedetlenül, közvetlenül kapcsolták össze, ami aláásta az egyes részek autonómiáját, megtörte az épületek szimmetriáját és axialitását. Mindez a tömegek szabadabb elrendezéséhez vezetett. A szomszédos részek között nem mértani sémát, hanem individuális organikus láncolatot hozott létre, és mozgó, kötetlenül áramló teret.

Ez a mozgás nem meghatározott, hanem a szélhez hasonló, értelme a szabadság.

A funkcionális elrendezés szellemi párhuzammal rendelkezik, a középkor elején a semmi és az üresség buddhista tételei nagy hatást gyakoroltak. „A valódi természet ugyanis nem anyagi, hanem üres”.⁷⁷

Az állandóan változó, kiszámíthatatlan gondolata a terek folyamatos feltárulását⁷⁸ és szekvencialitását eredményezte. A szekvencialitás a nyugati térben nem csökkenést, hanem gazdagodást, felhalmozást hordoz, „szél” jellegű laza térkapcsolatok helyett óramű pontosságúakat. A japán szekvencialitás kedveli a váratlan fordulatokat, L, U alakú hajlásokat, rejtett vízúrákat, melyek kizárják az élményfelhalmozást. Felejtetik az előző térjeleneteket, és nem engedik a következő előrelátását. A kiszámíthatatlanság kiterjed az épület környezetére, mely lépésről lépésre, fokozatosan tekinthető át.

⁷⁶ Klein kifejezése, 94. o.

⁷⁷ Mitsuo Inoe-től idézi Klein a *Hannya shingyo szutrát*, 96. o.

⁷⁸ Ennek vallási vonzata a folyamatos megtisztulás gondolata.

A teret a nyugati történelem során a leghosszabb ideig intervallumnak tekintették (görög *topos*: tér-hely), nem használtak olyan fogalmat, mint a mai *space*, *Raum*.⁷⁹ Ez nem független, hanem elmozdíthatatlan, mindig más által definiált tér. A modern tér azonban már nem igényel anyagi keretet, edényt, hanem függetlenné vált tőle. A semmi, a nihilum elfogadásával a modern térfogalom végtelenné vált.

A *kukan*, a teret jelölő japán szó, a *ku* (ég és föld közötti tér, üresség) és *kan* (intervallum) kanjok összegzése, egyszerre tartalmazza a görög *edény*, intervallum és a korlátlan, szabad tér elgondolását.

A két koncepció lényegesen eltér a tér és a fény kezelésében. Japánban a sötétség független, pozitív alkotóelemként szerepelt. Ősi hagyományokból (shinto hatás) ered a *yami* (a sötétség), a japán tér egy megnyilvánulási formája, mely a sötétben túl a *térben létező rejtettség* érzését közvetíti. Itt, a sötétség világában laktak a szellemek.

Tadao Ando szintézise Nyugati szemmel minimalizmusnak hat, míg keletivel a *wabi-sabi* esztétikájába illeszkedik (ld. 2.2.2 fejelet). Ando építészetét a természetből az artisztikum felé haladó, illetve a természetből kerülőúton újra a természetbe visszatérő törekvések találkozásaként szemlélhetjük. [22]

A betonhasználat finomsága tapintásra hív, megjelenik az anyag természete, a zsaluzaton belül az enyhén szabálytalan. A látszóbeton zsaluzatából kikerülő betonfelület nem vagy csak nagyon kis mértékben javítható. A finom, érzékeny eredmény előrelátást követel.

A természet(esség) beengedése nem idézet, mint a nyugati terekben. A modernista építészet sokszor az anyagtól várja annak átszellemülését. A japán hagyományban ezzel szemben a szellem anyagiasul, nem meghaladva a természetet, hanem abból létrejövő és benne feloldódva. Szemléletes példa erre a fa. Ha kivágják, az többé nem fa (*tree*, *Baum*), hanem építőanyag (*timber*, *Holz*). Az épületfa nem halott élőlény, hanem merő nyersanyag. A keleti gondolkodásban az épületfa ugyanolyan tiszteletben van, mint az élő fa, mint egy élő lény. Ha fát használnak, az fát jelent, nem deszkát. Az anyagok megbecsülése többek közt igen magas fokú kézműves munkát eredményez.

A pontatlanságok, a tökéletlen elemek, a befejezetlen gondolata, a japán *shibui* minőség, ebben a formában nem jelenik meg a nyugati térben. Nem természetesen befejezetlenek a be nem fejezett megoldások. Az igényes összképben perfekcionizmusnak kell jellemeznie minden anyagot, és az, ha egy anyag a maga valóságában jelenik meg, pontatlanságnak vagy dilettantizmusnak minősül. (Előfordul viszont, hogy olyan építészeti szellemiség velejárója a befejezetlen természetesség, ami egyéb összetevői miatt zavaros. Gondoljunk az organikus építészet vadhajtásaira.⁸⁰)

⁷⁹ Klein, 102. o.

⁸⁰ Janáky István a jórészt anonim, spontán, egyszerű építészeti szépséget állítja szembe „a magyarországi úgynevezett organikus építészet objektumai nagy részének felfuvalkodottságával, idegenségével, durvaságával, hagyománynélküliségével. Az ország [ti. Magyarország] építészeti képének karaktere (amely ugyan folyton torzul, de még azért tartja-tartja magát) teljesen más, mint az a németes expresszionizmus, amiből a 'szerves építészet', masírozva tamburmajorja után, kiindult.” (Janáky: *Az építészeti szépség rejtekei Magyarországon*, 82. o.)

Vajon nem az anyag tökéletes megértése, érzete és ismerete az egyik lényeges különbség, mely sokkal érzékenyebb eredményre vezet?

Az áramló tér és nyitottság gyakran hatalmas üvegfelületekben nyilvánul meg a kortárs építészeti térben. Nincs ez másként Andónál sem, de emellett ő gyakran él a perforáció, részleges megnyitás, keskeny hasítékok, váratlan kivágások eszközeivel, valamint a fény és sötétség elemeivel (például a TIME'S labirintusa, vagy Azuma házában a csökkenő fény, a sötétség mélysége).

A nyitottsághoz társul az absztrahált természet.⁸¹ Andónál ez szembenállításon alapul, a természet egy darabjának beillesztésén az építészeti térbe. Magányos fa az udvaron, mint töredék. Nem a szabad *shizen* természet van jelen, hanem annak egy fragmentuma.

Építészetéhez egyszerű geometrikus kör és négyzet formákat választ. Alkotásmódját párhuzamba állítja Albersével, aki egymásba süllyesztett négyzetes arány- és keretrendszerét színek tanulmányozására használta. Ando mindezt a térrel teszi meg.

„Fontos céлом, hogy olyan építészetet alkossak, mely egyidőben absztrakt és ábrázoló, mely az egyszerű mértani formáknak útvesztőszerű artikulációt kölcsönöz, azaz Piranesi-szerű labirintust rejt Albers szigorú világában.⁸² Ezzel egyidőben van még egy céлом, hogy bevonjam műveimbe a természetet mint az emberi ész antitézisét. Az útvesztőhöz hasonlóan a természet is fontos összetevő elem, mely az építészetet jelentéssel ruházza föl.”⁸³

Ando műveinek jelentése, az abszolútumok jellegzetesen japánok (természet, fény, szél, víz, nyugalom), japán gondolkodást tükröznek, de Európában is honos alkalmazást és megfogalmazást kapnak.

Jellemző, hogy nyugati kultúránkban a minimalizmus szinte szükségszerűen japánosnak és „zen”-nek minősül, noha az esetek többségében sötét, szürkés, monokróm, finom felületi megmunkálású anyagokról és tárgyokról, részlegesen megértett vagy teljesen félreértett, formalista és gazdaságilag gyakran elitista jellemzőkről van csupán szó.

2.1.4 Teremtés

visszatérés az eredethez Az imént vázolt természetfelfogás annyira nem azonos a kezdetleges természetvallással, hogy még vallásos beállítottság sem szükséges hozzá; ugyanakkor létezik párhuzama az európai szellemtörténetben. A szerzetesi életmódról van szó, melynek összefoglaló műve Szent Benedek *Regulája*, a bencés rend alkotmánya. Ez az irat egyfelől a korábbi hasonló iratok és tapasztalatok szintézisének, másfelől minden később alapított szerzetesrend viszonyítási pontjának tekinthető.

⁸¹ Absztrahált természetet láthatunk például a Ryoan-ji kőkertjében. [14]

⁸² A kanonikus forma leszoktat a mozgást akadályozó véletlenszerűről. Albers négyzet-sorozata valójában egy színlabirintus. [21]

⁸³ Ando: *Representation and Abstraction*, 8. o.

Figyelemreméltó, hogy a szerzetesek mindennapi életét előíró *szabályzat* – ez a *Regula* cím jelentése – sok tekintetben a környező és az emberi *természet* eleve adott szabályosságaira, ritmusára fűződik fel. Ugyanilyen fontos vonása, hogy miközben a hétköznapi együttélés egyes, egészen nyilvánvaló kérdéseivel nem foglalkozik, más, triviálisnak ható apróságokat viszont aprólékosan szabályoz, majd – csaknem mellékesen – megjegyzi, hogy egyébként a közösség vezetője, az apát a maga belátása szerint bármit máshogyan rendelhet, mint ahogyan a *Regulában* írva van. Nyitva hagyja tehát a kaput a hely, az idő és az emberi viszonyok kívánta, belátással irányított, de *természetes* spontaneitásnak, mondhatnánk, a kreativitásnak. Az utódok a *Regula* társszerzőivé válhatnak ahelyett, hogy valamiféle merev rendszert kellene betartaniuk.

Nem véletlen tehát, hogy éppen egy bencés szerzetes és teológiai doktor, Anselm Grün hívja fel a különbséget a keresztény lelkiség két eltérő vonulatára.

Az egyik a keresztény kultúra főáramának nevezhető *megváltás-lelkiség*. Az üdvtörténet, a bűnbeesés, a véték és az erény, az ítélet, majd az áldozati megváltás drámáját járja körül, útja a megvilágosodáson és a megtisztuláson át vezet, középpontban az egyénnek a Megváltóhoz fűződő viszonyával. Kétségtől ezek a témák állnak a történelmi egyházak társadalmi arculatának – intézményeinek, szertartásainak, szimbólumainak és megnyilatkozásainak – középpontjában.

Ehhez képest a *teremtés-lelkiség*, melybe a szerzetesi praxis ágyazódik, a *kezdetekre* visszamenve a teremtés – benne az azonos gyökerű természet – iránti tiszteletre összpontosít, középpontban annak alkotójával, a Teremtővel és a Lelke által éltetett közösség olyan alapértékeivel, mint a tisztelet, a figyelem, az öröm és a kreativitás, az igazságosság és az együttérzés.⁸⁴

a teremtés-lelkiség néhány aspektusa Grün nyomán a teremtés-lelkiség négy ösvénye:

- pozitív út: a természet és minden létező titka előtti tisztelet és csodálat;
- negatív út: figyelmeztet a sötétségre és a semmire, a fájdalomra és a szenvedésre, melyek a lelki élet szerves részei;
- **kreatív út:** teremtő erőnk, mely által Isten társai vagyunk a teremtésben (kreativitás és képekben gondolkodás);
- átalakító út: a szenvedéstől való megváltásra vonatkozik, a jogtalanság elleni küzdelemre, a Teremtő ünneplésére, ami akkor válik lehetségessé, ha az emberek igazságosabban törekszenek együtt élni egymással.⁸⁵

A teremtés-lelkiség központi mozzanata a dolgok, a Teremtő és az emberek iránti fundamentális tisztelet. A hozzá társuló elismerés és dicsőítés a belső egészség kifejeződése, ami mögött elégedettség és belső nyugalom rejlik. Az öröm képessége olyan érték, amely a művészet összefüggésében éppúgy kívánatos, tudatosítható gyakorlat lehetne, mint különböző versenyhelyzetekben.

A minden létező titka előtti tisztelet a szent és a profán közti különbség felfüggesztését feltételezi. Minden, ami a világban van, szent, mert mindent áthat a teremtő Lélek, az egész

⁸⁴ Matthew Fox *Schöpfungsspiritualität* (1993) című műve alapján.

⁸⁵ Grün – Seufferling: *Egységben a teremtett világgal*, 13. o.

teremtés az ő fenségét tükrözi vissza, és az ember minden dologban a Teremtőt érinti meg.⁸⁶ „Azon a napon még a lovak csengőjére is az lesz írva: az Úr szent tulajdona [más fordításban: az Úrnak szenteltetett]. Az Úr templomában pedig olyanok lesznek az *edények, mint a csészek az oltár előtt.*“ (Zakariás 14,20 – kiemelés tőlem)⁸⁷

szellemi tér, figyelem, látás „Aki tiszteli a dolgokat, az lemond arról, amit különben szívesen tesz, tudniillik, hogy birtokba vegye és saját céljaira használja őket. Ehelyett hátr lép, távolságot vesz. Ezáltal szellemi tér jön létre, amelyben az, ami tiszteletet érdemel, felemelkedhet, szabadon jelen lehet és világíthat.“⁸⁸

A dolgokkal szembeni tisztelet figyelemmel párosul. A figyelem átadás. Bingeni Hildegard gyönyörű képet lát az istenfélelemről. Az istenfélelem olyan angyal, akinek egész testén szemek vannak, aki egész testével figyel.

A figyelem és a tisztelet az inspiráció elindítója lehet.

A *Regulában* mérték, fegyelem és rend összetartozó fogalmak. A világregend és a művelés, az életmód összetartozik. Fontos szerepe van ebben a ritmusnak, egy életet szabályozó természetes rendnek, melynek rendeltetése, hogy megfeleljen az ember természetes ritmusának.

gondosság Anselm Grün egyik éles észrevétele korunkról, hogy tulajdonképpeni betegsége a kapcsolatnélküliség. Mivel az ember elvesztette a teremtéshez és önmagukhoz fűződő kapcsolatát, csak magát képes érzékelni, nincs valódi viszonya sem a másikkal, sem a dolgokkal, hanem csak használja őket. Erre a viszonynélküliségre vezeti vissza a dolgokkal való durva bánásmódot, ami a *tárgyaink* iránti tiszteletlen viszonyban is megnyilvánul.

Ez összefügg egy másik elterjedt jelenséggel, a nyugtalansággal. Egyre erősebb ingerekre van szükség az önérzékeléshez, ahhoz, hogy megtapasztaljuk, hogy élünk (például extrém sportokra, teljesítményekre, egzotikumokra, távoli utazásokra).

Aki kapcsolatban van, az belélegzi az életet, s megtalál benne mindent, amire vágyódik. „A teremtés részének érzi magát, *elrejtettnek*, úgy érzi, hogy a teremtés hordozza, értékesnek és elevennek tekinti“.⁸⁹

A keresztény misztikus tradíció tudatunk önazonosságunk belső alapjától való elidegenedését, a belső kettéhasadást és elidegenedést tekinti az „eredendő bűn“ valódi értelmének.⁹⁰

⁸⁶ „A Regula azzal, hogy felszámolja a szent helyeket, és magát a közösségben leélt életet tekinti szentnek, egyszerre profanizálja és szakralizálja a monostor belső világát, vagyis egyszerűen megszünteti ezeket a kategóriákat.” (Varga: *Kint és bent*, 36. o.)

⁸⁷ Fordítás a *La Bible Chouraqui* alapján (Czigány Ákos fordítása):

20 Ezen a napon ez lesz a lovak csengettyűin: "IHVH-nak szentelt". IHVH házának edényei olyanok lesznek, mint korsók az oltárral szemben. 21 Minden edény Jerushalaimban és Jehudában IHVH Sebaotnak lesz szentelve. Mindazok, akik áldoznak, jönnek, fogják őket és bennük égetnek. Ezen a napon nem lesz kereskedő IHVH Sebaot házában.

⁸⁸ Romano Guardini idézi Grün – Seufferling: *Egységben a teremtett világgal*, 29. o.

⁸⁹ Grün – Seufferling: *Egységben a teremtett világgal*, 80. o. Kiemelés tőlem.

⁹⁰ Id. Merton: *A zen és a falánk madarak*.

a szenvedés átváltoztatása A fájdalom az élet része, elutasítása csak a fájdalomtól érzett félelemhez vezet. A fájdalom kiüresít és megnyit Isten előtt, megnyit az átváltoztatásra, de csak ha kiengesztelődünk, megbarátkozunk vele, elviseljük. Elfogadása segít megértenünk másokat, osztoznunk szenvedésükben. „Aki ugyanis hibáival és gyöngeségeivel együtt igent mond magára, előbb-utóbb rájön, hogy a keresztre mondott igent, s vele a magában tapasztalt, megkerülhetetlen ellentétekre.”⁹¹

A kereszténységen elmélkedő japán filozófusokat, köztük Nishitanit⁹² foglalkoztatta a kereszt kérdése, mint ami megtorpanásra készítet: „Mi a megfeszített Krisztust hirdetjük, aki a zsidóknak botrány, a pogányoknak meg esztelenség“ (1Kor 1,23)⁹³ Nishitani Isten személy mivoltával foglalkozva Pál Galatákhöz írott levelének 2,20 versét „koan“-ként – a zen buddhista kolostorokban meditációs témául feladott, a töprengés által megvilágosodáshoz vezető rejtvényként – értelmezi, feltéve a kérdést: „ki az az én, aki beszél?“. „Krisztussal keresztre feszítettek, de mégis élek, csak nem én, hanem Krisztus él bennem.“

„mindenben megdicsőüljön az Isten“⁹⁴
Ha Isten áll a középpontban, akkor az ember is megtalálja a közepét.⁹⁵

az alkotó ember és az inspiráció Ha teremtőként szemléljük Istent, akkor legnagyobb méltóságunk abban áll, hogy képesek vagyunk az alkotó munkára, hogy láttathatunk valamit a Teremtő szépségéből. Ez akkor történhet meg, ha szolgálatunk átterjeszti Istent, az ő erejével fejtjük ki munkánkat, és nem a magunk igazolását, elismerését keressük, így minden világi tevékenység papi tevékenységgé válik.

Megvalósulhat az egybeolvadás,⁹⁶ az *áttetszővé* válás, áramlás.

Az emberben feszülő teremtő tevékenység, a kreativitás kivirágoztatja az egyént.

Arra a kérdésre, hogy mi szolgál legnagyobb meglepésére, Tadao Ando egyszer azt válaszolta, az, hogy ha az épület, melyet tervez, azon kívül, hogy jobbítja az emberek életét, még inspirálja is őket.

2.1.5 Minimum

John Pawson, a kortárs minimalista építészet egyik legkarakteresebb képviselője megütközve hallgatja, amikor saját lakóháza láttán kérdőre vonják: „nagyon szép, de hogyan képes így élni?“. Eleve téves a kérdésfeltevés, mert a lényeg az, hogy *hogyan* él, és a házának úgy kell kinéznie. A forma nem divatot követ, hanem életmódot. Az építészet a létezés

⁹¹ Anselm Grün – Alois Seufferling 104.o.

⁹² idézi Kunszt György, 213.

⁹³ *Bibliikus teológiai szótár*. 747. o.

⁹⁴ „Ha valaki beszél, mintegy Isten szavával szóljon; ha valaki szolgál, tegye azzal az erővel, amit Isten juttat, hogy Jézus Krisztus által mindenben megdicsőüljön az Isten. Övé a dicsőség és a hatalom mindörökkön-örökké. Ámen.“ (Péter 4,11)

⁹⁵ Grün – Seufferling 25. o.

⁹⁶ Platón az alkotással kapcsolatban úgy vélekedik, hogy a költő „mindaddig nem képes alkotni, míg az Isten el nem töltötte, józansága el nem hagyta, és többé benne nincsen értelem“ (idézi Grün – Seufferling, 22. o.).

módjának fizikai kifejeződése.⁹⁷ Ez az álláspont nagyon közel áll Malevics szuprematista funkcionálisához (ld. 1.2.2 fejelet).

Azt, hogy esztétikája nem egy stílus, „izmus”, Pawson a szó gyökeréről elnevezett *Minimum* című könyvében szemlélteti. A kivonást, csökkentést és lecsupaszítást társító, a negatív definíciót idéző minimum szónál szívesebben használja az *egyszerűség* fogalmát, melyet hiány helyett éppen a gazdagság jellemez, de ellenáll a szabatos meghatározásnak: a saját alkotómunkában – esetében a tervezéskor – egyfajta, már-már platóni *idea*,⁹⁸ melyből természetesen születik meg az ideális; a külvilág szemléletében, mások műveinek befogadáskor pedig *ráismerés*, a *felismerés* tárgya. A kötet ennek megfelelően szemlélteti az egyszerűség megannyi építészeti, művészeti és formatervezési példáján a történelem és a világ legszélesebb területeiről merítve, a következő tematikus csoportokban: *tömeg, fény, struktúra, rítus, táj, rend, behatárolás, ismétlés, nagyság, lényeg és kifejezés*. A széles merítéssel körültekintően kiküszöböli a minimum közkeletű, japanizáló redukcióját – a japán kultúra jelentőségének elismerése mellett; saját praxisa elindítása előtt ugyanis maga is tanult és dolgozott ebben az országban.

A kötet meggyőző ereje, sőt végső soron tartalmi mondandója a lényegét látó kiemelő pillantásban és a minőség megalkuvás nélküli megsűrűsítésének *gyakorlati* képességében rejlik. Szemléletében az egyszerűség olyan integratív minőség, amely *felfüggeszti a különbséget a funkcionális és nem funkcionális művészet között, átjárást létesít közöttük*. Elemi érték, mely e különbségtételt megelőzve olyan művekben, létezőkben ölt testet, amelyek egyszerűen azok, olyanok, amilyenek. A maguk valóságában önmagukra utalnak és látni engednek.

Pawson esszéje végén finom iróniával jelzi, hogy a minimum gyakorlata a mi kultúránkban kétségkívül a keresztény szerzetesi tradícióra megy vissza (az egyszerűség a hármasszerzetesi fogadalom egyike a tisztaság és a szegénység mellett). „Ha a jövőben valóban egy minket – fizikailag, vizuálisan és lélektanilag – kielégítő jelen vágya felé fordul érdeklődésünk, akkor képesek vagyunk-e kifejleszteni örökké érdekes formákat, amelyek kívül léteznek az idő és a divat erőin? Gazdagságra és érzékiségre nyíló hatalmas és paradox tartalékkal, azt hiszem, ezt ígéri az egyszerűség esztétikája. Lehet, hogy végül mégiscsak igehirdető vagyok.”⁹⁹

⁹⁷ Pawson – Orta: *To be minimalist ... or maximalist?*

⁹⁸ Pawson, *Minimum*, 17. o.

⁹⁹ Pawson – Orta: *To be minimalist ... or maximalist?* – Pawson építészeti munkássága több szálon kötődik a szerzetesi építészethez. A magyar bencés rend jelenleg az ő tervei alapján készül megkezdeni a gótikus pannonhalmi bazilika belső helyreállítását és megújítását. Ld. <http://epiteszforum.hu/node/6315>

2.1.6 Egyszerűség

„Az egyszerűség végső soron vallásos.
Olyan térbe vezet, ahol egymást kizáró ellentétek kereszteződnek...
A misztikusok számára az egyszerűség az a kényes pont,
ahol megszűnik az Isten és ember közötti elválasztottság.“
– Hannes Böhringer¹⁰⁰

az egyszerű összetettsége Eckhart Mester újraértelmezi a két testvér, Márta és Mária történetét: amikor Jézus betér hozzájuk, Mária lábaihoz leülve hallgatja, Márta pedig a háztartásban foglalatoskodik. Máriát a kontemplatív élet szimbólumának látja, aki nem jutott még olyan messzire, mint Márta, akiben a hétköznapi, gondokkal teli élet és a kontempláció egybeesik.¹⁰¹

„A simplicitas a humilitas egyik formája“ – magyarázza Böhringer –, „a filozófiai felemelkedés visszafordítása, a visszatérés a különösből és a kiemelkedőből a hétköznapi jelentéktelenségébe, az élet lapályára és ezáltal a fent és lent mindennemű hierarchiájának megszüntetése... A komplikált kizárja az egyszerűt, ezzel szemben az egyszerű képes a komplikáltnak és körülményesnek a magába foglalására; képes belső komplexitásként magába fogadni és öntudatos egyszerűségében, mint hiányzót felidézni.“¹⁰²

Az egyszerűség *lappangó* – ezért mindenekelőtt figyelmet, létezni hagyást és vállalást igénylő – *minőség*, mely a csendből, a nullpontból, a semmiből születik és oda tér vissza. Amennyiben a *humilitas*, az 'alázat' egyik formája, sok köze van a *földhöz* (humus). Különös sajátága, mennyire közel áll a praktikushoz, a funkcionálishoz anélkül, hogy azonos lenne vele. „Az egyszerű lekicsinyíti magát, szívesen rejtőzik a hasznosságba, a funkcionalitásba és a tárgyszerűségbe”.¹⁰³

A modern művészet azonban az önfelszámolás határán érinti az egyszerűséget – folytatja Böhringer –, a design-hoz és az építészethez tartó átmenetben, és innen nézve ritka, kivételes, különös, nehéz és komplikált. Dieter Rahms szerint a jó design a lehető legkevesebb design: egyetlen esélyünk a visszatérés az egyszerűséghez. Pawson úgy fogalmaz, hogy a tervezőnek az egyik legfontosabb – a társadalomnak pedig talán a legfontosabb – az a visszafogott, korrektív cél, hogy segítsen kitisztítani a káoszt, melyben élünk.

Hasonló a szépsége Kenji Ekuan formatervező ars poeticájának:

„Egyszerű élet. Kevesebb anyag, magas szintű minőség, szépség. Kevesebb anyagnak jó integrációja lenne, jó környezetet teremtve. Azt gondolom, ezek az esztétikai alapvetések illenének az átlagemberhez (átlagosan az embernek). Miután elvesztettünk valamit, vissza kell mennünk az eredethez újra. Azt gondolom, most ez a jövőkép.“¹⁰⁴

¹⁰⁰ Böhringer: *Szinte semmi*, 70. o.

¹⁰¹ uo. 68. o.

¹⁰² uo. 69. o.

¹⁰³ uo. 70. o.

¹⁰⁴ idézi Zalavári: *Ökodesign*.

A másokra irányuló figyelem szempontjából finom különbséget tesz a nyugati és a japán design között. A japán tervezők igyekeznek a majdani használó minden elképzelhető igényére figyelni az elsődleges funkción túlmenően. Ezért a termékeket gyakran ellátják olyan további funkcióval vagy berendezéssel, amelyet esetleg csak tízévente egyszer használnak. A gyártók, hogy figyelembe vegyék a felhasználókat, minden lehetséges funkciót igyekeznek számításba venni. Ha a termék sok funkciót és különleges berendezéseket kíván meg, a tervezőnek nehéz egyszerű designnal előállni. A terméktervezésnek ezért egyensúlyra kell törekednie az egyszerűség és a ritkán használatos funkciók beépítése között.

Ekuanál a design, az élet jobbításának forrása, egyszerűsége és kohézióra törekvés, egyedüli örökségünk, a természet tiszteletben (*awe*) tartásával.

„Ha látni akarsz, egyszerre lásd. Ha gondolkodni kezdesz, elveszíted a középpontot.”¹⁰⁵

nullpont Olyan sok réteg rakódott a tárgyi és környezeti kultúrára, hogy a primer élmények teljesen megszűnőben vannak. Ha egy homlokzat nem képernyőként énekel és táncol egyszerre, már figyelemre sem méltatjuk az épületet, noha lehet, hogy éppen ez épület a szó valódi értelmében.

A transzparencia értéktartománya mára hallatlan infláción esett át. A demokratikus berendezkedésben, melyet éppen átláthatósága miatt tartunk a legjobb – vagy a legkevésbé rossz – rendszernek, minden eddigénél sűrűbb átláthatatlanság tapasztalható. Ezért erősödik a tulajdonképpen redundáns igény olyan szervezetekre, mint a beszédes nevű Transparency International. A szabad média, mely a nyilvánosság korrektív és informatív erejének szinte egyetlen zálogaként adta el magát, sokkal inkább a rendszer korrumpált része immár, semmint egy ún. negyedik hatalmi ág: akár leleplez, akár maga lepleződik le, nem sok következménnyel jár.

A durva lemeztelenítés, a szemérmetlen csupaszság, a képzeletszegény, szó szerinti átlátszóság kultusza mind a kortárs autonóm, mind az alkalmazott művészetet áthatja, és az agyondolgozott, fényűző, hatásvadász kivitel csak a burokszerűen tervezett, fojtogató formák és kongó terek rosszfajta ürességét, anesztéziáját, elfedő mechanizmusait hangsúlyozza.

Minden valami más akar lenni.

Időről időre vissza kell térni az alapokhoz. Vagy még inkább, mindig, mindent a nullpontról kezdeni. Hogy amennyire lehet, visszajussunk a közvetlen élmény tiszta, artikulálatlan és magyarázat nélküli alapjához, ahonnan a forma és a formátlan fakad.

¹⁰⁵ Hemenway : *Keleti bölcsesség*, 140. o.

2.2 Szépség

2.2.1 Jelenlét

“A szépség kemény magva: összpontosult lényeg.”¹⁰⁶

Peter Zumthor, aki 2009 óta egyetemünk címzetes tanára,¹⁰⁷ kézművességgel kezdte pályáját, először kitanulta a bútorasztalos mesterséget, azután kezdte meg építészeti és belsőépítészeti tanulmányait.

Megnyilatkozásai éppen olyan tömörek, tiszták és lényegretörőek, mint épületei.

Akkor is, ha idéz. Például Handkét. “A szépség az olyan természetszerű és mesterkéletlen dolgokban rejlik, melyeket nem terhelnek jelek vagy üzenetek”¹⁰⁸. Vagy Calvinót. “A homályos, a határozatlan költője csak a pontosság költője lehet.”¹⁰⁹

Ebből azt vonja le magának tanulsággul, hogy “a sokrétűség és a gazdagság magukból a dolgokból fakad, ha pontosan megismerjük őket és engedjük érvényesülni.”¹¹⁰

A dolgok tiszta, prekonceptió nélküli szemlélésének gyakorlati példája a valsi gyógyfürdő tervezésének folyamata, melyet nem előre megfogalmazott szellemképekkel kezdtek meg munkatársaival, hanem egyszerűen megpróbálták megválaszolni a helyre, az építési feladatra és az építőanyagokra vonatkozó alapvető, elsősorban nem képszerű kérdéseket, mert az előképek és stilisztikailag előregyártott formaalképzések elzárják a lényeghez vezető utat. Céljuk a dolgokból kiinduló és oda visszatérő architektúra kidolgozása volt. Konkrét dolgokon itt a hegy, a kő, a víz, és az ezek öntörvényűségében való elmélyülés értendő. [23] Eredeti, “a civilizáció szempontjából ártatlan” lényegük megragadása. Ennek mélyén ott húzódik a kézműves alaphelyzete, aki ráhagyatkozik az anyagra és technikákra.

“Én személyesen még mindig hiszek az építészeti tárgy önmagában elegendő, testi egész voltában, ha nem is mint magától értetődő adottságban, hanem mint munkám, bár nehezen elérhető, de alapvető céljában.” “Én azt gondolom, hogy a művészi akotófolyamatokban, melyek végeredményük egész voltára törekednek, az ember újra és újra arra tesz kísérletet, hogy a végeredménynek olyan jelenlétet kölcsönözzön, mint ami a természetben vagy a nőtt környezetben található dolgok sajátja.”¹¹¹

Mintha azt mondaná, hogy *csak az lehet jelen, ami már ott volt. Nem az elmúlt tolvakvó restaurációja és erőszakos életben tartása, hanem a keletkezéstől a gyarapodáson és pusztuláson át kiszabott idő éppen elegendő bősége.*

Zumthor eltöpreng, vajon miért olyan ritkán próbálunk szerencsét a kézenfekvő, szemünk előtt levő dolgokkal, s miért vagyunk újabban olyan kevés bizalommal az

¹⁰⁶ Zumthor: *A szépség kemény magva*, 264. o.

¹⁰⁷ http://w1.mome.hu/esemenyek/peter_zumthor_a_mome_cimzetes_egyeteremi_tanara.html

¹⁰⁸ idézi Zumthor Handkétől, i. m. 264. o.

¹⁰⁹ Zumthor idézi Calvinót, i. m. 264. o.

¹¹⁰ i. m. 265. o.

¹¹¹ Zumthor, i. m. 266. o.

építészetet alkotó ősrégi dolgok (anyag, szerkezet, támasz és teher, ég és föld) iránt, miért olyan csekély a bizalmunk a terekben.

“Úgy érzem, létezik az épületek *szép hallgatása*, amit olyan fogalmakkal kötök össze, mint higgadtság, jelenlét és integritás... melegség és érzékiség; épület legyen, az, ami, ne jelenítsen meg semmit, de legyen valami.”

A konkrét tervezésnél a dolgok valósága a kérdés, mert mindig tárgyi világban találjuk magunkat, *akkor is, amikor gondolkodunk*: “az építészet valósága a teste, ami konkrét, ami formává, tömeggé és térré vált. Nincs más eszme, mint ami a dolgokban van.”¹¹²

Ugyanezzel az alapmozdulattal teszi le tárgyait a földre, bízva abban, hogy jövőjük “a természetben vagy a nőtt környezetben található dolgok” közé szervesíti őket.

“ne akarjunk épületekkel érzelmeket kelteni, de az épületekhez engedjünk érzelmeket. Maradjunk sziklaszilárdan a tárgynál, a megalkotandó dolgok lényegénél, és bízunk benne, hogy majd kibontakozik épületünk saját ereje, hogy nincs szükség művészies körítésre, elég, ha szabatosan, jól kigondoljuk, helyének és rendeltetésének megfelelően”.¹¹³

2.2.2 Idő

az idő transzparenciája Az alkotómunkámat kísérő kereső gondolkodás e pontján egyre világosabb, hogy az engem foglalkoztató esztétikai inspiráció – szépségérzet – többrétű viszonyban áll az idővel.

Egyfelől ott van a mű születésének kívülsége a vulgáris időn (Malevics, ld. 1.2.1 fej.), „az értékítéletek változékony játékaival“ szembeszegülő művészi érték igénye (Malevics, ld. 1.3 fej.), „az idő és a divat erőin“ kívül létező „örökké érdekes formák“ (Pawson, 2.1.5 fej.) reménye.

Másfelől pedig: a teremtettség kozmikus látóhatára, az időt magán áteresztő, sűrítő anyag (Haraguchi, 1.4.6 fej.), a természetesen növekedett dolgok jelenléte, valamint az „ősrégi dolgok (anyag, szerkezet, támasz és teher, ég és föld)” (Zumthor, 2.2.1 fej.) iránti bizalom.

Vajon ellentmond-e egymásnak ez a két vonulat? Nem, ellenkezőleg: művészi egymásra vetülésük nem más, mint *az idő transzparenciája*, mert csak az időben mint élettérben radikálisan jelenlevő mű az, melynek – ahelyett, hogy futurisztikus lenne – jövője van. Oppozíciónál mélyebb összetartozásukat olyan mozgásban látom együtt, mint Malevics fekete és fehér négyzetét a közös fehér alapon,¹¹⁴ mint a telített ürességet és a maggá összpontosult lényegét.

¹¹² Zumthor, i. m. 266. o.

¹¹³ Zumthor, i. m. 264. o.

¹¹⁴ vö. a zen párbeszéddel Yanaginál (*The Unknown Craftsman*, 138. o.):
„Chao-Chou: Melyikben vagy a kettő közül: fényben vagy sötétségben?”

wabi-sabi Semmilyen más esztétika nem alkotott olyan átfogó és összefüggő elképzelést a szépségről, amelynek záróköve az idő, mint a japán kultúra a wabi-sabi fogalma. Teljes hatóköre valójában túlmutat a művészetben és egész életmódot jelölhet, kiterjedve olyan területekre, amelyeket európai terminusokkal a metafizika, az értékstan, a lelki habitus, az erkölcsi szabályok és az anyagi minőségek témaköreiben tárgyalnánk.¹¹⁵

Felőlünk nézve a wabi-sabi egyfajta anti-esztétika, melyhez hasonló minőségek Nyugaton szigetszerűen bukkannak fel (pl. *arte povera*). Első közelítésre rusztikus, egyszerűt, kifinomulatlant, akár primitívet jelent, noha mindez legfeljebb impresszió szinten lehet érvényes.

Az összeforrt, illetve mára felcserélhető szópár két tagja eredetileg mást jelentett:

- **wabi**: a természetben, a társadalomtól külön élt, magányos élet nyomorúsága; lehangolt, szenttelen, örömtelen lelkiállapot;
- **sabi**: fakó, szikár, fonnyadt.

Később, a XIV. századtól fokozatosan mindkét szó értelme pozitív értelmet nyert, és immár a remete és az askéta önkéntes egyedüllétében és önkéntes szegénységében rejlő lelki és szellemi gazdagságra kezdett vonatkozni,¹¹⁶ esztétikai értelemben pedig az élet apróságainak kifinomult értékelésére és a természet mellékesnek tűnő jelenségeinek szépségére. Ebben a kontextusban a két tag jelentéstartománya körülbelül így oszlik meg:¹¹⁷

wabi	sabi
életmód, szellemi út	anyagi tárgyak, művészet és irodalom
belső, szubjektív	külső, objektív
filozófiai építmény	esztétikai eszmény
térbeli események	időbeli események

A tárgyi világban, így – bizonyos áttételekkel – a művészetben ez olyan dolgok kiemelt értékelését jelenti, amelyek szépségét éppen a természetes folyamatok behatása, az idő patinája és a használat keresetlen nyomai adják.

“A wabi-sabi dolgok a megfagyott idő kifejeződései. Olyan anyagokból készülnek, amelyek láthatóan kiszolgáltatottak a lepusztulásnak és az emberi használatnak. Az elszíneződés, rozsdás, kopás, folt, gyűrődés, zsugorodás, szikkadás és repedezés nyelven rögzítik a Napot, a szelet, az esőt, a hőt és a hideget. Rovátkáik, csorbáik, horzsolásaik,

Szerzetes: Egyikben sem.

Chao-Chou: Akkor a kettő között vagy?

Szerzetes: Nem vagyok ott sem.

Chao-Chou: Akkor egyszerűen ezekben a szavakban lakozol: 'sem fényben, sem sötétségben, sem e kettő között'?

Szerzetes: Én vagyok e szavak ura és én használom őket.

Chao-Chou: Ezt a választ akartam hallani.”

¹¹⁵ Koren: *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers* c. könyve alapján; idézetek Czigány Ákos fordításában (kézirat, 2009).

¹¹⁶ Pawson ebben az értelemben hivatkozik a wabi-ra mint a minimumban kifejeződő esztétikai értékrend egyik fontos forrására (*Minimum*, 13. o.).

¹¹⁷ Koren: *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers*, 23. o.

sebeik, horpadásaik, lepattogzásaik és az avulás egyéb nyomai a használat és a visszaélés tanúi. A wabi-sabi tárgyak a pusztulás (vagy az anyaggá visszaalakulás) szélén – elhaló, törékeny vagy kiszáradt állapotban – is sértetlen tartást és jellemerőt mutatnak.”¹¹⁸

Innen érthető, hogyan nőhetett ki ebből a kultúrából újabban egy rendkívül magas szintű fotóművészet, mely *a Napot rögzíti*,¹¹⁹ az pedig – szakterületemre vonatkoztatva – még inkább, hogy miért a földből vétetett kerámia vált a wabi-sabi szépségeszmény központi tárgyává.

2.2.3 Látás

a szépség tapasztalata Soetsu Yanagi, akinek elméletírói és szervezői munkássága nagyhatású védőbeszéd a kézművesség mellett, a wabi-sabi esztétikának megfelelően többször megerősíti, hogy a szépség kiválasztásának kulcsa a látó szem. E látásmód paradoxonja, hogy lényegében születéssel kapott, intuitív, *természetes* képesség – a tanult ehhez képest csak másodlagos lehet –, ugyanakkor értékrend függvénye. A természetes képesség tárgya maga a természet, melynek *mozgásban látással* lehet megtalálni azt a nézetét, melyből olyan mintázatot alkot, amelyből nézve önmagánál is önmagábbá változik. Ebben az átváltozásban születik meg az absztrakció:

“Nézőpont nélkül a látás nem különbözik a nem látástól. Bárki *láthatja* a növényt; de nem mindenki látja ugyanúgy, és még kevésbé fogja fel szépségét. A növény szépsége csak annak a nézőpontnak a hozzájárulásával tárul fel, amely szépnek látja.”¹²⁰

a szépség tárgya A paradoxon tárgyi oldala – az, hogy mi a szép tárgy és mitől az – további aspektusokra bontható, de az bizonyos, hogy nem vezethető vissza formai jegyekre.

Az egyik aspektus az értékalapú szemléletből fakad.¹²¹ Így válik érthetővé, hogy Yanagi döntő opciója, a népi kézműves tárgyak szépségének dicsérete, az egyéni művészi tárgyak másodlagos értéke és a sorozatgyártás éles kritikája nem ízlésbeli vagy ideológiai megfontolásokból, hanem abból fakad, hogy a kézművesség kultúrája egy olyan emberkép és közösségi életmód része, amely jobban megfelel az egészséges emberi természetnek, mint a magányos egyéniség és a tömeges ipar rossz konstrukciója.¹²²

¹¹⁸ Koren: *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers*, 62. o.

¹¹⁹ ld. Czigány: *Idő-idő* c. esszéjét.

¹²⁰ Yanagi: *The Unknown Craftsman*, 113. o.

¹²¹ Yanagi: *The Unknown Craftsman*, 111. o.

¹²² Érdemes megemlíteni, hogy nálunk Janáky István az építészeti szépség rendkívül hasonló felfogása mentén a spontán és anonim épületek nagyszabású tablóját és dicséretét adja *Az építészeti szépség rejtekei Magyarországon* című könyvében.

a zen szépség A kézművesség melletti döntés másik összetevője – a kész tárgy sajátosságai helyett – a tárgy keletkezéséből indul ki, vagyis *születésének, megalkotásának transzparenciájából*.

Eszerint az szép, ami önkéntelenül, egyedül egy jól ismert funkció betöltésére születik meg, amivel a készítő csak asszisztál, a nagy mennyiségű munkában és a tradícióban kiforrott gyakorlatnak köszönhetően szinte öntudatlanul, és természetesen névtelenül. Vagyis úgy létesül, mint a természet, s mivel a tudat ugyanilyen természetű, azaz természeti létező, csak az ilyen tárgyakkal képes közvetlen kapcsolatba lépni. Mivel a természet lényege a gazdag, keletkezéssel teli és ellentmondásoktól mentes semmi, az a tárgy, amelyik megszólítja az önnön ugyanilyen centrumát, semmijét, kioltását (*zen mushin*) kereső tudatot, önmagától minősül természetesnek és ennyiben tökéletesen szépnek.

A mi nyelvünkön pozitívabban hangzó szóval úgy is fogalmazhatunk, hogy nyitottság találkozhat a nyitottsággal: ez a közvetlenség és akadálymentesség értelme. E nyitottság par excellence tárgyi megfelelője a felül nyitott forma: az edény.

Szépségének ideje pedig az idő radikális transzparenciája. “A szépség érzete hasonlóan időtlen: mondhatjuk, hogy *pontosan ebben a pillanatban* létezik, nem köti múlt, sem jövő, és egy szép tárgy, mondhatjuk, *pontosan itt* létezik, nem köti jobb, sem bal.”¹²³ Ez szorosan összefügg a szép tevékeny vizuális genezisével, amennyiben a “szem munkája túllépi az időt”;¹²⁴ s amennyiben a szem munkájának feltétele a fény, annyiban *az idő áttetszősége a fény jelensége*.

2.2.4 Edény

Ez a nyitottság azonban nem a kongó doboztér teljes átlátszósága, hanem az a *transzparens előttes*, ahol még nem különül el – de ahonnan kiindulva később elkülönböződik – átlátszóság és átlátszatlanság, zártság és nyitottság. Yanagi a Buddha-ábrázolások leeresztett szemhéjával illusztrálja ezt, ahol a félig nyitott, félig zárt szem köztessége ugyanaz a szépség, mint a nyugati világ legszebb képének tartott Mona Lisa ajaktartása valahol a mosoly és a komolyság között.

Az edény szépsége (*shibui*) az üres mag őre; felfedezése pedig a használó feladata.¹²⁵ A szépség tehát nincs készen, nem teljes és nem tökéletes. A teljes tárgy nem hagy helyet szemlélőjének, akinek az a hivatása, hogy látása által társalkotó legyen. Ez azonban nem a vizuális adorációban vagy a gyűjtői birtoklásban teljeseedik ki, hanem a használatban, melynek példaszerű alkalma a teaszertartás.

¹²³ Yanagi: *The Unknown Craftsman*, 153. o.

¹²⁴ Yanagi: *The Unknown Craftsman*, 178. o.

¹²⁵ Yanagi: *The Unknown Craftsman*, 124. o.

2.2.5 Szertartás

„A teaizmus a mindennapi élet mocskos tényei közt megjelenő Szép imádatán alapuló kultusz.”

– Kakuzo Okakura¹²⁶

“... nem személyes ösvény, hanem az emberiség országútja”

– Soetsu Yanagi¹²⁷

a tea útja A japán hagyomány egyértelműen a teaszertartást alapító mestereknek tulajdonítja azt a szabad és elfogulatlan látást, mellyel az említett névtelen, dísztelen, olcsó népi fazekastermékeket válogatták és emelték ki a ceremónia eszközeiül. Ez az áttemelő mozdulat – a Duchamp-féle readymade gesztus páratlan előfutára – szentesítette az imént bemutatott szépségfelfogást, melyet nem az élettől elválasztva, hanem annak mélyén találtak meg. Ez a tiszta látás alapvetően hit természetű.¹²⁸

a szoba A teaszoba, mely kezdetben a nappali egy leválasztott szeglete, később különálló kerti épület, a *szukija* (eredeti írásjelének jelentése, a ‚képzelet tere‘, költői ihletnek teret adó alkalmi építmény) ma az ’üresség terét’, az ’aszimmetria terét’¹²⁹ is jelentheti. Realitása a tető és a falak által közrefogott térben, nem a tetőben és falakban magukban lelhető fel.¹³⁰ Architektúrájához a zen kolostorok szolgálnak mintául. Előfordul, hogy az építőanyagok viszonylag alacsony feldolgozottsági szinten, csaknem talált állapotban kerültek beépítésre. Egy szép ág a maga hajlásaival, szabálytalanságaival szinte úgy lehet jelen a teaházban, ahogy az érzékeny szem megpillantotta.

A *rodzsi*, a teaházig vezető kerti ösvény szerepe a felkészítés, a külvilágból átvezetés, a meditáció első szakasza. Friss érzékekkel tölti el a közeledőt, hogy aztán teljesen átélhesse a teaszoba élményét.¹³¹

Hangsúlyos szerepet játszanak az átmeneti terek [24], a teaház *áttetsző* (nem átlátszó!) *shoji* panelei, a falelemek elmozdíthatók, a közbülső terek „külső” és „belső” közt segítik az átmenetet. Az *engawa* veranda, terasz, a meditáció helye egyben. A házba belépéskor a figyelmet a *tokonama* (alkóv) mélyedésében elhelyezett kép vagy virágkompozíció vonja magára, amit a házigazda a vendég épülésére és örömeire mutat be és rendszeresen változtat. Ennek dicséretével kezdődik a beszélgetés.

elvek A tér tartalma a teaszertartás négy alapelve, a harmónia (*wa*), a tisztelet (*kei*), a tisztaság (*sei*) és a békesség (*jaku*) szerint alakul. A cselekvés és kellékei egy összetettségekben egyszerű állapot befogadásáért működnek együtt, melynek fő értékei a következők.

Rugalmas, spontán, rögtönző (*mujo*). Kerüli a könnyen előrelátható tér-történeteket, kedveli a váratlant. Hozzájárulnak az elmozdítható falelemek, melyek a nap és évszakok

¹²⁶ Okakura: *Teakönyv*, 19. o.

¹²⁷ Yanagi: *The Unknown Craftsman*, 181.o.

¹²⁸ Yanagi: *The Unknown Craftsman*, 178. o.

¹²⁹ A japán esztétika kerüli a szimmetriát, mert gátolja a képzelet frissen tartását.

¹³⁰ Okakura, 72. o.

¹³¹ A japánok nem tesznek határozott különbséget építészet, kert és természet között, a tájkertészet a szépművészetek ága.

során változtathatók (*shoji* panelek). Minden dolog és lény állandó, folyamatos változás állapotában létezik.

Visszafogott, nem egészen szabályos, „fanyar” (*shibui*). Nem erős, nem pontos, nem bonyolult, nem tolakvó, nem kérkedő. A befejezetlenség szabad teret ad a képzeletnek (például befejezetlen mondat, nem teljes alakzat).

Hirtelen pillantás, futólagos felcsillanás az idő radikális redukációjában. Egy tárgy hirtelen megpillantása esztétikai élményt okozhat. Illetve alkothat, mint Tadao Ando tervezési technikája: a hosszú, vázlatok nélküli lappangó szakasz után néhány perc alatt papírra vetett ötlet az idea megfogalmazása és épületté válása.

Komolyság és öröm. Egyfelől a ‚tárgyak szomorúsága’ (*mono-no-aware*). A természettel együtt létezés érzelemű felismerése. Másfelől gyönyör és szépség (*okashi*). Olyan valami, ami mosolyt varázsol az ember arcára. Egyenes, nyílt érzés.

Udvariasság, kifinomultság (*miyabi*). A csend szépségére és élvezetére vonatkozik, a kifinomultság felelmes érzését, a legmagasabb eleganciát rejti magában. Megtestesíti a virágzó szilvafák ága, egy hölgy ingujjának megpillantása stb.

Megmagyarázhatatlan, mély érzés a *yugen*. *Yu* mély, titkos, *gen* sötétség, titkos tanítás. Távoli és misztikus. Csak sejthető, intuícióval közelíthető meg. Legjobban a *no* színház szimbolizmusában ölt testet, a színésznek az ábrázolt valóság mögé utaló egyetlen mozdulatával, vagy a japán festmény örökkévalóságot sejtető definiálatlan részleteiben.

A teaszertartás a japán kulturális eszmény szintézise, egyszersmind forrása, mely egymással eseményszerű összefüggésben határoz meg olyan területeket, mint a vallás, a filozófia, az öltözködés, a viselkedés, a táplálkozás és a művészetek. Szerkezete anti-hierarchikus, semminek nincs kisebb vagy nagyobb szerepe az egységen belül. A kiemelő tekintet szentélyében a díszítőelemek is funkcionálisak az eseményszerű nagy egészben, illetve a használati eszközök, köztük az edények önmagukért is az esztétikai szemlélet tárgyai. *Nincs tehát különbség, inkább transzparencia működik autonóm és alkalmazott művészet között.* A tea magunkhoz vétele az edény ürességének, nyitottságának befogadása, mely egyszerre testi és szellemi szubsztancia.¹³² [25]

¹³² A mi kultúránkban a bor fogyasztása kap ehhez fogható rangot, látványos különbségekkel. A bor edénye a teljesen átlátszó üvegpohár, mely még ha exkluzív termék is, légies, dekoratív és használat után felejthető segédkonstrukció csupán az ital összes tulajdonságának maradéktalan átvilágításához, kifagztatásához. Éles a kontraszt az átlátszatlan kerámia csésze szellemi transzparenciájával.

Könnyek (installáció)

Négyzet alakban, 9x9 rácsban 81 db apró sorozatgyártott porceláncsésze helyezkedik el. Mindegyikben egy-egy üvegesre kiégő cseppbe gyűlik az a máz, amely normál esetben szokásos fényes fehér felülettel vonná be a tárgyakat. Az értelmezés nyitott: burok és mag helycseréjét, egy ivószertartás iteratív mintázatát vagy számolatlan könnycseppet látunk? A sírás egyszerre egyensúlyvesztés és annak visszanyerése. [25/A]

Eső a városban (installáció)

A *Könnyek* párdarabját alkotó installációban 3x3 db finom kézi torzítással egyedivé tett porcelánkocka tetejére hullottak mázcseppek. Mintha épp ez mozdította volna ki őket teljes egyformaságukból. [25/B]

Keresztút

A rituális kontextus, miként a teaszertartásban, megelőzi az autonóm és az alkalmazott művészet kettéválását. Sajátosan érvényes ez erre a 14 db papírporelán reliefre, mely akár absztrakt sorozatként, akár a passió állomásainak meditatív jelzéseiként szemlélhető. A négyzetes lapokon az egyenlő szárú görög kereszt minimális mértékű, háromdimenziós mozgása követhető, mely feloldódik a felületképzés másik ikonográfiai előképében, a keresztút eseményei során többször felbukkanó lepelben. *Fehér fehéren*: az alapul vett alakzat Malevicsnél – fehér alapon – mind fekete, mind fehér keresztként, illetve „harmadik szuprematista alapelemként” megtalálható.¹³³ [25/C]

¹³³ 1915, 1920, illetve 1927. Malevich: *Suprematism*, 121., 229., 93. o.

3

Fények
– Poétika –

3.1 Expozíció

3.1.1 Talált tárgy

A wabi eszmény időérzékenysége (2.2.2 fej.), az idő áttetszőségének fényhez rendeltsége (2.2.3 fej.), valamint a készen talált, kiemelt és áttemelt tárgy mozzanata (2.2.5 fej.) fokozatosan előrajzolja egy önálló műfaj, a fénykép fenomenológiáját. Ez közvetlenül exponálja saját művészi pozícióját (erre a következő, 3.2 fejezetben térek rá), mely mestermunkámban ölt testet.

Duchamp ismétlése „A fényképezés olyan, mint egy talált tárgy [object]. A fotográfus sosem csinál tárgyakat [subject], csak képeket lop a világból. Tehát alapvetően talált tárgy¹³⁴ – világítja meg a mélyreható átvitelt Hiroshi Sugimoto fotóművész egy saját munkája kapcsán, mely egyszerre ismétlés és hommage a talált tárgy – a ready-made – modern inventorának egy olyan művére, amely eredeti tárgy létére is reprodukcióban létezik.

Sugimoto elgondolása az volt, hogy Marcel Duchamp főművének, a *Nagy Űveg*nek a replikáit fotózva egy harmadik generációs másolatot hozzon létre. Miután rengeteg időt töltött a tokiói másolat fényképezésével, az eredetivel szembekerülve megdöbbenett annak hihetetlen ereje, szemben a másolatokkal. Meglátta benne az alkotó szellemét. Bár Duchamp nem tulajdonított jelentőséget eredetinek vagy másolatnak, sőt korszakos művészi tette épp e kettősség kijátszásában – *transzparenciájában* – állt, Sugimoto mégis visszaveszi a különbséget, a fotó sajátóságaként negyedik dimenzióként hozzáadódó értéket: az időt.

Itt válik fontossá, hogy a *Nagy Űveg*, Duchamp tárgya mint a fénykép tárgya *átlátszó*. A másolat másolása az ismétlés transzparenciáján keresztül a világos-sötét tónusviszonyok negatív/pozitív átforgatásához vezetett, ahol végül egy *negatív lett a pozitív*. „Nagy fekete sátorral borítottam *A Nagy Űveget*, hogy képe világosan megjelenhessen a fekete háttér előtt. Majd lefényképeztem, így nagyon áttetsző. Ezután pedig a negatív pozitívként szolgál, mert

¹³⁴ Sugimoto: *Marcel Duchamp's Influence*.

tiszta fekete háttér. Negatívként nem más, mint tiszta, áttetsző üveg. Úgyhogy az én változatom visszatér az eredetihez annak ellenére, hogy pozitív-negatív megfordítás.”¹³⁵

3.1.2 Árnyék

„Ha nem lenne árnyék, nem lenne szépség.”
– Jun'ichiro Tanizaki

árnyékszék A sötét sátor kulturális háttérében, mely a tökéletesen átlátszó, korszaknyitó nyugati műalkotás fényképezését szolgálta, a fény pozitív hiányának sajátosan keleti helyiértéke húzódik, melynek Jun'ichiro Tanizaki *Árnyékok dicsérete* (1933) című klasszikus esszéje állított apológiát.

Emlékezetes az a jellegzetesen rejtett humorú felütés, melyben a japán téralkotás – a házépítés – témáját a hagyományos *árnyékszék*³⁶ magasztalásával indítja. Tanizaki nem habozik hosszan taglalni azt a meghökkentő nézetét, hogy a kerti mellékhelyiség-épület a japán építészet legesztétikusabb eleme, felülmúlhatatlan eleganciájával, zavartalan nyugalmat sugárzó, finomra csiszolt fa falaival, természetközelségével, magányos elmélkedésre hívó, költői (sic!) hangulatával. Végül kijelenti: „bárki, akinek tradicionális építészeti ízlése van, egyet kell értsen, hogy a japán árnyékszék tökély.”¹³⁷ Csalódottan állítja szembe vele a nyugati toalettek tisztátalanság-komplexusát, rideg szabványberendezését, tapintatlanul ragyogó fényes fehér kerámia szanitereit.

derengő tér A mindvégig egyéni stílusú manifesztum ezt követően fejti ki fő téziséit, mely szerint a japán térképzés első mozdulata, hogy árnyéket borítson a földre, majd köré építse az azt burkoló és megtestesítő házat. „Helyet csinálva, ahol lakhatunk, először kifeszítettünk egy napernyőt, hogy árnyéket vessen a földre, és az árnyék tompa fényében összeraktuk a házat.”¹³⁸ A hagyományos építőmesterség mindenekelőtt kijelölte a súlyos árnyéket vető tetőszerkezetet. Mivel nélkülözték az üveget, betont, téglát, az építők alacsony tetőt készítettek messzire kinyúló eresszel, mely nemcsak az esőtől és a széltől védett, hanem rendkívül lecsökkentette a beltérbe jutó világosság mennyiségét.

„A minőség, amit szépségnek hívunk, mindig az élet valóságából kell, hogy kinőjön, és őseink, akik kénytelenek voltak sötét szobákban lakni, hamar felfedezték a szépséget az árnyékokban, melyeket végül a szépség szolgálatába állítottak.”¹³⁹

¹³⁵ Sugimoto: *Marcel Duchamp's Influence*.

¹³⁶ A magyar nyelvű megértést szerencsésen segíti ez a szavunk. Az *árnyék* előtagban a „fészter, szín, sátor” jelentés tükröződik, ugyancsak a lakóházon kívüli elhelyezkedésre utalva, ami falusi építkezésünkre is jellemző (vö. *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1984, 1. kötet, 179. o.)

¹³⁷ Tanizaki: *In Praise of Shadows*, 5. o.

¹³⁸ Tanizaki: *In Praise of Shadows*, 17. o.

¹³⁹ i. m. 18. o.

A belső terek puszta fallal és puszta fával vannak kijelölve, így a fény az árnyékkal formákat képezhet az ürességben. Éppen a legsötétebb térrész, az alkóv kap kitüntetett figyelmet; egy mélyedés, ahol egy odahelyezett természeti tárgy vagy műalkotás tökéletes csendje honol, és amit sosem érint napfény. A világosság tompán szűrődik be a shoji papírpaneelen keresztül.

Az eredetileg kínaiak által kifejlesztett papír és annak változatai egyfajta melegség és nyugalom érzetét kínálják. A nyugati papír elfordítja magától a fényt, a japán magába fogadja, miként „a frissen hullott hó finom felülete, nem ad hangot, amikor összegyűrik, vagy hajtogatják, tapintásra csendes és simulékony, mint egy falevél”.¹⁴⁰ (A shoji panelek fényhatása igen közel áll az áttetsző porcelánéhoz, ezen belül az általam előszeretettel használt papírporelánhoz – ld. alább, 4.2 fejelet.)

Továbbhaladva Tanizaki a japán környezet sok egyéb példáján (lakk, nó színház, kozmetika, *kerámia* stb.) szemlélteti azt a tárgykultúrát, amely az árnyékosság sokféle szinesztétikus változatát, a fénytelen, matt, meleg, lágy, patinás, halk stb. anyagokat, felületeket, atmoszférát, sőt viselkedést preferálja a minden sarkot és rést kivilágító nyugati reflexekkel szemben.

láng feketében A fény természetes elhalását elfogadó sötét térben, mely a gazdag üresség újabb szinonimája, Tanizaki szerint egyedül a gyertyaláng biztosítja azt az eleven, imbolgó megvilágítást, amelyben minden, akár látható, akár láthatatlan, igazi szépségét elnyeri.

Itt veszi át az inspirációt Sugimoto egy másik fotósorozata, melynek kötetben is megjelent címe ugyanazt a címet viseli: *Árnyékok dicsérete* (1998) [26]. Mint a művész írja:

„Jun'ichiro Tanizaki japán író megvetette a modern civilizáció által kidolgozott 'erőszakos' mesterséges fényt. Én szintúgy korszerűtlen vagyok: ahelyett, hogy a kortárs élvonalat élném, nyugodtabban érzem magam a távoli múltban. A tűz megszelídítése bizonyára az embernek a többi faj fölé emelkedését fémjelzi. Az utóbbi néhány millió évben lángokkal világítottuk meg az éjszakát. Úgy döntöttem, hogy rögzítem 'egy gyertya életét'. Egy késő nyárközepi éjszakán kinyitottam az ablakokat és beengedtem az éjjeli szellőt. Meggyújtottam egy gyertyát és kinyitottam kamerám lenséjét. Miután több óráig lobogott a huzatban, a gyertya kialudt. Megízelve a sötétséget, lassan becsuktam a zárat. A gyertya élete éjszakáról éjszakára változott – intenzíven égő rövid, egyenletesen lobogó hosszú éjjelek –, mind más, utóizzásában mégis ugyanolyan szép.”¹⁴¹

Sugimoto több sorozatában folytatja hasonló közvetlenséggel valamely nagy elődje munkáját, az ún. *honka-dori* gyakorlatára hivatkozva.¹⁴² A 'dallam felvételét' jelentő kifejezés

¹⁴⁰ i. m. 10. o.

¹⁴¹ Kerry – Elliott (ed.): *Hiroshi Sugimoto*, 207. o. – Önálló album: *Sugimoto: In Praise of Shadows*. Kyoto: CCA Kitakyushu and Korinsha Press, 1998

¹⁴² Kifejezetten a *Píneafák* (2001) c. sorozatban, melyben Hasegawa Tohaku hírneves tusfestményeinek (1590 k.) látványához kerestett tájat, majd „újrafényképezte” a tájképet (Kerry – Elliott (ed.): *Hiroshi Sugimoto*, 245. o.; ugyanez online: <http://www.sugimotohiroshi.com/pinetrees.html>).

a japán kultúrában az *hommage*-hoz hasonló jelentéssel bír (ld. 1.4 fej.), noha a talált tárgy poétikájába is beilleszthető (ld. imént, 3.1.1 fej.), amikor az utód az előd vállára állva folytatja, továbbmondja a tőle kapott inspirációt. Nem plágiumnak, hanem a kánont életben tartó, dicséretes fáradozásnak tartják.

Saját pozícióm (ld. alább, 3.2 fej.) viszont épp Sugimoto sorozatával van hasonló viszonyban. Ezek a fényképek egy *teljes leégés időtartamán át tartó hosszú expozícióval* készültek: munkám szempontjából *az élőlánggal fűtött fatüzes kerámiakemence téridejének elemi metaforái*.

Sugimoto fényképei a sorozat címét megfordítva valójában a fény dicséretét zengik, melynek természet szabta tartamát páratlan közvetlenséggel rögzítik a fotografikus nyomban. Ezt a lehetőséget bontotta ki az az installáció (Center for Contemporary Art, Kitakyushu Project Gallery, Japán 1998) [27], amelyben az átlátszó acetátra nagyított fotókat diapozitívként használta, és önnön tárgyuk, a gyertyák mint diavetítő fényforrások fényével a kiállítóterem falára vetítette. A falon kirajzolódó *mozgóképek* tehát immár az árnyék autentikus fényéről (Tanizaki) készült fotografikus nyom árnyéka; egyszerre negatív és pozitív, sötétség és fény, árnyék és tükörkép, kép és valóság a tiszta transzparenciában.

színes árnyék fehéren Egyik legújabb, és talán első színesben készült sorozatának újra az árnyékot állítja a középpontjába Sugimoto. A téma keretét ismét egy üres enteriőr adja, mely azonban nem fekete, mint az *Árnyékok dicsérete* éjszakai szobája, hanem nappali fehér. Az *árnyék színeiben* (*Colors of Shadow*, 2004-2005) egy reliefszerűen kiképzett falat fényképezve azt fürkészi, vajon valóban szürke-e minden árnyék, vagy talán színes is lehet, és ha igen, milyen színű. A kész felvételeken az árnyékok többféleképp és nagyon finoman színesnek, de *monokrómnak* tűnnek. [28]

Szokatlanul erős hangsúlyt kapnak az árnyék vásznául, kifejezetten erre a célra szolgáló falak. A munkálatokat hagyományos japán kézműves belsőépítészeti eljárásokkal végeztette el Sugimoto. A háromféle szögben, 90, 55 és 35 fokban kiképzett falakat három – két különböző szürke árnyalatú és egy záró – rétegben japán vakolat (*shikku*) fedi, mely a lehető legegyszerűsebben nyeli el és veri vissza a fényt.

Számomra fontos és jelentős egybeesés, hogy Sugimotoval körülbelül egyidőben, de ezt a sorozatát még nem ismerve festettem azokat a plasztikus Malevics- és Josef Albers-hommage reliefjeimet [17, 19, 20], amelyeken a négyzetes alapsémák térbe emelésével és süllyesztésével létrejövő új, az eredeti képsíkhöz képest merőleges, színre festett felületekről a képsíkra vetülő színes árnyékok kapnak kulcsszerepet.

3.1.3 Hosszú expozíció

„Az emberi szem, zár nélkül, lényegében egy hosszú exponálású ['kitettséggű'] kamera.”
– Hiroshi Sugimoto¹⁴³

vetítívásznak Sugimoto nem a lobogó gyertya elemi világosságánál alkalmazta először a mozgófényes diavetítés képalkotó erejét. *Filmszínházak* (*Theaters*, 1975-2001) című, nemzetközi rangját megalapozó klasszikus sorozatában egy-egy mozifilmet fényképezett le teljes hosszában úgy, hogy az előadás elejétől a végéig nyitva hagyta a kamera zárját. A hosszú expozíció folyamán a filmvásznonról visszaverődő rengeteg fény kiegészítette a film képeit a fotón, így annak helyén egy hófehér, üres téglalap maradt, miközben a mozi sötét enteriőrje ennek reflexfényében dereng. [29] Mindez nemcsak a több – valós és fiktív – idősíkek egymásra vetülése és a fenségesen tartalomgazdag üresség centralitása miatt érdekes, hanem azért is, mert mintha művészi megfogalmazást adna annak, ahogyan Moholy-Nagy minden lehetséges kép, azaz fény- és árnyékhatás projekciós vásznaként értelmezte Malevics fehér négyzetét (ld. disszertációm kiindulópontját: 1.1 fejj.).

Egy lépéssel tovább pedig, a fényérzékeny vászon metaforájával a fény művészi alakításának és rögzítésének műfajára, a fotográfiára, és annak legközvetlenebb formájára, az általa elnevezett fotogramra utalt, melynek művészi alkalmazása munkásságának egyik legjelentősebb része. Nemcsak (a tárgyak mozgásával) a transzparens megjelenítés egyedülálló terepének, hanem a mozgásban látás eszközének tekintette, amennyiben többszöri és több irányú levilágítással, a fényforrást mozgatva¹⁴⁴ valósította meg szigorúan poétikus, kozmikus asszociációkat keltő, a transzparenciába „varázslatos átláthatatlanságot”¹⁴⁵ ágyazó fotogramjait.

A mozgásban látás radikális értelme tehát a fény mozgása a maga szabott idejében, hosszú expozíciójában. Ez a közös a lobogó gyertyalángban, a mozgóképben, a vetítésben és a fotogramban. Mindegyik végeredményében megmarad a tartam lenyomata és a folyamat transzparenciája.

az idő keze Noha Sugimoto munkásságának nem műfaja a fotogram, sokatmondó, hogy a kontakt típusú kép¹⁴⁶ minden előfordulásakor a múltba vezet vissza: gyermekkorába (első meghatározó találkozására a fényképpel),¹⁴⁷ a fotótörténet kezdetéhez (az utóbbi években Henry Fox Talbot sosem látott képeinek nagyításával foglalkozik, aki a pozitív-negatív eljárás mellett egyben a fotogram feltalálója [30]) és az emberiség előtti ősidőkhöz (a fosszília mint fotográfia előtti időrögzítő berendezés).¹⁴⁸

¹⁴³ <http://www.studio-international.co.uk/photo/sugimoto.asp>

¹⁴⁴ Neusüss – Heyne: *Von Berlin nach Chicago*, 135. o.

¹⁴⁵ Molderings: *Lichtjahre eines Lebens*, 16. o.

¹⁴⁶ A fotogram különlegessége, hogy a kép tárgya érintkezik a képrögzítő felülettel, megszűnik köztük a távolság, mely szinte minden képalkotás feltétele (Neusüss – Heyne: *Von Berlin nach Chicago*, 135. o.).

¹⁴⁷ A napfény fotográfiáról van szó, mely mindmáig kapható (Sugimoto: *The Times of My Youth: Images From Memory*, in: Kerry – Elliott (ed.): *Hiroshi Sugimoto*, 16. o.).

¹⁴⁸ Sugimoto: *Tradition* (interview).

Az árnyék színeéhez szükséges fehér szobafalak kézműves kiképzését annyira fontosnak tartotta, hogy a sorozathoz írt bevezetőjét a kézi eszközhasználatnak, a természettől való tanulásnak és mindenekelőtt a talált tárgynak az emberré válásban betöltött szerepéről szóló dicsérettel kezdi.

„Mihelyt az ember felegyenesedett, és a földtől elszabadult kézzel kezdett járni, talált tárgyakat kezdtünk eszközként használni, ami fejlesztette elménket. Az eszközhasználat mint kezünk meghosszabbítása az emberi leleményesség bizonyítéka, és segített meghatározni kölcsönhatásunkat a természettel. Az eszközkészítés elemző gondolkodást igényel: ahhoz, hogy a madarak vadászatához nyilat csináljunk, meg kellett értenünk a madarak repülését és azt, hogyan pattintsunk és csiszoljunk követ nyílhegynek.”¹⁴⁹

Miután láttuk, hogy másutt épp a talált tárgy (3.1.1 fej.) műfajának nevezte a fotográfiát, arra juthatunk, hogy a fényképezés, sőt az ember(ré válás) ideje előtti fotográfia eszményi megtestesülése Sugimoto-nál valójában a fénykép transzcendenciájáról tanúskodik, arról, hogy a fény képe szemhatárunkon messze túli időrétegek üzenetét hozza.

„A műnek valami olyasmivel kell telítődnie, ami egy széles földalatti folyóhoz kapcsolódik, valamiféle folytonos alapvonalhoz. A csatorna mentén itt-ott kiásott kis források nem elegendők. Nem állítok ki semmit, ami ne kapcsolódna egy olyan erős földalatti folyamhoz, mely minden bíráltnak ellenáll. Ez áll koncepciókra és technikai színvonalra egyaránt. Ha a technika elér egy bizonyos szintet, a koncepció automatikusan követni fogja. Hasonlóképp, ha a koncepció jól kidolgozott, a technika megfelelő szintje fogja követni. Ha a kézműves csinál valamit céltudatosan, tétovázás nélkül, és eléri az istenek szintjét, akkor tud művészi darabot készíteni. Vannak esetek, amikor a kezek csinálnak valamit gondolkodás nélkül, és vannak, amikor valaki gondol valamit az elméjével, és a kéz követi.”¹⁵⁰

Ha a műben összegyűlt, megőrzött idő és a művel töltött idő¹⁵¹ ritmusa összhangba kerül, akkor az emberi kéz alkotása olyan lesz, mintha a természetben nőtt volna, vagy más fordításban (ld. 2.1.4 fej.), mintha teremtett lenne.

¹⁴⁹ Kerry – Elliott (ed.): *Hiroshi Sugimoto*, 313. o.

¹⁵⁰ *Dwelling Place for the Gods: Interview with Hiroshi Sugimoto* – <http://www.naoshima-is.co.jp/index.html#/art/shrine> (letöltve: 2006. nov. 27.)

¹⁵¹ Ez nemcsak az alkotás, hanem a befogadás elmélyültségére is vonatkozik. A részletgazdagság fontos jellemzője Sugimoto munkáinak. Sokat tanult a festészet „kézművességétől”, mely mindmáig lenyűgözi az embert, akire az összpontosítás képességének elvesztése jellemző. Folyamatosan mozog a szemünk, nem nézzük hosszú ideig a dolgokat, és nincs nyugodt időnk arra, hogy szembenézzünk. Ez tehát a festészet és a fotográfia fő feladata. „Meg lehet nézni Petrus Christus (1472/73) fiatal női portréját nyugodtan, apránként, és tanulmányozni egy vagy akár két órán át. Így lehet eljutni arcának részleteihez. Egy élő fiatal hölgy előtt ez lehetetlen.” (idézi Elliott, in: Kerry – Elliott (ed.): *Hiroshi Sugimoto*, 35. o.)

3.2 Pozíció

A transzparencia szemléleti keretéből kiindulva és azt tovább bontakoztatva tehát művészi érdeklődésem mozgása, a tárgy nélküli érzet, a gazdag egyszerűség, a nyitottsággal teli üresség valódi tapasztalatának szépsége a szépség tapasztalatát és a szabad tárgy kultúráját tárta fel.

Példaszerű műveket dióhéjban visszaidézve: így jutottam a fekete és fehér négyzet közötti váltástól (Malevics) a sötét tér és a benne lobogva világló egységnyi fény (Sugimoto) [26. vö. 31] összetartozásának hosszú expozíciójáig, melyet szakterületemen *az élő lánggal fűtött fatüzes kerámia kemence téridejének elemi metaforájaként* ismertem fel.

A felvázolt szellemi és művészi úton a műalkotás idejét egyre inkább az idő műveként gondoltam el, melyen az átformálódásra nyitott szemlélet előtt mind konceptuális, mind érzéki – nem kizárólag vizuális, hanem taktilis stb. – módokon megnyilvánul a tartam lenyomata és a folyamat transzparenciája.

A magas hőmérsékletű fatüzes kerámiaégetés sok száz éve érlelt és kifinomult otthona ezeknek a minőségeknek. Nem pusztán technológiának tekintem, hanem – személyes meggyőződésem szerint és bemutatott munkáim tükrében – egy kortárs viszonyaink között is érvényes, megújulni és megújítani képes tárgyi és művészeti kultúra kohójának.

Mestermunkámban megnyilvánuló alkotói pozíciómat ezért először e téma ismertetésével támasztom alá, hozzá vezető utammal együtt (3.2.1 fejj.). Bízom benne, hogy sikerül világossá tennem, miként konkretizálódnak itt művészi felfogásom esztétikai és poétikai vonalai (ld. 2 és 3.1 fejj.). Az ebből fakadó új összefüggések elméleti hozadékát pedig egy általam alkotott ikonográfiai (ld. 1 fejj.) ihletésű elméleti fogalomban összegzem (3.2.2 fejj.).

3.2.1 Fatüzes égetés

a kemence mint alkotótárs A magas hőfokú kerámiaégetés lángja, mely akár 1400 °C hőmérsékletre hevíti a kemence atmoszféráját, az éjszakai órákban pedig lenyűgöző látvánnyal csap ki nyílásain, mélyen a tüzet tápláló alkotó emlékezetébe égeti, mekkora erők működnek benne. [32] Lüktető mozgása diktálja a fűtés ritmusát: amint visszabújik, újra fával kell táplálni a kemencét, mely csaknem élő organizmus módjára lélegzik, szuszog. A láng színéből következtethetünk a hőfokra, a fa beadagolásaikor pedig óvatosan bepillantunk a belső térbe, e számunkra *sötét kamrába*, mely ekkorra már a tűz színeiben ragyog, végül fehérén vakít. Odabenn szabott ideig – több napig, akár még tovább – tartó természetes és folyamatos *expozíció* világítja meg és *rögzíti a tárgyakat*. Szabad szemmel elviselhetetlen az utolsó porcikájukig átfénylő, szinte *áttetszően* izzó tárgyak látványa [33], melyek *közvetlen fényképként fixálják* magukon az örvénylő tűz nyomait.

előzmények Első fatüzes égetési tapasztalataimat egyetemi tanulmányaim (Magyar Iparművészeti Egyetem – ma: Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, 1997–2002) alatt szereztem

a kecskeméti Nemzetközi Kerámia Stúdióban. Diplomám megszerzése után, 2003-ban ugyanitt részt vettem egy kemenceépítésen és égetésen, melyet Frederick Olsen vezetett, 2004-ben pedig egy fatüzes szimpozionon.

Átütő személyes tapasztalatban részesültem, amikor 2005-ben szakmai útra Japánba utaztam, ahol megismerkedtem a helyi fatüzes kerámiaégetési gyakorlattal, mely tradicionálisan mind szellemiségében, mind technológiájában természetes és áttetsző alkotásmódot és esztétikát képvisel. A következő hosszú évekre várt az a feladat, hogy feldolgozzam e hatásnak mind nyilvánvaló kontrasztját, mind mélyen rejlő rokonságát saját, alapvetően már kialakult és meglehetősen szilárd lábakon álló művészi alapállással, elképzeléseimmel. Ez a munkamódszer és szellemi háttér természetesen gyökeresen eltér a magyar és európai hagyományoktól, ugyanakkor termékeny párhuzamokat észleltem közöttük. Mind gyakorlatilag, mind elméletileg ütköztetni, illetve egyeztetni kezdtem tanulmányaimmal, szándékaimmal és kulturális környezetemmel, igyekezve tudatosítani a vállalkozás csapdáit.

Ezt követően 2006 óta az Amerikai Egyesült Államokban, Frederick Olsen californiai műhelyében végeztem fatüzes tanulmányokat. Mindennek eredményeit és tanulságait Magyarországon is kamatoztattam, a kecskeméti Nemzetközi Kerámia Stúdióban éppúgy, mint a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem tanáráként a diákoknak Siklóson szervezett égetéseken.

Rendkívül intenzív néhány hetes tartózkodásom során Japánban betekinthesem különféle égetési módokba, többet kipróbáltam, meglátogathattam keramikusokat, múzeumokat. Közelről észlelhettem a mindmáig élő általános érzékenységet a tárgy-kultúra iránt, ezen belül a kiemelkedő szerepet betöltő kerámia ismeretének és tiszteletének másutt addig nem tapasztalt mértékét. Ennek értelmezése, az okok, a korlátok és a távlatok mérlegelése, szakmai, helyi és személyes lefordítása és alkotó átdolgozása azóta fontos szerepet játszik alkotó és oktató munkámban.

kritikus pontok Noha kezdettől fogva ismertem és kerestem a kerámia sajátos érzékenységét, esetlegességét és személyességét, a közhasználatú „kéznyomok“ nem tartoztak formálási módszeremhez, mert mesterkéltnek, erőltetetten artisztikusnak tartottam őket. Ezért volt izgalmas felfedezés az, hogy maga a kemence lehet a kéznyom.

Sokszor tapasztaltam továbbá, hogy a mázak elrontják a kerámiaedényt, és igyekeztem mellőzni őket. Inkább felületi buroknak, a cukormáz vagy a mézesmáz értelmében vett rátétnek tudtam tekinteni, semmint a tárgy elválaszthatatlan részének. Ezért volt különleges megfigyelni egy bizen stílusban (ld. alább) működő manufaktúrát, ahol nyersen rakják be az edényeket a kemencébe és hagyják, hogy a fahamu és más természetes dekorációs módok (melyekre később bővebben visszatérek) képezzenek felületet, és így jöjjön létre egy magastüű, tartós használati tárgy.

Korábbi érzésem szerint nem állt meg a lábán a kiszámíthatatlanság felértékelt mozzanata, mert az elektromos kemencében lezajló változások a szememben nem minősültek valós történésnek. A magas hőfokon sokkal nagyobb eséllyel megjelenő hibák itt inkább zavaró, semmint inspiráló tényezők. A fatüzes égetésnél ezzel szemben azt tapasztaltam, hogy ez a bizonyos véletlen nem bosszantó, hanem segítő és áldó lehet. Ez az

eljárás valódi étellel telíti a tárgyakat. Egészen másként értékeljük a deformációkat, elszíneződéseket, akár a repedéseket és a roncsolódást, mint egy elektromos vagy gázkemencében égetett tárgyon. Itt valóban érezhető az, hogy az alkotás az égetéssel együtt teljes és csak bizonyos fokig kontrollálható folyamat. Ennek belátása vagy elfogadása, illetve elvetése az adott alkotóra jellemző attitűdöt jelzi.

A fatüzes égetés rendszeres gyakorlói szemében kétségkívül sokkal hidegebbnek számítanak más égetési módok, melyekből hiányzik az alkotói hozzáállást és gondolkodásmódot átalakító, fellazító tapasztalat. Ez leszoktat a súlyos csalódásokkal járó prekoncepciókról és nyitottabbá tesz a váratlan események elfogadására. A korlátozott emberi kontroll pedig, valamint a természeti adottságok döntő befolyásának megértése természetesebb és türelmesebb alkotói habitus felé vezet. Ezért sem véletlen, hogy a fatüzes égetés legkifinomultabb és legmagasabb szintű művelése a japán kultúrához kötődik.

Nyilvánvaló, hogy mindezek a felismerések másként születnek meg abban, aki már eleve expresszíven dolgozik, ami viszont egyáltalán nem volt jellemző rám. Egészen más esztétikai – az európai konstruktív hagyományban gyökerező – háttérrel álltam ezek előtt a jelenségek előtt, tisztaságuk és teljességük miatt mégis vonzóknak találtam őket. Talán éppen ez a kerámiában megvalósuló teljesség ébresztett rokon gondolatokat.

kétféle út A Japánból elterjedt magastüű fatüzes égetés során – az anagama¹⁵² típusú kemencékben [34] – a tűz spontán és kreatív alakító ereje, a lángok festése és a hamu játéka egyedülállóan fejezi be a kerámiatárgyak kialakulását. A tűztér számottevő történései visszahatnak rájuk. Olyan többlettel látják el őket, amelyek túlmutatnak az alkotói kontrollon. Az ilyen tárgyak a szerzői máz és dekoráció nélkül is egyediek és személyesek. Szobrászi igényűek, aszimmetrikusak, szabálytalanok, teret adnak a véletlenszerű történéseknek, intuitívak; bizonyos – nem feltétlenül vallási, hanem mindenekelőtt egyszerűen anyagi – értelemben transzcendensek. Ezenkívül a fatüze melegebb tónust ad a kerámiának, mint a gázos vagy az elektromos égetés. A láng erősebb beavatkozása azonban csak magas hőmérsékleten és megfelelő kemencetér konstrukcióban érvényesül.

A történeti korokban természetesen másutt, Európában is fával fűtötték a kemencéket, ebben az értelemben tehát minden kerámia fatüzes volt. Az alábbiakban azonban azt a távolkeleti tradíciót értem fatüzes hagyományon, amely a zen teaszertartás esztétikájával párhuzamosan alakult ki, ezért meghatározó elemei a kerámiából készült tárgyak. Ezek a rituális együttlétben egyenértékűvé válnak a szertartáshoz kapcsolódó többi elemmel és magával a térrel. Nem pusztán eszközök, hanem egyediségükben is értékelendők, vagyis az autonómia és az alkalmazott funkció európai megkülönböztetése érvénytelen rájuk. Ezért nemcsak szakmatörténetünk, hanem tárgykultúránk csúcsteljesítményei közé tartoznak.

Saját közegünk beidegződései a fogyasztói civilizáció által meghatározott ipari design fejlődési pályájába zárják a magastüű kerámia használati tárgyakat. Emiatt hiányzik belőlük a megszületés és az életciklus szerves lefolyása. Autonómiájukat elnyomják a tárgy értelemben vett gazdasági, majd az innen logikusan leszűkülő gazdaságossági szempontok.

¹⁵² Anagama: domboldalba részben bevájt, földpados kemence egyetlen kamrával, melyben a tűztér nincs elválasztva a kerámiáktól.

A porcelánok többnyire sorozatban öntött hideg, hófehér tárgyak, melyeknek karakterét a gyártási hatékonyság és az életmódként tálalt aktuális divat közötti kompromisszum, a felszíni dekoráció, az anyagnak tulajdonított reprezentációs rang és a hozzáadott értéként kommunikált árnövelő módszerek (márkapresztízs, designer név, marketingkommunikáció stb.) határozzák meg. Lényegük a forma, anyaguk végső soron lecserélhető, ha valamilyen szempontból jobbat vagy főként olcsóbbat kínál a technológiai fejlesztés. Már nyers állapotukban készek, az égetés csak rögzíti őket.

A fatüzes alkotás másfajta életmód, mely a mi kultúránkban – bizonyos fokig – az immár gyakorlatilag kihalt fazekassággal rokonítható. Ma tudatosan választva és újragondolva egyfajta szellemi út, szerves alkotás, mely összefér az ellentmondással, elfogadja és kifejezetten kiaknázza a keletkezés uralhatatlanságát. Visszaadja a kerámiaalkotás rangját, teljes értékében kibontakoztatja legsajátabb lehetőségeit, étellel telíti és helyettesíthetlenné teszi anyagát.

a fa energiája A kemencék első és nagyon sokáig egyetlen tüzelőanyaga a fa volt, mely mindmáig kiváló, teljes egészében felhasználható, megújuló energiaforrás.

Amikor kivágjuk, újra elültethetjük a magját. A felhasogatott fával égetőkemencét fűthetünk, majd összegyűjthetjük a hamuját. Beáztatjuk és leszűrjük – kinyerve belőle az alkáliákat és a homokot, mely visszatérhet a földbe –, majd hamumázként újabb kerámiatárgyak felületén hasznosíthatjuk. Évtizedek múltán ismét kivághatjuk a magról kinőtt fát, és kezdődhet a folyamat előlről.

Egyik legnagyobb előnye, hogy nem szennyező fűtőanyag, karbonsemleges. A legökologikusabb, mert minden egyéb tüzelőanyaggal (gázzal, elektromossággal) működő kemence fosszilis energiahordozókat feltételez.¹⁵³ Még a redukció produkálta erős fekete füst sem szennyezi a légkört. A füstben fekete színt okozó szén szemcsék (égetetlen tüzelőanyag), attól eltekintve, hogy a pernye a közvetlen környezetre, köztük a kemencét égetőkre hullik, gyorsan kitisztulnak a levegőből és nem hagynak nyomot maguk után.¹⁵⁴ Redukció azonban csak az égetés kis százalékában zajlik, az oxidációs égés lényegesen hosszabb időtartamú egy helyes tüzelés során.

A fatüzes kemencékben ezenkívül nincs olyan nyomás, mint a gázkemencékben. Természetes huzatúak, ezzel melegszik fel és mozog a hő, ami egészen más, szebb és finomabb folyamat, mint a gázkemencéé. A huzatszabályozók (a magyar szakzsargonban suberek) bezárásával ugyan elérhető hátsó nyomás – abból a célból, hogy szénscapdát, szénzárványt (*carbon trapping*) képezzünk a felületeken –, de ez nem annyira erős és nem belső nyomás.

A gázüzemű égetéssel vont összevetés azért fontos, mert még ez az a másik eljárás, amellyel redukciós atmoszféra teremthető, ami mindenképpen nyílt lángot igényel. A kemence beltere az azt működtető gáz miatt mindig nyomás alatt áll, huzata tehát kényszerített huzat (*force draft*). Túlredukálás esetén szénmag (*carboncore*) keletkezik a kerámia testében. Minden szakembernek ismerős látvány, amikor az agyagtest

¹⁵³ Ebben a zöld energia térhódítása sem hozna változást, mert például egy szélerőmű elektromosságával fűtött kemence ugyanúgy nem produkálhatja a fatüzes égetés jellegzetességeit.

¹⁵⁴ Alexander: *Wood*, 35-37. o.

keresztmetszetében középen fekete folt jelenik meg, mint egy mag. Ez olyan mértéket ölthet, hogy az egész tárgy beszürkül (*black carbon*).

Míg a gázkemence alapvetően szürke színeket produkál, a fás kemence kihozza a vasat az agyagból, melegebb barnás, vöröses tónusokat eredményezve. Sőt még a szürke esetében is melegebb a fatűz eredményezte szín.

A fazekasság alacsony tüzü agyagedényekkel kezdődött. Megfelelő kemencekonstrukcióban azonban rendkívül magas hőfok érhető el fafűtéssel. Mivel a fazekasközpontok agyaglelőhelyek körül születtek, a helyben található anyagfajták meghatározták az edények formáját és a kemencék felépítését. Ebben a tekintetben egyedülálló a távol-keleti nyersanyagforrások minősége és a kemencék fejlettsége. Konstruktóriumuk, működésük, viszonylag pontos hőfok- és atmoszféra-meghatározásuk az egészen korai időktől kezdve kiforrott. Kínában például már a Krisztus előtti XVI. században (Sang dinasztia) 1200 °C-on égettek fatűzzel.

Kanayama noborigama – bizen stílusú edények Japánban, Aomori tartományban a Matsumiya Ryoji vezette Tsugaru Kanayama Pottery 2002-től évente júliusban fatűzes szimpoziумot rendez, melyen 2005-ben részt vettem. Itt tapasztaltam először egy koreai eredetű szueki kemence, egy noborigama,¹⁵⁵ egy Frederick Olsen tervezte keresztuzatú, valamint egy speciális, kifejezetten a hamuhatásokra épített kemence égetését (Hai Kaburi – *ash covering* – hamueső kemence, Matsumiya Ryoji terve). A továbbiakban a manufaktúra noborigamájának működését ismertetem, mert ez volt az a kemence, amelyik meghatározó lett további kutatásaimban és munkáimban.

A Tsugaru Kanayama Pottery 4 kamrás noborigamája (kogama) kapacitása kb. 8 m³. [35] Havonta legalább egyszer égetik 7 napon keresztül. Bizen stílusú (ld. alább) edényeket készítenek benne. Helyi agyagot használnak, melyet maguk dolgoznak fel. Rendszerint shigaraki agyaggal keverik, hogy csökkentsék a nyersállapotú repedéseket. A helyi kanayama agyag magas vastartalmú, hasonlóan a Bizenben¹⁵⁶ találhatóhoz. Ebben a kemencében egyszer – tehát zsengezés nélkül, egyből – égetik az árut 1230-1260 °C-ig (8-as, 9-es gúla). Nem használnak mázat és engobot, ehelyett a kemencére bízzák a felületet, tehát a lángjárásra, a hamura és a faszénre. Ez utóbbi, melyet az égetés végén adagolnak a kemencébe, gyönyörű effekteket hoz létre az edényeken. Dekorálásra választómasszát¹⁵⁷ használnak, ami elválasztja egymástól a rakásolt edényeket, illetve sóba áztatott szalmát tesznek a választómassza és az edények közé. [36]

A kemence előfűtését olajjal indítják kora délután, miután megrakták áruval. Körülbelül egy nap előfűtés után kezdik fával fűteni az első kamrát, és megfelelő hőfokig viszik, majd faszén szórnak be és lezárják. Eközben az első kamra előfűti a következőt: amikor tehát az 1. kamra eléri a kívánt hőfokot, akkor a második már a zsenge hőmérsékletén van (kb. 1000 °C). Miután lezárták az első kamrát, akkor kezdik a másodikikat égetni, felviszik hőfokra, faszén szórnak be, lezárják, és tovább lépnek a következő

¹⁵⁵ Noborigama: többkamrás, domboldalba épített kemence.

¹⁵⁶ Bizenre jellemző a vastartalma miatt sötétre égő kőedény. Bizen stílusúnak neveznek utóbb általában minden vasas alapanyagú, máznélküli, de a kemence effektjeivel dolgozó kerámiát.

¹⁵⁷ Angol szakkifejezése: *wadding mix*.

kamrába, ami közben már zsenge hófokon van. A folyamatot addig ismétlik, amíg a kemence végére nem érnek.

A kamra égetése kb. másfél nap, ennyi idő alatt visznek hófokra egy kamrát. Minden égetőember (*fireman*) a maga kamrájáért felel. A faszenet két téglányi nyílásokon adagolják be egy speciálisan erre készített lapáttal. A téglával nyitható és zárható nyílások pontosan a polcok közötti tér közepén helyezkednek el. A lapátot minden soron négyszer tolják be (ennyi égetőlap van keresztben), így minden egyes berakólapra jut egy adag faszén. Azaz mindegyik lap közepét becélözzák, és közvetlenül az edényrakatra szórják a faszenet. [37] A lapát úgy szabályozható, hogy egy mozdulattal kiüríthető a tartalma. Miután minden szinten megszórtak minden berakólapot, teljesen lezárják a kamrát és sárral betapasztanak minden lyukat. Amikor befejezik a kemencét, légmentesen lezárják.

Felemelő egy ilyen sikeresen működő manufaktúrát látni, ahol a tradicionális japán kerámia termelését, a bizen stílusú – egyben az egyik legrégebbi – hagyományt olyan költséghatékonyan tudják maivá tenni, hogy a gyári kemencékben a szellemiség sérülése nélkül képesek finom árnyalatokat létrehozni az égetés végén beszórt faszén segítségével. Ennek köszönhetően minden sorozatban készült tárgy egyéni jegyekkel bír, azaz *az égetés által valósul meg a sorozaton belüli egyediség.* [38]

Ez az égetési metódus indított később doktori mestermunkám felé.

Bizen E kortárs bizen fazekasság után lépünk vissza egy pillanatra a gyökerekhez. Bizen a 6 ősi kemence egyike, eredete a legrégebbi japán kerámiatradícióig vezet vissza, újjászületése és aranykora azonban a Momoyama korszak (1573-1615), mely egyszersmind a teaszertartás kialakulásának ideje. A teakerámiák: teáscsészék, teafűtartók, víztartó agyagedények és virágvázák e meghatározó korszak esszenciái.

A Momoyama korszak a japán modernitás kezdete, a tradíció invenciója.¹⁵⁸ Később, a XIX. század végén, mely világszerte a nemzeti identitás keresésének és definíciójának időszaka volt, a japánok ezt egyértelműen a Momoyama periódus értékeiben találták meg. Önazonosságuk reprezentánsaként kanonizálták kizárólagosan japán attribútumaival, például a teakerámiákkal együtt.

¹⁵⁸ „creation of national identity” (Navarro: *Bizen Wares*, 30. o.)

yohen. fatüzes effektek A bizen kerámiák jellegzetessége mázatlan, természetes égetési módjuk. A bevett szóhasználatban a fatüzes kemencében létrejött szépség összefoglaló neve a *yohen*, ami annyit jelent: a kemence által megáldott, tűz által formált.

Manapság tájképnek (*keshiki*) is szokás hívni a bizen fatüzes kerámiákon megjelenő effekteket, melyek legjellegzetesebb jelenségei a következők.

- **hidasuki** 'tűzhúr-dísz'. Úgy keletkezik, hogy szalmaszálakat sós vízbe áztatunk, és ráhelyezzük a kerámiára vagy betekerjük vele az edényt. A sós szalma vörös vonalnyomokat hagy a felületen. [39]
- **bota-mochi** 'rizspogácsa'. Akkor keletkezik, ha a tárgyra agyagot vagy választómassza darabot teszünk, mely lefedi a felület azon részét és lezárja a hamulerakódástól. Égetés után itt az agyag eredeti színe jelentkezik. [40]
- **sangiri** Ez az hatás többnyire az égetőtérben keletkezik, ahol a tárgy közvetlenül érintkezik a hamuval, az égetés utolsó szakaszában zsarátnokba ágyazódik. A redukciós atmoszférában szürke, fekete színek keletkeznek, matt, durva felületek, melyeket nem lehet letisztítani. [41]
- **ao-bizen** Ha rizspelyvával telített edénybe helyezünk egy edényt, a rizspelyva helyi redukciót okoz, kékesszürke színt eredményezve. [42]
- **goma** Hamumáz-fajta, 'szezámagnak' fordítják. Könnyű hamulerakódásból adódó kis foltok vagy pettyek az edényen. Ha erős, nagy mennyiségű a hamulerakódás, a hamu megfolyik az edényen, hamumáz-megfolyások keletkeznek. Ezt *tamadare*-nak nevezik. A *tama* jelentése 'golyó', *dare*: 'futás'. [43]

Különbéle fafajták eltérő mennyiségű és színű hamut adnak. A gyorsan égő fajták nagy hőt termelnek, de kevés hamut képeznek. Ezek a különbségek a hőmérséklet szabályozásában is szerepet játszanak. Fenyővel például gyorsan lehet emelni a hőmérsékletet, a tölgy pedig hőntartásra alkalmas.

hiánypótló könyv Doktori tanulmányaim közben – melyekkel párhuzamosan a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Kerámia Szakán tanítottam – érett meg bennem az elhatározás, hogy könyvet írjak a fatüzes égetésről, hozzá kötődő gondolataimról és tapasztalataimról.

Az elképzelés hiányérzetből született. Alkotó és oktató tevékenységemben tapasztaltam, hogy a magas hőfokú fatüzes égetésről és kerámiáról, a hozzá kapcsolódó esztétika lényegiségéről és technológiai alapjairól még nem született magyar nyelvű publikáció annak ellenére, hogy erősödik iránta az érdeklődés, művelése egyre terjed világszerte, földrészünket beleértve. A témáról eddig szerzett tudásom és tapasztalataim összefoglalását épp azért tartottam fontosnak, mert nem merő technológiáról van szó, hanem egy tágas szellemi és gondolati háttérrel mozgósító alkotásmódról.

2009-ben sikeresen pályáztam a Nemzeti Kulturális Alaphoz a kézirat megírására, melyet 2011 tavaszán be is fejeztem, *Magas hőfokon: Egy keleti tradíció nyugati útja. Fatüzes kerámia: történet, esztétika, technológia és alkalmazások* címmel. A közeljövőben remélhetőleg könyv formában megjelenő anyag bővebben kifejti a jelen disszertációban csak az ideillő vonatkozásaiban összefoglalt témakört.

3.2.2 Pyrogram

lángnyomok és hőképek A fatüzes égetéshez kötődő keramikusok általános tapasztalata, hogy mennyire fontos szerepe van az időnek az értékelésben és a feldolgozásban. Miután a kemencéből kikerülő tárgyak más égetési eljárásokhoz viszonyítva sokkal nagyobb változáson esnek át az égetésre előkészített – nyers vagy zsengélt félkész – állapotukhoz képest, idő kell ahhoz, hogy megbarátkozzunk velük.

Engem vonzottak a lágy, sötét színű, festetlen és mázatlan, egyszerűen „csak” megformált és kiégetett agyagtárgyak. Miután az imént ismertetett bizen felfogásban nem használnak mázat, minden darabon a föld (agyag), a fa és a tűz tiszta és nyers szépsége érvényesül. A lehető legvilágosabbá válik az emberi kéz formálta edény és a hosszan tartó fatüzes égetés elválaszthatatlan kapcsolata.

A lehűlt kemencéből kipakolt berakólapok sík felszínén előtűnő alakzatok – az égetéskor a lapon álló tárgyak alaprajzi vetületének kitakart, negatív nyomai – szemléletesen, két dimenzióban illusztrálják a fatüzes kemencében végbemenő atmoszférikus felületképző folyamatok képalkotó képességét. [44] Felkeltette a figyelmemet az a körülmény, hogy a kiégetett tárgyakkal lényegében ugyanez történik, de három dimenzióban, több tényező összjátékával, összetettebben és gazdagabban. [45] Az előző alfejezetben a fatüzes effektek (*yohen*) néhány válfaját felsorolva láthattuk, hogy a tradíció ki is alakította a maga nevezékτανát erre a jelenségvilágra, melynek szépségét éppen keletkezési módjának visszaolvashatósága, vagyis a természet erőivel együttműködő alkotó folyamat transzparenciája jegyében értékelik.

fotogram és pyrogram Visszautalva: elméleti töprengéseim egyik következtetése az volt, hogy a „mozgásban látás” (Moholy-Nagy) radikális értelme a fény képalkotó mozgása a maga természet szabta időtartamában, hosszú expozíciójában, ami közös a lobogó gyertyalángban, a mozgóképben, a vetítésben és a fotogramban.

A fotogram és a fatüzes kerámiaégetés tehát mélyreható hasonlóságot mutat egymással.

Mindkettő esetében egy zárt térben végbemenő, közvetlen nyomhagyásról beszélhetünk.

Mindkettő esetében konceptuális és/vagy konkrét dimenzióbővülés, illetve transzparens dimenzióátjárás (2-3-4 dimenzió: sík, tér, idő) történik.

Szorosabb összefüggés van közöttük, mint egyszerű analógia, amennyiben a képalkotó források – egyfelől a fény, másfelől a tűz és hő – között lényegében szinonim kapcsolat áll fenn.

Ezért a fatüzes kerámiaégetés kép-, felület-, minta-¹⁵⁹ és végső soron tárgyalkotó effektusát a Moholy-Nagy által kitalált *fotogram* fogalom mintájára, *fényt* jelentő előtagját *tűzre* cserélve, összefoglaló érvennyel *pyrogram*nak neveztem el. [46]

A fotogram és a pyrogram további viszonyrendszere lépésről lépésre a következő aspektusokban részletezhető.

- A fotogram közege nedves, a pyrogramé tüzes;
- az egyik ágense a fény, a másiké a tűz/hő;
- mindkettő esetében adott egy, az ágensre érzékeny anyag, mely ennek hatására a maga tulajdonságai által meghatározott kémiai ill. fizikai változáson megy keresztül;
- míg azonban a fotogram ágense csak a hordozó felületi rétegre hat (emulzió), addig az égetés a test egészét átalakítja, formáját is megváltoztathatja;
- az eredményül kapott képhordozó – jellemzően, de nem kizárólag – sík (fotópapír), illetve térbeli (kerámia tárgy) kiterjedésétől függetlenül közös mozzanatot a folyamatok kódolt háromdimenziós jellege, amennyiben a felületen létrejövő kép az ágens útjába tett tárgy(ak) vetületeként jön létre;
- tehát mindkettő a lenyomat típusú képalkotás nagy csoportjába tartozik;
- a folyamat környezetét pedig mindkét esetben egy sajátos szabályok szerint működtetett, zárt tér alkotja, a sötétkamra, illetve a kemence;
- a sötétkamrában fizikailag belül dolgozik az alkotó, míg a kemencét csak kívülről irányíthatja, ennyiben a kemence az alkotó szempontjából „sötét kamra”;
- a fotogram részműveletei (komponálás, levilágítás, előhívás, fixálás) külön lépések, míg a pyrogram esetében ezek többsége egybeolvad az égetés kontinuumában, miután előzőleg, a berakáskor meghoztuk a leendő képet befolyásoló, de előre pontosan meghatározni sosem tudó térbeli döntéseket (kemencén belüli hely, helyzet, elrendezés, tárgyfedések, felületet érintő anyagok stb.);
- mindkét eljárás egyedi, nem sokszorosítható (mű)tárgyakat eredményez (noha kellő gyakorlattal létrehozhatók egymáshoz nagyon hasonló egyedek);
- mindkettő transzparens jellegű, mind a folyamat, mind az eredmény tekintetében.

véletlen? Külön és lényeges kérdés az alkotói kontroll mértéke.

A fotogram kétségkívül a legkevésbé irányítható fotóeljárások közé tartozik. Nagy szerepet játszik benne a kísérletezés, a rögtönzés és a véletlen.¹⁶⁰

Mégis, az alkotó fizikai jelenléte (fotogram) és kívül rekedése (kemence) közötti különbség miatt a pyrogram nagyságrenddel kiszámíthatatlanabb. A fotóoptikai és -kémiai módszerek precizitásával szemben a fatüzes égetésben olyan meghatározó szerepet játszanak a kemence nagy tehetetlenségű, nem egészen, közvetve és tapasztalati tudás

¹⁵⁹ A minta ebben az összefüggésben nem dekor(áció), hanem a természet lényegét feltáró *mintázat* (némileg a modern nyugati *struktúra-faktúra-textúra* fogalomkörrel vethető össze). Alapvető kifejtését ld. Yanagi: *Pattern*, in: *The Unknown Craftsman*, 113-118. o.

¹⁶⁰ Molderings: *Lichtjahre eines Lebens*, 16. o. 41. lábjegyzet.

alapján befolyásolható folyamatai, amely előfeltételezi a spontán természeti erőkkel való együttműködés korábban ismertetett alkotói attitűdjét.

A szerzői szerep korlátozottságának egyik oka a *hosszú expozíció*. Szépen illusztrálják ezt Sugimoto-nak a gyertyák leégésének teljes tartamáról hosszú expozícióval készített fényképei (*Árnyékok dicsérete*), melyek végeredménye ugyanígy nem lehetett előrelátható [26, 27].

Másik oka pedig az ágens, a tűz öntörvényű – kellő tapasztalattal legfeljebb némileg kiismerhető és valószínűségi alapon irányítható – *mozgása*. Ennek fotografiai megfelelői az elektromos kisülések megtervezhetetlen mintázatáról készült felvételek Sugimoto *Villámmezők* (*Lightning Fields*, 2006–2009) című sorozatában [47].¹⁶¹

A fatüzes munkában az alkotói kontroll korlátja miatt különös hangsúly esik a tárgyak égetés utáni értékelésére és válogatására, az eredmények visszacsatolására, elfogadására vagy elvetésére, valamint az ehhez szükséges önkontrollra és az élethosszon át művelendő esztétikai érzékre. Lényegében ilyenkor, utólag derül ki az is, hogy mely darabok maradhatnak használati darabok és melyek tesznek szert egyedi értékre (*masterpiece*), tehát *az utólagos kiemeléskor válik el egymástól alkalmazott és autonóm művészet, a kemencében még nem*. Ez olyan pozitívum, melyre még rá is lehet játszani. Shoji Hamada arra a kérdésre, hogy miért épített magának akkora kemencét, amelybe vagy tízezer edény befér, valahogy így válaszolt:

“Ha egy kemence kicsi, akkor teljes egészében képes lehetek uralni. [...] De az ember tulajdon énje végső soron csekélység csupán. Amikor a nagy kemencével dolgozom, tulajdon erőm oly gyenge, hogy képtelen megfelelően irányítani. A nagy kemencével az erő, mely túlvan rajtam, szükségszerű. Egy ilyen láthatatlan hatalom áldása nélkül nem juthatok jó darabokhoz. Az egyik ok, amiért nagy kemencét szerettem volna, az, hogy ha lehet, olyan fazekas legyek, aki inkább kegyelemből dolgozik, mint önerejéből. Tudja, a legnagyobb régi edények szinte mindegyike hatalmas kemencékből került ki.”¹⁶²

Nem arról van tehát szó, mintha konceptuális jelleggel kizárólag a véletlent tennénk meg a munka fő szervező elvének (aleatória), inkább arról, hogy lehetőségét elfogadva helyet adunk neki. Párhuzamul elegendő a valóság újrafelismerésének olyan döntő vívmányaira utalni, mint a véletlen szerepe az élet (ki)fejlődésében (Darwin), a kvantumfizika határozatlansági elgondolása, a tudattalan lélektani felfedezése (Freud)¹⁶³ és az esetlegesség filozófiai

¹⁶¹ Az említett két sorozat szélső ellenpólusaként Sugimoto munkáit az eredeti elképzelés pontos kivitelezésének olyan magas fokú tökélye jellemzi, amely már eltünteti és felszámolja az alkotói szubjektivitást. – A *Villámmezők* egyébként egy klasszikus minimalista land art mű koncepcióját alkotja újra. Walter de Maria 1977-ben egymással hálózatban felállított 400 rozsdamentes acéloszlopot egy 1 km x 1 mérföld méretű területen (Quemada, Új-Mexikó), hogy egybevonzza a villámokat. Ilyenkor a táj fantasztikus fényárban úszik. A *Villámmező* című mű mindmáig látogatható, de fényképezni – tilos.

¹⁶² Yanagi: *The Unknown Craftsman*, 224. o.

¹⁶³ “Lehetséges, hogy a tudattalan egyenlő a véletlennel?” – kérdezi egy pszichológus a lélektani kauzalitás korlátain töprengő tanulmányában, mely a véletlenhez fűződő viszony szempontjából értelmezi az eltérő attitűdöket (Csigó: *Döntéshozási folyamatok*, 73. o.). A kényszerbetegség patológus szelsőségéből, mely az élet minden egyes apró mozzanatát szabályok, tervek és menetredek védelme alá törekszik rendelni,

beismerése (Rorty). A determinisztikus modellek általános megingásának fényében a tárgytervezés és -alkotás terén is érdemes lehet megfontolni a túltervezés negatív tanulságait; a kerámia kétségkívül olyan természetes anyag, amelynek művészi felhasználása meglevenítheti elcsökevényesedett érzékünket a véletlen pozitív oldalára.

“Függetlenül a világ változásától, azzal párhuzamosan, és annak következtében, hogy egyre több információval rendelkezünk a világról, és egyre nagyobb körben mozgunk, egyre inkább csak valószínűségekkel és nem determinisztikus okozati összefüggésekkel tudunk dolgozni, tehát a véletlen egyre nagyobb szerepet kell, hogy játsszon a gondolkodásunkban.”¹⁶⁴

„Hollyweird tube kiln” – Frederick Olsen anagama kemencéje (California, Pinyon Crest, 1985-) [48] Japán tapasztalataim után az Egyesült Államokban volt alkalmam nagyméretű fatüzes kemencéket égetni. Vendéglátó kollégám, Frederick Olsen meghívására többször visszatértem stúdiójába, hogy anagamájában égethessek. Az első, 2006-os alkalom után 2008-tól doktori kutatásaim részeként több ízben, volt olyan év, amikor kétszer nyílt rá lehetőségem. Az utóbbi év égetéseit már nekem kellett irányítanom, ami nem kis feladat. Ebben az időszakban kialakult egy 10-15 fős összeszokott munkaközösség, akikkel évente egyszer vagy kétszer leégettük a kemencét. Ezenkívül Frederick Olsen régi barátja (akivel együtt építette a Hollyweird anagamát), Conrad Calimpong saját anagama kemencéjét is égethettem.

Miután rakat-tesztjeimet és doktori mestermunkám nagy részét Olsen kemencéjében készítettem elő évről évre visszatérve, már egészen jól kiismertem, hogy milyen alapanyagot mely zónákba tehetek és milyen effekteket várhatok. Ennek az 1985-ben épült kemencéjének az 1. kamrája bizen, a 2. cső típusú (*tube kiln* [49]). Oldalfalai kemény tűzálló téglából készültek, a kupola öntött tűzálló beton (*castable*).

Három nagy lángcsatorna kapcsolja össze két kamrát, ami a 2. kamra rostélyá alatt és felett is megfelelő égést biztosít az oldalsó tűztér tüzeléséhez. [50] Ezek a lángcsatornák egyben kiváló helyek edényeknek, speciális effektek elérésére. Vigyázni kell azonban, hogy ne rakjuk túl a lyukakat, mert akkor a hő nem tud megfelelően áramlani a 2. kamrába. A kamrákba a tűztéren keresztül lehet bejutni, a hamugödörön át lehet besétálni az 1., illetve az oldalsó ajtón bemászni a 2. kamrába. A kemence átlagosan 60 óra alatt ég le, 35-40 óra az első, 10-15 a hátsó kamra égetési ideje, valamivel 11-es gúla felett.

hőlenyomatok, festés a hővel – japán-amerikai-magyar fatüzes *abc* – égetés Olsen fatüzes kemencéjében (2008) Elhatároztam, hogy készítek egy sorozat hasonló tárgyat, amelyeket különböző helyekre téve, különféleképp rakatolva felmérhetem a kemence

világosan szemünkbe tűnnek civilizációnk közösségi szintű zavarának tünetei, köztük a modellkövetés betegítő hatásai. A véletlen időközben olyan további tudásterületeken jelent meg „magyarázó” elvként, mint a játékelmélet, a genetika vagy a közgazdaságtan.

¹⁶⁴ Nassim Nicholas Taleb: *Fooled by Randomness*, Penguin, 2004, 199-200. o., idézi Kovács: *A kiszámíthatatlanság nevei*, 43. o.

hőzónáinak hatását. Ez egyben egyfajta *pyrogram abc*-ként értelmezhető, amennyiben vizuális tárat mutat a kemencében elért lehetőségekről, illetve az általa produkált effektekről.

A zóna meghatározza, hogy milyen agyagból készült tárgy helyezhető el benne. (Amint nagyon vékony papírporcelán konstrukciókkal kezdtem dolgozni, ez különleges jelentőséget kapott, mert az igen érzékeny, könnyen deformálódó és törékeny tárgyak helyét pontosan tudni kell a kemencében – ld. 4.2 fejelet.)

Az effektekkel végzett kísérletezéshez kétféle agyagból különféle magasságú, *négyzet* alapú hasábokat készítettem. Az egyiketől, egy vastartalmú agyagtól bizen karakterű effektek és alapvetően melegbarna színek voltak várhatók. A másik egy félporcelán fajta, mely meglehetősen érzékeny a tűzre, színpompás tűznyomok kialakulására hajlamos és alapvetően vöröses lazacszínt kap a fatűzben.

Az agyagfajták tekintetében minél tömörebb egy agyag, annál hajlamosabb tűzjelek produkálására, míg a nyitottabb, homokos vagy samottos agyagok kevésbé vesznek fel ilyeneket.

A hasábok elemeit választómasszával kapcsoltam össze, ami a hamulerakódástól és az ettől előforduló összeragadástól védte a külön elemeket. A választómassza formája változatos lehet, rendszerint gombóccá gyúrt, lapított labdacsokat használnak. Én kétféle méretű négyzet alapú hasábot és hengert készítettem háromféle választómasszából, ami háromféle színtónus tervezett megjelenítésére szolgált. [51]

Minden kemencének megvannak a maga hőzónái [52], amit jó néhány égetés után kitapasztalhat és meg kell, hogy tanuljon a keramikus. A rakatok összeállításakor arra figyeltem, hogy különböző fedettségek legyenek mind vízszintes, mind függőleges irányban, és lehetőleg a kemencetér minél több, tudhatóan jellegzetes effektet produkáló pontjára helyezzem őket. [53] Így bizonyos fokig eltervezhető, mely tárgyon jelenjen meg a kívánt effekt. Ismeretesek általános szabályszerűségek: a tűztérbe például nem ajánlatos finoman alakított porcelánból készült tárgyat tenni, mert a fatűzre amúgy is jellemző rusztikus megjelenés itt a legintenzívebb.

Minden kerámiát meghatároznak a körülötte levők, mert módosítják a láng útját. Bár korábban láttam, hogy a fatűzes tárgyak érzékenyen reagálnak a felületi különbségekre, egy erősen modulált felület például nagyon gazdag festőiséget tud életre hívni, a jelenségek minél tisztább szemrevételezése érdekében mégis úgy döntöttem, hogy csupaszon hagyom a hasábokat.

A kemence a tárgyak bepakolása és a falak lezárása után, ami esetünkben körülbelül 2 napot vett igénybe, immár egy „sötét kamra”, melyen csak az égetőnyílások és a kémlelőlyukak maradnak kimozgathatók. Ám amint megindul az égetés, a belső tér felfénylik, megvilágítva a tárgyakat. A szem védelme érdekében (nap)szemüveget kell viselni. A hőmérséklet követésére a legtöbb fatűzes keramikus nem használ döntéseihez elektromos mérőműszert (melyek többsége 1000 °C felett megbízhatatlanul működik), hanem a láng és a kemencetér színeiből állapítja meg a hőfokot, valamint az égetési gúlák állapotából, melyek a hő növekedésével egyre nehezebben láthatók. [54] A mérőműszer inkább a hőmérséklet emelkedésének és csökkenésének észleléséről tájékoztat, semmint a pontos hőfokról.

A láng mozgása, a felfűtés és a hűlés sebessége, a fa hamujának mennyisége és milyensége, a lerakódására rendelkezésre álló idő egyaránt meghatározza az égetést. Az

egész folyamatban nagyon sok az intuitív elem és döntés, ezért minden égetés megismételhetetlen. A gyakorlott szakember azonban az eredményből vissza tud következtetni arra, hogy az égetés melyik fázisának milyen sajátága okozott bizonyos hatást. Külső tényezők például, mint a széljárás, annyira befolyásolják a kemence húzását, hogy nagyon nehéz ellene dolgozni. Erős szél esetén egy jól tervezett kemence hihetetlen sebességgel húz a magas hőmérséklet felé. A szóban forgó keleti típusú fatüzes kemencék természetük szerint is a magas tűzre hajlanak, nehéz alacsony hőn tartani őket. A fa adagolásával óvatosan kell alakítani a hőmérsékletet.

Egyesek a vitorlázáshoz hasonlítják a fatüzes égetést, ahol minden jelre figyelve kell menet közben döntéseket hozni, pályát módosítani és továbbhaladni.

az égetés menete [55] A 2008 június első hetében lezajlott égetés alatt olyan erős volt a széljárás (70-80 km/óra), hogy nagyon felgyorsította a kemencét. A huzatszabályozót szinte nem is használtuk az egész égetés alatt, olyan jól húzott a kemence, talán túlzottan is, mert igen magas hőfokra mentünk az első kamrával. Az 1300 °C-ot jelző gúla elöl teljesen szétolvadt, 1350 °C körül lehetett az átlaghőmérséklet, a hátsó kamrában pedig 1300 °C.

Vasárnap éjjelkor indítottuk a tábortűz méretű tüzet a tüztéren kívül a hamugödörben. Kétfős csapatok 6 óránként váltva egymást tüzelték a kemencét, néha a fát előkészítő egyéb segítséggel, ami az égetés előrehaladásával lényeges, illetve az átmeneti fázisoknál, amikor nehéz egy bizonyos ponton átlendíteni a kemencét.

Reggel 6 óráig csak a hamugödörben zajlott az égetés, hogy a nyers választómasszák jól kiszáradjanak. Ezután megkezdtük a tüzelést az alsó rostélyokon kisebb fákkal a nagyobbak felé haladva. Délután 16 órára már 1000 °C-on volt a kemence, majd este 20:20-kor az első kamra felső és alsó terében megolvadt az 1180 °C-ot jelző gúla. 21 órára egyenletesen 1250 °C-ot értünk el. Majd 1280-90 °C között elkezdtük hőn tartani a kemencét, nagyméretű fahasábokkal töltöttük meg a tűzteret, kb. minden 7 percben tüzeltünk, és lezártuk a levegőt a hamugödörben. Másnap, kedden délután 18 órakor elkezdtük fűteni a hátsó kamrát az egyik oldalon, ezalatt még tüzeltük az első kamrát. Egy órával később már meghajlott az 1180 °C-ot jelző gúla. Az első kamrában este 21:30-kor lehajlottak a gúlák, elértük a kívánt hőmérsékletet (1300 °C). 23 órakor 1250 °C-ot értünk el a hátsó kamrában, ekkor teljesen lezártuk az első kamrát, és csak a hátsót tüzeltük reggel 7:30-ig. Ekkor a hátsó rész már órák óta elérte az 1280 °C-ot. A hűlés oxidációban zajlott, az utolsó tüzeléseket helyi pinyon fával végeztük, aminek nagyon szép szürkészöldes hamuja van. Sajnos nem tüzeltünk elegendő mennyiséget ebből a fából, ezért nem látszott számottevően a kész tárgyakon. Valószínűleg az egész égetést ezzel a fafajtaival kellett volna lefolytatni ahhoz, hogy látható legyen az eredmény.

Elmondható, hogy a kemence nagyon magas hőfokra ment fel, a hamumáz kiolvadására ideális időintervallum az első kamrában mintegy 30-40 órán keresztül folyamatosan megvolt. A huzatszabályozó félig nyitott állapotban volt a tüzelés kezdetekor, és alapvetően úgy is maradt, mert a kemence olyan szépen égett, hogy nem volt indok változtatni rajta. Az égetéshez ponderosa pine fafajtaát használtunk, és vegyes hulladékfát egy fűrészmalomból, mahagónit, cédrust, többnyire keményfát, mint például a tölgy. Az égetés ritmusa jó volt, az utolsó szakaszban dolgozó csapat azonban túl erősen tüzelt, ezért a kemence első kamrájának eleje nagyon magas hőfokra szaladt. Ez láthatóan kevésbé

kedvezett a pyrogram effektnek és egy általánosabb barna színt eredményezett. Bár a hamumáznak nagyon jót tett, az effektokra épített darabok gazdagabb színvilágot produkáltak a kemence hűvösebb zónáiban.

tűztér rakat [56] A tűztér rakat sokféle effektet produkált. Az elemekhez semmilyen mázat, semmi módosító anyagot nem használtam, pusztán a zsengett hasábokat helyeztem egymásra választómasszával. Csak az agyag, a fa és a tűz viszonya határozta meg az eredményt.

A porcelán anyagú elemek alapvetően világosabb színtónusokat, a vasas agyagból készültek mélyebb barnákat kaptak. Ehhez adódtak még a járulékos hatások, például a szén okozta kékes színű hamumáz. A bizen terminológia szerint itt, a tűztér hamujába ágyazva születik meg a *sangiri* effektus (ld. 3.2.1 fejelet): a sötét színeket az olvadt hamumázra még ráarakódó és az agyagtestbe behatoló szén helyi redukciója okozza, ami később nem tud már kiolvadni, hanem csiszolópapírhoz hasonlatos nyers, durva felületet okoz.

A rakatot szétszedve jól láthatók a választómassza mentén kialakult helyi rajzolatok, a hamumáztól védett kontúrral előbukkan az agyag eredeti, mázatlan színe, a „rizspogácsa” (*bota-mochi*) effektus.

Az egymáson elforgatott elemek négyzetes kitakarásai a rakásban feljebb álló elemet védtek a hamulerakódástól, így sajátos transzparens rétegződés jött létre a felületen. Az elől, önmagában álló elem durva rusztikusságával igazi félreismerhetetlen tűztér darab.

tűzablak pötty [57] Ez a mázatlanul hagyott zsengett hasáb a kemence első kamrájában magasan a boltív alatt helyezkedett el, egy rakat tetején. A fotó éppen a kemence huzatának irányából mutatja. A hasáb tetején vörös választómasszából készített henger volt, mely a takarással kissé módosította a vasas agyag alapszínét. Jól látható, ahogyan a lapos henger a láng útjába állva nyomot hagyott. Ezt a jelenséget a japánok *himadónak* avagy „tűzablaknak” nevezik. Ezek a foltok erős lángmozgás esetén (ez a kemence hátrébb levő tereiben jobban látható) üstökösszerű csóvájukkal a lángok irányát mutatják. A tűzablak körül egyenletes hamumáz borítja a tárgyat.¹⁶⁵

tűzhúr, növények és só [58] A tűzhúr-nyom szalmaszálaikat előzetesen sóoldatba áztatjuk. A tradicionális szalmaszál mintájára bármilyen más fűfajta és növényi alapanyag alkalmas arra, hogy sóoldatba áztassuk. Minden, aminek szóda, nátriumtartalma van, erősen olvasztó anyag, ezért shino mázakban is használják. Szódaföldpát, szódahamu, tiszta só egyaránt alkalmas villogó, tűznyomot hagyó (*flashing*) engóbok és narancsos-vöröses mázak létrehozására, ha vékonyan alkalmazzuk őket. Ha kristály formájában az edény aljára tesszük a sót, keresztüleszi magát rajta. Különösen a magas koncentrációjú sóval kell óvatosan bánni. Vannak, akik kis zsákba teszik a sót, és a kerámia tárgyak közelébe helyezik a kemencében, hagyják, hogy kigőzölögjön és vöröses nyomokat hagyjon a felületen. Festeni is lehet sós vízzel.

¹⁶⁵ Különböző szakirodalmak eltérően határozzák meg a rizspogácsa és a tűzablak effektusokat, de mindkettőnél választómasszával kialakult fedettségről van szó.

A sóoldatba áztatott szalma és egyéb növényi anyagok, levelek nyoma ebben az égetésben nagyon erősre sikerült. A sóoldat elég magas koncentrációjú volt, ehhez hozzáadódott, hogy a hőfok az átlagosnál magasabbra szaladt, így az olvasztóanyagok megolvasztották és a tárgyhoz ragasztották a választómasszát.

4

Tárgyak

– Mestermunka –

Pyrogramok

A tűztértől a térig

Művészdoktori mestermunkám három tárgycsoportban mutatja be az áttetsző gondolkodás és alkotás jegyében elért, a disszertáció ikonográfiai, esztétikai és poétikai háttérét mozgósító eredményeimet, melyek fő közös vetülete a pyrogram koncepciójának többféle értelmezése és megvalósulása.

4.1 Tűzszobrok

4.1.1 Tüzeskamrák

"I had a revelation in 1933 of the earth outdoors as a new way of conceiving sculpture."
– Isamu Noguchi¹⁶⁶

Ha tovább terjesztem azt az elvet, mely szerint sötétkamraként szemlélem a kemencét, melyben a kerámia előhívása történik, akkor ennek a sötétkamrának a kinyitásaként, feltárásaként értelmezhetők azok a szobrok, amelyek mint önmaguk kemencéi magukat égetik ki. A *tüzeskamrák*¹⁶⁷ az égetés tetőfokán megszabadulnak védőburkuktól, izzó állapotban átvilágítva feltárulkoznak, káprázatos látvány kíséretében. Ekkor a tárgy

¹⁶⁶ Éppen ennek a kijelentésnek nyomán, illetve 1941-es *Contoured Playground* műve alapján tekintik Noguchit a land art korai előzményének; ld. <http://www.noguchi.org/museum/collection/projects>

¹⁶⁷ Saját szóalkotás, a *pyrogram*hoz hasonlóan.

előhívása közösségi eseménnyé válik. A vizuális történések intenzitása kitörölhetetlenül ragyogva beleég a résztvevők emlékezetébe.

Technikai szempontból a kemenceszobrokat akár óriási raku tárgyakként tekinthetjük, amennyiben az átizzott építmény hasonlóképp, közvetlenül a levegővel érintkezik ahelyett, hogy védett közegében hűlne le. Ez megegyezik a klasszikus japán módszerrel, amikor a hófokára égetett kerámia tárgyat – eredetileg teáscsészét – kiemelik a kemencéből, és vagy vízbe mártják, vagy hagyják a levegőn kihűlni. Munkáim nagy többségétől eltérően tehát a kemenceszobor nem magastűzön, hanem alacsony hőmérsékleten ég ki, miként a raku. Az ilyen technológiával készült tárgy porózus marad, ami a teaszertartásbeli alkalmazáskor sajátos taktilis élménnyel gazdagítja a csészét. Ezért a raku tárgyak eredeti és elsődleges felhasználási területe a teáscsésze.

A Nyugaton elterjedt raku tradíció – amit Paul Soldner¹⁶⁸ (1921–2011) dolgozott ki az 1960-as években – szerint az izzó kerámia lefojtott redukciós közegbe (szalmába, fűrészporba, újságpapírba) kerül, ami a mázatlan kerámián füstös, sötét, fekete színt eredményez, a mázas felületeken pedig a fémtartalmaktól függően spontán színváltozatokat, effektusokat. A keramikus hozzáállásán, gyors döntésein múlik a tárgy végleges kialakulása. A raku a legdirektebb és a legszemélyesebb égetési folyamat, ahol az alkotó mindvégig testközelben marad művével.

A gyorsan hűlő kemenceszobron részleges redukcióra van lehetőség, ha fűrészport szórunk felületére. Ez csillagszórószerű felvillanásokat eredményez, de mivel a folyamat túl gyors, csak ritkán eredményez számottevő elszíneződést.

Mind a rakutárgyak, mind a kemenceszobrok legkritikusabb tényezője a hősök, ezért célszerű olyan alapanyagot választani, amely jól bírja ezt. Jellemzően magas samott tartalmú kerámiamasszát használnak.

4.1.2 Előzmények

Mielőtt rátérnék két választott projekt ismertetésén keresztül a kemenceszobrok kialakítására és működésére, fontosnak tartom röviden megemlíteni azokat az alkotókat, akiknek a munkássága a szóban forgó projektek kialakulásának előzményének tekinthető. Bár tevékenységük időközben más irányokat vett, nem feledkezhetünk meg eredményeik és alkalmazásaik inspiráló erejéről.

kiégetett házak Nader Khalili (1936–2008) építész, akinek a nevéhez fűződik a vályog- és földépítés kortárs megújítása és a superadobe¹⁶⁹ technológia kidolgozása, [59] érdekes

¹⁶⁸ A nemrégiben, 2011-ben elhunyt Paul Soldner a XX. századi amerikai kerámiaművészet- és oktatás kimagasló alakja, még volt szerencsém megismerni. Emellett számtalan eszközfejlesztés (pl. Soldner mixer) és invenció fűződik nevéhez, mint például az amerikai raku, ami ma is világszerte népszerűen alkalmazott eljárás.

¹⁶⁹ <http://calearth.org/>

“Superadobe is an adobe that is stretched from history into the new century. It is like an umbilical cord connecting the traditional with the future adobe world.” (Nader Khalil) A „szupervályog” kifejlesztésének

felfedezést tett, amikor 1977-ben Iránban vályogházak boltozatait tanulmányozta. Talált egy rég elhagyott kemencét, mely évszázadok alatt sokkal jobban kiállta az idő próbáját, mint a megegyező módon épített lakóházak, melyek a csapadék hatására megrongálódtak. Ekkor kezdett házakat kiégetni. Közben rájött, hogy a ház belsejében, mely égetőtérre válik, nemcsak a huzat és az égetés, hanem az eljövendő alkalmazás szempontjából is hasznos téglákat és padlóburkolatot elhelyezni.¹⁷⁰

Ezt a hagyományt Ray Meeker¹⁷¹ (1944-), építész tanulmányokkal felvértezett keramikus folytatta, aki egy Khalili vezette workshop után eldöntötte, hogy komolyan foglalkozik a témával. 1985-től 13 éven át tűzzel égetett vályogház projekteken [60] dolgozott a Golden Bridge Potteryben, melyet Deborah Smith-szel alapított 1971-ben Pondicherryben, Indiában.

izzó tájképek [61] John Roloff¹⁷² 1979-1992 között különleges, az anyag és a folyamat tájra gyakorolt hatásaival kísérletező kemenceprojekteket valósított meg.¹⁷³ Az inspirációt az a belátás adta, hogy a szobrokat, a kerámiákat (és mázaikat) alkotó összetevők megegyeznek a geológiai és oceanográfiai tanulmányaiból ismert kőzetekkel és anyagokkal. A szobrászi és földtani folyamatokat a hasonlóság alapján nagyléptékű kültéri munkákba adaptálta.

Szempontjai: a természetes eredet, a folyamat, a lépték. Roloff a helyszín geológiai felmérése után megtervezett és alkalmazott egy folyamatot. Olyan eseményt, amely a Föld alakulásakor zajlik, mint az üledékképződés (szedimentáció), erózió, evaporáció (kigőzölgés, párolgás), vulkanikus tevékenységek. *Ezekhez nagyon hasonló folyamatok mehetnek végbe az anagama égetések során, különös tekintettel a tűztérben levő darabokra, ahol az erőteljes behatások eredményei a földtani korokat idézik, a kész tárgyak pedig sokszor leletként hatnak.*

Roloff meghatározó ihlete volt még az a diákkori élmény, amikor egy éjszaka keramikus diáktársa sómázás kemencét égetett. Ráébredt, hogy nem a kemencében levő kerámiák érdeklik, hanem számára az égetés folyamata az igazi esemény, a tárgyak pedig „maradványok”.¹⁷⁴ Emellett Roloff fontos előzményként nevezi meg a XIX. századi tájképfestészet kontextusát, léptékét és filozófiáját (Turner, Homer, Kensett).

Az eredménnyel szemben a folyamatra koncentráció az 1960-as évek végi amerikai szobrászati mozgalmak sajátosága (európai megfelelője Olaszországban az *arte povera*). A speciális anyagválasztások kiszélesítették a szobrászat hagyományos nyersanyagait. Olyan materiákkal kezdtek dolgozni, mint poliuretán, nemez, föld, tűz, növényi anyagok stb. A földdel foglalkozó művészek, mint Walter de Maria és Dennis Oppenheim, kiléptek a nagy, szabad amerikai terekbe, és megjelölték a tájat.¹⁷⁵

lényege, hogy olyan rendszer jöjjön létre, amellyel bárki kortól, nemtől függetlenül képes felépíteni saját hajlékát.

¹⁷⁰ Frederic L. Olsen: *The Kiln Book*. 4th edition. Megjelenés előtti kézirat. A szerző szíves engedélyével.

¹⁷¹ <http://raymeeker.com/index.html>

¹⁷² http://www.johnroloff.com/furnace_projects_page.html

¹⁷³ Constance Lewallen: *John Roloff: Landscape Furnace Projects, 1980-1992*.

¹⁷⁴ John Roloff: *Kiln Projects: Material and Process Experiments in/of the Landscape*.

¹⁷⁵ A land art – Roberth Smithson szóalkotása – a természeti környezet formavilágát és kellékeit monumentális szabadtéri installációk létrehozásához alkalmazó művészeti irányzat.

Roloff projektjei bonyolultabbak voltak és eredményei hosszabb ideig tartottak, mint az említetteké, de rá is jellemző, hogy megbélyegzi a tájat, valamilyen képet éget bele.

Nála azonban a többiektől eltérően konzekvensen belépett a folyamatba a tűz alakító ereje, a kemence. Ezeket a kohókat a változás eszközeiként mutatta be (*instrument*). Speciális anyagkeverékekkel és formákkal hozta létre szobrait, melyeket tűzálló kaolingyapottal borított be és égetett ki. A kemencéknek nem volt aljuk, a bennük égő anyagok közvetlenül a Földdel érintkeztek. Gyakran mázképző alapanyagokat helyezett a földre. Egyszerre kétféleképpen hozott létre képet: magáét a lángoló szoborét, valamint a benti anyag nyomán kirajzolódó képet, mely az alaprajz mentén vagy attól eltérően alakult ki. Az égetéseket az éj beálltával indította be, művei akkor éltek igazán, tűzzel átizzítva. Ehhez a látványelemhez folyamodnak a későbbi kemenceszobrok is.

„Siker esetén az égetés egy értelmén túli pontra, a kontrollvesztés határára érhet, és feldereng a kezdeti, sérülékeny állapotban levő tudattalan metaforája, ahol az idő érzéssé, a kémia szellemmé és az anyag színházzá válik.”¹⁷⁶

lángoló építmények [62] Nina Hole dán keramikusnő munkáinak ihletője az ősi architektúra, plasztikái az építészet érzékeny és személyes archetípusai. 1995-től foglalkozik kemenceszobrokkal. Elképzelése szerint olyan folyamatot kívánt elgondolni, amelynek eredményeként 2 hét alatt nagyméretű szobrok építhetők és égethetők ki adott helyszínen.

Kifejlesztett egy építőelem-rendszert, mely egyetlen J formából áll, és sorolásával, illetve sarkon való beforgatásával stabil, áttört falrendszer építhető, amit könnyen átjár a levegő. Kiválóan alkalmas kemenceszobrok falának, mind tűzzel izzított állapotban, mind azon kívül vonzó mintázatot mutat. Az elemek kisméretű téglák módjára sorolódnak az építmények egészébe, melyeknek ősi eredete, emberi léptéke mindig egyértelmű Hole munkáiban. Konstruktív inkább építészeti archetípusok, mint szobrászi formák. Fontos tényező ezekben a projektekben, hogy az elemek mindig egyenként, kézzel készülnek.

4.1.3 Közösségi épülés

Az intenzív kétkezi közösségi munkával együtt jár egy csapat összekovácsolódása, mert egy ilyen feszes menetrend megvalósítására csak egységesen, jól szervezett csoport képes. Az építés és az égetés koncentrált erő kifejtéssel jár. Ezt alátámasztják saját tapasztalataim. Ez az összehangolt tevékenység azt a rituálét idézi számomra, amikor faluhelyen a frigyre lépő ifjú párnak a közösség apraja-nagyja kivetette a határban a vályogtéglát, hogy együtt felépítsék belőle az eljövendő otthont.

Az építésre a szobor választott helyszínén, többnyire közösségi téren kerül sor, ahol azután az égetés zajlik. Erre általában sok ember hivatalos, rendszerint valamilyen alkalom

Smithson munkái és gondolkodása erős hatást tettek Roloffra.

¹⁷⁶ John Roloff: *Kiln Projects: Material and Process Experiments in/of the Landscape*.

köré szervezve. Így azok is követhetik és láthatják a folyamatot, akik nem vesznek részt a munkában.

A kemenceszobor tervezője és vezetője nagy felelősséget visel. Komoly kihívással és feszültséggel jár egy ilyen performance levezénylése. Minden apró hibalehetőség az egész kudarcát vonhatja magával. Ám ha sikerül az égetés, akkor a résztvevőkkel együtt felemelő érzés, hogy képes volt kb. kéthetes intenzív kétkezi munkával megvalósítani és átélni egy sajátos, monumentális és varázslatos közösségi élményt.

Frederick Olsen Nina Hole-lal egyidőben kezdett kemenceszobrokkal foglalkozni. Olsen, aki akkorra már világszerte ismert kemencetervező- és építő keramikus mester volt, segített Hole-nak kidolgozni szobrai égetési metódusát, majd később maga is készített ilyen munkákat. Érdeklődése, kemenceépítő tapasztalata és tevékenysége azonban más irányokhoz vezette, mint a művésznőt, aki kisebb formai változatokkal ugyanazt a rítust ismétli minden alkalommal, mindig más helyszínen és mindig más emberekkel, tehát mégis mindenkor eltérően és megújulva, gyönyörű eredményekkel. Olsen ezzel szemben minden ilyen lehetőséget arra használ fel, hogy újabb és újabb szerkezeteket, konstrukciós módokat próbáljon ki.

Először 2003-ban vettem részt egy ilyen projektben Frederick Olsennel az olaszországi Nove városában.¹⁷⁷ 2004-ben Nina Hole szoborégetését fotóztam Magyarországon, Kecskeméten, majd Olsen amerikai projektjein égettem és fotóztam (2008: Saddleback College, Mission Viejo, California; 2009: Nola, Fired Up, New Orleans).

2008-ban Pécsen, majd 2009-ben Olaszországban, Salernóban már nemcsak résztvevő kivitelező, hanem vezető, tervező társszerepet kaptam Olsen mellett egy-egy kemenceszobor létrehozásában.

4.1.4 Konstrukció

Egy ilyen típusú szoboralkotás első és legfontosabb lépése az anyagismeret, a megfelelő alapanyag megtalálása, mely jól bírja a hő sokkot. A bontás hőfokáig (kb. 1000-1150 °C) stabil és megfelelően erős kell, hogy legyen az anyag és a szerkezet. Jó, ha magas az agyag samott tartalma, ugyanakkor kellőképp plasztikus. A rakúzáshoz kifejlesztett alapanyagok például biztonságosan alkalmazhatók.

Az égetés belülről kifelé történik, hogy a nedvesség ne ragadjon benn, hanem a szobron kívülre távozhasson. Az építmény fala nyitottságot igényel, hogy járhasson a levegő. A szobrot elemekből kell konstruálni, mert minél nagyobb egységes testet próbálunk égetni, annál nagyobb a feszültség, a tömeg repedhet, robbanhat. Az elemeket elválasztjuk egymástól, hogy száradáskor és a tűzben mozogni tudjanak. Célszerű papírral lefedni, samottszemcsével felszórni építés közben minden egységet, hogy zsugorodáskor elmozdulhassanak egymáson, nehogy száradás és égetés közben összetapadjanak és

¹⁷⁷ ld. <http://www.olsenkilns.com/sculpturekilns/nove2003/index.htm>

vetemedjenek, illetve ha valamelyik elemben mégis repedés vagy deformáció keletkezik, ne terjedjen át a következőre.

A kemenceszobrok talapzatának kialakításában fontos szempont, hogy alkalmas legyen tűztérnek, lehetővé tegye, hogy az építmény kemenceként működhessen. Érdemes tűzálló téglával védeni és a konstrukció falától megfelelő távolságra helyezni a tűztérből a szobor belsejébe vezető nyílást, hogy ne érje közvetlenül a beáramló tűz. Törekedni kell az egységes hőelosztásra. Óvatosan fűtjük fel a tömeget, és sosem engedjük, hogy nagy hőingadozások következzenek be.

Égetéskor a kemence/szobortest átizzik, és megmutatja a kerámiatárgyak keletkezését. A tűzben fönixként életre kelő agyagtest káprázatos látványt nyújt, majd rövidesen lehül és véglegesre, megváltoztathatatlanul szilárdul.

A következőkben arról a két projektről számolok be részletesen, amelyekben tervezőként is közreműködtem. Az első program (Pécs 2008) sajátosága, hogy egymást átfedő falakkal dolgoztunk, ezáltal jobban benn tudtuk tartani a kemenceszoborban a hőt, ami kibontáskor a szokásosnál sokkal tovább tartó izzást eredményezett. 2009-ben Salerno régióban (Olaszország) egy hiba adta a szobor különlegességét, mely minden korábbi tervet átírt.

4.1.5 Pécs 2008¹⁷⁸

A városrészletet idéző kompozíciót Frederick Olsen és jómagam terveztük. A szobor szabadon álló, egymást átfedő, épített L forma elemekből állt. Az egységek kézzel nyújtott lapokból épültek bordázva, ami komolyabb szakmai tudást feltételezett, mint a kis elemekből építkezés, ezért mindenképpen olyan közreműködők részvételét igényelte, akik tudják, hogyan kell agyaggal dolgozni. Vezetésünkkel a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem tanáraival és végzős diákjaival együtt hoztuk létre a konstrukciót. [63]

A szobor tervében egy közbülső négyszögletes formát vettek körül öntartó L alakú elemek, melyek részben takarták egymást. Az alaprajz kartonlapok formájában a tűztér alapra került, egy hegesztett állványzat tűzálló téglával borított síkjára. A síkot tartó lábak magassága a tűztér magasságának felelt meg, amit utólag szintén tűzálló téglával építettünk fel. A lyukak a lángcsatornák helyei lettek, a gázegők pedig extra fűtőerőt biztosítottak a kiszáritáshoz és előfűtéshez. Az alapsíkra került először a közbülső elem, majd egymást követően az azt körülvevő egységek. Minden falnak volt felelős kettőse, páros csoportokban dolgoztunk. Az időjárás nagy gondot okozott, kánikula és zivatar váltakozott, ezért a munka nagy részét sátozott alatti végeztük. Az összeállítás után a falfelületekre áttörések, különböző méretű lyukak kerültek, melyek kikönnyítették a falat, de még inkább az izzó állapotban kaptak szerepet. Elkészülte után engóbokkal színeztük, majd körbevettük kemencefalakkal az építményt.

¹⁷⁸ Baranyai Alkotótelepek Kht. Siklósi Kerámia Alkotóházának 40. évfordulója, egyben a 30. évfordulóját ünneplő Országos Kerámia Biennálé megnyitója. Főszerző: Váczy Réka ügyvezető igazgató.

Frederick Olsen előző tapasztalatai alapján kiérlelte a kemencévé alakítást, ezért a pécsi projektben egy addig nem alkalmazott megoldáshoz folyamodtunk. A korábbi, kaolingyapottal való körbetekerés helyett a négyszögletes alapzatot követő 4 darab, egyenként lenyitható keretet hegesztettünk, majd körbevontuk kaolingyapottal. A tető szintén hegesztett sarokvas keretből állt, 4 lábbal, ami a bontás kezdetekor fogóként szolgált. A falakat a talapzatra helyeztük és dróttal egymáshoz rögzítettük, a tető a falakon nyugodott. A drótok elvágásával és közben a fal ellentartásával, majd leengedésével egyszerre lehetett nyitni az oldalakat, mint egy dobozt.

Az így kialakult falak lényegesen egyszerűsítették és gyorsították a kemenceszobor kibontását, ami zavartalanabbá tette a látvány átélését, továbbá lehetővé tette a kaolingyapot ismételt felhasználását. (Korábban, a vágással történő bontásnál, hámozásnál ugyanis a paplanok csak lezuhantak a földre és többnyire megsérültek, emiatt már nem volt alkalmas újrafelhasználásra ez a költséges anyag.)

Gázégőkkel kezdtük meg az égetést, 24 órán át szárítva a szobrot. Ezután átváltottunk fára. A felhasználható fa annyira nedves volt, hogy az égetés végéhez közeledve újra be kellett indítanunk a gázégőket a hőfok növelésére és kiegyenlítésére. Az égetés csúcspontján leemeltük a tetőt, elvágtuk a falakat összetartó drótokat és feltárult az izzó szobor, ami átfedéseinek, rétegzettségének köszönhetően sokáig magában tartotta a hőt. A lehűlő szobor látványát pedig minden addiginál hosszabban szemlélhettük.¹⁷⁹

4.1.6 Falcone 2009

2009-ben Frederick Olsen megbízást kapott Giuseppe Stoccherótól¹⁸⁰ egy kemenceszobor létrehozására a Fornace Falcone manufaktúra¹⁸¹ részére a dél-olaszországi Campaniában, Salerno régióban. Olsen pedig megkért engem, hogy legyek társa a tervezésben és a kivitelezésben. A terrakotta burkolatokat készítő Fornace Falcone cég az augusztusban tartott tűzünnepe (Festa del fuoco) csúcspontjára időzítette a szoborégetést.

Mivel a helyi (alacsony tűzű vasas) agyag bizonytalannak tűnt erre a felhasználásra, Olsen úgy döntött, hogy előzetesen Stocchero észak-olaszországi kemencegyárában, Cartiglianóban készítjük elő a szobrot kőedénymasszából. (Ezt a helyszínt már ismertük egy korábbi projektből.) Az elgondolás szerint itt megépített és kizsengélt elemeket leszállították volna a déli helyszínre, hogy ott újra felépítsük, kiélessük és kibontsuk a szobrot. Amint elkészült a konstrukció és beemeltük elemeit a kemencébe, megkezdődött az zsengélő égetés, mi pedig Olsennel elindultunk délnek.

Félúton voltunk, amikor hívást kaptunk a gyárból, hogy valószínűleg a kemenceprogram hibája miatt túl gyorsan emelkedett a hőmérséklet és a szobor darabjai felrobbantak. Az átküldött fotókon jól láthattuk a lesújtó hibát. Olsen megghiúsultnak

¹⁷⁹ Egy videófelvétel, melyen felidézhető a látvány: <http://www.youtube.com/watch?v=GPZvog3lXgI>

¹⁸⁰ Stocchero kemencegyártó céget vezet és üzemeltet Cartiglianóban, Vicenzában (<http://www.fornieforni.net>). Ő volt a főszervezője annak a projektnek Novében, amelyben először vettem részt kemenceszobor megvalósításában 2003 nyárutóján.

¹⁸¹ <http://www.fornacefalcone.it>

tekintette a projektet és le akarta mondani a tervezett eseményt. A kárba vesztett befektetés, munka és idő mellett súlyosbította a helyzetet, hogy megbízónknak, Stoccherónak pedig az ő megrendelője, a Fornace Falcone cég felé kellett volna lemondania a teljesítést.

Tanakodás közben előhoztam azt a szemünk előtt jelenlevő tény, hogy az itáliai építészet, a nagymúltú városok képét mennyire meghatározzák a történelem során folyamatosan továbbépített és kiegészített, vakolatlan tégl- és kőfalak, melyek a korszakok rétegzett mintázatával mindmáig élhető tereket képeznek. Évekkel korábban írt egyetemi szakdolgozatomban önálló fejezetet szenteltem Carlo Scarpa munkásságának, aki ebben a környezetben tudatosan tovább bontakoztatta az idő szerves, szövetszerű építészeti transzparenciáját, régi és új, rész és egész, illetve ornamentals és struktúra nem hierarchikus, hanem „egymásba rendelő” textúráját.¹⁸² Azt javasoltam tehát, hogy vállalkozzunk egy hasonló értelemben vett restauráció kalandjára: szállíttassuk mégis a helyszínre előkészített szobrunk szétrobbant töredékeit, és egészítsük ki a megrendelő terrakotta manufaktúra más célú kész termékeivel (burkolatok, csempék, tetőcserepek stb.).

Így is történt. A Fornace Falcone telephelyére érkezve szabályos méretre vágtuk az odaszállított töredékeket, ezek lettek a szobor pillérei. A nagyobb méretű darabokat alul használtuk, hogy jobban terhelődjenek, mint a magasabbra kerülő kisebbek. Átvizsgáltuk a manufaktúra udvarán tárolt különféle kerámiatermékeket, csempéket és burkolólapokat, majd különféle ritmusban kitöltöttük velük a térközöket. A Falcone gyár szállított anyagot többek között Pompeji és más historikus épületek rekonstrukciójához, így szobrunkba valóban bekerültek a történelem különféle időszakainak cserepei, mementói.

A kényszer szülte helyzet távolabbra vezető eredménye, hogy működhet a talált elemek beépítése, amivel a kemenceszobor projektek új irányt vehetnek. Nincs feltétlenül szükség kézzel épített elemekre és konstrukciókra, ha a meglevő kész komponensek újrafelhasználása szélesíti a lehetőségeket.

Egy súlyosnak mutatkozó hiba váratlan eredményekkel gazdagította projektünket, mely végül éppen változatos részletmegoldásainak köszönhetően káprázatos látványt nyújtott izzó állapotában, és hatalmas sikert aratott. A szobortest repedés nélkül hűlt le. [64]

4.2 Papírporcelán expozíciók

4.2.1 Áthatások

Disszertációm elején (ld. 1.1 fej.), visszautalva transzparenciával foglalkozó diplomamunkámra (2002), a megnyilvánulásának lehetőségfeltételét jelentő fény gondolati fonalát vettem fel, hogy bejárjam az „áttetsző művészi gondolkodás” engem foglalkoztató nyomvonalait.

¹⁸² Néma: *Át/tetszés: Transzparens téralkotás a kortárs építészetben*, 22-26. o.

Műalkotásaimban mindeközben folyamatosan foglalkoztam a fogalom anyagi jelentésével is, melyre szintén kihatott a megtett alkotói és szellemi út.

Miután egyetemi éveim alatt már használtam papírporcelánt, és a dániai Kolding Design Schoolban egy szemesztert töltöttem különféle papírporcelánok összeállításával és kikísérletezésével (2001), érdeklődésem attól kezdve kapott új lendületet és mélyült el igazán, hogy 2004-ben részt vettem a Nemzetközi Kerámia Stúdióban rendezett papírporcelán szimpóziumon, melyet Rosette Gault és Graham Hay vezetett. Bizonyossá vált, hogy a *két áttetsző média, a papír és a porcelán speciális keveréke* több okból választott anyagom lesz.

A papír könnyű és légies minőségét a porcelán érzékiségével egyesítve olyan finom mozgásokat és tapintható anyagtalanságot kívántam rögzíteni egy erős, de törékeny szubsztanciában, amely különleges fényérzékenységgel rendelkezik: fényáteresztő, transzlucens (a transzparencia egy válfaja).

Reliefeket kezdtem készíteni, melyeknél nemcsak a porcelánmasszába kevertem papírt, hanem a bőrkemény lapokba hengerítve a papírok nyomát is megőriztem. Vonalak, minták, karcolások, különféle mélységű vágások mind azt szolgálták, hogy a fény eljátszhasson a mű felületén és belsejében. A kompozíciók alakzataiban és arányaiban felismerhető korábbi fotogramjaim áthatása, melyek ugyancsak le- és átvilágított, hajtogatott papírlapok expozíciói. [15] Miután egyre nagyobb gyakorlattal dolgoztam az új anyagban, több réteget használva és a lapok hajtogatásával egyre inkább kiléptem a térbe, hogy még szobrászibb, háromdimenziós reliefeket alkossak. [16]

Igazi kihívás volt ezeket a nagyon vékony lapokat a kemencéig mozgatni és behelyezni, de a papírporcelán nyers szilárdságának hála, ez sikerrel járt. A legnagyobb papírporcelán lapom 120 cm hosszú volt égetés előtt. A legjobb áttetszőség eléréséhez a lehető legvékonyabb lapokkal kellett dolgoznom, és a lehető legmagasabb hőfokon égetnem őket. Munkáimat mindig csak egyszer égettem, 1300 °C felett, mert azt tapasztaltam, hogy a zsengélés csak egy újabb lehetőség a sérülésre, miután az alacsonytűzű porcelán nagyon törékeny.

A reliefek mellett papírporcelán munkáim másik csoportját egyszerű geometrikus formákból épített tárgyak alkotják, melyek két- és háromdimenzió, sík és tér viszonyát vizsgálják. [65] Ezek lényege, hogy miként tudja egy törékeny porcelánlap meghatározni a síkot, majd térbeli formába fordulni. Azt a határmezsgyét fürkészem és követem, ahol a kétdimenzió a harmadikba vált és életre kel a forma. Ezért engedem a vékony lapokat a száradáskor és a tűzben mozogni, hogy egyszerű formájuk kiemelje ezt az elementáris dinamikát.

Ám az áttetszőség új, jelentőségteljes értelme, a fény mozgásában szemlélt folyamat transzparenciája akkor tárult fel előttem magasabb szinten, amikor papírporcelán tárgyaitam kivettem a fatüzes égetés nagyműtű módszerének és esztétikájának.

4.2.2 Fényben égetve

Miután elmélyedtem a fatüzes égetésben, melyet a fotogram analógiájában határoztam meg (ld. 3.2.2 fejt.), a kemencét tudatosan arra kezdtem használni, hogy háromdimenziós képeket

hívjak elő a tűzérzékeny kerámián. Ez indokolja azt, hogy a papírporcelán áttetszőségét ebbe a fény-láng-hő közegbe merítsem.

Az anagama kemence intenzív, elementárisan vad közegébe védtelenül helyezett finom, áttetsző papírporcelán tárgyak – ez újszerű megközelítésnek bizonyult. Persze korábban is égettek porcelánt fatűzben, de a fazekasok inkább igyekeztek égetőtokokba helyezni az edényeket éppen azért, hogy óvják őket a drasztikus behatásoktól. A – kínai eredetű – nyugati hagyományban pedig egyenesen a porcelán makulátlanul csillogó hófehérté az eszmény.

Engem viszont pontosan az foglalkoztat, hogy meddig feszíthető a porcelán anyagiséga a fatűzes égetéssel, meddig érezhető még, hogy mi az eredeti hordozó, és honnan kezd egy egészen más, átlényegült jelenlétet ölteni. A pyrogramok éppen a porcelán fehér vásznán jelennek meg tisztán, színesen, kontúrosan és kontrasztosan. Az optimális eredmény céljából különféle porcelánokat alkalmaztam és saját alapanyagot is kidolgoztam, ami a legjobban megfelelt a konstrukciós és égetési eljárásnak.

Alapvetően továbbra is geometrikus térkompozícióim megmozdulnak, életre kelnek a fatűzben, kiszámíthatatlan személyességük felfokozódik. A rájuk égő pyrogramok – és maguk a teljes tárgyak *mint* pyrogramok – végigkövetik és megjelölik létrejöttük eleven folyamatát.

Szívesen gondolom azt, hogy ezeket a tárgyakat *közreműködéssel a tűz építi; és nem a tűz, hanem a fény égeti ki.*

4.2.3 Komponálás

Az első égetés – melyet nagyobb mennyiségű és formailag szerteágazó papírporcelán lapokból készített tárgyakkal töltöttem meg – 2009 nyarán lelkesítő eredményt hozott. Egyetlen konstrukciót kivéve, mely a kemence tűztér fölötti elülső, legfelső kitüntetett polcán égett, minden darab sikeresen került ki. A lángmozgások itt a legerőteljesebbek – éppen ezért kitüntetett a pozíció –, és ezt nem bírta egy ennyire nyitott és vékony forma. Az idő előrehaladtával a kemenceajtón át figyelhettem, hogyan izzik fel, majd nyílik ki és hajlik szét a vertikális plasztika.

Tudatában voltam annak, hogy a fás égetéseknél a minél stabilabb szerkezettel megépített kerámiák az esélyesebbek a „jó” eredményre, de engem éppen az foglalkoztatott, hogy megkísértem a lehetetlent. A kész darab gyönyörű lett volna, ha nem „csókolózik”¹⁸³ össze két közel álló csészével. *A geometrikus forma önálló életre kelt, kibomlott, organikusává vált.* [66]

A kemence védettebb helyein lakozó darabok környezetük és helyzetük nyomát magukon viselve állták az égetés próbáját. A hengeres formákon jól látható nyomot hagyott az, ahogyan a tűz a lángiránynak megfelelően nekivágódott az edénynek. [67] A tűztér aljához legközelebb eső darab alja megrepedt és kinyílt a hősokk következtében. Eleje,

¹⁸³ A kemencében a tűzben mázzal, vagy természetesen kialakuló hamumázzal összeragadt kerámiákra használják a *kiss*, csók kifejezést.

valamint háta lett a tárgynak, ami félreérthetetlenül mutatta az edény tűz felé fordított, illetve védett oldalát. A kemencebontást követően fotókon rögzítettem az eredményeket, röviddel ezután hazautaztam, majd amikor egy év múlva, 2010-ben visszatértem, friss szemmel újraneztem a tárgyakat és eldöntöttem, milyen úton folytatom az alkotást.

Nyilvánvaló volt, hogy egy anagamával dolgozva nem érdemes olyan analitikusan építkező módon gondolkodni, mint egy gázkemencével, mert sokkal több tényező befolyásolja a végkifejletet. Miután előzőleg, 2008-ban a téglaszerű rakatokkal (ld. 3.2.2 fejj.), illetve néhány papírporcelánlap rakattal már végeztem olyan mechanikusabb, kutatás célú vizsgálatot, melynek során különböző pontokra helyeztem szériában legyártott, azonos tárgyakat, a most következő sorozataim többféle, csoportonként közel megegyező, de mégsem azonos kompozíciókból álltak.

Három, illetve négy lapból épített vertikális konstrukciókat készítettem, melyeket kevés kivételtől eltekintve alul és felül nyitottan hagytam; valamint két – később osztott – sík által meghatározott horizontálisakat. A háromlappos plastikákat most sokkal védettebb helyre tettem a kemencében, ezért ha kicsit mozdultak is, nem nyíltak szét annyira, mint az említett tűztér fölötti darab. Csak annyira illesztettem össze a formákat, amennyire mozgásuk és stabilitásuk igényelte, de igyekeztem szabadon álló vagy részben megtámasztott síkokat hagyni. A végletekig elvékonyított lapok szabad felületei finoman hajladoztak, hullámoztak a kemence tűzszelében.

A papírporcelánokon egyáltalán nem, vagy csak kis mértékben használtam mázat, akkor is csak a shino¹⁸⁴ különféle változatait, mely hajlamos felerősíteni a láng okozta pírt, a pyrogram effektusokat.

Ezekből a művekből *Clarity (Világosság)* címmel nagy sikerű, közel két hónapig tartó önálló kiállításom nyílt 2011 márciusában az USA egyik legnevesebb kerámiaművészeti galériájában (Armstrong's Gallery, Pomona, Los Angeles, California).¹⁸⁵ Szakmai publikációja 2011 telén fog megjelenni a *New Ceramics* folyóiratban.

¹⁸⁴ Idézet előkészületben levő könyvem kéziratából (111. o.):

„A shino előtt nem volt fehér mázas kerámia Japánban. A Momoyama időszakban (1573-1615), mely egyben a teaceremónia kora, fedezték fel ezt az elsősorban helyi földpátból és kis mennyiségű helyi agyagból álló puha, szaténfehér színű mázat, majd hosszú időre feledésbe merült. Reneszánsza az 1930-40-es évekre tehető, amikor Toyozo Arakawa és Hajime Kato megpróbálták rekonstruálni a korábbi shinókat és kidolgozták a modern shino mázokat, amelyek népszerűsége azóta is töretlen. ...Az egyik legkedveltebb fatüzes máz, a halvány narancsos színtől a puha tejfehérig terjedő színtartományt ölel fel. Néha szürke pöttyök, foltok gazdagítják a mázfelületet, ezek az úgy nevezett 'carbon trap' shinók, amit szénscapdának fordíthatnánk. 1974-ben a Minnesotai Egyetemen az eredeti mázak tanulmányozása után kidolgoztak egy mázreceptet, ami a földpát és az agyagok mellett Na_2CO_3 -ot, azaz szóda-bikarbónát (*soda ash*), illetve spodument tartalmazott. Ez volt az első amerikai shino. Az általam kipróbált receptek is Amerikából származnak, az ottani alapanyagokat igyekeztünk magyar helyi, vagy pedig Magyarországon fellelhető anyagokkal helyettesíteni.”

¹⁸⁵ Az Armstrong's kínálatán a képzőművészeti kerámia széles választéka szerepel. A galéria képviselte művészek neves szaklapokban jelennek meg (pl. *Ceramics Monthly*), és keresett előadók, műhelymunka-vezetők az Egyesült Államokban. A válogatást technológiai és formai sokszínűség jellemzi. Olyan alkotások találhatók itt, mint Paul Soldner művei, Don Reitz fatüzes szobrai vagy Sunkoo Yuh monumentális porcelánjai. – www.armstronggallery.net

David Armstrong, a galéria vezetője kerámia műgyűjtő, ismert szakmai közszereplő és műkereskedő, művészként Paul Soldner tanítványa. Egyben a galéria közelében elhelyezkedő AMOCA (American Museum of Ceramic Art) alapítója és igazgatótanácsának elnöke. – www.amoca.org

Monostor #1, #2

Nyitottság és zártság feszültségében szikáran formált, elnyújtott porcelán edényformák, melyek hosszában a kemence huzatirányában álltak, testükön rögzítve a láng játékát, amint egy-egy edényben megakadva, majd továbbterelve hátrasuhant. Két alacsony síkkal definiált és kis falakkal összekapcsolt, befogadó, önmagukban mégis meghatározott, stabil tárgyak. Horizontális jellegük a magaslatról nyíló kilátás monasztikus tapasztalatát sugallhatja.

A tűztér hamujában az égetés alatt érett kőedény talapzatokon álltak.

A nehéz hasábok, melyek a porcelánokat hegyként kiemelik, közvetlenül ott helyezkedtek el a kemencében, ahol az égés zajlott. Egyikük az első kamra tűzterének végén, a polcok alatt, azok alépítményéhez támasztva a kemence teljes szélességében hagyta magára zuhanni a fahasábokat és végigcsurogni a belőlük keletkező hamumázatot, és a már ki nem olvadó hamvak tapadó ragaszkodását. Másikuk a második kamra rostélyai alatt pihent, melyek felfogták a rázúduló fát. Védettségének következtében matt felülete a szén szürkés, feketés tónusait hordozza magán. [68]

Színhely; Szél

Az iménti tégelyszerű építmények két végét megnyitva, a kis zárófalakat kimoogatva a hajlongani kezdő falak közötti áramlás és rejtettség mozgalmasságára kerül a hangsúly. Meddig minimalizálható a támasz, mely még megtartja a falakat? [69]

A mozgásra már száradás közben nagyon érzékeny porcelánból, magasított falú plasztika (*Szél*) érzékenyen összezárul. [70]

Tájkép #1, #2

Négyzetet dinamizáló szuprematista trapezoid [5] lapokból, a *Szél*ével egyező nyersanyagból azonosra épített, de kézmozdulataim és az égetés következtében egyénire alakult plasztikák.

A huzatirányba állított forma résén utat talált magának befelé a láng, és az edényből újra kiszabadulva ott hagyta mozgásának nyomát. [71]

Mindennapi kenyér; Árnyékok

A *Monostor* típus vertikális változatának pasztikus masszáját dobálva nyújtottam, egészen addig a pontig, amíg a papírrostok még éppen összetartották az anyagot. Innen ered a kenyérszerűen áttört textúra. [72] Zárványként, sáterszerűen veszik körül a fényt az immár nem doboz karakterű, négy helyett három lapból konstruált *Árnyékok*. Háromszög alapjuk körbenforgóbb térbeliséget és nagyobb stabilitást képez. A határozott síkokat kirajzoló élek a tűzben ellágyultak, hullámozni kezdtek, a lapok megmozdultak, billentek. A túlnyúló falak vetette önárnyékokat vékony shino mázzal rögzítettem. [73]

4.3 uniVERset

4.3.1 Múlt és jövő

A kortárs művészetbe olyan amerikai alkotók oltották be a korábbi életteréből kilépő fatüzes hagyományt, mint – az 1980-as évektől – Peter Voulkos és Paul Soldner. Az égetési eljárást és a kemencék kialakítását több éves japán tapasztalatai alapján Frederick Olsen mutatta be a nyugati világnak, aki az amerikai művészek közül elsőként tanult Japánban kerámiát (1960-63). Voulkos és Soldner az úttörő angol Bernard Leach után magáévá formálta ezt a hagyományt, és a nyugati képzőművészetben, grand art szobrászati közegben is elismert műtárgyakat hozott létre. A rendkívül szabadon és expresszíven dolgozó alkotóknak gazdag inspirációt, friss módszereket és kiváló médiumot biztosított a fatüzből magas tűzön égetett kerámia.

E kiemelkedő életművek mellett és után azonban kevés olyan művészt találunk, aki innovatívan viszonyult ehhez a tradícióhoz. Kortárs színtéren elsősorban az imént említettek, valamint az eredeti japán hagyomány követése zajlik. Másfelől a kortárs tárgytervezés és design területe annyira távol áll ettől a szemléletmódtól, hogy alkalmazása ritkán merül fel, és ha mégis, akkor csak töredékesen, lényegiségét elhagyva.

Az egyetlen, művészet és design határterületén mozgó provokatív megközelítés Marek Cecula *In Dust Real* projektje (2003-2005), mely a klasszikus gyári porcelán és a keleti fatüzes égetés ütköztetésén alapul. Első pillantásra saját, *uniVERset* cím alá foglalt tárgyegyüttesem nagyon hasonlóknak tűnhet. Az alábbiakban Cecula munkáját bemutatva világossá fog válni, mennyire eltér az ő alapállása és eredménye az én koncepciómtól, melyhez – mint disszertációm egésze is szemlélteti – tőle függetlenül jutottam el.

4.3.2 Termékroncsok

design vs art Marek Cecula olyan, kerámiával foglalkozó alkotó, aki erős gyári tervezői tapasztalati háttérrel kettős pozíciót alakított ki magának: mind a kerámiaművészet, mind a design színterén meghatározó személyiség, és oktatói tevékenysége szintén fontos. *In Dust Real* projektje több mint 2 év alatt született meg a klasszikus gyári porcelán és a keleti fatüzes égetés összeolvasztásából. Elmondása szerint a befejezetlenség szépségének elve ihlette a koncepciót, és ennek melléktermékei (*by-product*) a kerámiák. [74]

A gyári tömegtermékek manipulációja Cecula pályájának központi eleme (vö. korábban például: *Utolsó vacsora*, *Porcelánszőnyeg*). A szóban forgó *In Dust Real* sorozatot egy 2003-as dániai tartózkodás élménye indította útjára, ahol megtapasztalt egy közös égetést egy nagyméretű keresztthuzatos kemencében, mely egy anagama stílusú és egy földpados „mormota”¹⁸⁶ keresztvezésével született (Olsen design-ja, melyet Japánban volt

¹⁸⁶ Amerikai neve *groundhog*. Jellemzően dél-keleti, észak-karolinai eredetű kemence, melyet valószínűleg európaiak vittek be Amerikába és saját igényeik szerint módosítottak.

alkalmam égetni; előkészületben levő szakkönyvem kéziratában bővebben tárgyalom). Lenyűgözte a tűz spontán és kreatív alakító ereje, a lángok festése, a hamu játéka a magastűzőn. Elhatározta, hogy ezúttal kivonja magát mint manipulátort az alkotási folyamatból, és a tűzre, a kemencére hagyja azt.

Több gyártótól összegyűjtött különféle porcelánárukat, és két alkalommal, két munkacsoportban és helyszínen, két európai fatüzes kemencében újraégette őket.

újraégetve (*burned again*) 2004 júniusában Svédországban Naasban (Keramikkonst at HDK, Gothenburg támogatásával), ahol többféle fatüzes kemencével kísérletezhetett, kitanulmányozta lehetőségeiket, és újraégetett bennük kész ipari porcelántermékeket. A másodszori fatüzes égetésre olyan szó szerinti és átvitt, konceptuális értelemben is vett rétegekkel és effektekkel gazdagodtak, amelyek átírták eredeti klasszikus jellegüket.

átalakítás (*transformation*) A projekt második részére Dániában került sor a Guldagergaard Kerámia Centrumban, a Royal Copenhagen porcelángyár támogatásával, mely sok edényárúját elérhetővé tette Ceculának. A művész olyan darabokat választott, amelyek a klasszikusság igényével készültek és gazdagon díszítettek. Az áruk három napig égtek keresztuzatos anagama típusú kemencében, 1300°C fokig. Az eredmény nem lett olyan lehengerlő, mint Svédországban, de itt a klasszikus dekoráció maradványai járultak a tárgyak értékéhez. Cecula így vélekedik a projektről:

“ezen a folyamaton keresztül a tömeggyártott tárgyak a szépség és a funkcionalitás kihívó fogalmaivá váltak, újradefiniálva a háztartási kerámia termékek értékeit, átlépve a művészet területére. Ebben a munkában nemcsak az agyag és a tűz volt az alapanyagom, hanem a kerámiakultúra egésze.”¹⁸⁷

„a tökéletlenségek és a deformáció szándékos értékek, melyek vizsgálat alá veszik a formális esztétikai tartalmat.

Ez a munka annak a folyamatnak a folytatása, hogy provokáljam és aláaknázzam bevett esztétikai értékeinket. Hogy folyamatot nyissak azoknak a feltételeknek a befolyásolására, melyek között megfogalmazzuk észleleteinket a háztartási kerámiaáru szépségéről.”¹⁸⁸

receptió Edmund De Waal keramikumművész és kritikus döbbenetesen szépnek találja Cecula darabjait. Különösen izgalmasnak véli a fatüzes égetés használatát, melynek követőit a stúdiókerámia legelmaradottabb képviselőinek tartja, akik túlértékelik a burjánzó hibákat.

A gyári porcelánok arra készültek, hogy “viselkedjenek”, tétlenek, közömbösek. A nagy mennyiségben gyártott ipari kerámiák ellenkezője a stúdió irányzat, mely éppen egyediségével igyekszik kitűnni. Cecula mindkettőt vállatóra fogja. De Waal dicséri a keleti

¹⁸⁷ Cecula: *Mass-production is an inspiration for originality*, 64. o.

¹⁸⁸ Cecula: *In Dust Real*, 2004. http://www.marekcecula.com/sites/art_works11.php

és nyugati kultúrkör e tárgyakban egyedülállóan kereszteződő dialektusait, és a kontroll határainak feszegetését a tűznek átengedett szereppel.

Garth Clark, az egyik legbefolyásosabb – noha azóta megszűnt – New York-i kerámiagaléria vezetője korunk legmeghatározóbb alkotójának tartja Ceculát a szakterületen. Az 1980-as évek nagy nevei (mint Voukos, Soldner) után, akik a kerámia földes-természetes minőségét feszegették, olyan művésznek látja Ceculát, aki művészet és design határainak megnyitásával utat tör a jövő század felé. Az *In Dust Real* sorozatról egyenesen úgy fogalmaz Clark, hogy Cecula a “kerámia szent tehenét”, a fatüzes edényt hívja ki, és mindent a feje tetejére állít.¹⁸⁹

A tradicionális fatüzes égetéssel dolgozók kemény kritikája mellett magasra magasztalja Ceculát, mert valami többet fedez fel nála, a valódi művészi kvalitást, szemben a fatüzesek szerinte a technológiában kimerülő eredményeivel. De Waalhoz hasonlóan szintén nagyra értékeli a két kultúra és esztétika ütköztetésének eredményeit, ami ebben a formában először történik meg. Egyfajta haláltáncnak látja a kétféle szépség összefonódását, isteni paradoxonnak, melybe egy csepp humor vegyül. Kiemeli, hogy Cecula emocionális kontextusba helyezi a tárgyat, és ezen a ponton ismét a fatüzes gyakorlat derékhadát bírálja amiatt, mert megfeneklett, és utánozva alkalmazza a hagyományt.

emelés és rombolás Sorozata kapcsán (melynek van még két manipulatív darabja, ezekre, mivel nem tartoznak szorosan témámhoz, itt nem térek ki) Cecula minden esetben elismétli, hogy egyik célja a magas művészetbe emelés.

Ha csak a tömegből való kiszemelés és a magas művészetbe helyezés gesztusát tekintem, akkor lényegében azt az aktust ismétli, amely a tömegesben és közönségesben meglátja a szépet.¹⁹⁰

Ám ez egy megkérdőjelezett szépség, melybe minden alkalommal tevékenyen belenyúl Cecula. Lehetséges, hogy a láttatáshoz ma szükség van erre a beavatkozásra. Olyan tömegű tárgy vesz körül minket, és olyan rezisztencia alakul ki, hogy egyáltalán észrevenni nehéz őket, nemhogy elgondolkodni rajtuk. Ceculánál azonban újabb rétegekkel terhelődnek, ami a kommentárokból is kitűnik. Így a narratíva a befogadás fontos eleme lesz. Ez a terhelés nagyon távol áll a teamesterek kiemelő gesztusától.

Érzésem szerint ebben a meglátásban és kiemelésben – eszmei és tárgyi értelemben – kimerül Cecula. A munkák lezártak. A maguk módján teljesek. Engem az érdekelne, ha a tárgyak megőriznék funkcionalitásukat, nem maradnának még mindig kimértek, és nem kerülnének a grand art piedesztáljára, ahol erőszakosság sugárzik belőlük. Érthető, hogy a magas művészet célképzetként jelenik meg, mert kultúrkörünkben többnyire alacsonyabbrendű alapanyagnak minősül a kerámia. Vagyis már maga az anyag olyan mértékben prekonceptiókkal terhelt, hogy bármilyen kiemelő gesztus az elfogadtatás legitimációs görcsösségét kockáztatja. Egy valódi fatüzes hagyományokon nyugvó alkotásmód aligha törődne azzal, hogy hova pozicionálja anyagát a művészeti szcéná.

¹⁸⁹ Szükséges háttérismeret, hogy az USA-ban a fatüzes hagyománynak sokkal szélesebb tábora van, mint Európában, ahol ennek a kirohanásnak nincs meg az az éle, mint ott.

¹⁹⁰ Ilyen értelemben utaltam Duchamp-ra mint a modernitás „teamesterére“ (2.2.5 és 3.1.1 feje.).

A két esztétika effajta keverése jellegzetesen nyugati reakció, provokatív posztmodern aktus. Ugyanakkor a maradinak kikiáltott fatüzes hagyomány kritikája is mérlegelendő, ha követői valóban nem lépnek túl az imitáció és az import veszélyein. Erre nagyon kevesen képesek, ráadásul kérdés, vajon lehetséges-e egyáltalán a túllépés, vagy adódik-e olyan pozíció, ahonnan nézve semlegesíthetők ezek a dilemmák.

Cecula kritikusan szemléli a porcelán készletet, fatűzben égetett darabjai dekonstruált, használhatatlanná tett használati tárgyak. Úgy véli, hogy ezzel az egyéni gesztussal emeli be a művészetbe a tömeggyártottat.

Jómagam effajta prekonceptió nélkül, sőt inkább elfogadóan, pozitívan viszonyulok egy sok használatot megélt és bevált tömegtermék idejéhez. Felmutatom eljövendő életét egy másik formában, és roncsolás helyett igyekszem megőrizni funkcióját. Művészetelméleti és -történeti besorolását nyitva hagyom; olyan összefüggésbe helyezem, ahol a még ketté nem vált lehetőségek poézise lakik.

4.3.3 uniVERset

UNISSET Az 1970-es évektől forgalmazott UNISSET 212 Magyarország egyik első sorozatgyártott vendéglátóipari edénycsaládja volt. Népszerűsége töretlen, élettartama napjainkig ível. [75]

Az Ambrus Éva által tervezett és az Alföldi Porcelángyárban gyártott UNISSET gyerekkoromtól máig elkísér, nemcsak engem, hanem minden magyar átlagembert. Menzás kisdíák korunkban ez volt „a” porcelán. Tanintézmények és nyári táborok étkezőiben fehérárúként, utasellátókban kobaltkék szegéllyel, éttermekben magyaros motívumokkal, hotelekben pedig a korhoz kötöten elegáns dekorral sokáig az egyetlen használatban levő készlet volt. Iskolák, közintézmények menzáján máig visszaköszön, mintha megállt volna az idő. Tekintélyes gulyásadagot vagy ragulevest befogadó levesestálja a magyar levesfogyasztás tükre és etalonja; zónatálja, a menzás mennyiségek kijelölője összefonódott a „pirburg, párkáp” szólással.¹⁹¹

Az UNISSET egy hely és időszak karakteres terméke, múltunk máig velünk maradó darabja. Magyarország egyik legelterjedtebb univerzális ét- és tálalókészlete egy közelmúlt designtörténeti korszak jelképe.

verzió Az UNISSETre adott személyes *verzióm*, az *uniVERset* projekt alap gondolata az, hogy gyári gázkemencék helyett különféle fatüzes kemencékben égetem ki a készlet darabjait. Gyári matricamaradékok játékos felhasználásával már egyetemi éveim alatti nyári gyakorlaton egyediesítettem a készlet néhány csészéjét, de a fás égetés még váratott magára.

¹⁹¹ A „pirburg, párkáp”, azaz pirított burgonya és párolt káposzta a menzás étkezés szlengje, melynek ironikus folklorizációját segítette ismételt elhangzása Gothár Péter *Idő van* (1985) című filmjében, melynek társszerzője az ilyesmire különösen érzékeny Esterházy Péter volt.

Az *uniVERset* első darabjait a kecskeméti Nemzetközi Kerámia Stúdió (NKS) Olsen-féle gyorstüzelő fás kemencéjében égettem ki (2009–2010) [76]. Amit kézzel egyedileg készített tárgyak esetében mesterkéltnek éreztem volna, itt most egyértelművé vált: olyan sorozatot hozni létre az égetésekkel, amely *sorozatgyártott tárgyakat tesz egyedivé*.

Az Uniset zsengeált edényeket az Alföldi Porcelángyár biztosította. Folyamatos és szíves segítő támogatásukért nagyon hálás vagyok.

univerzum Amint elmélyedtem a fatüzes égetésben, folyamatosan tisztázva hozzá fűződő viszonyomat, felismertem, hogy többről lehet szó, mint sorozatiság és egyediség – engem régóta foglalkoztató – összejátszásáról.

Elhatároztam, hogy tér és idő tágas dimenzióiban megutaztatom e megszokott, korhoz kötött és mégis kortalan készletet. Ettől kezdve minden fatüzes kemencében, melyben égetek, elhelyezek néhány darabot az Uniset 212-es sorozatból és figyelem a tárgy metamorfózisait.

A következő alkalom 2011-ben, az Olsen-féle anagama égetésekor (Hollyweird tube kiln, California, ld. 3.2.2 fejj.), amikor 2 reggeliző és főétkezéshez való szettet helyeztem el rakásolva (*tumble stacking*). A prózai, pontos, kimért fehér porcelánok az anagama terében poétikussá, hullámzó szélű, pyrogramokban gazdag “tájképekké” válnak úgy, hogy az égetési közeg megváltoztatásán túl semmi egyéb módon nem avatkozom beléjük. [77]

Az elkészült, gyönyörű tűzrajzokat mutató darabok egy olyan installációban nyerik el teljes értelmüket, melyben összekomponálom őket az eredeti fehéráruval. [78] Az eredeti és újraégetett darabok párhuzamait szemléltető elrendezés párhuzamos gerendákra kerül, melyek fekete színe nem mesterséges bevonat (festés), hanem pörköléssel elért természetes szín. Vagyis a fatüzes égetés analogonja, ugyanakkor kitűnően kiemeli mind a hófehér, mind a színes edényeket. A régi típusú vasúti talpfákat mintázó tartófák így egyrészt a térbeli és időbeli út metaforái, másfelől a parasztházak gerendáit idézik, melyeken hagyományosan edényeket tartottak.

Mindehhez egy kis könyvecske, fotós storyboard tartozik, bemutatva a tárgyak utazásának állomásait a zsengeelésen, csomagoláson át az égetés előtti és utáni állapotig, végül az installáció részeként.

uniVERset Gyári edényekből korábban is alkottam képzőművészeti installációkat (ld. 1.4.6 és 2.2.5 fejj. végén, képmellékletben: [18 20 25/A]). Az *uniVERset* műfaja nyitottabb, egyszerre művészi installáció és teríték-reflexió, mely roncsolás nélkül megtartja az eredeti funkciót, felvetve egy fúziós design lehetőségét.

Az *uniVERset* utazása folytatódik,¹⁹² de a megtett távolságok – a kecskeméti NKS modern gyorstüzelőjétől az ősi japán eredetű, de amerikai anagama kemencéig – fesztávja

¹⁹² Újabb darabok vannak úton Németországba, Höhr-Grenzhausenbe, a Kannofen, a német – egyben az európai – sómázás hagyomány szülőhelye felé. Itt 2011 őszén újra leégetjük a ritkasággá vált történelmi kemencét úgy, mint évszázadokkal ezelőtt. Néhány edény pedig ismét Amerikába utazik, Ferndale-be (Észak-California), Conrad Calimpong kollégám anagama kemencéjébe. Ebben kiviteleztem tesztjeim és mestermunkám egy részét. Ezekon kívül még további kollégáknak és helyszínekre tervezek UNISSET anyagot vinni vagy juttatni, térben, időben és kultúrákban körbenjárva a magyar design és vendéglátás egy relikviáját.

már most áttekinthető és értékelhető. Ebben a pyrogramban *a hosszan egymásra exponált idők, terek és tárgykultúrák transzparenciája nyilvánul meg egy sorozatgyártott készterméken, melynek ki- és átemelése a teamesterek keleti és Duchamp nyugati gesztusát folytatja. Személyes *hommage* egy észrevétlenségig és anonimitásig ismételt tárgynak a tradíciók és meglevő értékek alkotó újraválogatására nyitott XXI. század elején.*

Irodalomjegyzék

- Alexander, William C.: *Wood*, Studio Potter (1974) Vol. 3 No. 1. 35-37. o.
- Ando, Tadao: *Representation and Abstraction*, The Japan Architect, 1988/4
- Aoki, Jun & Associates: *Wedding Chapel in Osaka*. DETAIL 6/2007
- Bernhard, Thomas: *Kioltás, Bomlásregény*, fordította Hajós Gabriella, Pesti Kalligram Kft. 2005
- Balassa Péter: *Egy regény, mint gobelin*, in *Észjárások és formák, elemzések és kritikák újabb prózánkról 1978-1984*. Második kiadás. Tankönyvkiadó, Budapest. 1990.
- Samuel Beckett, *Quadrat I, II*, 1981. A darabok letölthető videója:
<http://www.medienkunstnetz.de/werke/quadrat/video/1/>
- Biblikus teológiai szótár*. Xavier Léon-Dufour irányításával szerkesztette Jean Duplacy, Augustin George, Pierre Grelot, Jacques Guillet, Marc-Francois Lacan. Szent István Társulat. Az Apostoli Szentszék Könyvkiadója. Budapest, 1986
- Böhringer, Hannes: *Kísérletek és tévelygések. A filozófiától a művészetig és vissza*. Válogatta, fordította és szerkesztette Tillmann J. A., Balassi Kiadó- BAE Tartóshullám, Budapest, 1995
- Böhringer, Hannes: *Szinte semmi: Életművészet és más művészetek*, fordította Nádori Lídia és Tillmann J. A., Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám, Budapest, 2006
- Branfman, Steven: *Raku*. http://www.ceramicstoday.com/articles/branfman_raku.htm
- Brenson, Michael: *Reinhardt Retrospective Explores the Vital Absent*. The New York Times, 1991. május 31.
- Brill, Dorothee: *Samuel Beckett, Bruce Naumann*, in *Das Schwarze Quadrat, Hommage an Malevitsch*. Hamburger Kunsthalle, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2007
- Brougher, Kerry – Elliott, David (ed.): *Hirosi Sugimoto* (catalogue), Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D. C. – Mori Art Museum, Tokyo, Hatje Cantz Publishers, 2005
- John Cage: *A csend (részletek) SILENCE*. First edition published by The Wesleyan University Press, 1961. First M.I.T. Press paperback edition, August, 1966 Fordította Erős László Antal. Kéziratként a fordítótól. Elektronikus kiadás: Terebess Ázsia E-Tár
<http://www.terebess.hu/keletkultinfo/csend.html>
- Clark, Garth: *From scatology to in dust real*. 28-31. o.
http://www.marekcecula.com/webyep-system/program/download.php?FILENAME=86-at-INDUSTREAL_download.pdf&ORG_FILENAME=INDUSTREAL_download.pdf
- Clark, Garth: *Separated at Birth*. New Ceramics.09/1. 36.o
- Cecula, Marek: *Mass-production is an inspiration for originality*, 2006
http://www.marekcecula.com/webyep-system/program/download.php?FILENAME=86-at-INDUSTREAL_download.pdf&ORG_FILENAME=INDUSTREAL_download.pdf
- Crohn, Jennifer R.: *John Roloff*. Arts Magazine, April, 1992.
http://www.johnrolloff.com/arts_april92_text.html
- Csigó Katalin: *Döntéshozási folyamatok: A tudatos stratégiáktól a véletlenre hagyatkozás képességéig*, Pannonhalmi Szemle 2010 XVIII/3, 70-76. o.
- Czeglédy Nina – Kopeczky Róna (szerk.): *A fényjátékosok: Kepes György és Frank J. Malina – a művészet és a tudomány metszéspontján*, Ludwig Múzeum, 2010
- Czigány Ákos: *Idő-idő: Tomatsu, Sugimoto, Shibata*, Pannonhalmi Szemle 2010 XVII/4, 83-96. o.
- Dürckheim, Karlfried: *A nyugalom japán kultusza*. (Szemelvények). Forrás:
www.szenzar.budo.hu/Tranquil/Tranquil.htm.
- Ekuan, Kenji: *Interview with Hall of Fame contributing writer Kenji Ekuan*. 18/10 2007

- <http://en.red-dot.org/2404.html>
- Esterházy Péter: *Olvasó olvas.* - 92 éve született Ottlik Géza. 2004
<http://www.papiruszportal.hu/site/?lang=1&f=o&p=33&n=27>
- „Felmérhetetlenül tágas földrajzi és szellemi tér“ (Fritz Mierauval Adalbert Reif beszélget Florenszkij és orosz vallásfilozófiáról), Pannonhalmi Szemle 2006 XIV/4.
- Findeli, Alain: *Laszlo Moholy-Nagy, alchemist of transparency*, *The Structurist* 27/28 (1987/1988), 5-11. o.
- Florenszkij, Pavel: *Az Igazság oszlopa és alapja*. in *Az orosz vallásbölcselet virágkora*. Tolsztojtól Bergyajevig. Vigilia, Budapest, 1988.
- Florenszkij, Pavel: *Az ikonosztáz*, fordította Kiss Ilona, Typotex, Budapest, 2005
- Frampton, Kenneth: *Thoughts On Tadao Ando*. <http://www.pritzkerprize.com/andocere.htm>
- Fujiwara, Yu: *Bizen*, 1979
- Gadó Gábor és Dukay Barn :A jó kegyetlensége. Interjú Krasznahorkai Lászlóval
<http://www.litera.hu/hirek/a-jo-kegyetlensege>
- Gaßner, Hubertus: *Black Square: Hommage à Malevich* (kiállítási bevezető)
http://www.hamburger-kunsthalle.de/archiv/seiten/en_malewitsch.html
- Gaßner, Hubertus (hrsg.): *Das schwarze Quadrat: Hommage an Malewitsch*, Hamburger Kunsthalle – Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2007 (kiállítási katalógus)
- Blake Gopnik: *Hiroshi Sugimoto, Emphasizing the Play Of Shadow and Lie*, Washington Post, Monday, February 20, 2006;
- Grün, Anselm – Seufferling, Alois: *Egységben a teremtett világgal*, fordította Nyiredy Maurus , Bencés Kiadó, Pannonhalma, 2007
- Gyenge Zoltán: *Utószó*. in Soren Aabye Kierkegaard: *Az ismétlés*, Ictus Kiadó Bt, 1993.
- Györe Gabriella: *Mandala*. <http://www.litera.hu/hirek/mandala>
- Györffy Miklós : *A huszadik század eltörlése*. Thomas Bernhard: *Kioltás*
<http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=1154>
- Haag, Herbert: *Csak aki változik, marad hű önmagához. A katolikus egyház alkotmányáért*. fordította Karacs Ágnes, Bencés Kiadó, Pannonhalma, 2006.
- Handlbauer, Kurt: *Transparency, Structure and Ornamentation - New Architecture in Japan*. DETAIL 6/2007.
- „Hát mért oly fontos nekünk ez az ember?“ Esterházy Péterrel beszélget Takáts József, Élet és Irodalom, XLIV. évfolyam, 46. szám, 2000. november 17.
- Hegedüs Orsolya: *Leképző-művészet*
<http://www.sztaki.hu/providers/eper/articles/hegedus.html>
- Hemenway, Priya: *Keleti bölcsesség*, fordította Körber Ágnes, Vince Kiadó, 2007
- Hughes, Robert: *Approaching Absolute Zero*, 1991
<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,973376,00.html>
- Janáky István: *Az építészeti szépség rejtekei Magyarországon*, Terc, Budapest, 2004
- Judd, Donald: *Malevich: Independent Form, Color, Surface* in: *Complete Writings 1959- 1975. Gallery Reviews, Articles, Letters to the Editor, Reports, Statements, Complaints*. The Press of the Nova Scotia College of Art and Design. Co-published by New York University Press. 1975., 2005
- Kakuzo Okakura: *Teakönyv*. fordította Magyar László András., Édesvíz Kiadó, Budapest, 1998.
- Kepes György: *A látás nyelve (Language of vision)*, ford. Horváth Katalin, Gondolat, Budapest 1979
- Keresztury Tibor-Székely Judit: "Nincs már sehol semmi". Látogatóban Krasznahorkai Lászlónál. Litera nagyvizit, 2002.október
<http://www.litera.hu/terepjaro/nagyvizit/8600.html>
- Készman József: *Csendélet: Eperjesi Ágnes kiállítása*
<http://www.c3.hu/scripta/scriptao/balkon/98/10/17keszm.htm>
- Kierkegaard, Soren Aabye: *Az ismétlés*, fordította Gyenge Zoltán , Ictus Kiadó Bt., 1993

- Klein Rudolf: *Tadao Ando: az építész Kelet és Nyugat között. Architect between East and West*, Conflux, Budapest, 1995
- Koren, Leonard: *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers*, Imperfect Publishing, Point Reyes, California, 1994, 2008 (ford. Czigány Ákos, 2009, kézirat)
- Kovács András Bálint: *A kiszámíthatatlanság nevei*, Pannonhalmi Szemle 2010 XVIII/3, 42-54. o.
- Körner Éva: *Utószó a magyar kiadáshoz*, in Kazimir Malevics: *A tárgynélküli világ*. Corvina Kiadó 1986.
- Krasznahorkai László: *Az urgai fogoly*. Budapest, Széphalom Könyvműhely, 1992.
- Krasznahorkai László: *Északról hegy, Délről tó, Nyugatról utak, Keletről folyó*. Budapest, Magvető, 2003
- Krasznahorkai László: *Seiobo járt odalent*. Budapest, Magvető, 2008.
- Lewallen, Constance: *John Roloff: Landscape Furnace Projects, 1980-1992*
http://www.johnrolloff.com/furnace_text.html
- Kira van Lil: *Carl Andre, Art & Language, Donald Judd, Ad Reinhardt, Robert Ryman, Richard Serra, Sol Lewitt*, in Das Schwarze Quadrat, Hommage an Malevitsch. Hamburger Kunsthalle, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2007
- Kumin Mónika: *A tudomány érzete. Licht und Farbe in der Russischen Avantgarde. Die Sammlung Costakis*. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Bécs 2005. február 18 - június 19 in Balkon 05/06
http://balkon.c3.hu/balkono5_o6/09kumin.html
- Kunszt György: *A kiotói iskola az európai nihilizmusról és misztikáról*. (1994) in *A hagyomány jövője*. Prolegomena. Pannon Panteon. Comitatus. 1995. Veszprém
- Kunszt György: *A modern japán filozófia*. (1992) in *A hagyomány jövője*. Prolegomena. Pannon Panteon. Comitatus. 1995. Veszprém.
- Kusakabe, Masakazu– Lancet, Marc: *Japanese Wood-Fired Ceramics*, kp books, 2005
- A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1984.
- Malevich, Kazimir: *Suprematism*, ed. Matthew Drutt, Solomon R. Guggenheim Foundation – Harry N. Abrams Inc., New York, 2003
- Malevics, Kazimir: *A tárgynélküli világ*, fordította Forgács Éva , Corvina Kiadó 1986
- Daniel Marzona: *Minimal Art*. fordította Szikra Renáta, Taschen/Vince Kiadó 2006
- Merton, Thomas: *A zen és a falánk madarak: Esszék és párbeszéd D. T. Suzukival*, ford. Erős László Antal, Terebess Kiadó, Budapest, 2000
<http://terebess.hu/keletkultinfo/merton.html>
- Moholy-Nagy, Laszlo: *Fotogramme 1922 – 1943*, Schirmer/Mosel, München–Paris–London, 1996
- Moholy-Nagy László: *A festéktől a fényig*, Kriterion, Bukarest, 1979
- Moholy-Nagy László: *Festészet fényképészet film*, Corvina, Budapest, 1978
- Moholy-Nagy László: *Az anyagtól az építészetig*, ford. Mándy Stefánia, Corvina, é. n.
- Moholy-Nagy László: *Látás mozgásban (Vision in Motion, 1946)*, Múcsarnok – Intermedia, Budapest, 1996
- Molderings, Herbert: *Lichtjahre eines Lebens: Das Fotogramm in der Ästhetik Laszlo Moholy-Nagys*, in: Moholy-Nagy, *Fotogramme 1922 – 1943*, 8-17. o.
- Moon, Milton: *Flame, Smoke and Flying Ash: Milton Moon experiences the cult of woodfiring*.
<http://www.ceramicart.com.au/articles/moon.htm>
- Morgan, Robert C.: *John Roloff's The Rising Sea*. Catalog essay for *The Rising Sea, Images and Constructions from South Florida and Other Selected Works*, Lake Worth Museum of Contemporary Art, Lake Worth, FL. 1998
- Zeami Motokiyo: *A no kilenc fokozata sorrendben*. Nagy Balázs fordítása
<http://balubox.gq.nu/>, <http://www.terebess.hu/keletkultinfo/zeami.html>

- Nagy Gabriella: *Szelek, kövek, növények, kozmikus tér*. Részletek a Krasznahorkai Lászlóval folytatott beszélgetésből. Beszélgetőtárs: Nagy Gabriella. 2003. augusztus 1.
http://www.hajonaplo.hu/041barka_kikotok.shtml
- Navarro, María Román: *Bizen Wares: Momoyama Revival and the Creation of National Identity*, in: Schulenburg (hg.): *The Fascination of Ceramics*, 30-39. o.
- Néma Júlia: *Át/tetszés: Transzparens téralkotás a kortárs építészetben*, Magyar Iparművészeti Egyetem (ma: Moholy-Nagy Művészeti Egyetem), Szilikát Tanszék, konzulens: Szalai András, 2002
- Neusüss, Floris M. – Heyne, Renate: *Von Berlin nach Chicago: Historische und technische Betrachtungen zu den Fotogrammen von Laszlo Moholy-Nagy*, in: Moholy-Nagy, *Fotogramme 1922 – 1943*, 130-141. o.
- von Oehsen, Kristine : *Noriyuki Haraguchi*, in *Das Schwarze Quadrat, Hommage an Malevitsch*. Hamburger Kunsthalle, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2007
- Olsen, Frederick L.: *The Kiln Book: materials, specifications & construction*. krause publications, 2001 (3rd edition)
- Pál Melinda: Beszélgetés Krasznahorkai Lászlóval. A Távol-Kelet kultúrája - nyugati ember meg nem értheti. Kritika, 2003. November
<http://www.szochalo.hu/modules.php?name=News&file=article&sid=2854>
- Pawson, John: *Minimalism*. The Guardian, April 2004 <http://johnpawson.com/essays>
- Pawson, John: *Minimum*, Phaidon, 1996, 1998
- Pawson, John – Orta, Lucy: *To be minimalist ... or maximalist?* The Guardian, Monday 19 April 2004
<http://www.guardian.co.uk/culture/2004/apr/19/guesteditors1>
- Perneczky Géza: *A fekete négyzettől a Pszeudo-kockáig: Kísérlet a kelet-európai avantgarde tipológiájának megalapozására*, in: *A korszak mint műalkotás*, Corvina Kiadó (Irisz sorozat), 1988
- Petrovna, Yevgenia: *Malevich's Suprematism and Religion in Kazimir Malevich: Suprematism*. Organized by Matthew Drutt. The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York. 2003
- Radosza Attila: *Mozgás - szabadság és korlátok - a nonfiguratív festészetben*, 2002
<http://www.fesztivalirodagyor.hu/mgy/radosza.html>
- Roloff, John: *Artist Statement*. http://www.johnroloff.com/artist_statement09.htm
- Roloff, John: *Kiln Projects: Material and Process Experiments in/of the Landscape*
http://www.johnroloff.com/kiln.proj_text04b.html
- Roloff, John: *Kiln Projects*, Artery, William Paterson College, February/March, 1983, pg. 6
- Rosenthal, Stephanie (ed.): *Black Paintings*, Haus der Kunst, Munich – Hatje Cantz, Ostfildern, 2006
- Slivka, Rose – Tsujimoto, Karen: *The art of Peter Voulkos*. Kodansha International in collaboration with the Oakland Museum. 1995
- Soldner, Paul: *Nothing to Hide. Exposures, Disclosures and Reflections*. Clay Times, Inc. Waterford, Virginia, USA
- Soldner, Paul: *The Raku Process*. http://www.paulsoldner.com/essays/raku_process.html
- Schulenburg, Stephan von der (hg.): *The Fascination of Ceramics: Masterpieces of Modern Japanese Pottery from the Gisela Freudenberg Collection*, Museum für Angewandte Kunst Frankfurt, Wienand Verlag, Köln, 2005
- Sugimoto, Hiroshi: *In Praise of Shadows*, Kyoto: CCA Kitakyushu and Korinsha Press, 1998
- Sugimoto, Hiroshi: *Marcel Duchamp's Influence* (interview)
<http://www.pbs.org/art21/artists/sugimoto/clip1.html>
- Sugimoto, Hiroshi: *The Times of My Youth: Images From Memory* in *Hiroshi Sugimoto catalogue*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C., Mori Art Museum, Tokyo in association with Hatje Cantz Publishers. 2005
- Sugimoto, Hiroshi: *Tradition* (interview)

- <http://www.pbs.org/art21/artists/sugimoto/clip2.html>
- Szepesi Attila: *A barlang, a cseresznyevirág, a szent hegy és a zöld szél*. Magyar Szemle 2003/1.
<http://www.magyarszemle.hu/szamok/2003/1>
- Szilágyi Ákos: *Az ismétlés boldogsága. Az írás mint rituális ismétlés*
<http://esztetika.elte.hu/balassa/Ismetless.htm>
- Szilágyi Ákos: *Pavel Alekszandrovics Florenszkij élete és munkái*. in Pavel Florenszkij: *Az inkonosztáz*. Typotex. Budapest 2005
- Szklirisz, Sztamatisz: *Az ortodox keresztény festészet ma és a jövőben. Szakrális művészet – szakralitás a művészetben az ezredfordulón*
<http://szimandron.hu/index.html>
- Tandori Dezső: *Ad notam Ad Reinhardt (és minimalizmus)*, 1999
http://balkon.c3.hu/html_index.html
- Tandori Dezső: *Maximalizmusok (Reinhardt + Minimal Art)*, 2000
http://balkon.c3.hu/balkon_2000_01_02/t_tandori.htm
- Tanizaki, Jun'ichiro: *In Praise of Shadows*. Leete's Island Books, Inc., USA, 1977.
- Tarkovszkij, Andrej: *Andrej Rubljov*. 1966.
- Terebess Gábor: *A japán kertművészet*
Művészet, XX. évfolyam, 9.szám, 1979. szeptember, 8-11. o.
- Terebess Gábor: *A japán raku és amerikai reneszánsza*.
(Művészet, XXIII. évfolyam, 9. szám, 1982. szeptember, 12-14. oldal)
- Terebess Gábor: *A zen meditáció pszichofiziológiája*. Elektronikus kiadás: Terebess Ázsia E-Tár.
Forrás: A Kőrösi Csoma Sándor Intézet Közleményei, 1977. 1-2. szám, 72-80. oldal
- Tillmann József Attila: *Bevezetés a csendességbe. Heidegger és a tea-út*
<http://www.c3.hu/~tillmann/irasok/muveszetelm/hallgat.html>
- Tillmann József Attila: *A kényszeres új kultúráját követően. Bálint István képeiről*
<http://www.c3.hu/~tillmann/irasok/muveszet/balind.html>
- Tregubov, Tim: *Orthodox Iconography and Russian Avant-Garde Painting*
http://www.cs.dartmouth.edu/~tim/CoCo2_FinalPaper.pdf
- Tsushima, Michihito: *A japánok és a vallás*. Fordította: Nagy Balázs
<http://www.terebess.hu/keletkultinfo/nagybalazs.html>
- Uspenszkij, L. A.: *Az ikon teológiája az ortodox egyházban*, fordította Kriza Ágnes, Kairosz – Paulus Hungarus, Budapest, 2003
- Varga Lajos Márton: *A világban semmi sincs a helyén. Krasznahorkai László író a könyveit foglalkoztató kérdésekről és az irodalomról*. Népszabadság. 2002. december 21
- Varga Mátyás: *Az eltérés öröme(híre): Gondolatok művészet és hit viszonyáról*, in: *Néma angyal: Válogatás a Pannonhalmi Bencés Gimnázium és Kollégium kortárs művészeti gyűjteményéből*, Pintér Sonja Kortárs Galéria, 2004
- Varga Mátyás: *Kint és bent: A bencés szerzetesség tér-képe*, Bencés Kiadó, Pannonhalma, 2005
- Varga Mátyás: *Szakralitás (a művészetben)*. Kézirat. elhangzott A kerámia és üveg a kortárs (egyházi) építészetben III. című konferencián. 2007. okt. 19
- Varga Péter István: *Látszóbeton*.
http://209.85.129.104/search?q=cache:eyrHzVBc9YJ:epiteszforum.hu/links/goto/956/5092/links_related+tadao+ando&hl=hu&ct=clnk&cd=22&gl=hu
- Vereb Katalin: *Japán étkezési edények*.
<http://www.terebess.hu/keletkultinfo/etkezes.html>
- De Waal, Edmund: *Marek Cecula: to object*.
http://www.marekcecula.com/webyp-system/program/download.php?FILENAME=86-at-INDUSTREAL_download.pdf&ORG_FILENAME=INDUSTREAL_download.pdf
- Alan W. Watts: *A zen útja*. Polgár Kiadó, 1997.

Yanagi: *The Unknown Craftsman, A Japanese Insight into Beauty*. Adapted by Bernard Leach.

Foreword by Shoji Hamada

Zalavári József: *Ökodesign*, BME Gépszerkezettani Intézet, 2006

http://www.gszi.bme.hu/main_hu/start.htm (letöltve: 2007. március 27.)

Zumthor, Peter: *A szépség kemény magva*, ford. M. Gyöngy Katalin, in: Moravánszky Ákos – M. Gyöngy Katalin (szerk.): *A tér: Kritikai antológia. Építészetelmélet a 20. században*, TERC, Budapest, 2007, 261-269. o.

Szakmai önéletrajz

Néma Júlia
 1192 Budapest, Dobó Katica u. 66.
 tel.: (1) 2802762
 mobil: (20)5873262
 e-mail: nema.julia@spavia.com
 website: nemajulia.com

Tanulmányok

2008, 2009 tanulmányutak az Amerikai Egyesült Államokba, Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj predoktori kategória
 2006–2009 Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Doktori Iskola
 2002 Szilikátipari tervezőművész diploma
 2001 Designskolen Kolding, Dánia: Ludwig Alapítvány ösztöndíja
 2000 Universidad de Barcelona, szobrász szak: Erasmus ösztöndíj
 1997–2002 Magyar Iparművészeti Egyetem, Szilikát Tanszék: szilikátipari tervezőművész tanulmányok
 1992–1997 ELTE Bölcsészettudományi Kar: magyar nyelv és irodalom, ill. kulturális antropológia tanulmányok

Szakmai tevékenység

2010– adjunktus, Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Kerámiatervezés Szak
 2006– 2010 tanársegéd, Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Szilikát Tanszék
 2003– fatüzes kerámia workshopok, projektek
 2006–2011 fatüzes kerámia tanulmányok Fred Olsennél, Amerikai Egyesült Államok
 2005– szabadúszó tervező, Spavia Bt. Spavia.com
 2004–2005 megbízott előadó, Széchenyi István Egyetem Épülettervezési Tanszék, Győr
 2003–2005 Korall Csempe Kft. tervezője

Díjak és ösztöndíjak

2008, 2009 Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj predoktori kategória, Amerikai Egyesült Államok tanulmányutak
 2009 NKA támogatás *Fatüzes kerámia* című könyv megírására
 2009 NKA alkotói támogatás
 2007 Magyar Alkotóművészek Országos Egyesületének alkotói díja
 2007 Szakrális Művészeti Pályázat Diákoknak, Különdíj, Keresztút porcelán sorozat
 2005 Spavia.com website: Magyar Formatervezési Díj, kiállítási jog
 2003–2005 Moholy-Nagy László Formatervezési Ösztöndíj, extrudált építészeti kerámia
 2003, 2004, 2006 Nemzetközi Kerámia Stúdió, Kecskemét, NKA ösztöndíjak
 2003 Moduláris kerámia ülóbútor: Magyar Formatervezési Díj, termék kategória

Önálló kiállítások

2011 "Clarity" Armstrong Gallery, Los Angeles, Amerikai Egyesült Államok
 2008 "Tenger és Sivatag", fényképkiállítás, Építész Múteremház, Győr
 2007 "Sivatag", Manréza, Spirituális és Kulturális Központ, Dobogókő

- 2006 Önálló kiállítás, Életöröm Idősek Otthona, Veszprém
 2006 "Keresztút", Tetőtéri Galéria, Bencés Gimnázium, Pannonhalma
 2004 "Egy", Lamberg kastély, Mór

Csoportos kiállítások

- 2011 Igazi közügy: Design. MOME Design Intézet művészei, Művészetek Háza, Eger
 2011 "Art by Fire", Gresham Art Gallery, SB Valley College, California, USA
 2010 Megvalósult művek 2010, Iparművészeti Múzeum, Budapest
 2010 Keramik-Cuvée, Galerie im K-Hof, Kammerhof Museen Gmunden, Austria
 2009 Muddy's Wood Fire Classic Santa Ana, CA, Amerikai Egyesült Államok
 2009 CERAMICS OF EUROPE - 12. Westerwald Prize 2009, Höhr-Grenzhausen, Németország
 2009 Art& Design, Mono Galéria, Budapest
 2009 Absztrakt és erotika '69, B55 Kortárs Galéria
 2009 ErotikART képzőművészeti kiállítás, Győr, Liszt Ferenc u. 10. - MTA-RKK-NyUTI
 2009 Pécs Formátúra, Magyar Formatervezési Díjpályázat 2003-2007 díjnyertes alkotásaiból rendezett kiállítás 2009 "Cakk-cakk-cakk" Pataki Balázssal és Kludovác Andrással, Mono Galéria, Budapest
 2008 "Craft & Design" Irányok és utak a kortárs magyar iparművészetben. Iparművészeti Múzeum, Budapest
 2008 "Fred's Friends" Armstrong Gallery, Pomona, Los Angeles, California, Amerikai Egyesült Államok
 2008 FISE SILICART, Prágai Magyar Kulturális Központ, Prága, Csehország
 2008 "MADIar MADIart: A Rechnitzer gyűjtemény" VAM Design Center, Budapest
 2008 Kortárs Magángyűjtemények XIII. Barabás Lajos gyűjteménye, Godot Galéria
 2008 Formátúra, a Magyar Formatervezési Díjpályázat 2003-2007 díjazottjainak kiállításai, Sopron, Győr, Miskolc, Debrecen, Szeged, Kecskemét, Budapest
 2008 II. Nemzetközi Szilikátművészeti Triennálé, Kecskemét
 2008 "Értékmentő szenvedély", Műtárgyak magyar magángyűjteményekből, Iparművészeti Múzeum, Budapest
 2008 Ceramic Symposium Gmunden, Kapfenberg, Ausztria
 2008 Ceramic Symposium Gmunden, Museo Nacional, Valencia, Spanyolország
 2007 Hódmezővásárhelyi Kerámia Symposium 10 éve, VAM Design Center, Budapest
 2007 "A Legfiatalabbak", Geometrikus és konkrét művészet kiállítás, Art&Design Galéria,
 2007 Magyar Festészet Napja, Élő magyar festészet Reok Palota, Szeged,
 2007 Keramiksymposium Gmunden, Keramikmuseum Westerwald, Höhr-Grenzhausen, Germany
 2007 SaloneSatellite, Curiosity Cabinet, MOME Milánó, Olaszország
 2007 „Large sized ceramics“-Gmunden Ceramic Symposium, Galerie im Freihof Sulz Sulz/Vorarlberg/Österreich.
 2007 Fiatal magyar keramikus és üvegtervező művészek kiállítása, Nemzetközi Kerámia Stúdió Kecskemét
 2007 "...Érzékeled? " Fiatal, FISE, Budapest
 2007 "Reményt, s jövőt adok nektek!", Városmisszió. Manréza Galéria, Dobogókő, Műszaki Egyetem, Budapest, Barabás Villa, Budapest
 2007 31. Nemzetközi Iskola és Művésztelep kiállítása. Kévés Galéria, Budapest
 2006 Keramiksymposium Gmunden, Ausztria
 2006 European Ceramic Context, Bornholm, Dánia
 2006 Magyar Festészet Napja, Élő magyar festészet V., WAX (volt MEO) Budapest
 2006 Mester és tanítványai, Symmetry Festival, Light & Loft Galéria, Budapest; Madi Múzeum, Győr
 2006 FISE kiállítás, Vilnius, Litvánia

- 2005 III. Országos Papírművészeti Triennálé, Kaposvár
 2005 Új konstruktivisták, Festészet Napja, Olof Palme Ház
 2005 Móri szobrászati Művésztelep kiállítása, Mór, Lamberg kastély
 2005 Friss hajtások, fiatal keramikusok kiállítása, Budapest MKISZ Galéria
 2005 Goshogawara International Wood Fire Festival kiállítása, Japán, Kanayama
 2005 VII. Hódmezővásárhelyi Kerámia Symposium kiállítása, Budapest, Árkád Galéria, Alföld Galéria, Hódmezővásárhely
 2004 A Magyar Formatervezési Díj 25 éve, Magyar Iparművészeti Múzeum, Budapest
 2004, 2005, 2006 Moholy-Nagy László formatervezési ösztöndíjasok kiállításai, Magyar Iparművészeti Múzeum, Budapest
 2004 Paperporcelain symposium kiállítása, Nemzetközi Kerámia Stúdió, Kecskemét
 2003, 2004 Nemzetközi Bútorkiállítás, BNV, Budapest
 2003- Magyar Formatervezési Díj kiállítása, Magyar Iparművészeti Múzeum, Budapest
 2002- FISE kiállítás, Vigadó Galéria
 2000 A Bárdudvarnoki Üvegművészeti Alkotótelep 10 éve, Kaposvár Vaszary Képtár, Budapest Olof Palme Ház
 2000 Fiatal Üvegtervezők, Budapest, FISE Galéria
 Fiatal Üvegművészek Egyesülete kiállításai
 2000- Szerencsi Képzőművészeti Alkotótelep kiállításai

Munkák köztéren, középületben

- 2009 Fired in Place köztéri szobor Fred Olsennel, Montecorvino Rovella, Olaszország
 2006-2008 "Jel" köztéri szobor Koleszár Ferencsel, Gmunden, Ausztria
 2007 kerámia lamellák, Kulturális és Közösségi Épület, Győr-Szentiván
 2005-2006 "Terem", homlokzati murália és felirat, Életöröm Idősek Otthona, Veszprém
 2005 Fűtött kerámia pad és lepedőszárító polc, Rudas Fürdő, Budapest

Gyűjtemények

- Kerámiamúzeum Gyűjteménye, Gmunden, Ausztria
 Törökország, Avanos Kerámia Gyűjtemény
 Japán, Goshogawara Kerámia Gyűjtemény
 Hódmezővásárhely Városi Gyűjtemény
 Barabás Lajos gyűjteménye
 Rechnitzer gyűjtemény
 Pannonhalmi Bencés Gimnázium kortárs művészeti gyűjteménye

Tagságok

- 2002 MAOE, FISE
 2000 Fiatal Üvegművészek Egyesülete
 1995 Etyeki Műhely

Symposionok

- 2010 Móri Kerámia Művésztelep
 2008 "Fire instruments, Lángoló szobrok" Fred Olsennel, Pécs
 2008 VI. International Avanos Applied Ceramics Symposium and Salt Firing Workshop, sómázas kerámia szimpózium, Avanos, Törökország
 2007 X. Hódmezővásárhelyi Nemzetközi Kerámia Symposium, Hódmezővásárhely
 2006 Nemzetközi Kerámia Stúdió, Kecskemét: Kerámia és építészet, NKA ösztöndíjjal
 2006 Keramiksymposium Gmunden, Ausztria

- 2005 Goshogawara International Wood Fire Festival, Japán
- 2005 Móri szobrászati Művésztelep, Mór
- 2004 VII. Hódmezővásárhelyi Nemzetközi Kerámia Symposion, Hódmezővásárhely
- 2004 Nemzetközi Kerámia Stúdió, Kecskemét: Paperporcelain symposion, NKA ösztöndíjjal
- 2004 Nemzetközi Kerámia Stúdió, Kecskemét: Wood firing symposion, NKA ösztöndíjjal
- 2003 Fired in a Place Sculpture Project, Nove Ceramic Festival, Frederick Olsen vezetésével, Nove, Olaszország
- 2003 Nemzetközi Kerámia Stúdió, Kecskemét: Wood firing symposion, NKA ösztöndíjjal
- 2002 FÜ symposion, Bárdibükk
- 2001 FÜ symposion, Bárdibükk
- 2000 IV. Nemzetközi Ifjúsági Üveg Szimpozion, Bárdibükk
- 1999 Nemzetközi Kerámia Stúdió, Kecskemét: “Firing with Living Flames” nemzetközi diáksymposion
- 1992 –Szerencsi Alkotótelep. vezető: Fajó János

Publikációk

hazai közlemények

könyv, katalógus

- Értékmentő szenedvény: *Műtárgyak magyar magángyűjteményekből = The noble passion of collecting: Artworks from Hungarian private collections.* Lichner Magdolna, Horváth Hilda et al. Budapest: Iparművészeti Múzeum, 2008.
- Nemzetközi Szilikátművészeti Triennálé katalógusa 2008*, Kortárs Kerámiaművészetért Alapítvány, Kecskemét
- Rechnitzer-Gyűjtemény*, Régió Art Kiadó, Győr, 2007
- Fiatal Iparművészek Stúdiója Egyesülete. A huszonötödik év könyve*, FISE, Budapest, 2007.
- A magyar üvegművészet. Hungarian Glass Art. Alkotók, adatok. Artists, Facts. 1945-2005*, Képző- és Iparművészeti Lektorátus. Budapest, 2006.
- Nagy design könyv*, Perla-Press. Budapest, 2005
- A Magyar Formatervezési Díj katalógusa 2005*, Budapest, Magyar Formatervezési Tanács
- Papírforma / Paperform. III. Országos Papírművészeti Triennálé*, Kaposvár- Vaszary képtár. Magyar Papírművészeti Társaság. 2005
- Moholy-Nagy László formatervezési ösztöndíjasok kiállítása.* katalógus. Budapest, 2005
- Moholy-Nagy László formatervezési ösztöndíjasok kiállítása.* katalógus. Budapest, 2004.
- A Magyar Formatervezési Díj katalógusa 2003*, Budapest, Magyar Formatervezési Tanács
- NKÖM (művészeti ösztöndíjasok) 2003.* Budapest (bev. Hiller István)
- Fiatal Iparművészek Stúdiója Egyesülete.* katalógus. Budapest, 2003, *FISE 2003.* Budapest (bev. Polyák János)

szakmai folyóirat

- Varga Mátyás: *Kereszt-tér (Néma Júlia: Keresztút)* in *Pannonhalmi Szemle* 2009, XVII/1. 97-99.o.
- Haba Péter: *Átmeneti zóna, A Rudas fürdő kerámiabútorairól*, Régi- Új Magyar Építőművészet, 2006/2. 16-18. o.
- Kádasi Éva: *A MIE szilikáttervező tanszékének diplomamunkái.* Magyar Iparművészet 2002 (6) 32-35. o.
- 2003-ban Magyar Formatervezési Díjban részesültek.* Magyar Iparművészet 2004 (1) 23-25.
- Moholy-Nagy László ösztöndíjasok. A 2003.évi munkák bemutatója.* Magyar Iparművészet 2004 (2) 34-35.
- Vámos Dominika: *Diákkápolna a pannonhalmi bencés gimnáziumban.* Alaprajz 1988/5. 20-23.o.
- Varga Vera: *A FÜ.* Magyar Iparművészet 2004 (2) 42-43.

külföldi közlemények

katalógus

- 12. Westerwaldpreis 2009 Keramik Europas*, Keramikmuseum Westerwald Höhr-Grenzhausen
- European Ceramic Context 2006 The Island of Bornholm, Denmark: Exhibition catalogue (3/3)*
- Industrial Ceramic Designers*, Bornholms Kunstmuseum, Gronbechs Gard, Hjorths Fabrik - Bornholms Keramikmuseum
- Keramik Symposium Gmunden 2006 Gmunden Ceramics Symposium (working theme: large-scale ceramics)*, Salzkammergut Media Ges.m. b. H.

szakmai folyóirat

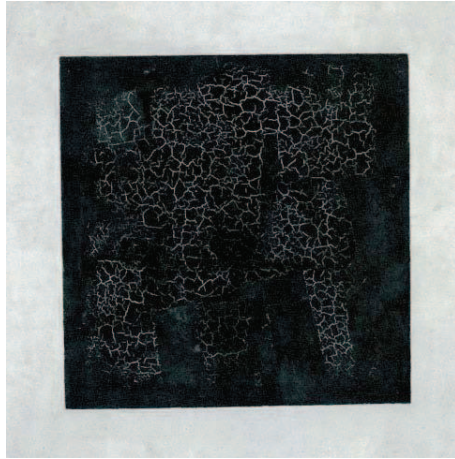
Ceramics: Art and Perception. Mátyás Varga: *Stations of the Cross- Júlia Néma*, Volume 20 Issue 1. March-May 2010. 79.

Ceramics Turkey: *6th International Avanos Applied Ceramic Symposium and Salt Kiln Workshop*. July-September, 2008. No. 26

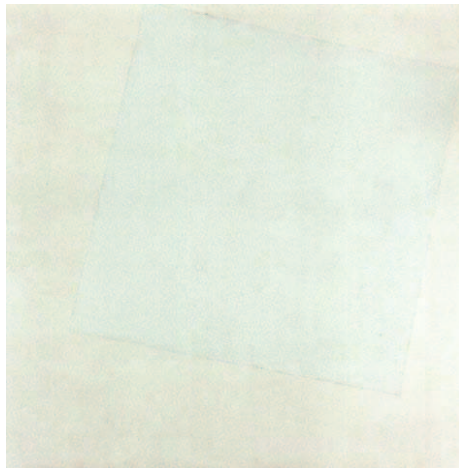
Gabi Dewald: *Knotenpunkt im Euro-Netzwerk. Das Keramiksymposium Gmunden 2006*. Keramik Magazin Europa/ Ceramic Magazine Europe, 1/2007. 34-37.

Graham Hay: *A Paperclay Update. Graham Hay explains how paperclay fits within the ceramic orthodox*. Ceramics Technical No. 22. 2006 37-40.0.

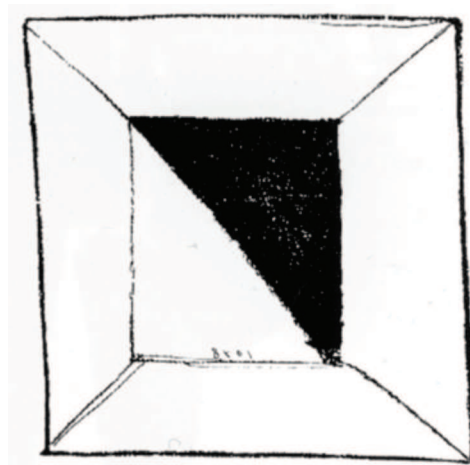
Képmelléklet



1 Kazimir Malevics: *Fekete négyzet* (1915)



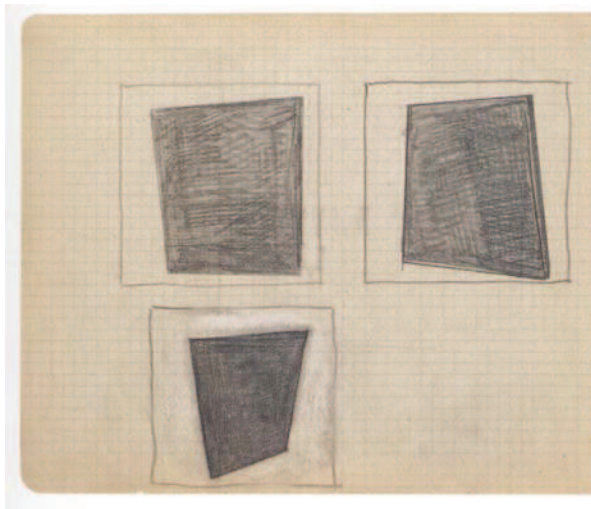
2 Kazimir Malevics: *Szuprematista kompozíció, fehér fehéren* (1918)



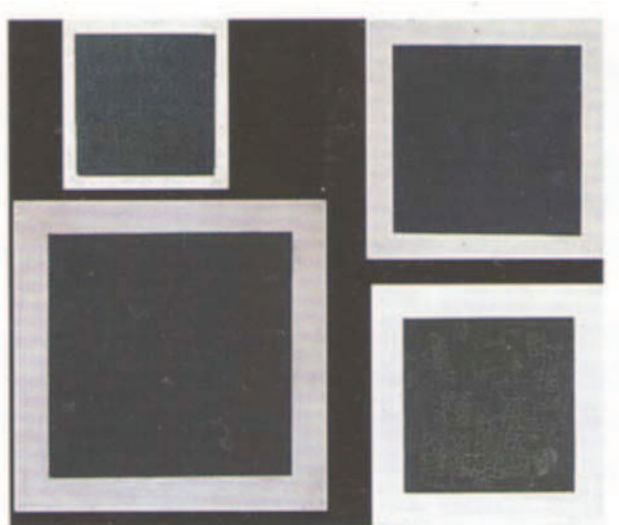
3 Kazimir Malevics: *5. jelenet. Négyzet*.
Vázlat Matyuskin: *Győzelem a Nap felett*
című operájának díszletterveihez (1913)



4 Kazimir Malevics *Fekete négyzete* a vörös sarokban
Az utolsó futurista kiállításon: o.10 (Szentpétervár, 1915)



5 Kazimir Malevics: Három szabálytalan négyszög (1915)



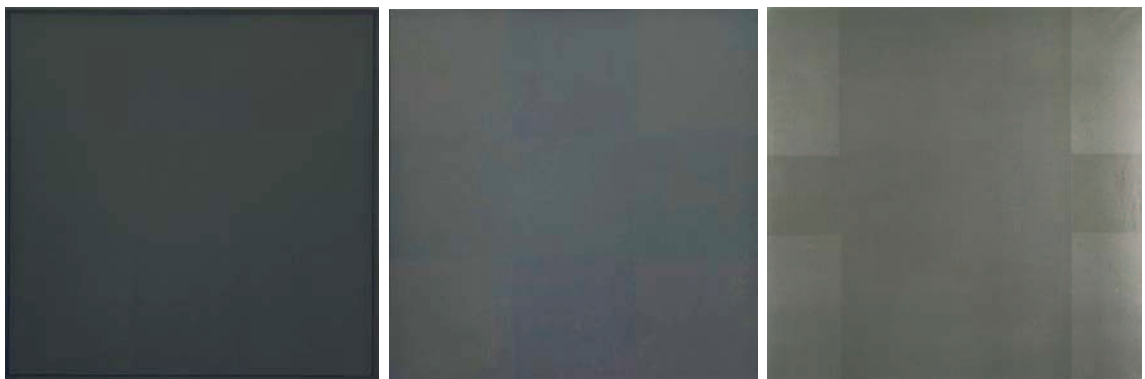
6 Kazimir Malevics négy különböző *Fekete négyzet* festménye méretarányosan



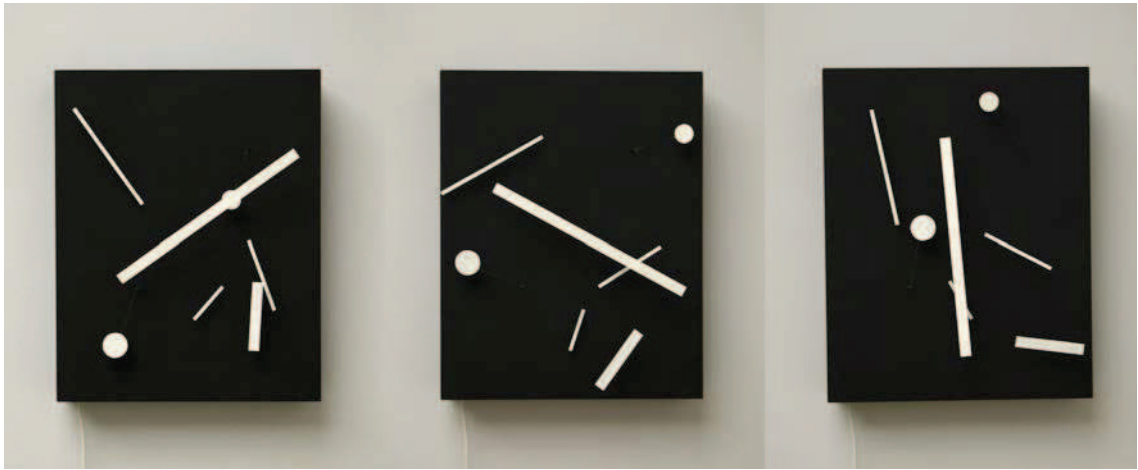
7 Andrej Rubljov: *Szentháromság* (1411 k.)



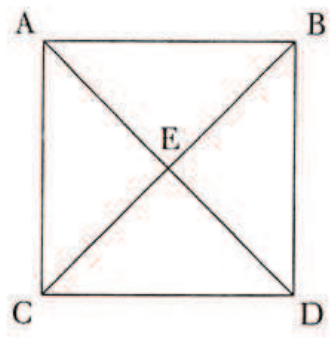
8 Esterházy Péter: *Ottlik Géza: Iskola a határon* c. regénye, egyetlen lapra kézzel lemásolva



9 Ad Reinhardt: *Ohne Titel, Black Paintings* (1954-1967)



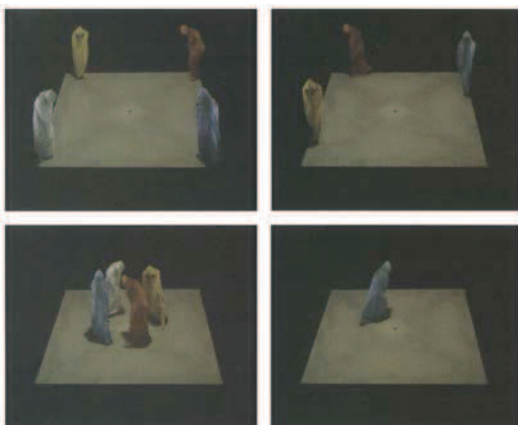
10 Jean Tinguely: *Meta-Malevics sorozat* (1954)
 Egyazon kép fázisfelvételei a *Das Schwarze Quadrat. Hommage an Malevitsch* c. kiállításról
 (Hamburger Kunsthalle, 2007)



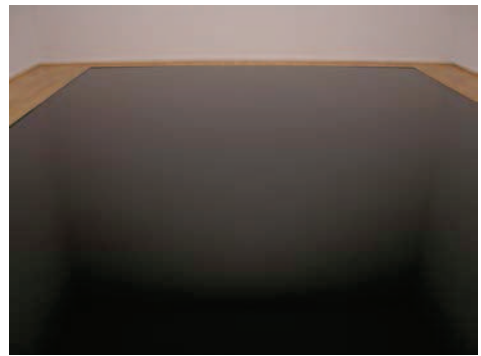
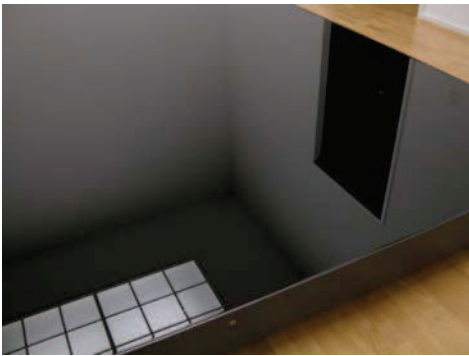
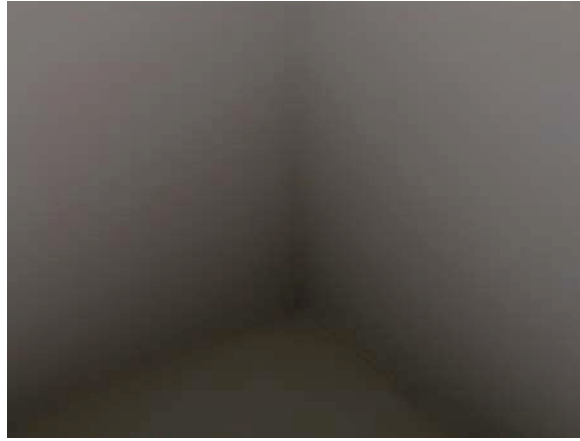
A *Quadrat I és II* sémája



Beckett a fehér négyzeten



11 Samuel Beckett: *Quadrat I és II*. (1981)
 pillanatfelvételek a videófilmekből



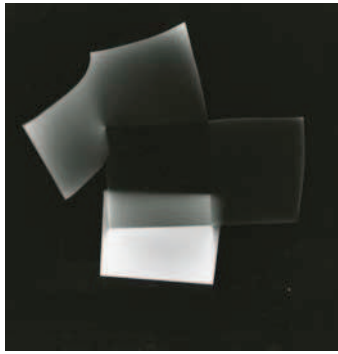
12 Noriyuki Haraguchi: *Matter and Mind* (1977)
(Hamburger Kunsthalle, 2007)



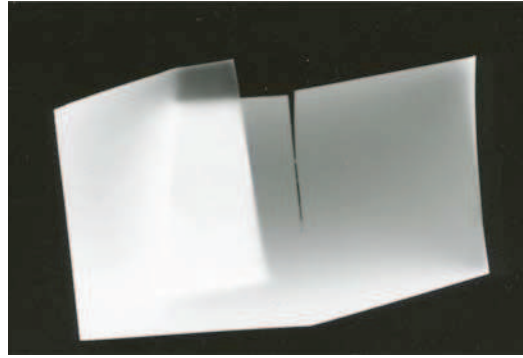
13 A Ginkaku-ji homokkúpja



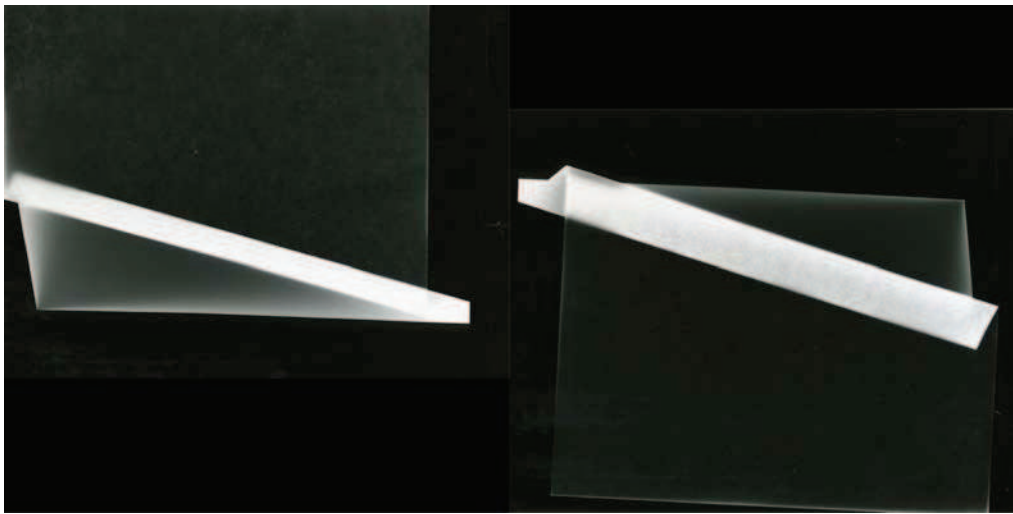
14 A Ryoan-ji kőkertjének részletei



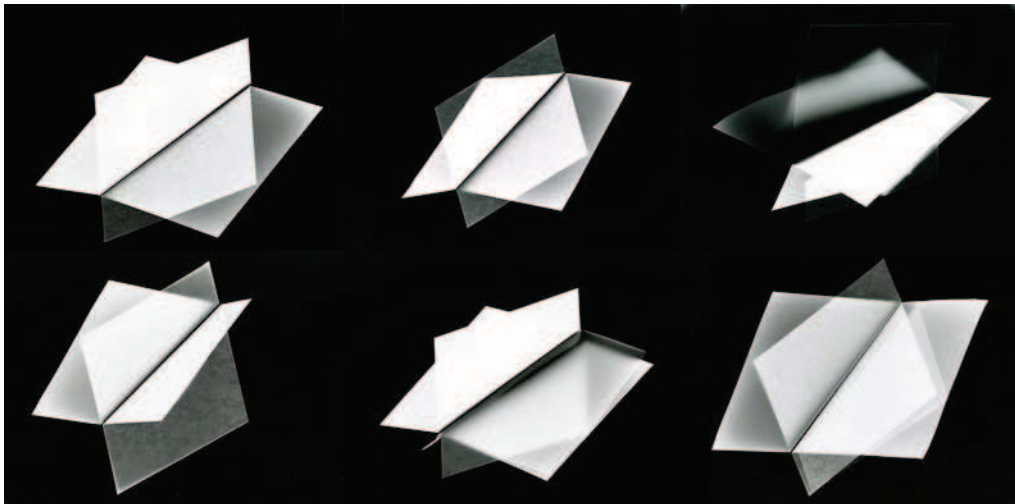
Terület (részlet)



Sietség (részlet)



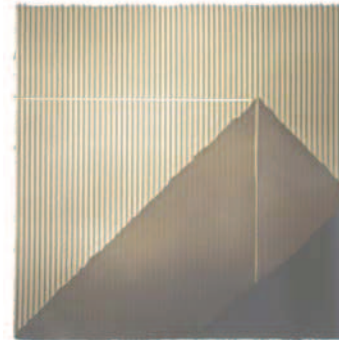
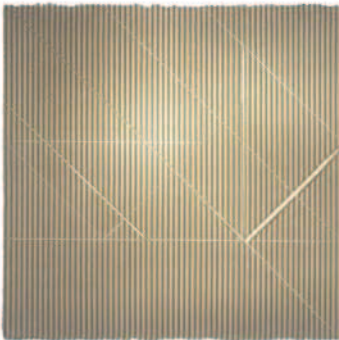
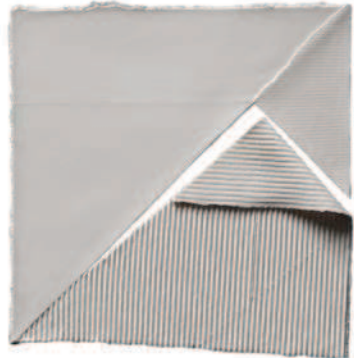
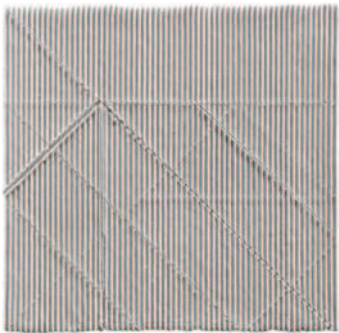
Szemháj #1, #2



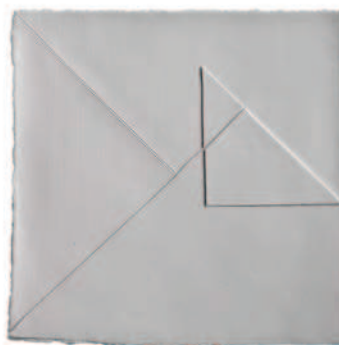
Iker #2-7



Iker #10, #11 (2004)



Alaprajz #2, Hajlék #1, Hajlék #2 (2008)



Ház #2, Ház #2, Sátor #2 (2008)

16 Néma Júlia: *Áttetsző papírporcelán reliefek*
egyenként 33x33 cm



**17 Néma Júlia: *Színültig #1, #2*
Hommage à Malevics
olaj, fa 70x70 cm (2006)**



**18 Néma Júlia: *Hommage à Malevics*
kerámia tálak részben mázazva 105 x 105 cm (2006)**



19 Néma Júlia: *Szárny: Tisztelet Albersnek; Személy: Tisztelet Albersnek*,
olaj, fa 60x60 cm (2006)



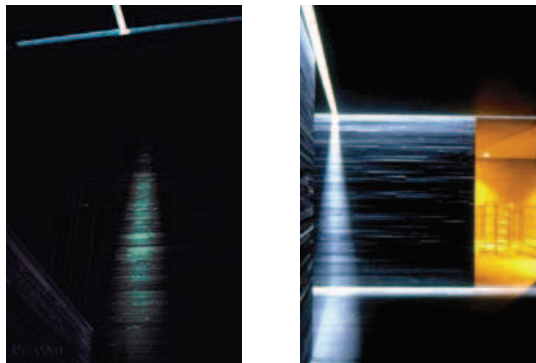
20 Néma Júlia: *Gmundeni napló: Hommage à Albers*
kerámia tálak 105x105 cm (2006)



21 Josef Albers: *Homage to the Square*
(1949-1976)



22 Tadao Ando: Aomori Contemporary Art Center (2001)



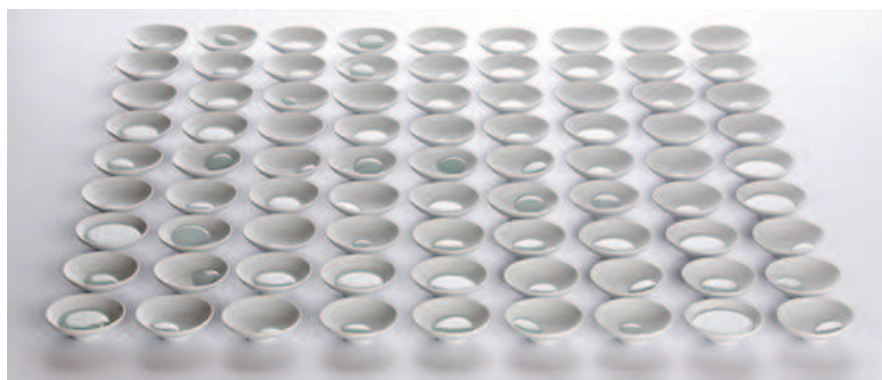
23 Peter Zumthor: Vals termálfürdő (1986-1996)



24 Kilátás egy teaházból, Japán (2005)



25 Barátaim a teaházban, Japán (2005)



25/A Néma Júlia: *Könnyek*
porcelán, máz 9x9 db 100x100 cm (2007)



25/B Néma Júlia: *Eső a városban*
porcelán, máz 9 db 8x8x8 cm (2007)



25/C Néma Júlia: *Keresztút*
papírporelán 14 db egyenként 23x23 cm (2005)

Keresztút #13
Leveszik a keresztről



26 Hiroshi Sugimoto: *Árnyékok dicsérete* (1998)



27 Hiroshi Sugimoto: *Árnyékok dicsérete*, installáció
Center for Contemporary Art, Kitakyushu Project Gallery, Japán (1998)



28 Hiroshi Sugimoto: *Az árnyék színei* (2004-5)



29 Hiroshi Sugimoto: *Filmszínházak* (1978)



30 William Henry Fox Talbot – Hiroshi Sugimoto:
Talbot: *Bertolini Albumból* (1839) Sugimoto: *Asplenium* (1821/2009) *Umbrellifer* (1843-46/2009)



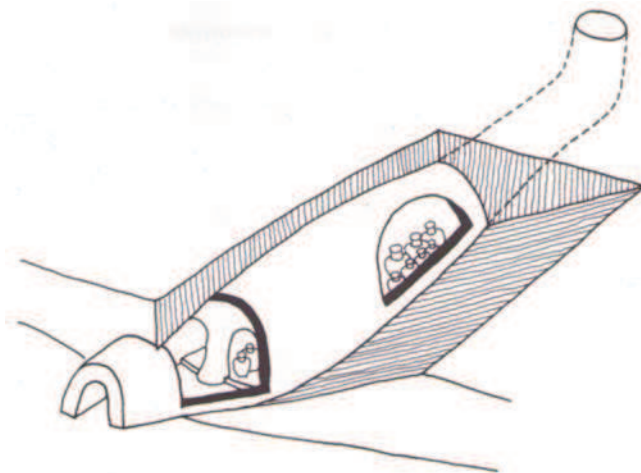
31 Néma Júlia: *Kisvilág*
kézi készítésű áttetsző papírporelán mécsestartó (2006–)



32 Kemencéből kicsapó lángok éjjel



33 Kemencebelsőben az égetés közben átizzó tárgyak



34 Legősibb anagama rajza



35 Kanayama noborigama, Japán



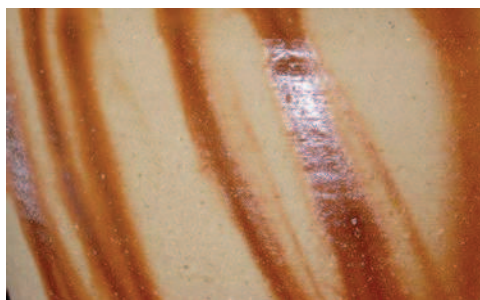
36 Égetésre előkészített nyers edények választómasszával, szalmával



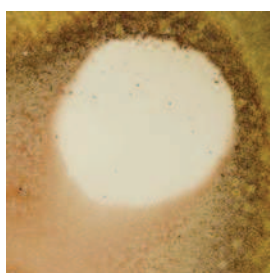
37 Faszén beadagolása



38 A Kanayama manufaktúra kávészete



39 tűzhúr *hidasuki*



40 rizspogácsa *bota-mochi*



41 tűztér effektek *sangiri*



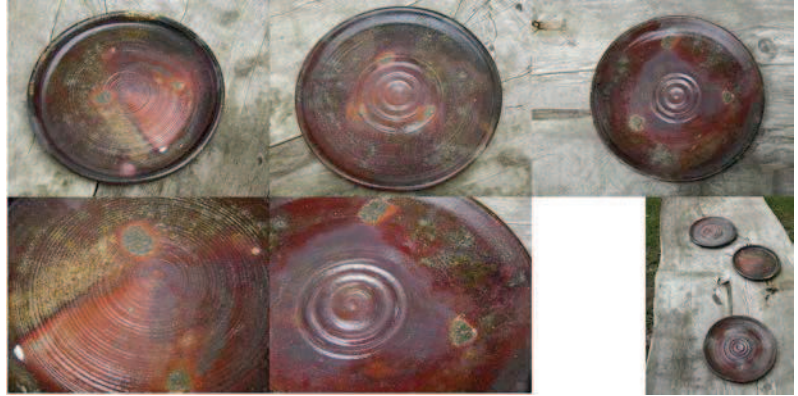
42 helyi redukció *ao-bizen*



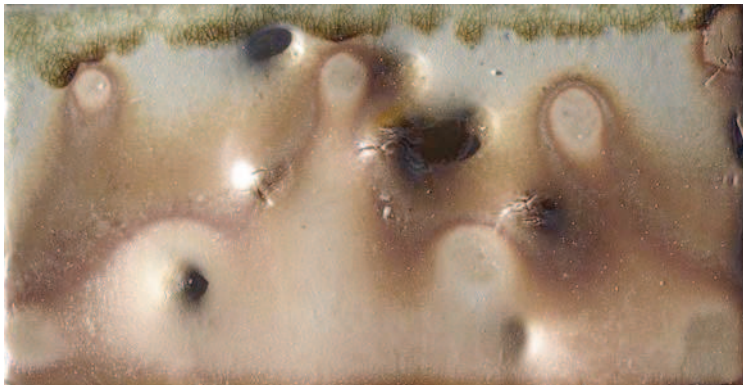
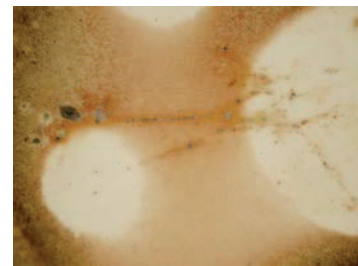
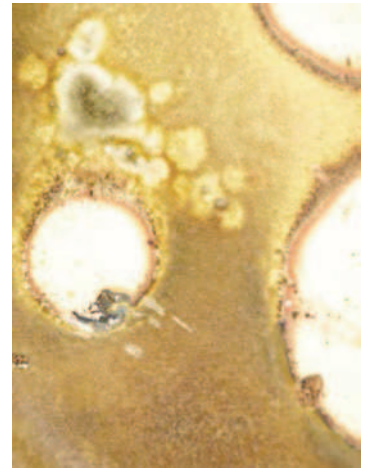
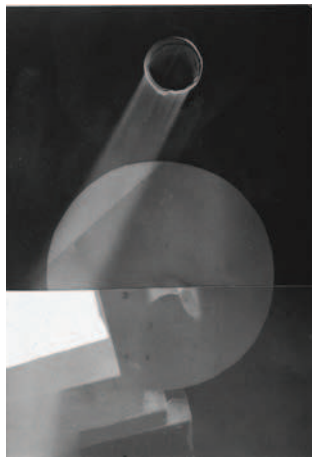
43 szezám-mag *goma*

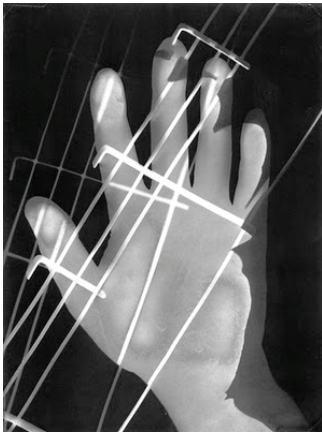


44 Berakólap égetés után az edények nyomaival

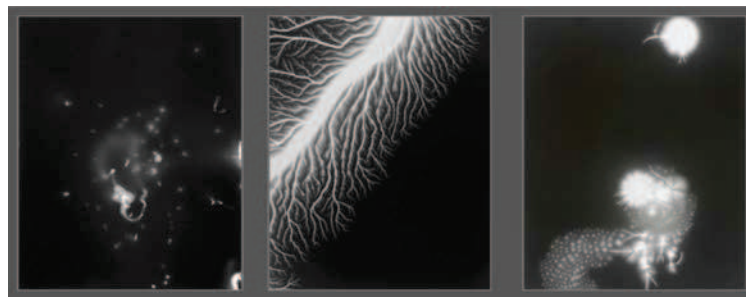


45 Néma Júlia: Tálak égetés előtt és után pyrogramokkal (Kanayama, 2005)

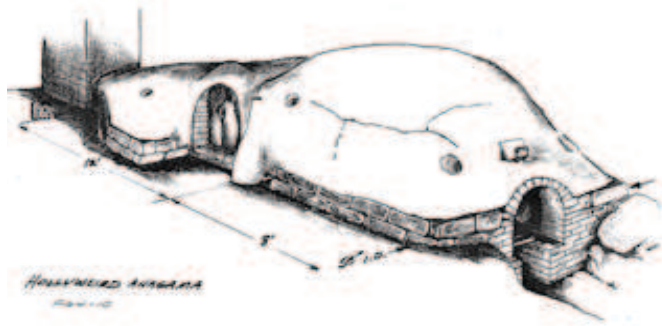




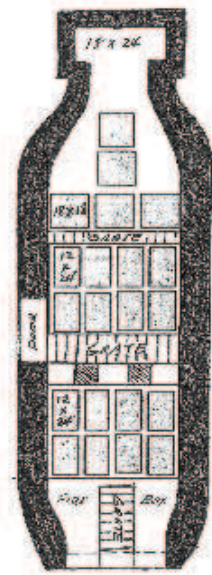
46 Moholy-Nagy László fotogramjai és Néma Júlia pyrogramjai



47 Hiroshi Sugimoto: *Villámmezők* (2006–2008)



48 Hollyweird tube kemence (Frederick Olsen rajza)



kémény

2. kamra

benne a tetszés szerint elhelyezhető,
átlagosan 8, valamint 4 darab berakólap

a 2. kamra ajtaja, valamint rostély, illetve a 2 kamra közti lángcsatorna

1. kamra 8 darab berakólappal

tűztér rostéllyal

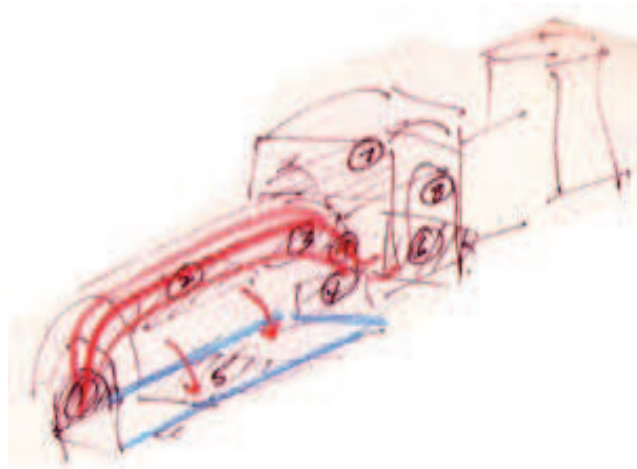
49 Hollyweird tube felülnézet (Frederick Olsen rajza)



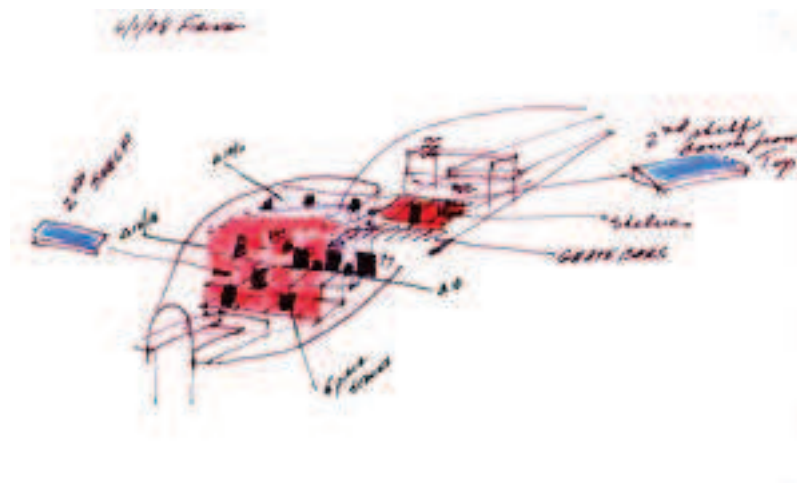
50 Frederick Olsen kemencéjének belső tere bepakolásra és égetésre előkészítve. Középen a lángcsatornák, a háttérben pedig a 2. kamra látható



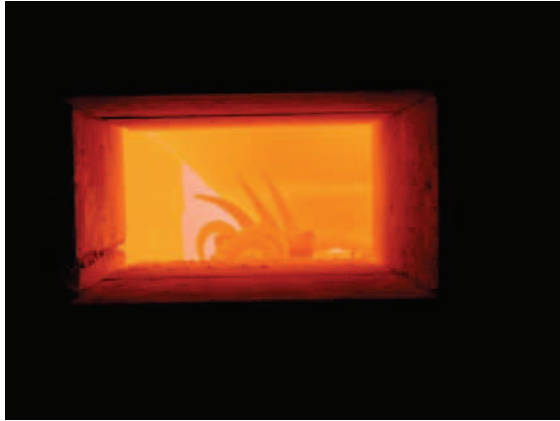
51 Néma Júlia: Rakathoz előkészített hasábok.
Választómasszával összeállított rakat, illetve rakatok a kemencetérben



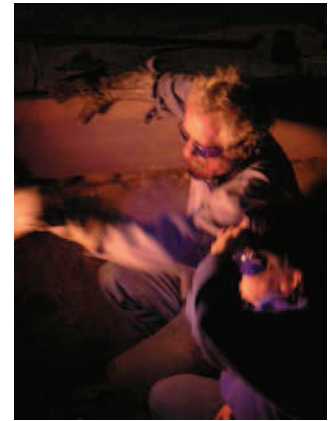
52 Hőzónák a Hollyweird tube anagrámban (Frederick Olsen rajza)
A kék szín a leghidegebb helyeket, a vörös nyilak pedig a legforróbbakat, illetve a meleg levegő irányát jelölik



53 Rakatok tervezett elhelyezésének rajza a kemencetérben (Frederick Olsen rajza)



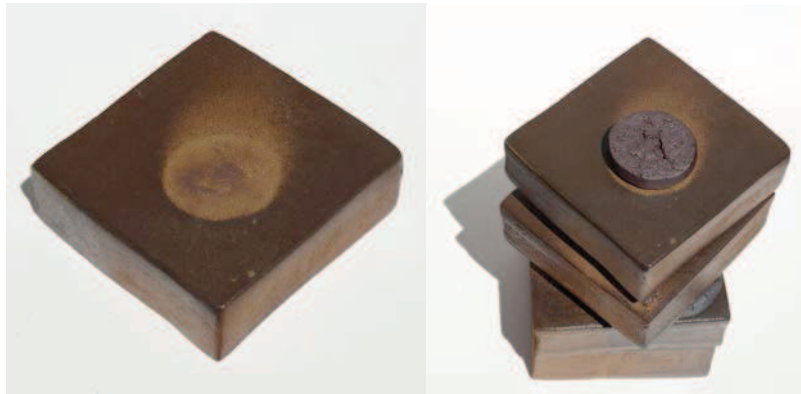
54 Gúlán a kémlelőnyíláson át



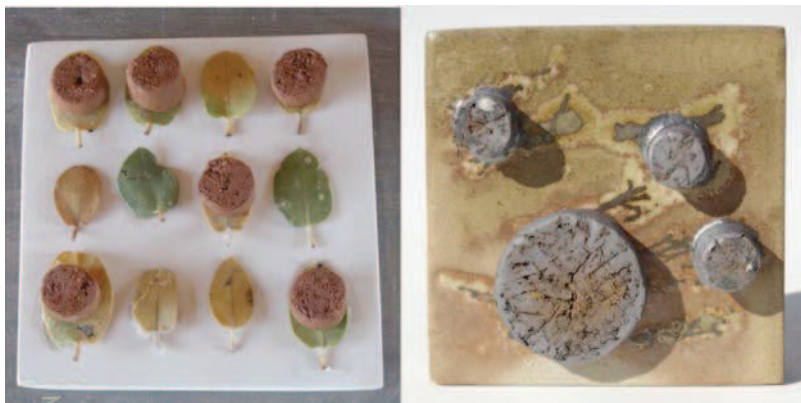
55 Olsennel vizsgáljuk a kemencében zajló folyamatokat



56 Néma Júlia: Tűztér rakat zsenyéltén, majd égetés után a kemencében; a kemecéből kiszedve, rekonstruálva az égetési helyzetet; elemeire szedve; új kompozícióba rendezve



57 Néma Júlia: Tűzablak pötty rakat



Sóoldatba áztatott levelek égetés előtt és a kerámiával összeolvadt választók égetés után

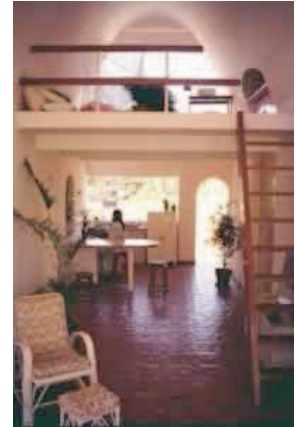


Sóoldatba áztatott szalma, rizspelyva és választómassza a kerámián égetés előtt és után

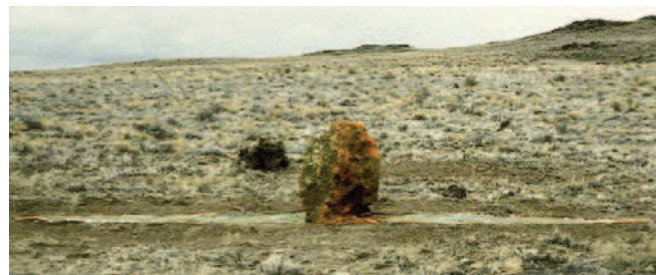
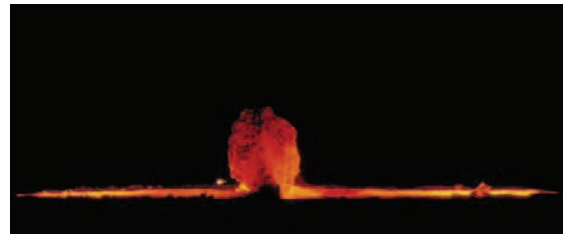
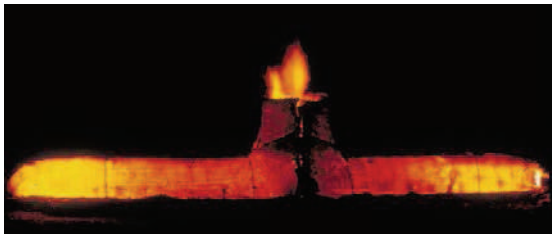
58 Néma Júlia: Tűzhúr, növények és só



59 Nader Khalili: A superadobe alkalmazása



60 Ray Meeker: Kíégetett ház



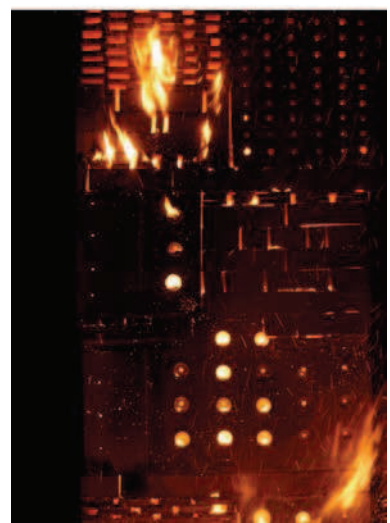
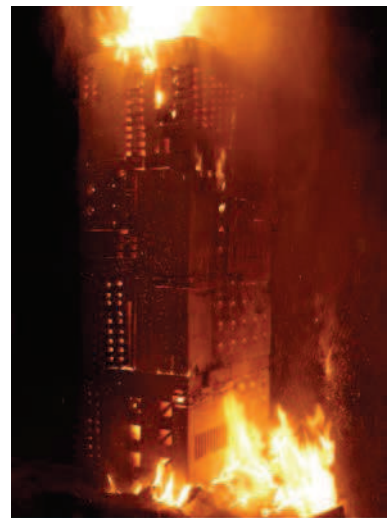
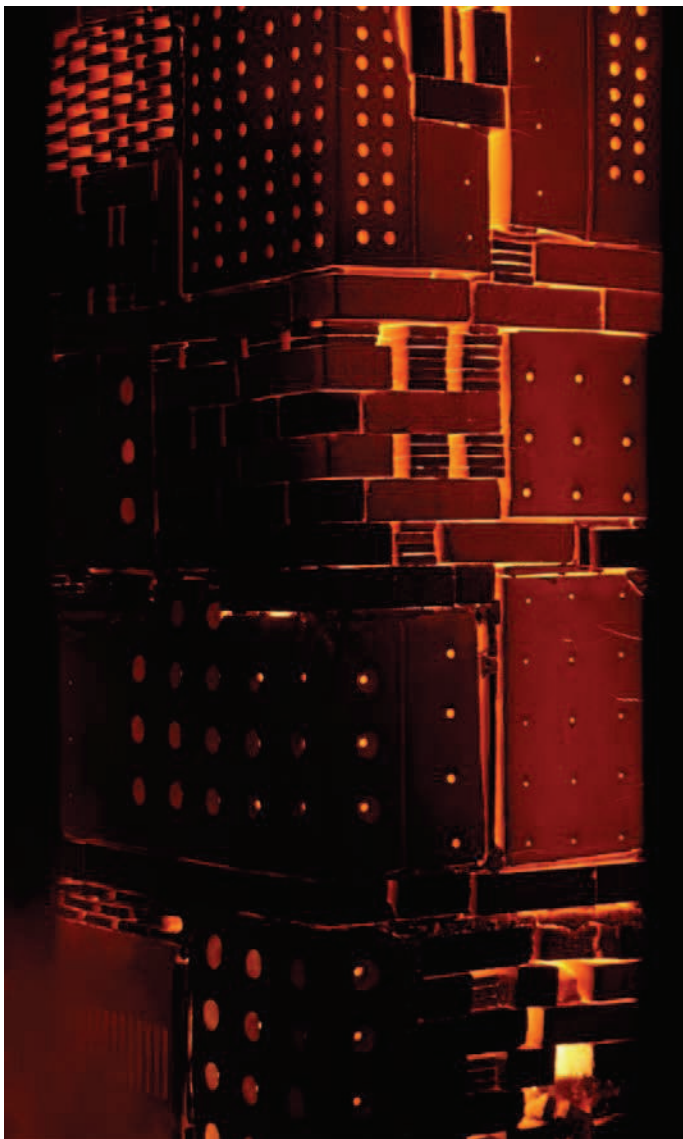
61 John Roloff: *Land Monitor / Égetett Vulkanikus Vándorkő*
Albuquerque, New Mexico, USA (1980)



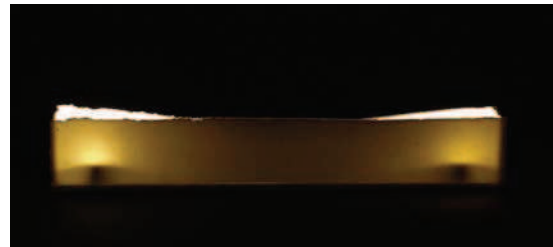
62 Nina Hole: A Nemzetközi Kerámia Fesztivál kemenceszobra, Aberystwyth, Wales, UK (2009)
és a Hole-féle konstrukciós módszer



63 Pécs 2008
kemenceszobor Frederick Olsennel, valamint a MOME tanáraival és diákjaival



64 Falcone 2009
kemenceszobor Frederick Olsennel



65 Néma Júlia: *Élővilág #1, #2* (2009)



66 Égetés közben kinyíló forma



67 Hengerek a huzatiránynak megfelelő hamulerakódással



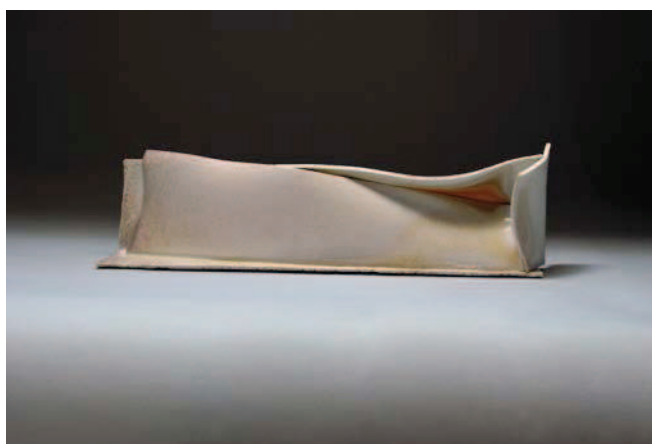
68 Néma Júlia: *Monostor #1, #2* (2009-2011)
A *Monostor #2* kőedény talpzata égetés előtt, közben, utána és tisztítás előtt



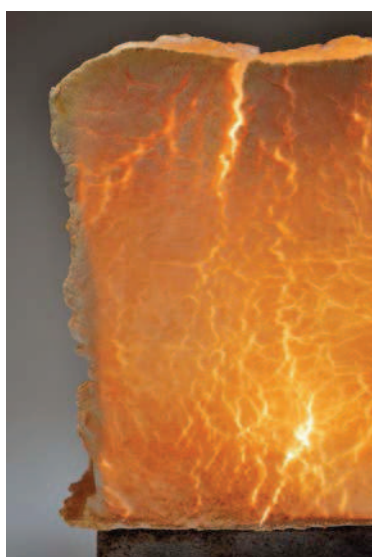
69 Néma Júlia: *Színhely #2, #5* (2010)



70 Néma Júlia: *Szél* (2010)



71 Néma Júlia: *Tájkép #1, #2* (2010)
Tájkép #2 nyersen és égetés után



72 Néma Júlia: *Mindennapi kenyér* (2009)



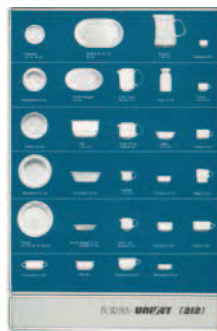
Néma Júlia: *Árnyék #3* nyersen mázazva, kemencében égetés előtt és után



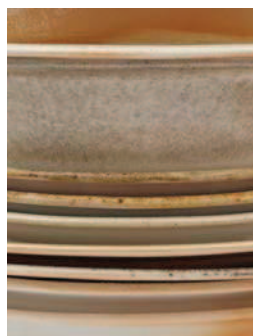
73 Néma Júlia: *Árnyék #1 és #5* (2010)
2-2 nézetben



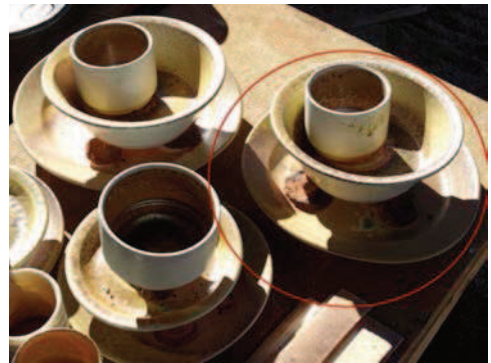
74 Marek Cecula: *In Dust Real* (2005), *Burn Again*. CM. 1, *Transformation*. RC, 8



75 *UNISSET 212*, Alföldi Porcelángyár, 1976–



76 Néma Júlia: *uniVERset* a kecskeméti Nemzetközi Kerámia Stúdió kemencéjében égetve (2009)



77 Néma Júlia: *uniVERset* Frederick Olsen kemencéjében égetve (2011)



78 Néma Júlia: *uniVERset*, installáció (2011)