“NOS: WILSONÉK SZÍNHÁZA UNALMAS ÉS JELEN VAN. UNALMAS. DE ÚGY, MINT A TENGER VAGY CSEHOV SZÍNHÁZÁNAK TÜNDÖKLETES JÖVÉS-MENÉSE. AHOGY A NAGY SZERTARTÁSOK. CSENDES. MINT AZ ÉGBOLT, MINT AZ ÁLOM. KIRÁLYIAN ELKÜLÖNÜLVE, ÉS VELEJÉIG ÁTHATVA A »VALÓSÁGOT«. LASSÚ. EZ KÜLÖNBEN EGYETLEN »ELCSÍPHETŐ TRÜKKJÜK« – IGAZÁBAN »ELLENTRÜKKJÜK«. A SZOKOTTNÁL HÁROMSZORTA-NÉGYSZERTE LASSABBAN MOZOGNAK. AMIT ÉRZÉKELÜNK, MÉGSEM MOZGÁSUK LASSÚSÁGA, HANEM A KÖZEG SŰRŰSÉGE, AMIBEN MOZOGNAK. HISZEN A SZÍNPAD HÁROM ÓRÁBA SŰRÍTETT ÉBRENLÉT – VAGY ÁLOM, HA ÉPP TETSZIK! DIALEKTIKUS MÓDON – S EZ PERSZE MÁR MŰVÉSZETÜK CSODÁJA –, VONTATOTTSÁGUK EGYEDÜL MEGJELENÉSI TERÜKET HEVÍTI, SŰRÍTI, MÁGNESOZZA. MOZGÁSUKBÓL ÍGY – MÁS DIMENZIÓT TÁPLÁLVA, ÉRTELMEZVE – NYOMTALANUL ELTŰNIK MINDEN LASSÚSÁG, S EZZEL EGYÜTT AZ IDŐ IS, ÉS MEGMARAD A »TISZTA JELENTÉS«. S MI EZ? TISZTÁN MOZGÁSUKRA SZŰKÍTVE: LASSÚSÁGUKNAK SEMMI KÖZE A PANTOMIM-ARTIKULÁCIÓHOZ VAGY A SZERTARTÁSOK ÜNNEPÉLYESSÉGÉHEZ. NEM, FÖNTEBB ELEMZETT »MÓDSZERÜKKEL« A LEGEGYSZERŰBB, LEGESENDŐBB, LEGINKÁBB HULLADÉKSZÁMBA MENŐ EMBERI (ÉS ÁLLATI) MOZDULATOKAT SIKERÜLT A JELENTÉS FÓKUSZÁBA »VISSZACSEMPÉSZNIÖK«.”[1]

[1]

[1] | Pilinszky János: Új színház született, *Élet és Irodalom,* XV. évfolyam, 37. szám, 1971. szeptember 11. 6.
Az idézett szöveget Guba Ilka ajánlotta a munkámra adott reflexiójában.

ÖT MUNKA, LASSÍTVA | EGY PERFORMATÍV ÉPÍTÉSZETI KUTATÁS KIBONTÁSA

BENE TAMÁS, BUDAPEST, 2022. DECEMBER

TÉMAVEZETŐK | ERHARDT MIKLÓS DLA, JUHÁSZ ÁKOS DLA

MOHOLY-NAGY MŰVÉSZETI EGYETEM | DOKTORI ISKOLA | ÉPÍTŐMŰVÉSZET DLA

Tartalomjegyzék

- Diszpozíció 6
- Kivonat / *Abstract* *7-8*
- Hipotézisek 9-10
- Bevezetés 13-20
- Kibontás 22-86
    - 00 előzmény | székúsztatás
    - 01 égetés
    - 02 asztal
    - 03 móló
    - 04 székek
    - 05 pad
- Felkérés – Reflexiók 87-114
- Reflexiók a reflexiókra 116-121
    - Zajlás
    - Hétköznapiság
    - Szellemi kontextus
    - Gondozás
- Zárás 123-125
- Melléklet | Janáky István: A kidolgozottság 127-133
- Bibliográfia 135-138
- Curriculum vitae 139-140
- Eredetiségi nyilatkozat 141

Diszpozíció

Jelen szöveg a mestermunkám gerincét alkotó könyv szöveganyagának kiegészített és újraszerkesztett változata, és mint ilyen, néhol magán viseli a leválasztásból adódó disszonanciát. A szövegben több helyen is kibontom, hogy miután a mestermunkát és a kutatást eleve egységes tevékenységként, bár technikailag ebben a sorrendiségben végeztem, a végeredményét is egyetlen tárgyként, egy könyvként képzeltem el, és lényegileg abban látom megfoghatónak. Jelen forma nagyobb hangsúlyt helyez a linearitásra, ugyanakkor a képek és az általuk is manifesztálódó dramaturgia hiányával alkalmasint más tartalmakra helyezi a hangsúlyt, felerősödik egyfajta "boncolási jegyzőkönyv" képzete. Ugyanakkor bízom abban, hogy *„... a leírás, melyet egy dologról adunk, maga is ontikus vonatkozásban áll a dologgal. Az így értett leírás olyasmi, mint egy kép. Egyik sem a dolog maga – a leírás éppoly kevéssé, mint a dolog képi visszaadása –, de bizonyos módon valaki másnak a dolog jelenlétét közvetítik. Az, ami a leírásban vagy a képi ábrázolásban a dolgokkal történik, nem más, mint ekszták̃zisaik kiemelése."*[2]

A borító elején és hátulján olvasható idézeteket szándékosan nem a dolgozatba ágyazva, hanem azon kívülre pozícionáltam, előtérbe tolva, mintegy keretként szerepeltetve. Ugyanakkor azzal, hogy a szöveget tónusában a papír szürkéjéhez vittem közelebb, jelezni próbáltam, hogy a kerettartalmat egy atmoszférikus burokként képzelem el, nem pedig pontosan kitűzött cölöpökként. A két idézet *(Pilinszky J. és M. Merleau-Ponty)* nagyon más regiszterű szövegeket jelent de esetemben mindkettő tartalmilag becsatornázható a tevékenységembe, azaz valamilyen formában ott össze is érnek.

[2] | Gernot Böhme: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik. Frankfurt am Main, Suhrkamp 2013. 225-246. In: Gernot Böhme: *A dolog és ekszták̃zisai, a dologszerűség ontológiája és esztétikája*. Pál Katalin és Szabó Csaba ford. Eger, Eszterházy Károly Főiskola Bölcsészettudományi Kara, Performa 4, 2016.

Kivonat

A doktori programom öt munkára épül, amelyeket a doktori folyamat első szakaszában készítettem, hogy a kutatásomat egyszerre intellektuális és érzéki tapasztalatokra építhessem. A fókuszt a valahova érkezés/valamivé válás materiális, *testi tapasztalata*[3], és a metafizika nézőpontja jelölte ki. A dokumentációt – a szöveges és vizuális anyagokat[4] – kimerevített narratívaként értelmezem, amelynek segítségével talán olvashatóvá tehetem az építészet olyan dimenzióit, amelyeket többnyire oldott állapotukban érzékelhetünk, s így lehet, hogy nem is tudatosulnak. Mivel az efféle építészeti észlelés lehetősége az idő függvénye, ezért az öt munka elkészítése során a folyamatok lebontása, lényegében az idő lelassítása foglalkoztatott.

[3] | „A saját test a világban van, mint ahogyan a szív a szervezetben: folyamatosan életben tartja a látványt, átlelkesíti és belülről táplálja, egy rendszert alkot vele.” Maurice Merleau-Ponty (1945): *Az észlelés fenomenológiája*. Sajó Sándor ford. Budapest, L’Harmattan, 2020. 227.

[4] | „Ezért az a leírás, melyet egy dologról adunk, maga is ontikus vonatkozásban áll a dologgal. Az így értett leírás olyasmi, mint egy kép. Egyik sem a dolog maga – a leírás éppoly kevéssé, mint a dolog képi visszaadása –, de bizonyos módon valaki másnak a dolog jelenlétét közvetítik. Az, ami a leírásban vagy a képi ábrázolásban a dolgokkal történik, nem más, mint eksztázisaik kiemelése” Gernot Böhme: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik. Frankfurt am Main, Suhrkamp 2013. 225-246. In: Gernot Böhme: *A dolog és eksztázisai, a dologszerűség ontológiája és esztétikája.* Pál Katalin és Szabó Csaba ford. Eger, Eszterházy Károly Főiskola Bölcsészettudományi Kara, Performa 4, 2016.

Abstract

The five projects presented here were conducted during the first phase of the doctoral process, so as to make sure that I build my research on both intellectual and experiential knowledge. I was focusing on the material, physical experience of „arriving somewhere/becoming something", from a metaphysical point of view. I consider the documentation (photos and drawings) as captured moments of the narrative, which might help perceive some dimensions of architecture that are typically experienced processually and thus might not be consciously registered. As the possibility of such an architectural perception is a matter of time; therefore I focused on breaking down the process– essentially, slowing down time – during the creation of these five works.

Hipotézisek

- Az absztrakció során a fizikait metafizikaivá alakítjuk át.
-
-
-
-
-
-
- A nyugalomban lévő fizikai dimenziót beburkolja finom önnön „sajátmagasága”, ahol a mozdulatlanság megtartja a dolgokból kilépő tartalmakat közel azok teste körül. A tartalmak időben való felhalmozódása a közeg sűrűségét eredményezi. A dinamikus, mozgásban lévő test saját működésére és tériségére fókuszál, míg a mozdulatlanságban megélt, zajló időben a környezetünk rétegeihez kerülünk közelebb.
-
-
-
-
-
-
- A dolgok eksztázisait (Böhme: 2013) mint fizikai/kémiai kontextusokat – a közegek keveredését/áttűnését – értelmezem. Ezeket – a dolgok materiális valódiságából származó – viszonyokat az ember érzéki, értelmi, majd érzelmi olvasatra fordítja (Lingis: 1996).
-
-

- Az „emberi” – érzéki, értelmi, érzelmi – regiszterekkel áthatott fizikai környezet visszfényének érzékelését nevezzük atmoszférának.
- A megélés – a maga teljességében – átadhatatlan. A legbelső tapasztalat személyes magányunk intim tragédiája. Erre a dimenzióra nyit ablakot a művészet, ezáltal az ember és ember közötti leglényegibb viszonyok megalapozásában vállal szerepet. Az építészet pedig keretet/teret ad mindezeknek.
- Az épített környezet olyan „díszlet”, amelynek katalizáló folyamata nem a színjátszás – az irodalmi művet megelevenítő aktus –, hanem a zajló élet – az irodalmi narratívák keletkezésének a színtere.

Bevezetés

> *„«(…) rávetül minden emberi kreatúrára valami árnyék. Ködféle ez, az ügy végességének melankóliája (…)» Az* Öt munka, lassítva *láthatóvá teszi ezt az árnyékot, amely bár minden emberkéz alkotta dologra rávetül, megvilágítva szertefoszlik.”*[5]

A mottónak választott részlet Beke András reflexiójából pontosan megfogalmazza azt a paradoxont, amely a dolgozat írásakor mindvégig foglalkoztatott: hogy tudniillik valamely kreatív aktus eredményének intellektuális feldolgozása, jelentéstartamainak kibontása olyasmire vet fényt, amit lényegileg nem lehet láthatóvá tenni: „(…) mintha a melankólia *fogalma* magát a melankóliát takarná el.”[6]

Janáky István *A kidolgozottság* című esszéje[7] volt az egyik olyan szöveg, amely a maga tapogatózó, az ontikus tapasztalást előtérbe helyező okfejtésével mintául szolgált számomra a saját munkám megközelítéséhez, ezért a dolgozat mellékleteként be is emeltem, ugyanis hasonlóan paradox módon, egy bizonyos távolságból, mégis belülről érinti az építészetet, mint ahogyan a dolgozatomban szereplő munkák is teszik.

Janáky a szubjektív emlékezet kontextusában elemzi isteni teremtés és emberi kreativitás kettősségét, utóbbi eredendő “versenyhátrányát”; tulajdonképpen az építészeti figyelem és emlékezet nehézségeit igyekszik megfogni. Kiindulópontja, hogy a természeti dolgokra élesen, míg az ember alkotta szerkezetekre homályosan emlékszünk, majd ezt a tételt formálja át oly módon, hogy az emberi “teremtés” (készítés, kidolgozás) aktusába kezdettől beépül a kudarc melankóliája: nem az emlék “romlik meg”, hanem magukra a dolgokra épülnek rá olyan jelentések, amelyek korrodálják őket.
Az esszé számomra egy nagyon erős, primer szintű fenomenológiai tapasztalatról – “az idő mataó tevékenységéről” és annak a dolgokra és azok képére tett hatásáról – szól. Számomra ezek a szöveg kulcsmondatai:

---

[5] | Idézve Beke Andrásnak a Felkérésre adott reflexiójából; lásd. jelen dolgozat 87. oldal. A benne szereplő idézet forrása: Janáky István. 2002.
[6] | Földényi F. László: A melankólia dicsérete. Budapest, Jelenkor, 2017. 21.
[7] | Janáky István: A kidolgozottság. *Élet és Irodalom,* XLVI. évfolyam, 32. szám, 2002. augusztus 9. 15. A szöveg teljes egészében olvasható jelen dolgozat *Melléklet*ében.

> *„A gyermekkori valóságos kép mindenképpen, minden részletében éles lehetett. Valami bizalom: a mindenre kiterjedő megismerhetőségben való bízás jegyében. Az évtizedek során gyűjtött tapasztalatok hatására (például az építészet megismerése közben) azonban e bizalom az emberi dolgokat illetően csökkent. Találkoztam az esendőséggel, a mulandósággal, a jó és a rossz megkülönböztethetetlenségével, a szép elkeserítő viszonylagosságával és még sok más kétes ügylettel, és ezalatt az emberi csinálmányokra lassan árnyék ereszkedett.”*

A gyermeki én még nem különíti el a természeti és az ember alkotta környezet sajátosságait. Tapasztalatlansága miatt a tapasztalatszerzés idejének (életének) kezdeti szakaszában még minden tétel azonos nemű minőségben szerepel, mindenre ugyanolyan adottságként gondol, a világ azonos rendű összetevőiként tekint a dolgok összességére: a környezetre, amelybe érkezett. Olyan fókusz ez, amely a látómező minden elemét képes élesen egy síkra vetíteni. Ahogy telik az idő és zajlik a megismerés – a tapasztalatszerzés – folyamata, fokozatosan szembesülünk azzal, hogy emberként milyen tulajdonságaink mentén különbözünk el a természet konok, folyton történő és megújuló önnállóságától, tökéletességétől: az életben maradás lehetősége a megismeréshez kötött folyamatokban adódik, amelyek végső célja a természet maga teljességében való megértése, az egyes jelenségeket homályban hagyó, szelektív fókusz újbóli “ellapítása”, egységes élesítése – ami értelemszerűen elérhetetlen.
Janáky megközelítésében a természet (azaz a teremtés) aprólékos kidolgozottsága az emberi kreativitás vagy utánzási vágy motorja. Erre két példát hoz a szövegben: az egyik a gyűjtögető, mellérendelő, a mennyiségi átlényegülésére apelláló módszer, a másik a bonyolult szerkezetek létrehozására irányuló, alárendelő konstruálás. Előbbi eredményeképpen olyan dolgok keletkeznek, melyekre hajlamosak vagyunk úgy tekinteni, mint a természet részére, az utóbbin pedig azt a működést fedezhetjük fel, amelynek mentén a természeti dolgok felépítik és reprodukálják önmagukat. Szerintem ugyanakkor az ember alkotta dolgok emléke nem azok jelentést hordozó rétege miatt válik homályossá és pontatlanná – szemben a természeti képek statikus élességével,

és jelentésnélküliségével –, hanem azért, mert az emlékezetünk kalkulál az avulással mint elkerülhetetlenül bekövetkező folyamattal. Az a tapasztalatunk, hogy a dolgainknak amelyeket létrehoztunk és a természet otthontalanságában elhelyeztünk, ki kell állniuk magukért, illetve a mi hozzáértésünk szavatolja ezeknek a dolgoknak az ellenálló képességét ezzel a kitettséggel szemben.

A természet jelentés nélküliségét azonban megfogalmazhatjuk úgy is, mint koherens, totális jelentést, ami elérhetetlen. Ennek a meg nem érthető egésznek csupán a fragmentumait fogja be a legkorszerűbb űrteleszkóp is, ezért logikus azt feltételeznünk, hogy a teljes képet szem előtt tartva a legdicsőbb emberi produktum is közelebb áll léptékében az ember esendőségéhez, mint egy, a mindenséget leíró képlet ismeretéhez, ami pedig ott van a természet legapróbb teremtményében is.

A doktori programomban azt a célt tűztem magam elé, hogy ezt az időszakot leválasztom a szűken vett építész-szakmai előmenetelem alakításáról, és olyan „ingyen-időként” fogom fel, amelyben visszatérhetek az építés, alkotás eredeti impulzusaihoz. Olyan folyamatokat akartam modellezni, amelyek az építészet inherens részét alkotják, ugyanakkor az ember (mind maga az építész, mind az épített környezetet használók) számára átfoghatatlanok, mivel hosszabb időintervallumokban és külső tényezők bevonásával hatnak az épített környezet, a színtér kontextusában, így kívül esnek a szigorúan szakmai szempontok alapján művelt építés, lényegében a műépítész kompetenciáján. Mivel alapvetően manuális, a különböző anyagokkal komplex kapcsolatot ápoló, azokkal manipuláló alkotó vagyok, olyan tevékenységet kerestem, amelyet egy személyben átlátok, és a magam ritmusában felelősen vagyok képes alakítani. Első közelítésben azt mondhatnám, hogy tulajdonképpen képzőművészeti tevékenységet végeztem; ezzel kapcsolatban azonban kell tennem néhány kiegészítést. A művészetet, gyakorlatias, egyszerű és befogadható módon közelítve, egyfajta szocializációs alternatívaként gondolom el. Számomra a művészi természetű tartalom a hétköznapi folyamatokban gyökerezik, és ott folyamatosan képződik. Ennek észlelése intervenció nélkül is létrejöhet, csupán egy olyan nézőpontba kell kerüljünk, ahonnan fókuszáltan látszódik az a valami,

ami egyébként elkerüli a figyelmünket. Nem konkrét dolgok, észrevétlenségére vagy rejtőzködésére gondolok, hanem az észlelési folyamatok strukturális kapcsolására, melyek a valóságnak egy alternatív értelmezését jelentik. Ez az értelmezés távol áll a gyakorlatiasságtól, a hétköznapiság történéseinek dinamikájától, tempójától, tartamától, de mégis azokban gyökerezik. A megélése azonban más stratégiákat kíván. A művész képes ilyen kapcsolásokat tenni, azaz szándékoltan olyan tér/idő metszeteket felvenni a valóságban, melyekkel a hétköznapiság alternatív értelmezését így vagy úgy kommunikálni tudja mások felé. A művészeti produktum már a keletkezése során intim, ragadós viszonyban van a művész személyével, szinte elválaszthatatlan részét képezi. A művész személye egyfajta mediátori, szimbolikus szerepet képvisel, mely által a mű jelentése megnyílik, és transzcendens természetűvé válik. Ezen belül minden művészeti diszciplínának megvan a saját dimenziója, amelyben működik, de a közös bennük az, hogy a művészeti aktus kiterjedése (tere és ideje), valamint a kész mű kontextusainak a léptéke szinkronba hozható a művész személyével, a tartam, a tartalom, a tömeg, a méret és a produktum viszonyteremtő képessége léptékében összecseng a művész testének és intellektusának ugyanezen aspektusaival. Ugyanakkor az épületek esetében ez az érzet nem kötődik szorosan az építész/tervező személyéhez, hanem az épületet élettel megtöltő használatból fakad, és ez az egyik tulajdonsága, ami megkülönbözteti a művészetektől. Ebből következik, hogy az építészet az egyetlen olyan hagyományos művészeti forma, amely az elkészültekor még fizikai értelemben sincs készen. Ez a műépítészetre is igaz, de még nyilvánvalóbb, ha az épített színtér egészét tekintjük. A globális épületállomány, vagy tágabban értelmezve az épített környezet túlnyomó része valamilyen aspektusában vernakulárisnak tekinthető, ezért az építészet szakmai definíciója alatt jelölt produktumok sok tekintetben hasonlatosak a népzenéhez, ami a keletkezésüket és alakulásukat, a folytonos, kollektív tudásbázissá válásukat jelenti. Az egyes korok építészeti öröksége, ha ma már ritkán tekinthetünk is rá elő hagyományként, valamilyen formában ott van a legfrissebb műépítészetben is, mert az az évszázadok vagy évezredek során kialakult funkciókra, az épületelemek tér és tömegképzésének hatásmechanizmusaira épít, amelyek az építmények és az emberi test/lélek

kölcsönhatásán alapulnak. Ez kimoshatatlan mindennemű építészetből. A műépítészet esetében a tervezés – és a produktum kohéziójának felbomlása abban fogható meg, hogy a tervező, a maga fizikai és intellektuális erőforrásaival képtelen fedezni egy ház létrejöttéhez szükséges energiákat, ezért a terv csak egy, az építészről leválasztott folyamatban, egyéb technológiai szaktervezők tudásának a segítségével megalkotott intellektuális tervanyag útmutatásával, rengeteg gépi és emberi tőke bevonásával képes megvalósulni. Az építési folyamat már csak ezért is más léptékű, mint ami egy képzőművészeti munka létrehozásánál megjelenik. A tervezés folyamata során hatalmas szerepe van az építész tervezőnek, talán a kezdeti vázlatoknál, az absztrakt, rajzi dimenzióban a legnagyobb, ahol még képlékenyen formálhatók a gondolatok, de a tervek elkészültének pillanatában elkezd távolodni a leendő háza valóságától, és ez a távolság idővel egyre növekszik majd. A tervező fizikális és intellektuális energiái más mennyiségekben értelmezhetőek, mint amelyek egy épület elkészítéséhez szükségesek. Ebből a totális lépték-különbségéből adódik, hogy az építész tervező nem olyan leválaszthatatlan vagy éppen inherens része a művének, mint bármely más művész, és hogy az elkészült ház nem tekinthető magas fokon telített, sűrű produktumnak, legalábbis kezdetben. Az építész egyrészt az ízlésességért felel, amely végsősoron nem más, mint mindennemű arányosság megállapítása (szerintem ebbe a funkció kérdése is beletartozik), másrészt azért (együtt más mérnöki kompetenciákkal), hogy a ház technológiája lekövesse a ház koncepcióját, ezáltal ellenálljon az időnek. Ha mindkét feltétel teljesül, akkor lesz a háznak saját atmoszférája, amit a használat során tovább tud gazdagítani. Ez az időben kiterjesztett lét az épületek esélye arra, hogy művészeti olvasatoknak is teret adjanak. A nagy mennyiségű anyagból, rengeteg munkával létrehozott házaknak, melyek a tudományok magasfokú ismeretére építenek, sokkal több idő kell, hogy egy magától értetődő „létezőként” működésbe lépjenek, mint mondjuk egy szobornak, vagy festménynek. Egy friss épület még lehet, hogy évekig sokkal erősebben kommunikálja és sugározza az őt életrehívó fizikai és intellektuális energiákat – az építés drámáját –, mint azokat a finom gondolati rétegeket, melyek a tervezés kezdeti fázisában kerültek belé. Ezeknek a rétegeknek idő kell, hogy ki tudjanak bomlani; olyanok, mint

bizonyos növények, melyek csak évtizedes korukban kezdenek el először virágozni és termést hozni. Ha már a friss épülettől elvárjuk az összes értéket, amit az épített környezettől, a színtértől elvárhatunk, akkor az alkotó ember életciklusához szinkronizáljuk az amúgy csak időben kiteljesedni képes építészeti mű értékeit, ezáltal lemondunk az épített környezet történetiségében gyökerező transzcendens rétegekről. Logikusabb az építészetet egy kulturális, intellektualitásra és érzékenységre építő, abból táplálkozó rendszerképző folyamatként értelmezni, mintsem *művészetként*[8], ugyanakkor a „jó" építészeti tervezés számol az idő munkájával és az általa megképzett transzcendenciával, komponál vele, *patafizikai aktusként*[9] fogja fel. A színtérbe ágyazott, kontextualizált ház mint közegképző elem, egy új kollektív értékképzési történés részévé válik, ami visszaépül az építészeti gondolkodásba.

Eleve azért jelentkeztem a doktori iskolába, hogy olyan munkákat készíthessek, amelyek a képzőművészet eszközeivel és léptékrendszerével közelítenek az építészethez. Az építészeti nézőpont alól nem tudtam és nem is akartam kibújni, mert számomra nagyon izgalmas a világ olvasatának azon lehetősége, amire az építészet lehetőséget ad, és ebben akartam elmerülni. Azt is mondhatnám, hogy az elkészült öt munka valamilyen szondázása az építészetnek, nem pedig a

---

[8] | *"Az építészet mintaadó jellegének elismertetése két érv mentén mozdítható elő: (1) az építészet azért lehet a művészetek újragondolásának paradigmája, mert a hétköznapi (funkcionális és gazdasági összefüggésekből származó) tárgy esztétikai átlényegülését példázza – márpedig a 20-21. századi művészet alapélménye éppen az, hogy (bizonyos feltételek mellett) bármi lehet művészet. Ám ennél számomra jelentősebb érvnek látszik az, hogy (2) az építészet azért lehet az újragondolt művészetek mintaadója, mert sosem játszódott le benne maradéktalanul a monomediális redukció (a nyelvre redukált irodalom, a hangzásra redukált zene, a képsíkra redukált festészet, a tömegre redukált plasztika, stb.), nem teljesedett ki benne az érzékiség meghaladására irányuló tendencia, a »művészeti világ« értelmezés-orientált mentalizmusa, valamint a befogadó testi valóságának felfüggesztése."* Veres Bálint: Újragondolhatjuk-e a művészeteket az építészet révén?, *Disegno I/01: a designkultúra folyóirata*, Budapest, MOME alapítvány, 2014. 18-19| Veres Bálint: Újragondolhatjuk-e a művészeteket az építészet révén?, *Disegno I/01: a designkultúra folyóirata*, Budapest, MOME alapítvány, 2014. 18-19.

[9] | A patafizikai aktus fogalmát Jovánovics György és Erdély Miklós alkották meg maguk számára beszélgetéseik során. Olyan cselekvést ír le, amelyet a rendkívül implicit jelleg, és az ezzel nem feltétlen összefüggésbe hozható, gondolatilag azzal szinte ellentétes természetű, globális hatás jellemez.
elhangzott itt: „ÉLETEM LEGJOBB MŰVE..." Jovánovics György előadása, 1999. ápr. 14. megtekintve 2022. 07. 22.
https://youtu.be/o3crdaCSPZs?t=2890

reprezentációja. Nem önálló tartalmakként tekintek rájuk, hanem az építészetnek egy-egy – véleményem szerint – fontos olvasatát kínáló szubjektumokként. Az egyes munkák formailag, szellemi tartalmukat illetően tartalmaznak olyan elemeket, amelyek „műtárgynak" tekinthetők, illetve olyan performatív elemeket, amelyek szintén a képzőművészet kontextusához kötik őket, ugyanakkor már azzal, hogy következetesen „munkáknak" nevezem őket, szeretném ki is vezetni őket a művészet területéről, és a hangsúlyt azokra a folyamatokra helyezni, amelyek az építészettel való viszonyomat képezik. Mindez legkarakteresebben talán az *égetés* című munkánál fogható meg, ahol kontroll alatt tartva, felgyorsított módon modelleztük és analizáltuk egy struktúra pusztulását, oly módon, hogy az építés maga is a pusztulás minél plasztikusabb megvalósulását szolgálja. Az idő sűrített beemelésének hasonló szándéka figyelhető meg a többi munkánál is: a *móló* a munka és az idő rétegzett nyomait reprodukálja egy másik médiumban; a *székek* c. munkában radikális beavatkozás történik egy paradigmatikus használati tárgy életciklusába, jelentésváltozásaiba; az *asztal* mintegy mikroszkóp alá helyezi egy eleve efemer funkcióra, alkalmazott szerepre készült tárgy drámáját; a *pad* pedig egyfajta összefoglalása a fentieknek, „időzített" avulásával, illetve megszakított funkcionalitásával lényegében időkapszulaként működik.

Mivel a munkákat én magam készítettem, túl közeli viszonyban voltam velük, és az alkotói pozícióból való hátralépés nagyon nagy kihívást jelentett. Egy időre félretettem a kutatást és azon gondolkodtam, hogyan tudnám méginkább távolítani a saját nézőpontomat. Arra jutottam, hogy a doktori folyamat utolsó szakaszában sokat segítene, ha megnyitnám a munkák értelmezését mások felé. Nem is elsősorban az érdekelt, hogy milyen módon értelmezik a munkákat, hanem hogy milyen reflexiók születnek meg bennük velük kapcsolatban, amit azután össze tudok vetni a magam, egyelőre inkább homályos gondolataival. Összeállítottam tehát egy listát olyan személyekről, akiknek a véleményére sokat adok, és eljuttattam hozzájuk egy szikár összefoglaló anyagot. A munkákra reflektáló szövegek egy hosszabb intervallumban elszórva érkeztek be, és azalatt bennem is sokat ülepedett a tartalom, amelyet a munkáknak tulajdonítok. Mintegy retrospektíve rálátást

szereztem az egész folyamatra. Ahogy erre már utaltam, lényegében megfordítottam a DLA kutatások szokásos dramaturgiáját: az első, úgynevezett kutatási szakasz esetemben egy elsődlegesen manuális, testi dimenzióba került át: ekkor készítettem a munkákat, jórészt intuitív módon engedve, hogy az egymásra épülésük formálja az alkotói folyamatot, majd a második, hagyományosan alkotói szakaszban, egyfajta „utóérleléssel”, amelybe külső nézőpontokat is bevontam, részletes retrospektív narráció és absztrakt reflexiók használatával dolgoztam fel és értelmeztem őket. A „lassítás”, amelyre több helyen is hivatkozom, legesszenciálisabban ebben a második szakaszban jelenik meg, amelyben lényegében megkettőztem a munkák készítésével eredetileg eltöltött időt. Természetesen ez nem jelenti a gyakorlati munka és a szellemi reflexió teljes elkülönülését; a teljes folyamat alatt sokat is olvastam a témában, részben olyan műveket, melyeket magam tartottam ide kapcsolódónak, részben pedig olyanokat, melyekre a reflexiókban utaltak, vagy kifejezetten ajánlották azokat. Mindazonáltal az egész folyamatot kifejezetten a munkákra koncentrálva, azok által katalizálva akartam végigcsinálni, abba direkt módon minél kevesebb külsődleges szempontot és megfontolást bekapcsolva.

Kibontás

- 00 előzmény | székúsztatás
  Készült | 2012. február
  Alkotótárs | Máté Tamás

A 2012-es jégzajlás alkalmával egy kísérletet hajtottunk végre Máté Tamással. A jégtáblákat szemlélve azon tűnődtünk, milyen érdekes lenne, ha azok egyikén valamilyen objektum utazna a sodrással. A táblák olyan sűrűn követték egymást, hogy a partvonalról, emberi perspektívából alig volt kivehető a köztük lévő negatív felület, a vízfelszín. Szinte egybeforrtak egymással, és csupán mozgásuk jelezte, hogy nem egybefüggő jégpáncélt látunk. A jelenség történés-jellege nagyon erős volt, annál is inkább, mert ilyen méretekben csak igen ritkán találkozhatunk vele. Lehet, hogy maguk a jégtáblák mint lomhán és egyenletesen, azonos tempóban utazó tömegek töltötték meg képi erővel a gondolatot, hogy a folyó, mely általános állapotában konstans, nyugvó vízfelületnek látszik, milyen roppant természetformáló erővel rendelkezik. Csupán akkor mutatkozik meg valódi karaktere, ha valami útját állja, illetve ha szállító szerepet tölt be. Csak így válik érzékletessé az erő és az időbeliség, amellyel valójában rendelkezik. A jégtáblákat értelmezhetjük úgy, mint a folyó és a levegő kölccsönhatásának a két elem közötti határfelületen, azaz a vízfelszínen megmutatkozó eredményét. A mozgási erő és az olvadás együttes hatására ezek a megdermedt darabok feltöredeznek, és átadják magukat a folyó sodrásának. A táblák, a folyó saját anyagából lett tárgyszerű képződmények, konzerválják azt a tartalmat és időt, ahol keletkeztek. Ezeket az információs rétegeket szállítják a térben mindaddig, amíg az olvadás lassacskán vissza nem adja molekuláikat az áramlatnak. A tartalom (a jég konzerválta molekula-konstelláció) tehát elegyedni kezd, majd teljesen feloldódik, átalakul. De mindaddig, míg a hőmérsékleti viszonyok lehetővé teszik, a tábla egy másik hely megváltozott szerkezetű, megtestesült üzenetét hordozza. Talán ennek belátása sarkallhatott minket arra, hogy a vízfelszín kikeményedett síkjára egy tárgyat helyezzünk, és megfigyeljük, mi történik vele. Ahogy már a szöveg elején említettem, ez egy prekoncepció nélküli tett volt: nem tudtuk, mire számíthatunk. Egy széket választottunk utasként, egy olyan tárgyat, amely talán

leginkább képes az emberi lépték és jelenlét közvetítésére. Egy lomtalanított széket, mely funkcióját vesztette, így jelentéstartalma kinyílt, és új dolgok felvételére lett képes. Lefestettük piros zománcfestékkel, amivel azt akartuk elérni, hogy elüssön a Duna sápadt, olajzöld színétől, áttörje az évszak szürkésfehér légperspektívájának rétegeit. Aznap, amikor az akcióra sor került, már csak néhány jégtábla úszott a vízen: az utolsó darabok. Kimentünk a Margitszigetre, ahol egy hajóállomás és a partvonal közötti sekély vízben, a dekk takarásában az áramlat lelassult, így a fagy tovább tudott érvényesülni. A széket ráhelyeztem az egyik jégtáblára, és egy erős kezdőlökést adtam neki: a jégtábla lassan, egyenletesen kiúszott a nyílt vízre. Úgy gondolom, hogy ez meghatározó pont a történésben. Az a pont, ahol a projektünk szellemi rétege ténylegesen (a kimozdítás és a lökés egyszerű mozdulatában) kapcsolódott a jégzajlás természeti folyamatához. Innentől kezdve a kettő már összemosódva folytatódott. A szék az elkövetkező másfél órában (amíg követni tudtuk) erős kontextusváltáson esett át. Harminc évesnél is idősebb lehetett, ahogy szerkezeti jellegéből becsülni tudtuk. Valószínűsíthető, hogy ideje nagy részét épített terekben töltötte, ülőbútorként funkcionálva. Most Pest és Buda közt, pontosan a Duna középvonalán lassan és egyenletesen halad a sodrással. Ebben az egy-másfél órás intervallumban teljesen mást jelent, mint az addigi harminc évében. Mikor hidak alatt haladt át, és akik észrevették, izgatottan fényképezték, megváltozott a szellemi kontextusa is. Hallani véltük a kérdést: „Ez vajon valami művészet?”. Valahol a Szabadság-híd vonalában vesztettük szem elől. A sodorvonalban úszott, ezért feltételezhető, hogy megfeneklés nélkül került távolabb és távolabb, míg az olvadás – egy szintén természet irányította jelenség, párja annak, ami mindezt lehetővé tette – véget nem vetett útjának. A tábla jege kienged, vízzé válik, és újból része lesz a folyónak. Ekkor már nem tudja tovább tartani a széket, és az alámerül. Nem „műalkotás” többé, már nem is szék többé: jelentésciklusa bezárul. Már csak anyag a meder alján, amit az áramlat magával görget, hordalékával koptat, míg lassan feloldódik. Mint a jég.

Az akció tehát egy kísérleti tett volt a részünkről, nem tudtuk, hogy mit várhatunk tőle. Utólag azt gondolom, hogy ebben a munkában az volt az érdekes, hogy elegyítettük az ember által képzett világ egy kiválasztott darabját a természet folyamatainak kérlelhetetlen történéseivel. A jégzajlást metafizikai átlényegülésként értelmezem, ami a folyónak egyfajta absztrakcióját jelenti ebben a szélsőséges klimatikus állapotban. A jégtábla lehetővé tette, hogy a szék a megszokott, rá jellemző állásban utazzon a víz valahol megszilárdult felszínének egy kiszakadt darabján. Ugyanakkor olyan – átmeneti – platformot jelentett, ahol a fizikai együttálláson túl egymás viszonylataiban értelmeződtek újra az egyes elemek: a szék a folyót, a folyó a széket ruházta fel önnön világának sajátosságaival. Természetes és mesterséges összeolvashatóvá vált. Számomra az a jelentősége ennek a munkának, hogy a figyelmet a változásra, illetve a dolgok relativitására fordítja. A széknek, a jégtáblának és a folyónak is megnyílt az értelmezési tartománya a tett és az intervallum által, de az már nem detektálható, hogy pontosan mivé alakultak át; ez megmaradt nézőpont kérdésének. Mi valójában a jégtábla a szék szempontjából, és mi a folyó szempontjából? Vajon mit jelent a szék ebben a kitágult, totális téri helyzetben, és mit azon a szakaszon, amikor már nem lehetett szemmel követni, csak elképzelni, hogy miként folytatódott és ért véget az útja? A jégtábla feltárta a folyó szimbolikus időbeliségét a mozgás, a sodródás révén, de efemer jellege miatt mindezt csak átmenetileg volt képes kifejezni. Ezáltal két eltérő módon jelenítette meg az idő múlását. Ez volt az a metafizikai környezet, amelyben a szék szerepelt, és ami a későbbiekben további gondolatokat vetett fel.

- 01 égetés

Készült | 2017. február

Alkotótárs | Máté Balázs

Köszönet | Demeczky Mihály

„Az ember épít. Vizsgálja és értelmezi a környezetét, összefüggéseket keres. Az állatok is építenek: anyagot halmoznak, a természetes helyzetükből kimozdítva másik összefüggésbe hozzák azt. Utóbbi építményeket a természet elválaszthatatlan részének tekintjük — az emberi építés aktusa körül azonban mindig ott lebeg az értelmezés kényszere. Az építés a tartós, maradandó változtatás vágya. Az állandóságra tett kísérlet, amely az emberi életet igyekszik keretezni. A maradandóság azonban sohasem teljesül: a civilizáció eredményei természetüknél fogva kizárólag átmenetiek lehetnek, illetve folyamatosan változnak és alakulnak. Az emberi szem számára e változások egy része azonban láthatatlan, pusztán az időbeliségük okán: túl lassan történnek, az állandóság illúzióját teremtve meg ezzel. Az emberi észlelés léptékében az állandónak tűnő dolgok – anyagok és rendszerek – bizonyos távlatból tekintve már nem is annyira statikusak, és vannak olyan jelenidejűségében is megélhető történések, melyek során ezek a változások érzékletesen kibontakoznak. Az ilyen folyamatok egyike az égés. A technológiai fejlődés egyik legelső pontja a tűz domesztikálása: az ember számára hozzáférhetővé vált az anyag belső energiája, amely a környezet alakításának egy új dimenzióját nyitotta meg. A tűz meleget és életet ad, ugyanakkor félelmetes is: a tartósnak hitt dolgok megváltozását, a tragédia lehetőségét hordozza magában. Az “égetés” Bene Tamás építész és Máté Balázs fotográfus együttműködésének az eredménye: egy 92 képből álló szekvencia. A munka első felét egy tárgy tervezése és építése jelentette, a szekvencia pedig ennek teljes leégését követi olyan körülmények között, ahol a tárgyat megvilágító lámpák fényereje jelentősen túllépi a tűz által kibocsátott fényét – megfosztva az égés folyamatát legfontosabb attribútumától, a lángoktól, így téve láthatóvá az emberi szem

számára az anyag és a szerkezet változását. Az égés a nehezen érzékelhető entrópiát az emberi időérzékeléshez szinkronizálja. A fotó médiuma alkalmas arra, hogy szabad szemmel nem érzékelhető folyamatokat tegyen vizuális tapasztalattá: a sorozat képei a gyors és a lassú változások eltérő időtapasztalatát hozzák közös helyzetbe, és teszik egyszerre átélhetővé."[10]

001 |[11] Nem messze az egyetemtől, Budakeszin, egy fatelepen vásároltuk meg az anyagot. Úgy emlékszem, hogy 200 cm hosszú lehetett, 30-35 cm széles és 5-5,5 cm vastag. Szélezetlen tölgyfa fűrészáru. Még a helyszínen három egyenlő hosszúságú részre fűrészeltük, hogy a 22-es busszal kényelmesen elszállítható legyen az egyetem faipari műhelyébe, a Zugligeti útra. A visszaút során megvitattuk, hogy melyek lesznek az első lépések.

002 | Miután megérkeztünk, az anyagot asztalos bakokra fektettük, és padkefével megtisztítottuk, hogy pontosabban szemügyre vehessük a struktúráját, szálirányát, majd megvizsgáltuk, hogy az adott mennyiségből miként hozható ki a leggazdaságosabb módon a tárgy szerkezete. Ekkor már kész terveink voltak, így pontos méretekkel kalkulálhattunk. A munka koncepciójának részét képezte az is, hogy szélezetlen nyersanyagból dolgozzunk. Fontosnak véltük, hogy minden alkatrész, illetve építőelem elkészítését magunk végezzük el, ezáltal lehetőségünk nyílt arra is, hogy az anyag optimális részeivel tudjunk komponálni. Az volt a cél, hogy a lehető legnagyobb odafigyeléssel készítsük el ezt a tárgyat.

003 | Az első lépés az volt, hogy leszéleztük az anyagot, azaz eltávolítottuk a fatörzs organikus formáját őrző jegyeket és a keresztmetszet külső, világosabb tónusú és kevésbé szilárd szíjácsát, majd a megmaradó geszt részből olyan méretű munkadarabokat fűrészeltünk, melyekkel könnyebb volt dolgozni. Ezeknek a téglalap keresztmetszetű elemeknek – egyengető gyalu segítségével –

---

[10] | A projektet Máté Balázzsal közösen jegyezzük, és a fenti leírás is kettőnk munkája.
[11] | Miután a munkák szövegszerű kibontását a mestermunkában több helyen a dokumentációs fotók strukturálták, bolddal szedve meghagytam a számukat ebben a változatban is, a visszakereshetőség érdekében.

pontos derékszögben határoztuk meg két szomszédos oldalát, majd ezt az egzakt bázisfelület-párt a szalagfűrész vezetőjéhez illesztettük, és levágtunk egy 15 mm vastagságú lapot a munkadarabból. A szalagfűrész vezető sínjének beállítását fixáltuk ebben a távolságban. Az ismételt vágások között a tömb fűrészelt oldalát finoman megegyengettük, hogy újra előálljanak a pontos bázisfelületek, majd egy újabb 15 mm vastag lapot fűrészeltünk. Ezzel a gyalulást és fűrészelést váltakoztató kombinációval szeleteltük fel az összes anyagot azonos vastagságú lapokra, melyeknek az egyik oldala már síkra lett gyalulva. Az így kapott lapok másik, fűrészelt oldalát már vastagsági gyalugéppel alakítottuk ki, amely a végleges 13 mm-es, párhuzamos oldaltávolságot határozta meg.

004 | A rudak szeletelése is ugyanazzal a módszerrel történt, ahogy a lapokat előállítottuk. A keskenyebb oldal gyalulása, a pontos bázis-oldalpár kialakítása után, egy 15 mm széles darabot fűrészeltünk a 13 × 50 mm keresztmetszetű lapból. Ezt a két mozzanatot váltakoztatva az összes anyagot 13 × 15 mm-es, már négyzethez közelítő keresztmetszetre fűrészeltük fel.

008 | Az egységes – négyzetes – keresztmetszet kialakítás után a keresztirányú vágások következtek. A struktúra négy különböző hosszúságú elemet tartalmazott. Asztali körfűrésszel az összes darabot méretre vágtuk, majd a csiszolás következett. Minden egyes rudat finoman megmunkáltunk, ezáltal elvettük azt a nyers karaktert, amelyet a gyalulás során keletkezett bántó élek és a keresztirányú vágások után hátramaradt apró sorják okoztak. Így egy befejezettebb – kézhez szelídült – anyagot kaptunk.

009 | A felületek finomítása után a lyukképet jelöltük fel. Egy 1/1-es léptékű tervrajz segítségével átvetítettük a furatok pozícióit a fa alkatrészekre. Nagyon figyelni kellett, mert a tárgy struktúrájának felépítéséből adódott, hogy bizonyos elemeknek mind a négy oldalára is jelöléseket kellett rajzolni, ráadásul ez a lyukkép attól függően változott, hogy az adott alkatrész éppen milyen téri helyzetben szerepelt a struktúra egészének kontextusában. Az átvetített pontokon keresztül vinklivel egy vékony vonalat húztunk, merőlegesen a

hosszanti oldalakra. Miután az összes jelölést felrajzoltuk, összecsomagoltuk az alkatrészeket, és az asztalosműhelyben egy oszlopos fúróval kifúrtuk a lyukakat 10 mm mélységben.

010 | A struktúra egyes elemeit – fém stiftekkel – szárazon illesztettük össze. Ezeknek az apró, 4 mm-es átmérőjű fém hengereknek a magassági felezőpontjában egy 8 mm-es átmérőre táguló, 1 mm vastag gallér található, amely az összeillesztett alkatrészek között egy kis árnyékfugát képez. A szárazon illesztésnek, a stiftek fém anyagának, valamint az árnyékfugának is fontos szerepe volt az égés dramaturgiájában.

011 | Egy számítógépes tervező programban megjelenített 3D metszetek útmutatásával illesztettük egymáshoz az egyes alkatrészeket. Volt a struktúra felépítésének egy logikája, amely mentén haladni lehetett. Annak ellenére, hogy mi terveztük a tárgy szerkezetét – azaz a strukturáltságának elvét –, teljesen más tapasztalatot jelentett azt valós anyagú, kézzel készített alkatrészekből felépíteni.

012 | Miután a tölgyfa rudakból épített struktúra elkészült, félretettük, és az alapzat kialakításával kellett foglalkozzunk. Egyébként meglepően merev és öntartó lett a szerkezet, amit bátran ide-oda lehetett pakolni. A beton alaptest zsaluzatát laminált forgácslapból és gyalult lucfenyő deszkákból készítettük. Miután összeépítettük, a zsalu belsejét kikentük egy növényi olaj alapú formaleválasztó folyadékkal, melyet az általunk használt betonkeveréknél szokás alkalmazni. Kiszámoltuk és majdnem pontosan 1 db – 25 kg-os – zsákos anyagot kellett ehhez bekevernünk. A kevés maradékot pedig levágott tetejű tejesdobozokba öntöttük, melyekbe a tölgyfa rudak leeső darabjaiból összerótt apró kompozíciókat mártottunk. Ezeknek a kis tárgyaknak az elégetésével tudtuk a fotózást szimulálni, melynek során tapasztalatokat gyűjthettünk. Bekevertük mind a 25 kg anyagot, és a zsaluzatba öntöttük a megjelölt 30 mm-es magasságig, majd egy-egy fa léccel meghatároztuk azt az x és y irányú pozíciót, ahova a struktúrának pontosan kerülnie kellett. Óvatosan beleengedtük a beton

masszába, picit igazítottunk rajta, és hagytuk pihenni. Egy nap elteltével már szilárd volt és lebonthattuk a zsalulapokat. A fa struktúra és a súlyos betonlemez összeforrt, ez adott neki teljes merevséget. Miután az alaptest éleinél képződő kis sorjákat eltávolítottuk, megtisztítottuk a felületet, és egy keményolajba mártott ronggyal átdörzsöltük az öntvény felszínét. Ennek hatására mély és telített tónust kapott.

013-014 | A beton alapzat öntése során fennmaradt anyagfeleslegből készítettünk négy próbatárgyat. Egyre közeledett a fotózás időpontja is, amit próbáltunk minél hidegebb napra időzíteni, mert tudomásunk szerint a száraz és hideg levegőben szórványosabb a füstképződés, így az kevésbé jelenne meg a felvételeken. Ezt a jelenséget azzal is próbáltuk redukálni, hogy a négyzetes keresztmetszetű rudakat egy teljes nyáron és őszön át szárítottuk. A tölgyfára is hasonló megfontolások miatt esett a választásunk. Utánanéztünk a különböző fafajták égési tulajdonságainak, és a tölgy optimális választásnak bizonyult, de esztétikai és megmunkálhatósági szempontokat is figyelembe vettünk a választásnál. A próbafotózás napján is egészen alacsony, nulla fok körüli hőmérséklet volt. A füstképződés mértéke, a lángok terjedési sebessége, valamint a fa alkatrészek és a fém stiftek között kialakuló viszony foglalkoztatott minket a próba égetés során. Mindezek mellett azonban a legfontosabb feladatot a fotótechnikai módszerek meghatározása és a pontos számítások elvégzése jelentette. Az volt a kérdés, hogy vajon produkálni tudjuk-e a kívánt eredményt az előzetesen elgondolt technikai apparátus alkalmazásával és hangolásával. Nem igazán értek a fotózáshoz, de leegyszerűsítve ez annyit jelentett, hogy az égő tárgynál megmértük a lángok fényerejét, és nekünk ezt az értéket kellett nagyságrendekkel felülmúljuk egy villanófénnyel ahhoz, hogy a lángokat túlvilágítva, láthatatlanná tegyük azokat. Ehhez a hatalmas fényerősséghez kellett igazítani a fényképezőgép beállításait, a záridőt, rekeszt, valamint különböző szűrőket is alkalmaztunk, hogy csak éppen annyi fény jusson be az optikán, ami elegendő ahhoz, hogy az égésben lévő tárgy struktúrájának a változása, anyagának az átalakulása érzékletesen megfigyelhető legyen. Egyébként ez ugyanaz a jelenség, mint amikor a gázrózsás

tűzhely lángja nem észlelhető a konyhába tűző erős napfénytől, amikor csak a forró levegő fodrozódó áramlásának a falra vetett árnyékából tudjuk, hogy éppen ég a tűz. Tehát az égő tárgynak, a vakuknak és a fényképezőgépnek az összehangolását kellett – mindenféle paraméterek beállításával és különböző optikai eszközök alkalmazásával – elvégezni, hogy a kívánt látképet kapjuk. Néhány óra próbálkozás után ezt egész pontosan sikerült megfejteni, és kialakult a metódus pontos logikája, amit számítások segítségével a kiterjedtebb méretű végleges tárgyra tudtunk vonatkoztatni.

015 | Pár nappal a próbafotózás után a végleges tárgy elégetése és annak dokumentálása következett. Ezt a nógrád megyei Nőtincsen, egy hajdani Tsz. csarnoképületében végeztük, szabad levegőn, nagy belmagasságú helyen, csapadéktól védett környezetben. A fotózás napján -20 fok is lehetett, ami kedvezett az égésnek, illetve a füstképződés ellenében hatott. A munkakörnyezet kialakítása és a technika installálása déltől késő estig tartott, a fotózást és a tárgy égetését éjfél környékén tudtuk megkezdeni. A képen látszik, hogy a tér, ahol dolgoztunk két magassági szintre volt osztva, és egy kis acéllépcső hidalta át ezt a szintkülönbséget. Az alacsonyabb padlószintű téren zajlott a fotózás, a fentebbin pedig egy tábortüzet raktunk, néha annál melegedtünk, teáztunk pihenésképpen. A képeket 6 × 7-es, középformátumú filmre exponáltuk, legalább is azt terveztük. Mire magához a fotózáshoz érkeztünk, már olyan sok időt töltöttünk ebben a hidegben, hogy nagyon nehezen tudtunk koncentrálni, de el kellett kezdeni, mert egyre rosszabb volt a helyzet. Még a meggyújtás előtt lefotóztuk az érintetlen tárgyat, mint a szekvencia kezdőpontját, majd egy szúrólánggal meggyújtottuk a struktúra középső részének egyik alsó elemét. A lángok lassan és egyenletesen terjedtek, ezeket újabb képkockák dokumentálták. Nagyjából a tizedik kép környékén vettük észre, hogy valami nem stimmel. A fényképezőgépet, amivel dolgoztunk, erre az alkalomra kaptuk kölcsön. Ugyanolyannak tűnt, mint amit Balázs szokott használni, mégis volt egy fontos különbség a kettő között, amit addig nem észleltünk. Ez a gép nem automatikusan, hanem manuálisan továbbította a filmet, és emiatt a sorozat első képei mind egymásra lettek exponálva. Hiába

szembesültünk ezzel viszonylag korán, a folyamat elején, tudtuk, hogy biztosan nem lesz meg a szekvencia első képe, így tulajdonképpen értékelhetetlen a munka. Próbáltunk ebbe nem belegondolni, csak arra koncentráltunk, hogy a folyamat hátralévő szakaszát sikeresen dokumentáljuk. A struktúra teljes leégése kicsivel több, mint tíz perc alatt lezajlott. A maradék idő alatt az égő tárgyat szemléltem, és a lángjánál melegedtem, mindig kicsit közelebb lépve a két képkocka között, és közben arra gondoltam, hogy az elmúlt fél év munkája itt és most válik semmivé előttünk. Ez egy igazi veszteségérzés volt, mintha éppen lemaradtunk volna valami ritka természeti jelenség dokumentálásáról. Az elmúlt fél év intellektuális és manuális munkája tíz perc alatt elillant hő és fény formájában. De legalább meleget adott. Miután a tárgy teljesen leégett, szó nélkül pakolni kezdtünk, ami még legalább egy óra munkát jelentett. A fotós szett elpakolása közben kiderült egy másik mulasztás is. A kompozíciót álló formátumú képekként terveztük dokumentálni, de a magazinban egy rossz beállítás miatt az összes kép fekvő tájolást kapott, és emiatt mind hiányos és használhatatlan lett. Éjjel három óra körül indultunk vissza Budapestre. Amikor megérkeztünk abban maradtunk, hogy adjunk magunknak egy kis időt, pihenjünk, és majd beszéljük meg, hogy mi legyen. Így utólag visszaemlékezve volt ebben a történésben valami belekódolt kudarcos kimenetel, és ennek az emléke mai napig nagyon intenzív. Az az érzés, hogy az egész értelmetlen volt, és a tervezett cél, az építés funkciója nem teljesült. Minden gördülékenyen ment, a tárgy olyan módon égett le, ahogyan terveztük és nagyjából annyi idő alatt, csupán a mindezekhez társított tekintetet nem sikerült létrehozni a kívánt módon, és mindezt egy mulasztás miatt. Tulajdonképpen egy rengeteg figyelemmel és munkával létrehozott tábortűznél melegedtünk tíz percet egy fagyos téli éjszakán. Másnap beszéltem Balázzsal, és abban maradtunk, hogy ha maradt annyi anyagunk a kezdetben vásárolt mennyiségből, hogy a struktúrát még egyszer meg tudjuk építeni belőle, akkor belevágunk újra. Kiszámoltam, és szinte pontosan annyi volt, úgyhogy nem sokkal később megépítettük ismét. Emlékeimben ez a történet redukálódott, és az egyszerű tábortüzek melletti ácsorgások élményét idézi meg, amikor a tűzbe révedő tekintet – a lángokon

áthatolva – eltöpreng az átalakuló, majd magába roskadó farakás mibenlétén két mondat között.

017 | Az első, kudarcba fulladt alkalom után meg kellett ismételni építési folyamatot, és ez időbe telt, mert közvetlen utána más teendőink voltak, ezért a második alkalom két hónappal későbbre, áprilisra lett beütemezve, vállalva a magasabb hőmérsékletből és a nedvesebb levegőből adódó fokozott füstképződés kockázatát. Másodjára is Nőtincsen fotóztunk, csak egy zártabb terű raktárépületben. Az első alkalom tanulságai nyomán úgy döntöttünk, hogy nem vállaljuk az analóg technikával járó kockázatokat, és legközelebb inkább egy digitális géppel dolgozunk. Próbáltunk biztosra menni, és sokkal könnyedebben zajlott a szükséges technikai és háttér környezet installálása is. Ez a fotó pár órával a fotózás előtt készült. Azért érdekes, mert jól látszik rajta a dokumentálandó tárgy, és az arra irányuló hatalmas teljesítményű vakuk viszonya. Ezeknek a berendezéseknek a pillanatnyi, de hatalmas erejű felvillanása tette lehetővé, hogy az égő tárgyat kiragadjuk a lángok ősi kontextusából egy-egy pillanatra, amikor a géppel exponáltunk. Az különleges az egészben, hogy ezt a történést saját magunk mégsem tapasztalhattuk meg a tárgyon, mert az erős villanófény közben el kellett takarjuk a szemünket, vagy hátat kellett fordítsunk a tárgynak, amikor a képek készültek. Ez a túlvilágítás a lánggal takart égő szerkezetnek a privilegizált, belső történését tette láthatóvá számunkra, de csak a képeken keresztül. A tárgyat egy fekete bársony textil környezetbe helyeztük, ami a szövet struktúrájának tulajdonságai révén elnyeli a rávetülő fényt. A rengeteg apró sörte közé érkező fénymennyiség képtelen határozottan visszaverődni, és elhalkul, határozatlan természetűvé válik. Ebbe a puha bársonyos környezetbe helyeztük a beton alapba kötött fa tárgyat, amit pontosan ugyanúgy készítettünk el, mint az elsőt. Másodjára már minden munkafolyamat a kezünkben volt, ugyanazzal az odafigyeléssel készítettük, de sokkal könnyedebben, lendületesebben, mondhatni örömtelibben is. Már önmagában ez a tett is hordozott magában valami szépséget, az hogy ez az egész folyamat megismétlődik. Újra létrehozni valamit hosszú munkával azért, hogy ismét megsemmisítsük. Illetve itt átrendeződtek, artikulálódtak a jelentések

jelentőségei. Azért építettük meg másodjára is precízen ezt a tárgyat, hogy lássuk annak elpusztulását. Illetve azért, hogy belelássunk a pusztulásának olyan rétegeibe, melyek valós helyzetben, valós időben nem megtapasztalhatók. Talán már hangsúlyoztam a szöveg legelején, hogy nem véletlen, hogy ennyi energiát és odafigyelést raktunk bele ebbe a funkció nélküli szoborszerű tárgyba. A készítés, az intellektuális munka és a fizikális, testi munka energiái felelhetnek azért, hogy egy adott tárgy a lehető legjobb hatásfokkal működjön, azaz ellenálljon a munkavégzésből adódó, annak kitett erőknek, valamint azért is, hogy a tekintetet – az esztétikai telítettségen keresztül – meghívják egy, a dolgon túli tartalom láttatására. A mi esetünkben ez egy harmadik kategóriát jelentett, amelyben ennek az autonóm, szoborszerű tárgynak az volt a funkciója, hogy megfigyeléseket tehessünk annak fizikai átalakulása során, amikor feltárulkoznak a tárgy metafizikai dimenziói, és kibomlanak a törekvések amelyek mentén keletkezett. A valamilyen anyagból létrehozott, bizonyos törekvések mentén alakított és befejezettnek mondható esztétikus dolog, rendelkezik azokkal az energiákkal, amelyek létrehozták. Sugározza magából, de ez a tündöklés nem örökérvényű, csak pillanatnyi illúzió. Az újdonsült, éppen elkészült dolog tulajdonsága ez. Ezáltal van ebben a helyzetben valami konok állásfoglalás is, ami egyfajta feszültséget mutat, amikor a tárgy történetét a kigondolásának és az elkészítésének folyamataként értelmezzük, a folyamat végét pedig az éppen létrejött, „készségben” határozzuk meg. Mi ezt az intervallumot, ezt a történetet hoztuk létre kétszer egymás után, hogy aztán az elégetés, a felgyorsított amortizáció során megfigyelhessük ezeknek a feszültségeknek, vagy felgyülemlett energiáknak a szublimálását, amíg azok újra egy teljes nyugvópontra nem kerülnek, akár a folyamat kezdetén, még mielőtt semmi sem volt, csak anyag. Felmerülhet a kérdés, hogy miért nem egy létező tárgyat dokumentáltunk ilyesféleképpen. Ennek több oka is volt. Egyfelől mi magunk akartuk ezt a tárgyat létrehozni, ráadásul olyan módon, hogy a munkafolyamatok tágasságát a nyersanyagtól egészen a tapintáshoz szelídített megmunkáltsági szintig feszítsük. Azaz a lehető legtöbbet akartunk magunkból átadni a tárgyba az egyes munkafolyamatok által. Ha pedig ezt a metodikát választjuk, akkor nem csinálhatunk egy felismerhető tárgyat, mert az csak

önmaga illusztrációja lenne, hiányozna belőle a használat ideje, nem lenne története. Ezért döntöttünk úgy, hogy egy absztrahált tábortüzet tervezünk, ahol nem megrakjuk hanem megépítjük a tüzet. Egy olyan struktúrát, melynek az a funkciója, hogy az elégetése során ne csak fizikai energiákat szolgáltasson. Tehát azt is mondhatjuk, hogy a tábortűzi farakás absztrakciója olyan szellemi többletmunkát jelentett, ami leolvasható a tárgyról. Az egyes elemek ortogonális térbeli rendszerbe szerveződtek egy pontos logikai törekvés szabályszerűségei szerint. Ugyanakkor olyan struktúrában gondolkodtunk, ami első pillantásra nem megfejthető, ezáltal egyszerre tartozik a mérnökileg konstruált világhoz, és a tábortüzek laza, logikus, összerótt jellegéhez is. Ez a kapcsolat köszön vissza a struktúra felépítésében. A technológia illusztrációja és a hagyomány absztrakciója. Az egyszerű tábortűz egy körkúpot formál. A külső palástjának meghatározó elemei a legerőteljesebb, legtöbb égési energiával rendelkező fák. Ezt a külső palástot a belső rétegek egyre szárazabb és vékonyabb ágai követik, majd gallyak és a legbelső magban faforgács vagy papír jelenti az égés láncreakciós folyamatának gyújtópontját. Mivel az elemek egymáshoz érnek, azaz egy közös pontban támaszkodnak a kúp csúcspontjában, ezért az égés során a lángoktól meggyengült struktúra magába roskad. A mi általunk tervezett struktúra is ezt a magába roskadó összeomlást követi. A letámasztási pontok a négy külső sarokra kerültek, a szerkezeti elemek pedig a belső keresztmetszeti helyzetekben sűrűsödtek, ami miatt azokon a helyeken jobban terjedt a láng, és egy adott pillanatban a szerkezet centrálisan leszakadt az égés során. A még részben álló homlokzati elemeket a beton alaptest közepére roskadt lángoló belső szerkezet égette középpontosan tovább, így a hőterhelés hatására ezek a szerkezetek is az alaprajz közepe felé dőltek be. Ez a dramaturgia nagyon fontos volt, mert úgy gondoltuk, hogy emiatt fog hasonlítani egy tábortűzhöz. El akartuk kerülni, hogy oly módon dőljön össze, mint egy épület, vagy egy kivágott fa. Ne eldőljön, hanem magába roskadjon és vetületileg azonos helyen egy kis anyagkupacként égjen tovább a teljes átalakulásig. Az elemek összeillesztésénél alkalmazott fém stifteknek is nagy szerepe volt ebben a történésben. A szárazon illesztett, hengeres, elfordulni képes alkatrészek, nem tették lehetővé, hogy teljes strukturális egységek egyben ledőljenek. Ez egy

sokkal lazább kapcsolatot jelentett, ami a tábortűz egymásra terhelő, összeakaszkodó elemeinek az átírt alternatívája. A struktúra csak érintetlenül, még az égés előtt volt merev, az égés hatására ez a kölcsönhatás egyre inkább gyengült, és az egyes elemek aláhullottak. Az égés során minden egyes eltelt másodperc gyengítette ennek a kohéziónak az erejét, és egy fokozatos, folyamatos összeomlást mutatott, szép és organikus pusztulást, ami ellentétes volt azzal a megjelenéssel, amit a szerkesztettsége képviselt és megelőlegezett.

018 | Az 'A' kamerát egy lépcsős acél állvány tetejére erősítettük. Ebből a fenti, térbeli nézőpontból készültek a láng nélküli képek, azaz ezzel a kamerával volt szinkronban a vakuberendezés. A lépcső fokain keresztülnézve látszik maga a tárgy. A 'B' kamera bal oldalt, egy, a földre helyezett fotó állványról exponált, és a padlóval párhuzamosan tekintett a tárgy irányába. A tekintet tengelyének a magasságát kb. a tárgy magasságának a feléhez komponáltuk. Nemsokkal ezután lefotóztuk az érintetlen tárgyat, az éppen elkészült állapotú tárgyat, majd meggyújtottam a struktúrát, pontosan ott ahol az elsőt is, valahol alul középen. Ezek után elkezdtünk szépen egyenletesen exponálni, felváltva az 'A' és a 'B' kamerákkal. Ezúttal minden rendben zajlott. Pár perc elteltével a tölgyfa struktúra ismét hatalmas lángokkal égett, pont úgy, mint két hónappal ezelőtt az előző. Az egyes exponálásokat kisérő hatalmas villanások után a laptop képernyőjén megjelentek az aktuális nézőkepek, ahol a lángoknak nyoma sem volt. A füst sem látszott, szerencsére nem is képződött jelentős mértékben. Egészen különleges tapasztalat volt ez. Végre ennyi munka és várakozás után megtapasztalni az alternatív dimenzióját ennek a történésnek. A struktúra teljes leégése 15 perc alatt végbement, de ez sokkal több időnek tűnt, a szellemi és érzéki jelenlétnek egy kivételes 15 perce volt ez. Látni a láthatatlan tüzet, és teljes testünkkel érezni a forróságot amit magából árasztott.

019-056 | A 'B' kamera nézőpontjára kontrollpontként tekintettünk. Részben az is a szerepe, hogy emlékeztessen minket a tűzre, a tárgy leégésének fizikai valóságára. Az volt a koncepciónk, hogy az exponálás pillanatában semmivel sem világítjuk meg a tárgyat, és hagyjuk, hogy az égés folyamata a saját

fényével, a maga természetességével láttassa a tárgy átalakulását. Magát a nézőpontot is a tárgyhoz igazítottuk, egy a padló síkjával párhuzamosan, egyiránypontos perspektívába tekintő kamerával.

057-094 | Az ‘A’ kamera fentről, kb. 45 fokos szögben lefelé tekintve dokumentálta a tárgyat. A távolság is nagyobb, a nézőpont is emelkedett, így a tárgy kisebbnek, vagy bizonytalanabb léptékűnek hatott. Nem olyan, mintha egy téri struktúrába, egy építménybe tekintenénk, inkább hasonlít arra, mint ahogyan egy tábortűzre nézünk. A nézőpont, a tárgy furcsasága, valamint a léptéktelkenségből adódó bizonytalanság összefügg a láng nélküli tűz szemlélésével, a struktúra törvényszerűségeinek felbomlását fürkésző tekintettel. Miközben az égés folyamatát szemléltem, arra gondoltam, hogy ez nagyon mást jelent nekünk, azoknak, akik ezt a tárgyat és történést létrehozták. A struktúra égése során a törekvéseink és a teremtési vágyunk is átalakult egy másfajta természetű energiává, így végső soron a láng nélküli tűzben leépülő tárgy képe a szellemi és fizikai munkánknak az anyagon való keresztül áramlását mutatta fel nekünk egy egyre halkuló folyamatban, amíg a romlás, az entrópia újra el nem csendesítette ezt.

- 02 asztal

Kiállító művész | Eperjesi Ágnes
A kiállítás címe | D. 365 napja
Helyszín | INDA Galéria, Király utca 34. Budapest
A kiállítás dátuma | 2017. szeptember 7. – október 20.
Kurátor | Mucsi Emese
Megrendelő és alkotótárs | Eperjesi Ágnes
Fotó | Máté Balázs, Bene Márton, Bene Tamás
Ipari röntgenfelvételek | ELAS Kft.
Fémmunka | Vujovits András
Kivitelezés | Barna Gergely, Bene Márton, Bene Tamás,
Eperjesi Ágnes, Szívós Győző, Vujovits András
Külön köszönet Barna Gergely, Bene Márton,
Kis Péter, Bokor Zsuzsa (kerámia)

„A kiállítás alapanyagát egy falun élő, 38 éves, súlyosan autista fiatalember 'élete' jelenti: csaknem két évtizede vak kényszertől vezettetve, napi rendszerességgel egy-egy friss gyári szappant kapargat és farigcsál össze puszta kézzel. Eperjesi Ágnes nem ezt a személyes történetet meséli el: inkább egy antropológiai határhelyzetben vizsgálja az embert, mint saját világot alkotó, mégis annak tér-idejébe szorult, magára és történelmére rálátni képtelen lényt. A művész az odahagyott szappanokban az emberi autenticitás jeleit ismeri fel – azzal, hogy rámutat arra a múlt és jövő nélküli jelenidőre, amelyben D. napjai telnek s amelyet e tárgyak őriztek meg. Azzal tudja bekeretezni, hogy szelíd erőszakot tesz rajtuk: hogy dokumentálja őket, hogy negatívot készít róluk, művészileg is manipulálja és végül jelentésteli térinstallációba szervezi őket. A művészi intervenció, azzal, hogy szobortárgyként és terepasztalon tériesíti, emléket is állít annak az időnek, amelybe D. örökre elmerült. A munka önreflexív módon azoknak

az értelmező és kreatív eljárásoknak a hatalmi természetére is rávilágít, amelyekkel a művész is óhatatlanul él, amikor az intézményes normalitás fölényét érvényesíti valakivel szemben, aki még a művészet kifinomult, anonim erőszakával szemben is védtelen."[12]

- A kiállításról

Dávid a környezetében lévő személyekkel nem kommunikál. Minden nap elforgácsol, és ily módon átalakít egy szappant a körmeivel. Ebben a repetitív folyamatban erősödő illatködben éli mindennapjait. A szappantesteket csupán egy bizonyos mértékig forgácsolja el, majd egy ponton túl (következő nap) egy másik, még érintetlen tárggyal kezd foglalkozni, de minden tárgyról ugyanazok a törekvések, történések olvashatóak le. Az így képzett szappantorzókat Dávid szülei autizmussal foglalkozó szervezeteknek adományozzák, ahol rendeltetésszerűen felhasználják azokat. A művészeti térben pozícionált szappanokat – és az azokat létrehívó titokzatos impulzust – Eperjesi az autizmus hírnökeinek tette meg. Eperjesi a szappanokat, melyeket Dávid szüleitől kapott, két egymást követő, kontemplatív folyamatban közelítette meg. Az első fázisban még távolságot tartott és dokumentált, azaz kontextus nélküli monokróm fényképek sorozatát készítette el. Az állandó tárgytávolság és a statikus nézőpont lekövethető viszonyrendszert hoz létre a képek között, melyben minden szappan összevethető a másikkal. A sorozat képei távolról ugyanolyannak hatnak, közelről viszont minden tárgy egy megismételhetetlen léttöredékként mutatkozik. Második lépésben – túl a plasztika fénnyel történő letapogatásán – intimebb, taktilis módon törekedett közelebb kerülni a tárgyakhoz. A faragásnál ellentétes metodikák érvényesek, mint a mintázásnál. A faragás reduktív folyamat, ahol a rendelkezésre álló anyagból elvétellel képzik a kívánt formát. A faragott szobor esetében a nyersanyag és a kész munka – a megmaradt anyag – szélsőértékei között fokozatosan leválasztott és eltűnő

[12] | Rényi András: Az 57. Velencei Képzőművészeti Biennáléra készített kurátori pályamunka leírásának részlete.
kurátor: Rényi András
művészek: Eperjesi Ágnes és Bene Tamás

anyag az, amely a szoborfaragó ember munkájával leginkább kapcsolatba hozható. A kész munka, kódolt, meta-tartalomként, egyszerre őrzi a kezdeti nyersanyag jelenlétét és a szobrász munkáját. A mintázás esetében olyan, alapvetően tömeget növelő folyamatról beszélhetünk, ahol az egymást követő lépések mindig egy kicsit túloznak, megengedők, és az egész a felrakás és visszaszedés útján fejlődik. Ez a módszer a legalkalmasabb arra, hogy megfejtsük egy forma törvényszerűségeit, és egy szabad folyamat során – mely megengedi, és alkalmazza a hibákat – közelebb visz a dologhoz, melyet épp megfigyelünk. Az öntött struktúrák képzése során olyan negatív tereket hoznak létre, melyeket egy könnyebben formálható anyagból kialakított prototípusról „szednek le”, gipsz, szilikon, vagy egyéb, speciális, önthető anyagok segítségével. Viszont vannak olyan esetek, amikor nem mintavétel jelleggel készülnek az öntőformák, hanem előzetesen tervezett segédszerkezetekbe, zsaluzatokba kerül a formátlan anyag. Az egzakt végeredmény szempontjából a zsaluépítés ugyanolyan, egy bizonyos ponton megállított folyamat, mint a faragás. Előbbi a hozzátételt, utóbbi az elvételt kell, hogy a kellő időben abbahagyja. Dávid szappanjait Eperjesi lényegében zsaluzatokként – másodlagos és alárendelt téri formákként – kezeli, melyeket egy öntésre hivatott anyaggal tapaszt be. A viszkózus beton határozatlansága nem teszi lehetővé, hogy azzal a tárgyak eredeti felszínét reprodukálni lehessen, hanem inkább olyan érzetet kelt, mint a fák átvágott háncsrészébe tapasztott sűrű, kenhető anyag, amely megóvja a sérült szövetet a környezeti hatásoktól, és elősegíti a regenerálódását. Ugyanakkor sokkal maradandóbb, mint a szappan vízben oldódó anyaga, és ezáltal egyfajta felerősítést, hangsúlyozottan anyagi dimenziót kapnak, azok a nem jelenlévő anyagmennyiségek, melyek Dávid tevékenységével hozhatók összefüggésbe. Az INDA Galéria egy 19. századi bérház második emeletén található. A kiállítótér három tágas szobából áll, melyek L-alakban zárják közre az előteret, ahová a körfolyosós lépcsőház egyik sarkából érkezünk. Ebbe a körbejárható térsorba költözött be a munka. Az előtérben elhelyezett LCD monitoron keresztül pillanthattunk bele a munkafolyamatba; a mozgóképet a művész kommentárjai kísérték. Az első tágas szobába egy szűk hasadékon át juthattunk; itt kaptak helyet a

fotódokumentációk. Közvetlenül a falfelületre kasírozott, papír alapú, matt, monokróm nyomatok, egy tagolatlan, folytonos fekete szalag, a szappanokról készült felvételek sorozata. Ezek a képek valós méretben mutatták a tárgyakat, így azok összemérhetőek voltak. A szoros kontinuitásban, szemmagasságban elhelyezett sorozatból kiolvasható és átlagolható volt a módszer, melynek eredménye minden szappanon tetten érhető. A nyomok a szappanok karakteres részein jelentkeznek, a súlypont körül, valamint azok kerületén, koszorúszerűen a forma-átfordulásoknál. E karakteres részek csorbítása elvette a szappanok szappanszerűségét. Ezt a jelenséget emelték ki Eperjesi fotói, amelyek részletmentes, fekete hátterében a tárgyak mint kis meteoritok szerepelnek, távol minden értelmezéssel szolgálható földi kontextustól, valahol a világűr sötétjében. A középen elhelyezkedő szoba sarok-pozícióban áll, és két utcára is néz egy-egy ablakkal. Ebben a térben koncentrálódik a mindent átható szappanszag-keverék, amely a mindenféle típusok gazdag harmóniája. A kiállított szappanok, Dávid egy évnyi tevékenységét jelenítették meg, illetve 365, betonnal befoltozott, Eperjesi által kiegészített szappant. De valójában nem is a kiegészített szappanokra irányult a fókusz, hanem az intervallumra és az autonóm dimenzió manifesztálódására, amelyet a hatalmas, sötétszürke betonfelület képviselt. A hatalmas tárgy az ideiglenesség jegyében mutatkozott, és installációs szerepén felülemelkedve – Eperjesi munkájával együtt – új műként fogalmazódik meg ebben a specifikus kontextusban (kontextus mint mű). Dominanciája feledteti, hogy egy szokásos kiállítótéri helyzetben vagyunk, nem kerülhette el a figyelmünket és alárendelt helyzetbe kényszerített, a szoba széleire, a falakhoz szorított minket. A kiállítás közel két hónapos folyamata alatt – amely a beton teljes szilárdulási idejével azonos – érzékelhető volt, hogy az anyag még dolgozik, mozog, és vissza-visszatérve új repedéseket észlelhettünk a felületén. Ez a folytonos betonfelület Dávid belső világának téri metaforája volt. A harmadik szoba ajtónyílásaiban fekete bársonyfüggöny fékezte a fényt. Itt egy sötét és üres térbe érkeztünk, amelyet forgótárcsás diavetítő gép monoton hangja, és az általa projektált nagyméretű, váltakozó fekete-fehér képek töltöttek be. Ez a szoba az ismeretlent – Dávid mindennapjait – és az azon felúszó tárgyi eredmények folyamatos ismétlődését jelenítette meg,

egyenletes időközönként felvillantva egy új szappan látványát. Ahogy az egész kiállítótérben, itt is érezhető volt a szappanok illata. Az első térben, a fotó dokumentációknál, mintegy megelőlegező szerepe volt, a második teremben egyértelmű volt a kapcsolat, a fizikai jelenlét közvetlen következményeként, és ebben a harmadik sötét teremben, ahol mintha magába az ismeretlen dimenzióba, egy kontextusmentes térbe kaptunk volna bebocsátást, mármint tudatosan alig észlelt alapállapot jelentkezett. Miután bezárt a kiállítás, Eperjesi egyenként elcsomagolta a 365 szappant. Egyedül a betonasztal maradt, amelyet egy fúrókalapáccsal, a kialakult repedésekbe hatolva, apró darabokra törtünk és elszállítottunk. A csupasz zsaluzat maradt utoljára, a másodlagos, alárendelt szerkezet.

095-146 |

> *„Ahogy egy jó szobor minden porcikája ugyanazt mondja, s végül is nem harmonikus, hanem egy. Romjaiban is sértetlen, és megcsonkítva is egész."*[13]

A fotósorozat azokat a szappanokat dokumentálja, melyekkel Dávid egy év alatt kapcsolatba került. Felmerül a kérdés, hogy valójában mit örökítenek meg ezek a képek? A szappanokat? Vagy a hátrahagyott nyomokat? Esetleg a nyomokon keresztül azt a létállapotot, melyek e különös tárgyakat előhívták? A szándék pontos ismerete nélkül, és annak hozzáférhetetlensége miatt zavarba jövünk a kérdés megfogalmazásakor. Hiányzik az értelmezési tartomány. Végsősoron mondhatnánk, hogy szappanokat látunk a képeken. Szappanokat, melyeket egy különös természet kicsit átdolgozott, amelyekkel valamiféle kapcsolatba lépett egy-egy nap erejéig. Amit látunk – legalábbis ebben a formában – szép. Tömegesen, a közel azonos méretű tárgyak, az azonos szándék által alakítva, amely arányosan nyúl mindegyik egységhez, de mégis mindig másképp. Vajon mitől szép? Azért, mert a tárgyak önmagukban arányosak, vagy mert egymás

---

[13] | Pilinszky János: *Beszélgetések Sheryl Suttonnal*. Tizenötödik fejezet, Mozdulatlan elkötelezettség – Mozdulatlan dráma – Félálomban, megtekintve 2022. 07. 22. https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/PILINSZKY/pilinszky01035/pilinszky01041/pilinszky01041.html

kontextusában is azok? Vagy pedig azért, mert megmondhatatlan, hogy mik ezek és mitől ilyenek?

147-152 |

> *„Régi korok szobrait szemlélve szinte látom, ahogy az egykori szobrász keze ott mozog a forma körül, mintázza az agyagot, vési, csiszolja a fát, a követ. A régi szobrok olyan kettős fényképek, amelyeken az egyik expozíció képét szemünkkel látjuk, de ugyanakkor a tudatunkkal láthatunk egy másik képet is. Különösen érdekesek a régi önarcképek. Ezeken az anyagi valóságban szemünkkel látható kép és a régen meghalt festő vagy szobrász tudatunkban felvillanó képe egymásba csúszik, pontosan illeszkedik, és ettől a kép felragyog. A szobrász tudatában faragás közben megjelenik a jövő, amikor ő már nem lesz, csak a szobor. A szobor nézőjének tudatában ugyanígy megjelenik a múlt, amikor még élt a szobrász. Kettőjük tudata között a szobor közvetít. A közvetítés tartalma a szoborban őrzött tekintet, ami nem más, mint a szobrász szemének és kezének a munkája, amely a munka örömétől nyer minőséget. … a szoborban őrzött tekintet nem volt, és nem is lesz, hanem van.”*[14]

A szappan lúgos kémhatása miatt a képlékeny betonmassza ph értéke megváltozna, és ezen behatás miatt a beton képtelen lenne megszilárdulni. Emiatt Eperjesinek a szappanok felületét csorbító nyomok mindegyikét finoman meg kellett munkálnia, amely egy felületi kezelést, és némely esetben a nyomok elmélyítését jelentette. Ezek a képek azért különlegesek, mert sokkal többet elárulnak Eperjesi munkájáról, mint a kiállításon szereplő, úgymond kész tárgyak, melyeket szemlélve könnyen hihetnénk azt, hogy csupán egy kiegészítés történt, a szappantorzók hiányos plasztikájának pótlása betonnal, egy más természetű anyaggal. De akkor felszínesen ítélnénk meg a dolgot. Ha nem a szappanokat, azaz nem a tárgyat és annak geometriáját tekintjük

---

[14] | Varga Ferenc: *Szoborfaragásról a technokultúra és a tömegmédia korában (Tézis a szobrászatról a szobrászat antitézisének idején)*. DLA-dolgozat, Kiotói Városi Művészeti Egyetem, Képzőművészeti Kar, 2005. 35.

lényegesnek, hanem a nyomhagyás aktusát és mögöttes okok megértését, akkor ezek a képek sokkal beszédesebbek. Itt bontakozik ki igazán az a gesztust, ahogyan Eperjesi ezekhez a tárgyakhoz mint jelenidejű leletekhez közeledett. A hátrahagyott nyomokon haladt tovább, folytatta és elmélyítette a plasztikai történéseket, mintha tovább keresett volna valamit, és részleteiben folytatta is, amit Dávid megkezdett, hátha megért valamit ebből az egészből. Belehelyezkedett ebbe a történésbe, és belülről próbálta azt megtapasztalni, ugyanazt az utat járva, mint Dávid. A sűrű, viszkózus betonmassza, melyet erre a célra használt, kitölti és elfedi ezeket az apró tereket, egy érthetőbb, konvex formává alakítja a tárgyakat. Elcsendesíti, és végleg be is zárja ezt a tapasztalatot, az ismeretlen létállapot fürkészésében rejlő bizonytalanságot.

254 | A tervezési fázisban elkészítettem a betonasztalnak egy 1 × 1 m-es részletét, ahol ugyanazt a zsaluzást és betonkeveréket alkalmaztam, mint a végleges építménynél. A próbamodellnek az volt a célja, hogy valós léptékű modellen teszteljem a betonasztal élkialakítását. Arra voltam kíváncsi, hogy a szilárdulás és a száradás során fellépő zsugorodás következtében nem fog-e megrepedni a beton felülete. Dilatációs szalagot ragasztottam a bennmaradó zsalu peremére, valamint fém stifteket helyeztem a zsalulemez élébe fúrt lyukakba. Ezzel azt próbáltam elkerülni, hogy ha a méretváltozásból adódó feszültségek az asztal peremén jelentkeznek, akkor ne essenek le az éleknél felvastagodó betondarabok. Szerencsére ilyen sem itt, sem a végleges installációnál nem történt. A modell azért is fontos volt, hogy valós tapasztalatom is legyen arról, hogy egy 1 m2 felületű asztal, 4 m-es – felvastagodó – kerülettel pontosan mennyi anyagot igényel.

255-256 | Miután elkészültek az acél támasztékok, elszállítottam őket a galériába, majd nitrohigítóba mártott ronggyal eltávolítottam róluk a gyártás melléktermékeként jelentkező olajos felületi szennyeződéseket. A támasztékok fejezete 3 mm vastag acéllemezből készült, amelynek befoglaló méretét és a felületén lévő 16 db furatot lézervágóval alakították ki. Ezeket egyenként 16 csavarral rögzítettük a zsalulaphoz, így eléggé sarokmerevek lettek ahhoz, hogy

az asztal ne szitáljon, mozdulatlanul álljon mindenféle keresztmerevítés nélkül. A láb maga egy 3 × 3 cm-es, 2 mm falvastagságú acél zártszelvényből készült, amelynek a végét egy szintezőtalp dugózta el – ennek nagyon fontos szerepe volt a pontos vízszintes sík kialakításában. Ha a zsaluzat síkja nincs tökéletesen beállítva, az asztal egyik szélén rendkívül megvastagodik a beton, a másik felén pedig kritikusan elvékonyodik, esetleg el sem fedi a zsalulemezeket. A több méteres oldaltávolságok miatt, már egy kis hiba is komoly következményekkel járhatott volna.

257 | A zsaluzat előkészítésének utolsó lépései: a tisztítás és a zsalutáblák találkozásának leragasztása szövetbetétes ragasztószalaggal. Utóbbira azért volt szükség, hogy a még folyékony betonmassza ne tudjon a forgácslapok vágott éleihez szivárogni, melyek dehidratálják a keveréket, ezáltal csökkentik a beton szilárdságát, és a nedvesedés által megduzzadva megrepesztik a beton felületét. Ezek után a zsalu teljes – közel 30 nm-es – felületét lekentem formaleválasztó olajjal, hogy minimalizáljam a zsalulemezek és az öntvény felülete között fellépő tapadást. Pontosan ellentétes módon jártam tehát el, mint amikor ezt a betonkeveréket rendeltetésszerűen használják, és megfelelően előkészített padlóra öntik. Ott épphogy egy – kvarchomokkal képzett – tapadó réteget alakítanak ki, amellyel a szétterülő betonréteg ízesülni tud. A lábakon álló zsalulemez sokkal érzékenyebb és kevésbé statikus felület, mint egy ház aljzata, ezért tartottam tőle, hogy a nagy alapterületből adódóan, akkora felületi tapadás lép majd fel, amelyben még az enyhe méretváltozások is meggörbítik és tönkreteszik a zsaluzatot. Ez abszolút kísérleti jellegű technika volt, de úgy gondoltam, hogy kevesebb kockázatot vállalok, ha a zsalu és a szilárduló beton között minimalizálom a tapadást, hogy a két réteg szükség esetén el tudjon csúszni egymáshoz képest.

259 | A szomszédos szoba lefóliázott padlóján történt az anyag bedolgozása, betonkeverővel. A bekevert anyagot vödrökkel hordtuk a zsaluzatba. Ebben a folyamatban hatan vettünk részt, párhuzamosan dolgozva, hogy egyenletesen tudjuk oszlatni az anyagot. Igyekezni kellett, mert ennek a keveréknek elég

hamar megindul a kötése, és elveszti a terülőképességét. Ilyen nagy felületen akkor már lehetetlen lett volna megönteni ezt a pár milliméter vastag héjat.

265 | Az öntés után vékony zsinegeket feszítettünk ki a zsalu felett, amelyekre hőtükrös fóliát fektettünk, hogy párás mikroklímát biztosítsunk a szilárduló felület körül. A kiállítótér klimatizált levegője túl gyorsan szárította volna az öntvényt, és emiatt megrepedhetett volna.

266 | Egy nap elteltével leszedtük a fóliát, és leszereltük a zsaluzat oldalsó lapjait. Ekkor már szilárd volt az öntvény, de a felületét még nyers, meszes filmréteg borította.

267 | Száraz ronggyal letisztítottam a felületi bevonatot, még egy napig száradni hagytam, majd keményolajjal áthengereltem a teljes felszínét, és ronggyal eldolgoztam a felesleget. Az olaj szépen beszívódott és kikeményedett, ellenállóvá tette a felületet és előhívta a beton finom tónuskülönbségeit.

268 | A 365 szappan egyenletes kiosztásához segítségképpen, vékony zsinegekből egy rasztert alakítottunk ki, és az így adódó mezőkbe helyeztük le az egyes szappanokat.

270 | A kiállítás két hónapos nyitvatartása alatt egy-két hosszú repedés alakult ki az asztal felszínén, de ez nem jelentett esztétikai vagy koncepcionális deficitet, sőt, külön érdekes volt, hogy a hatalmas felszínt képező anyag még dolgozik, nincs teljes nyugalomban. A bontást egy fúrókalapáccsal végeztük. Az acél lábakon álló, 120 cm magasan lévő zsaluzat annyira kihangosította a bontás és a lehulló darabok hangját, mintha valami hatalmas hangszer lett volna. A széttört darabokat szövetzsákokba tettük és megőriztük. Pár évvel később a műtermünkben belső falburkolatként használtuk fel.

277-421 | Egy tégla | A D. 365 napja című kiállítás után még sokáig munkált bennem az élmény. Szerencsésnek érzem magam, hogy építészként egy ilyen jellegű képzőművészeti projekt, téri kontextualizálásán dolgozhattam. Azért volt kivételes helyzet, mert itt már a képzőművészi munka is egyfajta értelmező vagy kutatói szerepkörben volt jelen, és így az építészeti szemlélet alkalmazása is más szerepet kapott, mintha mondjuk egy festő képeit kellett volna téri helyzetbe rendezni egy kiállítótérben. Már az első Eperjesivel való találkozás során is egyértelművé vált, hogy itt az én munkámnak és gondolkodásomnak is olyan jelentősége lesz, amely ebbe a művészeti mezőbe tagozódik majd, azaz hozzáépül a képzőművészeti munka tartalmához, és tovább artikulálja azt. Ahhoz, hogy egy releváns, a művel együtt lélegző installációs helyzetet tudjak létrehozni, nekem is bele kellett helyezkedni az Eperjesi Ágnes által kiemelt és bemutatott párhuzamos világba, amelyet Dávid szappanjai jelenítettek meg. Engem az foglalkoztatott, hogy megtaláljam a módját, miként tudok ebben a térben olyan helyzetet létrehozni, ahol a művészet intézményes értelmezési kényszere, a kiállítótér atmoszférája és a befogadó tekintetek sokasága ne alakítsák át ezeknek a furcsa, érzékeny és legfőképpen meghatározhatatlan eredetű, szűzies tárgyaknak az auráját. Ne transzformálódjanak képzőművészetté, hanem – a bemutatáson túl – megmaradjanak önmaguknak. Nyilvánvalóan illúzió, hogy egy ilyen radikális cél objektive tartható lenne egy kifejezetten művészeti térre és kontextusra kialakított installációs helyzetben, de azt állíthatom, hogy ezek a törekvések hajtottak a munka során, és ennek volt köszönhető, hogy olyan tárgyat terveztem, amely a nézőt – és a személyén keresztül szimbolikus értelemben a művészet intézményét – a partvonalra szorítja, mozgásában és szemlélődésében korlátozza. A kiállítás után eltelt 2-3 évben sokat foglalkoztatott Eperjesinek ez a munkája, illetve ezek az értelmetlen, néma tárgyak, melyek valakihez köthetők, de mégis olyanok, mintha egy személytelen természeti jelenség eredményei lennének, vagy meteoritok, melyek már valami mást, a földi értelmezésen túli jelentést hordoznak. A magányos tárgyak képzetének és Dávid konkrét személyének a meghatározhatatlan szerepe csillapíthatatlan vágyat keltett bennem, hogy valamiféle nyugvópontra kerüljek ennek a viszonynak a megfejtésével kapcsolatban. Aztán egyszercsak mindezt

elengedtem. Azt éreztem, hogy a kíváncsiságom, amely egy másik ember elméjében munkáló szándékokat fürkészi, vagy bármiféle értelmezést próbál erre vonatkoztatni, naiv, teljesíthetetlen elvárás magammal szemben. A töprengések egyre inkább magamra irányították a figyelmem, és arra kényszerítettek, hogy inkább magamnak tegyem fel a kérdést: miért csinálok dolgokat, és mi azoknak az értelme? Arra jutottam, hogy külsődleges, normatív válaszokon túl, lényegi megfejtéseket nemcsak Dávid szappanjaira, hanem magamra sem tudok vonatkoztatni. Erre a mellékprojektre, amelyet Eperjesi munkája és Dávid története mentén készítettem, a tárgyakhoz való kapcsolódási kényszer sarkallt. Ezek a kis szappanok, Dávid megoszthatatlan tudatállapotának egységnyi letéteményesei, munkahipotézisem szerint az örök művészeti aktus esszenciális megtestesülései, melyekből hiányzik minden olyan elem, amely az alkotó szándékainak őszinteségét kérdőre vonhatná. Ezekkel szemben az általunk ismerni vélt, normatív világ részéről a téglát tételeztem, mint annak a világnak hasonlóan esszenciális termékét, amely az egyformaság, a normativitás gyakori metaforája. Ezek egyszerű téglatestek, meghatározott méretekkel és arányokkal, párhuzamos és egymásra merőleges oldalakkal. A föld képlékeny anyagából készülnek, az elvárt ellenálló képességüktől függően választott módszerrel. Az előállításuk különböző módjain keresztül látleletet kaphatunk a technológia és a kultúra történetéről. Elgondolásom szerint a specifikus szappanok és a téglának a párhuzama jól példázza Dávid ismeretlen világa és a mi ismerni vélt világunk viszonyát, a fentieken túl azért is, mert önmagában mindkét tárgy, más-más okból ugyan, de teljesen értelmetlen. A szekvencián, melyen a szappan köré mintáztam egy ilyen kisméretű téglát, nem egy eredeti, Dávidtól származó szappan szerepel. Ezt azért nem tartottam fontosnak, mert akkor nem egy tárgyat akartam készíteni, hanem csak ennek a gondolatnak az illusztrációját készítettem el a fényképsorozattal. Csupán az motivált, hogy dokumentáljam a szappan határozatlan tömegének téglává alakítását. Viszont másfél évvel később elkezdett foglalkoztatni, hogy ki kellene égetni ezt a téglát, és egy befejezett tárggyá minősíteni. Kibontottam a gipszformában lassan kiszáradt agyagtéglát, de az agyagot már nem lehetett tovább bontani a szappanig, azt a viszonyt csak továbbképzelni lehetett. Erről

jutott eszembe, hogy talán röntgen felvételekkel meg lehetne mutatni ezt a kapcsolatot. Mindig is érdekelt ennek a képalkotásnak a működése, vagyis a megszokott fényképezéstől eltérő mechanizmusa. Ebben az esetben, a fényérzékeny anyagon nem a fizikai valóság felszínéről beérkező fénymennyiségek képezik meg a látványt, hanem egészen más történik. Ezek a hullámok nem állnak meg az anyag felszínén, hanem azon keresztülhaladva a különböző anyagok tartalmi különbségeinek a viszonylataiban keletkezik a kép, abból adódóan, hogy az eltérő sűrűségű anyagok máshogy reagálnak ezekre a hullámokra. Ez a működés erős párhuzamba hozható a gondolkodással, a gondolat átvilágító képességével, így Dávid világának és mi világunknak a megfejtésén való töprengéssel is. Ezt az összehasonlításokon alapuló, gondolati munkát akartam megjeleníteni a téglába zárt szappanról készített rtg felvételekkel.

422 | A tégla köré gipsz burkot képeztem, annak érdekében, hogy a száradás során ne repedjen szét. Erre műhely körülmények között nem lett volna szükség, ott elég a nedves agyagtárgyat egy száraz gipsztáblára helyezni, és egy műanyag fóliával letakarni úgy, hogy finoman átjárja a levegő. Később gépi szárítással pedig tökéletesen ki lehet szárítani. Azért döntöttem az alternatív megoldás mellett, mert akkor nem terveztem a téglát kiégetni, csupán a szekvencia elkészítése volt a cél. Úgy gondoltam, ha egyszer lesz rá időm, előveszem a gipszbábot, kibontom belőle a téglát, és megnézem, mit lehet vele kezdeni. Funkcionálisan az volt a szerepe a vastag gipszburoknak, hogy fokozatosan szívja el, illetve adja át a belsejében lévő agyag nedvességtartalmát a környező légtérnek. Egyúttal „kalodába” is zárta az agyagtárgyat, és nem engedte megrepedni. Ha a tégla szobahőmérsékleten, mindennemű takarás nélkül száradt volna, biztosan darabokra törik a belsejében lévő szappan miatt, amely ékként szétvetette volna a körülötte zsugorodó agyagot. A gipsz bábot másfél évvel később két, egymásra merőleges síkban körbe fűrészeltem ~2 cm mélyen, majd vésővel és fakalapáccsal óvatosan lefejtettem a kiszáradt tégláról. Zárt állapotban még érzékelni lehetett, ahogyan a gipsz belsejében kicsit ide-oda mozog a tárgy, amely a zsugorodás miatt érthető volt.

427-428 | Ahogy korábban említettem, ez a szappan csak illusztrációja volt D. szappanjainak, és a köré mintázott tégla is egyszerű korongozó, fazekas agyagból készült, amely nem alkalmas arra, hogy ilyen vastagságban kiégessék. Ezért a folyamatot megismételtem egy eredeti szappannal is, melyet Ágitól kaptam erre a célra. Beszereztem megfelelő samottos agyagot, és az eredeti szappan köré mintáztam, nagyon ügyelve arra, hogy ne képezzek kis légkamrákat az egyes anyagmennyiségek hozzáadása közben, mert az égetésnél a felforrósodó légbuborékok szétvethetik a tárgyat. Ezt a téglát már fóliával takarva egy gipszlapon szárítottuk a MOME szilikát műhelyében két hétig, majd szárítógépben még pár napig. Ezután az asztalosműhelyben fúrtam egy 8 mm-es átmérőjű lyukat az alsó lapjának a közepére, és egy apró 2 mm-es lyukat a felső lap közepére. Az volt a cél, hogy a tégla belsejében lévő szappan még a szárítás alatt kiolvadjon, és egy kis acél tálba csorogjon az alsó, nagyobbik lyukon keresztül, míg az üregben keletkező nyomást és a szappan helyére áramló levegő mennyiséget a felső, kisebbik lyukon keresztül kapta volna az üreg. Később úgy döntöttünk, hogy a szárítást a kemencében elvégezhetjük, annak fokozatosabban lehet növelni a hőmérsékletét, és közben többször alkalmunk nyílhat ellenőrizni a folyamatot. Minden várakozásunk ellenére nem az történt, amelyre gondoltunk. Mielőtt a szappan olvadni kezdett volna, nagyon kiszáradt, megváltoztatta a szerkezetét, szivacsos térráccsá dagadt, és a térfogat növekedés letörte a tégla felső lapját. Ekkor leállítottuk a kemence melegítését, és mikor a tárgy kihűlt, kivettük és eltávolítottuk belőle a megváltozott térfogatú és szerkezetű szappanmaradékokat. A beágyazott szappan megdagadása miatt megsérült tégla még mindig őrizte a téglaszerűségét, csak bele lehetett látni a közepén tátongó üregbe, ahol a szappan negatív tere látszott. A negatív üreg felületén részletgazdagon megfigyelhetők voltak a Dávid által képzett nyomok pozitív lenyomatai. A téglát visszatettük a kemencébe, majd kiégettük ebben a formában. Gyönyörű terrakotta vörösre cserepesedett, és szép befejezett tárgy lett belőle. Ez a kiégetett, sérült tégla, a feltárulkozó belső negatív űrrel Dávid ismeretlenjének állít emléket, úgy, hogy nem elkülöníti ezt a meghatározhatatlan, és ábrázolhatatlan világot, hanem minden emberi lélek inherens részeként definiálja. A téglának készítettem egy tároló dobozt

rétegelt lemezből, amelynek a felületét finomra csiszoltam és viasszal átdörzsöltem. A doboz két egymásba csúszó félből áll, melynek mindkét felében kialakítottam egy fekete bársonnyal borított puha bélletet, amely leszorítja és pozícionálja a téglát, mikor a doboz zárt állapotban van.

- 03 móló

Készült | 2018. március
Helyszín | Mexikó, Punta Allen – Magyarország, Budapest
Fotó | Máté Balázs, Bene Tamás

„(...) Az aura definíciója: „egyszeri felsejlése valami távolinak, legyen a jelenség bármilyen közel" – nem más, mint a műalkotás kultikus értékének a tér-időbeli észlelés kategóriáiban történő megfogalmazása. A távoli a közeli ellentéte. A lényege szerint távoli a megközelíthetetlen. A megközelíthetetlenség valóban a kultikus kép egyik fő jellemzője. Természetéből fakadóan „távoli" marad, „legyen bármilyen közel. (...) A közelség, amely matériájából nyerhető, nem csorbítja azt a távolit, ami benne feltűnése után is megmarad. (...) A nyom a közelség jele, bármilyen távol is van, ami hátrahagyta. Az aura a távoliság jele, bármilyen közel is legyen, ami előidézi. A nyom lehetővé teszi, hogy megragadjunk egy dolgot, az aurával viszont a hatalmába kerít. (...)"[15]

„Míg a szem a távolság és az elkülönítés szerve, addig a tapintás a közelség, a meghittség és a ragaszkodás érzetét adja. A szem áttekint, fegyelmez és vizsgálat alá helyez, a tapintás megkozelít és gondozásba vesz."[16]

429-435 | Punta Allen apró halászfalu, ahová Tulum városából vezet egy 55 km hosszú földút, a partvonallal párhuzamos földnyelven keresztül. Punta Allen tehát egy – a parttal párhuzamosan fekvő – félsziget csúcsán található. Egyik oldalán a földnyelv és a szárazföld között lévő lagúnák fekszenek, másik oldalát pedig a Karib-tenger mossa. Az odavezető földút nagyon egyenetlen volt, az esőzések miatt hatalmas tócsák is kialakultak, ezért csak nagyon lassan tudtunk

[15] | Walter Benjamin: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában* megtekintve 2022. 07. 22.
http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html
[16] | Juhani Pallasmaa (1996): *A bőr szemei: építészet és érzékek*. Veres Bálint ford. Budapest, Typotex, 2018. 66.

haladni, 4-5 órába is beletelt mire megérkeztünk. A településnek egy főutcája van, amely párhuzamosan fut a parttal, a település közepe tájékán pedig – ahol a házak elmaradoztak – egy teresedés alakult ki a tenger irányába. Erre a szabad térre érkeztünk meg, amikor végre kiszállhattunk az autóból. Az ember ilyenkor rögtön kigyalogol a partra, és ha mólók is vannak, akkor egyenesen oda.

436 | A móló körülbelül 5 m széles lehetett, és közel 100 m hosszan tört a horizont felé. Nagyon felszabadító volt ezután a hosszú és göröngyös autóút után belegyalogolni, ebbe a gyönyörű karib-tengeri látképbe. Elmentem a végéig, ott egy kicsit időztem, majd visszafelé félúton újra megálltam. Akkor vettem észre a gyönyörű, hatalmas pallókat, amelyek a móló járófelületét alkották. Leguggoltam, leültem, tapogattam kicsit, mint egy kisgyerek. A pallók felülete forró volt a napsütéstől. Csak a vizsgálódásom közben tudatosult bennem, hogy mi adja ezeknek az építőelemeknek ezt a különös esztétikáját. Több dolog is. Egyrészt minden öregebb faanyag, amely ki van téve szélnek, víznek és napsugárzásnak, az idők során világos-ezüstszürke színt kap. Ezt szerintem a faanyag felső rétegének átalakulása adja, ahol a rostok közül az elemek egyszerűen kiűzik a szerves tartalmat, és csak a holt anyag szilárd, szivacsos térrácsa marad hátra: ez adhatja ezt az ezüstös tónust, akár az uszadékfáknál. Az időjárás behatási miatt a faanyag struktúrája mélyebb rétegekben is megnyílik; ezek a hasadások szép fekete karcokként jelentkeznek a pallók felületén. Ugyanezek a tónus-mélyülések jellemzőek a fa pórusainál is, melyek sötét, pontszerű faktúrát adnak. Az elemek hatásainak tulajdonított változásokon túl a felület a nyomok egyéb rétegeit is mutatta. Ilyenek a nyers faanyag megmunkálása során keletkező mintázatok, a különböző forgácsoló szerszámok nyomai. A faanyag megmunkálásának első lépése a gatterolás, ahol a törzs elveszti organikus formáját, amely a növény növekedéséről tudósít. A rönkök találkoznak a forgácsoló síkokkal, és egy átlátható, sztereometrikus formává alakulnak, amellyel lehet számolni, amely tovább osztható és alakítható. A faanyag felszínén ekkor már két struktúra is jelen van: a holt növényi szövet metszeti képe, valamint a hasábok lapjain mutatkozó szerszámnyomok. A növény struktúrája az anyag sajátja, míg a felületeket síkká

átlagoló nyomok idegenek, tériek és anyagtalanok. Az utolsó réteget pedig a felületkezelő anyagok jelentették, illetve azok kopása a felületek legfelső rétegein, ahol az anyaggal fizikailag érintkezünk.

437-455 | Miközben a mólón ültem, arra gondoltam, hogy olyanok ezek a pallók, mint valami xilográfiához használt fadúc gyűjtemény, egy fából ácsolt szerkezetre sorakoztatva, párhuzamosan a víztükör síkja felett, az ég alatt. Olyan tárgyak, melyeket félig az emberi technológia, félig az éghajlat, a természeti körülmények alakítottak olyanná, amilyenek. Ezt gyönyörűnek találtam. Készítettem néhány fényképet a körülöttem lévő pallókról, felülnézetből. Valamiért az jutott eszembe, hogy szeretném ezeket a szerszámnyomokat egyszerűen csak lemásolni, és fametszeteket készíteni belőlük. Izgalmasnak éreztem, hogy ezeknek a nyomoknak, melyek „csak úgy" keletkeztek, megragadjam a szépségét, azt, amit nekem akkor, és ott jelentettek. De mi volt vajon ez a jelentés? Olyan dolgok voltak, egy, az otthonomtól nagyon távol eső ponton, a bolygó másik oldalán, melyekhez kapcsolódni tudtam, illetve rajtuk keresztül ehhez az idegen helyhez. Azzal, hogy olvasni tudtam őket, értelmet kaptak, bevonódtam, és abban a pillanatban kicsit otthonosabban éreztem magam. A pallók magukba sűrítették a lokális természet működését, és az építés mozdulatait is kommunikálták. Ezt a felsejlő otthonosság-érzetet akartam dokumentálni és megőrizni úgy, hogy miután hazatértem elkészítem a nyomok másolatait. Mikor a fametszeteket készítettem nyomokat másoltam, és másolat mivoltuk miatt – rajtam keresztül/saját magamban – máshova vezetnek vissza. Egy távoli dolog/hely auráját, atmoszféráját őrzik, jelentik számomra.

456 | A fametszetek nyomtatásához terveztem egy présasztalt, melyet régi, zsaluzásra használt lucfenyő gerendák hulladékából készítettem el. Először szegtelenítettem az anyagot, majd padkefével és spaklival megtisztítottam őket a portól és a rászáradt betonfoltoktól, hogy a szennyeződések ne tegyenek kárt az asztalosgépekben.

457 | Következő lépésben kis ráhagyással elvégeztem a keresztirányú vágásokat.

460 | A nyomódúchoz homogén szálszerkezetű faanyagra volt szükségem, amit könnyű faragni. Egy hirdetésben találtam régi körtefa pallókat Balatongyörökön. Szép, száraz anyag volt, elég jó áron, mert bizonyos részeit megette a szú, de a céljaimra így is tökéletesen megfelelt. A pallókat elszállítottam az asztalosműhelybe, ahol kivágtam belőlük a legmegfelelőbb részt, majd párhuzamosra gyalultam a lapjait. Három oldalát egymásra merőlegesen vágtam le, de a negyediken meghagytam az anyag természetes szélét, a törzs metszetének vonalvezetését. A síkra gyalult körtefa dúcot, egy valamivel nagyobb MDF lapra ragasztottam; annak segítségével tudtam fel- és leszerelni a présgerendákról, így magát az anyagot nem kellett furatolni és megsebezni. Erre azért volt szükség, mert minden nyomat elkészítése után vastagsági gyalugéppel legyalultam a dúc már megmunkált, képalkotó rétegét, hogy újra sík, érintetlen felületet kapjak, amelyre egy következő palló nyomait tudtam átmásolni, majd faragni.

461 | A nyomatok 70 × 100 cm-es lapokra készültek, maga a dúc ennél kisebb, 30 × 70 cm méretű volt. A móló deszkáiról ebben a valós méretben, nagyfelbontású képeket nyomtattam egy tervrajz plotterrel, és sniccerrel pontosan akkorára vágtam, mint a dúc mérete. A print és a dúc közé indigó papírt tettem, maszkolószalaggal pozícionáltam a rétegeket, majd így egy színes ceruza segítségével átvittem a nyomok vonalvezetését a fadúc felszínére.

465 | A prés tárgyasztala laminált forgácslapból készült („D. 365 napja”, az installáció zsaluzatának anyaga), erre került egy 3 mm vastag, 70 × 100 mm-es puhító réteg merinói nemezből, amely felveszi és ezáltal egyenletesen adagolhatóvá teszi a nyomóerőt, majd a speciális nyomópapír, és végül a körtefa dúc. A préseléshez szükséges nyomóerőt 6 db asztalos-szorító fejtette ki.

467-470 | Összesen négy darab pallóról készítettem nyomatokat, csak annyit, amennyi már sorozatnak tekinthető. Ezek 285 grammos, 70 × 100 cm-es Fabriano Rosaspina nyomópapírra készültek.

471 | Az egyik nyomatról készítettem egy nagy felbontású fényképet és raszterizáltam, fekete-fehér négyzetekké bontottam a nyomokat, majd abból egy 100 × 500 cm-es printet készítettem. Arra voltam kíváncsi, hogy miként alakítja a nyomatok tartalmát, ha a méretüket ilyen drasztikusan megnövelem, a nyomok felbontását pedig geometrizált jelekké egyszerűsítem le, azaz adattá redukálom a véső és faragószerszámok valós anyagot alakító, végtelen felbontását. Ebben az összefüggésben megszüntettem a nyomok fizikai valóságát, csak a látványuk maradt meg. A felbontás absztrakciójának köszönhetően a kép csak megfelelő távolságból olvasható organikus, valódi információként.

- 04 székek

Készült | 2018. május
Fotó | Bene Tamás, Máté Balázs
Külön köszönet | Ibÿ András, István Gergely,
Máté Balázs, Szlávics László

„A régi idők szobrásza a szentély számára dolgozott, ugyanakkor akarva-akaratlanul dolgozott egy másik hely számára is, amely a szentélynél is időtállóbb. Ha a szentély romba dőlt is, a szobor sorsa mint hely megmaradt.”[17]

472 | A munkában szereplő székeket lomtalanítások alkalmával szereztem az évek során, illetve az óbudai harisnyagyár padlásán találtam, ahová a műtermünk teraszáról elérhető tetőkibúvón keresztül lehet bemászni. Ilyenkor olyan érzés fog el, mintha adnék az adott tárgynak egy esélyt, egy új kezdetet, ahol egy másik, megváltozott helyzetben szerepel majd. Az épített környezet nem pusztán az azt alkotó tárgyak, dolgok, és építészeti mozzanatok immanens sajátosságainak egyszerű összegeként értelmezendő; ugyanilyen fontos a komponensek egymásra hatásából, keveredéséből kirajzolódó komplex értékstruktúra. Amikor egy lomtalanításon az épületek intim tereiből hordalékszerűen kiáradt tárgyakba botlunk, az izgalmat az okozza, hogy a tekintetünk megragad egy-egy darabon, amely köré valamilyen kontextust építünk, ezáltal mentálisan elhelyezzük őket, kiragadjuk a káoszból. Fizikailag és szellemileg sincsenek origók; a kidobott tárgyak nem ismernek vízszintest és függőlegest, a fizikai erők, melyek évekig, évtizedekig hatottak rájuk, most irányt vesztettek és összeakaszkodtak. A totális rendezetlenség, átmeneti jellege miatt, mégsem kelt nyomasztó érzést, inkább a szabad beavatkozás lehetőségével kecsegtet. A padláson elrakott tárgyak más helyzetben vannak.

[17] | Varga Ferenc: *Szoborfaragásról a technokultúra és a tömegmédia korában (Tézis a szobrászatról a szobrászat antitézisének idején)*, DLA-dolgozat, Kiotói Városi Művészeti Egyetem, Képzőművészeti Kar, 2005. 24.

Felcipelni a dolgokat munkával jár, ezért amelyet oda szánunk, azt nem csak úgy elhajítjuk. Egyfajta ideiglenes szituációt, limbót képezünk a számukra, amelyben az elhelyezkedésük véletlenszerű, legjobb esetben a téroptimalizálás szándékától strukturált. A tárgyaknak ezen felül nincs logikus vetülete egymásra, nem tételezik az emberi jelenlétet, nélkülözik a tekinteteket és a fényt. A padlásra felvitt – és gyakran örökre otthagyott – tárgyaknak egy idő után a léte megkérdőjeleződik, egy másik dimenzióba kerülnek át, ahol egy idő után semmi mást nem jelentenek, mint amit saját maguk képviselnek (immanens odaát). A padlás, mint hely a zárt és kellemes lakóterek felett lebeg, olyan tér, amely a házat óvó tető geometriájának következménye. Ezt az adódó téri lehetőséget használjuk évszázadok óta, amelynek következménye az is, hogy a hagyomány, az élet zajlása, a funkcionalitás mellett az idők során erős szellemi és érzéki jelentéssel is felruházta. A padlásra abban a hitben viszünk fel tárgyakat, hogy még egyszer jók lesznek valamire; olyan tárgyak ezek, amelyektől érzelmi vagy funkcionális okok miatt nem tudunk megválni; még megvannak, de igazából már nem lesznek meg sosem. Így a padlás mintha az ember kollektív tudattalanjának fizikai, téri leképződése is volna.

473 | A munka további fontos elemei régi fadobozok. Masszív kialakításuk arra utal, hogy szerszámokat tárolhattak bennük. Ezeket is ugyanezen a harisnyagyári padláson találtam egy félreeső zugban, egymásra pakolva. Üresek voltak; az oldaluk borovi fenyőből készült, a fenéklemezük farostlemez, amelyet bükkfa szegőlemezek kereteznek alulról. A munka ötlete az ‘égetés’ projekt után fogalmazódott meg bennem. Ott egy saját magunk által tervezett és készített építmény pusztulásának körülményeit és annak folyamatát dokumentáltuk, együtt a saját tapasztalatainkkal, amelyeket a dezintegrációs folyamat közeli megfigyelésekor szereztünk. A folyamat végén a tárgynak pár köbcentiméternyi része maradt hátra, valamint a képek. A kezdeti tárgy és az átalakult, megmaradt anyag viszonya keltette a következő munka gondolatát, ezt próbáltam itt megragadni. A kiinduló gondolat az volt, hogy valamilyen fából készült használati tárgy elégetéséből hátramaradt szénből fekete pigmentet készítek, majd egy régi ikonfestő technológiát felhasználva, alapozott fatáblára

tojástemperával egy fekete, homogén képet festek. A kép a címében őrizte volna az alapanyagának régi identitását. A dokumentációt tervezve azon gondolkodtam, hogy a tárgy anyagából festett homogén fekete képnek, és az eredeti tárgyról készített felvételnek valamilyen párhuzamba kellene állnia. Így jutott eszembe az üvegnegatív és a lyukkamera, amely tovább alakította a koncepciót. Az üvegnegatív, a kópiával ellentétben, fizikai valójában hordozza a látvány megképződésének pontos helyét és idejét is, mint egy file meta-információiban megjelenített hely és dátum. A másik, az ötletem szempontjából fontos tulajdonsága az áttetszősége. Ezekből indultam ki, és jutottam el oda, hogy a reprezentatív illúziót keltő képek helyett térfogattal rendelkező dobozokat fogok csinálni, amelyeknek a belsejét megfestem a székek anyagával, és a székekről készített felvételek üvegnegatívjával zárom le a térfogatukat. A dobozok, egy festővászonnal vagy fatáblával ellentétben, fizikailag is tériek, ezért a munka keretét és felületét egyszerre jelenthetik. Kezdetben saját magam akartam erre a célra dobozokat készíteni, majd véletlenül rátaláltam ezekre a régi tárgyakra a padláson, amelyek sokkal szebbek és érdekesebbek voltak, mintha én csináltam volna őket. Különlegesnek gondoltam, hogy a dobozok és a székek egy része ugyanarról a padlásról származik, a gyár egy másik épület-szárnyából, és így osztoznak a fentiekben kibontott száműzött-kontextusban.

474 | öntés | Az egész munka legnehezebb és legtöbb figyelmet igénylő szakasza az üvegnegatívok elkészítése volt. Balázsnak és nekem sem volt még ebben tapasztalatunk. Szerencsére áttételes kapcsolatokon keresztül rengeteg telefonos tanácsot és útmutatást kaptunk, amely nélkül egészen biztosan kudarcot vallottunk volna. Savmentes üveglapokat használtunk, hogy a normál üveglap zöldes hatását elkerüljük. Ráhagyással dolgoztunk: 9 helyett 12 db negatívot készítettünk. Az eljárás első lépéseként az összes üveglapot szappanos vízzel lemostuk, majd bő tiszta vízzel öblítettük. Egy asztalra nagy, jó nedvszívású abroszt terítettünk két rétegben, és arra fektettük a megmosott üveglapokat; miután megszáradtak, tiszta, alkoholos textillel gondosan áttöröltük őket. A végleges tisztítást száraz textillel végeztük. Nagyon fontos

volt, hogy teljesen zsírtalanítsuk a felületet, mert az alapként funkcionáló zselatinos réteg csak így tud kellőképpen megtapadni az üvegen. Innentől minden műveletet, amely az üvegekhez kötődött, gumikesztyűben kellett végezni. A zselatinos alapot bőrenyvből főztük tűzhelyen a megadott ideig, a megfelelő hígításban. Áttetsző, majdnem teljesen transzparens masszát kaptunk, amely a víznél nem sokkal volt sűrűbb. Ezzel a folyékony, még meleg zselatinnal kellett az üveglapok egyik oldalát megönteni, és közben egy pontosan megadott hőmérsékleten tartani a főzetet. Ehhez két lábast használtunk, a kisebbikben volt a folyékony zselatin, a nagyobbikban pedig meleg víz. A vizes lábosba helyeztük a zselatinosat; a víz hőmérsékletét szabályos időközönként hőmérővel ellenőriztük. Az öntés előtt az üveglapokat is melegíteni kellett, mert a meleg zselatinos oldatot egy szobahőmérsékletű üveglap hamar lehűti, és előbbi máris elveszti terülőképességét. Erre a célra hősugárzót és hajszárítót használtunk. A hősugárzóval folyamatosan melegítettük a bekészített üveglapokat, míg a hajszárítóval öntés közben melegítettünk rá az üveglapok aljára, ha szükség volt rá. Az öntésnél megvolt a pontos mennyiség, a 40 × 40 cm-es üveglaphoz kalkulálva. Ezt mindig kimértük, majd az egyikünk az üveglap közepére öntötte a folyadékot egy bizonyos pontba, miközben másikunk két kézzel, mind a tíz ujjbegyén támasztotta az üveglapot alulról. Aki az öntést végezte, az felelt a hajszárítós melegítésért is. A végső technika az volt, hogy egy összegyűrt, asztalra tett rongyra tettük az üveglapot, amit kézzel próbáltunk vízszintesre tájolni. Arra öntöttünk, és közben finoman döntögettük a síkot, de az üveglap valamelyik része mindig a statikus asztalra tudott támaszkodni. Az volt a cél, és a nehézség is egyben, hogy az üveg síkjának finom döntögetésével egészen az üveglap éléig tudjuk eljuttatni a zselatinos réteget, de úgy, hogy még éppen ne érje el annak peremét. Képzeljük el, hogy milyen nehéz lenne egy négyzet alakú, sík, perem nélküli palacsintasütőn, négyzet alakú palacsintákat sütni lecsorgás mentesen. A kihívás nagy volt, és 12-ből 9-nek jónak kellett lennie. A peremet azért nem volt szabad elérni, mert később a hívófolyadék úgy könnyebben be tudna szivárogni a zselatinos réteg és az üveg közé; a zselatinnal fedett él a legkisebb érintésre is a réteg elnyírását okozza, és sérül az üveggel kapcsolatos tapadás is. Csodával határos módon, sikerült megcsinálnunk mindet. Egy-két

lapnál a terülés ugyan nem került elég közel a peremhez, de ez csak a hordozóréteg, és ezáltal a fényérzékeny anyag felületének a méretét korlátozta le kis mértékben. Miután az üveglapokat megöntöttük a zselatinos alaprétegel, betettem őket egy dobozba, amelyet a szállíthatóság végett készítettem, abban egy-két napig szárítottuk, majd átszállítottuk őket a laborba. A dobozban mindegyik negatív egy szegelt bükkfa lécre volt becsúsztatva, melyek egymás felett 2 cm-re helyezkedtek el, így lehetett biztonságosan szállítani őket, és közben száradni is tudtak valamelyest. A fényérzékeny emulzió felvitele következett, amelyet szintén önteni kellett, második rétegként az előzetesen felvitt zselatinra. Itt az volt a nehézség, hogy sötétkamrában, vörös fényben kellett dolgoznunk, és az emulzió nem csordulhatott túl a zselatinos alaprétegen. Ezen felül ügyelni kellett arra, hogy ne legyen túl sok a felvitt emulzió, azaz ne legyen túl nagy a rétegvastagság, mert ez befolyásolja a negatív átlátszóságát és az emulzióban lezajló fotokémiai folyamatokat, mind az expozíció, mind a hívás közben. A vastagabb részek hosszabb hívási időt kívánnak, és ha egyazon negatívon belül a rétegvastagság változik, akkor ennek megfelelően alul- vagy túlhívott képrészletek lesznek. Ez a szakasz tehát még nehezebb volt. Itt két negatívot el is rontottunk, de még mindig maradt tíz teljesen használható darab. Amikor elkészültünk, visszapakoltuk a már teljesen kész üvegnegatívjainkat a kis tároló-dobozba, és hagytuk ott száradni egy napig. Ezek után következett a fotózás.

475-478 | A padláson talált dobozok oldalainak belső síkjai között mért faltávolság egy 40,5 × 40,5 cm-es négyzetet határozott meg, ezért 40 × 40 cm-es üvegnegatívokban kellett gondolkozzak. Ehhez a paraméterhez terveztem és építettem egy lyukkamerát, amely alapvetően három részből állt: állványból, kameratestből, és kazettából. A harisnyagyár egykori raktárának szanálásakor egy konténerben találtam meg egy erős, ipari kivitelezésű polcrendszer tölgyfa alkatrészeit, amelyet akkumulátorokat tárolására használtak; gyönyörű asztalos szerkezetek, a csapolásaiknál hatalmas szegekkel megerősítve. Csak pajszerrel tudták szétbontani, ezért sok helyen sérült, de a kiváló minőségű, több mint százéves faanyag így is nagy értéket képviselt. Ebből készítettem a kamera

állványzatát és kazettáját, mely pontosan megfelelt erre a célra, csak szegteleníteni kellett, és a kellő keresztmetszetre gyalulni. Az állvány egyszerű korpusszerkezet, amely arra szolgál, hogy kezelhetővé tegye a lyukkamera nehézkes testét, és hogy egy asztalosszorító segítségével pontosan irányozni lehessen. A kameratest egy körívben záródó gerendán nyugszik, ezen tud fel vagy lefelé biccenteni, míg az állvány hátsó lábainak túlnyúlása határozza meg a biccentés pontos szögét, a szorító segítségével. Az állvány túlnyúló hátsó lábaiba egy 5 mm vastag, kör alakú bőr betétet süllyesztettem, és ezek a tappancsok érintkeznek a szorítás közben a kamera testével. Az állványzat 4 db gömbcsuklós géptalpra támaszkodik, melyek közül az egyik menetesen állítható, így fel tudja venni a padló apró egyenetlenségeit. A kamera testét bükkfa rétegelt lemezből készítettem, amelynek a belső lapját feketére pácoltam. A színezéshez vizes pácot használtam, és a lekenés után a nedvesség miatt felhajló, apró fa rostokat nem csiszoltam vissza, mert az egyenetlen felület jobban elnyeli a kamera testébe jutó fényt. A kameratest frontális oldala 1 mm vastag rozsdamentes acéllemezből lett kivágva; ezt szövetbetétes ragasztószalaggal erősítettem a bükkfa korpuszhoz, mivel ez az egyszerű megoldás bizonyult a legmegfelelőbbnek: tartós, egyszerűen megoldható és remek a fényzárása. A frontlemeznek a közepére fúrtam egy lyukat, de ez egy nagyobb, 5 mm átmérőjű volt, amely hatalmas a lyukkamera működése szempontjából. A végleges exponálónyílást egy nagyon vékony, 0,2 mm vastagságú vörösréz lemezre ütöttem egy 1 mm-es fúrószár nem menetelt felével, amelyet élesre köszörültem; így pontosabb kivágatot lehetett kapni (ilyen kis méret esetében), mintha fúrt lyuk lett volna. A 10 × 10 cm-es rézlemezt szövetbetétes ragasztószalaggal pozícionáltam a rozsdamentes frontlemezen. A kameratest hátuljába egy savmart üveglapot építettem be, melyen a képkivágást lehetett komponálni. Komponáláskor fényzáró textillel kellett letakarni a kamera hátsó felét; ez alá kellett bebújni. A komponáláshoz a nagyobb, 5 mm-es lyukat használtam. Még ezen keresztül is csak olyan kevés fény szűrődik át, hogy a kép érzékeléséhez teljes sötétségre volt szükség. A nagy lyukméret miatt a tárgy képe életlen az üveglapon.

479 | A kazettát ugyanabból az újrahasznosított tölgyfa anyagból készítettem, amiből az állványzatot is. Ez volt a kamera legösszetettebb része. Be kellett fogadnia az üvegnegatívot, a fém shieldet, egy fedelet és egy feketére pácolt hátlapot, miközben teljesen fényzárónak kellett maradnia.

480-482 | A székek fotózása is a harisnyagyár épületében zajlott, egy lapostetőn, a szabadban. Az üvegnegatív átlátszóságát olyan módon tudtam kihasználni, ha elérem, hogy csak a tárgyról érkezzen érdemben fény a kamerába, és az váltsa ki a emulziós rétegben a kémiai reakciót. Ezért rendkívül kontrasztos környezetben kellett a székeket szerepeltetni. Az összes széket fehérre festettük, ezzel már a fotózás előtt átváltottuk a sötét tónusukat a negatív tartományba; így az elkészült negatívok a székek valós tónusát mutatják. A fehér székek előtere és háttere ugyanaz a fekete bársony volt, mint az égetés című munkánál. Erről a drapériáról szinte alig érkezett fény az üvegnegatívra, így az üvegnegatív mindenhol átlátszó maradt, a székek képe pedig feketére égett ki. Azért döntöttem a lyukkamera használatánál, mert nem akartam, hogy ebben a munkában része legyen a szofisztikált technológiának. Nem használtunk optikát, csak egy lyukat, és nem volt világítás sem, csupán a napsütést használtuk a megvilágításra. Így a kép keletkezéséhez szükséges fénymennyiség, a tárgy ön- és vetett árnyéka ahhoz a földrajzi helyhez kötődik, ahol a tárgyak voltak a fényképezés konkrét időpontjában. Az ilyen felszereléssel, ilyen körülmények között készített felvételeknek, valamint az üvegnegatív speciális tulajdonságainak köszönhetően a képeknek nagyon erős történés jellege lett, hiába statikus állású székeket dokumentálnak. Miután az első széket lefotóztuk, becsúsztattuk a kazetta shield-jét, és leszaladtunk a tetőteraszról a pincehelyiségben lévő hívó szobába, ahol a szállítódoboz polcaira helyeztük az üvegnegatívokat, mindezt majdnem teljes sötétségben, vörös fényben. Aztán siettünk vissza, mert közben a nap kezdett alábukni, és fontosnak tartottam, hogy a képek szoros egymásutániságban készüljenek el. Minden egyes képnél újra kellett mérni a fényt, mert a változó napsugárzás miatt más-más expozíciós időt kellett alkalmazni. Végül az összes képet sikerült egy nap alatt elkészíteni.

483-486 | A székeket még az üvegnegatívok hívása előtt elégettem. Akkoriban zajlottak a műtermünk építési munkálatai, amelyet a harisnyagyár egykori víztornyának a legfelső két szintjéből alakítottuk ki. A legfelső szinten, egy tágas, egybefüggő, 5 m belmagasságú térben, még semmi sem volt, csak a nyers, régi betonpadló, és a frissen gúzolt (fröcskölve vakolt) falfelület. A tér tágasságához a nyitott, acéltartós fedélszék is hozzátett. A térből két hatalmas ablak nyílik, amelyeknek egészen magasan, 220 cm körül van a parapetje, így minden pozícióból csak az eget mutatják. Az elégetni szánt kilenc széket először felsorakoztattam a fal mentén, és mindegyik alá tettem egy 30 × 30 cm-s greslapot, amelyekre később a székek égetése után visszamaradt anyagot helyeztem. A tér baloldali sarkában elkezdtem kialakítani egy provizórikus kemencét. Ez lényegében egy kürtő volt, amelyet az egy szinttel lejjebb elbontott egyik pillér kisméretű tégláiból építettem. A téglákat habarcs nélkül, kötésben raktam egymásra. Közvetlenül a kéményszerűség felett, attól még mintegy 4 méterre, egy II. világháborús, szegecselt vas löveg található, amely a tetőszerkezet részeként, félig a falak sarokpontjára, félig pedig egy acél gerendára terhel. A löveget, az általam épített kis kémény mögötti falsarok derékszögét átfogó betonacél kapaszkodókon át lehet megközelíteni, egy kis csapóajtón át bemászni a belsejébe, onnan pedig egy felfelé tolható ajtócskán át ki lehet jutni a víztorony tetejére, ahonnan gyönyörű körpanoráma nyílik Óbudára, a Dunára és a Hajógyári-szigetre. Az égetés előtt felmásztam, és kinyitottam a löveg mindkét nyílását, a legalsó szinten pedig a víztoronyba nyíló lépcsőház ajtaját. Így egy kis légáramlatot hoztam létre, ezáltal egy „kémény a kéményben” szituáció alakult ki, amely a torony testén át, az egész harisnyagyár legmagasabb pontján keresztül húzta ki a levegőt a szabadba. Az égetéshez előkészítettem egy négyzetes alaprajzú fémtálcát, amelynek az egyik sarkához 45 fokos szögben egy acélból készített csúszkát hegesztettem. Erre azért volt szükség, hogy a székek elemei égés közben fokozatosan csússzanak rá a tálcára, mivel egészben nem fértek volna el. Ezután kéziszerszámokkal alkatrészeire bontottam egy széket, a káva íves alkatrészeit szegmensekre fűrészeltem, majd a csúszkába raktam az első elemeket. Ezek után egy gázpalackos szúrólánggal meggyújtottam őket, és a tálcát a kéménybe raktam a fal felől kialakított kis

nyíláson keresztül. Miután a lángok felmelegítették a téglák testét, elkezdett kialakulni a kürtőhatás. A kürtő tetején kiáramló füst nem terjedt szét a térben, hanem rácsatlakozott a felette lévő löveg felé áramló légtömegre, és a lövegen keresztül a szabadba távozott. A székek matériájának egy része tehát ily módon elillant a harisnyagyárat övező légkörben, de egy része hátramaradt. Amikor már csak intenzíven sugárzó, apró parazsat láttam a tálcában, kivettem ezt az acélbetétet, és egy kis vizet permeteztem rá egy műanyag flakon átszúrt kupakján keresztül. A már kezelhető hőmérsékletű, apró széndarabokat az elégetett tárgy helyén maradt greslapra helyeztem, ahol azok egy kis kupacot képeztek. Ekkor még gőzölögtek kicsit, nem hűltek ki teljesen. Egy szék ~20 perc alatt égett el. Minden kis teendővel, szereléssel, átállással, körülbelül fél óra/szék sebességgel zajlott a folyamat, amely azt jelenti, hogy összesen ~4 órába telt. Azért csak ennyi, mert végül csak 8 széket égettem el. De erről később. Ahogy telt az idő és székről-székre haladtam, ismételve a munkálatokat, fokozatosan rámsötétedett, és már csak a kemencéből kivetülő fények világították be a teret. A szemem is hozzászokott. Meditatív, és jelenlétet generáló, performatív és békés élmény volt ezt a folyamatot végigcsinálni. Hogy órákat kellett töltenem egyedül ebben az egyre sötétedő térben, a mellettem fokozatosan átalakuló tárgyakkal. A volt víztartályok alapjául szolgáló vasbeton gerendákat egy deszkával hidaltam át, és az üres időben azon feküdtem. Cigiztem, olvasgattam, gondolkodtam. Hallgattam az égő fa alkatrészek pattogó hangját, és néha éreztem a faanyag finom illatát is, ha a füst épp egy kicsit belekeveredett a terem légterébe. Leginkább intellektuális izgalmat éreztem, és a békés, meghitt légkört. Természetesen ott lebegett az egész körül egyfajta szomorúság is, amelyet nehezen tudtam indokolni. Talán a székek, mint emberközpontú tárgyak megsemmisüléséből, és a hozzájuk tartozó történetek lezárásából adódó szomorúság volt ez, illetve némi homályos bűntudat, hogy ilyen módon valamiféle agresszív gesztust teszek. Ugyanakkor ezt nem puszta megsemmisítésnek gondoltam el, hanem a tárgyak egy másik dimenzióba való átvezetésének. Nagyon foglalkoztatott, hogy a munka végére az egyes tételek hogyan fognak majd új minőséggé összeállni, mi az, amely megmarad ezekből a tárgyakból, és mi az, amely elvész. Furcsa mód a gondolataim utolsó rétege az

volt, hogy pragmatikusan szemlélve, semmi mást nem teszek, mint rengeteg időt feleslegesen elpazarlok az életemből azért, hogy itt ücsörgök pár köbdeciméternyi izzó faanyag mellett órák hosszat. Ez kicsit elkeserített, de kivertem a fejemből; inkább csak arra használtam, hogy ne ragadtassam el magam túlzottan attól, amit erről az egészről valójában gondolok. Mikor Anna megérkezett, már öt szénkupac volt a kerámialapokon, és egy szék a kemencében. Elmeséltem neki, hogy mit hogyan csináltam addig, és milyen élmény volt a számomra. Miközben beszéltem, telt az idő, és már csak egy szék maradt hátra. Észrevettem, hogy Annát is elfogta valami szomorúság, és egyszer csak azt kérte, hogy ne égessem el ezt az utolsó széket, amelyik véletlenül éppen olyan típusú volt, mint amilyen a Székúsztatás című munkában szerepelt. A gondolat először ellenkezést váltott ki belőlem. Nem akartam meghátrálni, és pusztán pillanatnyi hangulatok miatt módosítani azon a kimenetelen, amelyet elterveztem. De miközben ezen rágódtunk, rájöttünk, hogy valójában ez nem meghátrálás, hanem egy sokkal szebb és érdekesebb lezárása a sorozatnak. Az tudniillik, hogy valójában nincs lezárva. Ekkor már teljesen sötét volt odakinn. A kéményből kivetülő tűz fénye végigmosta a falat, és a megmaradt szék gyönyörű oldalnézeti árnyképét vetített rá. Kontrasztjában és tónusában pont azt a negatív látványt előlegezte így meg – gondoltam –, amilyenek az előhívott üvegnegatívok is lesznek. Ekkor eszembe jutott, hogy az utolsó szék anyagából nem lesz festék, és az előhívott negatívját majd csak úgy beletámasztom a doboz fehérre alapozott terébe. A kép így kontrasztosan látszik majd, nem úgy mint a többi, ahol a fekete tételek jórészt eggyé válnak. Megmarad szó szerint nyitott tárgyként, amely kitágítja a folyamatot. Nem utolsó sorban megmarad puszta valójában is, mint egy általunk kedvelt tárgy, használhatjuk majd tovább székként, esetleg kicsit fel is újítom. Miután a nyolcadik szék is elégett, és kihűlt a parazsa, mindegyik szék anyagát, külön-külön, egy-egy nagy befőttes üvegbe raktam, amilyenben a kovászos uborkát is érlelik. Beszámoztam, hogy ne keverjem őket össze. Ezután következett az üvegnegatívok előhívása.

487-492 | Ezelőtt, és azóta sem foglalkoztam analóg fényérzékeny anyagok hívásával, ezért alkalmasint több ponton is szakszerűtlen lehet, amit írok. A labor – a harisnyagyár pincéjében – valójában már évek óta nem üzemel. Azóta nem használták, amióta a digitális technológia végleg kiszorította az analóg technikát az alkalmazott fotográfia piacáról. A folyamat összes lépése ebben az épületben zajlott. A gyár padlásán talált székeket a lapostetőn fotóztuk, a víztoronyban, mint legmagasabban fekvő helyiségben égettem el, majd a róluk készített felvételek negatívjait a pincében lévő laborban hívtuk elő, ott jelentek meg újra, egy másik dimenzióban. Ezáltal ennek a munkának a jelentősége – a tárgyakon keresztül – teljesen összeforrt a hellyel, az épülettel, ahol régebben használtak őket. A labor ~15 nm alapterületű ablaktalan helyiség volt, és olyan állapotú, mintha az analógróldigitálisra való átállás egy pillanat alatt ment volna végbe, egyszerűen mindent otthagytak úgy, ahogy volt. Mintha egy munkafolyamatot szakítottak volna félbe. Elég nagy rendetlenség és kosz volt, ráadásul a pincehelyiség be is ázott, ezért elég magas volt a páratartalom. Sötét, hűvös, nedves levegő, és vegyszerszag. De volt egy kis rádió, azon be lehetett fogni valamit a jelenlegi világból. Még a hívás munkálatai előtt csináltunk egy nagy rendet, hogy minden kellékünknek kényelmesen helyet teremtsünk, összeszedtük a szemetet, az üres hívók, fixírek, és emulziók flakonjait, a fotópapírok dobozait. A szoba közepére rendeztünk egy nagyobb körbejárható asztalt, erre tettük a három merülő kádat. Egyet a hívónak, aztán az öblítőnek (megszakítónak), majd a fixírnek. A csap alá pedig egy negyediket tettünk, aminek az aljára egy kifolyót helyeztem el; ez volt a végső átmosó kád, amely folyamatos friss víz utánpótlást kapott. A kádakat én csináltam laminált bútorlapból, és vastag tófóliával béleltem ki őket. A bejárati ajtó köré fényzáró textíliából applikáltunk egy pufferteret, ami megakadályozta, hogy bármiféle fény bejusson a szobába, ha éppen a hívás közben ki kellene mennünk valamiért. Mikor minden a helyére került, átbeszéltük, mit hogyan fogunk csinálni. Bekevertük a hívót és a fixírt, majd feltöltöttük vízzel a mosókádakat, beállítottuk a hőfokot és megkezdtük a hívást. Kivettük a szárítódobozból az első üvegnegatívot, és a hívóba helyeztük. Finoman mozgattuk az üveglapot, hogy a vegyszer molekulái átjárják az oldatot és reakcióba lépjenek az

emulzióval; egy kis fotópapír darabbal is rásegítettünk az oldat áramlására azoknál a részeknél ahol több részletet akartunk látni. Először éltem át a szinte misztikus élményt, ahogy finoman elkezdett megjelenni a szék képe az üveglapon. Egy nappal azelőtt még fent a víztorony tetejében égettem el a székeket, hosszasan végigkövetve, ahogy elvesztik a funkciójukat, formájukat, most pedig az égetés előtti formájukban kezdtek megjelenni az üveglapokon, ráadásul az eredeti (festés előtti) tónusukban, mivel a hívóban a fehér székek negatív, sötét képe rajzolódott ki. A fényt nem kapott részeken az eredetileg szürkésfehér, átlátszatlan emulzió teljesen transzparenssé vált. Amikor már kirajzolódott a szék képe, és a környezete átlátszó lett – ez az emulzió vastagságától függően minden esetben kicsit más hívási időt kívánt –, áthelyeztük a negatívot a megszakítóba (sima, csapvizes merülőkád), kimostuk belőle a hívót, majd átraktuk a fixírbe, ami lezárja a hívás folyamatát, és elkezdi cserzeni az emulziós réteget. Az előre rögzített fixálási idő után az üveglapot átemeltük az átfolyós fürdőbe, és alaposan, percekig folyóvíz alatt áztattuk. Ezt a műveleti sort folytattuk a sorozat összes tagjával, míg el nem készültünk. Nagyon hosszú időt töltöttünk a különös, vörös fényben, miközben halkan szólt a rádió. Miután végeztünk, felkapcsolhattuk a fényt, és összepakoltunk, a negatívok a szállítódoboz polcaira kerültek. Két nappal később, mikor elmentem megnézni, mi a helyzet a száradással, kiderült, hogy elkövettünk egy hibát: a nedves, párás levegőben a negatívok nem tudtak normálisan kiszáradni. Átvittem az üveglapokat egy száraz levegőjű lakásba, ahol a száradás már kielégítő eredménnyel járt. Ugyanakkor a későbbiekben az emulziós felület olyan képet kezdett mutatni a negatívok egy részénél, mintha valami sav elkezdte volna felmarni a felszínüket. Ekkor már szakmai segítséget kellett igénybe vennünk. Valószínűsíthető, hogy nem mostuk ki megfelelően a fixírt, és az túlcserzette az emulziót. Egy további félórás folyófürdő szerencsére segített, és sikerült az összes negatívot megmenteni.

494-501 | Az üvegnegatívok hívása után elkezdtem feldolgozni a székek elégetése után hátramaradt anyagot. Ez több lépcsőben zajlott, és mind különböző eszközöket igényelt. Ezt a munkafolyamatot élveztem a legjobban. Az egyes lépésekről csak előzetes feltételezéseim voltak, sok módszer a munka során alakult ki. Első lépésben a befőttesüvegekben eltárolt, körlbelül diónyi méretű széndarabokat kellett kisebb szemcséjű részekre bontani. Ehhez egy régi patikai porcelánmozsarat használtam. Beleraktam pár szem szenet és elkezdtem őrölni őket. Két szitát készítettem, az egyiket egy olyan doboz átalakításával, amilyet a munka során is használtam. Vésővel lefeszítettem a szegezőléceket, és eltávolítottam a farost fenéklemezt. A helyére feszítettem egy fekete szúnyoghálót, majd a szegezőlécekkal rögzítettem. Ezen végeztem első körben a szemcseválogatást. Különszedtem, ami fennmaradt, és ami átjutott a szöveten. Ezután a fennakadt darabokat addig őröltem tovább a mozsárban, amíg mind át nem jutott a szitán. A leszűrt darabok ~2mm-es szemcseméretűek voltak, vagy annál kisebbek. Az anyagot minden fázisban egy nagy, barna csomagolópapírra szitáltam. A szemcsék további finomítására két darab, sík felületű térkő bizonyult a legmegfelelőbb eszköznek. Rászórtam egy maréknyit az egyik felületére, majd a másikat ráhelyezve teljes testsúllyal ránehezedtem. Vállból, koncentrikusan forgattam váltakozó irányban a felső térkövet, így folyamatos függőleges erőt fejtettem ki. A térkő szemre teljesen sík felülete nem záródott össze úgy, mint egy márvány, vagy üveglap esetében történt volna. Ez a tulajdonsága nagyon alkalmassá tette erre a műveletre, mert így a szénszemcsék kicsit bele tudtak ülni az anyag apró mélyedéseibe, és nem szaladtak szét a térkő pereme felé. A viszonylagos statikusságuk következtében nagyobb hatékonysággal hatott rájuk a csavarodásból származó nyíróerő. Ez az őrlő mozdulatsor homogén vastagságban eloszlatta az anyagot a két térkő között. Ezek után erősen megfogtam oldalról a felső követ és a középpontját folyamatosan egy képzeletbeli A és B pont között mozgattam ide-oda, egy 10-10cm-es szakaszon, úgy, hogy közben vízszintes síkban el is forgattam a követ jobbra majd balra ~10-10 fokot, egyik irányba a felfelé tolásnál, másik irányba a magam felé húzás közben. Fontos, hogy közben a kő közeppontja ugyanazon a rögzített A-B szakaszon mozgott, és nem írt le görbe pályát,

legalábbis így képzeltem el; a valóságban talán valami nagyon karcsú ellipszis pályán mozoghatott. Ezt csak azért írom le ilyen részletesen, mert még most is emlékszem a mozgás áramló dinamizmusára, ami nagyon sok energiát spórolt nekem, miközben extra hatékony is volt. Az így keletkezett, és a kő mellé lehullott anyagot összegyűjtöttem, majd egy másik szitába tettem. Ezt egy sokkal finomabb, szinte átláthatatlan bronz szövetből készítettem, aminek csináltam egy kis bükkfa keretet, arra feszítettem fel. Az anyag, ami már ezen a szitán átjutott, lényegében púder finomságú, fekete pigmentnek felelt meg. Ezt is egy nagy csomagolópapírra szitáltam, s amikor az egész kiporciózott adaggal elvégeztem a második fázis műveleteit is, összehajtottam a csomagolópapírt, ily módon gondosan becsomagoltam a finomított anyagot, majd a tekercset visszaraktam a megfelelő beszámozott befőttesüvegbe, és kezdtem elölről a folyamatot a következő szék anyagával. Körülbelül három-négy napig tartott mire az egésszel elkészültem.

502-504 | A következő lépés az olajfesték előállítása volt, illetve a faládák előkészítése, hogy majd a kész festéket egyből fel tudjam vinni azok belső felületére. A dobozok teljes felületét még egyszer nedves ronggyal áttöröltem, majd száradás után a nyílásuk peremét maszkolószalaggal leragasztottam, hogy az alapozást és az olajfestéket egy, a peremtől mintegy 1 cm mélységben körbefutó vonalig tudjam felvinni, ami az üveglapok pontos illesztése végett is fontos volt. A fennmaradó egy centiméteres sávot az üvegnegatív vastagsága, illetve az azt rögzítő fekete szilikon fogja kitölteni. A maszkolás után minden doboz belsejét kikentem alapozóval, és hagytam megszáradni. Következő nap az üvegnegatívok pozícionálását, alátámasztását biztosító apró szegeket helyeztem el a doboz négy oldalának a belső felezőpontján, az alapozóval kikent, és maszkolóval kitakart sáv határvonalán. A pontokat óvatosan előfúrtam egy 1 mm vastag fúrószárral. A szegek kiszélesedő fejét lecsíptem egy fogóval és óvatosan beütöttem őket a lyukakba, csak annyira hogy már érezhetően fogjon a szeg, és még majdnem 10 mm-t konzolosan túllógjon a doboz belseje felé. Ezek után kezdtem neki az olajfesték elkészítésének. Székenként, dobozonként haladtam. Utánajártam, hogyan szokták ezt csinálni. Beszereztem egy kb A3-as méretű

üveglapot, egy kis spakliszerű festőszerszámot, és a lenolajat. A szék anyagából készült pigmentet festőspaklival, kis adagokban dolgoztam össze az olajjal, és addig hízlaltam a mennyiséget, míg az összes pigmentet fel nem vette, és homogén anyageloszlású állapotot nem kaptam. Ez nagyon lassú és sok türelmet igénylő folyamat volt; egyszerűen nem lehetett felgyorsítani, minden apró mozdulatra szükség volt, hogy a megfelelő konzisztencia előálljon. Ha véletlenül túl sok olajat adunk a pigmenthez, akkor sosem szárad ki a festék; ezt elkerülendő, még egy kis cserző anyagot is kevertem bele. Amikor már optimálisnak ítéltem meg a keveréket, elkezdtem felvinni a doboz belső felületére. Direkt kicsit sűrűbbre kevertem, mert úgy ítéltem meg, hogy több festék keletkezik egy szék anyagából, hogy azt ecsettel volna célszerű felvinni a felületekre, ezért eleve festőspaklival terveztem el ezt a munkafázist. A választott módszer miatt miatt nem festéshez, inkább vakoláshoz hasonlított ez a folyamat. A keletkezett massza teljes mennyiségét beletettem az adott doboz közepébe, és a spaklival elkezdtem először a doboz fenekén eloszlatni, majd fokozatosan egyre feljebb fordultam a négy függőleges oldalra is. Szépen tapadt, nem csúszott vissza a függőleges felületekről sem. Próbáltam homogén, 3-5 mm körüli vastagságot képezni az anyagból. Amikor végeztem, hagytam a festéket kicsit pihenni, és amikor már látszott, hogy kicsit stabilizálódott, bőrösödött a felület, leszedtem a maszkolószalagot. Gondoltam, ilyenkor még könnyen átmetszi azt az olajfesték mennyiséget, ami alatt végighúzódik; később, ha már szárad, vagy a festékréteg sérült volna, vagy a maszkoló szakadt volna be alá. Több napig tartott, mire mind a nyolc dobozzal elkészültem. Ezek után egy szobában elkülönítettem őket, ahol hetekig száradtak.

505-530 | Amíg a dobozokban száradt az olajfesték, Balázzsal kontaktmásolatokat készítettünk a negatívokról, A4-es fotópapírokra. Ezen kontaktált képek igazából nem képezik a munka koncepcionális részét, csak ki akartuk próbálni, milyen ez a folyamat, illetve kapni akartunk egy olyan tónusú képet is ezekről a tárgyakról, amelyeken látszik, hogy milyenek voltak az égetés előtt. Ugyanakkor érdekes őket egymás mellett szemlélni, a negatívokkal lezárt dobozokat és a hozzájuk tartozó kontaktált képeket, melyek mérete

értelemszerűen teljesen azonos a negatívon szereplő kép méretével. Ezek egyfajta tudósítás-szerű csatolmányai a dobozoknak.

531 | Miután a kontaktálást is megcsináltuk, még egy darabig hagytam a dobozokban szikkadni a vastag olajfesték-réteget, egész addig, amíg már biztonsággal mozgathatónak ítéltem őket. Egy asztalra terített, többször félbehajtott, tiszta fehér abroszra raktam a negatívokat egyesével, úgy, hogy az emulziós réteg került kontaktba az abrosszal, majd az üveg felső oldalát nedves ronggyal és tiszta alkohollal zsírtalanítottam. Melléjük készítettem mindig az adott negatívon megjelenő szék anyagával kikent dobozt. A doboz élét leragasztottam maszkolószalaggal, majd az oldalfelező pontokba ütött szegekre ültettem az üveglapot, így, ebben az állásban, hogy az emulziós rétegben konzervált látvány a doboz belső térfogata felé, azaz a székek anyagával fedett felületek felé tekintsen. Az üveglap méretét kicsit kisebbre vettem az doboz nyílásánál. Amikor egyenletesen eloszlattam a körben lévő távolságot az üveg és a doboz fala között, egy nehezéket raktam az üveglap közepére, hogy ne mozdulhasson el. Ezután fekete szilikonnal légmentesen lezártam a doboz belső térfogatát, illetve megakadályoztam a levegő további ki- és beáramlását. Miután kinyomtam az ideálisnak vélt mennyiséget, pár határozott mozdulattal elhúztam az anyagot az ujjammal, hogy a 2 mm-es rést kitöltse. Ez után leszedtem a maszkolószalagot, félreraktam a dobozt, és folytattam a munkát a soron következővel. A szilikon másnapra teljesen megszáradt és már tapintható volt. A dobozok elkészültek.

- 05 pad

Kihelyezés | 2018. augusztus
Helyszín | Duna ártere, Margit híd középső pillérétől
délre eső földnyelv, Margitsziget
A munkában részt vettek | Barna Gergely, Bene Tamás,
Domokos Kázmér, Farkas Sára, Kaderják Eszter,
Kéry Dorottya, Király Csenge, Kopacz Hanna,
Kubinyi Hanna, Pintér Sára, Réti Eszter,
Sebestyén Noémi, Vass-Eysen Áron
Programozás Borszéki Viktor
Fotó | Bene Tamás, Borszéki Viktor, Eke Dániel, Lakos Máté
Máté Balázs, Nunkovics Róbert, Bona László, Szabó R. János
Fémmunka | Káldi Gergő
CNC marás | Fagusz Faipari Kft.
Lézervágás és marás | Alu-Technika Kft.
Faanyag | JAF Holz Ungarn Kft.
Külön köszönet | Eke Dániel, István Gergely, Máté Tamás,
Nunkovics Róbert, Szénási Marcell, Kosaras György

„(…) Kint a sétaút mellett magában áll a parki pad. Némelyek szívesen ülnek rajta egyedül. Ha melléjük ül valaki, gyakran felállnak és elmennek. A park padján egy pár ül, egy anya, aki a réten játszadozó gyermekét nézi, vagy egyetlen ember. A padon ő magányosnak hat. Mindenkinek van valami dolga, neki láthatóan nincs. Egyedül ül a padon, amely összehúzódás végett van. Ha valaki leül mellé, távolabb húzódik és hamarosan elmegy. Az egyedülálló pad nem alkalmas az élénk beszélgetésre. E célból az emberek egymással szembe ülnek le. Azok, akik a padon ülve beszélgetnek, ritkán néznek egymás arcába. Az ember mond valamit mintegy magának, és a másik is meghallja. Kavicsot dob a vízbe csalétekként, hogy a másik

ráharapjon és szintén dobjon egy kavicsot. Mondatok hosszú szünetek után, csendbe burkolt szavak. Együtt ülni valakivel a padon egyetértést kíván. Ez a szavak közti csendben jön létre és utólag is hat. Vagy az egyik hirtelen feláll és elmegy. A parkok padjai elegánsak: egy fémvázon falécek vannak, melyek követik az ülő test kerek és lendületes formáit. Ám a park padjai is kemények. Vannak hideg padok kőből és fémből. Amiért is némelyek párnát visznek magukkal. Eredendően a pad kemény, de nem hideg: fából készült, egyszerű, egyenes és keskeny, deszkaszerkezet, egy támasztékon fekvő deszka, szerves anyag, ám szerves formájától megfosztott és egyszerű sztereometrikus formára hozott, az emberi lét kemény, régi kifejeződése, a természet erőszakos átalakítása kultúrává munkával. Ezen a támasztékok tartotta deszkán pihenünk meg és összébb húzódunk, ha mások odajönnek."[18]

543-564 | monoki padok | 2017 nyarán egy építőtáborban vettem részt Tokajban, Monokon, a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem építész hallgatóival. A Hello Wood által minden nyáron megrendezésre kerülő esemény – melyet első alkalommal azon a nyáron rendeztek meg a tokaji régióban – az „Építész Mustra" elnevezést kapta. Ilyenkor az ország minden építészképzése, valamint a Magyar Képzőművészeti Egyetem képviselteti magát egy-egy csapattal. Ez tulajdonképpen egy nagyon intenzív, egyhetes közösségi élmény, melyre egyetemi kereteken belül mint akkreditált kurzusra lehet jelentkezni, ahol rendszeres konzultációkon alakul ki az a koncepció, amit később a táborban megvalósítunk. Azon a nyáron a MOME csapata a monoki temető melletti dombtetőre tervezett egy kis építményt, amely körbezárta egy tölgyfa törzsét, körülötte pedig egy sűrű pillér-rengetegben lehetett megpihenni, ahová beszivárgott a gyönyörű borsodi táj és Monok látképe. Az igazán fontos, illetve emlékezetes történet azonban nem ehhez az előzetesen megtervezett építményhez köthető. Azt hiszem onnan kell kezdenem – mert ebből adódott az egész –, hogy abban a félévben egy remek hallgatói csoport dolgozott együtt,

[18] | Hannes Böhringer: *Kemény pad*. Tillmann J. A. ford. megtekintve 2022. 07. 22. https://hannesmagyarul.wordpress.com/2012/01/11/hannes-bohringer-kemeny-pad/

akik nemcsak azt vették komolyan, hogy hová és mit szeretnének tervezni, hanem azt is, hogy kinek. Az építés közben igen korán megfogalmazódott az ötlet, hogy a maradék anyagokból készítsünk improvizatív módon olyan tárgyakat, amelyeket a falusiaknak tudunk majd ajándékozni. Ez egy párhuzamos szálként volt jelen az egész munka során, amelyről egyre többet beszélgettünk, és így alakult ki az a metódus, amit használtunk. Fontos volt számukra, hogy ezúttal olyasvalamit hozzunk létre, ami a helyiek tudtával és közreműködésével készül, és a folyamatot a kapcsolódás és a kommunikáció katalizálja. Arra gondoltunk, hogy pletykapadokat fogunk készíteni nekik. Amíg a faluban lévő tábor területén folyt az építés, egy pár fős különítmény platós kocsival járta a monoki portákat, és kutatta, hogy van-e esetleg akármilyen felesleges alapanyaguk, vagy valami régi tárgyuk, ami már nem kell, és szívesen odaadnának nekünk erre a célra. Én is voltam pár ilyen anyag- és tárgy-beszerző körön Monokon másokkal együtt. Ezek a falubelieknek és nekünk is szokatlan, mesebeli találkozások voltak, mindenki kedves, nyitott és érdeklődő volt. Behívtak minket, pálinkával és egyebekkel kínáltak. Mutogatták a dolgaikat, hogy ők ezt meg azt ajánlják, „na és mit gondolunk erről?” – ilyesféléket kérdezgettek, és közben sokat megtudtunk egymásról. Nem mondom, hogy radikálisan másra számítottunk, de azért ez kicsit meglepő volt mégis, jóleső érzés, hogy a tiszta szándékunkat, azt, hogy adni szeretnénk valamit a falunak, pontosan olvasták, és ez egyértelmű kommunikációt alakított ki közöttünk. Volt aki sima nyersanyagot adott, pallót vagy deszkát, mások régi, nem használt mezőgazdasági vagy egyéb háztáji szerszámokat, melyek már nem működtek vagy nem használták őket, de kaptunk bontott ablakkereteket, régi tornác ajtót, és gyönyörű, esztergált széklábakat, valamint sok más hasonló izgalmas alkatrészt. Minden ilyen portalátogatás után valami felkerült a platóskocsira, aztán továbbálltunk. Az egyik helyi templom díszes barokk tornyának éppen akkor újították fel a fedélszékét, és az ácsoktól megkaptuk a régi deszkázatát. Nem tudtuk elvinni mindet, de válogattunk abból is valamennyit. Amikor visszatértünk a tokaji táborba, az összes alkatrészt leltár- vagy terítékszerűen kirakosgattuk egymás mellé a fűre, ahol mindenki szemügyre tudta venni a gyűjteményt. Az egyes alkatrészekről elmeséltük egymásnak, hogy kitől

származik, miket mesélt az illető, hol van a háza, és így tovább. Ezután elkezdtük olyan szemmel nézni az alkatrészeket, hogy miként tudnánk őket a saját 4 × 4-es fenyő stafnijainkkal összeépíteni. Nem sokat gondolkodtunk, a legtöbb pad 5-10 perc alatt elkészült, csak egyes összetettebb darabok igényeltek pár órát. Felszabadító volt, ahogy mindenféle spekulatív tervezési szempont nélkül, pusztán intuícióból épült egyik alkatrész a másikhoz, amíg egy ülhető tárgy nem alakult belőle. Úgy emlékszem, több mint 30 padot készítettünk, és minden alkatrészt, amit a falubeliektől kaptunk, beépítettünk. Estefelé, amikor már sötétedett, felpakoltuk őket az autóra, és elindultunk vissza Monokra. Megegyeztünk az idős helyi pappal – akivel szintén sokat beszélgettünk erről a dologról –, hogy a templom udvarára, a bejárat előtti teresedésre pakoljuk le a padokat, és ő majd a hétvégi mise alkalmával megmondja a helyieknek, hogy aki akar, nyugodtan vigyen egyet haza magával. Mikor a faluba értünk, már sötét volt, és a kőfallal körülvett templomkert nagy, kovácsoltvas kapuját már zárva találtuk. Nem beszéltük meg előre, hogy már aznap este leszállítjuk a padokat, mert másnap délelőtt indulnunk kell a körútra, hogy megtekintsük a többi csapat építményét. Nem volt más választásunk, be kellett mászni, és egyesével beadogatni a tárgyakat. Egyenletesen elrendeztük őket a díszes kapu és a templom bejárata közötti téren, és még egy kicsit időztünk ott. Másnap, amikor a „körmenet” a mi helyszínünkre érkezett, először a dombtetőn álló főépítményünket néztük meg. Ilyenkor a diákok vagy a csapatvezetők prezentálják a tapasztalatokat és a tervezési szándékot, majd ezután mindenki be tudja járni az adott építményt. Nálunk a hallgatók mesélték el a történetet, aztán áttértek a padokra, amelyek történetét egy mese formájában adtak át. Ez nagyon kedvesre sikerült. Mikor azonban útba ejtettük a templomkertet, hogy a padokat is megnézhesse mindenki, csak a hűlt helyüket találtuk: már elvitték őket a helyiek.

565-570 | monoki padok egy évvel később | Ketten a csapatból – Kaderják Eszter és Kopacz Hanna – visszalátogattak Monokra, hogy megnézzék, vannak-e olyan élethelyzetek, amelyekben a tárgyak megjelennek, vagy esetleg eltüzelték őket a tél alatt. Amikor megérkeztek, beszéltek a helyiekkel, akik egy furcsa

történetet meséltek el. Valamikor a nyári építőtábor után – állítólag a polgármester asszony utasítására – polgárőrök gyűjtötték össze az egyes portákról a padokat, és később a faluház kertjébe szállították mindet. Annak ellenére cselekedtek így, hogy pontosan ismerték a szándékainkat, hogy ti. ezeket a tárgyakat azért készítettük, hogy visszatagozódjanak majd a falu életébe. Nem tudjuk, hogy milyen szándék által vezérelve döntöttek így, de valószínűleg más érdekek működtek itt, amelyekre nincsen rálátásunk, mindenesetre szomorú. Eszter és Hanna sem tudták, hogy mit kezdjenek ezzel az egésszel. Megkeresték a faluházat, ahol a kertben valóban ott voltak a padok. Néhányat kimentettek és visszacsempésztek az eredeti tulajdonosaikhoz. Ezekről a padokról készültek az alábbi képek.

571 | a műtárgy keletkezése | Ennek a munkának a gondolata még a doktori felvételi előtt fogalmazódott meg bennem, még az égetés előtt, mégis úgy alakult, hogy ezt készítettem el a sorozat utolsó darabjaként. Talán az összetettsége és a mondanivalója okán is a sorozat záróelemeként találta meg a helyét. 2015 környékén találkoztam először Hannes Böhringer Kemény pad című esszéjével. Építész tanulmányaimmal párhuzamosan foglalkoztatott a tárgyi világ, és azok a folyamatok melyek során az anyagokat tárgyakká alakítjuk át, és így az életünk részévé válnak. Tulajdonképpen az épületek fragmentált, leszakadt részeiként tekintek rájuk, amelyek ugyanúgy elválaszthatatlan részét képzik az életünknek, mint maguk az épületek. A hasonlóságuk abban áll, hogy bizonyos tárgyak lehetnek éppoly jelentőségteljesek, nemesek vagy maradandóak mint egyes házak, azaz az idővel hasonló viszonyt képesek kialakítani. A különbség abban jelentkezik, hogy nem helyhez kötöttek, illetve inkább azt mondanám, hogy léptékükből adódóan közelebb állnak az emberi testhez mint a házak, ezért elkísérhetnek minket éveken át, akárhová is költözünk. Ha elég kicsik, akkor az ide-oda mozgásunkat is lekövetik. Míg az épület a térrel, a tágabb környezettel köt minket össze, illetve színtereket alkot, addig a tárgyakat egy sokkal intimebb, tesi viszonyban vonatkoztatjuk magunkra, képesek közvetítő szerepet betölteni ember és ember között, illetve ember és tér között. Tárgyak nélkül épületekről sem beszélhetünk a legmélyebb

értelemben. A terek csak tárgyakkal és emberekkel tudnak helyekké alakulni. Ezért foglalkoztatnak a székek, mint ilyen szempontból paradigmatikus tárgyak, és ezért tartom ilyen fontos szövegnek Böhringer írását is. A szöveg arról szól, hogy a pad, egy végtelenül egyszerű tárgy, milyen jelentőségteljes szerepet tölt be az emberek szociális életében. Egy pad olyan hely a térben, ahol együtt vagyunk, vagy ahol igazán egyedül vagyunk, és itt a hangsúly a létezésen van. A pad olyan dolog, ami a helyteremtés egyik legegyszerűbb gesztusa mentén keletkezik. Amikor ezzel a szöveggel találkoztam, megfogott, hogy milyen esszenciálisan közvetít lényegi tartalmakat egy tárgyról. Ez nagy hatással volt rám, és az alakult ki bennem, hogy ezt a gondolatiságot, a tárgy intellektuális esszenciáját valahogyan hozzárendeljem a tárgy fizikai valóságához. De egyelőre nem találtam olyan gesztust, amelyen keresztül ezt meg tudnám jeleníteni; a szöveg, azaz a nyelvi jelek használata túl áttételesnek és direktnek tűnt. Még a székúsztatás idején foglalkoztatott először a kérdés, hogy mennyire változékony az intellektuális tekintet, amely egy tárgyra vetül. Abban a tárgy-történetben a szék eldobott bútordarabból műtárggyá transzcendált, majd széthulló, elsüllyedt anyaggá lett; ebben is az érdekelt, hogy milyen változásokon megy át, illetve hogyan fogható meg az a gondolati spektrum, amely a tárgy aktuális valóságát meghatározza. Jelen esetben a felvetés az volt, hogy az adott szöveget, amely a pad „padságát” tökéletesen elmeséli, hogyan tudnám fizikailag eggyé tenni a tárgy materiális valóságával. Nem találtam megoldást, egészen a monoki padok történetéig, amely egy kollektív, közösségi élmény, egy közös és egy irányba mutató cselekvés eredménye volt, teremtésről, adakozásról és gondoskodásról szólt, amelyek mind a pad esszenciája körül kristályosodnak ki, és alátámasztják a padnak mint tárgynak a keletkezését és létjogosultságát. Azok az emberi tulajdonságok, amelyek a pad használatában jelennek meg és képeznek szociális kapcsolódási pontokat, rámutatva közös tulajdonságainkra, pontosan ugyanazok a tényezők, amelyek lehetővé tették ezeknek a monoki pletykapadoknak a létrejöttét. Adott volt egy valódi, kollektív és személyesen is átélt történet, ami a padkészítésről mesélt, és amelynek a szellemi és morális energiái még pontosabban és esszenciálisabban mutatták azt a tartalmat és ambíciót, amikor az ember valamit, valamiért, valakiknek adni akar, és e

folyamat által ő maga is több lesz. Világossá vált számomra, hogy ezt a történetet kell valahogyan egy tárgyba zárnom, hiszen ennél jobban nem fogom tudni megfogni a padkészítés lényegi mivoltát. Tulajdonképpen a „valamiről valamit gondolás” fizikai manifesztációját akartam megvalósítani ebben a tárgyban. Ez volt az egyetlen cél, amely a szemem előtt lebegett, és ehhez próbáltam a leginkább illő módszert megtalálni. Megkérdeztem mindenkit, aki részt vett ebben a nyári projektben, hogy van-e kedvük részt venni ebben a munkámban is, és mindenki szívesen csatlakozott. Első lépésként Borszéki Viktor barátom segítségével létrehoztunk egy online felületet, amelyhez mindannyian hozzá tudtunk férni. Ez egy üres, fehér ablak volt, melynek a bal felső sarkában egy kurzor villogott. Amikor valaki elkezdett gépelni, a jobb alsó sarokban megjelent egy gomb, „küldés” felirattal. Arra kértem a munkában résztvevő 13 embert, hogy erre a felületre gépeljék be, amit meg tudnak fogalmazni ennek az egy hétnek a tapasztalata mentén. A felület úgy lett kialakítva, hogy a fogalmazás, gépelés közben végig látsszon a szöveg, egészen addig, amíg a küldés gombra rá nem kattintunk. Ha valaki úgy érezte, hogy a mondanivalója végére ért, a gombra kattintva a szöveg eltűnt a képernyőről, és átalakult egy 8 tagú, hexadecimális kóddá, ami megjelent a postafiókomban. A szöveg egy pillanat alatt transzformálódott és meg is semmisült, a tartalmát már csak a kód hordozta, de a kód nem volt visszafejthető. A kód egyenes megfeleltetési viszonyban áll a kódolt tartalommal, azaz ha például a „gondolat” szót gépeljük be és alakítjuk át, mindig ugyanaz a nyolctagú kód fog megjelenni. A kódolás másik fontos jellemzője, hogy mindegy, hány karakterből áll a transzformálandó szöveg, egyetlen leütésnek és egy teljes, begépelt regénynek is nyolctagú kódot generál az algoritmus. Ha a begépelt regény végéről kitöröljük az utolsó írásjegyet, egy teljesen más kódot kapunk, de ha visszaírjuk, megint ugyanazt a karaktersort kapjuk, mint előtte. Az algoritmus ily működéséről mindenkit tájékoztattam, és arra kértem őket, hogy úgy írják meg a gondolataikat, hogy ne törődjenek se a nyelvhelyességgel, se a szöveg esztétikájával. Csak írják le, ami ott és akkor eszükbe jut, hagyják, hogy intuitív sodra legyen a történésnek. Visszaolvasható nyoma semminek nem lesz, viszont a belső monológ, ami akkor, abban az időpontban kifejezésre jutott, absztrakt formában hozzá fog

rendelődni az általam készített tárgyhoz. Azt éreztem ebben nagyon izgalmasnak, hogy a tartalmak valóban megképződnek, megfogalmazódik 14 történet – beleértve az enyémet is –, az írás rövid intervallumában összpontosulnak, aztán hirtelen újra megfoghatatlanná válnak. A magam történetéről már csak olyasféle emlékeim vannak, mint egy álom elhalványult nyomai; inkább csak érzéseket tudok előhívni belőle, a pontos tartalomra már nem emlékszem. A tartalmaknak nem a részletei fontosak, hanem hogy maga a gondolkodás megtörténjen, majd egy absztrakt dimenzióba kerüljön át, ami nyomot hagy a tárgyon. Miután mindenki megírta a saját narratíváját, volt 14db 8 tagú kódom; mindegyik a „0123456789abcdef” karaktereket használta. A következő lépésben el kellett döntenem, hogy mit kezdek ezzel az absztrakt információval, hogyan fogom a készítendő tárgyban megjeleníteni. Arra jutottam, hogy ezt a (14 × 8=)112 karaktert egyetlen vonallá, egy függvénnyé alakítom át. A pad ülőfelületének hosszmetszeti felszínét felosztottam az x tengely mentén 112 részre, az y tengely mentén pedig 16 (0123456789abcdef) részre, és a 112 karaktert egyenként – a szövegekből generált kódok beérkezési sorrendjében – kiosztottam az így kapott raszterhálón. Ezt a kiosztást egy számítógépes tervező programban végeztem, és a ponthalmazt mint kontrolpontokat használtam. Egy harmadfokú spline görbét használtam, amely úgy működik, hogy kattintásokkal kontrolpontokat kell megadni a síkban, és az algoritmus ezek közé a kronologikusan lerakott pontok közé generálja a görbét. A függvény nagyon fontos tulajdonsága, hogy matematikailag úgy van meghatározva, hogy az lényegében egy érzékletes fizikai viselkedést jelenít meg. Fizikai térben úgy is lemodelezhetnénk ezt a görbét, hogy egy deszkába, az x tengelyen haladva, egymás után szemes csavarokat ütünk, melyek képesek súrlódásmentesen elfordulni, és nem egy egyenesre esnek, kicsit y tengelyen mozognak. Ezeket a szegeken keresztül – mint a tű fokán – átvezetünk egy acélhuzalt, pl egy gitárhúrt. Ahogyan haladunk előre, egyre több csavar szemén fűzve át a húrt, az még pár kontrolponttal hátrébb is reagálni fog a változásra, azaz van egy anyagi vonzata ennek az absztrakt matematikai vonalnak, ami a húr vastagságából és annak anyagi tulajdonságaiból, rugalmasságából és alakváltozási tényezőiből adódik. Természetesen a valóságban ez sokkal

árnyaltabb, magát a spline görbét is többféle működési tulajdonsággal lehet leprogramozni, de számomra a lényeg az volt, hogy van egy kvázi fizikai, természetszerű dinamikus viselkedése ennek a matematikailag meghatározott görbének, szemben mondjuk egy egyszerű cikk-cakk vonallal, amely egyenes szakaszokkal kötné össze az egyes pontokat.

572-573 | A keletkezett függvényt egy programozható marógéppel martam bele a faanyagba. A marófej, amely a vonalat kialakította 10 mm átmérőjű volt, így a vonal kapott egy 10 mm-es vastagságot. A görbét a gép 5 mm mélyen marta bele az egyik metszeti síkba, majd annak tükörképét szintén 5 mm mélyen a másikba, így mikor a hosszirányban szétfűrészelt ülőlapot összeragasztottam, a kód egy 10 × 10 mm-es, négyzet keresztmetszetű folytonos üreggé alakult az ülőlap belsejében, amely virtuális oldalnézetében kiadta az eredeti görbét.

574-575 | Miután összeragasztottam a két hosszanti darabot, és megkötött a teakfához használt speciális, műgyantás ragasztó, a kód által generált üreget egy fecskendőbe töltött, feketére színezett műgyantával töltöttem fel; megszilárdulás után így lényegében egy hosszirányban végigfutó illesztő-csapként is funkcionált. Ezek után az eredetileg ráhagyással gyalult ülőlapot visszavittem a műhelybe és kontaktcsiszolóval a pontos vastagságra csiszoltam, majd a hosszirányban ráhagyott cm-ket fűrészeltem, majd csiszoltam le, megkapva így a pontos méretet. Már csak a felületkezelés volt hátra. Ehhez csak egy általános alapozót használtam, mivel a teakfa a magas ásványi anyag és olajtartalma miatt rendkívül
ellenálló a vízzel szemben. H. Böhringer szövege mint keret / a monoki történet mint tartalom| Az alábbi képeken az elkészült pad látható, de még együtt a föld alatti szerkezettel, így ebben a formában padként még használhatatlan. Azaz haszontalan. Böhringer szövegének végén van néhány sor, amelyek tulajdonképpen predesztinálták, hogy milyen megjelenésű padot szeretnék csinálni, annak csak a részleteit kellett kigondoljam:

> *„Eredendően a pad kemény, de nem hideg: fából készült, egyszerű, egyenes és keskeny, deszkaszerkezet, egy támasztékon fekvő deszka, szerves anyag, ám szerves formájától megfosztott és egyszerű sztereometrikus formára hozott, az emberi lét kemény, régi kifejeződése, a természet erőszakos átalakítása kultúrává munkával."*[19]

Ezek a gondolatok írták elő a pad főbb vonásait, a részleteket pedig a padba zárt monoki történetek transzkódolt tartalma alakította tovább: némileg mechanikus módon olyan műtárgyként tudom tehát értelmezni, amelynek a gondolati keretét a Böhringer-esszé adta, amelyet személyes tartalommal töltöttem fel. Egy intellektuális síkon túltöltött, szinte végletesen terhelt munka, minimalista testben, szűkszavúan megfogalmazva, apró gesztusokkal, ahol minden mozzanatnak van valami kapcsolata a fentiekkel. Szándékosan használom a minimalista jelzőt, mert ez a tárgy semmiképpen sem egyszerű, hanem épp ellenkezőleg, az energiákat arra használja, hogy leplezze összetett, sokrétegű, spekulatív bonyolultságát; egyfajta nagy nyomású sűrítést alkalmaz az, amikor az őt körülvevő gondolatokat fizikai dimenzióban fogalmazza meg. Egyszerűen fogalmazva, az volt a cél, hogy a keresett, spekulatív tervezési lépések belesimuljanak egy funkcionális tárgy tervezésének fázisaiba, lényegében azokat szimulálják. A tervezés és a kivitelezés közben egyik munkára, így erre sem gondoltam műtárgyként, azaz a művészet kontextusában értelmezhető alkotásként, de itt, a nagyfokú intellektuális sűrítés miatt, mégis azt gondolom, hogy ebben a stádiumában a pad egy műtárgyhoz hasonló állapotban volt jelen.

576 | A tárgy négy részből áll, melyeket egyedül is öt perc alatt össze lehet szerelni. Ennek funkcionális oka volt: a helyszíni installálásra sosem kaptunk volna engedélyt, ezért azt gyorsan, feltűnést kerülve kellett végrehajtani; ehhez a szétszerelt elemeknek könnyen szállíthatónak kellett lenniük. A konstrukció elemei egy ülőlap, két támaszték, egy beton alaptest, valamint egy-egy vörösfenyő talp.

---

[19] uő. i.m.

577 | A teakfa ülőlap felülnézetből; a közepén végigvonuló, eltérő hosszúságú téglalapok a fekete műgyantával kitöltött üreg síkba csiszolt, grafikus megjelenésű túlnyúlásai, mint a spekulatív tartalom egyetlen külső jegye a tárgyon. Az ülőlap alján is megjelennek, csak értelemszerűen más mintázatban. Fontos megjegyezni, hogy a kontrollpontok mind a metszeti felület belsejében helyezkednek el, ám a keletkezett görbe bizonyos pontokon olyan meredekséget vett fel, hogy több helyen is kitört a pad hosszmetszeti kontúrjából. A kitörési pontok, a görbe meredekségéhez mérten, tehát változó arányú téglalapokként jelentek meg a pad felületén. Ezekre mint „kiszivárgó" tartalomra, tulajdonképpen értelem nélküli jelzésre, adódó ornamentikára tekintettem, amely utal ugyan a belső történésre, de sokszoros áttételeken keresztül (intellektuális extázis).

578 | A rozsdamentes acél támasztékok és a teakfa ülőfelület találkozását rejtett csavarokkal oldottam meg, melyeket egyedileg ide terveztem, és külön erre a célra gyártattam le. Az acél támasztékok egy függőleges és egy vízszintes síkban lévő, 10 mm-es lemezből épülnek össze, csapos-réses kialakítással, hogy az egyes elemek illesztését, hegesztését, a fenti, nem látszó síkon lehessen elvégezni, és sehol se kerüljenek elő a varratok. A támasztékok vízszintes síkjának és a fa ülőfelületnek a találkozását a hosszanti irányban végigvonuló téglalapok traktusában, egy 5 mm-rel lejjebb fekvő síkon határoztam meg. Ennek a gesztusnak köszönhetően a „tartalom" dinamikusan végigszaladhat az ülőlap alsó részén is anélkül, hogy azt más alkatrészek takarnák, tagolnák. A kész, összehegesztett támasztékoknak üveggyöngyözéssel (homokfúvás) homogén, matt felületet adtam. Azt az érzetet akartam erősíteni, hogy az egyszerű anyag tényleg a lehető legkönnyedebb módon nyugszik a támasztékokon, mintha a gravitáció tartaná csak ott, teljes pontossággal.

579 | A beton alaptest már a konstrukció földbe ásott részét képzi, ahogy a vörösfenyő talapzat is. Előbbire a felúszás, utóbbira pedig a keresztirányú kidőlés veszélye miatt volt szükség. A beton alaptest tartalmaz 4 db menetes szárat is, amelyek nem engedik, hogy az eltörjön, illetve ezek túllógásához

rögzítettük az acéltámasztékokat. A fa talapzat ugyanolyan kötőelemekkel van a támasztékokhoz rögzítve, és a beton alaptesttel áthatásos pozícióban került kialakításra. Ebben a formában a pad még egy feszültséggel teli, túltöltött állapotban van, ami nagyon hasonló ahhoz, amit az égetés című munkánál létrehoztunk, majd ott az elégetéssel szándékosan kiegyenlítettünk, és semmivé tettünk. Itt a gondolatilag túlterhelt műtárgy kisímítását, az értelmi és az érzéki szálak töltöttségének kiegyenlítését nem megrendezett amortizációval értük el, hanem egészen egyszerűen azzal, hogy fizikai környezetbe helyeztük, ahol értelmet, funkciót, és ezzel saját időt és valóságot kapott.

580-581 | a műtárgy kihelyezése/egy tárgy keletkezése | A pad ebben az állapotában viszonylag sokáig, hónapokig állt egy lakásban. Meg kellet várnunk ugyanis, hogy a Duna vízállása olyan alacsony legyen, hogy a víz akkor se törjön fel, ha 40-50 cm-t leásunk a talajba. Mikor a megfelelő pillanat elérkezett, gyorsan reagáltunk, és néhány napon belül lebonyolítottuk az akciót. Hatan voltunk. Egyikünk dokumentálta az egész műveletet, volt aki csak figyelt, hogy valakinek feltűnik-e amit csinálunk, a többiek pedig felváltva végezték a fizikai munkát. Korán keltünk, hajnali 5-kor találkoztunk a margitszigeti bejárónál. A szétszedett alkatrészek egy kis gurulós bútorszállító kocsira, úgynevezett „kutyára” voltak hevederezve, csak az ülőfelületet vittük külön, kézben. A Margit-hídról gurtnival engedtük le a kutyára rögzített alkatrészeket, alulról biztosítva, majd áthordtuk őket a híd pillére melletti keskeny sávon, egészen a pillérben található boltíves alagútig, ahol lepakoltunk, és kicsit meg is pihentünk; itt fedezékben voltunk. A szigeti bejárót, a szigetspiccet, és a Margit-híd alatti szakaszt is kamerák felügyelik reménykedtünk benne, hogy a képeket nem látják élőben, és hogy senki nem fog betelefonálni a hatóságoknak, ha meglátja, hogy éppen gödröt ásunk a szigetspicc közepén. Kevés időnk volt, már ébredezett a város, ezért minden döntést gyorsan kellett meghoznunk. Szemre meghatároztuk a pillér középvonalát, megjelöltem egy pontot szimpatikus távolságban arra merőlegesen, majd elkezdtünk ásni. Nem volt egyszerű, mivel sóder és nagy kődarabok keveréke alkotja a meder alját; nem éppen ásás volt ez, inkább kövek kiforgatása. Volt bennünk egy kis félsz, hogy

véletlenül valami világháborús bombát vagy lövedéket találunk az ásó hegyével, ezért nagy odafigyeléssel dolgoztunk. Amikor elég mélynek bizonyult a gödör, belehelyeztük a helyszínen összeszerelt padot, pontosan beállítottuk az ülőlap vízszintesét és a hídpillérrel való párhuzamos állást, majd visszahordtuk a kitermelt sóderes-köves mederanyagot. Elég masszívan állt, nem mozdult semmilyen irányba. Lőttünk pár képet, hogy megörökítsük ezt az pillanatot, aztán összeszedtük a szerszámokat, és elmentünk reggelizni a Bambiba. Az aszályos időszak még hetekig eltartott, így rengeteg ember láthatta, használhatta a padot. Különös módon, az azóta eltelt három évben szinte alig volt újra olyan időszak, amikor a hely tartósabban látogatható lett volna. Erről a reggelről a mai napig nagyon intenzív emlékeim vannak.

587 | Két évvel a kihelyezés után egy citlinggel és a Duna vizével megtisztítottam az ülőfelületet az iszapos lerakódásoktól, és átkentem olajjal. A kép ekkor készült a pad ülőlapjának aljáról, amit már benőttek a folyami növények. Ezek kiszáradt állapotukban is érzékletesen mutatták a folyó áramlási irányát.

590 | a tárgy utóélete | Az elengedés nem ment egyik pillanatról a másikra. Hónapokba telt, mire egyre biztosabb lettem abban, hogy a padot nem fogják elszállítani, hogy ez a tárgy már annak a környezetnek a szerves részét képzi, és hogy én magam már nem felelek érte. Viszont még most is majdnem minden alkalommal lemegyek megnézni, ha a vízállás lehetővé teszi. Valamikor két évvel a kihelyezés után készítettem ezt a felvételt, amelyen jól látszanak a kihelyezés utáni időszakban keletkezett nyomok. Az ülőlap felszínén láthatóak a használatból adódtak, amelyek jórészt koncepciózus nyomhagyási szándékkal keletkeztek: vésetek, kis szövegek, szivecskék, a szokásos utalások az „itt voltam-itt voltunk” állapotra. Az ülőlap alján, illetve az acéltámasztékon található nyomok a folyó nyomai voltak, algás, iszapos, üledékes lerakódások és az ebben megtelepedő vízi növények megszáradt, plasztikus felületei. Ez a munka egyfajta beismerése annak , hogy építészként bármennyire is törekszünk arra, hogy meghatározzunk, kifejezésre juttasunk, vagy esetleg konzerváljunk

valamit, kudarcra vagyunk ítélve, pontosabban: ez nem lényegi része a dolgoknak. Felmerül a kérdés, hogy van-e bármi értelme mindazon erőfeszítéseknek, melyekkel ezt a tárgyat éppen ilyenné formáltam, amilyen végül lett. Lényegében nincs. Mert a legfontosabb tulajdonsága a tárgynak az, hogy használható, és ezen keresztül betagozódhat a színtérbe, és helyspecifikus eszközként új kontextusokat határozhat meg. De ezt a tárgy legprimerebb tulajdonságai is biztosíthatnák. Egy másik aspektusból vizsgálva azonban lehet, hogy mégis van jelentősége, hogy ilyen módon készült el. Talán ha nincs ez rétegzett, belső tartalmi töltöttség, akkor eleve nem lett volna késztetésem és energiám, hogy a munkát idáig elvigyem. A doktori munkám előzményeként bemutatott székúsztatásban egy lomtalanításból származó széket olyan helyzetbe hoztunk, ami egy kis időre megváltoztatta a megítélését, megváltoztatta a rá vetett tekinteteket. Ebben a munkában pedig rengeteg erőfeszítés árán létrehoztam egy tárgyat, amit azután szintén átadtam az elemeknek, de valahogy nem véglegesen. Jelen esetben kitartottam a pusztulás/transzformáció folyamatát, azzal, hogy a tárgyat rögzítve kihasználtam a hely ciklikus átalakulását, vagyis megjelenését és eltűnését. Ez tulajdonképpen egyfajta melankólia gépezet, amely az építészet mulandóságára emlékeztet. Ezzel esszenciálisan elválik a többi munkától is, ahol obszesszív módon a saját kontrollom alatt tartottam az időt, mivel magam vittem véghez az építés, a pusztítás és a megőrzés munkáját is. Rengeteg képet találtam instagramon ahol látszik a pad azoknak a fotóin akik itt a szigetcsúcson fotozták a helyszínt, egymást, vagy magukat. Boldogsággal tölt el, hogy ez kis fafelület ebben a kitáruló, tág térben, ehhez az ideiglenes, „nem-helyhez” rögzítve lehetőséget ad az ide látogató embereknek, hogy pár percre leüljenek, ahol együtt, vagy magukban tudnak lenni. A helyszínen mindig azt látom, hogy a tárgy jelenléte mindenkinek természetes. Nem kérdeztem meg erről senkit, csak figyeltem az embereket. Ha felállt és elment valaki, valaki más hamarosan leült a helyére, teljesen magától értetődő módon. Nem vettem észre semmi jelét annak, hogy a pad ottlétéről bárki bármi különöset gondolt volna. Én egyfajta horgonypontként tekintek erre a munkára, ami a folyó medrében, ebben a holdfelszínhez hasonlatos tájban gyökerezik. Ha a vízállás engedi, akkor

hétköznapi tárgy mivoltában szinte láthatatlan, ha pedig az áramló víz elborítja, akkor egy feketedoboz: egy tárgy, egy pad, a minden padhoz, és ezzel együtt a tárgyi világhoz fűződő viszonyunk fekete doboza is.

> *„Ezen a támasztékok tartotta deszkán pihenünk meg és összébb húzódunk, ha mások odajönnek.”*[20]

[20] uő. uo.

Felkérés

A doktori program közepén úgy döntöttem, hogy a kutatási szakaszban készített munkák értelmezését megnyitom mások felé. Készítettem egy kiadványt, amely az öt munka kivonatát tartalmazta, és azt postai úton elküldtem olyan embereknek, akiknek kíváncsi voltam a véleményére. A kiadvány formailag hat összehajtogatott A3-as lapból állt, melyeket két vastag szürkekarton zárt közre, és egy pár vastag postagumi tartott össze. Öt lap szólt a munkákról, melyeknek az egyik oldalán az elkészült állapotot mutattam be, míg a másikon a folyamatról tudósító képek és képindexek voltak, melyek csak tárgyilagosan mesélték el, hogy mit ábrázolnak. Ezen felül csupán a hatodik lapon adtam bármiféle értelmezési támpontot, ahol a székúsztatásról írt szöveget mint a munkák előzményét, a kutatásom kivonatát, valamint a felkérő szöveget osztottam meg. Ebben arra kértem a címzetteket, hogy tetszőleges formában és terjedelemben reflektáljanak a megküldött anyagra, és ha lehet, ne konkrétan a munkákra mint lezárt egységekre vonatkozó elemzések formájában, inkább a velük kapcsolatban, rajtuk keresztül felmerülő asszociációkkal. Az volt a célom, hogy kimozdítsam és kiterjesszem a rálátást ezekre a munkákra és azzal dolgozzak a továbbiakban. Ez a munkaszakasz önmagában elég hosszú időt vett igénybe: tervezés, fordítás, nyomtatás, hajtogatás, elérhetőségek gyűjtése, e-mail írás és postázás. Összesen 65 embernek küldtem el az anyagot, és 44 reflexió érkezett vissza hozzám. Az alábbi személyektől kaptam visszajelzéseket, akiknek nagyon hálás vagyok, mert sokat hozzátettek a munkámhoz:

Balázs Mihály, Baló Dániel, Barna Gergely, Beke András, Benkő Melinda, Bodonyi Zoltán, Gernot Böhme, Else Marie Bukdahl, Matthew Crippen, Csanádi Judit, Csomay Zsófia, Dobos Bence, Andreas Fogarasi, Földényi F. László, Getto Tamás, Göde András, Guba Ilka, Guba Sándor, Gwizdala Dáriusz, Gyürki-Kiss Pál, Hámori Péter, Illés Anikó, István Gergely, Janesch Péter, Annette Svaneklink Jakobsen, Karácsony Tamás, Kéry Bálint Bence, Kis Péter, Kopek Gábor, Körösvölgyi Zoltán, Marián Balázs, Máté Tamás, Mélyi József, Molnár Bea, Moravánszky Ákos, Juhani Pallasmaa, Rényi András, Smiló Dávid, Tillmann J. A., Veres Bálint, Vojnich Erzsébet, Wesselényi-Garay Andor, Zagyvai Sári, Zétényi Zsófia

A beérkezett szövegek sokszori áttanulmányozása után négy különböző megközelítési módot tudtam elkülöníteni, amelyek természetesen gyakran keveredtek az egyes szövegekben: reflexiók magukkal a munkákkal; a munkák készítésének körülményeivel és szerepükkel; a képzőművészet és építészet viszonyával; illetve az érzékeléssel kapcsolatban. Az egyes anyagokban megfogalmazott gondolatokból szövegszerűen csak kevés gondolatot vettem át, de sokat segítettek a saját nézőpontom kialakításában. A következőkben annak a 13 szövegnek bizonyos részleteit emelem be, amelyek leginkább összecsengenek a tartalmakkal melyek bennem is kialakultak a folyamatok közben.

Reflexiók

- *Balázs Mihály*[21]

Égetés | A tűz a legrégebbi, tudatosan használt technológiák egyike és mint ilyen, az anyag átalakításának módja. A technológia az anyag és a szellem kettősségében értelmezhető. Az anyag átalakítása, többlettudással való felruházása az építészetben a hagyomány kérdésére irányítja a figyelmem. Mi a hagyomány? Formai megközelítések helyett a jelenség logikai hátterére, a működési modellre figyelek, a fogalom így az építés vonzataként jelenik meg, és az anyag-technológia-szerkezet hármasságában értelmezhető. Az ember a nyersanyagot új tudásokkal gazdagítja, a megnövelt képességű anyagból szerkezetet formál, amellyel teret határol. Az itt felhozható leglátványosabb példa talán a tégla. A tégla többlettudása az agyaghoz képest a modulált méretrend és a megnövelt szilárdság. Utóbbit égetéssel érik el.

Asztal | A szék a test, az asztal a szellem bútora. Az asztal egy platform, ahol egységbe rendeződhet és szellemiséggel telítődhet az anyagi világ, ahol jelentése lesz a dolgoknak. Gondoljunk csak egy terített asztalra, és elmélkedjünk a táplálék és az étel fogalma közötti különbözőségen. De felidézhetjük a keresztény kultúrában jól ismert utolsó vacsora képét is az asztal körül összegyűlt apostolokkal, akik mind Jézusra figyelnek… Hétköznapibb jelenet bármely asztaltársaságnál. Az asztal egy közösségi centrum, egy szimbólum.

Móló | Hátat fordítani a világ dolgainak, magunk mögött hagyni a hétköznapokat, és elmerülni a vágyainkban – időről időre előtörő lelki szükségletünk. Kívülről nézni környezetünkre, magunkra, szinte bárhol, bármikor sikerülhet, akár egy zsúfolt villamoson ülve és magunkba fordulva. Azonban vannak olyan térhelyzetek, amelyek segítik ezt, ilyen a

[21] | Balázs Mihály DLA: Kossuth-, Ybl Miklós-díjas és Prima Primissima díjas magyar építész, egyetemi tanár, a Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja. A "European Academy of Sciences and Arts" tagja. A BME Építőművészeti Doktori Iskolájának vezetője.

móló. A móló szélsőséges hely, egyszerre kötött és szabad, keskeny és hosszú út, amelyről nem lehet letérni. A kötöttség vállalása a képzelet abszolút szabadságával ajándékoz meg, új horizontot nyit, csodát ígér. Begyalogolni a tóba és visszanézni a partra, élmény. Örkény István egypercese, A megváltó jut eszembe.

Székek | A szék egy hely, nem több és nem is kevesebb. Egyszemélyes helyfoglalás (ekként privilégium), negyed négyzetméter a földfelszínből, ha terpeszkedve ülünk, fél. A szék fegyelmez, erősen mederben tartja a mozgást, tartást ad, nem úgy, mint a fotel, amely behúz, ellazít és marasztal. A széken ülve viselkedünk, mindaddig, amíg el nem uralkodik rajtunk a nyugtalanság, erőt nem vesz a mozgás iránti erős vágy, a feszengés. Szemléletes, ahogy erről Karinthy Ferenc ír Karcolatok. A bicikliző tigris című rövid szösszenetében. Az izgő-mozgó testtartásból meglehetősen dinamikus igénybevétel keletkezik, amelynek a szék csak bonyolult konstrukciójával képes ellenállni. Valamennyi bútor közül a szék az, amely a legösszetettebb a már említett anyag-technológia-szerkezet hármasságát tekintve. A szék szó etimológiai vizsgálata gyönyörűen rámutat annak összetett kulturális tartalmaira.

Pad | A pad helyfoglalásra alkalmas közösségi bútor. Ez lényeges sajátosság, mert a padon elfoglalt tér közmegegyezésen alapuló osztozást kíván, amelynek nincsenek írott szabályai. A helyfoglalás módjában főszerepet kap az önkorlátozás, az együttműködés, az egyéni és közösségi érdek ellentétének feloldása. A padon való osztozás végső soron morális kérdés. Ebből a szempontból a pad talán a legizgalmasabb, legrejtélyesebb bútorféle, amelynek szoros építészeti párhuzamai léteznek. A tér megosztása, a térhasználat a kortárs építészet talán legidőszerűbb kérdése.

- *Barna Gergely*[22]

Mikor tárgyakat vagy épületeket tervezünk, alapvetően egy adott, konkrét formát akarunk megvalósítani. Ez bizonyos értelemben egy elvont, absztrakt folyamat, amely nem számol az időbeliséggel, csak arra fókuszál, ami újonnan jelenik meg a világban. Az anyagi világ azonban nem mentesülhet az időbeliségtől. Már maga a megvalósítás egy olyan folyamat, amely különböző munkafázisok által alakítja anyaggá az absztrakt tervet. Egy gyalu és kovács esetében ez például azt jelenti, hogy egy sok generáció empirikus tapasztalati által kialakult bonyolult folyamat során, a hevítések, felületmegmunkálások és végül az edzés ritmikája révén, a fém kristályszerkezete metamorfózison megy keresztül, elérve ahhoz a szénatomokat megfelelő módon fogva tartó rácsstruktúrához, amely a keménység és rugalmasság sajátos arányával alkalmassá teszi a szerszám élét a fa megmunkálására. A technika fejlődésével ez a végkifejlet szimulálható, azonban a megmunkálás minden egyes fázisa egyedi és megismételhetetlen sajátosságokat hagy az alkotáson, amely óhatatlanul különbözni fog a prognosztizált vizualizációtól. Természetesen ezeket a sajátosságokat, vagyis a konkrétnak az absztrakttól való eltérését minimalizálni lehet a folyamatok standardizálása által, de ez is csak egy közelítés a tökéleteshez, a legprecízebb gép is tűrési határok között mozog. Az anyagi világ további sajátossága az, hogy a létrejött alkotás nem nyer végleges formát a materializálódással, hanem a környezeti hatások intenzitásától függően lassabban vagy gyorsabban tovább alakul. A fehér fal beszürkül, a kemény élek legömbölyödnek, az egykor sima felületen anyagi különbségek, az alkotási folyamatok sajátosságai jelennek meg. Ezt a mai ember nehezen tudja beilleszteni világképébe. Míg bizonyos régi tárgyak esetében értéket képvisel a patina, addig a vágyott legújabb iPhone-t a legtöbb ember próbája makulátlanul és karcmentesen megőrizni, mígnem könyörtelenül le nem cseréli egy még újabb modellre. Az ilyenfajta

[22] | Dr. Eng. Barna Gergely Péter: kiber ács, spekulatív dizájner, japán építészet kutató, Kyoto Design Lab

világlátásból eltűnik az idő, a folyamatszerűség. Az egyik fázis éles váltásban szorítja ki a másikat, a mindig újban élés kiszorítja még az emlékét is annak, hogy valaha létezett valami más. Ez igaz az építészetre is, amely gyakran az új létrehozására helyezi a hangsúlyt szemben egy hosszútávú metamorfózis kezdeti lépésének megtételével. Ebben a tekintetben különös helyet foglal el a már megépített környezet, adott esetben műemlékek gondozása, hiszen itt van lehetőség a korábbi idősíkokkal való kommunikációra, a puszta széppé tételen túl a térformák változásának az újradefiniálására. Előttünk álló feladat, hogy miképpen tudjuk a minőségekre koncentráló hozzáállást összehangolni a világban terjedő digitális technikákkal, mint például a 3D szkenneléssel, amely azt az illúziót nyújthatja nekünk, hogy képesek vagyunk konzerválni az időt egy virtuális párhuzamos valóságban. Kérdés, hogy ez az új média létre tudja-e hozni a valóságnak egy új, dinamikus rétegét, amely nem felülírja, hanem kiterjeszti az időbeliséget.

- *Beke András*[23]

„A terem bejáratát egy nagy tábla állta el, mellette két-két méteres folyosók nyíltak, a táblára Jed egymás mellé felerősített egy műholdas felvételt, amely a Guebwilleri Labda környékét ábrázolta, valamint a Michelin Megyék-sorozat egyik darabjának nagyítását, amely ugyanezt a vidéket ábrázolta. Kiáltó volt az ellentét: míg a műholdas felvételen csak egy meglehetősen egységes zöld paca látszott, elmosódó kék foltokkal, a térképen a megyei jogú utak, mezei utak, erdők, tavak és hágók elragadó hálózata rajzolódott ki. A két fénykép fölött fekete nagybetűk hirdették: A TÉRKÉP ÉRDEKESEBB, MINT A TÁJ.”[1] *Michael Houellebecq: A térkép és a táj*

[23] | Beke András: építész, kutató, a BME Építőművészeti Doktori Iskolájának doktorjelöltje, az „RJZS Architects” társalapító tagja, a „Pálma” alkotóközösség tagja

A jégtábla emberi léptékbe emelése, a tűz erejének láng nélküli bemutatása, a szoba asztallal történő kitöltése, a mólódeszka szerszámnyomainak újranyomása, a székek anyagmegmaradás-leképezése, a visszafejthetetlen információ padkeresztmetszetbe zárása egyaránt hasonlatos a táj térképként történő megrajzolásához. Ahogy a térkép felmutatja egy-egy földterület domborzatát, ásványkincseit vagy épp népességadatait, miközben elfedi a vizsgálat szempontjából lényegtelen dolgokat, úgy élesítik a munkák a személyes lényeget, és homályosítják a fókuszon kívül eső – bár jelen lévő – aspektusokat. A kézbe vett tárgy funkciója, használati értéke kevésbé (egyáltalán nem) fontos, mint anyaga, léptéke, emberkéz alkotta mivolta, mely szembesíthető az idő múlásával a természet törvényszerű folyamatai által. Számomra a természeti és az emberi alakítótényezők szuperponálásával e két világ közti határvonalat jelzi és kérdőjelezi meg a sorozat. Az ember alkotta tárgyaknak és az emberkéz munkájának (szék, asztal, móló, pad – fametszés, struktúraépítés, fotózás, betonozás, festékkeverés) természeti képződményekbe és folyamatokba oltásával (jégtábla, hamu, folyó – égés, fotonütközés, vízerózió) a természeti jelenségek jelentést kapnak, az ember alkotta dolgok pedig felszabadulnak jelentéshordozó létük alól. A Janáky István által leírt „kór" elleni küzdelem színpadán hangzanak fel e tételek. Itt a tárgyak talán visszanyerhetik a „természetével rokon vonásukat", mely a „jelentés nélküli, néma szubsztancia, ami tartósnak, mozdíthatatlannak, érinthetetlennek"[2] *látszik. Azonban miközben e tárgyakon végbemegy a fenti változás, meg is szűnnek tárgynak lenni és valami mássá, többnyire „kicsit szomorkássá" alakulnak át. Nem véletlen, hiszen ahogy az idézett szövegben Janáky is írja: „rávetül minden emberi kreatúrára valami árnyék. Ködféle ez, az ügy végességének melankóliája, (…) a természettel való viadalom kilátástalansága, (…) a halálvárás elenyésző állapota."*[3] *Az „Öt munka, lassítva" láthatóvá teszi ezt az árnyékot, amely bár minden emberkéz alkotta dologra rávetül, megvilágítva szertefoszlik. Emberi kreatúra-folyamat, mely során a résztvevő tárgyak előzetesen megízlelhetik a Lovasi világvége-dalszövegében megjelenő, ember által nem uralt,*

sorsukra hagyott tárgyak létállapotát: „És a végén mindenki összeáll egy képpé / nem lesz otthon senki, csak Ágy, Asztal, TV”[4].

[1] | Michael Houellebecq: A térkép és a táj. ford: Tótfalusi Ágnes, Budapest: Magvető Kiadó, 2011. p 66-67.
[2] | Janáky István: A kidolgozottság in: Élet és irodalom, XLVI. évfolyam, 32. szám, 2002. augusztus 9. https://www.es.hu/old/0232/feuilleton.htm
[3] i.m.
[4] | Lovasi András: Ágy, Asztal Tv In: Kispál és a Borz, Ágy, asztal tv, 1993

- *Dobos Bence[24]*

Számomra az öt munka csak ürügy. Értelmezésem szerint, azért van 5 munka, hogy elérje azt a kritikus tömeget, amikor már nem egyetlen munkán van a fókusz. Lehetne akár 105 munka is, a lényegen nem változtatna. Együttesen hozzák létre azt a horizontot, amelyen értelmezni lehet az egészet. Létrehozásuk folyamata és bemutatásuk módja alkotja ezt a horizontot, előtérbe állítja a folyamat rejtett dimenzióit. De hová helyeződik át ez a fókusz? Mi is ez a rejtett dimenzió? Mi az a lényegi rész, amelyre reflektál, és mi a közös ezekben a munkákban? Látszólag önmagától adódik a válasz, hogy az idő, hiszen már az értekezés címe is erre utal: „Öt munka, lassítva”. Valójában nem is igazán lassításról van szó, mint inkább kimerevítésről. Egy film, egy mozgókép képkockáinak kimerevítése, amely történetesen maga a valóság. Ezek a pillanatfelvételek, a munkák keletkezésének és elmúlásának körülményeivel együttesen azt hangsúlyozzák, hogy már nem is a tényleges műalkotás a fontos. A képek, de még inkább az azokat összefűző pillanatok válnak fontossá. A képkockák közötti hézagokba enged betekintést, amelyek egyáltalán nem üresek, hanem belső jelentéstöbbletet hordoznak, és betekintést engednek a létrehozás belső rétegeibe. Érdekes kérdés, hogy az alkotások milyen céllal

[24] | Dobos Bence: építész, kutató, a MOME Doktori Iskolájának doktorjelöltje, a MOME Építészeti Intézetének meghívott oktatója

jöttek létre. Azért, hogy ilyen módon dokumentálhatóak legyenek, vagy dokumentálásuk csak másodlagos? Ebben az eseten az utóbbit érzem relevánsnak, ez azonban felvet egy újabb kérdést. Létrejöttük eredeti célja emiatt kevésbé fontos? Hiszen nem pusztán dokumentálásról van szó, hanem újabb jelentésrétegek létrehozásáról, és különálló munkák együttes értelmezéséről. Az építészet sajátos helyzetéből adódóan a tervezési folyamat során a képek és az építészeti prezentáció válik fontossá. Főként képekben kommunikálunk. Majd miután megépül az adott épület, a kommunikációja szintén képekben zajlik. A bemutathatóság válik fontossá. A látszólag köztes aktus, az építés és a testi jelenlét az épület megtapasztalásában háttérbe szorul. Ez a folyamat, az ún. képek építészete (Pallasmaa) szembeállítható az érzékek építészete koncepciójával, ahol a korábban említett valós tapasztalás és a multiszenzorialitás a fontos. Azt látom, hogy az „Öt munka, lassítva" képes arra, hogy ötvözze ezt a két szemléletmódot. Bár képi kommunikálása a folyamatoknak, miközben hat, egyszerre hozza közel és reprezentálja az érzéki élményt. Számomra ezt támasztja alá, hogy a dokumentációt tartalmazó anyagot fizikailag is kézbe vehettem és nem csak digitálisan jutott el hozzám. Van valami mélyen lényegi a munkákban, a dokumentálás és prezentálás módjában, ami szorosan összefügg az érzékeléssel és a testi jelenléttel. A korábbi megállapítás, hogy az idő a látszólagos fókusz, pontosításra szorul. Szinte tapintható, hogy a csinálás, a manualitás mennyire fontos az alkotói oldalon. Ezért a kézzel végzett munka ideje válik hangsúlyossá. A gondoskodás, odafigyelés, precizitás és alázat. A teljes testi jelenlét, ahol az érzékek és affektív tényezők, a multiszenzoriális tapasztalás, a test néma tudása közvetlenül működhet és kedvére kísérletezhet. Az öntudatlan és a reflexió előtti aktus kerül a figyelem középpontjába. Ezért a kérdésre, hogy mi is az Öt munka közös metszete, és mire irányítja a fókuszomat, ezt a választ találom: a saját testi jelenlét és a saját test manualitása által létrehozott alkotásokkal eltöltött idő végtelenségig történő kimerevítése. Számomra ez egy nagyon fontos észrevétel. Az építészek nagy része elszakadt ettől a folyamattól, és a valós anyagokkal és szerkezetekkel való

bánás helyett virtuálisan találkoznak a házzal. Az építés és azzal együtt a kísérletezés közvetlen megismerése közelebb hozhatja az építészeket a valós, megtestesült tapasztaláshoz, és ezzel együtt az építészeti alkotások tapasztalati minősége is emelhető. Az építészoktatás számára ez a hozzáállás példaértékű és követendő. A jövő generációi így kapcsolatban maradhatnat az anyaggal, a szerkezetekkel, saját kreativitásukkal és a körülvevő világgal.

- *Else Marie Bukdahl*[25]

  Milyen episztemológiai feltevések lehetnek a munkák mögött?
  Párhuzamok az „Öt munka, lassítva" és Prigogine természettel való „új párbeszéde" között. Bene Tamás helyesen hangsúlyozza a „Felkéréssel" kézhez kapott anyagok mellett megküldött kiegészítő levelében, hogy a nyugati gondolkodás évszázadok óta különböző mértékben, de úgy tekint az építészetre, mint világunk rögzített részére. Gyakran elfelejtjük, hogy a természeti és minden egyéb folyamatokban sokszor hatalmas léptékekről van szó. Amikor ezeket a folyamatokat és a világunk állandó változását ábrázoljuk és megmutatjuk, a környezetünket egy új módon érzékeljük. Hihetetlen gazdagság mutatkozik meg a természet és a kultúra építőelemeiben, amelyek mindig is összefüggésben álltak egymással. De egy ilyen bepillantás elvezet oda is, hogy megértsük mindennek az ökológiáját, mert amikor felfedjük a természet és a kultúra átalakulásának folyamatos történéseit és sokféleségét, tisztelni kezdjük mindkettőt. Ezeknek a bepillantásoknak az eredménye, hogy újraértelmezzük a kultúra egyediségét és a természethez fűződő kapcsolatát. Most azon vagyunk, hogy ne irányítsuk és használjuk ki a természetet – de továbbra is így teszünk. Művészek és tudósok között több esetben is sokrétű párbeszéd alakult ki. Az

[25] | Else Marie Bukdahl: művészettörténész, a „Royal Danish Academy of Fine Arts, School of Visual Arts" egykori igazgatója

előző három évtizedben a párbeszéd fokozódott, és idővel lebontotta a tudomány és a kultúra világa közötti hagyományos korlátokat, ez hozzájárult az építészet és a képzőművészet megértése és értelmezése mögött húzódó episztemológiai feltevésekhez is. Leginkább az idővel, a változással kapcsolatos aggodalmakkal, a konkrét történéssel, a demarkációs vonalakkal, az interdiszciplinaritás fogalmával, a természet újraértelmezésével és a forma fogalmával kapcsolatban. A kvantummechanikán túl a káosz a mindennapi dolgok, a művészet és a közgazdaság, a biológiai ritmusok és a forgalmi dugók, a vízesések és az időjárás tudománya. Ilya Prigogine orosz kémikusnak központi szerepe van a káosz tudományában. Az irreverzibilis termodinamikát érintő zseniális kutatásai alapvetően alakították át a tudományt, és igen gyümölcsöző hidakat építettek a kémia, a biológia, a társadalomtudományok, a bölcsészettudományok, a művészet és az építészet között. Prigogine, akit a „termodinamika költőjének" hívunk, 1977-ben elnyerte a kémiai Nobel-díjat a disszipatív szerkezetek felfedezéséért. Ez a kifejezés leírja a rendezett szerkezetek spontán megjelenését az egyensúlyi állapottól távol lévő nemlineáris tartományokban, például az örvények esetében a folyóban, a felhők, a kristályok és a füst kialakulása kapcsán. Ez a munka leszámol Newton determinizmusával mint járható tudományos meggyőződéssel, és a lokális magyarázatokat támogatja az elsöprő determinizmus helyett. A káoszról és az önszerveződő rendszerekről szóló tanulmányában kitartóan igyekszik gyengíteni azt a szorítást, amely a determinizmus fogalmát övezi a nyugati tudományban. A The End of Certainty (1977) c. könyvében így írja le az álláspontját: „Minél többet tudunk a világegyetemről, annál nehezebb hinni a determinizmusban." Meggyőződése, hogy a világegyetem a determinizmusnak és az indeterminizmusnak, törvényeknek és eseményeknek a keveréke. Saját szavaival: „Nem egy predesztinált világban élünk, de nem élünk a tiszta véletlen világában sem. Olyan világban élünk, amelyben a véletlen újdonságot teremt, és amelyben az ok és okozat törvényszerű láncai megőrzik a létrejött mintát. A kreatív véletlen újdonságot épít az újdonságra. A törvényszerűség ezeket egy sokszintű

önszerveződő egységbe rendezi.” Hangsúlyozza, hogy a művészek évtizedeken át küzdöttek a determinizmus ellen: „Részben úgy érzem, hogy bizonyos értelemben a filozófusok, a művészek és az írók előre látták azt, ami most történik. Például Kandinsky vagy Duchamp többször ismétlik, hogy »a determinizmus nem lehet igaz«”, és André Breton egészen odáig elmegy, hogy azt mondja: „le kell rombolnunk a laboratóriumokat, mert a laboratóriumok hamis képet adnak az emberről és a létezéséről.” Prigogine és kollégája Isabelle Stengers sokrétű és jól dokumentált értekezést vezetnek elő a rend és a káosz fogalmait, a természet új fogalmát, és a tudomány és a kultúra közötti kapcsolatot tárgyaló filozófiai és tudományos gondolkodás fokozatos megjelenéséről. Végtére is, könyvük címe Rend a káoszból, amelyet eredetileg franciául írtak, és sok nyelvre le lett fordítva. A következőképp írták le a természetben felfedett költői dimenziót és annak kultúrához és társadalomhoz való kapcsolatát: „A tudományos ismeret, amelyet a látomás ihletet adó és természetfeletti álmáról leválasztottunk, ma a természetre és annak folyamataira irányuló költői figyelemként is megnyilatkozhat, egy eszköz, amellyel alkothatunk és felfedezhetünk egy nyílt, produktív és kreatív világban. Eljött az idő, hogy új egyezményeket kössünk a természettel – egyezményeket, amelyeket már a pogány időkben megkötöttünk, de elfeledtünk –, egyezményeket az emberi történelem, a társadalom, a tudás és aközött, ahogyan ezek a természetet vakmerően kutatják.” Prigogine hozzáteszi: „Lehetetlen egy tiszta beszámolót adni a világról, de a művészet meg tudja tanítani nekünk, hogyan reprodukáljuk azt.” Sok művész helytállónak találta Prigogine elképzelését „a káosz mint kreatív, strukturáló alapelv és a szintézishez vezető megújult út fontosságáról.” Prigogine úgy véli, ez annak a ténynek köszönhető, hogy a természettudományokban létrejön egy közös megegyezés, miszerint a világ értelmezését nem lehet egyetlen modellben összefoglalni: „Általános, mindent átfogó sémákat kerestünk, amelyeket örökérvényű törvények formájában tudunk kifejezni, de belefutottunk az időbe, az eseményekbe, átalakuló részecskékbe. A szimmetriát is kerestük, és itt újra meglepődtünk, amikor több szinten olyan folyamatokat fedeztünk

fel, amelyek megtörik a szimmetriát, a kezdetleges részecskéktől egészen a biológiáig és az ökológiáig." Bene Tamás az Öt projekt megalkotása közben pontosan „az intellektuális és tapasztalati tudásra" épít. Úgy tekint az építészetre, a székekre, az asztalokra és egyéb dizájntárgyakra, mint folyamatokra, melyek új információkat adnak egyediségükről és felépítésükről. A folyamat részei az emberek is, akik az építmények körül járnak és használják a bennük lévő tárgyakat. Fontos számára, hogy aktívvá tegye a folyamatokban résztvevő embereket. És mindenekelőtt, az építészetnek és különböző ágazatainak szerves részeiként tekint a kreatív folyamatokra. Ahogyan ezeket látja, sok módon megfelel Prigogine nézeteinek a „tudományról, amely mint a természetre és annak folyamataira irányuló költői figyelem mutatkozik meg, egy eszköz, amellyel alkothatunk és felfedezhetünk egy nyílt, produktív és kreatív világban." Pontosan ilyen „költői figyelem" jellemzi Bene Tamás öt projektjét, amely az építészetre és annak a természettel való vizuális párbeszédére irányul. Ez azt jelenti, hogy a folyamatok új vizsgálódásokat ösztönöznek, inspirálják „az alkotást és a felfedezést", és megnyitják az ajtót „egy nyílt, produktív világ" előtt, amely kiszabadul abból a szorításból, amelyet a determinizmus és annak mindent átfogó fogalmai eredményeztek, és mindezidáig beárnyékolták a természetben lezajló kreatív folyamatok részleteinek gazdagságát. Érvényes ez azokra a folyamatokra is, amelyeket Bene Tamás felfed. Elemzésében a projekt nagyon bonyolult és jól dokumentált égés-folyamatait illetően, a megépített tárgy elégetésével megtalálta azt, amit Prigogine úgy hív, „idő, események, átalakuló részecskék" – a mindent átfogó sémák helyett. Bene aprólékos pontossággal mutat meg rengeteg meglepő fázist, mint például a hamuszínű anyagot, mely az égés után marad. A folyamatokat úgy lehet átélni, mintha egy kiszámíthatatlan, színes tündérmesébe érkezne az ember. Rengeteg új információt nyújtanak. A székúsztatás c. projekt más megvilágításba helyezi a kreatív folyamatok és a kész műalkotás közötti kapcsolatot. Bene Tamás és kollégája egy úszó jégtáblára helyeznek egy széket. Kinézete változik, ahogy lassan lecsúszik a folyón. Maga az út – az átalakulás folyamata – nagyon kiszámíthatatlan és

lenyűgöző, mert a szék, a szék alatti jég és a folyó csillogó vízfelszíne között folyamatosan új határfelületek születnek. Az átalakulásnak már ez a folyamata is műalkotásnak tűnik. A kész műalkotás – az út vége – eltűnik abban a pillanatban, mikor a szék a folyóba merül. (…)

- *Földényi F. László*[26]

  Nincsen láng tűz nélkül; de vajon létezik-e tűz láng nélkül? Nehéz elképzelni. Ahogyan nincsen villámlás villám nélkül, eső esőcsepp nélkül, úgy tűz sincsen láng nélkül. Bene Tamás és Máté Balázs égetés című projektjében azonban képpé válik az elképzelhetetlen: ég a tűz, de a lángot nem látni. Túl van világítva. És ettől túl is van a világon. Láthatatlan lett. Pontosabban látható lett az, ami egyébként láthatatlan. Látni a tüzet, amint felemészti a fát, látni azt, amit nem szoktunk megpillantani: az anyag átváltozását. Látni, ahogyan elfogy. A sokból kevés lesz, a valamiből semmi. És közben látni magát a tüzet, anélkül, hogy eltakarná a láng. Látni a láthatatlan tüzet. A „szent tűz közepén" született meg Zeusz fia, Dionüszosz, írja Euripidész a Bakkhánsnőkben. A tűz, ami egyébként mindent elemésztene, az isten – vagy istenek – jelenlétében a születésnek lesz a helyszíne. A láng nélküli tűz magába a teremtésbe enged bepillantást. A Talmud szerint a Tóra, amit Mózes kapott, fekete tűzzel íródott fehér tűzre. És mert a Tóra megelőzte a teremtett világot, ezért nem fizikai, hanem metafizikai „tárgy". Miként a fekete és fehér tűz is az. Mindent eléget a tűz, még önmagát is – és így indítja útjára a teremtést. Megpillantani a láng nélküli tüzet annyi, mint megérezni az istenek jelenlétét. „Indulni késztet éjt-napot isteni tűz", írja Hölderlin (Kenyér és bor): az isteni tűz túl van éjszakán, nappalon. Ez a tűz engedi látni a „Nyitottat", folytatja a költő. A „Nyitott" pedig nem más, mint maga a Lét, amely mindenben, ami

[26] | Földényi F. László: József Attila- és Széchenyi-díjas esztéta, műkritikus, irodalomtörténész, egyetemi tanár. A Füst Milán Prózai-Díj és a Jean Améry Európai Esszédíj kuratóriumának tagja.

létezik, jelen van, amelyet nem lehet elkülöníteni a létezőktől. De közben mégsem azonos velük. A lángjától megfosztott tűz ezt az isteninek mondható többletet teszi láthatóvá. Azt, ami amúgy láthatatlan. (…)

- *Guba Sándor*[27]

„…Zidane feje mindegyre a célpont felé tart ugyan,
de soha nem éri el, mint egy végtelenségig ismételt,
hosszú-hosszú lassított felvételen.”
Jean-Philippe Toussaint: Zidane melankóliája

Félig leengedett redőny miatt terjeng a félhomály. Már órák óta nézzük a kopott, bordó kanapén gubbasztva, a nyelvtanár édesanya külföldi újságokból és könyvekből kialakult barikádjai között Szergej Bubka „hatnullaegyes” ugrását. A fokozódó, majd kattanó nyikorgással tekeredő szalag hangaláfestésével, kockáról-kockára végtelenségig ismételt, hosszú-hosszú lassított felvételen. Mind közelebb kerülni ahhoz a bizonyos mellkashoz, mind közelebb kerülni ahhoz a bizonyos tökéletes technikához, amelynek köszönhetően a léc fennmarad. A legközelebb még közelebb reményével koptatva a szalagot. A fent idézett Zidane-paradoxon szerint az a bizonyos fej sohasem éri el azt a bizonyos mellkast. Valahogy azt reméljük, hogy majd a lassítás segít, általa majd mindent megtudunk, hogy egy apró, a valóságos idő rohanása alatt szemünk által nem érzékelhető részlet majd feltárul. De az igazán nagy pillanatok esetében talán – igen, bizonytalan vagyok – megkockáztatom, hogy ez sem segít. Viszont kevés más eszköze van annak, aki megfejtések kutatására adja a fejét. Így legalább közelebb kerülünk ahhoz a mellkashoz, vagy éppen egészen máshoz. Toussaint egy másik írása is idekívánkozik. A Fényképezőgép című

[27] | Guba Sándor: építész, kutató, a MOME Doktori Iskolájának doktorjelöltje, a MOME Építészeti Intézetének meghívott oktatója, a „Pálma” alkotóközösség tagja, a „GUBAHÁMORI” építésziroda társalapító tagja

esszében semmi sem úgy történik, ahogy az egyenes vonalon, egyenletesen mozgó tárgyaktól elvárja az ember. Itt a lassítás eszközét egy másik szemszögből, egyfajta tudatos életstratégiaként szemlélhetjük: „…a látszólag zavaros bekerítési hadműveleteim lényege a szembejövő valóság kifárasztása, ahogy ki lehet fárasztani mondjuk egy olajbogyót, mielőtt sikeresen felszúrnánk a villára…" Mindkét megközelítés passzolni látszik munkákhoz. A sportból ismerős analitikus, és a hosszú kerülőutakon történő kifárasztás módszere is ugyanazzal a céllal történik: megtudni valami többet. A képalkotás sajátosságai elszakíthatatlanul összefonódnak az öt hivatkozott munkával. Itt egyszerre gondolok a rész- és végeredmények precíz lenyomataira, de főképp a címben rejlő, dinamikus folyamat lassításának egyfajta végállapotaira, a fázisképekbe zárt folyamatokra, amelyeknek önkényesen kiragadott pillanatai mind arra sarkallnak, hogy feltegyem a kérdést: Vajon biztosan nem történt valami rendkívüli, valami a várttól eltérő mozzanat épp a két rögzített kép között? Lehetséges-e a vizualitásra ennyire trenírozott műfajjal rögzíteni egy ennyire széles érzékelési spektrumon értelmezhető folyamatot? (…)

- *Hámori Péter*[28]

  ÉN ÉS ŐK
  Ez vajon róla szól vagy rólam? Nem tudom. Talán inkább róla, BT-ról, mégiscsak ő készítette elő a megfigyelt tárgyakat – fadarabokat, feltéve, ha nincsenek kéznél szappanok. A szappanok márpedig nincsenek kéznél, mivel kitaszít a falhoz, mielőtt elérnénk azokat. Azonban fadarabok sincsenek, mert vagy elúsztatja azokat, vagy porrá égeti és bezárja egy dobozba, vagy egy elegáns megoldással ráengedi a teljes Dunát arra a tárgyra, amit éveken át simogatott, csiszolt, faragott vagy gyújtogatott.

[28] | Hámori Péter: építész, a MOME Építészeti Intézetének meghívott oktatója, a „Pálma" alkotóközösség tagja, a „GUBAHÁMORI" építésziroda társalapító tagja

Mégis mit akar? Írjak a személyesség kérdéséről az építészet oktatásban? Meta szintű építészeti érzékelésről? Írjak arról a teljesen egyedi megközelítésről, amivel hozzányúl gondolatokhoz? Szerintem nem ezt akarja. Vagyis én nem tudok ezekről értekezni, mert annyira erősen egy irányba tart az 1+5 mű, hogy arról kell beszélnem. Számomra nagyon erős élmény volt a D. 365 napja kiállítás, és bár maga a kiállított anyag D.-hez és Eperjesi Ágneshez köthető, a BT által készített asztal értelmezéséhez muszáj előbbiek kapcsolatáról is szólni. A D. által kivájt szappanok ősi erővel hatnak a különböző reprodukciókon, gyönyörű fekete-fehér fényképek készülnek róluk, mintha egy idegen bolygó felszínét néznénk. Bele lehet feledkezni ebbe az idegen világba mindaddig, amíg be nem térünk az asztal helyiségébe, ahol két dolog történik. Egyrészt látunk 365 darab kivájt szappant, betonnal kiegészítve: valaki hozzányúlt D. munkájához. Miért nyúlt hozzá, miért kell kiegészíteni, miért kell egyáltalán kijavítani bárkit is, miért nem lehet úgy tökéletes valami, ahogy a saját maga tökéletlenségében létezik? Számomra ez a kiegészítés aktus (és hogy ez művészi stratégia vagy sem, azt nem tudom eldönteni) arról szól, ahogy a többségi társadalom kezeli a marginalizált egyéneket: ne legyél más, olvadj be, és ha ez nem megy, akkor majd mi megtesszük, hozzád nyúlunk. Kiegészítünk. Lecsendesítünk, ha túl hangos vagy, lekötözünk, ha nem bírsz egyhelyben ülni, kiszürkítünk, ha szivárványszínű lennél, bezárunk, ha nem bírjuk a lényedet. A másik dolog, amely nagyon erős hatással bír a teremben, az az asztal. A betonasztal a betonimplantátumok ellentéte. A betonimplantátumok a többségi társadalomról szólnak, a betonasztal viszont D.-ről. Kitaszít a falhoz, nem engedi, hogy elérjük a vizsgált tárgyat, kényelmetlenül érezzük magunkat a kiszorított helyzetünk miatt. Mi vagyunk D. És D.-nek nincsen kapcsolata a világgal. Nekünk nincsen kapcsolatunk a világgal. („Ez vajon róla szól vagy rólam?") Először azt gondoltam, hogy az 1+5 munka szenvtelen. Szenvtelen, mert felvillantja a tárgyakat, amelyeket vizsgál, de azokat nem teszi elérhetővé. Egy pad, amelyre nem lehet leülni. Egy szék, amelyre nem lehet leülni. Egy móló, amely nincs. Egy szék, amely el van zárva. A tűz, amely nincsen. Nevetséges.

Most az gondolom, hogy ez az 1+5 nem szenvtelen, hanem BT maga, … „mégiscsak ő készítette elő a megfigyelt tárgyakat.” Addig transzformál egy széket, amíg az teljesen el nem tűnik, és még azt a semmit is bezárja egy dobozba. Addig alakulnak át a személyes élmények leiratai, amíg dekódolhatatlanok lesznek, és a titkos leirat is a Duna víztömege alá kerül. Ott van minden, de mégse. Magány. Elvétel. Hoztam is, meg nem is. Schrödinger. Bebörtönzés. A kapcsolatvesztésről beszél, a tárgyak arról szólnak, hogy hiába nézem, hiába akarom teljes mélységében megérteni, feldolgozni, megélni ezeket, nem enged közel hozzájuk. Nem enged közel magához. Távol vannak tőlem az emberek.

- *Juhani Pallasmaa*[29]

  (1.) Kedves Bene Tamás!

  Sajnálom, hogy ilyen későn válaszolok a megkeresésére és a szép publikációra, amelyet volt kedves nekem elküldeni. (…) Átnéztem az „Öt munka, lassítva” projektjét (Égetés, Asztal, Móló, Székek, Pad). Érdekesnek és gondolati síkon provokatívnak találom a kutatás intellektuális/elméleti/konceptuális szerkezetét és programját. Úgy tűnik, a különálló projektek tapasztalatilag is igen megindítóak, legfőképp azok, amelyeket a tűz, a víz és az ár természeti erői fenyegetnek vagy pusztítanak el. A szék, ahogyan magányosan utazik a folyón, és ahogyan hasznavehetetlen a jégtáblákon, különösen megindító. Ha mindegyik projekt zaklatottságba torkollna, az még össze is köthetné az öt részt (talán a gravitációnak és az időnek lehetne további két romboló ereje). Úgy tűnik, hogy mind az öt projekt az emberi alkotások és a világ fizikai valósága közötti szembesítéssel foglalkozik. A metodológia, hogy praktikus és

[29] | Juhani Pallasmaa: építész, építészetteoretikus, építészeti író
HonSAFA, HonFAIA, IntFRIBA
Professor emeritus, Aalto University, Helsinki

konkrét használati tárgyak a költészetet megidéző tárgyakká változnak, dicséretes ötlet, amellyel foglalkoztak már a konceptuális művészet története alatt. Úgy tűnik, a projekt egy vizsgálat egyrészről az agyagot illető kérdések, a (majdnem) hasznosság és az érvek, másrészről a költőiség vagy az utilitarista érték és a mentális jelentés kölcsönhatásáról. A publikáció jól átgondolt. Mindegyik projekt mutat egy belső történetet és narratívát, de az öt projektet össze lehetett volna szőni valamiféle közös és kifejezett (vagy megtapasztalt) szándék, téma vagy behatás mentén. A legfőbb kritikai megjegyzésem az öt projekt összességét érinti: mint mondanak el, mint egy teljes egész? Ahogyan én látom, a kvintettnek lehetett volna egy átfogó, kifejezetten filozófiai, elméleti vagy tapasztalati üzenete. A második kritikai megjegyzésem a konceptualitás és a költőiség interakcióját érinti, ez lehetne az egész projekt központi eleme, de tudományosan/művészileg jobban ki kellene bontani. Milyen következtetéseket vonhatunk le mindebből? Legvégül, szeretnék gratulálni ahhoz a mélyreható szakértelemhez, amellyel megszervezte ezt az összetett, hosszadalmas projektet, és a részletekre fordított átfogó figyelemhez. Őszintén gratulálok és minden jót kívánok az alkotónak és a kollektív munka mögött dolgozó nagy csapatnak.

Juhani Pallasmaa

(2.) Kedves Tamás!

Köszönöm a kedves levelét, melyet április 29-én küldött. Sajnálom a késői választ, ezt annak kell betudni, hogy öt napon át utaztam Helsinkitől 500 kilométerre északkeletre egy tóhoz, ahol a feleségemmel kedves barátaink vidéki házában szálltunk meg. Figyeltük, ahogy eltűnik a jég, és a vándormadarak megérkeznek Délkelet-Európából és Afrikából. Örömmel olvastam a levelét, amely jobban elmagyarázza doktori munkájának motivációját. Teljesen egyetértek a nézetével, miszerint az építészet sokat veszített azzal, hogy eltávolodott a művészettől. Az építész szakma

elfogadott iránya a legtöbb országban egyre inkább szűken szakmai és gazdasági gyakorlatot mutat. Kritikusan figyelem azt a szinte tudományos irányt az építészetben, amely gyakran uralkodik az akadémiában. Számomra az építészet gyakran közelebb áll a személyes vallomáshoz, mint a tudományhoz. Nem szeretem a megoldás szót sem, amelyet gyakran használnak az építészeti projektekre; minek a megoldása? Számomra az igazi építészeti projekt mindig inkább egy személyes vallomás, mint bárminek a racionális megoldása. Egyetértek magával az anyagok fontosságának tekintetében is. A The Thinking Hand című könyvemben írok a dolog és a gondolat interakciójáról. Egyetértek Gaston Bachelard-al (Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter, 1942) abban, hogy a képzeletnek két kategóriája létezik: a forma képei és a dolog képei. Abban is egyetértek a nézetével, miszerint a dolog képei mélyebbek és érzelmesebbek, mint a forma képeit. Mégis, az építészet szinte kizárólag a formával foglakozott, és az anyagokra csak úgy tekintett, mint a kivitelezés szakmai szükségleteire. Különböző országokban vezettem hetekig tartó stúdiómunkákat, amelyek alatt nem engedtem a hallgatóknak, hogy vizualizálják az ötleteiket, ehelyett közvetlenül az anyaggal kellett dolgozniuk. Néhány hallgató azt választotta, hogy a tűzzel dolgozzon, a vizsgálat és a dizájn teljes folyamatát a tűzzel végezték. Montrealban az iskolának fel kellett vennie valakit a stúdióba a város tűzoltóságától, miközben néhány hallgatóm ezt a munkát végezte. Az elmúlt harminc évben arra vezettem a hallgatóimat, hogy különböző érzékeikkel tapasztaljanak és gondolkozzanak ahelyett, hogy a kultúránk korlátozó vizualitását követnék. Az érzékekről és tapasztalatról szóló írásaim végül oda vezettek engem, hogy az egzisztenciális érzéket gondoljam a legfontosabb érzékünknek a művészet és az építészet területén. Egyszerűen arról van szó, hogy a létezés érzékelésén keresztül látunk rá a világra és a műalkotásokra, sokkal inkább, mint Arisztotelész öt érzékén keresztül.

A legjobbakat kívánva,
Juhani

- *Körösvölgyi Zoltán*[30]

  Képzőművészet.
  Képezni, azaz láthatóvá tenni.
  A látás tapasztalás, az általa bennünk létrejött tapasztalat.
  A tapasztalat nem önmagáért való; a világhoz való viszonyunk kutatásának eredménye, annak megismerését, helyzetünk megértését szolgálja. A képek már akkor is létrejönnek (képződnek), amikor a látás (még/már) korlátolt. A képek a közvetlenül látható mögé engedik pillantanunk. Az „Öt munka, lassítva" (ilyen értelemben is) több mint (mű)tárgyalkotás. Megőrződik benne a közvetlen tapasztalat őszinte rácsodálkozása.
  Jé, ilyen a fa?
  Ilyen, amikor elég, elúszik, elsüllyed?
  Így történhet velünk is?
  Elhamvadhatunk, elmerülhetünk, elsodródhatunk?
  Gyermekként mindannyian vágyunk az ilyen természetű direkt tapasztalat szerzésére. Nem a megszerzésére, hiszen nem az eredmény a legfontosabb, hanem magára az aktusra, a folyamatra, a játékra, a kísérletezésre. Mindaddig, amíg el nem feledjük, el nem ássuk, felül nem írjuk ennél fontosabbnak ítélt dolgokkal. Amíg nem iskolázódunk, nem ülünk be a sorba, nem korlátozzuk magunkat negyvenöt percekre. Azután már nem ugrunk páros lábbal pocsolyába, nem égetünk meg fűszálat nagyítóval, nem töltünk napokat homokvár építésével és elmosásával, nem ülünk egész délelőtt a pokrócon nagyszüleink kertjében, kezünkben egyetlen cérnaszálat nézegetve, vizsgálgatva. Lassan elfeledjük, amit szerettünk. Pedig az építészet, ahogy Alberto Pérez-Gómez írja, „különösen épül a szeretetre, a vágyra, az abba történő beleereszkedésre – etikai és politikai pozíciónkat artikuláló, csábító projektek formájában"[1]*. Ez alapvető*

[30] | Körösvölgyi Zoltán: művészettörténész, kutató, a MOME meghívott oktatója, a Liszt Ferenc Zeneművészeti egyetem meghívott oktatója

felelősségünk, ha építészként, építőművészként definiáljuk magunkat, hiszen „Az igazi építészetnek a hagyományos vallások, erkölcsi dogmák és ideológiák veszélyeinek tudatában is sokkal többel kell foglalkoznia, mint a divatos formával, az elérhető otthonokkal és a fenntartható fejlődéssel. [Az építészet] a kiváló lakhely vágyára válaszol, amely szeretettel adja meg az álmainkra rezonáló rend érzését, és hozzájárul ahhoz az adományhoz, ahogyan emberekként a halandó világban élhetünk."[2] Bene Tamás öt munkájának cselekvései rítusok, amelyekkel „kísérletet tesz az idő lelassítására", a visszatérésre ahhoz a megismerésre nyitott állapothoz, amelyben Peter Handke megfogalmazásával „Mikor a gyermek még gyermek volt, / Önfeledten játszott", valamint annak elkerülésére, amely szerint „És bár ma is ég a tűz, / Csak a munkában vet lángot."[3]

[1] | Alberto Pérez-Gómez, Built upon Love: Architectural Longing after Ethics and Aesthetics (Cambridge, MA és London: MIT Press, 2006), 5.
[2] | Uott, 4. Idézi: Samer Akkach, „A hiány jelenléte: Szakrális design napjainkban (2)", ford. Körösvölgyi Zoltán, Helikon 2020/3, (2020): 461.
[3] | Peter Handke, „A gyermekkor dala", ford. anonim, Magyarul Bábelben, forrás: https://www.magyarulbabelben.net/works/de/Handke%2C_Peter-1942/Lied_Vom_Kindsein/hu/42786-A_gyermekkor_dala, 2021.04.15.

- *Veres Bálint*[31]

Nyelvi fordulat (linguistic turn), képi fordulat (pictorial turn), posztmodern fordulat, mediális fordulat (medial turn), anyagi fordulat (material turn), testi fordulat (corporeal turn), társadalmi fordulat (social turn), részvételi fordulat (participatory turn) és megannyi egyéb, új perspektívát nyújtó fordulat igyekezett újrakeretezni az építészet témakörét (is) az elmúlt fél évszázadban. Ezek, tendenciáikat illetően, az építészet tapasztalatát vagy az építészeti tetteket kiváltó szándékokat, célokat voltak hivatottak árnyaltan és újszerűen megragadni. Alapvető képletük minden különbség

[31] | Veres Bálint PhD habil.: esztéta, a MOME Doktori-DLA program vezetője, habilitált egyetemi docens

ellenére meglehetősen konzisztens: valaki vagy valakik, valamit vagy valamiket, valamilyen okból vagy célból megterveznek/felépítenek/átépítenek/elbontanak. Alany, tárgy, állítmány, esetleg valamilyen határozóval kiegészítve; bárhogyan is cserélgetjük a zsetonokat, a képlet struktúrája változatlan marad, és az építészet érzékelése és észlelése e képlet mentén alakul. Így aztán magától adódik a kérdés: vajon mire gondol Bene Tamás, amikor az építészet metaszintű érzékelésére és észlelésére hivatkozik? A felületes szemlélő számára úgy tűnhet, hogy a fenti diskurzusokhoz hasonlóan ő is az építészeten mint tárgyi tényálláson túlira: szubjektumokra, ágenciákra, értékekre, intenciókra és jelentésekre koncentrál. Ám amint belemerülünk munkáinak atmoszférájába, nyilvánvalóvá válik, hogy számára éppen az kerül tökéletesen fókuszon kívülre, ami az építészet mentális, intellektuális, spirituális, szociális vagy éppen hatalomtechnikai túlnanja. Az építészet okai és céljai is egyaránt a ködbe vesznek, és ami helyettük az előtérbe kerül, az az építészet mint megtörténés, valamiféle alany nélküli (vagy beazonosíthatatlanul sok alanyhoz tartozó) esemény. Névszói jelleg helyett sokkal inkább egy igei karakter. Ugyanakkor a Benében működő alkotói-kutatói szándék, amelyet a képzőművészet sajátos eszközeivel juttat érvényre, érzékelhetően nem arra törekszik, hogy az építészet eseményét valamilyen külső nézőpontról lefényképezze (noha az állandóan társuló médium, a fotográfia ezt sugallhatná), hanem, hogy bejáratot találjon ebbe a vég nélküli történésbe. Ha egy esemény meghatározható kezdettel és egyértelmű befejezéssel bír (vegyük a sportmérkőzés példáját), akkor a bekapcsolódni vágyó számára a megfelelő időzítés és követési sebesség elsőrendű kérdéssé válik. Ilyenkor rá kell hangolódnunk a történés ütemére. Ám ha az esemény inkább egy kezdettelen és végeérhetetlen történés jellegével bír, akkor a legtöbb, amit tehetünk, hogy ráhagyatkozunk ismeretlen dinamikájú sodrására. Ahogyan az építészetet közönségesen érzékelni szoktuk, olyan célirányos emberi tevékenységként jelenik meg, amely okok, célok, erőforrások, eszközök és időkeretek abroncsai közepette igyekszik fizikai entitásokat, és hozzájuk tapadva kisebb-nagyobb narratívákat létrehozni. E narratívák optimálisnak

tekintett esetben mindig valamilyen sikertörténetet tartalmaznak. E sikertörténetek ígéretei hatják át a teljes építészeti-építési praxist, amint az a projekt eszméjével, léptékével és mértékegységével identifikálja magát. Bene Tamás doktori mestermunkájában az a figyelemre méltó, hogy az építészetet ettől radikálisan eltérő módon érzékeli és érzékelteti. Meglátásom szerint szándékai kifejezetten a mi az építészet? kérdését kívánják letéríteni mindazokról a pályákról, amelyek a fenti alany-tárgy-állítmány képlethez és a projektum eszméjéhez igazodnak. Az „Öt munka, lassítva" és a hozzájuk kapcsolódó szerzői kommentárok egyszerre tűnnek az építészet érzékiségének radikalizálását hangoztató elgondolások visszhangjainak, és egyszerre fordítják el a tekintetet a szenzuális dimenzióról. Paradoxonnal élve azt mondhatnám, hogy az építészet nemtárgyi dimenzióinak érzékiségét hirdetik. E paradox igényhez pedig a lassulás gesztusát használják, és erre invitálják a munkák befogadóit, gondolkodásra meghívott tanúit is. A gondolkodás ugyanis valóban képes lelassulni, közel kerülni egy zéró állapothoz. Az érzékelés képtelen ilyen fokú lassításra: a szem idegesen vándorol az adódó látómezőben, a fül vadállatként csap le a legkisebb neszre is, a bőr képtelen huzamosan lassítani az égető meleg vagy a dermesztő hideg befolyását, az orr számára pedig csupán néhány molekula elegendő ahhoz, hogy belemerüljön egy általános szagérzetbe. A gondolkodás viszont feltartóztatja önmagát: apóriákba téved, kérdéseken akad fenn, paradoxonokban horgonyzik le, átadja magát a szemlélődésnek. Ahogyan én értem Bene munkáit, az építészet nem a létrehozásra (vagy pusztításra) irányuló szándékban és nem az eredményként felmutatható tárgyban vagy (üres) helyben, hanem sokkal inkább olyasmiben nyilvánul meg, ami megesik mindennel az ég alatt: emberekkel, gondolatokkal, anyagokkal, dolgokkal, eszközökkel, környezetekkel. Valamiféle zajlás ez: aszinkron folyamatok viszonyrendszere, akárcsak az olvadó folyó úszó jégrétegének, futó- és mélyáramainak heterogenitása, amelyeket a meder egysége mégis valamiképpen összefog (Bene vonzódása a vízhez és a tűzhöz nem véletlen). A zajlásként megragadott építészetben emberek, gondolatok, anyagok,

dolgok, eszközök és környezetek kalkulálhatatlan csereviszonyokba és kölcsönhatásokba lépnek egymással, s e kölcsönhatások, ha valamiképpen nyomot is hagynak maguk után, senkinek sem címzett, senki által nem olvasott, és általában éppenséggel kiolvashatatlan jeleket formálnak. Bene munkája – nagy erejű képzőművészeti metaforák révén – meghívás e zajlás szemlélésére, a visszafordíthatatlan áramlásokra történő ráhagyatkozásra, az alig silabizálható jelek felfedezésére és arra az igényre, hogy gondolkodásunk lelassuljon, a projekciós késztetések elcsituljanak, és szabaddá váljon a figyelmünk egy pillanatra széttekinteni a létezés architektúrájában.

- *Zétényi Zsófia*[32]

„Iszonyú kötelesség az emlékezés! S ha én is odaleszek, amit elfelejtettem vagy elmulasztottam megírni, nyomtalanul elvész, mint ahogy Rabelais mondja: Depuis n'en fut parlé. La mémoire en expira avec le son des cloches lesquelles quarillonuerent à son enterrement. (Aztán már nem emlegették. Emléke elenyészett a harangszóval, amely temetésén kongott.) …Mondhatni, memoár ez. Memoár-rom."
Esterházy Péter: Kis Magyar Pornográfia

Kísérlet egy titkos autonóm módszertan megfejtésére

Adott egy egyenlet, melynek értelmezési halmaza és eddigi öt eredménye ismeretes, viszont a műveletek sorrendje és összetétele ismeretlen. Az értelmezési halmaz az idő lelassítása. Az öt eredmény az égetés, az asztal, a móló, a szék és a pad. Megfejthető-e, hogy mi az egyenlet? Megfejthető-e, hogy milyen összefüggések, döntések mentén alakulhattak ki a munkák

[32] | Zétényi Zsófia DLA: építész, kutató, adjunktus (Széchenyi István Egyetem) az „RJZS Architects" társalapító tagja, a „Pálma" alkotóközösség tagja

ebben a formában és sorrendben? A feladvány szövegének és anyagainak többszöri áttanulmányozása és átgondolása után, az alapinformációk mellett újabb támpontokra is fény derül.

– Számozásuk alapján az eredmények (munkák) sorrendje lényegesnek tekinthető.

– Az egyenlet előzménye a székúsztatás (feltételezhetően azonos értelmezési halmazban van az öt munkával; azoknak eredője).

– Az egyenlet záradékának tekinthető annak titkosítása (a jelen felkérés) és újbóli feltárása (a jelen felkérésre írt szöveg).

A jelenkori pszichológia, ezen belül is a kognitív pszichológia és az ideggyógyászat közös témaköre az emlékezés, amelyet az 1960-as évek óta három fő, egymásra épülő mozzanatként határoznak meg: kódolás, tárolás és előhívás. Lehetséges-e, hogy az öt munka, amelyek az idő lassításával összefüggésben születtek, egy emlékezethez hasonló folyamat állomásai?

cím – emlékezeti fázis – emlékezeti absztrakció
Égetés – kódolás – keletkezés az elmúlásért
Asztal – előhívás – elmúlás a keletkezésért
Móló – tárolás – emlék
Székek – kódolás/tárolás – elmúlás az emlékért
Pad – kódolás/tárolás/előhívás – az elmúlás emlékének keletkezése

A fenti kísérlet alapján feltételezhető egy következetes építkezés. Mintha az emlékezet három mozzanatát először egyenként, külön-külön begyakorolná az első három munka. Majd, amikor már mindegyik szakasz gyakorlatba lett ültetve, a negyedik, illetve ötödik lépésben összeáll a folyamat. A kísérlet nehezen zárható le, értékelni is csak további kérdések formájában lehet: Van-e jelentősége annak, hogy az első három munka az emlékezés mozzanatait látszólag véletlenszerű sorrendben dolgozza fel? Ha a kódolás és előhívás között megtörténik a tárolás, mennyire bízhatunk abban, hogy az, ami kódolva, majd tárolva lett, ugyanaz a jelentés marad, mint amelyet később előhívunk belőle? Van-e az emléknek olyan része, amely keletkezése

során érintetlen marad? Lehet-e egyáltalán érintetlenségről beszélni abban az esetben, ha egy műalkotás létrejöttének és tönkremenetelének jelentősége egymással vetekszik? Létezik-e, hogy a jégen elúsztatott szék önmagában egy nagyobb volumenű kódolás; az öt munka együttese tárolja a létrehozott kódot; a folyamatból írt szöveg pedig mindennek az előhívása?

Reflexiók a reflexiókra

A reflexiók feldolgozása során megfogalmazódott gondolataimat néhány kulcsfogalom köré csoportosítva osztom meg:

- Zajlás[33]

Lényegében úgy élem meg az építészetet, illetve az építészethez való közelítést, mint a második gyerekkoromat, ahol minden újra felülvizsgálat tárgyává válik: egy másik síkon, már a fogalmi ismeretek közegében. Nem az építészet esztétikai és intellektuális összefüggéseire vagy legitimitási kérdésekre gondolok, hanem arra, hogy bizonyos dolgok a környezetünkben miért olyanok, amilyenek, és miért váltják ki a legkülönbözőbb érzeteket, illetve hogy ezek mennyiben olvashatók a számunkra. A generatív nyelvészet nézőpontjához tudnám ezt hasonlítani, amely birtokában van ugyan a nyelv ismeretének, de nem magával a nyelvvel foglalkozik, hanem annak alakulásával, változásával és a nyelvet használókkal. Azok a történetek érdekelnek, amelyek az épített környezet által válnak észlelhetővé, átélhetővé, amelyek térben és időben megjelenítik, hogy miként vagyunk vagy voltunk a világban. Nem konkrét, lokális viszonyok vizsgálatára gondolok, hanem csupán a megfigyelés és megélés fontosságát emelem ki, illetve azt, hogy ezeket az élményeket már az észlelés pillanatában érdemes átengedni magunkon, mint egy szűrőn, aztán lesz, ami fennmarad, és lesz, ami elvész. A pozíciók/ helyzetek folyamatosan áramlanak körülöttünk, miközben helyet változtatunk, változunk, és a környezetünk is alakul – általunk vagy tőlünk függetlenül. Ennek a téri és szellemi diverzitásnak az észlelése jelenti a második gyerekkoromat, ami talán az utolsó is egyben. A világra tekinthetünk úgy, mint arra a helyre, ahol az általunk észlelt dolgok történnek, egy színtérre, amely megjeleníti a múltat, ahol a jelen zajlik, és ahol a jövő keletkezik. Ha a környezettel kapcsolatos gondolataink fókuszát erre a színtérre fordítjuk – magunkat arról a legkevésbé sem leválasztva –, akkor a terek, a tárgyak és az anyagok sokkal árnyaltabb olvasatukat kínálják fel nekünk. Ennek a belátásnak a birtokában már nem jelent valódi izgalmat, hogy egy épületről

[33] | Ezt a bekezdést részben a Veres Bálinttól kapott reflexió inspirálta. (2021. 04. 07.)

pusztán a saját valósága, saját térbelisége mentén gondolkodjunk; teljesen más érdekek mentén, új, eddig figyelmen kívül hagyott értékek kerülnek előtérbe, melyek egy eltérő építészeti gondolkodást építenek ki. A gazdasági imperatívuszok kizárólagos követése felszínessé és sikerorientálttá teszi az építészetet, tülekedő versenyhelyzetet eredményez a szakma szereplői között. Az így előálló építészeti szemlélet kirekeszti mindazokat a meggondolásokat, amelyek szükségesek ahhoz, hogy az építészeti munkára mint értékteremtő tevékenységre tekinthessünk. Az építészet felelőssége, hogy mit kezd az innovációval, az új lehetőségekkel, illetve hogy azok milyen artikulációt kapnak általa. A világra tekinthetünk úgy, mint arra a helyre, ahol az általunk észlelt dolgok történnek, egy színtérre, amely megjeleníti a múltat, ahol a jelen zajlik, és ahol a jövő keletkezik. Ha a környezettel kapcsolatos gondolataink fókuszát erre a színtérre fordítjuk – magunkat arról a legkevésbé sem leválasztva –, akkor a terek, a tárgyak és az anyagok sokkal árnyaltabb olvasatukat kínálják fel nekünk. Ennek a belátásnak a birtokában már nem jelent valódi izgalmat, hogy egy épületről pusztán a saját valósága, saját térbelisége mentén gondolkodjunk; teljesen más érdekek mentén, új, eddig figyelmen kívül hagyott értékek kerülnek előtérbe, melyek egy eltérő építészeti gondolkodást építenek ki. A gazdasági imperatívuszok kizárólagos követése felszínessé és sikerorientálttá teszi az építészetet, tülekedő versenyhelyzetet eredményez a szakma szereplői között. Az így előálló építészeti szemlélet kirekeszti mindazokat a meggondolásokat, amelyek szükségesek ahhoz, hogy az építészeti munkára mint értékteremtő tevékenységre tekinthessünk. Az építészet felelőssége, hogy mit kezd az innovációval, az új lehetőségekkel, illetve hogy azok milyen artikulációt kapnak általa.

- Hétköznapiság

A mai társadalom egyre kizárólagosabb módon képekkel kommunikál, ami a fókuszvesztés kockázatával fenyeget. A műtárgyként kezelt, steril esztétikaként láttatott építészeti tárgy képzete, amely értelemszerűen nagy hangsúlyt kap a túlhajtott vizualitásban, megtévesztő és hamis képet alakít ki építészekben és

nem építészekben egyaránt. Az építészet ilyen reprezentációja hasonló modellt követ, mint az idealizált testábrázolások, amelyek kockázata, hogy megképződik az érzet: én is ilyen szeretnék lenni, azaz én is valami hasonlót szeretnék létrehozni. A képi információ, a szinte groteszk módon felerősített felbontás ellenére, mindig kis felbontású, a célnak megfelelően kódolt, egyszerűsítő, egyértelműsítő, előnyös, hangos, stb, így a fetisizálásukkal egyre gyengül a képességünk, hogy a teljesség iránt érdeklődjünk. Egy ház létrehozása rengeteg intellektuális és fizikai energiát vesz igénybe. Mindezek az energiák és erőfeszítések nem érzékelhetők a frissen elkészült épületet dokumentáló fotókon. Egy új épületen mindig érezhetők feszültségek, amelyek abból adódnak, hogy az átadás pillanatában még nem engedték keresztül rajta a mindennapi életet, amely valódi építészeti művé teszi majd az elkészült szerkezetet. Még érzékelhető az építési aktus időbeli közelsége, még érezni az építőanyagok szagát, és még semmilyen használatból adódó lenyomat vagy aura nem tapasztalható, csak az építés mozdulatai, és a testet öltött, térré lett gondolati koncepció, amely a ház alakításának vezérfonalát jelentette. Az épület helyzete ezen a ponton a legkritikusabb, itt dől el, hogy képes lesz-e betagozódni az életbe, vagy hervasztó avulás veszi kezdetét, amelyben a projektált értékek hamar elillannak. Ha a betagozódás sikerül, akkor a kiinduló narratíva folyamatosan gazdagodni fog, és egyre tisztább, rétegzettebb identitássá növi ki magát. Ez az identitás már leválik az alkotókról, és a hely identitásává válik, amelynek részei a helyet belakó emberek is. A hétköznapiság felé forduló tekintet a színtér felé közelít, és az inspirációt már nem a képekben keresi, a késztetése nem prekoncepcionális, hanem fokozatosan kialakuló, valódi tartalmakat rögzít, amelyek észlelése arányosan és organikusan tovább alakítja a nézőpontot. A spontán építészetnek nevezett jelenség esztétikájában kézreállóbban megjelenik a fentiekben vázolt probléma. Gondoljunk egy egyszerű nyaralóra vagy üzemi épületre, amelyet már régóta használnak. Az idők során folyamatosan felmerülnek új, a használatból származó igények, amelyek okán az épület kiegészül például egy előtetővel, járdával vagy egyéb szerkezetű bővítéssel, melyek már eltérő élethelyzetekben, esetleg más anyagi feltételek között keletkeztek. Ha a felmerülő igényekre tempós és értelmes választ adnak,

az eredmény sokszor egy működő, őszinte és jóízű hozzáépítés lesz, amely valódi, strukturális részét képezi a színtérnek. Ugyanakkor, ha valaki az álmai házát akarja elképzelni és megalkotni – temérdek kép, vágy és prekoncepció által elkábítva –, az gyakran vezet artikulálatlan és spekulatív épület-szörnyekhez. Ugyanez a folyamat figyelhető meg építészeknél is, azzal a különbséggel, hogy esetünkben mindezt tanult és alkalmazott ismeretek is alakítják, de a lényeg, a végeredmény ugyanaz. Kialakul egyfajta kényszeres és hiú magunkra utaltság, hübrisz, amelynek eredményeképpen hamis és felesleges házak keletkezhetnek, vagy olyanok, amelyek rendelkeznek ugyan szakmai értékkel, de a tervezettségük mértéke önmagukba záródó kompozícióvá teszi őket. Minden részük túlhatározott és befejezett, gondolatilag hasonló mértékben terhelt építmények, mint mondjuk az emlékművek. Az épületállomány szerényebb és másfajta értékekben keresett identitásképzési ambíciója hatalmas spórolást és bölcsességet jelentene, valamint egy, a társadalomra átsugárzó szemléleti és arányosságbeli hozzáállást is, ami az ízlésformálás mechanizmusának fontos részét képezné. A hétköznapiság észlelése és megértése levegőt és komolyságot ad az építész gondolatainak.

- Szellemi kontextus

A gyalu élének tökéletesre munkálásában az a gyönyörű, hogy az empirikus munka ismétlése és időbeli kiterjesztése olyan szintű kapcsolatot alakít a mester és az anyag között, amit az emberi test érzékszerveinek felbontása a jelenidőben képtelen detektálni, viszont egy kiterjesztett tapasztalat, a generációkon átívelő, megosztott értelem egy olyan kollektív szenzibilitást jelent, amely az anyagok természetére egy molekuláris szintű rálátást biztosít, illetve azt, hogy a behatás, amit az ember a testével az anyagon okozni képes, az kapcsolatban áll az adott anyag jelenidőben érzékelhetetlen természetével. Ha asztalosműhelyben járunk, érzéki szinten átélhetjük a transzformatív munka egy olyan éthoszát, amelyet a magam számára irányadónak gondolok. Látni sokféle gépet és szerszámot, amelyekkel megmunkálható a faanyag, ez az organikus formájú, „nőtt” struktúra. A transzformáció különböző lépéseken keresztül történik, amelyek

sorrendiségét és kombinációját az elérni kívánt sztereometrikus forma jellege, összetettsége határozza meg. Egy ilyen műhelyben jellemzően három „energia” tapasztalható[34], ezek alakítják a hely atmoszféráját. Az első ilyen a faanyag átható jelenlétén és annak érzéki befogadásán alapul: a látványon, a szagokon, a tapintáson, az anyag térfoglalásán, valamint a mozgatásából és a feldolgozásából adódó munkán. A másodikat a technológia jelenléte adja, amely a faanyag mint szerves matéria mély ismeretére épül és az emberi testet köti össze az anyaggal. Ezek a gépek még az információs technológiai forradalom előtti gépfogalomra épülnek, ezért úgy lettek kialakítva, hogy a különböző beállításokat és az anyagokkal való táplálását az ember végezze el. Az asztalos a kezében fogja az anyagot, és a gép útmutatása szerinti erőket fejti ki, hogy a szándékolt alakítás megtörténjen, kéziszerszámokkal történő munka esetében pedig a gyalupadba fogott, statikus anyaggal dolgozik. Utóbbi szabadabb testi viszonyt enged meg, amelynek szintén megvannak a maga szabályszerűségei; ennek jegyeit a szerszámok kialakításán olvashatjuk le. A harmadik energia intellektuális síkon érzékelhető: az elkészítendő dologban, illetve annak autonóm, esztétikai értékeiben, tervezettségében, valamint a technológiával való kapcsolódás képességében jelentkezik. A készülőfélben lévő tárgyak hordozzák a műhelyek minden aspektusát, funkcióját és vitalitását. Munkával és szaktudással szellemi jelenlétet sűrítenek az anyagba. Egy olyan műhely esetében, ahol nem diverz, összeszerelő munkálatok folynak, hanem nyersanyag megmunkálásával zajlik a tárgyalkotás, az anyagnak egyfajta apoteózisa történik meg, ami az előbb tárgyalt szempontok összességéből következik, hiszen az anyag felől vezethető le valamennyi igény és szabályszerűség. De ez a rang valójában nem az anyagé, hanem mindazon tudományos és tapasztalati ismeretek – valamint az értékteremtő munka iránt megképződő alázat – összességét illeti, melyeket a különböző mesterségek az adott nyersanyag körül felhalmoztak. Aki szeretettel és értőn végzi a mesterségét, differenciált és mély viszonyt alakít ki a használt anyagokkal. Az asztalosműhely példájával azt akartam érzékeltetni, hogy az ilyesféle viszony milyen szenzitív kapcsolatot tud meghatározni egy térrel

---

[34] | *„(a szenzibilitás) A dolgok értelmének észlelése tulajdonképpen erejük megértése, tehát hogy a dolgok lehetőségek: a környezet jövőjének előérzete, tisztánlátás.”* Alphonso Lingis (1996): *Érzékelés: az érzékenység értelme*. Budapest, Typotex, 2021. 177.

és/vagy tevékenységgel/mesterséggel. Ezeket a szempontokat tartom egy építmény léptékében is az alapvető értékhordozó tartalmaknak, amelyek az anyag és a szándék összefüggésében keletkeztek, amelyek már pusztán ebben az együttállásban elegendő érték létrehozását jelenthetik. Ugyanakkor ez inkább csak egy tapasztalati élmény, amely a tervező „felettes énjét” mint belső navigációs eszközt gazdagíthatja. Az építészeti fókuszt az elsődleges síkon sokkal megragadhatóbb és érthetőbb dolgok alakítják: a fizikai dimenziók mozgástere, gazdasági, illetve fenntarthatósági szempontok, a különböző szabályozásoknak való megfelelés, valamint a megrendelő igényeinek a megfejtése és kielégítése.

- Gondozás

A környezetünkre egyfajta kertként is tekinthetünk, ahol az élő és az élettelen dolgok állandóan változó viszonyban, kölcsönhatásban állnak egymással. A mi feladatunk, hogy egyensúlyt alakítsunk ki ezen a rendszeren belül, és el kell tudnunk fogadni, hogy vannak fiatal/új és koros/régi szereplői is ennek a világnak, amely csak így tud harmonikus lenni. Ez a felfogás éppúgy érvényes a környezet mindennapos használatára, mint a spekulatív tervezői megközelítésre. A folyamatos és indokolatlan óvás nem más, mint az idő tagadása, hasonlóan a hanyatló és magára hagyott környezethez, amelyet a funkció elkoptatott, és amelyet nem kísér regeneráció, megújulás. Az épített környezet, a ház többnyire élettelen anyagainak is különböző életciklusaik vannak, akár az egyes növényeknek, így ezek differenciált szemléletet és törődést igényelnek. A törődés/gondozás annyit tesz, mint elfogadni az időt, az idővel együtt létezni. A tervezői identitás onnan táplálkozik, amerre tekint. Véleményem szerint olyan tervezői szemléletre van szükség, amely a tekintetét és az érdeklődését nem csupán elitista irányba fordítja, hanem át tudja sugározni azt az energiát és szemléletet, amelyet birtokol, a környezetünk legkülönbözőbb helyzeteire és kihívásaira. Ezáltal sokkal demokratikusabb, érthetőbb és emberközelibb helyzetekben is meg tudna mutatkozni a tevékenység, amellyel foglalkozunk.

Zárás

A doktori munkának azzal a prekoncepcióval indultam, hogy a munka során keletkező anyagok egy sokféleképpen olvasható könyv formájában jelenjenek meg. Mindenekelőtt azt tartottam fontosnak, hogy ez a manualitásra épülő munkafolyam létrejöjjön, és azt a lehető legalaposabban dokumentáljam fotókkal, rajzokkal, szövegekkel. Minden projekt esetében igyekeztem a tervezettséget a lehető legátfogóbban alkalmazni, egyrészt a koncepció, a folyamat, az esztétikai rétegek, másrészt konkrét módon a munkák eredendő tárgya, alapanyagai, sőt, a segédszerkezetek, technikák, technológiák, installatív elemek, illetve a dokumentáció tekintetében. Azt gondolom, hogy ez a részletekre kiterjedő tervezettség egyrészt rokonítható az építészeti nézőponttal, ahol számtalan funkcionális aspektussal kell szembenézni, és számtalan különböző kompetenciával együttműködni ahhoz, hogy az építést alkotó folyamatok végbemenjenek, másrészt leveszi a fókuszt az eredményről mint tárgyiasult műről, azzal, hogy folyamatok értékét hangsúlyozza, amelyek elvezetnek a megvalósulásig, és azon túl, a dokumentációval, illetve ezzel a könyvvel. Utóbbi révén valamiféle párhuzamosság alakul ki a mű létrejötte és az átadása között. Illetve esetemben talán nem is beszélhetünk konkrét tartalomátadásról. Ahogy Gernot Böhme fogalmaz a munkákra adott reflexióiban, (...) egyszerűen fog néhány tárgyat és átgondolja, mit tudna velük kezdeni, ez maga a mű, egy performansz. Tehát a produktum nem más, mint ezeknek a performanszoknak a maradványa (...)[35] A munkám végén magam i s erre az álláspontra jutottam. Úgy gondolom, hogy végsősoron ennek az egész kutatásnak az volt az értelme, hogy ezeket a folyamatokat végigcsináltam és dokumentáltam. Az anyag heterogenitása, a tartalmak nyitottsága révén mindazonáltal lehet hozzá csatlakozni, és ebben az intuitív megértésnek fontos szerepe lehet. A könyvben igyekeztem a munkákat absztrakt és nyers vizualizációval, leíró és intuitív narratívákkal kísérni, illetve befoglaltam azokat a reflexiókat, amelyek segítették a magam számára az eltávolodást. Alkotó emberként és művésztanárként tudatában vagyok a művészeti tudás, tapasztalat átadási nehézségeinek, közelítő jellegének. Annak ellenére, hogy a könyv hagyományos értelemben vett oktatási segédanyagként nyilvánvalóan nem

[35] | Gernot Böhme munkámra adott reflexiójának részlete (2021. 02. 20.)

alkalmazható, azt gondolom, hogy kutatásomban a módszertannak nagyobb jelentősége van, mint az egyes munkáknak maguknak. Úgy is fogalmazhatnék, hogy nem a munkák voltak a fontosak, hanem az autonóm nézőpont felvétele, az eljárás, amelynek eredményeképp keletkeztek. Végezetül szeretnék beemelni egy rövid szöveget, amit Varga Ferenc szobrász írt az egyik munkájáról, amit akkor készített, amikor Japánban volt ösztöndíjas a kiotói egyetemen, mert nagyon közelről érintkezik azzal, ahogyan a saját öt munkámról gondolkodom, a folyamat végén. A szöveg címe: Huszonkét nap, kettesben egy kaviccsal.

> *„Egy 2000-ben készített művem jelentette gondolkodásomban a fordulópontot. Ez a mű egy gyalogút volt. Választottam egy kavicsot Kiotóban egy közeli autóparkoló sóderéből, és zsebembe téve elmentem vele északnyugatra, a Japán-tengerig. Ott megmostam a kavicsot a tengervízben, majd visszagyalogoltam vele Kiotóba. Útnak indultam ezután délkelet felé is, és zsebemben a kaviccsal elgyalogoltam a Csendes-óceánig. Az óceán vizében is megmostam a kavicsot. Visszatérve Kiotóba, letettem a kavicsot az autóparkoló sóderébe, oda, ahonnan felvettem. Huszonkét napon át, összesen 960 km-t gyalogoltam, télen, egyedül, azaz kettesben a kaviccsal. A kavicson nem látszott semmi változás. Ez a gyalogút abban különbözött a land art művészek korábbi zarándokútjaitól, hogy amíg ők rendszerint fényképpel dokumentálták az útjukat, én egy kaviccsal. A fénykép a valóság látványának másolata, a kavics viszont magának a valóságnak egy darabja. Azzal, hogy az utat nem fotóval, hanem egy kaviccsal dokumentáltam, feláldoztam a láthatóságot, ugyanakkor, beletéve a cselekedetet egy kavicsba mint kapszulába, a feláldozott látvány helyett magát a valóságot nyertem el. Kívülről nézve úgy tűnhet, hogy ezzel a művel elfogadtam a művészet határainak kiterjesztéséről szóló paradigmát, és magam is hozzájárultam, hogy tovább táguljon a művészet fogalmának köre, amely kör már amúgy is végtelen sugarú körhöz hasonlatos. Valójában viszont éppen e mű elkészítése közben, a 22 napos gyaloglás alatt erősödött meg bennem a tudat, hogy szép dolog az új keresése, de mit sem ér, ha az az ára, hogy nem használom a kezem*

> *munkáját és a szemem látni tudását. A tehetségnek és a tudásnak, a kéz munkájának és a szem látásának ontológiai jelentősége van, és ezek megtagadása pazarlás. Ettől fogva fokozatosan elvesztette értelmét számomra minden egyéb motiváció, és egyre tisztábban fogalmazódott meg bennem: nem kereshetem másban a szoborfaragásra hívó késztetés okát, mint abban a vágyban, hogy használni kívánom a kezemet és a szememet. Viszont pusztán azok a szavak, hogy „mozog a kezem" vagy „lát a szemem" olyan mély jelentést hordoznak, hogy a szobrász munkájáról szóló magyarázatomhoz más kiindulópontot nem tartottam érdemesnek megjelölni."*[36]

Gyerekkoromban, a családi utazások során sokszor gyűjtögettünk kavicsokat, kagylókat, csigákat a tengerparton. Minden nap találtunk néhányat, amelyeket szépnek és megőrizendőnek tartottunk. Ezek egyre halmozódtak a szállásunkon. Az apró képződményeknek igazából csak addig volt jelentősége, amíg kerestük őket, és rájuk leltünk. A keresgélés vagy a rátalálás kulcsfontosságú momentumok, még olyankor is, ha nem tudjuk, mit is keresünk valójában. Az egész tettet inkább a hely megismerésének vágya fűti, mintsem egy konkrét dologra való rábukkanás ígérete. A gyűjtemények azután általában ott maradnak, ahol találtuk őket, mert amikor csomagolni kell, már nem annyira fontosak, inkább terhet jelentenek, elég az emlékük. Később, felnőttként, már van ebben tapasztalatunk, tudjuk, hogy hova vezet mindez, mégis jólesik a keresgélés. Valahogy így gondolok erre a munkafolyamatra is, amit az elmúlt években végeztem. „A fenomenológia csak a fenomenológiai módszer révén hozzáférhető."[37]

---

[36] | Varga Ferenc: *Szoborfaragásról a technokultúra és a tömegmédia korában (Tézis a szobrászatról a szobrászat antitézisének idején)*, DLA-dolgozat, Kiotói Városi Művészeti Egyetem, Képzőművészeti Kar, 2005, 7-8.
[37] | Maurice Merleau-Ponty (1945): *Az észlelés fenomenológiája*. Sajó Sándor ford. Budapest, L'Harmattan, 2020. 8.

Egy kisgyerek üldögélt 1946-ban egy nyár végi kertben. Méltán parknak is nevezhetnénk, fenyőfák és tölgyek álltak benne egymástól olyan távolságra, hogy közöttük tágas helyek képződtek. De a lombozatok fent összeértek, így az egész fedve volt. Az ágakból és levelekből álló födémet a fák törzsei hordták, csarnokféle teret alakítva. Az aljnövényzet ritkás volt, és az egykori ápoltság nyomai tűntek el benne lassan.

E térben két kisebbfajta (kb. 10 x 10 alapterületű), kétszintes épület állt, magas tetővel, egymástól 100 méterre, méretükhöz képest elég nagy távolságban. Határozatlanul historizáló, a századfordulón szokásos építészeti tagolásokkal és tagozatokkal épített házak voltak, sokat takartak belőlük a szomszédos növények. Valaha - talán nem is régen - bennük és körülöttük is gondos rend lehetett, akkor azonban már, amikor a gyerek megpillantotta őket, csak egyetlen poros, lomha, szolgaféle ember dolgozott itt, vagy nem találva semminek a helyét, vagy akár tudatosan, akár önkéntelenül nem akarva emlékezni. Így a berendezési tárgyak és a kerti eszközök, azok maradványai kezdtek szétszóródni a park felületén.

Mondom, 1946 volt. Apámnak, úgy látszik, maradt még némi pénze (a háború előtt már neves építész volt), és két kisgyermekét jónak látta dajkájukkal együtt felhelyezni a sváb-hegyi Jármay-panzióba, hogy kihevernék az ostrom megpróbáltatásait. Még házitanító is járt fel a hegyre, célszerűen egy sánta, alacsony, réveteg, a botját mindég a kezében tartó ember, Pálos úr.

Sokszor gondoltam jóval később is erre a helyre, képzeletemben könnyen fel tudtam sorakoztatni a részleteit. A félálombeli képek teljesek voltak mindig. Látnom lehetett a rőt mókusokat, amint az egyik fáról a másikra repülve surrannak át, a reggeli madarakat, akik termésekként ültek mozdulatlanul az ágakon, csak a csőrüket nyitogatva, mint valami kis zenélő gépezetek. Sokat néztem felfelé, ama szétterülő lombozatszint irányába, mert lígézni kellett, feküdni a reggeli hűvösségben kint egy nyugágyon, lópokróccal letakarva. De sokat mozgolódtunk is öcsémmel a kert zegzugaiban. A telek hátsó határa mentén egy keskeny (1,50 méter széles) kis gyalogút vezetett, amiről csak a bennszülöttek tudhattak. A

parknak ez a része különösen eldugott és rejtélyes volt, kis gyerektanyánkat is itt ütöttük fel.

A képek tehát, amelyek lerakódtak a gyermeki képzelettár rekeszeiben, sokfélék voltak, soknézetűek. Mégis a többi elé helyezkedett egy fő-kép. Ez a Rege út felől nézve állt elő, afféle totál, látszott rajta az ingatlan egész terjedelme, a fákkal, a házakkal, a közöttük lévő mély perspektívával együtt. Ez volt az az ábra, amelyet a gyerekkor után makacs metronómütésre, erőszakosan felsorakozó évtizedek alatt sokszor magam elé vontam, nézegettem és figyeltem.

Egy idő után észrevettem, hogy a virtuális kép egyes részei nem egyforma élességgel rajzolódnak ki. A fakérgek, az ágak, a levelek, a levelek közötti fényes űr-idomok, az izgő-mozgó állatok, a talaj bokrainak és fűzónájának rétegződései, vonalai, színei, kontúrjai, felületeik faktúrája és textúrája olyan pontosan voltak láthatók, mint a legszakszerűbb fotón, amely természettudományi célokra készült, Hasselblad géppel, drága nyersanyagokkal. Érvényesült minden kis mozzanat: az árnyékkal borított levélcsoportok foltján belül az egyszínűség ellenére is minden egyes levél elkülönült, köszönhetően széleik, erezeteik finom, sötétebb ceruzavonalainak. Ahol pedig fény öntötte el a lombozatot, ott minden darabnak - állásszögük mértékének ezerféle különbözősége révén - más és más megvilágítása keletkezett, sok-sok különálló darab halmazává téve a csoportot. Mint egy Gyarmathy Tihamér-festményen az ecsetvonások. Vagy mint Albrecht Altdorfer Szent György-képén, ahol a pici sárkányt öldöklő kis szentet az erdőség számtalan levele ágazza körül, és mind-mind meg van festve.

Ilyesféle élességűek voltak tehát a tárgyalt emlékképnek a természeti eredetű részei. Amikor aztán képzeletemben tekintetemet a két házra fordítottam, tapasztaltam, hogy hiába hunyorgok, pislogok, az épületek látomásbeli vetülete homályos marad. Mintha a felidézés mechanizmusa során valami fátyolszerű hártya, valami színházi velum ereszkedne a tárgy elé. A részletek kissé egybefolytak, minden tárgy szélének rajza mintha piszkosan elmosódna, a felületek a használat, az erózió, az idő matató

tevékenysége folytán mintha mind elkoptak, torzak lettek volna. És ez a tárgyi homály mintha a dolgok jelentésére is átterjedt volna. A leveleknek, ágaknak nem volt eleve beléjük helyezett jelentése, ezért az idő nem tudott kimosni belőlük semmi ilyesfélét, állandóan frissek voltak, érintetlenek (szemiotikai szempontból is) - öröktől. A házak egészének és részleteinek beszéde viszont idővel zavarossá vált, a felismerhetetlenségig átalakult, felkeltve a gyanút, hogy talán eredetileg, létrejöttük idején sem lehetett teljesen, világosan érthető, hogy mit is akarnak mondani.

Néztem, néztem vízióm egyenetlen képét, sokáig nem is vettem észre az eltérést, aztán gondtalanul méláztam a leírt jelenségen - az élesség és elmosódottság ellentétén -, és sokáig nem törődtem a magyarázatával, gondoltam, talán nincs is ilyesmi. Aztán most, nemrégen, egy egyetemi kurzus során elhatároztam, hogy előadást tartok a művek, dolgok kidolgozottságáról, arról, hogy az valaha az emberi tárgyaknak (képeknek, szobroknak, épületeknek, mindenféle művészi és egyéb tárgyaknak) becsületbeli, erkölcsi tartozéka volt, ma viszont egyre többször nem, vagy csak valami beteges formában az. Kezdett felötleni, hogy ez a két ügy, az emlékképé és a kidolgozottságé, összefügghet.

Isteni és emberi kidolgozottságról beszélhetünk - gondoltam -, és az előző összefüggés abban áll, hogy a képzeletemben, de csakis ott, az isteni kimunkáltság feltételezése a beláthatatlan pontosság benyomását kelti, míg az emberi munka, el nem tudván érni e pontosság mértékét, mindig többé-kevésbé hibás, fals marad, ami miatt például nekünk a legszigorúbb pontossági előírásaink mellé is mérettűrést kell rendelnünk.

Az emberek kezdettől fogva maguk előtt látták az isteni teremtés dolgainak végtelenül megmunkált, kiművelt voltát. Korábban valószínűleg csak a felfoghatatlan sokrétűséget, a természeti képződmények, az élőlények megannyi egymásra halmozódó tulajdonságának áradását érzékelték, de később, amikor tudatosan kutatni kezdtek, feltárultak előttük a dolgok megállíthatatlanul egyre apróbb részletei és szédítően egyre bővülő, hatalmas távlatai egyaránt. Mindkét utóbbi perspektíva betekinthetetlen mélysége, de a korai sokaságélmény is, arra utaltak, hogy a

természeti dolgokat a teremtő felfoghatatlan részletességgel kidolgozta, sőt azokon folyton-folyvást munkál, tökéletesít, módosít máig is, hasonlóan néhány önmarcangoló mesteremberhez. A teremtés egésze pedig példaként, egyetlen elkerülhetetlen mintaként kínálta magát, követelődzően. Amikor aztán a népek egyre többféle módon maguk is tárgyakat, építményeket kezdtek létrehozni, e minta hő vágyukat szította, hogy munkáikat hasonló gondossággal készítsék el. Pattintottak, kalapáltak, ástak, egyengettek, simítottak, faragtak, véstek, vegyítettek, hevítettek, vágtak, szórtak, tapostak, sajtoltak, szerkesztettek, lerajzoltak, mértek egyre mámorosabban. Érdeklődésük és ambíciójuk kisvártatva már nemcsak a tárgy céljára terjedt ki, hanem a készítés emberi mivoltának az istenitől elkülönböző sajátszerűségére is. Ügyet csináltak a kidolgozottság finomságából, elmélyültségéből, az alakítás, a kikészítés teoretikájából, észrevették a stílust, külön misztikája támadt a szerszámoknak, e különös kifejezésű segédtárgyaknak…

Az emberi készítmények kidolgozásának különböző módozatai alakultak ki. Csak példának hozok fel két ellentétes karakterűt.

Az egyik az az eset, amikor egy mű létrehozója sok-sok kis darabot, elemet, részt hord össze a hangyák szorgalmával sokszor éveken, évtizedeken át, néha emberek sokaságának segítségével. Rakja, rakja veszettül egymásra a töredékeket, és szemléli, hogy az idő és ereje múlásával művében egyre megrendítőbbé válik az elemek száma. Ez afféle delírium, narkotikus állapot, amelynek motorja a gyűjtés ősi ösztöne, ajzószere a hasonló elemek egybehordásának bódító monotonitása. - Így tett a fáraó és így egy kis magányos ember, aki Pesterzsébeten lakott, és csendes élete évtizedein át mindenhonnan hazahordta a kisebb-nagyobb vas alkatrészeket házának kertjébe, amelynek végében egy nagyobbacska sufni, inkább pajtaféle épület állt. Ő bevitte a darabokat, és a bejárattal szemben fekvő oldaltól kifele hátrálva, nap nap után, szakavatottan hozzáhegesztette azokat a már ott lévőkhöz - a padlótól a mennyezetig kitöltve a teret. Amikor meghalt és az ingatlant értékesíteni akarták, megtalálták a pajtát, amelyben (vagy amellyel együtt) immár majdnem

teljes volt a mű: az ajtótól - belépve - már csak fél métert lehetett megtenni befelé.

Más jellegzetességű az a fajta kidolgozottság, amikor az nem az elemek mechanikus egymás mellé sorolásán alapszik, hanem egy heterogén szerkezeti, funkcionális egységnek a minél tökéletesebb és sokrétűbb működését célozza. Ilyen például a telefon, vagy a repülőgép, vagy egy dóm, ahol az egyes alkatrészek különfélék, a többiekétől eltérő szerepűek, és különbözõ kidolgozottságukkal szolgálják az egész együttes szereplését. De ilyesfajta dolog mondjuk Hubert és Jan van Eyck oltárképe is a genti St. Bavo-templomban. Nézzük a nyugodt, türelmes, alázatos, időt és időt igénylő igyekezetet, ahogy a testvérek nagy becsvággyal és buzgósággal versenyre keltek a természettel, vagy inkább a teremtéssel.

Vagy: az amsterdami Rijks Múzeum hajózástörténeti kiállításán van egy kis, fekvő formátumú festmény a XVIII. századból. Egy hatalmas, ötárbócos, két ütegfedélzetes sorhajót ábrázol, amely távol, a háttérben, a nyílt tengeren áll, mivel nagy merülése miatt nem tud közelebb jönni az éppen felfedezett déltengeri sziget partjához. Az öbölbe csónakon érkeznek meg a díszes ruházatú kapitány és fegyveres társai, körülöttük a meztelen vadak állnak szájtátva, husángjaikra támaszkodva. A kapitány a vadakra, majd (a képen) a hajójára néz, és (a kép alatti szöveg szerint) azt mondja: "most látom csak, hogy mi meddig jutottunk..." A nagy hajó több százezer, nagyrészt különböző alkatrészből állt, a kidolgozottság technikájának, megszervezésének, megvalósításának diadalaként magasodott a horizont fölé.

A szorgalmas technikusok, az egymást lázító fúrók-faragók, lázas felfedezők, a folytonosan tevők-vevők jóvoltából a dolgok kimunkáltsága licitálássá vált, de nemcsak az egymás közötti versengéssé, hanem mintha a teremtés meghaladása is céllá lett volna. A természet kidolgozottsága fölé való kerekedés céljává.

Megy ez az ügyvitel, szépen halad. De mégis-mégis rávetül minden emberi kreatúrára valami árnyék. Ködféle ez, az ügy végességének melankóliája, az egyértelműség beteges hiánya, a hibák

elkerülhetetlenségének ijedelme, a természettel való viadalom kilátástalansága, az emberiség halálbüntetésének szomorúsága, a halálvárás ernyesztő állapota. Valószínűleg ez a köd ülte meg a Jármay-panzió házainak emlékképét is. A gyermekkori valóságos kép mindenképpen, minden részletében éles lehetett. Valami bizalom: a mindenre kiterjedő megismerhetőségben való bízás jegyében.
Az évtizedek során gyűjtött tapasztalatok hatására (például az építészet megismerése közben) azonban e bizalom az emberi dolgokat illetően csökkent. Találkoztam az esendőséggel, a mulandósággal, a jó és a rossz megkülönböztethetetlenségével, a szép elkeserítő viszonylagosságával és még sok más kétes ügylettel, és ezalatt az emberi csinálmányokra lassan árnyék ereszkedett.

Szó esett arról, hogy a természetben nincsenek olyasféle (bármiféle) jelentések, mint amilyenek az ember alkotta világrészt átjárják. A teremtés nem akar közölni semmit, nincs mondanivalója, ellentétben a mi tárgyainkkal, amelyek úgyszólván tocsognak a jelentések levében. E jelzések azonban időszakosak, hamar avulók, át meg átalakulók, ezért terjesztik a homályt. Mégis, az emberek által létrehozott tárgyak jelenségeinek mélyén van valamely, a természetével rokon vonás, valami hasonlóan jelentés nélküli, néma szubsztancia, ami tartósnak, mozdíthatatlannak, érinthetetlennek látszott. Ám manapság mintha egy kór ezt is kikezdte volna. Vagy ama sűrű pára ezt is emészti, vagy vastagon, hozzáférhetetlenül körülszigeteli... Így spekuláltam.

Az évek során, miközben képzeletemben a sváb-hegyi látomást felidéztem, éles és homályos részeinek ellentétességét észrevettem, azt fürkészni és róla tanakodni kezdtem, egyre növekedett az idő, ami a gyerekkori valóságos látványtól elválasztott. Most hát elindulok a hegyre, hogy megnézzem, mégis mi van ott. Mert hát ez az élesség-homályosság ügy csak az elmélkedő képzelet szüleménye lehet, a valóságban a kép részletei minden bizonnyal azonos pontosságúak, mint annak idején, hisz a fény mindig mindent egyformán részesít kegyeiben. Így lesz - mondom -, amikor megállok a Rege úton, lehajtott fejjel, hogy megnyugodjak. De amikor

felnézek, látom, hogy - nem! A fatörzsek, a lombok, az ágak, a füvek tűhegyes szerszámmal vannak megrajzolva, a színek pedig, a vonalaktól ölelt mezőikben szabatos rendben ülnek. Az isteni kidolgozottság véghetetlensége mutatkozik. A házak pedig elmosódó, bizonytalan rakások, ahogy tehetetlenül, együgyű megadással várnak az emberek léha parancsaira.[38]

[38] | Janáky István: A kidolgozottság. *Élet és Irodalom,* XLVI. évfolyam, 32. szám, 2002. augusztus 9. 15.

Bibliográfia

Akkach, Samer. 2020 [2011]. A hiány jelenléte, Szakrális design napjainkban (2). Fordította Körösvölgyi Zoltán, Budapest: Helikon, 66. évf. 3. sz.: 434-454.

Balázs Mihály. A doktori munkám részét képző „Felkérésre" érkezett reflexió szövege. 2021.05.12.

Barna Gergely Péter. A doktori munkám részét képző „Felkérésre" érkezett reflexió szövege. 2021.05.10.

Beke András. A doktori munkám részét képző „Felkérésre" érkezett reflexió szövege. 2021.04.25.

Benjamin, Walter. 2003 [1936]. A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában. Fordította Kurucz Andrea, átdolgozta Mélyi József, In: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit megtekintve 2022. 07. 22. http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html

Böhme, Gernot. 2016 [2013]. A dolog és eksztázisai, a dologszerűség ontológiája és esztétikája. Fordította Pál Katalin és Szabó Csaba, Eger: Eszterházy Károly Főiskola Bölcsészettudományi Kara, Performa 4, 2016.

Böhme, Gernot. 2017 [2013]. Atmospheric Architectures, The Aesthetics of Felt Spaces. London: Bloomsbury Academic.

Böhme, Gernot. A doktori munkám részét képző „Felkérésre" érkezett reflexió szövege. 2021.02.20.

Böhringer, Hannes. 2012 [2004]. Kemény pad. Fordította Tillmann J. A. megtekintve 2022. 07. 22.
https://hannesmagyarul.wordpress.com/2012/01/11/hannes-bohringer-kemeny-pad/
In: Harte Bank. KunstPhilosophie Architektur. Berlin: Marve.

Bukdahl, Else Marie. A doktori munkám részét képző „Felkérésre" érkezett reflexió szövege. 2021.05.02.

Dobos Bence. A doktori munkám részét képző „Felkérésre" érkezett reflexió szövege. 2021.04.20.

Esterházy Péter. 2018. Kis Magyar Pornográfia. Budapest: Magvető megtekintve 2022.12.08.
https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/ESTERHAZY/esterhazy00029_kv.html

Földényi F. László. 2017. A melankólia dicsérete. Budapest: Jelenkor.

Földényi F. László. A doktori munkám részét képző „Felkérésre" érkezett reflexió szövege. 2021.03.11.

Guba Sándor. A doktori munkám részét képző „Felkérésre" érkezett reflexió szövege. 2021.05.24.

Handke, Peter. „A gyermekkor dala". Fordította anonim, megtekintve 2021.04.15.
https://www.magyarulbabelben.net/works/de/Handke%2C_Peter-1942/Lied_Vom_Kindsein/hu/42786-A_gyermekkor_dala
Merleau-Ponty, Maurice. 2020 [1945]. Az észlelés fenomenológiája. Fordította Sajó Sándor, Budapest: L'Harmattan.

Hámori Péter. A doktori munkám részét képző „Felkérésre” érkezett reflexió szövege. 2021.05.26.

Houellebecq, Michael. 2011 [2010]. A térkép és a táj. Fordította Tótfalusi Ágnes, Budapest: Magvető Kiadó.

István Gergely. A doktori munkám részét képző „Felkérésre” érkezett reflexió szövege. 2021.06.07.

Janáky István. 2002. A kidolgozottság. Élet és Irodalom, XLVI. évfolyam, 32. szám: 15.

Jovánovics György. 1999. „ÉLETEM LEGJOBB MŰVE...” Jovánovics György előadása. megtekintés 2022. 07. 22. https://youtu.be/o3crdaCSPZs?t=2890

Körösvölgyi Zoltán. A doktori munkám részét képző „Felkérésre” érkezett reflexió szövege. 2021.04.16.

Lingis, Alphonso. 2021 [1996]. Érzékelés: az érzékenység értelme. Fordította Szabó Nóra, Budapest: Typotex.

Pallasmaa, Juhani. 2018 [1996]. A bőr szemei: építészet és érzékek. Fordította Veres Bálint, Budapest: Typotex

Pallasmaa, Juhani. A doktori munkám részét képző „Felkérésre” érkezett reflexió szövege. 2021.04.22. és 2021.05.05.

Pilinszky János. 1971. Új színház született. Élet és Irodalom, XV. évfolyam, 37. szám: 6.

Pilinszky János. 1977. Beszélgetések Sheryl Suttonnal. Tizenötödik fejezet, Mozdulatlan elkötelezettség – Mozdulatlan dráma – Félálomban, megtekintve 2022. 07. 22. https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/PILINSZKY/pilinszky01035/pilinszky01041/pilinszky01041.html

Rényi András. 2018. Az 57. Velencei Képzőművészeti Biennáléra készített kurátori pályamunka leírásának részlete. megtekintés 2022. 07. 22. https://benetamas.com/#/installation/biennale

Toussaint, Jean-Philippe. 2006 [2010] Zidane melankóliája. Fordította Pacskovszky Zsolt, Budapest: Jelenkor.

Varga Ferenc. 2005. Szoborfaragásról a technokultúra és a tömegmédia korában (Tézis a szobrászatról a szobrászat antitézisének idején). DLA-dolgozat, Kiotói Városi Művészeti Egyetem, Képzőművészeti Kar

Veres Bálint. 2014. Újragondolhatjuk-e a művészeteket az építészet révén?. Disegno: a designkultúra folyóirata, I/01: 18-19. Budapest: MOME alapítvány

Veres Bálint. A doktori munkám részét képző „Felkérésre” érkezett reflexió szövege. 2021.04.07.

Zétényi Zsófia. A doktori munkám részét képző „Felkérésre” érkezett reflexió szövege. 2021.04.11.

Curriculum vitae

- Tanulmányok

1994-2006 Csik Ferenc Általános Iskola és Gimnázium
2006-2008 Művészeti előkészítő, Kéry Bálint Bence
2006-2008 Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem, Építész
2008-2012 Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Építőművészet BA
2013 Hochschule für Angewandte Wissenschaft und Kunst,
Képgrafika, Erasmus ösztöndíj (Németország, Hildesheim)
2012-2014 Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Építőművészet MA
2016-2021 Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Doktori Iskola,
Építőművészet DLA

- Szakmai tevékenység

2014-2016 PLANT - Atelier Péter Kis
2016- a ‘Pálma’ alkotóközösség tagja
2017- a ‘Víztorony’ műterem tagja
2017- MOME StudioB - Baló Dániellel közösen (meghívott oktatóként)
2021- a MOME Építészeti Intézetének tanársegédje

- Oktatói tevékenység

2016 Hello Wood, METU, Csopak - Pintér Mártonnal
2017 Absztrakció, utópia, tér - Baló Dániellel
2017 Hello Wood, MOME, Monok - Vass-Eysen Áronnal
2018 Absztrakció, utópia, tér (MA1) - Baló Dániellel
2018 Kísérleti Műhely (MA2) - Baló Dániellel
2018 Hello Wood, MOME, Bodrogkisfalud - Vass-Eysen Áronnal
2019 Kísérleti Műhely (BA1) - Máté Tamással
2019 Kísérleti Műhely (BA2) - Máté Tamással
2019 Absztrakció, utópia, tér (MA1) - Baló Dániellel
2019 Kísérleti Műhely (MA2) - Baló Dániellel
2019 Hello Wood, MOME, Olaszliszka - Vass-Eysen Áronnal
2020 Kísérleti Műhely (BA1) - Máté Tamással
2020 Kísérleti Műhely (BA2) - Máté Tamással
2020 Kísérleti Műhely (MA1) - Baló Dániellel
2020 Kísérleti Műhely (MA2) - Baló Dániellel
2020 Hello Wood, Off-Mustra, Kapolcs - Guba Sándorral és Vass-Eysen Áronnal
2021 Kísérleti Műhely (BA1) - Máté Tamással
2021 Kísérleti Műhely (BA2) - Máté Tamással
2021 Kísérleti Műhely (MA1) - Baló Dániellel
2021 Kísérleti Műhely (MA2) - Baló Dániellel
2022 Kísérleti Műhely (BA1) - Máté Tamással
2022 Kísérleti Műhely (BA2) - Máté Tamással
2022 Kísérleti Műhely (MA1) - Baló Dániellel
2022 Kísérleti Műhely (MA2) - Baló Dániellel

Eredetiségi nyilatkozat

Alulírott Bene Tamás (születési hely, idő: Budapest, 1987.07.15, anyja neve: Géczi Gabriella, személyi igazolvány száma: 078911RA), a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Doktori Iskola doktorjelöltje kijelentem, hogy az „Öt munka, lassítva (Egy performatív építészeti kutatás kibontása)” című doktori értekezésem saját művem, abban a megadott forrásokat használtam fel. Minden olyan részt, amelyet szó szerint vagy azonos tartalommal, de átfogalmazva más forrásból átvettem, egyértelműen, a forrás megadásával megjelöltem. Kijelentem továbbá, hogy a disszertációt saját szellemi alkotásomként, kizárólag a fenti egyetemhez nyújtom be.

Budapest, kelt:

[39] | Maurice Merleau-Ponty: *Az észlelés fenomenológiája*. Sajó Sándor ford. Budapest, L'Harmattan, 2020. 20.

„A FENOMENOLÓGIA LEGFONTOSABB HOZADÉKA KÉTSÉGKÍVÜL AZ, HOGY A VILÁG VAGY A RACIONALITÁS FOGALMÁBAN ÖSSZEKAPCSOLTA EGYMÁSSAL A SZÉLSŐSÉGES SZUBJEKTIVIZMUST ÉS A SZÉLSŐSÉGES OBJEKTIVIZMUST. A RACIONALITÁS AZOKRÓL A TAPASZTALATOKRÓL OLVASHATÓ LE, AMELYEKBEN MEGMUTATKOZIK. LÉTEZIK RACIONALITÁS, AZAZ: A PERSPEKTÍVÁK EGYBEVÁGNAK, AZ ÉSZLELÉSEK MEGERŐSÍTIK EGYMÁST, MEGJELENIK EGY ÉRTELEM [SENS]. ÁM AZ ÉRTELMET NEM SZABAD KÜLÖNVÁLASZTVA TÉTELEZNI, ABSZOLÚT SZELLEMMÉ VAGY REALISTA ÉRTELEMBEN VETT VILÁGGÁ ÁTVÁLTOZTATNI. A FENOMENOLÓGIAI VILÁG NEM A TISZTA LÉT VILÁGA, HANEM AZ AZ ÉRTELEM, AMELY SAJÁT TAPASZTALATAIM METSZÉSPONTJÁN, VALAMINT AZ ÉN TAPASZTALATAIM ÉS MÁSOK TAPASZTALATAINAK METSZÉSPONTJÁN TŰNIK ÁT, AZOK ILLESZKEDÉSÉNÉL, ÉS EZÉRT ELVÁLASZTHATATLAN A SZUBJEKTIVITÁSTÓL ÉS AZ INTERSZUBJEKTIVITÁSTÓL; AZZAL AD EGYSÉGET NEKIK, HOGY MÚLTBÉLI TAPASZTALATAIMAT ÁTVESZI JELENBÉLI TAPASZTALATAIMBA, A MÁSIK TAPASZTALATÁT PEDIG A SAJÁTOMBA.”[40]