

A HELY SZELLEME  
*és az* EGYETEMES  
MŰVÉSZET  
INTERFERENCIÁI



Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola

A HELY SZELLEME  
*és az* EGYETEMES  
MŰVÉSZET  
INTERFERENCIÁI

Veszelszky Béla  
és James Turrell világtengelye

DLA ÉRTEKEZÉS

**K o r o d i J á n o s**

**2 0 1 3**

Témavezető: Dr. habil, DLA Károlyi Zsigmond



## TARTALOM

BEVEZETÉS	7
TÉR ÉS HELY – GENIUS LOCI	13
1. A világ közepe	13
2. A hely meghatározása	14
3. A Genius Loci: vallásos hiedelem vagy kulturális evolúció?	17
4. A tér poétikája, avagy a Genius Loci, mint a művész ábrándjainak helye	26
5. A 21. század – a virtuális hely menedéke	32
VESZELSZKY BÉLA	37
1. Az életút	37
2. Festői munka	39
3. A Gödör	50

JAMES TURRELL	56
1. A Barátok közössége	56
2. A repülés élménye	58
3. Tanulmányok és művészeti impulzusok	59
4. A Mendota Blockban töltött időszak (1966–1972)	61
5. Art and Technology – tudományos művészet vagy a tudomány művészete?	66
6. Skyspace	73
7. A Roden Crater	75
8. A Roden Crater kritikája	79
A SAJÁT HELYEK	83
1. Korábbi sorozataim a hely szempontjából	84
2. Az ipari beltérek	85
3. A mestermunka	93
4. Műteremlakás	98
ÖSSZEGZÉS	102
FELHASZNÁLT IRODALOM	109
KÉPJEGYZÉK	113
SZAKMAI ÖNÉLETRAJZ	115

## BEVEZETÉS

1. Több évbe telt, míg dolgozatom irányát és tárgyát meghatároztam, s ez – kiindulva festői munkám utóbbi éveinek fő témáiból – egyértelműen a különböző helyszínekhez kötődő vizsgálódásra és az azokból születő képi gondolatokra épült. Ezekben az években egy-egy adott helyhez, mint önálló entitáshoz, egyfajta időutazás mozdulatlan hordozójához, a szellemek lakhelyéhez kerültem közel.

Két életmű párhuzamos alkotói megnyilvánulásai, két életút segítettek kialakítani a gondolatmenetet, amelyhez elérkezve végül úgy döntöttem, alkalmasak arra, hogy disszertáció formájában adjanak keretet egy évtized szellemi kalandozásainak. Szűkítésként tehát két művész, Veszelszky Béla és James Turrell életének és művészetének egy bizonyos pontján – tézisem szerint azonos idea mentén, egymásnak valamiképp aránytalan hasonmásaiként és ellentéteiként – egyedi, mégis a 20. század emberére általánosan is jellemző pszichológiai folyamatok során létrejött művén keresztül tekintek a „hely” problémájára a művészetben.

Szűkítésnek véltem, végül azonban arra a következtetésre jutottam, hogy korántsem szűkítés, inkább „optikai csalódás” általi meg tévesztettség, amibe a témáról való gondolkodás során kerültem. Korábban megfogalmazott kutatási céloim és érdeklődésem a vizuális művészetnek – eltérő társadalmi kontextusokban és időben – a helyre, mint egzisztenciális dimenzióra visszavezethető jellegét vizsgálta. Kiindulópontja, kérdésfelvetése az említett példák tükrében, az adott hely szellemére irányult: a szociokulturális környezet, a földrajzi és történelmi viszonyok felmutatására a műben, és viszont – mindezek folytonos változására a születő új művek által.

Az értekezés címében megjelenő interferenciák kifejezés a tulajdonképpeni kérdés: a mű alakítja a szellemi környezetet, s teremti meg a *Genius Locit* (a hely szelleme), vagy ez utóbbi hat az alkotóra, aki művét, mint médium, a hely szellemének befolyása alatt hozza létre? Vagy mindkét tényező fennáll, és a kettő interferál, s így, ebből az ütközésből születik mind a hely szelleme, mind a mű, s ezek együttes jelenléte fejt ki hatást a befogadóra – már amit a befogadó percepciója ebből beenged. Hol és hogyan lehet tetten érni ezeket az impulzusokat, ha egyszerre hatnak?

A *Genius Loci* valójában interakció. Hamvas azt írja: „...ezért látjuk egyformának a felhőket, a virágot, az utcát és a kötelességet.”<sup>1</sup> Az emberi megnyilvánulások gyökerei nagyban hordozzák közvetlen közegük, természetes környezetük vonalait, gesztusait. És fordítva: a kulturális környezet végül mindenben felmutatható vízjelként ivódik a tájba. Hogy közel kerüljek ehhez az ütközéshez, részévé kellett válnom az interakciónak. Festmény-sorozatok készítettem különböző földrajzi és kulturális meghatározottságú helyszíneken, vagy ilyen helyszíneken gyűjtött anyagok alapján. Utaztam, és igyekeztem e szemüvegen keresztül szemlélni mindent. „A táj, a kultúra által

1 Hamvas Béla, *Az öt géniusz*, 1988. 57. o.

közvetített természetes szín-



hely egyszerre környezet, és az, amit magába foglal, egyszerre valóságos hely és annak szimulákroma, egyszerre doboz és minden tárgy, ami a dobozban van.”<sup>2</sup>

2. Rá kellett jönnöm, hogy a Veszelszky és Turrell művek, a kapcsolódó élettörténetek, filozófiák – egyszerűen az e két művész világából kiemelt, virtuálisan egyetlen tengely mentén felrajzolt csomópontok – nem pusztán a hely, mint egzisztenciális dimenzió szerepét tárták föl, hanem az egyéni, személyes életutak unikális jellegére is rámutattak, függetlenül a helytől, amivel azonosulnak, amiben ideáik fogantak. A felvetett téma – amely az adott hely hatását (az identitással rendelkező helyét, ami több mint pusztán a tér fogalma) az ott létrejövő műben nyomon követhető módon ábrázolni, letapogatni kívánta – kifordult önmagából. Szembesültem a téma hatalmas, szinte mindent magában foglaló voltával, és egyszerre azzal is, hogy az egyéni sorsok nem összehasonlíthatók. Veszelszky, akinek életművét ugyan magányos útként jegyzi a művészettörténet, elfeledettsége ellenére mélyen gyökerezik a magyar kultúrában, még ha ez a vizuális kultúra szempontjából nem is olyan magától értetődő. Azonban a dolgozat számára kiválasztott művét – amely a mintegy „nem-tudatos-műként” az utókorra maradt Gödör – még ha hordozza is a helyi társadalom-lélektan pszichológiai vonásait, semmiképpen sem állíthatom párhuzamba, mint oppozíciót, a megjelenésében valóban nagyon hasonló, az amerikai Turrell hely-strukturáló, a helyet

2 John Mitchell, *Landscape and Power*, 1994. Idézi Rezsonya Katalin, in: *Tér és hely az alkotófolyamat és a műalkotás kontextusában*. DLA értekezés, 2007. 20. o. „Ha mindent a térre vonatkoztatjuk, kijelenthetjük, hogy a tér egyszerre alkotó által befolyásolt vagy létrehozott dolog – tehát az alakítás médiuma – ugyanakkor olyan hely, amely magában foglalja alakítóját, használóját, és az alakítás produktumát egyaránt.”

az emberrel kapcsolatban kozmikus értelemben definiálni vágyó, vulkánba épített megaprojektjével, a *Roden Craterrel*. Több minden szól amellett, hogy külön-külön vizsgáljam e két művet és személyiséget, és hogy konklúziót – bármiféle tanulságot – az egyéni történetek egymás utáni megismerése alakítson ki bárkiben, aki olvassa.

Személyes véleményemet természetesen leírom a megvalósítások tükrében, a befogadó számára megjelenő hellyel vagy történettel kapcsolatos egyéni megjegyzésként, de arról, hogy a helyek szellemiségének lakmuszaként használhatom a két individuum által különböző indíttatásból létrehozott, nagyon hasonló élmény lehetőségét magában hordozó dolgot, le kellett mondanom.

3. Amint realizáltam tehát ezt az ellentmondást kutatási céloom alakulásával és végeredményével kapcsolatban, úgy döntöttem, kutatói tekintetemet kizárólag a hely aspektusából irányítom a fent említett két művész kiválasztott produktumára, azok teoretikus megközelítéseire a szellemtörténetben, és végül mindezek tanulságainak saját festői munkámmal való kapcsolatára.

Az értekezés során meghatározom a helynek mint önálló impulzusforrásnak megjelenését festmény-sorozataimban saját munkafolyamatom szempontjából. Előbb azonban megfigyelésének, majd tudatos alkalmazásának történetével írom körül ennek teoretikus gyökereit, s e célból érintem a *Genius Loci* fogalmát és kultúrtörténeti szerepét. A megkülönböztetett hely fontosságát emelem ki mind a saját, mind a vizsgált művészek és egyéb történeti példák kapcsán. Az individuális esetek két példajaként vizsgálom a helynek mint önálló impulzusforrásnak a művek létrejöttében játszott szerepét.

Veszelszky Béla életének, motivációinak, művészetének rövid bemutatásával közelítek a kiválasztott objektumhoz, amelyet a



1 | A Roden Crater fő kémlelő-nyílása

2 | A Gődör a Pusztaszeri úti kertben a hatvanas években



művész létezéséhez szükséges segédeszközként határozta meg. Megmutatom továbbá, hogy bár e munka – a Gödör – későbbi kanonizáció híján műként nem létezik, a megvalósult Veszelszky-festmények tekintetében mégis jellegzetes szerepet kapott, és története révén a művészet és valóság közötti senki földjén helyezkedik el.

James Turrell életének, motivációinak és művészetének rövid bemutatását követően szintén a kiválasztott műtípus eklatáns példáját járom körül, és a hely mint a személyes percepció aktusa szempontjából helyezem Veszelszky mellé. Mindkét művész vallásos affinitása, magányosságra vágyó személyisége, jellemző elkülönülése a társadalomtól párhuzamot mutat az objektum-típussal, amely mindkettejük életében és életművében szignifikáns helyet kapott.

A Roden Crater (1) versus Gödör (2) képtelen szembeállítására érdekel, a két művész teljesen eltérő szociokulturális térben és időben megvalósuló aktivitása, amelyek mégis közös gyökérből eredő motivációt sejtetnek, s amely közösségre végül remélem sikerül is rámutatnom.

## TÉR ÉS HELY – GENIUS LOCI

*A hely sohasem definiálható, ezért a helynek nincs tudománya,  
ellenben van költészete, művészete és mítosza.*

HAMVAS BÉLA<sup>3</sup>

### 1. A VILÁG KÖZEPE

Hankiss Elemér *Félelmek és szimbólumok* című könyvében az ember önvédelmét látja megvalósulni abban az évezredekben át fenntartott illúzióban, hitben vagy meggyőződésben, amely a világ közepére helyezi az embert, azaz e jelenségre a félelem, az idegen és veszélyes világban való jelentéktelensége elleni emberi küzdelem megnyilvánulásaként tekint. Tény, hogy már a legkorábbi mítoszok is erre törekedve határozták meg az ember helyét a világban: „Rítusaik, mítoszaik és vallásaik, kultúrájuk és művészetük segítségével őseink a perifériáról lassan és fokozatosan a világ középpontjába küzdötték be magukat, legalábbis képzeletükben, tudatukban, hiedelmeikben.”<sup>4</sup> A nagy monoteisztikus kultúrák, a judaizmus, a kereszténység és az iszlám idejére jutott az ember a világ középpontjába. Hankiss szerint két évezred elteltével a modern korban a ptolemaioszi kozmológia össze-

<sup>3</sup> Hamvas, 1988. 55. o.

<sup>4</sup> Hankiss, *Félelmek és szimbólumok*, 2006. 124–125. o.

omlásával, Kopernikusz, Galilei és Kepler után, a 18. századi szkepticizmust is túlélve, az einsteini, darwini és freudi forradalmak ellenére – amikor már igen kevés okunk maradt, hogy központi helyünkben és fontosságunkban higgyünk – az emberi közösségek még mindig folytatják küzdelmüket, hogy fenntarthassák magukban ezt a hitet.

Dolgozatomban e küzdelem pszichológiai és művészeti vonatkozásait kutatom: valamiféle központi vagy középpont-jelleggel felruházott helyet a művészetben axis mundi-ként, világtengelyként megélő esetek tárgyalásával erre az archetipikus viselkedésmintára próbálok példát felmutatni. Azt, hogy mi az azonos a törzsi kultúrák totemoszlopai, az életfa, a szent hegyek vagy a későbbi szentélyek, jósdák és obszervatóriumok, templomok és ereklyeőrző helyek, valamint a 20–21. századi képzőművész által létesített meditációs hely, hely-specifikus mű vagy akár egy ilyen megkülönböztetett helyet megidéző festmény lényegi, szellemi funkciója között? Ahhoz, hogy a felvetett probléma gyökeréhez elérjek, meg kell vizsgálnom a fogalmakat, amelyek e következtéssor gondolatait alkotják. Ezek közül első számú a hely fogalma, amelyet meg kell különböztetni a tér fogalmától.

## 2. A HELY MEGHATÁROZÁSA

Az emberi élet mindig kiemelkedő fontosságú cselekmények helyszíneihez kötődik, egy településhez, a város főteréhez, egy intézményhez, egy házhoz. A központ általában az ismertet jelöli, szembeállítva azt a körülötte lévő ismeretlen és talán félelmetes világgal. Az ember a világot mindig úgy képzelte el, hogy van középpontja. A görögök a világ „köldökét” (*omphalos*) Delphoiba helyezték. A rómaiak a Capitoliumot tekintették *caput mundinak*

(a világ fejének), a mekkai Kába-kő pedig még ma is a mohamedán világ középpontja. Általában „egy meghatározott pontnak, a középpontnak a felfedezése vagy kivetítése egyenértékű a világ megteremtésével” – mondja Eliade, arra utalva, hogy a világ értelme és középpontja valahogy egybeesik.<sup>5</sup>

A helynek a tértől való megkülönböztetése a szellemtudományban és a művészeti teóriákban hatalmas irodalmat hozott létre. Írók és gondolkodók, vallásfilozófusok és művészek írták le különböző aspektusokból a fizikai tér, az űr, a káosz és a jelleggel rendelkező, azonosulásra alkalmas hely (a kozmosz) alapvető el-  
lentéteiről szóló gondolatmeneteiket. Eliade e jelleg, a tér karakterének kialakulását az emberi szellem hitbeli aktusának tekinti, a teremtés performatív attitűdjeként ragadja meg: „az ismeretlen területek kozmikussá tétele mindig megszentelést jelent, aki rendet teremt valamely térben, az istenek példaszerű művét ismétli meg”.<sup>6</sup> Ez az *imitatio dei*, amikor a teremtés példájára az ember is „saját képére formálja” környezetét.

Álljon itt néhány idézet, amelyek a térre és helyre vonatkozó gondolatokat foglalnak össze fontos 20. századi teóriák tükrében:

„Henri Lefebvre (1991) a *Tér keletkezése* című könyvében (...) a tér filozófiai megközelítésétől halad a hétköznapi élettér vizsgálata felé. (...) A tér természetének folyamatjellegét hangsúlyozza, tehát a tér időben történő megnyilvánulását; mert szerinte a tér folyamatos változásokon megy át a társadalmi tényezők átalakulása és megújulása során. Lefebvre-nél a tér fogalma metaforikus, felöleli a tér fizikai, társadalmi és absztrakt szintjeit egyaránt.

(...)

A tér tapasztalati természetének, a társadalmi folyamatok térbeliségének megértése szem-

5 Eliade, *A szent és a profán*, 1987. Idézi Hankiss, 2006. 151. o.

6 Eliade, 1987. 8. o.

pontjából a tér hagyományos hármass felosztása – fizikai vagy természeti, társadalmi és mentális tér – helyett azt javasolja, hogy összefüggéseikre, egymásra hatásukra fókuszáljunk.

(...)

Lefebvre hármass felosztásában az egyik lényeges új elem a megélt tér, vagyis a reprezentáció tere fogalmának a bevezetése. Ez az a tér, amelyben az ember artikulálja önmagát, ez a nem tudatos, szavakkal ki nem fejezhető, közvetlen kapcsolatunk a térrel, a hagyományos, érzelmi, »naiv« táptapasztalat. A megélt tér, vagyis a reprezentáció tere a társadalmi élet rejtett és alternatív dimenzióihoz is kapcsolódik, és leginkább a művészetekben jut kifejezésre.

(...)

A tapasztalt tér alapvető tulajdonsága a heterogenitás és a jelleg, kitüntetett irányrendszere van, középpontja az ember, aki saját terének koordinátarendszerében – felegyenesedett tartása következtében – a vertikális, a földfelszín pedig a horizontális tengely. Ebben a rendszerben távolságok, irányok, fent és lent, elöl és hátul az emberhez képest rögzíthetők. A tér nem a fizikai valóság szubjektív észlelése, hanem az ember egzisztenciájának része.

(...)

A filozófia egzisztencialista, fenomenológiai irányzatai, főként Bachelard, Merleau-Ponty, Heidegger és Bolnow munkái – melyek közös vonása az ember és környezete közti alapvető kapcsolatokat magába foglaló egzisztenciális tér kutatása – jelentős mértékben hozzájárultak egy újfajta, tapasztalaton alapuló térfelfogás kialakulásához.

(...)

Megállapításuk legszembetűnőbb közös vonása, hogy a helyet, a környezetet, a megélt teret általában nem önmagában létező entitásként elemzik, hanem hely és ember viszonyára fókuszálnak.

(...)



Egy tér helyé válhat egy cél, egy funkció miatt, a helyet a megfelelő használatra vonatkozó közmegegyezés teszi működőképessé. Megállapíthatjuk tehát, hogy tér és hely különböző dolgok. A tér egyik alkotóeleme annak a matériának, amelyből a helyet létre lehet hozni. A tér a fizikai struktúra, topológia által nyújt lehetőségeket és korlátokat, míg a helyek a társadalmi és a kulturális feltetelekre, kötődésekre reflektálnak.”<sup>7</sup>

### 3. A GENIUS LOCI: VALLÁSOS HIEDELEM VAGY KULTURÁLIS EVOLÚCIÓ?

A középkorban a térbeli viszonyokat általában szimbólumokként és értékük szerint szervezték. „A legmagasabb objektum a városban a templom tornya volt, amely az ég felé mutatott, és uralta a kisebb épületeket, mint ahogyan a templom uralta a reményeket és félelmeket is.”<sup>8</sup>

Eliade az építészet elsődleges térképző impulzusát a szent és profán elhatárolásából származtatja. A szent tapasztalatának egyik megjelenési formájaként tanulmányozza a szakrális teret és a rituális épületet. Eliade szerint a szent és a profán két eltérő módja a tapasztalásnak, mindkettő a saját külön világával. Az előbbi egy megszentelt kozmoszban létezik, míg az utóbbi mindent világiasít, hogy a profán létezését vállalja. Ezt a különbségtételt visszahangozza a filozófia és a költészet közötti kapcsolat is. Eliade utal Rudolf Otto *Das Heilige* című, 1917-ben megjelent művére, az első olyan tanulmányra, amely nem vallási fogalmakról vagy hiedelmekről, hanem a vallásos tapasztalatról szól.

7 Rezsonya, 2007. 14–26. o.

Míg Otto tanulmánya a vallási tapasztalatnak inkább a félel-

8 Mumford, *Technics and Civilisation*, 1934. 18. o.

metes és irracionális vonatkozásaira koncentrálnak, Eliade a világgal szembeni különbségekre összpontosít és felveti a másság témáját, a szent „eredendő másságát”, amit a hierophániákon keresztül közöl (görögül hierosz = szent; phainomai = megmutatkozni), azokkal az eszközökkel, amelyek segítségével a szentség megmutatkozik az embernek.

Eliade szerint minden hierophánia paradoxon – minden dolog, beleértve a kozmoszt – egyaránt jelenti önmagát, és egyben a szent megjelenítője is. A vallásos ember számára a szent egyszerre hatalom, erő és valóság, ő pedig részt akar venni ebben a valóságban, olyan közel akar lenni hozzá, amennyire csak lehetséges.

Vincent Scully szerint a görög templom kölcsönös kapcsolatot teremt a szentély formája és a szent hely között. Ez egy bizonyos elhelyezés, egy kép a tájban, azé az isteni minőségé, amelynek képe benne foglaltatik. A hely maga szent, és mielőtt a templom ráépült, megtestesítette az istenséget, mint elismert természeti erőt – nem képként, hanem igazi erőként.<sup>9</sup>

Christian Norberg-Schulz, a híres norvég építészet-teoretikus a hely szellemét letapogató kitűnő monográfiájában az egzisztenciális dimenziót a hely fogalmaival közelíti meg, bevezetőjében így ír a *genius loci*ről:

„Az ősidőktől kezdve felismerték a *Genius Locit*, a hely szellemét, mint azt a konkrét valóságot, mellyel az embernek szembe kell néznie, és egyetértésre kell jutnia mindennapi életében. Az építészet a *Genius Loci* láthatóvá tételére törekszik, az építész feladata

az, hogy jelentéssel teli helyeket hozzon létre – ezzel segíti az embert, hogy lakása legyen.

<sup>9</sup> Eliade és Scully értelmezések, in: [http://www.christianhubert.com/writings/sacred\\_profane.html](http://www.christianhubert.com/writings/sacred_profane.html) (2012)

Az egzisztenciális dimenziót nem »határozzák meg« a társadalmi-gazdasági körülmények, bár segíthetik vagy gátolhatják bizonyos egzisztenciális struktúrák (ön)kifejeződését. A társadalmi-gazdasági körülmények keretet adnak, lehatárolnak egy teret, melyben az élet létezhet, de nem határozzák meg egzisztenciális jelentését. Az egzisztenciális jelentésnek mélyebb gyökerei vannak. A világban való létünk struktúrái határozzák azt meg...

(...)

A hely az építészet része az igazságban. A hely az emberi lakás konkrét megnyilvánulása; az ember azonosságtudata a helyekhez való tartozástól függ.

(...)

Mit értünk hát *hely* szavunkon? Nyilvánvalóan többet, mint egy elvonatkoztatott térrészt. Konkrét, anyagisággal, alakkal, felszínnel és színnel bíró dolgokból felépülő teljességet. E dolgok együttesen határoznak meg egy bizonyos környezeti jelleget, ez a hely lényege. Általában a helyen efféle jellegzetességet, »léggörte« értünk. A hely tehát minőségi jelenség, teljesség, ami nem redukálható egy-egy tulajdonságára, például térbeli viszonyaira anélkül, hogy elvesztené konkrét természetét.”<sup>10</sup>

Norberg-Schulz a helyről mint egzisztenciális térről beszél. Gaston Bachelard-hoz hasonlóan a fenomenológiát, mint költői, intuitív-alapú hozzáállást ajánlja a strukturalista, funkcionalista, kizárólag a tudományokra támaszkodó építészet-elméleti metódus helyett, és pontosan a hely szelleme, a *Genius Loci* „rehabilitációja” érdekében. A Martin Heidegger írásaira és a fenomenológia módszertanára támaszkodó, 1980-ban megjelent összefoglaló elméleti munkájában, a *Genius Lociban* a hely szellemét határozza meg, mint önálló entitást, ami által a tér több lesz, mint geometriai for-

<sup>10</sup> Norberg-Schulz, *Genius Loci*, 1980. 3–6. o.

ma. „A tér akkor válik helyé, ha jelentéssel telik meg, ha megjelenik benne a világhoz való viszony. Ahhoz, hogy egy helyet hozzá alkalmazkodva tovább lehessen építeni, meg kell érteni. »A környezet iránti barátság a hely tiszteletét jelenti. Képesnek kell lennünk meghallani a hely szavát, megérteni a géniuszát. Csak ezen az úton tudunk neki új (és régi) értelmezést adni, és hozzájárulni az önmegvalósításához.«”<sup>11</sup> A szerző itt Le Corbusier-t idézve rója fel a modern építészeknek, hogy általában az egzisztencialista dimenziót figyelmen kívül hagyva dolgoznak: „Az építészet célja, hogy megmozdítson bennünket. Az építészeti érzélem akkor létezik, ha a mű bensőnkben összecseng a világegyetemmel, melynek törvényeit felismerjük, engedelmeskedünk nekik, és tisztelünk”.<sup>12</sup>

Norberg-Schulz az egzisztenciális tér fogalmát tovább bontja a tér „jelleg és a tájékozódás”, „azonosulás és kifejezés” párokra. Egzisztenciális kapaszkodóként írja le a helyet, mint az emberi azonosulásra alkalmas tárgyat. A dolgok „magukba gyűjtik”, és ezzel volta-képpen létrehozzák és értelemmel töltik meg a világot. Heidegger híres elemzésében a görög templom mintegy magába gyűjti, és ezzel megteremti a körülötte lévő tájat, illetve világot.

„Az egzisztenciális kapaszkodó és a lakás szinonim fogalmak, egzisztenciális értelemben a lakás az építészet célja. Az ember ott lakik, ahol be tudja magát tájolni, és azonosulni tud környezetével, vagyis röviden: ahol környezetét jelentéssel telinek érzi. A lakás tehát többet jelent, mint búvóhelyet. Azt jelenti, hogy az élet színterei valóban helyek, a szó valódi értelmében. A hely megkülönböztető jelleggel bíró tér.”<sup>13</sup>

11 Simon, *Regionalizmus – A hely (ki)hívása*  
/ *A Régiótól a részletig*, 2000.

12 Le Corbusier, *Vers une architecture*, 1923.

13 Norberg-Schulz, 1980. 3–6. o.

Álljon itt érintetlenül egy nagyon fontos bekezdés az építészet, de végső soron min-

denféle alkotás szempontjai szerint meghatározott helyhez való viszonyulás heideggeri felosztásáról:

„Az ember alkotta helyek három alapvető módon viszonyulnak a természethez. Először: az ember szeretné pontosabbá tenni a természetes szerkezetet, vagyis vizualizálni szeretné természetértését, »kifejezni« azt az egzisztenciális kapaszkodót, amelyet megszerzett. Ennek érdekében felépíti, amit látott. Ahol a természet korlátozott teret nyújt, zárt szerkezetet épít; ahol a természet »központot« sejtet, oda emlékművet emel; ahol a természet irányt mutat, oda utat épít. Másodszor: az ember szeretné kiegészíteni az adottságokat, vagyis hozzátenni azt, ami »hiányzik«. Végül szimbolizálnia kell, hogy érti a természetet (és benne önmagát). A szimbolizálás azt jelenti, hogy egy megtapasztalt megértést más közegbe »teszünk át«. Egy természetes jelleget például épületté formálunk, amelynek jellemzői valamiképp kifejezik az adott jelleget. A szimbolizálás célja, hogy a jelentést megszabadítsák a közvetlen helyzettől, így kulturális objektummá válhat, ami összetettebb valóság részét képezheti, vagy más helyre vihető át. Mindhárom fenti kapcsolat azt fejezi ki, hogy az ember a megtapasztalt jelentéseket összegyűjtve saját világát konkretizáló *imago mundi*t vagy mikrokozmoszt alkot magának. Az összegyűjtés alapja egyértelműen a szimbolizálás, a jelentések átvitele egy másik helyre, ami ezáltal egzisztenciális központtá válik.”<sup>14</sup>

A művészet nem összehasonlítható tudomány. Amit Hankiss ír a struktúráról, mint erőrendszerrel, a környezeti információ kódolásának anatómiáját elemezve, az a művészetre magára, mint „erőrendszerre” is érvényes. Nem egy statikus rendszer, hanem mozgásban van. „Önszabályozó transzformációk totális rendszere”, ahol a transzformáció azt

14 Norberg-Schulz, 1980. 16. o.

jelenti, hogy a rendszer alkotóelemei egyrészt egymást, egymás jelentését, irányát, értékét, másrészt a struktúra egészét átalakítják szakadatlanul, lévén így minden pillanatban „strukturálók és strukturáltak”.<sup>15</sup> A strukturalizmus azonban tagadja a metafizikát, így elégtelen problémánk feltárásához. A metafizikai gondolkodás tárgyát Platón és Arisztotelész óta a szubsztancia, a létező képezte, a strukturalizmus viszont nem a szubsztanciát tartja lényegesnek, hanem a struktúrát, vagyis a dolgoknak a többi dologgal való viszonyát, hierarchiáját, szembenállását.

A tudomány eszközei nem teszik képessé a művészetet arra, hogy ok-okozati összefüggések, kauzalitások nyomán jobban rálásson önmagára. A művészettörténet által ugyan a tudományban is reflektál önmagára, de a művészetben valami másról van szó. A művészet, a saját történetében, a művek által lát és láttat. A mű „strukturáló és egyben strukturált”. A mű hordozza mind a két végpontot. A két végpont: a látás és láttatás, hiszen a művész: befogadó és kibocsátó is egyben. Amennyiben a művészet javarészt a művek által tekint magára, teljesen szubjektív alapon teszi azt, ugyanis képtelenség törvényszerűségek alapján felrajzolni egy művész hozzáállását a munkájához. A művészet finom törvényszerűségei szerint alkot. A helyeknek azonban igen sok közülük lehet ehhez a hozzáálláshoz. A hely és általában azok a hatások, amik az alkotó embert érik, tükröződnek abban, amit majd az alkotó ebből visszaad a munkájában. Talán tetten érhetők ezek a hatáskomplexumok, hatáshalmazok és leírhatók a fizikális tér, a szellemi környezet együttes hatásai alapján; azt egyfajta helyszellemként ragadva meg, ami beleköltözik, belehelyeződik a látott és láttatott műbe.

Azt minden esetre megállapíthatjuk, hogy a szellemi környezet, ami a földrajzi környezettől nem egészen függetlenül vonja hatása alá az alkotót,

<sup>15</sup> Piaget, idézi Hankiss, *Az irodalmi mű, mint komplex modell*, 1985. 45. o.

végzetesen beépül, és ezáltal saját anyagává is teszi az adott művet, mint ahogy annak jellege, „üzenete” sem mentes a létrejötté körül bábáskodó szellemi és fizikai környezettől.

Történetek kísérletek egy hely, egy régió, egy nemzet kulturális identifikálására, jellegének, arcvonásainak megrajzolására már korábban is. Elég, ha Kállai Ernő tanulmányát olvassuk a századelőn egységes karakterré formálódó magyar művészetről az *Új Magyar Piktúra* című alapművében. „Az a kérdés foglalkoztat – írja Kállai –, hogy miként öltenek a modern művészeti törekvések a sajátos magyar stílustendenciák kezén szükségszerűen ilyen vagy olyan testet. Rá akarok mutatni a különböző irányú és egyéni kreációkban nyilvánuló közös stílusbeli lényegre, benne a sajátos magyar nemzet- és társadalom-lélektani összetevők funkciójára.” A húszas években Kállait – nyilván a honi intellektuális művészeti gondolkodás előmozdítása és a magyar művészet európai integrációjának reményében – az foglalkoztatja, amit az impresszionizmust megelőző paradigmák, a naturalizmus egyik fő európai alakítója, egyben a szociológiai pozitívizmus megalkotója Hyppolite Taine a 19. században állított, miszerint a műalkotást a körülményeiből ismerhetjük meg. Taine „milió-elmélete” szerint a műalkotást három erő határozza meg: a faj (biológiailag öröklött tényező), a milió (szociális környezet) és a pillanat – azaz a művészi hagyományok.<sup>16</sup>

A közelmúltból az építészet-  
teória területén is találhatunk  
hasonló törekvéseket. Janáky  
István 2004-ben megjelent,  
*Az építészeti szépség rejtekei  
Magyarországon* című könyve  
szubjektív gyűjtemény olyan,

16 A környezet hatásai, amelyek a mű létrejöttében közvetlenül szerepet játszottak, pl. a szerző életkörülményei, a mű születésének körülményei. A pillanat az időbeli körülményekre utal a mű írása közben, pl. közeli és távoli családi, történelmi, művészettörténeti körülmények. A faj (race) amit Herder „néplélek”-nek nevezett – egy nemzet általános szemléletmódja.

az ország minden pontjából összegyűjtött, legtöbbször műépítészeti szándék nélkül létrejött formákból, felületekből, építészeti jelenségekből, amelyek összességében a magyar regionalizmus egy sosem létezett, ősi formatárára engednek következtetni. Janáky úgy vélte: építészeti szépség az egyedi út kétségbeesett kutatása vagy a nemzetközi trendek mímelése nélkül is létrejöhet. A könyv anyagát 2004-ben mutatta be a Velencei Biennále magyar pavilonjában, a Janesch Péter koncepciója alapján (csak részben megvalósult) kiállításon. Máshol szövegben is elemez Janáky, és a kanonizált magyar építészettörténet ívét a helyre jellemző anyaghasználat mellett öröklődő és fejlődő építészeti viselkedés- és nyelvtörténettel rajzolja meg. „A táj, a história és az emberek szoros, meghitt, konok, sorszerű, mondhatnánk katartikus összetartozása és más ösztönös, tektonikus szellemi erők révén ki tudott alakulni egy finom, előkelő, választékos, árnyalatos stilisztikai szövetség.”<sup>17</sup>

Minden lokális stílusközösség, ha általános értelemben is, utal a Jungiánus-antropologikus művészetlélektan alaptételére, amely „az emberiség közös tudata és közös tudattalanja” küzdelméből fakadó művészet álláspontjára helyezkedik, és funkcióját a „tudattalanba süllyedt, feledésbe merült, archetípusokká sűrűsödött sok ezer éves emberi tapasztalatok” felszínre hozásában határozza meg. A nagy mítoszok erőterébe emelni a társadalmi tudatot, „a nagy emberi tradíciók éltető áramába”, mert „ugyanazok az ősi lelki-pszichikai energiák buzognak föl az irodalomban is, mint a mítoszokban, hiedelmekben, vallásokban, álmokban, látomásokban, s a költőnek-írónak nincs is más dolga, mint hogy közérthető szimbólumokat találva mintegy »megcsapolja« az archetípusoknak ezt a hatalmas, csordultig telített tudat alatti energiatartályát”.<sup>18</sup>

Az irodalmiak helyébe képzőművészeti és építészeti példákat is állíthatunk. Kállai a

17 Janáky, *Levelek Árkádiából*, 2011.

18 Hankiss, 1985. 135. o.



régióban fejlődő, nemzeti karakternek nevezett, de hangsúlyozot-  
tan nem faji, hanem „polgárian magyar” alapon vizsgált művé-  
szetlélektan tudattalanjába süllyedt archetípusok vonásait írta kö-  
rül.<sup>19</sup>

Mint azt Hankiss mondja, a művészet a legalkalmasabb az emberi  
élmény elraktározására és közvetítésére, azaz feldolgozására.  
A következőkben látni fogjuk, hogy az élmény helyszíne, amit a  
művészet beépít, és sajátos formanyelve segítségével közvetít,  
a hely történelmi élettartama mélységében milyen módon deter-  
minálja magát a nyelvet, legyen az irodalmi, építészeti, zenei vagy  
festészeti nyelv. Az építészet ta-  
lán a leglátványosabb módon  
hordozza, tükrözi ezt összmű-  
vészeti jellege folytán.

19 „A magyar fajtság gondolatát annyiban látom reális élet- és kultúrtényezőnek, amelyben a Petőfi-Petrovicsook, a Munkácsy-Lieb Mihályok, Rippl-Rónaiak, Iványi-Grünwaldok, Kernstock Károlyok, Perlrott Csabák és a többi idegen származásúak műve is a magyar faji sajátosságokon épül – a környezet és a történelem beolvasztó hatásának jóvoltából.” írja Kállai az *Új magyar piktúra* Előszavában.

#### 4. A TÉR POÉTIKÁJA, AVAGY A GENIUS LOCI, MINT A MŰVÉSZ ÁBRÁNDJAINAK HELYE

*...a ház képei két irányba vezetnek: legalább annyira  
élnek bennünk, mint amennyire mi bennük.*

GASTON BACHELARD<sup>20</sup>

A hely tehát szelleme által kommunikál. Az élő szerveződések működését látjuk viszont a környezetünkön egy különbséggel, s ez az idő tényezője. Magát a természetet, mint földi átmenetet – mert ez már egy felettünk álló, minket magában foglaló rend – az ember az abban töltött idő és ezen időintervallum szellemi, majd érzelmi intenzitása függvényében éli meg. „A tér ezernyi méhsejtjében sűrített időt tárol. A tér erre szolgál” – írja Bachelard.

...életünk kalendáriumát csak képtárunk segítségével állíthatjuk össze. Ahhoz, hogy elhelyezhessük lényünket egy ontológiai rangsorban, s analizálni tudjuk ősi hajlékokban megbúvó tudatlanságunkat, a hagyományos pszichoanalízis mellett társadalmiatlantánunk kell meghatározó emlékképeinket, s fel kell emelkednünk a magányosságunk tereiben folytatott ábrándozásaink síkjára.”

Bachelard emlékeink menedékeként beszél a helyekről; a bensőségesség képeit elemző költészetfilozófiai tanulmányában, *A tér poétikájában*, a ház szimbolikus jelentőségéről, az ember lelki életében betöltött különös szerepéről elmélkedik: ábrándjainkban egész életünket ide vezethetjük vissza – írja. A pszichoanalitikusnak azt az egyszerűnek tűnő javaslatot teszi, hogy vegye figyelembe a helyet, ahol emlékeink elhelyezkednek. Ennek során vezet be a topo-

analízist, mint a pszichoanalí-

<sup>20</sup> Bachelard, *A tér poétikája*, 2011. 23. o.

zist kiegészítő elemzési módot:

lelki életünk helyeinek szisztematikus pszichológiai feltérképezését. „A ház képével a pszichológiai integráció valódi vezérfonalát tartjuk kezünkben” – mondja, majd így folytatja:

„A ház csakugyan a topoelemzés eszköze.

Tény, hogy a ház első megközelítésben geometriailag erőteljesen meghatározott tárgy. Hajlamosak vagyunk racionálisan elemezni. Elsődleges valósága szemmel látható és kézzelfogható. Pontosan metszett szilárd testekből, gondosan összeillesztett gerendákból készült. Az egyenes vonal uralkodik benne. A függőön bölcsességének és kiegyensúlyozottságának nyomait viseli. Az ilyen geometrikus alakzatoknak dacolnia kellene az emberi testet, az emberi lelket magukba foglaló metaforákkal. Ám abban a pillanatban, hogy úgy tekintünk a házra, mint a vigasz és az intimitás terére, mely a bensőségességet hivatott magába sűríteni és védelmezni, azonnal emberi jelleget ölt. Ekkor a racionalitáson túl feltárul az álom birodalma. (...)

De a valóság és az álom közössége soha nem bomlik fel végérvényesen. A ház még akkor sem veszíti el mindenestül »tárgyi mivoltát«, amikor emberi életre kel. Közelebbről meg kell vizsgálnunk, hogy az álom geometriájának nyelvén milyenek mutatják magukat a múlt házai, a házak, ahol ábrándozásaink közben újráralálunk majd a múlt bensőségességeire. Nem hagyhatunk fel annak vizsgálatával, hogy a bensőségesség lágy anyaga miként ölt újra alakot a ház révén, s veszi fel azt a formát, melyet akkor viselt, amikor a kezdeti melegséget zárta magába.

(...)

A képzelet révén bejárt tér nem maradhat közömbös, s többé nem függhet a geometria tudósának mércéjétől és elképzeléseitől. Átélt tér. S nem csupán tényleges mivoltában, hanem a képzelet minden elfogultságával átélt tér.

(...)

A magányosság kapcsán a topoanalízis azt kérdezi: Nagy volt a szoba? Tele volt a padlás? Meleg volt a sarok? Honnan jött a fény? Milyennek ismerte az emberi lény e terekben a csendet? Élvezte a magányos ábrándozásokhoz kapcsolódó különféle menedékek különleges csendjét? »Semmi sem idézi fel úgy a végtelen terek érzetét, mint a csönd. Átléptem e terekbe. A hangok színt s egyfajta hangalakot kölcsönöznek a térnek. Nélkülük teljesen tiszta marad, s a csöndben valami hatalmas, mély és végtelen érzése kerít hatalmába bennünket. Magával ragadott, s néhány percig egygé váltam az este határtalan békéjével. Mintha élőlény lett volna. A békének teste volt. Az éjben, az éjből öltötte magára. Valódi, mozdulatlan teste.«<sup>21</sup>

(...)

...a ház otthont ad az álmodozásnak, a ház védelmezi az álmodozót, a ház lehetővé teszi, hogy békében álmodozunk. Az emberi értékek nem csupán a gondolatok és a tapasztalatok révén nyernek megerősítést. Az álmodozáshoz olyan értékek kapcsolódnak, melyek mély nyomot hagynak az emberben. Az álmodozás ráadásul azzal a kiváltsággal is bír, hogy saját magát is felértékeli. Élvezetet talál önnön létében. Így azok a helyek, ahol átéltük az ábrándot, egy új ábrándban önmagukat építik újjá. A múlt hajlékai éppen azért kiirthatatlanok belőlünk, mert ábrándként újra meg újra átéljük a korábbi hajlékok emlékeit.

(...)

Az ábránd újra otthonra lel a pontos rajzban.”

Bachelard a kunyhót, a metszeteken látható egyszerű hajlékot preferálja, s elképzeli, hogy egy fametszeten látott tanyán élne szívesen. „A fametszetek révén ábrándom a legegyszerűbb házban ütött tanyát.” Aztán meglepődve olvassa André Lafon versében a sajátjának hitt naiv ábrán-

21 Bosco, idézi Bachelard, 2011. 56. o.

dozást:

„Egy hajlékról álmodom, alacsony házról magas  
ablakokkal, három kopott, lapos, megzöldült lépcsőfokkal.

(...)

Szerény, titkos hajlék, régi nyomatokat idéző,

Mely csak bennem él, s ahová olykor azért térek meg és

Ülök le, hogy feledjem a szürke napot és az esőt.”<sup>22</sup>

Az említett ábránd, amelyben Bachelard az emberi tudat mélyén, az oltalmazó, bensőséges hajléknak nevezett kunyhót vágyja, valójában az ember által önmaga számára, félelme leküzdése érdekében létrehozott virtuális otthon ősképe. Annál is tovább megy, mikor azt mondja: „...ez a menedék erőt ad. Megkívánja, hogy egyszerűen lakjunk benne, az egyszerűségből fakadó óriási biztonsággal”. A hely géniuszát képzelel el, s a metszetek nyelvén érzi át. A metszeten ábrázolt ház fogékonnyá tesz a kunyhó jelentése iránt (...) – írja. Amikor felismeri álmai házát egy versben, pontosabban: saját ábrándja megtestesülésével találkozik egy másik ember versben megfogalmazott „irodalmi metszetén”, rájön, hogy közös ősképet, az archetipikus házat, mint az oltalom szimbólumát vizionálta. A hely szellemét ebben a virtuális közösségben is megtalálhatjuk.<sup>23</sup>

Ebbe az irányba mutat egy személyes élményem, amely szintén egy helynek valamely „láthatatlan” funkciója folytán való kiválasztásáról, majd a hely bachelard-i ábrándjának leképzéseként megjelenő kép, egymástól független emberek megnyilvánulásai-ban történt felbukkanásáról szól. Ez azonban már a technológia jelenlétét is felmutatja, a virtuális valóság révén egy új aspektust rendel a helyekkel való azonosulás folyamataihoz.

<sup>22</sup> Lafon, idézi Bachelard, 2011. 60. o.

<sup>23</sup> Bachelard, 2011. Az alfejezet idézetei: 24–64. o.

A New York-i metró hihetetlenül szövevényes, végtelen hosszú hálózatának egy pontján, a rengeteg állomás közül egyben, az öntöttvas oszlopok mögül készítettem egy fényképet (3) arról, hogy az alagút csempéje méteres foltban levált, a kép a megálló nevének számjelzésével, az alagutat tartó térszerkezet gerendái és a platform szélével körülzárt kompozícióban készült. Több hónap eltelt, amikor a Google képkereső szolgáltatása segítségével az említett kép feltöltésével végzett keresés során egy hajszálpontos ikerképre (4) leltem a világhálón. Valaki ugyanarról a pontról ugyanabba az irányba fordította a kameráját, és – nyilván valami

3 | 14<sup>th</sup> Street – Union Square metróállomás – fotó: Korodi János



furcsa együttállás, koincidencia folytán – ugyanannak a faldarabnak az esztétikája által ihletetten exponált. Kitérhetnék a nevezetes helyeken készült turistafotók ezreinek hasonló beállításaira hivatkozó általános esztétikai közhelyekre, de ez esetben az „ábránd” tárgya kizárja az ilyen jellegű megközelítést. Hiszen nem volt ott semmi néznivaló! Mégis: látszólag semmitmondó helyszínről készült képeink összeértek a hipertérben, ábrándjaink tárgya, a bachelard-i értelemben vett archetipikus hely géniuszában fókuszálódtak. Ugyanazt az arcot láttuk meg a fal mögött. Az esztétikai fenomenológia módszerével kutatva, ebből a pontból egye-

4 | A Google által talált kép



nes út vezet a virtuális helyek géniuszának fogalmához. Egyfajta ősalakzat, az objektív psziché kivetülése ez: az archetipikus kép absztrakt formában való megjelenésének emberi azonosulás általi kifejeződése.

## 5. A 21. SZÁZAD – A VIRTUÁLIS HELY MENEDÉKE

A virtuális hely szelleme, mint meghatározandó kultúrtörténeti fogalom, szempontomból leginkább a művészet, a tudomány és a

24 Novak, 2010. „A terek a legkönnyedebb médiumokként, a legnagyobb finomságot, érzékenységet és költészetet követelik meg. Az eredetileg képzett fizikusként induló Gaston Bachelard a fenomenológiát használta, hogy filozófiai hidat építsen a tér tudománya és a szignifikáns helyek költészete között. A tudomány táplálta projektjét, de nem haladta meg tárgyát. Tömören, Bachelard fontosabbnak tartotta a hely minőségét annak mennyiségénél. Természetes kapcsolatunk a térrel megváltozott Bachelard óta, s ez, javaslatom szerint, azt kívánja tőlünk, hogy kövessük, és továbbfejlesszük a bachelard-i eljárást. A tér lépcsőzetesen felkínált különböző koncepciói, a passzív, a reaktív, az aktív, az interaktív és a tranzaktív – mindegyik megfelel egy aktivációs szintnek, nevezetesen: a tétlenség, a reakció, az akció, az interakció és a tranzakció – tereinek. A jelenlegi

technológia szinkronba hozott, új megnyilatkozási formaként való értelmezésének problémája, amit azonban e dolgozat keretei között nem tárgyalok bővebben. Ezt a témát többek közt Marcos Novak amerikai építészet-teoretikus, multimédia művész, a bachelard-i *tér poétikáját* továbbfejlesztve, a 21. századi *Láthatatlan építészetek: tranzaktív terek költészete* című előadásában fejti ki.<sup>24</sup>

Felicity Morel Ednie Brown ausztrál városkutató egy tanulmányában a GIS (Földrajzi Információs Rendszer) használatában rejlő potenciális lehetőséget látja a helyi tapasztalatok értelmezésén alapuló specifi-



kus tartalmak meghatározásakor, amely az eltérő kultúrák, a különböző földrajzi pontokon élő kortárs társadalmak számára szolgálhat vezetőként.<sup>25</sup>

E rövid parabola is bemutatta, mennyire fontos a hely fogalmi tisztázása, legyen az a történelem során bármikor gondolkodó ember. A gondolkodó minden korban függött a helyétől. Szűkebb vagy tágabb – szellemi avagy fizikai – környezete volt minden esetben a kiindulópont egy-egy kérdésre adandó válasza megfogalmazásakor. Ugyanakkor nézhetjük ezt úgy is, hogy lényegtelen hol és mikor *gondolkodott-tette* az illető gondolkodó, tette, amit tett, kérdései esetenként máig megválaszolatlanok, más esetekben az emberi civilizáció felépítményét tartó pillérek porszemeivé vagy betonvasaivá váltak, tehát ebből a szempontból maga a hely, ahol *gondolva* voltak, indifferens. Ám a szempont, mint tény(*ező*) – nem csak vizuális értelemben – újból egy helyre utal. Innen könnyen eljuthatunk addig a felismerésig, hogy a „gondolkodó ember” maga az a dimenzió, ami az idő és tér mátrixán kívülről is reagálhat önmagára, ráláthat a helyre – viszonyíthat a helyhez (képest) – amiben/ ahol van.

technológiák lehetővé tették a legújabb, legfejlettebb, és mégis a legminimálisabb építészeti anyag felhasználását igénylő tér létrehozását, amit én transzaktíválható helynek nevezek, és ennek következtében lehetővé tették, az általam láthatatlan építménynek nevezett dolog megvalósulását.”

25 Felicity Morel EdnieBrown tanulmánya a homogenizálódó globális kultúra világában az autentikus helyfogalom eltűnésére, mint népbetegségre hívja fel a figyelmet. „Az elmentmondás, a végletesen széttöredezett kultúrák közti különbségek felszívódása szerinte az emberi interakciók szintjén, az egyetemes emberi helyett, a jelentések sterilitásában, az individuális identitástudat hiányában fejeződik ki. A multinacionális identitású korporációs trend ugyanazt a stílust jeleníti meg Prágában, mint Pittsburghben, miközben eltűnik a városok egyéni jellege. Tanulmánya

Álljon itt még két idézet saját feljegyzéseimből, amelyeket a helyről és szellemeiről, mozgásban – utazások alkalmával rögzítettem.

*Az elmozdulás, eltávolodás mozgása friss levegőt hoz be az elmozdulót fogadó ablakán.*

*Az eltávolodás valamitől, valamiből – egy szeletet ragad magához az időből.*

*Ha az időszeleteket „képeknek” nevezzük – a hordozójuk által, előbb „belül”, majd „kívül” életre keltett látványoknak – akkor a hordozó személyes, emocionális és tudati percepciója, majd abból fakadó, kiáramló impulzusai által vetíti, vegyíti – úsztatja egymásra a kiragadott és az aktuális idősíkokat.*

*A percepció alatt az érzékelést és az érzékelt információ feldolgozását értjük.*

*Az érzékelt információ értelmezése az időszeleteket, „képeket” hordozó esetében, egybeeshet a kifele hatoló mozgás, a vetítés, az akció idejével. Az elmozdulás egy fizikai helyről és az új helyen való megjelenés parabolája leírhatja számunkra a tárolt „kép” megérkezését az új „képbe”.*

a végletes globális homogenitás és az egység vágya, a helyek iránti személyes elkötelezettség ellentmondásait térképezi fel, a speciális igények tapasztalatának tükrében. A rendszer, működésében a virtuális hely szellemeként, új valóságként jelenhet meg a virtuális tér felfedezői számára. A technológia közreműködésével a GIS-ben az általánosító–uniformizáló társadalmi értékrombolást a helyszín élénk, érzékletes felfogásának megalkotása váltja fel – ezzel »megalapozott« valódi valóságot hozva létre.”

*A kép így frissül.*

*Az idő ideája a jelenben, mindig a jelenben veszíti el fókuszát – eléletlenedik.*

*A frissülő kép (a múlt idő) két fázisa között, vajon mi van? Van egyáltalán két fázisa?*

*A végtelenben találkozó egyes vonalba sorakozott pontok végtelensége csak a térben válik igazán végtelenné – lásd Veszelszky képeit.*

*Az impulzusok mélysége határozza meg a frissesség mértékét (...) – más szóval: a közvetítő személyén múlik az elmozdulás valódi célja.*

*Tehát van, vagy kell, hogy legyen egy cél, amely az embertől függetlenül képződik a térben és időben, viszont az ember nélkül az élettelen anyag mozgása és kommunikációja, azok kölcsönhatásai által nem jelenik meg. Képet ugyanis élettelen anyag nem tud értelmezni.*

*A frissülő kép fogalma az emberben az ismétlés.<sup>26</sup>*

*A-ból B-be jutni lehetséges, de mire odaérünk – újra A-ban vagyunk.*

*A mindenkori Hely Szelleme, személyiségünk belső felületének labirintusában lakozik.*

*Hága, 2008. 10. 06.*

*Van azonban egy el nem hanyagolható körülmény, ami a fizikai tér és a szellemi közeg kettős hatásából, azok eredőjeként hat az emberre. A gyökér (szellemi, tudati meghatározottság) és az aktuális fizikai és szellemi állapot (az, ahol épp vagyunk), e kettő adja meg a vektor irányát, mint a Hely Szelleme gyakorol ránk hatást, de részben belőlünk fakad. Az új hely generálhat új vektorokat.*

*Mert az ember nem tud „kibújni a bőreből” – amint új helyet észlel, kölcsönhatásba lép vele. A reagens anyag maga az emberi szellem – ez termeli ki a (majdani) környezetet is. A tézisben volt egy utalás a klímára. Ez nagyon erősen kimutatható a szélsőséges éghajlatú helyeken. A párás New*

26 Kierkegaard, *Ismétlés* című könyvének szellemes hasonlatára utalva: „A remény új ruha, merev, feszes és tündöklő, mivel azonban még sosem hordták, nem tudni hogyan áll annak, aki viseli. Az emlékezés ezzel szemben levetett ruha, melyet – akármilyen szép is – már kinőttünk. Az ismétlés viszont elnyújthatatlan; feszesen, ámde gyengéden simul alakunkra, nem szorít és nem lötyög.”

*Yorkban az ember fülledebb, dúsabb és az ernyedés ellen szinte védekezésül impulzus-gazdagabb szellemi környezetet alakított ki – persze a történelmi és általános világhelyzeti adalékok csak erősítik ezt.*

*A mémek, a kulturális evolúció irányából szintén azt erősítik, hogy a Hely Szelleme teória mint fogalom, az emberi tudat rétegeiben él csupán. Érdekes lenne összevetni az ősi tudás Föld felületén és az alatt húzódó meridiánjai, erő-vonalai tanával, a szent helyek megjelöléseivel, amelyek az idők során egyszerű mérföldkövekből útmenti fészületekké változtak. Az is egy elképzelhető forgatókönyv, hogy a mémek evolúciója során „rakódik” egymásra a helyekkel kapcsolatos tudás vagy megkülönböztető figyelem, és idővel ez alakítja át a környezetet.<sup>27</sup> Tehát a fogalom lehet, hogy „csak” a fejünkben él, mégis kihat a külvilágra az, amit*

*a túlélésért küzdő mémek hordalékkaként körül-körül-folydogál az emberi létezés.*

27 FeLugossy László: „...az egyik hely szelleme beleépül egy másik hely szellemébe, anélkül, hogy eredetét megváltoztatná, viszont mélységét tovább mélyíti...” A művészszel folytatott beszélgetésből, 2013.

*New York, 2010. 06. 02.*

## VESZELSZKY BÉLA

*Ősszel, amikor egy lámpás fénye elég ahhoz, hogy otthon érezzük magunkat – valójában az emberi sors, az emberi helyzet misztériumát éljük át. A természet elalszik – s mi fölbredünk. Látszatra leszűkül életünk; bezárkózunk. De ez a kiterjedés nélküli hely – ahol szobánk áll, és lámpásunk világít – a „kör középpontja”. Valódi helyünk. Mivel az ember, bár a természetben él, igazában a mindenség, az univerzum polgára. Mi több, az idő természetes folyamán túl az öröklété: Isten meghívottja. Valódi helye ezért jelképes. Látszatra egyetlen kiterjedés nélküli pont. Valójában az öröklét időtlen tágassága. Égessük lámpásunkat!*

PILINSZKY JÁNOS<sup>28</sup>

### 1. AZ ÉLETÚT

Veszelszky Béla (1905–1977) a huszadik századi magyar művészet heroikusan magányos festője. Apja gyógyszerész és egyetemi tanár, köztisztviselőként álló értelmiségi; a súlyos apa-fiú konfliktus rövid, kényszerű gyógyszerészeti stúdiumot eredményez, majd a család a fiatalember pályaválasztását kelleetlenül bár, de elfogadja. A saját nevet, egzisztenciát szerezni vágyó ifjú vegyész-mérnöki tanulmányait megszakítva fordul a művészetek felé: a Képzőművészeti Főiskolán a Glatz-osztályon kezdi pályafutását. A század húszas éveiben a Munka-kör szimpatizánsaként került kapcsolatba a kor progresszív szellemi életének alkotóival, a Kassák körül csoportosulókkal: Vajda Lajossal, Korniss Dezsővel, Kepes Györgyvel, Trauner Sándorral és másokkal. Míg a többiek modernnek, Veszelszkyt a

28 Pilinszky János: *Ősszel* (részlet)

görögség, Egyiptom és a reneszánsz vonzza. A kor nyomasztó társadalmi-politikai viszonyai elől elvágódóként őt is Bécs, majd Berlin művészeti közege, szellemi élete izgatta. Hamar hazatért azonban, a harmincas évek elején tett hosszabb-rövidebb külföldi látogatásai művészetszemléletére megtermékenyítően hatottak, a túlélés szempontjából azonban kudarcként érték véget. Veszelszky az ember etikai felelősségét, társadalomban betöltött szerepét klasszikus értelemben tisztelő felfogás jegyében a művészt a szakralitás, a természeti népek varázslója, papja szerepébe helyezte, s a tisztánlátás elhivatottságával állt hozzá az élethez. A művészeti életét tekintve egyre kommerszebb, politikailag egyre vállalhatatlanabb hazai viszonyok között elvei és ideái kibontakoztatásához nem igazán talált társat, utat, lehetőséget. A klasszikus, anonim művészidea, a névtelen dómépítők és a modern kor kollektivista és ideologikus mozgalmainak kontrasztját megélő, azokban helyét nem találó, egyéni megoldást kereső művészt sokszor már-már a művészet létjogosultságának kétségessége foglalkoztatja.

A Kepes György nagybátyja, Kepes Ferenc által fordított Schmitt Jenő Henrik-féle új-gnosztikus írások, az ezoterikus tanok lelki menedékként, majd művészeti teóriája alapjaként is fontossá váltak a fiatal Veszelszky számára. A szellemi teret az idealista realizmusban kibontó festői munkásságában Veszelszky saját fenomenológia kidolgozása útján jutott el az impresszionizmus meghaladásáig. Veszelszky már a háború előtt, Berlinből történt hazatérése után egy rezgő pont- és vonalhalmazból építkező,

lényegében sajátos absztrakt expresszionista metódust fejlesztett ki.<sup>29</sup> Bár sok évi szünetre kényszerült, s a háborúban művei semmisültek meg, a korábbi portréin (pl.: Szabó

29 Erre vonatkozóan ír Vas István visszaemlékezéseiben; a leírásból egyértelmű, hogy a képtípus már létezett az író festő barátjánál tett látogatásakor a Donáti utcai lakásban a háború előtt. (*Mért vijjog a saskeselyű?* 2. 305. o.)

Lajos, 1940.), csendéletein érlelt festői tapasztalata érződik az alábbiakban tárgyalt, kiemelkedő, 1956–65-ig készült sorozata egységes jellegén.

## 2. FESTŐI MUNKA

Veszelszky 1956 után Pusztaszeri úti lakásának ablakaiból pásztázta az elé táruló városképet – képeinek egyedüli vizuális forrását. Festészeti metódusa, a rezgésekből álló világ valóságának megragadása, az apró festékpontok és vonalak sűrűsödő és ritkuló rendszere, az adott pont „helyes helyre” való tételének kényszeres rítusa. Ezt képein a vízszintes–függőleges iránypár, a tájban lelt támpontok mentén rendezzi, amelyekről később Körner Évának nyilatkozva jegyzi meg, hogy a tengelyek, a kereszt – ezek a tiszta formák a határozatlansága miatt fontosak.<sup>30</sup> Fiatalon, még a főiskolán, Van Gogh áramló, organikus levegőjű mozgalmassága ragadta magával, ehhez párosítja teóriájában a „matematikát” – a Mondrian lemondásával rokon elképzelést. A Schmitt-féle gnózis általános dimenzió-elméleti tanítása szintén az elvont megközelítést, a geometriából, matematikából és csillagászatból eredő elméleti tapasztalatot részesíti előnyben a látvánnyal szemben.<sup>31</sup>

30 Körner, *Egy régi beszélgetés Veszelszky Bélával*, in: *Veszelszky Béla*, 1997. 65. o.

31 Az előző fejezetben említett, Marcos Novak *Transzaktívált terek költészetének teóriája* akár áthallást is mutathat a Veszelszky elméleti háttereként működő Schmitt Jenő Henrik-féle gnózis-sal a 20. sz. elejéről. Érdekes adalék e sejtett filozófiai áthalláshoz, hogy Veszelszky háború utáni első nyilvános szereplése, egy 1962-es kiállítás, amelyet Körner Éva és Mándy Stefánia rendezett az Építők Klubjában; ez a kiállítás nem önálló tárlat volt: a modern építészeti és képzőművészeti kapcsolatait fejtegető előadásorozat témáját illusztrálták a bemutatott művek.

A schmitti gnózis dimenzió-elmélete Veszelszky festészetében megvalósuló tétele néhány Kepes Ferenc könyvéből vett idézettel érzékeltethető:

„A geometriai tér fagyos formája rezgéssé, ritmussá oldódik a megismerés fényében. (...) A fizikum nem térbetöltő forma, nem »anyag«, hanem pontszerű erőcentrumok, vonalszerű kisu-gárzások és síkszerű keresztrezgések rendszere. (...) A fizikai formák rezgésmódja mérhető, az organikus tevékenység már mérhetetlen. Pontosabb méreteink vannak csillagtávolságokról vagy égitestek mozgásáról, mint pl. az állati idegzet, vagy emésztés tevékenységéről, amelyek a képzelet határtalanba játszó s mindig mozgékony, szertelen érzékeny periferikus tevékenységének felelnek meg. Itt már a rezgés sugárköre végtelen nagy, a rezgéscentrum végtelen finom, amint a geometriai gondolattér és a gondolati pont mutatják. (...) Schmitt a geometriai dimenziók analógiájára állapította meg az egyes csoportoknak egymáshoz való viszonyát. (...) Az egyes tüneménycsoportok hasonló létfokozatokat jelentenek, mint a pont, vonal, sík, test. Így aránylanak egymáshoz, illetve tornyosulnak egymás fölé a fizikum, a képzelet, a logika, a gondolattörvény, az etikum és religio jelenségei. (...) A magasabb forma önmagában tartalmazza az alacsonyabbat, mint saját végső határolását, mint elemét vagy differenciálisát. Például a vonal a pontot, a sík a vonalat, a test a síkot, a logika tere (geometriai tér) a képzelet tetszés szerinti terét. A magasabb létfokozat el nem érhető és fel nem építhető az alacsonyabb forma tetszés szerinti tágítása vagy halmozása által. (...) A pont el van merítve a vonalban, de bárhol határoljuk is a vonalat, szükségképpen pontot nyerünk. A vonal telítve van pontokkal, mégsem építhető fel pontokból. Ugyanígy viszonylik a vonal a síkhoz, a sík a térhez, a képzelet tere a geometria teréhez. Az alacsonyabb irányulása a magasabb felé tör, de el nem érheti azt. Ami az alacsonyabban



lehetőség, a magasabban megvalósulás. A képzelet a végtelenre irányul, de el nem érheti azt, viszont a geometriai térben, a logika vagy számtan bármely tételében meg van valósítva a végtelen. Adva van. A dimenzió-ellentéteket a szemlélet most már úgy foglalja egységbe, ahogyan a kocka egyesíti magában saját elemeit, határformáit: a síkot, vonalat, pontot. A gondolatot így szemlélhetjük saját határolásaival a képzelettel és érzékleti elemekkel egységben, le egészen a pontszerű erőcentrumig, amely az érzéklet pontszerű alapelemeinek felel meg.”<sup>32</sup>

A festést nem a pillanat fényszínekkel való rögzítésére használta. Pontosabbnak érzem a foton-szín elnevezést anyagtalán színfoltjai jellemzésére. Az abszolút sebességre gyorsult, meghaladhatatlan impresszionizmus<sup>33</sup> útján – a gyorsan forgó kerék optikai lelassulásával, majd visszapörgetésével analóg módon – egy lebegő, vibráló teret létrehozva, grafikus pontossággal hívta elő a vásznon a nap mint nap megélt, kívülről-belülről megismert ablakból elé táruló látványt. Ehhez a „visszapörgetéshez”. mint optikai analógiához jó eszközt adott a kezébe a gnózis: a kontempláció idejének kitolását, az egyes lépéseket megelőző „hosszas spekuláció” által. „Ezért is van az, hogy vannak képeim, amelyeket nem tudok befejezni” –

32 Kepes, 1918. 90–94. o.

33 „Az impresszionizmus nemcsak a tudottól a látszat felé ívelő vonal végpontja, hanem fellépésével »a tér egészen eltűnik és megmarad az abszolút idő: a matematikai időpont. ...egyetlen időpont megrögzítése.« (...) A festészet kezdeti műalkotásain tapasztalható abszolút időnkívüliség ellentettje a vég impresszionizmusának abszolút pillanatnyisága. Az impresszionizmus »nagy jelentősége, hogy elment egész az abszolútig«, megadva az emberi látásmód lehetőségének egy másik végletes pólusát: így egyértelművé válik a következtetés, az impresszionizmust nem lehet folytatni. Fülep Lajos: *Magyar művészet*, in: Máté, *Megérthető műalkotás?*, 2007. 39. o.

mondta egy beszélgetésben. „A tisztázás keresése... követeli meg, hogy mindig, minden egyes cseppjét a színnek a helyes helyére tegyem le. Mindig sokat spekulálok, mert pillanatnyi tettemet a végleges, az elgondolt tökéleteshez viszonyítva is mérlegelnem kell.”<sup>34</sup>

Állandó szubatomi zsongásában akarta megragadni az univerzumot – annak egy kiválasztott, féltve őrzött spektrumában –, „mint levegőben a porszemeket”<sup>35</sup>, az otthona ablakából, az origóból kitekintve megtapasztalt lét rezgését, amelyet a legérzékenyebb módon rögzített. „Az érzékenység ugyanis, amellyel Veszelszky letapogatta a formákat, hogy aztán egy-egy ecsetvonásnyi valeur-rel a vásznon is kijelölje e formák helyét, nos, ez a képesség Cézanne öröksége. Ám ami Cézanne-nál még festői kompozícióvá állt össze, abból Veszelszky-nél már csak a kompozíció helye, a majdnem kiürült tér üressége maradt meg, és a természetből is már csak annak éteri lenyomata, a súlypontokat jelölő akcentusok azok, amik láthatók.”<sup>36</sup>

A probléma voltaképpen az identikus tér megjelenésével jön létre, az impresszionizmus meghaladásával az abszolút időben, a már megfesthetetlen pillanatban létrejövő művészetnek a természethez fűződő viszonyát kutató szem egy kézenfekvő aspektusából. Ez annyit tesz, hogy amint Cézanne, a Mont Sainte Victoire-ról festett számos festménye vagy Monet roueni sorozata, kertje, úgy Veszelszky ablakból festett tájképei és Turrell Roden Crater projektje is – a hely kitüntetett szerepét tekintve – referálnak egymás-

ra. Turrellnél, a révület aktusának a mű szintjére emelése a land art, vagy a hely-specifikus műfajban, az axis mundi posztmodern megvalósulása.

34 Körner, 1997. 66. o.

35 Pernecky Géza: *Művészet a földszáncban*, 2007.

36 Pernecky Géza: u.o.

„Az impresszionisták technikáját... a gyorsaság kényszere diktálta. Nem a palettán, hanem a képen (s később már csak a szemben) akarták keverni a színeket, hogy tisztán őrizték meg azok vizuális energiáját.”<sup>37</sup> Mindegy, hogy milyen műfajban teszik, a művészet ezen megnyilvánulásai (és bizonyosan még nagyon sok példát hozhatnánk) egy hely notórius, szinte autisztikus/addiktív kutatásáról, a környezet általi meghatározottság kibontásának, művészi lehetőségeinek szisztematikus kiaknázási folyamatáról – mondhatjuk akár, hogy a hely szellemének irritálásáról, energiáinak gerjesztéséről és egyidejűleg azok használatáról szólnak. Az önfenntartó „szellemi gazdaságtan” szempontjából: egyfajta „zöld” erőművek.

Andrási Gábor Veszelszky Béláról írt tanulmányában olvashatunk egy bekezdést, amely rávilágít a problémára (*A Cézanne-i dilemma és a művészettörténeti csapda*):

„A festészet története felől is eljuthatunk az »ideális realizmus« feloldhatatlannak látszó ellentmondásához. A feladat – az »érzéki élet elevenességét« és az abban mindenütt megnyilvánuló rend és törvényszerűség momentumait egyszerre megragadni – Veszelszkyre a századforduló idejéből, Cézanne-tól hagyományozódott. Az aix-i mester képről képre küzdelmet folytatott a dilemma számára elfogadhatatlan, kibúvónak minősülő megoldásai ellen. Veszelszky sem volt hajlandó a valóság, a természet romantizálásával a jelenségben egyszerűen »benne látni« a szellemet. A pantheisztikus felfogást (Mednyánszky) ugyanúgy elkerülni igyekezett, mint a tan, az eszme közvetlen – ikonikus vagy jelszerű – megjelenítését (Malevics, Mondrian). Cézanne-hoz hasonlóan par excellence esztétikai kiutat keresett, és ezért egyidejűleg kellett harcolnia »a természettel szövetkezve a tiszta szellem ellen« és »a képeszmével szövetségben«

37 Károlyi, *A helyes hely*, in: *Veszelszky Béla*, 1997. 55. o.

– saját, naturalizmust elvető képfelfogása alapján – »a szellemét vesztett empirikus természet ellen« (Max Raphael).<sup>38</sup>

Az ellentmondás feloldását Cézanne az érzékenység (a szín-percepció) végsőkéig történő fokozásával és az így látott »színinformák« (Kurt Badt) konstruktív megzabolázásával kísérte meg. Próbálkozásait folytonos sikertelenségként élte meg, és képességei elégtelenségével magyarázta: »Nem tudom elérni az érzékeim előtt kibontakozó intenzitást, nincs birtokomban az a csodálatos színgazdagság, ami a természetből árad.« Valójában olyan végső pontig ment el a színek modulálásában, ahol »az élmény gazdagabb, mint a megalkothatóság«; olyan finom árnyalatokhoz jutott el, »amelyeket átélt ugyan, de amelyeket »eltalálni« ecsettel már nem lehetett.« Tolnay Károly szerint ilyenkor hagyja Cézanne fehéren a vásznat; ezzel jelezve meghátrálását, melyet inkább vállal, mint a megpillantott igazság megkerülését. Máskor egészen torzónak tördeli a képet: a konstrukció téri törvényszerűségei – a valóság síkba kényszerített dimenziói – nem elég teherbíróak ahhoz, hogy általuk a jelenségek, a színből »kicsíráztatott« (Cézanne kifejezése) motívumok a szellem szférájába emelkedhessenek. Mert Cézanne »ezt a folyamatot a föld felől látja, a föld pedig egyetlen kiragadott pont, amely elszigetelve a kozmosztól, csak elszenvedi és magához vonzza a kozmikus

fényt. A provence-i rög egyedisége nem tágul ki a kozmoszig«. Úgy gondolom, Veszelszky – bár ő is gyakran hangoztatta kudarcait – az ötvenes évek végétől kibontakozó nagy alkotóperiódusa idején született műveivel – mindenekelőtt tájképeivel – rábukkant a probléma megoldására.<sup>39</sup>

38 „A probléma Kepes Ferenc megfogalmazásában: *A művészet célja (...) hogy megérzékítse az egyetemes szellemet és átszellemitse az érzéket.* (K. F.: Gnózis, 336. o.)”  
Idézi András, *Veszelszky Béla*, 1994.

39 András, *u.o.*, 10–11. o. és hivatkozásai:  
Max Raphael: *A Műalkotás és a természeti minta. Cézanne: Mont Sainte Victoire*, in: M. R.: *Hogyan nézzük a műalkotást?* (kézirat,

Veszelszky tehát „egyfelől a tárgytól menekült, de nem talált mást, másrészt a személyesség elől egyfajta raszteres pontosságba. (...) A csöndes filozofikus oppozícióba disszidált lélek (...) a színöröm morzsáival kényszerült kompenzálni a gesztus, a kifejezés, a kibontakozás, az önfeledten megélt alanyi itt-lét hiányát.” Károlyi Veszelszky festményei kapcsán írt tanulmányában megemlíti a mozaik és poláris ellentéte, az impresszionizmus egy dologban való hasonlóságát: „közösek a láthatásban, ahogy maguktól távolra utasítják a szemlélőt, jobbára csak messziről kivehető az ábra.(...) És mindkét esetben az elkülönültség vizuális összekapcsolásáról, megszüntetéséről, felszámolásáról van szó (...) A ráérős tapogatódzás háttérében a világ »szemcsézettségének« (Teilhard de Chardin) tapasztalásából a transzcendencia tágasabb idejének irányába tett mozdulat, ennek honvágya munkál.

Veszelszky mintegy átvilágítja az éjszakát, röntgenfelvételszerű negatív képét adja a csillagos égnek. A morzsalékos, granulált képet a teljes spektrum nosztalgija színesíti. Ebben a kozmikus dimenzióban kíván berendezkedni, s közben óhatatlan és szüntelen »a Világ teljes ábrája újul föl és mosódik el ismét« a festmény belső terének végtelenségében. (...) Felszínesíti, éteri párás lebegéssé desztillálja, denaturalizálja az ablakából közvetlenül látható útkanyarulatot, a látható valóság adott »sarkát«. Megteremti a pálcikák és csapok közönyös realizmusát. Ily módon kiiktatva az anekdotikus világi tényeket, eliminálja a külvilág, a konkrét környezet, a korszak nyomasztó, frusztráló atmoszféráját. Ebben rokon az ötvenes-hatvanas évek »cellaszü-

letésű« (Tandori) plein-air festőivel, hiszen az impresszionizmussal nem volt különösebb baja a szocreál esztétikának. (...) Absztrahál, de nem abszt-

ford. Berényi Gábor, 63–71. o.) Paul Cézanne levele fiának (1906. szeptember 8.). In: *Paul Cézanne levelei*, Corvina, 1971. 232. o. Tolnay Károly: Cézanne történelmi helye, *Ars Una*, 1/6., 1924. március, 225–226. o.

rakt. Így marad meg az úgymond normalitásban. Berendezkedik a körön belül, (és közben mégis kívülállóként) a »belvetületen«. ...a pillanat örömét denaturálja, hosszadalmas, mérlegelő metódussal az időtlenbe klasszicizálja, (...) a kristályok idejébe utalja a lebegő levegőperspektívát. Kontraszt, kontúr, kalligráfia híján minden egyformán távol kerül, az atomizálódott színek konfetti-halmaza által pitykézett felületen nincs hely a mélységi tagolásra, s nem hagy teret, lehetőséget a tapasztalati valóság és az »én« örömelvű egymásra találásának sem. A befele forduló bizonytalanság görcsös, negativisztikus (monoton, monokróm hatású) festészetet eredményez, kiüresedett »informelt«.

A kép „tárgya” lassan bontakozik ki a befogadóban, mert elsődleges a tisztán absztrakt képi erőhatás, ami finomságában az érzéket érinti először, de a derengésben megtalált támpontok, Veszelszky „határozottsága”: az oszlop, az út vagy az ívelő dombhát a távolban, a fotonokon átsuhanó árnyak, festéknyomok mint hangsúlyok révén összességben új térélményt adnak. (5) Ez már mélyen munkáló szellemi mozgást idéz elő, amely Veszelszkyt tájképeivel az impresszionista elődök és a hely-specifikus posztmodern tárgynélküli aktusa, például Turrell közé helyezi. Egyéni, letisztult transzcendens materializmusa az individuum válaszának tekinthető a látványfestészet esztéticizmusára és kora társadalmának elidegenítő szellemellenességére egyaránt.

„Veszelszky Béla sorsa és műve nemes, szép példa, képletszerűen mutatódik föl benne a zanzásított, zacc-állagú világban a felemelkedés nehézségeivel küszködő, az életfogytiglan önmagára uszított, »lerokkantott« kelet-közép-európai emberi jelenség.”<sup>40</sup>

40 Kivonatok Károlyi Zsigmondtól, *A helyes hely*, in: *Veszelszky Béla*, 1997. 53–58. o.

A leginkább a tájképein kibontakozó Veszelszky az ötvenes-hatvanas években környe-





5 | Veszelszky Béla: Tájrészlet III., 1963. Olaj, farost, 120,5 × 80 cm.

zetétől elhúzódva, a gödörben megbújva kémlelte a csillagos eget, amelynek mintegy negatívját projektálta képeibe. Ez a fehér mélység már nem a cézanne-i meghátrálásból fakad, hanem tudatos helyfoglalás. Életét végigkövette a lemondás és az alkotói magány. Fiatalkori elvagyódása, később a kirekesztettség élménye a diktatúra idején, mély és bensőséges vallásossága, mindez együtt vezette a lelki alkatából is adódó, vállalt befelé forduláshoz. Szociálisan a legszűkebb családi, baráti körre korlátozta jelenlétét.

A lemondás jellemezte festészetét is, az „alanyi itt-lét hiánya”, a gesztusok nélküli kifehéredés, a fehérrel való visszafestés, „a fénynosztalgia”<sup>41</sup>, az egyre kevesebb szín-érintéssel elért még éppen/vagy már nem is felismerhető látvány, amely egy részlet csupán, de magában foglalja az egész kozmikus valóságát. Pernecky az egzisztencializmus képzőművészeti megfelelőjeként említi Giacometti példáját hozva, aki „...hasonló küzdelmet vívott a természeti formák semmivé foszlásával”, „portrémodelljei köré feszített szinte elviselhetetlen ürességű terével”, amelynek „szívó-

hatásnak engedő és abban mintegy felemészítő emberalakjaihoz” hasonlítja Veszelszky éteri képépítkezését. Indokoltak is tűnik a párhuzam, ha a „létbe való kivetettség” filozófiai tanítását Veszelszky „sziszifuszi küzdelmére” alkalmazzuk.<sup>42</sup> „Vélhetően az üresség éppen a hely sajátosságának édestestvére, és ezért nem hiány, hanem létrehozás” – mondja Heidegger az egzisztenciális térről.<sup>43</sup> Lehet, hogy

41 Károlyi, uo.

42 Pernecky, 2007.

43 Heidegger, in: *Művészet és a tér*, 1994. Idézi Szabó, 2005. „A mélység nem pusztán hiány, a felismert formákat egymástól elválasztó hézag és belsejüket kitöltő »térfogat«. Az a tartomány, amelyben a tér alakváltozásai, elmozdulásai megvalósulnak, eredendően mélység, nyitottság. A buddhista hagyomány ürességnek (Sunyata) nevezi. A tér szó egzisztencialista értelmezésekor – mi lehet a tér általában és mitől válik helylyé – *Művészet és a tér* című tanulmányában Heidegger a nyelvet



Veszelszky, képeinek fehér alapjában, a Világegész közegében találta meg a helyet, amivel azonosulni tudott.

Erre Jovánovics György utal egy Veszelszkyről szóló recenziójában, s összecseng azzal, amit Perneczky mondott Giacometti látásmódjáról. A Jovánovics által vázolt gondolatot egyébként már korábban felfedezte és meg is jelentette Jörn Merckel, a Berlinische Galerie igazgatója, aki a 20. századi szobrászat nagy szakértője. „Jörn Merckel azt állítja, hogy egy Giacometti-figura nézésében benne van az összehuzulás. Szobrai egyszerre vannak távol és közel, mintegy szemünk előtt zsugorodnak össze. Ezt az effektust elnevezte *implodierendes Seher*nek, azaz implodáló látásnak. (Az implózió az explózió fordítottja, összerobbanás, robbanásszerű összeomlás. Ugyanez orvosi műszóval *collapsus*.) Vagyis a látvány is, és a mű is mozog! Ez az egyik legfőbb effektus a természetet nagyon figyelő, elmélyülten néző művész munkáiban. Más-más módon, Cézanne-nál és Veszelszky-nél is kimutatható ugyanez. A dolgok megmozdulnak, amíg nézzük őket, ezért is nem lehet a pillanatot belső témájukká tenni. Mert a külső nagyon fontos (Mondrian), és a mozgás és idő ott van mind a hármójuk képein, illetve szobrain.

hívja segítségül: »a német Raum szóban a Raum-en beszél – kiürítésről, eltávolításról, behelyezésről.« A helyek kiürítés általi szabaddá tételéről ír, majd így folytatja: »Először megenged valamit a behelyezés. Működni hagy nyílt térséget, ami megengedi egyebek között, ama ott jelen levő dolgok megjelenését, melyekhez emberi ottlakás kapcsolódik.« Az ottlakás fogalma behelyettesíthető, Heidegger a szobrászatról, mint helyek testé alakításáról beszél, melyek egy szabad terepet maguk köré gyűjtve tartanak fenn, mely azután ott-tartózkodást biztosít a mindenkori dolgoknak. Konkretizálja a téri jelleget, e konkretizálást az öszszegyűjtés és a dolog fogalmak segítségével magyarázza. A dolog szó eredetileg öszszegyűjtött dolgot jelentett; bárminek a jelentése az, amit öszszegyűjt. »Meg kellene tanulnunk felismerni, hogy maguk a dolgok a helyek, és nem csak odatartoznak egy helyhez. Az üresség helyek létrehozása.«

Veszelszkyvel kapcsolatban én a pulzáló, lüktető látásmódot szándékozom bevezetni. A pulzálásban egyaránt benne van az explózió és az implózió, ráadásul folyamatos. Jörn Merkelt is belátta, hogy ez találóbbr verzió, mint az övé.”<sup>44</sup>

### 3. A GÖDÖR

Veszelszky festői életútja szempontunkból fontos része az ötvenes évek végétől éveken át az ablakból festett óbudai táj, és az ezzel egy időben, e tevékenységének részben következményeként, részben feltételeként megvalósított „táj-építészeti” – mondhatni landart – projektje. Jovánovics György fent idézett szövegében a magyar művészet fantasztikus talizmánjának nevezi a félig betemetett, de máig megtalálható helyet.

Veszelszky 1958-ban, amikor Pusztaszeri úti lakásának ablakából figyelte meg az elé táruló városképet – azért, hogy kilátását megvédje egy esetleges beépítéssel elé kerülő épülettől – az ablak alatti kis kertet is megvásárolta. Festés után járt levezető teáját elfogyasztani a kis kertbe, de magányát zavarták a kerítés mögül, az utcáról, a buszmegállóból őt figyelő és megszólító emberek. Egy ötlet mentette meg végül e zaklató körülménytől: gödröt kezdett ásni, hogy abban eltűnve révülhessen, s a gödörből a csillagos eget kémlelhessen fényszennyezés nélkül. Így az utcáról sem zavarták ezután. Körner Éva így ír róla: a létesítmény „...az őt körülvevő rejtőzködő hely lett, ami egyúttal arra is szolgált, hogy a csillagos eget – a csillagvilág erősen foglalkoztatta – tanulmányozza. A Gödör jelképpé vált, képviselte Veszelszkynek azt az igyekezetét, hogy

kapcsolatot teremtsen a föld és az ég között. Az ő törzse volt a kapcsolatteremtő elem. Analó-

44 Jovánovics, *Magyar Szemle*, Új folyam XI./6. szám.

giát, ha mégoly kevésbé tudatosat is, feltételezhetünk a világfa-gondolattal...”<sup>45</sup>

Mint azt a tér és hely általános meghatározásakor is érintettem, a felegyenesedett ember függőlegese a horizont vízszintjével alkotott koordinátarendszerben (csakúgy, mint festményein) a megélt tér – Veszelszky esetében a panoráma és a Gödör – „nem a fizikai valóság szubjektív észlelése, hanem az ember egzisztenciájának része”. Mondhatjuk tehát, hogy Veszelszky világfaként azonosult rítusának mindennapi munka utáni meditációs helyszínével, ahol a napközben elfogyasztott tetemes mennyiségű teafűből lassan kupolát emelt.<sup>46</sup>

Ha a világfa-történet kultúrtörténeti szimbolikáját kibontjuk, és egy kicsit beljebb haladunk az elvont jelentéstartalmak mentén, és Eliade nyomán, amint Veszelszky a csillagos égboltot szemléli a Gödör aljáról, mintha Jákob lajtorjáján indulnánk felfelé egyenes gerince mentén. A tett, amely a Gödröt létrehozta, a káoszról kozmoszt teremtett. Hogy a homogén térben tájékozódni tudjon, a világot alapította meg, s e világ Veszelszky esetében nem más, mint az otthona ablakaiból kutató látvány, amelyet a Gödör léte óv meg. A Gödör alaprajzát, a kört Veszelszky az erdőből hozott három méteres fatörzs segítségével rajzolta a földre. A középpont megtalálását, a szent tér rituális megalapítását láthatjuk ebben az aktusban. Nyilvánvalóan hívő, misztikára hajló emberre valló cselekedet, hiszen egy spárga segítségével is kimérhette volna az alaprajzot, de Veszelszky meg akarta alapítani, szentté akarta avatni a helyet, amely őt magát, családját és elsősorban munkafolyamatát őrzi majd. Maga az aktus a hősiesség, testét és szellemét edző, karbantartó

45 Körner Éva, *V.B., a magányos út választója*, in: *Veszelszky Béla*, 1997. 26–27. o.

46 „A kupola és a negatív kupola, a GÖDÖR egymás mellett.” Jovánovics, u.o.

ember gesztusa.<sup>47</sup> A családi történet egy hasonló mélyedésben rakott tűznél, egy szalonnasütés emlékét őrzi – ismerősök-nél, vendégségben –, ami után a saját gödör ötlete felmerült a Veszelszky-gyerekek lelkesedése nyomán. A művész valószínűleg a kellemest a hasznossal elven vette fel a fonalat, és mint bármi-hez, ehhez is művészként nyúlt a megvalósításkor. A Gödör térbeli helye Veszelszky számára egyben hierophánia is. A dolog, amelyben a szentség megmutatkozik, a hierophánia lehet bármi, ami mellett a nem-hívő elmegy, mert semmi egyebet nem lát benne. Egy kő vagy fa, s akár egy gödör: az elhivatott számára különleges jelentéssel bír, amennyiben a feljebbvaló megnyilatkozásának tekinti. Eliade szerint nincs teljesen profán létezés. A valástalan ember is, aki elutasítja az élet mindenféle szakralitását, megkülönböztet egyedülálló jelentőségű, a magánvilágának szent helyeként tisztelt tereket. Mindenki fel tud idézni az életében különös minőséggel felruházott helyeket –, az otthont, egy padot a parkban, egy fát a gyermekkorból (a bachelard-i álmodozásban őrzött helyet), ahol még a nem vallásos ember számára is olyan valóság nyilatkoznék meg, amely elüt mindennapi létezésének valóságától. Ez az inhomogén, más valósággal feltöltött tér erőt ad. Ebben az őrző és egyben akkumuláló, regeneráló objektumban valósult meg a festő csillagvizsgáló obszervatóriuma, amely felfelé nyitott. Rajta keresztül a kozmikus térbe juthat, ám nem

47 A művész abban az időben, minden nap reggel leereszkedett a Szemlő-hegy lankáján a még beépítetlen Óbudai lejtőn a Dunáig, átúszott a Margit-szigetre, majd vissza. Ezzel kezdte napját, ami jellemző a fizikai terhelést, a heroikus tetteket vállaló elhivatott emberre. (Veszelszky Sára közlése)

csak a csillagvilág megfigyelésével van itt dolgunk. A nyitott égbolt, az ajtó, a küszöb vallásos szimbolikája értelmében e nyíláson át a tér kontinuitása szűnik meg. A menyneknek kapuja kifejezés öszszetett jelképrendszerében a

felfelé nyitottság az egyik létmódból a másikba való átmenetet jelenti.<sup>48</sup>

„A művészet célja, ...hogy megérezkítse az egyetemes szellemit és átszellemítse az érzékit.” (*Gnózis*) Ismerve Veszelszky gnózisban gyökerező transzcendens hitét, és elképzelve, amint este a Gödörből felnéz a csillagos égre, aznapi munkája során megtalált festék-pontjai még retinájába égve jelzik az ő átmenetét a bizonyos másik létmódba, s nem kétséges, hogy a helyet, ahol mindez vele megtörténik szent helyként éli meg.

Kemény Katalin elemzésében letisztul a festészeti tematika, az egy helyből való kitekintés notórius gyakorlatának valódi értelme. „A külső befogadására és belső ébredésre nyitott szem”, mint az ablakból való megfigyelés, és ezáltal a készülő képekből mintegy körpanoráma építése maga és szerettei köré. „Az ablak a szem ki-fele, a kápráztató térbe, és szem befele, ahol vagyunk és nem vagyunk. Az ablak elválaszt és összeköt.”<sup>49</sup>

A vallástörténeti analógiák a szellemi kívülállásba visszavonult, az univerzális igazság keresése iránt elkötelezett magányos művész személyiségét rajzolják elénk. Veszelszky a kor és a hely provinciális szellemi közege, valamint az élő kultúrát megfojtó diktatúra elől gyakorlatilag „elássa” magát kertjében, hogy a csillagos ég és a föld rétegein áttörve juthasson a transzcendens létélménybe.

Érdekes eljátszani a gondolattal, mi lett volna Veszelszky életművének kulcsa, ha az nem Magyarországon bontakozik ki, hanem társaihoz, pl. Kepes Györgyhez hasonlóan valahol Európában vagy Észak-Amerikában folytatja munkáját, mondjuk a háború után. Körner Éva olyan szépen írta meg, csúsztatta át

48 Eliade, 1987. 6. o.

49 Kemény Katalin: *Az ablak, a táj, a valóság*, in: *Veszelszky Béla*, 1997. 33. o.

e két megvalósulás közti művészet-teoretikai különbséget az akkori hatalom orra előtt, hogy szinte senkinek sem tűnt fel, hogy azzal a Veszelszky után maradt Gödör művészettörténetbe emelését végezte el.

„A hetvenes években megindult társasház-építkezések idején a Gödör veszélybe került; úgy látszott, hogy ezt a lakóknak és a Hivatalnak egyaránt érthetetlennek tűnő, anakronisztikus objektumot be kell temetni. Az ezzel kapcsolatos karkai levelezés dokumentumait a Veszelszky család őrzi. Végeredményben a Gödör – szabályos, másfél méteres mélységre feltöltve és befüvesítve – megmaradhatott. (6.) Ebben döntő szerepe volt a jogi procedúrát vállaló és bonyolító Körner Évának és Kovács Péternek, akik a Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége nevében leveleztek a kerületi Tanáccsal. Az ügyet eldöntő levélben avatták a Gödröt hivatalosan is műalkotássá: „...a mintegy 25 éve létesített land art tárgy (az ú.n. „gödör”) a magyar művészettörténet egyik büszkesége. Ugyanis ezzel a műfajával messze megelőzte az évtizedünkben világszerte elterjedt művészeti irányzatot, amelyben a természet önmagában, nyersanyagában lesz a művészeti alakítás tárgyává.”<sup>50</sup>

50 Andrásj, 1994. 22. o.

6 | A Gödör a Pusztaszeri úti kertben (2013 . május)



## JAMES TURRELL

### 1. A BARÁTOK KÖZÖSSÉGE

A kvéker családban felnövő James Turrell (1943) gyermekkorát sok kritikusa és életrajzírója gyakran hozza fel későbbi munkásságára ható, meghatározó impulzusként. Miért is ne lenne meghatározó bárki esetében a gyermekkor? A kvéker hagyományokat ápoló család ősei a 17. század végén egy Skóciából kivándorló vallási közösséggel kerültek Amerikába. A leginkább az amish puritán dogmáit követő kvéker hagyomány zárt közösségében az életet a legszigorúbb parancsolatok szerint, a letisztult egyszerűség jegyében élik meg.

Turrell különböző interjúkban beszélt arról, hogy már kora gyermekkorától lenyűgözte a fény jelensége. A függönybe vágott lyukakon beáradó fényben gyönyörködött, később az egyetemi előadásban, a diavetítő fénysugara jobban izgatta, mint a vetített kép. „Menj, és üdvözöld a fényt” – szólta a szülői utasítás; a Barátok közösségében így szólították fel egymást a templomba való belépésre. A kvékerek között mindenki lehet lelkész, és a templom



is egy e célra kinevezett, egyszerű épület csupán. Az oltár helyén sincs semmi egyéb, mint egy fölülről érkező fénynyaláb. Későbbi nyilatkozataiban, művészetét értelmezni kívánó kérdésekre válaszolva, Turrell többször kiemeli, hogy vallástalannak tartja magát, a vallást nem tartja meghatározónak művészetére, hiszen az nem volt szigorú gyakorlati követelménye életének korai szakaszában sem, csak hagyományként élt velük. Ám a vele kapcsolatos dokumentumok alapján kijelenthető, hogy nem mindig határolódott el ennyire a vallástól, mint inspirációs forrástól.

„Másképp nevelkedtem, mint a keresztény vagy zsidó gyerekek, és ennek biztos voltak hatásai rám, de nem hiszem, hogy meghatározóak lennének”. Hozzáteszi, hogy emlékei szerint a munkájára később a leginkább hatást gyakorló gondolat a „Ne faragj magadnak képmást semmiről, ami fönns az égben, lenni a földön, vagy a föld alatt a vízben van!” parancsolata volt, ami jól leírja a konzervatív kvékerizmus jellegét. „Az egyszerűséghez, a dísztelenséghez, mint erényekhez van ennek köze. Sok szempontból kedvelem az e fajta gondolkodást, tisztelem a kifejezés egyenességét, az őszinte közeledést.”<sup>51</sup>

Annak ellenére, hogy a faragott képmás tilalmának parancsolata megjelenik későbbi fény-munkái verbalitást és mindenféle referenciát mellőző jellegében, ez csak egy része a történetnek. Nyilatkozataiban felvállalja az egyszerűség és puritanizmus erényeit, és a kvékerizmus gyakorlatának sok szempontból érdekes hatásai kimutathatók munkáiban. Ennek ellenére Turrell interjúiban gyakran hárítja ezt a témát. Richard Andrews kérdezte Turrellt gyermekkoráról, hogy milyen volt kvéker családban felnőni, és hogyan hatott ez a háttér későbbi munkásságára: „Nehéz erre válaszolnom, mert talán túl közel vagyok hozzá. A dolgok, amiket említ, maguktól értetődnek,

<sup>51</sup> Adcock, *James Turrell: The Art of Light and Space*, 1990. 211. o.

természetesek az ilyesfajta értelmezések, és a dísztelenségre törekvő hajlam is utal a puritanizmusnak arra a formájára” – mondta. A továbbiakban kifejti, hogy még az általános vallási áthallások sem kifejezetten céljai a fény szimbolikája által, a fény anyagából létrehozott munkáinak, s ha egyáltalán érdemes a vallásra hivatkozni, akkor is kizárólag szekuláris alapon. A fény üdvözlésének szándékát emeli ki a kvéker templomba való belépéskor, mint az őt leginkább vonzó jelenetet; fontosnak tartja az enteriőr négyzetes alaprajzát és a templomi padokra hasonlító fa üléseket, amelyek némely skyspace munkájában is visszatérnek.

## 2. A REPÜLÉS ÉLMÉNYE

Turrell repülőmérnök apja révén korán közel került a repüléshez, 16 évesen jogosítványt szerzett, és szenvedélyes pilóta lett belőle. A levegőben tapasztalt vizuális élményei saját értelmezése szerint sokban alakították művészi koncepcióját az érzékelés extrém helyzeteinek imitálására kidolgozott életműben. A kezdetben berepülő pilótaként is dolgozó Turrell – egymásnak némileg ellentmondó dokumentumok alapján – valamikor 1959 és egyetemi éveibe fejezése, 1965 között alternatív katonai szolgálatot teljesített a Lockheed berepülő pilótájaként a CIA tibeti akciójában. A Lhászában kitört felkelést és az évekig tartó gerillaharcokat támogató amerikai szervezet buddhista szerzeteseket mentett a kínai rezsim elől a Himalája átrepülésével. A norvégiai bázisról 45 km-es magasságban a Szovjetuniót is átrepülő igen veszélyes munkáról Turrell nem beszél szívesen. Az ilyesfajta bevetésben való részvétel megítélése bizonyos körökben ambivalens, főleg a CIA-val történt együttműködés okán (akármennyire is humánus ez esetben a politikai beavatkozás Kína és Tibet konfliktusába). A művészi tapasztalat, amelyet a magaslati

repülésekből nyert, Turrell elmondása szerint a látás torzulása ilyen körülmények között, amit a későbbi Art&Technology programban, az űrkutatáshoz is kapcsolható projektjében, valamint sok későbbi munkájában is próbált átélhetővé tenni. A Roden Cratert több mint 500 órányi repülés után találta meg a Painted Desert nyugati szélén, mint elképzelésének a leginkább megfelelő helyszínt. A Grand Canyontól északra, mintegy egy napos autózásra található cserjés sivatagot a fekete kvarchomok kontrasztjában vöröslő rózsaszín köveinek és növényzetének élénk színei miatt nevezik *festettnek*. Turrell repülés-élményeit sokszor hozza összefüggésbe a műveiben megjelenő optikai csalódások és más érzékelés-manipulációk forrásaként.

### 3. TANULMÁNYOK ÉS MŰVÉSZETI IMPULZUSOK

James Turrell egyetemistaként matematikát és kognitív pszichológiát hallgatott a Pomona College-ben Claremontban. Beszámolója szerint főként a Pasadena Art Museumban megrendezett 1963-as Duchamp retrospektív kiállítás és az ugyanabban az évben látott-hallott John Cage-előadás hatására fordult a képzőművészet felé. Cage híres, 4'33" című csend-műve mély benyomást gyakorol a kezdő művészetrajongóra. „Nem igazán értettem, de tudtam, hogy fontos” – mondta erről később egy interjúban.<sup>52</sup> Jelentkezett, és felvételt is nyert a University of California, Irvine-beli képzőművészeti karára, másoddiplomás képzésre, ahol másfél évig hallgatott művészettörténetet, majd félbehagyva az egyetemet inkább saját művek létrehozásába fogott. A fény és környezet használatát középpontba állító, a posztmodern fejlődés részeként megjelenő minimal art és perceptuális environment műfajában kísérletező művészként indult a hatvanas évek második felében.

<sup>52</sup> Turrell, idézi Adcock, 1990. 4. o.

A fényt és a teret gyakran mint egyedüli médiumot használó, műveiket perceptuális environmentnek nevező nyugati-parti művészekkel<sup>53</sup> működött együtt a Light and Space Movement tagjaként. Első műtermében, a kaliforniai Santa Monica Mendota Block nevű épületében dolgozott, s eleinte vetített fénynyalábok segítségével térbeli formák illúzióját keltő műveket alkotott. Első hivatalos kiállítását is ezekből a munkáiból rendezte a Pasadena Art Museum-ban 1967-ben.

A korai együttműködések közül kiemelhetők Sam Francisszel közös, színezett füstöt és gázokat használó munkáik. Levegőbe írt színes, eloszló füstszobrokat készítettek, ami a happening műfajával is rokonságot mutat. Ez időben Los Angelesben és környékén művészek kiterjedt, laza kapcsolatrendszerben álló csoportja élt, és dolgozott a Santa Monica-i Main Street és Ocean Park Way környékén, a Dogtown elnevezésű negyedben, amely a lepusztultságával együtt járó olcsóságával vonzotta a fiatal és középgenerációs művészeket. Sok elfeledett művész mellett későbbi hírességek, például John Baldessari és Richard Diebenkorn is itt bérelt műtermet abban az időben. A Light and Space mozgalom a minimal art által képviselt műtárgy-fogalom és művészeti formák megújításán dolgozó művészeket a teoretikus kategóriákon túl egy adott hely karakterét kihasználó csoportként is összefogta. A speciális óceáni fényhatások jellemzően feltűnnek még a klasszikusnak mondható absztrakt festményekhez éppen e hely hatására a figurálisból visszatérő Richard Diebenkorn esetében is. A hasonló utca-

fronti helységeket bérlő művészek munkáiban sorra megjelenik a környezet, mint műalakító elem. Ez derül ki egy Diebenkornnal készült interjúból is<sup>54</sup>, amikor a műtermébe beáramló

53 A mozgalom tagjai többek között: Robert Irwin, John McCracken, Peter Alexander, Larry Bell, Craig Kauffman, Maria Nordman.

54 Cudlin, Richard Diebenkorn: *The Ocean Park Series*, 2012.

fényszínekről és a nyílászárók (nagy keretezett üvegfelületek kiszellőző-ablakkal) geometrikus osztásainak vagy a városrész fölötti helikopteres repüléskor látott, fotózott parcellafelosztás festményein való megjelenéséről beszél. A függőleges, vízszintes és 45°-os osztásokban, nagy színelületek váltakozásával fejlesztett sorozatot a művész 1988-ig folytatta.

Turrell fénnel létrehozott kísérleti munkájára is jellemző, a konkrét fizikális effektusokon kívül, a „Golden State” szelleme, és a természetes kontra mesterséges fény használata, s talán még az össznépi látványosságok, a közelben működő nyilvános camera obscura is, amely helyi jellegzetességként már száz éve fogadja látogatóit az óceánparton.

#### 4. A MENDOTA BLOCKBAN TÖLTÖTT IDŐSZAK (1966–1972)

„Sok művész adózik a raktárkultusznak, azaz szeret művészetet létrehozó eszközöket, szerszámokat, anyagokat felhalmozni. Ezek sokszor sokkal több figyelmet kapnak, mint a dolog maga, amit létre kéne hozni ezekkel az eszközökkel. Hasonlóképpen a művészek, nagy energia befektetéssel dolgoznak műtermeik kialakításán, sokszor több figyelmet fordítva a műteremre, mint a produktumra, ami a műteremből kikerül. Én pontosan ilyen voltam! Tulajdonképpen ez lett művészetem tárgya is, műtermeket csináltam, amelyek később *terekké* váltak.”<sup>55</sup>

Turrell a Mendota Block saroképületében először gondosan lecsupaszított tiszta tereket alakított ki a külső fény teljes kizárásával. A hátsó fertályban lakott, és az utcafronti két nagy tér szolgált műteremként. (7) A lakás- és munkafunkció mellett magánkiállítások megrendezésére is használta a volt hotelépü-

letet, amely a szó szerinti és elvonatkoztatott 55 Adcock, 1990. 85. o.

értelemben is önfenntartó voltának köszönhetően nagyfokú koncentrációra adott alkalmat nemhagyományos művészeti formák felfedezéséhez. Ideális volt továbbá a művészeti piac gazdasági és kultúrpolitikai kényszerhelyzeteinek elhárítására. A kívülállás, az establishment bármilyen formában való elutasítása volt Turrellék mozgalmának is egyik szignifikáns velejárója, s Turrellre különösen jellemző volt ez, bár ebbe a képbe nem teljesen illeszkedik a Pasadena Art Museum-beli kiállítás 1967-ben. Talán a múzeumi – nem galériás – kontextus volt az egyetlen, ami mégis megengedővé tette a művészt ezzel kapcsolatban. Egy művésztárs és kritikus, Douglas Davis írta 1969-es látogatása után, hogy a 26 éves Turrell elutasít minden külvilági hatást, ami beskatulyázhatná, még a „művész” megnevezést is, annak összes kötöttségével együtt. A Pasadena Art Museumbeli kiállítása után folytatta *Projection Pieces* kiállításait a Mendotában, s egyre inkább leépítette kapcsolatát a hivatalos művészeti körökkel.

„Az egyetlen épkézláb mondat, amit ki tudtam belőle húzni – idéz Davis egy névtelen galéria-alkalmazottat –, az volt, hogy nem akarja olyan kontextusban bemutatni a munkáit, ahol az emberek úgy érezhetik, azok birtokba vehetők.”<sup>56</sup> Tény, hogy a *Projection Pieces* már eleve igen nehezen sorolható az „eladható” műtárgyak közé: a fénytől tökéletesen lezárt belső tér sötétkamraként funkcionált, ahol a rejtett fényforrásokból, később a természetes fény segítségével is, különböző térbeli formák geometrikus illúzióját vetítette a falakra és a sarkokba. Pontos kivitelezésük révén ezek a vetítések pozitív formákként jelentek meg a térben lebegő, fénylő háromdimenziós objektumokként.

New York-i kiállítással is járó, felívelő időszak kezdődött 1968-ban. Egy szerencsés találkozás folytán Jasper Johns segítségével

kapcsolatba került Leo Castel-

56 Douglas Davis, idézi Adcock, 1990. 87. o.

livel, azonban a New York-i

galériás 77. utcai galériája túl kicsinek bizonyult Turrell vetített munkáihoz, végül a Castelli közvetítette Pace Galéria tágasabb te-reiben valósult meg Turrell New York-i bemutatkozása. A Pace ve-zetője által egy éven át fizetett havi apanázs és a beígért következő kiállítás végül a művész új műtípusa miatt hiúsult meg, mivel ezt a művet végképp nem tudták képzőművészetként eladhatónak ér-tékelni. Az egy év leteltekor beállító galériás csapat, csalódást okoz-va Turrellnek, a korábbi mű-típust favorizálta volna az új helyett, mire ő az éves ellátmány visszafizetését vállalva, inkább lemondta a második kiállítást New Yorkban, és az általa „saját alternatív he-lyének” nevezett Mendota Blockban mutatta be azt.

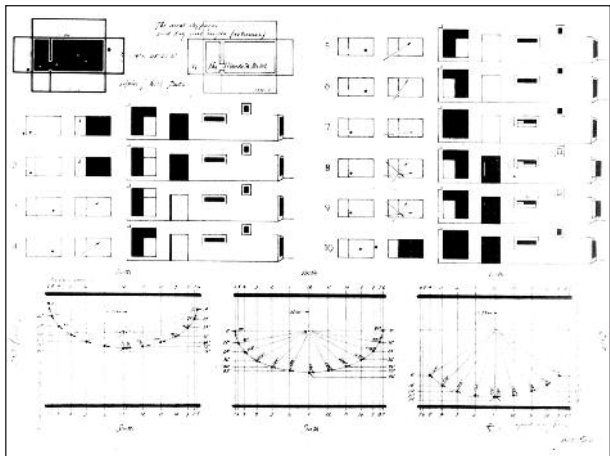
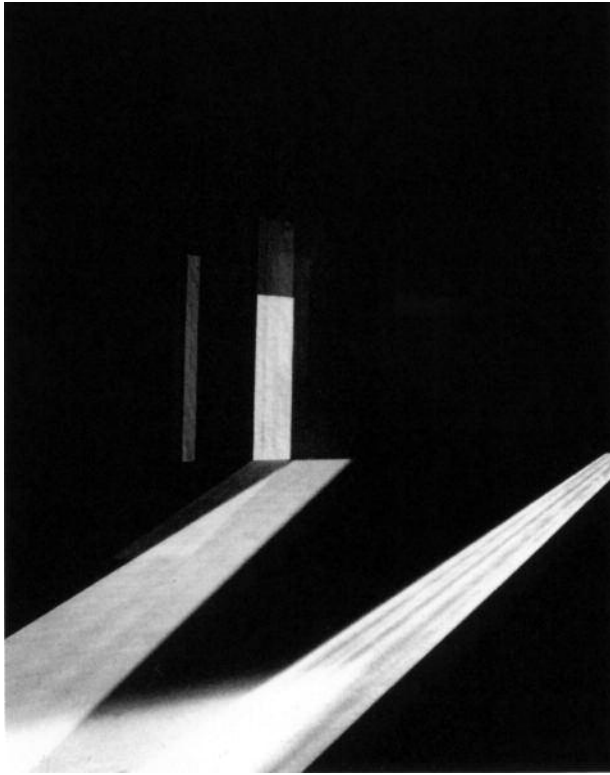


7 | Mendota Hotel, Ocean Park, Kalifornia, 1970–1972. Fotó: James Turrell

Visszautasított új ciklusában a vetített darabok továbbfejlesztése-ként Turrell kidolgozott egy happening jellegű, kétórás előadást, az op-art és a happening határán, igen nehezen meghatározható műfajban, amit *Mendota Stoppages*-nek nevezett el (megállítás, feltartóztatás). Itt használta először az exteriőr-enteriőr interakciót,

amely első hely-specifikus műve volt. (8) Ez az interakció a későbbi Roden Crater esetében is a legfontosabb elem. A kráter méreteiben gigantikus, tartalmilag azonban „csak” e lépték-különbség minőségi ugrását és a természeti környezetbe ágyazottságot valósította meg. A mű komplett koreográfiára épülő eseményt jelentett, az épület földszintjén elhelyezkedő két különálló tér manipulált nyílászáróit használva, Turrell tíz tételben komponált fényjátékot mutatott be a nézőknek. Pontos rajzot, kottát készített hozzá *Music for the Mendota* címmel az esti város statikus és mozgó fény-szekvenciáira építve. (9) A változó fények irányítását ábrázolta tíz egymás utáni lépésben, hogy a fényeket, a különböző nyílások egymás utáni kinyitásával és bezárásával a megfelelő helyre vetítve, az akció rögzített, ismételhető legyen. Egészen addig ment a dolog rendezésével, hogy a sarkon félóránként beforduló autóbusz fénypásmája a megfelelő pillanatban „mossa át” a két különálló tér falait, sávokba, négyzetekbe terelt pszichedelikus fényözönnel árasztva el azokat. A kotta rögzíti, hogy épp melyik kisebb vagy nagyobb nyíláson engedi bevilágítani pl. a szemben lévő mosoda hideg kék fényét, mint a legállandóbb forrást vagy a közlekedési lámpa ritmikus váltásait, és természetesen a folyamatosan elhaladó autók mozgó fényét. Sokaknál a meditációs élmények különféle fizikális és mentális tapasztalatait érte el a verbálisan, az intellektusra közvetlen nem ható „fénykáosszal”, amely beszámolója szerint kimerítő, egyben felszabadító élmény volt. Mint oly sokszor ebben az időben a zen buddhista gyakorlatozókra, a meditációra és annak pozitív hatásaira hivatkozik.





8 | James Turrell: Mendota Stoppages

9 | James Turrell: Music for the Mendota

## 5. ART AND TECHNOLOGY

### – TUDOMÁNYOS MŰVÉSZET VAGY A TUDOMÁNY MŰVÉSZETE?

1968 végén, sok más művészhez hasonlóan Turrell is lehetőséget kapott, hogy részt vegyen az Art and Technology (a továbbiakban: A&T) elnevezésű programban, amit a műszaki-tudományos élet résztvevői és a művészek közötti együttműködés jegyében szerveztek. Turrell és Robert Irwing érzékelés-kísérletek projektje, a szélsőséges körülmények közötti vizuális észlelés megfigyelése volt.

A gigaprojekt több éven át tartó folyamatában (1966–71) a számos oktatási- és kutatóintézet, különböző ipari, katonai és informatikai cég, valamint több mint hetven művész közreműködésével létrehozott munka és az egyéb, további kutatások számára hasznosítható ismeret több szinten került bemutatásra 1970–71-ben. A LACMA-ban, a Los Angeles-i megyei modern művészeti központban rendezett *monstre* kiállítás és az azt egy évvel megelőző oszakai világkiállítás amerikai pavilonjában már sok mindent bemutató anyag igen érdekes vállalkozások tárháza. A program szellemisége párhuzamos a kor műszaki-tudományos fellendülésével: az Apollo '68-as holdraszállásával, Kubrick *2001: Űrodüsszeiájával* és a tömegkultúrát a médián keresztül terjesztő pop-art térnyerésével. Turrell Robert Irwin révén került a képbe, a korábbi perceptuális (kognitív, tapasztalati) pszichológiai tanulmányai, valamint a vizuális érzékelés új formáit kutató művészeti irányultsága okán. Turrell korábbi tanulmányai során szerzett ismeretei birtokában látta el elméleti anyaggal, pl. a témába vágó bibliográfiával az A&T-vel szinte az elsők között kapcsolatba lépő Irwint, hogy a projekt beindulhasson. A Turrellékkal kapcsolatba kerülő tudós, a repülés- és világűrkutató Garrett Corporation természettudományi laboratóriumának vezető pszichológusa, Edward Wortz lett, aki csapatával korábban a NASA Apollo programjának



10 | Robert Irwin és James Turrell a hangelnyelő kamrában az UCLA-n 1969-ben.

dolgozott a földön kívüli tapasztalatok, a súlytalanság, az űrséták vagy a Hold felszínén való tájékozódás témáiban. A három férfi ideális csapatot alkotott: Wortz Turrellhez hasonlóan élénken érdeklődött a keleti filozófiák és a zen iránt, s ez még inkább összefűzte közös törekvésüket. A művészeket főként a saját területükön esetleg használható új műszaki felfedezések, információk miatt izgatta a projekt. A tudóst éppen fordítva: a művészek szabadabb asszociációk mentén, játékos formákban megvalósuló kutatási módszere érdekelte. Ahogyan a művészetben zajló átalakulásokkal, a műfaji korlátok kiterjesztéseiben az érzékelés új formáit kereső művészek (pl. a *Light and Space* mozgalom), úgy a tudományban is, egy új „a kémcsőbe is zen buddhizmust csöpögtető”<sup>57</sup> tudós-generáció képviselte a korszellemet a hatvanas évek végén.

Hamarosan felállt a terv a Ganzfeld-tér – a megváltozott vizuális érzékelés vizsgálataira kialakított speciális hely – és az UCLA egyetemen működő hangelnyelő kamra párhuzamos kísérleti

57 Turrell, *The Wolfsburg Project*, 2010. 125. o.

folyamatára. (10) A Ganzfeld-hatást a pszichológiai kutatásokhoz a szellem tökéletes „elcsendesítése” érdekében fejlesztették ki, a kísérletek sok esetben misztikus jelenségek megfigyelésére is irányultak. A '30-as évek óta kutatott jelenség a látvány elvonásakor jelentkező agyi reakció hallucinációt okozó effektusára épül. A Ganzfeld-térben a művészek által tervezett végtelen-érzetet keltő – 360°-os panorámában impulzus-mentes, tökéletesen homogén világítású térben –, a teljes hangszigetelés hatása alá kerülő emberi psziché működését figyelhették meg. Munkájuk az alany interjúkkal való bevonásával saját érzékelésének megfigyelését célozta. Az alany, a térben tökéletesen homogén vizuális effektus és a fehér-zaj monoton hanghatása vagy egyéb hang-tesztek bevetése mellett vesztette el tájékozódását, és nyílt alkalmat egy belső térben, a saját percepciója mintegy „kívülről” történő megfigyelésére. A homogén fény- és hang-térben egy idő után a megváltozott észlelés kizárólag belső ingerekre korlátozódik. Irányított külső impulzusokkal az idegrendszer rezdüléseit, a tudatalattiból származó, a metakommunikáció eszközeinek is tekinthető jeleket figyelhetik meg. Míg nyitott szemmel magát a semmit látja a résztvevő, idővel saját retináján jelentkező, agyában formálódó képeket kezd el látni. Ez kiélesedett figyelmi állapotot hoz létre, ami alkalmassá teheti az agyat a nem hagyományos kapcsolatfelvételre, például kollektív koncentráció segítségével transzportált képek befogadására. Ehhez hasonló kísérleteknél a Ganzfeld-terek a parapszichológia területén is használatosak.

A későbbi Turrell-művekben újra és újra megjelennek ezek az elemek – néha nevükön is nevezve. (11)

A kísérleti alany így művészet-befogadóvá vált; a sokat ismételt *You are looking at you're looking* szlogen a fenti vizsgálat alap-aspektusát fejezi ki. Turrell munkái nagy többségénél ezt az elcsendesítő effektust használja, hogy az észlelést állíthassa műve fókuszába.



11 | James Turrell: Ganzfeld Space – Wolfsburg project, 2009.

A lecsendesített tudat nyugodtságában kiélesedett figyelem kutatása egy év kemény munka után Turrell számára véget ért. Amellett, hogy Robert Irwinnel való viszonya (nem közölt okok miatt) megromlott, Turrell meghasonlott az eredményekkel, kísérleteik méréseinek objektivitásával kapcsolatban. Az A&T egy évvel később megjelent jelentésében – amely a kiállítás katalógusaként is funkcionált egyben – néhány interjúfoszlányban nyilatkozik kilépéséről:

„Nem hiszem, hogy bármi rendkívüli jönne ki ebből az egészből... bár néha úgy éreztem, de ez mindenkinek mást jelent egészen addig, amíg nem csinálja végig pontosan azt, amit mi. (...) Ha akár a művészet, akár a tudomány egyszer vallássá válna, akkor talán sokkal izgalmasabb lehetne ez a dolog... kell, hogy legyen egy Művészeti Tudományos (A&T) Krisztus. (...) Túl kell jutnunk az egónk korszakán, és azon, hogy a művészt megkülönböztetjük a többiektől. Egyelőre nagyon benne vagyunk az egyéni szerepeinkben. (...) Az emberek félnek feloldódni a közös kozmikus tudatban. Olyan, mintha egy medence szélén állnánk, és nem mernénk beleugrani, pedig mindenki bele lesz taszítva ebbe a medencébe, vagy bele fog ugrani végül – mindegy, milyen módon, olyan erők dolgoznak, amelyek el fogják ezt érni. (...) Olyan pavlovi ez az egész. Sokszor azt éreztem a kísérletek alatt, csak felületes válaszokat kapunk, az alanyok csak egy bizonyos koreográfia szerint válaszolnak... játszanak velünk... azután ahogy előrehaladtunk, az érzéki reakciónál, majd az alpha-állapotokban mint ha a pavlovi megközelítést tennénk át a spiritualitás területére. Nem vezetett sehova... (...) Fura korban élünk – Keleten a meditációval dolgoznak, a test, a szellem és a lélek érzékeivel. Mi mindent a pszichológián keresztül próbáljuk elérni. Nagyon fizikálisak vagyunk, a meditáció tudománya, a lélek tudománya helyett eszközöket gyártunk. Az eszközök csak megtettesített gondolatok. A technológia nem valami rajtunk kívül álló dolog... nagyon ügyetlenül és pazarlóan állunk ezekhez a dolgokhoz.”<sup>58</sup>

58 *A Report on the Art and Technology Program*, 1971. 140. o. (Jelentés a Művészet és a Műszaki tudományok programról, a projekt katalógusa)

Érdekes adalék az a Turrell gondolkodásmódját illusztráló történet, amely az A&T programból való kiugrása utáni oszakai út egyik tanulságaként

maradt fenn. Japánba a világkiállítás amerikai pavilonjába tervezett – meg nem valósult – munka miatt utazott 1970-ben. Az Apollo legénysége által a Holdról származó néhány darab kő is ki volt állítva, amelyet a japán közönség fantasztikus lelkesedéssel, tömeges sorban állás és tülekedés közepette tekintett meg. Egy évvel később Los Angelesben is kiállították a holdköveket, csekély érdeklődés mellett. Turrell interpretációjában a történet szimbolikus akusztikát kap: a nyugati és keleti kultúra közötti szakadék megtestesülését látja abban, ahogyan „a japán emberek meditációra, belső figyelemre épülő orientációjuk segítségével egy darab sziklában is képesek voltak az univerzum terébe képzelni magukat, szemben a nyugatiakkal, ennyi is elég volt nekik, hogy felfogják kozmikus létünk fenségességét”.

Az A&T végül igen sikeres kiállításként valósult meg, bár voltak kritikus hangok, amelyek a kiüresedett, művészettől megtisztított, szomorú technikai „meglepetések” gyűjteményének nevezték. Sok művész olyan munkát tudott megvalósítani, amelyet anyagok, eszközök híján egyedül nem lett volna képes létrehozni. A program valószínűleg hozzájárult az új művészeti médiumok fejlődéséhez is a kinetikus szobroktól a videóig, az ipari minimalizmustól a digitális adat-vizualizációig. Bár az egyik kritika szerint leginkább releváns megállapítás az lehet, hogy a művészek és tudósok együttműködéseiből a legtöbbször „felnagyított és mechanizált, automatizált káprázatok” születtek, ám Turrell, Irwin és Wortz közös munkája valóban előremutató módon tapogatta le a művészeti tudomány és a tudomány művészetének homályos területét. A Garrett céggel együttműködő kapcsolattartójuk, Jane Livingstone szavaival „projektjük elágazásai messze túlmutatnak az A&T közvetlen programján”.

Érdekes teoretikus párhuzam mutatkozik a program egyik keleti-parti résztvevője, Dan Flavin munkáin keresztül. Ő *Emlékmű Tatlinnak* című neon munkájával a konstruktivizmus hősére utal,

aki kizárólag a napi céloknak alárendelt, az új világ gyakorlati, tényleges felépítésében részt vállaló produktivista alkotói gyakorlatot hirdetett. Tatlin és Rodcsenko ténylegesen a művészet-mint-tudomány új világában hittek, és ebben próbált hinni Kassák is, amikor képarchitektúrájával nem új esztétikát, hanem új életformát akart megtestesíteni. A klasszikus avantgarde eszmeisége köszön vissza Turrell egyes kijelentéseiben is, amikor szinte visszhangozza Kassákot, aki 1922-ben, az *Új Művészek Könyve* előszavában így fogalmaz: „És nincs többé külön társadalom, és nincs többé külön művészet.”<sup>59</sup> A párhuzamot, a klasszikus avantgarde és a hatvanas évek végén jelentkező neoavantgarde európai, illetve amerikai művészete között jelen dolgozatban nincs mód kibontani, azonban fontos megjegyezni, hogy kapcsolódási pontok vannak, méghozzá gyaníthatóan a modern társadalmi szisztémák, különösen a határ-talanság létérzésével működő nagy birodalmaknak (mint Szovjet-Oroszország a század első felében, az Egyesült Államok a háború után, majd napjaink Kínája) gazdasági, társadalmi expanziója során felgyülemlett energiák, a technológia és művészet áthallásai révén.

„Általános tévedés a tudománnyal kapcsolatban, hogy bárhogyan fejezze is ki magát, végső soron a tudományos állítás mindig ugyanazt tartalmazza, míg egy versben bármely szó kicserélése megváltoztatja annak jelentését. Akárki, aki a matematika nyelvét ismeri, tisztában van azzal, hogy egy elméleti fizikus vagy kémikus ugyanazt az egyszerűséget, szépséget, harmóniát, pontosságot és eleganciát keresi elmélete kifejtésekor, amelyet a költő versíráskor. Az elméleti szak-

ember és a költő egyaránt azon fáradozik, hogy a leíró nyelv tulajdonságainak felfedezésével tisztítsa meg szövege jelentését és ezzel tartalmát.<sup>60</sup>

59 Hegyi, in: *Kassák Lajos emlékkönyv*, 1988. 85–90. o.

60 Robert S. Root-Bernstein, idézi Adcock, 1990. 82. o.



## 6. SKYSPACE

James Turrell életművének legfontosabb eleme a révület új eszközeként a mennyezetbe nyitott „szem”. 1973-ban metszette ki először a mennyezet egy darabját a Live Oak kvéker közösségi házában, Houstonban, a gyermekkorához, családjához kötődő vallási közösség imaházában, ahol az elvékonyított földém peremén túl a síknak tűnő ég végtelenébe jutott. A mennyezetbe vágott nyíláson keresztül a befogadó kizárólag az eget látva valójában önmagával néz szembe, révületét az őt körülvevő üres tér magánya és a művész által generált mesterséges, valamint a nyíláson behatoló természetes fény áthatásai inspirálják. A művész szándéka szerint az individuuum tapasztalatának valamiféle külső pontból való megfigyelésének helyszíne is ez, a látás és képzelet elmosódott határán. A világon mára legalább 36 skyspace mű található, többek

12 | James Turrell: Space That Sees, Jeruzsálem



között az Egyesült Államokban, Írországban, Izraelben, Németországban, Dél-Amerika több államában és Japánban.

A neutrális színre festett, általában a szürke árnyalataiban tartott helységekben naplementekor és hajnalban LED világitással manipulált fényjáték látható. A nyíláson beeső természetes fény sokszor nappal is keveredik a mesterséges színekkel, így változtatva meg



13 | Comares Hall, Alhambra, Granada (épült i.sz. 1333–1354)

(különösen a felhőtlen) ég terének minősége és a belső tér anyagának kontrasztjából fakadó érzékelést.

Érdekes megemlíteni a turrelli skyspace műtípus értelmezéseinek sokrétűségére utalva, egy tanulmányban Valerie Gonzalez a granadai Alhambra egy kupolatermével (Comares Hall) (13) veti össze Turrell jeruzsálemi skyspace művét (12). Az építészhallgató a tézisét a világi és vallási, keleti és nyugati világ halmazainak egybeesésére fűzi fel, egész pontosan a geometria által meghatározott észlelés mint médium közösségére az összevetett művekben.<sup>61</sup>

A skyspace-nek elnevezett hely-specifikus mű az alapja a land

art műfajában megvalósított főművének, a Roden Craternek is, amely nem csak első ránézésre mutat hasonlóságokat a Veszelszky által az óbudai dombon hagyott Gödörrel.

61 Gonzalez, *The Comares Hall in the Alhambra; Space that Sees by James Turrell, the Israel Museum. Two Works, Two Worlds and One Theorem: Perception is the Medium*, 2003.

## 7. A RODEN CRATER

Turrell a hetvenes években kapcsolódott a föld, a táj anyagát használó művészeti irányzathoz. Az arizonai sivatagban az akkori nagy művészeti átalakulások egyik fő támogatója, a DIA alapítvány segítségével megvásárolt földdarabon magasodó, kihűlt vulkáni kráterbe (14) vizionált, majd hosszú évek alatt kiépített obszervatóriumával, addigi fény-művei továbbfejlesztését kívánta a tájba ágyazottan megvalósítani, és ezzel megalkotta az egyik legnagyobbra törő land art elképzelést. A prehisztórikus kultúrák kultikus helyeit idéző, az ókori indiai, babiloni csillagvizsgálók mintájára tervezett land art tárgy a vulkán kürtőjét kiépítve – és a különböző csillagászati eseményekre, napfordulókra, nap- és hold-fogyatkozásokra tájolt egyéb nyílásokat használva – teremt egyenes kapcsolatot ég és befogadó között. A művet a „geológiai idő érzetének felkeltése”, az embert kozmikus térbe helyező szándék jegyében hozta létre.<sup>62</sup>

Az építményt több mint 1000 láb (300 m) hosszú alagút és 7 kémlelő kamra alkotja a kráter felszíne alá építve. A fő helyszín a „Kráter Szeme” 38 láb mélyen (11 méter belmagasságú belső tér), a tölcsérfenek felszíne alatt. Az égi terek (skyspace) klasszikus boltívek alól nyitnak kilátást különböző irányokba, különböző mélységekből. Az egyik ilyen tér sötétkamraként (camera obscura) működik, egy kőtáblára vetít képet a holdról és a napról a terem közepén, alatta fekete kvarchomokkal. A Roden elhelyezkedése ideális, miután teljes mértékben mentes a fényszennyezettségtől. A kráter tetején, a perem alatti hatalmas homorú felület nyitott obszervatórium, amelyből a befogadó az égbolt kupoláját figyelheti meg szinte „érintés-közeltől”. Egyszerre 14 látogatót fogad, 6 nappali és 8 éjszakai hellyel, a Turrell által tervezett bútorokkal be-

<sup>62</sup> Hogrefe, Turrell előadása a Cooper Union építész karon, 2000.

különböző korú fénytípust figyelhetünk meg: az északi oldalról a távoli csillagok fényét, amelyek több milliárd éves fényt sugároznak, s szinte kitapinthatóan vetítik azt a felületre, máshonnan a nap mintegy 8 és fél perces „fiatal” fényét láthatjuk.

A Rodenről tartott előadásában Turrell szinte önkívületben beszélt a „művész megalomániájáról”. „Papírra vetsz egy tervet, és szinte észrevétlenül máris 610 000 köbméter földet mozgattál meg, hogy a megfelelő formát elérd, miközben alig változtattál valamit!” Néhány évvel ezelőtti beszámolójában a Vanity Fair folyóirat a DIA alapítványt majdnem csődbe juttató művészként írt Turrellről, és tény, hogy ő maga vonakodik pontos számokat adni projektje költségeiről. Ez jelenlegi becslések szerint mintegy 22 millió dollár, (a cikket 2000-ben publikálták).

Eredendően a Guggenheim egyik alapítványa és a DIA által támogatott projekt folytatásához, miután a 80-as években csődbe ment, Turrellnek újabb támogatókra volt szüksége. (A DIA azóta helyreállította működését, és újra finanszírozta a munkát, amely csak a 2013-as év során nyílt meg.) A mű a későbbi támogatóként belépő Giuseppe Panza di Biumo gróf, olasz műgyűjtő és a MacArthur Alapítvány pénzéből épült tovább, majd legutóbb a Santa Fe-i Lannan Alapítvány által létrehozott Skystone Alap flagstaffi székhelyű (ez a Roden Crater melletti kisváros) központja felügyeli a munkálatokat. Turrell szerint „talán jól is jött”. hogy nem állt rendelkezésre rögtön elég pénz az építkezésre, mert így tovább tudta érlelni a végső tervet.

Nem számolt az arizonai törvények szerinti építési engedéllyel sem, s erre a helyi bizottság néhány éve, a 90-es évek végén fel is hívta a figyelmét, mire Turrell arra hivatkozott, hogy ez nem épület, hanem művészet. Építészek véleménye szerint ez az egyik legmagasabb építmény az államban (600 láb – 180 méter), de Turrellnek később sikerült elég érvet felhoznia arra, miszerint a Roden



14 | James Turrell: Roden Crater Dawn. Carbon Print, 61 × 76.2 cm

Crater a navajo „kiva” (indián rituális épület) megfelelőjeként mentesülhet az adók alól, vallási, ceremóniális funkciója révén. Még ugyanabban az évben egy új helyi törvényt is elfogadtak, amelynek alapján Coconino megye főépítési hivatala a land artra, mint új épülettípusra adott mentességet.

Szakírók ellentmondásosnak tartják Turrell építési vagy szobrászi besorolását; egy cikk a múltját, tanulmányait és művészi teljesítményét, amely a fény, az építészet és a miszticizmus határmezsgyéin mozog, mind egy halmazba tereli, a repülés területére, ami – e cikk szerint – kiindulópontja és egyesítője a tevékenységének. Az égről, mint az ő „nagy műterméről” beszélő Turrell az észlelés nehézségeivel kapcsolatban a repülés közben tapasztaltakat hozza fel példának. Az „eltájoltság” érzetét kiváltképp a repüléskor tapasztaljuk, és munkáját úgy határozza meg, hogy az nem más, mint az ilyen extrém körülmények alkalmával tapasztaltak átvitele az építészet és a képzőművészet területére. Topológiai építészetnek nevezi művészetét, amely nem jelenti azt, hogy ne kéne a formával, a tér bezárásával foglalkoznia, de azt a legegyszerűbben szeretné elérni, a természetbe zártan, a köztes alakító segítségével, ami maga a fény.<sup>63</sup>

63 Beyst, 2007.



15 | Maes Howe a feltárás után

„Olvastam – mondja Turrell –, hogy az Istentől való teljes távolság korában élünk. S tényleg, a tudományos racionalizmus korában nem mondjuk azt a fényről, hogy az Isten, ám ugyanakkor a fény tapasztalata olyan jelenség, ami valamiképpen nem hagy nyugodni efelől. Valami van a fényben, amit a tudomány nem képes teljesen feltárni vagy redukálni.”<sup>64</sup>

Turrell maga is megadta a támpontot műve egyik előképéhez egy interjúban a Maes Howe elnevezésű, a művész őseinek földjén, Skóciában található 5000 éves temetkezési építményre utalván. (15.) A Maes Howe, csakúgy, mint sok más új-kőkorszaki sziklasír szerte a világon, földből és kövekből emelt művi domb, amely sírt rejt boltozata alatt. A elsősorban sírhalmokként épített dombokat esetenként csupán azért építették fel, hogy így jelöljenek valamilyen eseményt vagy helyet. A művész további helyszíneket is felsorol, különböző korok építészeti emlékeit (Borobudur, Angkor Vat, Pagan, Machu Pichu, az egyiptomi és maja piramisok, Herodium, Old Sarum, Newgrange), amiket előképként tisztel, és amelyek befolyásolták gondolkodását, valamint egybeesnek

a Roden Crater, mint kultikus hely alap gondolatával.

<sup>64</sup> Idézi Tillmann, *Turrell és a fenséges a mai művészetekben*, 2009.

## 8. A RODEN CRATER KRITIKÁJA

Turrell publikus mementót, emlékművet állított bachelard-i értelemben vett merengéseinek. Az évtizedek alatt kiépített, a vulkán kürtőjét kozmikus történésekhez igazított kémlelőnyílásokként használó, mind anyagi léptékeiben, mind megvalósulása idejét tekintve gigantikus projekt a jelen dolgozat szempontjából nagyon is izgalmas alapeszméből fakad. Hogyan is hatott itt a „hely szelleme”? Ám szakértő szemtanúk szerint a mű nem „röpül”<sup>65</sup>, a kivitelezés során a land art mű elvesztette eredőjét, és aránytalanul nagy technikai felszereltséggel végrehajtott, gigantikus anyagmozgatás árán az ideához mérten pazarló, konformista helyszínt hozott létre. Nem elhanyagolható ugyanis a tér kialakítása, azaz a megoldás építészeti aspektusa, amely torzzá teszi a művet a befektetett energia mennyiségét összevetve az apró részletek felől szivárgó esztétikai tartalom koherenciájának hiányával. Az anyaghasználat terén megjelenő esztétikai torzulás példái közül egy: a márvány felületen megjelenő fény-árnyék effektusok, amelyek prezentálhatók lennének egy finom burkolaton is, ehelyett Turrell irdatlan tömböt szállított a beeső fény alá, ami inkább inflálja, mint gazdagítja a hely-mint-mű művészi kvalitását.

A *Roden Crater* a perceptuális environment-mozgalomban gyökerező kísérleti munka, ám a happening, az időben történő performansz elemével kiegészülve (egynapos tartózkodást javasoló látogatási idővel), és Turrell mára kialakult legendájával övezve, eltért az eredeti csapástól. A művész által megálmodott, és a *Mendota Stoppages*-nél még tisztán megszólaló hang mintha disszonánssá vált volna. Az általam a helsinki Kiazma múzeumban először látott *Vetített Objektek* élményére, majd a New York-i PS1-ban és a phoenixi SMoCA-ben látott

65 Janesch Péterrel, a művet személyesen is ismerő építésszel folytatott beszélgetésből.



skyspace művekre, írásos dokumentumokra és személyes közlésekre támaszkodva úgy tűnik, hogy a kezdetben ténylegesen új műfajban tevékenykedő Turrell végülis nagyformátumú látványműsor (show) megalkotója lett. Mindez a hetvenes években kifejlődő új művészeti médiumok használatára épül, de alapjában véve – azokat akademiizálva – a pop art apoteózisát valósítja meg. Az eszmei tartalom feloldódik, és győzedelmeskedik a pénz és a fiatal Turrell által erősen elutasított eszközök általi üdvözülés. Az amerikai művészetre általában érvényes lehet a tömegkultúrával való kompatibilitás elvárása, lehet ez is a kiindulópont; azonban több, időben és térben megvalósult nagyon közeli példát ismerve a turrelli út mégsem írható le csupán az amerikai szellemiség általános termékeként, az amerikai *Genius Loci*, mint a Taine-féle milliő elmélet beteljesítőjeként.

Jó példa erre a szintén nagyrészt a DIA alapítvány támogatásával Texasban, Marfa környékén a hetvenes évektől egészen a kilencvenes évek elejéig tevékenykedő Donald Judd, aki finom művészi érzékkel alakított, az environment és a land art határán mozgó rendszert hozott létre, amely különböző funkciójú épületeket és a környezetüket alakította „művé” sokkal kisebb erőfeszítéssel, talán mégis hatékonyabban. (16) A rancheken emelt, Judd által tervezett épületek és városi vagy volt katonai épületekben tovább épített, befejezett házak, a szintén általa tervezett bútorokkal berendezve, azok minden egyes szegletét a kandallótól az ablakkeretig, a mosdótálcától a bejárati ajtóig finom esztétikai érzékenység hatja át. (17)

A tájba helyezett műtárgyakon kívül (18), lakóháznak, könyvtárnak, építészeti műteremnek, Judd és mások művészetét bemutató közösségi térnek kialakított több különálló egységből álló rendszer egységként és együtt is kifejezi a művésznek az őt körülvevő környezethez fűződő ténylegesen új, a művészi kifejezést és befogadást építő viszonyát. A minimalista mozgalom egyik fő alakja az ipari formakészítést a művész érintésével szembeállító, a művek létrejötté-



16 | Donald Judd:  
Marfa, Texas,  
a kiállítótér



17 | Donald Judd:  
Marfa, Texas,  
exteriőr,  
Judd kertje



18 | Donald Judd:  
Cím nélkül,  
Marfa, Texas



nek módját, a művészi „tárgyat” a kompozíció és az individuális jegyek leépítésével a lehatárolt háromdimenziós tér fogalmáig csu-  
pasztító Donald Judd<sup>66</sup> szinte bármelyik munkája, a Turrell által fia-

66 *Specific Object* című manifesztumában  
1964-ben, Don Judd a tárgyakra vonatkozó  
gondolatait írja le, szembeállítva az addigi  
műtárgy kategóriákkal.

67 KÍSÉRLETEM A RODEN CRATER BEVÉTELÉRE.

Turrell a New York-i Pace Wildenstein galéria

művészeként a külvilággal többek között a galéria gárdáján keresztül is kommunikál, így hát  
2010-ben, több hónappal Arizonai utazásom előtt levelet írtam tervezett utazásom célja – a kráter meg-  
látogatása, és interjú készítése a doktori dolgozathoz – ügyében. A válasz a találkozást hátrítólag  
hivatkozott a mű befejezetlenségére, és egy későbbi időpontban az arra való visszatérésre tett ígéretet.  
Természetesen nem álltam meg, és Arizonában járva megkerestem az egyik városi kulturális bizottsági  
tagot Phoenix-ben, aki galériásként maga is jól ismeri a művész viszonyát a külvilággal. Tájékoztattam,  
hogy nem sok esélyem van a személyes találkozóra: Turrell nem szívesen találkozik olyanokkal, akik  
nem anyagi helyzetét óhajtják javítani. Természetesen felkerestem a vulkánt a Painted Desert szélén,  
az autótútat, amely oda vezet egy mérfölddel a hegy lábától komoly vaskerítéssel zárták le, tehát nem  
kockáztattam a bejutást (Arizonában, mint általában az amerikai dél-nyugaton, él a fegyvertartás vad-  
nyugati stílusú hagyománya, és a magánterület védelme, akár lőfegyver használata mellett is elfoga-  
dott). Az illegális behatolás helyett a környezeti benyomásokat vettem szemügyre behatóan a hegy  
könyékén. Lenyűgözött a sokféle minőségű, köztük fekete és szürke kvarchomokkal borított holdbéli  
táj, a gömbforma, sárga virágú sivatagi cserje, a vörös fű (!) és elszórt vulkanikus sziklák fantasztikus  
díszletében a hatalmas égbolt, a „big sky country” kupolája alatt. A „világba vetettség” heideggeri  
szellőjét a saját bőrén érezheti itt az ember, a táj végtelenje, a civilizált világ távolsága szinte egy idegen  
bolygó magányába röpít. Két évvel később sajnos nem volt lehetőségem a visszatérésre, így eredmé-  
nyképp egyelőre el kellett fogadjam az eredmény hiányát, amit nem tekintek kudarcnak, hiszen a ren-  
delkezésre álló dokumentumokból – és szerencsésebb, odalátogató ismerősök közléseiből – megkö-  
zelítőleg pontos képet kaphattam a műről.

talon közös kozmikus tudatnak  
nevezett, a bizonyos jungi ar-  
chetípusok energiatartályából  
csapolt kincs fényét sugározza,  
amely a művész által megőrzött  
és hűen átadott esztétikai kvali-  
tást fémjelzi.<sup>67</sup>

## A SAJÁT HELYEK

Festőként leginkább a táblakép műfajában dolgozom, ami nem kifejezetten hely-specifikus műfaj. Ennek ellenére a helyek, amelyek létrehozásukkor körülvettek, előbb öntudatlanul, később tudatosan résztvevői lettek munkámnak; láthatatlan rendezőből látható szereplővé alakultak. Ezért ma már a „hely-specifikus művészetet” a klasszikus táblakép megjelenési formájában is elismerem, s e meghatározást munkám során alkalmazom. Saját tapasztalatom és festői munkám gyakorlatában, amelyet az elmúlt húsz évben számos helyszínen valósítottam meg, az adott hely szellemisége vagy legalábbis valami, ami metaforákkal – esetemben képi metaforákkal – körülírható jellemzővé válik az ott eltöltött hosszabb-rövidebb idő alatt született művekben, elemi hatással jelentkeznek. Később e hatás a helyváltoztatás után az új környezetbe transzportált hozamban is megjelenik, mintegy a tartalom belső tükreként működő permanens és automatikus feldolgozás révén. Sokszor akár prózai okok rendeznek át műveket, s a műveken keresztül sorokat (pl. fényviszonyok, klíma). Ehhez járul ama szintén nem túl szembetűnő adalék, amely az adott környezet és az adott környezetben megélt élettidők teljes, ámde láthatatlan lenyomatát hagyja a műveken, amit érezni igen, de leírni már alig lehet. Látni kell. A jó mű ezt hozza el nekünk, szellemet idéz meg – a hely szellemét is.

A fény szerepét expresszív festőiséggel hangsúlyozom – a huszadik századi absztrakt festészet hagyománya szerint, a természetből fakadó képi struktúrák megfogalmazásban találom meg a dolgok viszonyát egymáshoz: a tartalom a mindennapi látványban él. Repetitív munkamódszerrel készülő sorozataimban az egyre egyszerűsödő „épületek” a képeken valójában ritmusokká, festői módszerekkel létrehozott zenei rendszerekké alakultak át. Minden dolog, minden hely valamilyen hullámhosszon rezeg. A megfelelő részlet kiválasztásával, és megfelelő eszköz, illetve anyaghasználat mellett az adott kompozíciók, képkivágások megőrzik az adott hely jellegét, vizuálisan is befogadható komplexitását: mintegy a hely frekvenciáján rezegnek.

A jelentéktelennek tűnő köztér részletek mindenkit érintő kisugárzását – a *Genius Loci* hatását – az adott hely otthonos vagy elidegenedett voltát, a fény által történő kirajzolódását megfigyelve, megjelenítve festettem. Ez a hatás vagy jelleg meghatározta a fizikai, majd a szellemi környezetet, az építészetet s az összes társművészetet beleértve az ember által alkotott dolgok összességét, ami a világ egyféle értelmezése, egyben a szellemi túlélés alapfeltétele is. Az egzisztencialista filozófia nyelvén: az ember az a létező, „akinek létében magáról e létről van szó”. Sorozataimban ennek megfelelően törekedtem reflektálni pillanatnyi helyzetemre, a közvetlenül át az egyetemesre.

## 1. KORÁBBI SOROZATAIM A HELY SZEMPONTJÁBÓL

Szörme-sorozatam még a kezdet kezdetén – egyfajta ősi aktusként – az eltakarás, elborítás, tehát a hely-helyettiség gondolatával játszott. Képet szőtt a világ arca elé vont maja fátyolból. Az atavisztikus védelmezőként, lélek-örként használt állatszőr-minták képi em-

lékezetéből szűrődő festmények voltak ezek, később a szőnyegek arabeszkjeiben ismétlődő képsorozat, amelynél a felület az űrt, az ember által alkotott motívum-világgal helyettesítette. Az ipari enteriőrök lerántották ezeket a fátylakat, és a születő képeken szembesültem a semmivel. Bár tudatosan az enteriőrök óta foglalkozom a helyek által hordozott szellemi erőforrással, sorozataim akár a valóság eltakarásáról, akár a leleplezéséről szóltak, mindben ott volt a hely, s a hely egyfajta meghatározása, a maga természetes és metafizikus valóságában. Több év távlatából szemlélve egész eddigi festői munkám felfűzhető a helyszín fogalma köré – mintha újra meg újra körüljárni próbált, feltárandó téma vagy terep volna –, ami behálózza, átítatja a festészethez és általában az egyetemes művészetten keresztül az élethez fűződő gondolat- és érzésvilágomat. Állítólag egész életünkben ugyanazt a dolgot csináljuk, egyetlen képet festünk, egy dialógust folytatunk bensőnkben monologizáló énünkkel.

## 2. AZ IPARI BELTEREK

A semmivel való szembesülés után ipari enteriőrjeim egy raktár-épület űrjében, „maja fátyla mögött” fogantak, s lassan megtöltötték a falait. Több év munkája elvezetett a belső tér ábrázolásán keresztül, annak megidézésén, hangulatának transzformált, elemelt szinteken való megfogalmazásán át egy új, gazdagabb festői nyelv kialakulásáig. A fehér falak és oszlopok sematizmusa pszichedelikus látomások helyszíneivé vált. A betonpadló síkján a beeső napfény pászmái kirajzolták az ablakok elnyúló alakjait, a semmibe vesző folyosók lépéseinek csendje hangversenyé, a meszelt fal monokrómja színorkánná változott. Az ipari térben eltöltött magányos, koncentrált idő a mozgás és mozdulatlanság kettősségét tette alapélménnyé.

Hogy plasztikusan fejezzem ki ezt az élményt: egy tisztás a tikkasztó, füleltdt nyári erdőben látszólag mozdulatlan, az ott töltött délután azonban feltárja belső mozgását, a rovarok cikázását, a fűszálak rezgését, az ágak ingását, s rajtuk a fény játékát, az árnyék lassú tovahaladását a térben. Hasonlóan, bár nem a természet organikus ritmusában, hanem másféle természetességgel mozgott ez a belső tér is. A természetes környezet, illetve az ember által létrehozott – egyaránt helyek.

Az üres ipari hodály és az oszlopsor látszólag mozdulatlan életének története is, az ottlét hosszától és intenzitásától függően játszódik az emberi fantázia birodalmában. Ez önmagában is mozgást idéz elénk. Festéskor a látványban rejlő rétegzett információt, a hely szellemét szabadítottam föl – az ipari enteriőrök életét fogalmaztam képpé a személyes történetemben.<sup>68</sup> Ez a mozgás később a képek belső életében kapott szerepet. Az engem körülvevő látványelemek használata, a kompozíció és még sok egyéb körülmény beépítése által, a látszólag mozdulatlan, rezgésen alapuló képtípusban raktározva el valamit, amit a környezet is sugallt

68 „A hely megértésében természetértésünk lehet segítségünkre, hiszen az ember a természetből épít: azt formálja tovább, egészíti ki, vagy művével azt szimbolizálja, vagyis – állítja Norberg-Schulz – ahogy, amely elemek segítségével értelmezzük természeti környezetünket, ugyanazokkal formáljuk mesterséges környezetünket is. Ezek az elemek a dolog, a rend, a karakter, a fény és az idő, amelyek a természeti és az épített környezet viszonyrendszerében jelennek meg.”  
Idézi Simon, 2000.

vagy elősegített: amit annak szűz képi rendszerén átszűrve a szellemiségéből megragadhattam. Egy nyelvet elsajátítva – tehát az adott festői nyelv által strukturált térben –, annak egyedi szellemi formáit közvetítve jött létre a kép. A *Naplemente* sorozat harsány színes és szofisztikáltabb, meleg verziókban jelenítette meg a fent említett másféle természet élményét. Az oszlopocsarnok mész-

fehér és betonszürke felületein végigkövetett lebukó nap narancs-vörös tömbjei. A szétszakadozó-összeolvadó fény-négyzetek, az architektonikus tér egyszerű fény-árnyék viszonylatokkal tagolt szerkezetére vetítették a másodlagos természet képi alliterációit. (19)

19 | Korodi János: Naplemente, 2003. Szintetikus gyanta, porfesték, vászon, 105 × 160 cm



Amikor először a hely, mint önálló szellemi, majd képi impulzusforrás lehetősége felmerült bennem a kétezres évek legelején, Budapest egy kültelki negyedének egyik frissen rehabilitált üzem- és raktárépületében béreltem műtermet. Első bérlő voltam, ami azt jelentette, hogy teljesen egyedül festettem hosszú órákon át minden nap, hetekig, hónapokig, később közel három éven át ebben a teljesen lecsupaszított, oszlopsorokkal, óriási termekkel tagolt százéves ipari térben. Félelmetes és egyszerre izgató volt e magány, a kihűlt munkahely tátongó csendje, ahol a múltbéli „munka dandárjának” hangjait véltem hallani a meszelt falak között, az visszhangzott

a hideg műköburkolaton, a puszta betonon. A nehéz vas-traverzek némán függő rendszerében kirajzolódott a huszadik század során itt megélt életek, szenvedések árnya, a csempén sikló hűvös fényben tükröződő munkások szinte látni vélt lelkei, itt-ott elszuhanó alakjai, ahogy a felfestett targonca-útvonalakon haladva rőt-ták köreiket. A falak emlékezete, tapintható, hallható, látható múlt vett itt körül, bár az új kor megpróbálta fehér falfestékekkel, új üveggel és sok betonnal eltüntetni azt.

Az ipari tér mint műterem a semleges tér, majdnem a non-lieu, a nem-hely (Marc Augé) jelleg nélküli, arctalan űrje; de mégsem káosz, hanem a funkció kozmosza. Ipari épület tervezésekor nincs lehetőség sok esztétikára, csak a működés tökéletes mérnöki megvalósítására. Az ipari térben mindentől távol lehetek, ami az élethez köthető: otthon, közösségi tér, egyszóval mindenféle környezet, amivel azonosultam valaha. Technikai szempontból viszont a tágas, fénnel telített, fehér falakkal körbezárt, magas belmagasságú tér ideális műterem. Magas ajtók, hatalmas ablakok, betonpadló, vizesblokk a folyosón vagy a sarokban. A letisztultság és impulzusmentesség segíti a festést. Szeparált a hely abból a szempontból is, hogy utaznom kell, hogy benne lehessenek. A raktárakat általában a városok peremén építették, ahol az üzemek is voltak, tehát egy Budapest léptékű városban átlagosan egy óra utazás szükséges, hogy a műterembe, a munka helyére érjek. Ez az utazás, a maga rendszeres, monoton ismétlődésével, útvonalának megismerésével a tudatmódosítás működési elvén röpi egy olyan hely felé, amely kívül van a mindennapi élet bármilyen egyéb környezeti tapasztalatán. Felkészít, egyben transzportál egy állapotba, ami az ott végzendő tevékenységgel, a festéssel szintén a mindennapi élet tapasztalatain kívülre igyekszik, hogy ott új helyeket találjon.



Részletek egy akkori beszámolóból:

2002. nyár – 2003. február

*A nyár elejét még Pécssett töltöttem, kiváló körülmények között, egy ipari épület műteremnek alkalmas, északi fekvésű, fényes termében. Mindig is az ilyen, impulzus-mentes helyek voltak számomra a legmegfelelőbb munkahelyek – a tér kitöltetlen, szűz volta arra inspirál, hogy a bennem alakuló képre koncentráljak.*

(...)

*Az eszköz maga a tér, a munka rendszeres, mint a mantrák végeláthatatlan sora; születnek a képek és nem egyes tartalmuk, hanem összességük, egymásból következésük ad jelentést, ami lehet a nem-jelentés is.*

(...)

*A nyár végére aztán találtam egy kis budai verandát, egy gyönyörű belső kertben, és elkezdtem festeni. Előtte még két hetet Kecskeméten töltöttem, ahol vázaltszinten gyors, kisméretű munkákban próbálkoztam megérteni új irányom, irányaim mibenlétét.*

(...)

*A festő változtathatja helyét, kerülhet a legkülönbözőbb helyzetbe, ami befolyásolja munkáját, sokféleképpen hat képeire. Egy 200 m<sup>2</sup>-es térben más dolgok születnek, mint egy 20 m<sup>2</sup>-esben. A tér – a légtér – nagysága beköltözik a kép atmoszférájába, megtölti vagy kiszívja a levegőt.*

(...)

*Egy sor különféle képtípus után arra gondoltam, hogy egy képet kéne kidolgozni, kibontani, hogy a hely, ahol vagyok, sugall egy-fajta nosztalgiát, és ezt meg kéne örökíteni.*

*Itt megint közbeszólt a Periódusos Rendszer, és el kellett hagynom a bérleményt.*

*Nem túl sok keresgélés után megtaláltam jelenlegi műtermemet, ami szintén egy ipari épületben – remélem, hosszabb távon – rendelkezésemre áll majd.*

*A hatalmas, szinte szédítő térélmény az első pillanattól fogva megragadott. Tisztán átláthatóvá tette törekvésemet – fellélegezhettem. Rögtön vázlatokat kezdtem készíteni a még üres, betöltetlen térrészekről, és elhatároztam, hogy sorozatot festek ezek alapján.*

*Végre megvolt a képi tematikus „keret”, amiben egy képtípust dolgozhatok fel a meglévő technikai tapasztalatok felhasználásával. Ez a képtípus a beeső napfény által rajzolt foltok játéka a térben, a sablon, a kitakarás segítségével valósult meg.*

*A vászon fehéren maradt, kitakart része némely képen a vakító fehér napfényt helyettesítette, így vált logikussá a nagyon erős, komplementer-játékoktól sem mentes, harsány színek használata az egyébként szürke, meszelt falak ábrázolásakor. Az építészeti elem, az, hogy a képeken konkrét belső terek láthatók – új volt; a perspektíva, az ön- és vetett árnyékok egy klasszikus értelemben vett enteriőr pszichedelikus képét adták. Máskor már az alap is színes, majd ez van leraasztva a következő rétegek elől. A porlasztott, fújt festék is új technikai eljárás volt, amit kiváló kontrasztként, térérzékeltető effektusként használtam a vadabb, pasztózusabb felületekkel kombinálva. Egy néma, halott tér ürje elevenedett meg a fények és színek által, s ebben találtam meg új festői önmagam.*

2003. 02. 14.

A hely szelleme tehát az első nap megérintett, és nem hagyott magamra, amíg ott voltam, sőt azon túl is – a gondolat beivódott munkámba, szép lassan áthatott mindent a tény, hogy ami a térben körülvesz minket, az több tárgyi valóságnál, abban az „idők szava” hallható, s azon keresztül a megélt környezet szellemiségével léphetünk kapcsolatba.

Egy másik szöveg, amely nem sokkal ezután íródott, egyik fél éves doktoranduszi beszámolóhoz kapcsolt személyes levél Tolvaly Ernőhöz, akkori témavezetőmhöz, és amely szintén kifejezi a már akkor felmerült témához való közelítést. A festészetben való megnyilvánulás létjogosultságát és a helyhez kapcsolódó gondolataimat rögzíti:

*A szellemvilágot, ha úgy tetszik a láthatatlant, minden kor megragadta, s a megragadottat próbálta így vagy úgy rögzíteni, abból továbbadni a legfontosabbat. A módszerek változásai, a hozzáállás, a metódusok bővülése, egyszerűsödése, mit sem változtatott az alapvető dolgon: a tárgyon, amit dokumentálni akart. A láthatatlant megmutatni – mindig ez a cél, s tenni ezt, mindig a látható megfigyelése és valami megmutatása által!*

*Az avantgárd azzal a szentimentálisnak is mondható vagy „spirális, dialektikus” attitűddel írta magát a történelembe – erős nyomvonalai előrehaladván, aknamezővé varázsolták a jövőt (no future) – hogy visszatért önmagába vagy önmaga csírái köré az emberi civilizáció vizuális-kultúrtörténeti terében. Majd ott, mintha kómából<sup>69</sup> ébredőként, csak a kezdetekre emlékezne – elindult a kályhától – végigjárta a számléltrát újra, s az ipari fejlődéssel lépést tartva igen gyorsan eljutott az „ábrázolás ábráján is túlra”.*

*A neo-Avantgárd, majd a Punk – azóta korunk egyik legdivatosabb stílus-centruma, életérzés-biznisze – szintén ezzel az addigra már szigorúan baloldali életfilozófiával/művészetpszichológiával tört felszínre a hatvanas-hetvenes években. Megkísér-*

69 A félreértés elkerülése végett – Hajdu István használta a határozót (kómában), a mindenkori Avantgarde jelenkori állapotára. (szerintem Birkás Ákos egy korábbi megjegyzésére adott reakcióként, miszerint „az avantgárd halott”) Ezzel szemben itt, csupán kultúrtörténeti reciklusra, konkrétan a primitív művészet újrafelfedezésére gondolok a klasszikus avantgárd hajnalán.

*teni a legegyszerűbbet, elemi erőt fejni az urbanizmus tőgyén, abszolút kommunikációt hirdetni az omnipotencia gesztusával – kiröhögni a halált, majd meghalni az igazság nevében/igazságtalanság hevében. Aztán mintha újra mindent visszajátszanánk, a remixek kora újraéli a teljes evolúciót: előbb az epigonok, most a klónok lepik el a színt, de itt még mindig feltételezünk egy következetességet – csakhogy már nem egy következetesség van. Többretegű, több irányú, egymás szellemi tartalmáról, céljáról tudomást venni nem akaró, szimbiózisba kizárólag „érdekből” kerülő következetességek vannak, melyek nagy többsége sajnós téves, elvakult babonák bűvös rabságában fogant, és a megtévesztettség általi kitartottságban leledzik.*

*Miután minden megkérdőjeleződik, marad a Semmi. A festészetben Ad Reinhardt óta a használat maga a jelentés, az információ hordozója. Kiáltványa, a pontokba szedett művész-cél-eszköz idea nem csak a festészetben, de a festészet általi eszközhasználaton keresztül is megfogalmazza a jelentéstartalom új helyét, a hordozót, mely nem veszett el, csak átalakult.<sup>70</sup>*

*A koncept, a minimal art nem kiirtja, hanem megújítja a festészetet. A festészetben ennek fizikális, anyagi természetű nyomai voltak, vannak. A kétség, mint tényező fennállása, annak megjelenített, anyagban realizált ideája esetén, a valahonnan-valahová eljutás reményében tett erőfeszítések, az apró, alig észrevehető jelek mégis mindent elborító – vagy éppen hatalmas, nyílt sebként vérző – árulkodó nyomai ezek.*

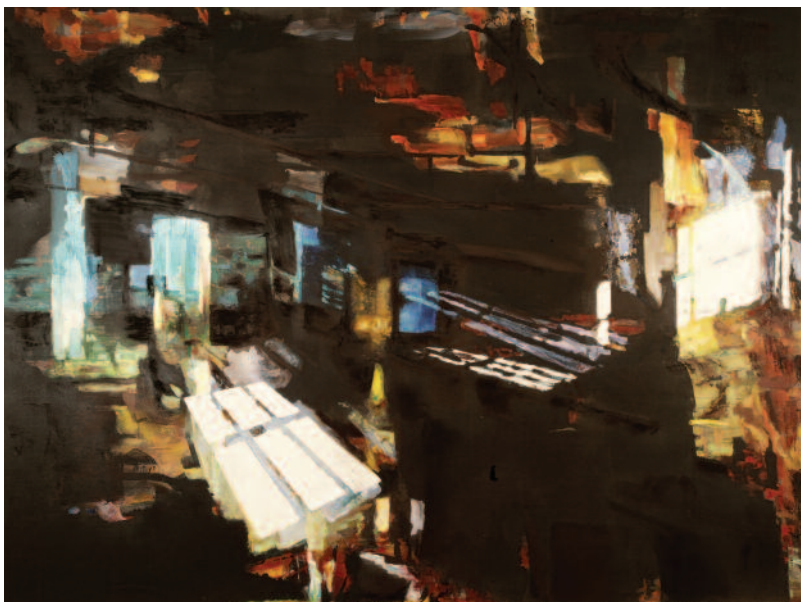
*Budapest, 2005. 04. 05.*

Érdekes megjegyezni, hogy Tolvaly különös figyelmével az általam *Semmiként* megfogalmazott tételt emelte ki, és buzdított annak festői kibontására. Talán ez is segített a nem sokkal ezután Pécssett megszülető *Antitér* című

<sup>70</sup> Reinhard, „Art as Art”, in: *Art in Theory 1900–1990*. 1992. 806–809. o.

kép kialakulásában, amelyet a doktori képzés lejárta kor mestermunkaként mutattam be. (20)

20 | Korodi János: *Antitér*, 2005. Olaj, szintetikus gyanta, porfesték, vászon, 240 × 320 cm



### 3. A MESTERMUNKA

A mestermunkaként bemutatott *Antitér* szorosabban egy négy kép alkotta családba tartozik. Mind a négy 2005-ben készült. A teljesebb kép kedvéért a mestermunka elemzését e képcsalád rövid leírásával egészítem ki. Felfűzve egymásutániségükben, egy amortizálódó, bomló, majd újjászülető rendszert festettem meg az „ipari terek” sorozaton belül, és a művek technikai szempontból is nagy átalakuláson mentek keresztül. A festés kronológiáját tekintve az alábbi a sorrend; a két első kép telítettségében, színfeltöltésében és kompozíciójának kifejlesztési technikájában azonos.

Az *Elektromos Tűz* egy 164 × 200 cm-es transzparens emulzióba kevert, sötét pigment alapon világos pasztellel és szintetikus mastic-gyantába kevert porfestékkel készült kép, a meleg színekkel – vörösek, kraplakk és sárgák, narancsok – ellenpontként zöldek és némi kék alkalmazásával éri el a színnel telített, természetes teret idéző képhatást.

Egy fejben érzett tér alakult a vásznon oszlopszerűségekkel és a távoli „kijáráttal”, ami a legvilágosabb a képen – és megegyezik a régen kifejlődött képkompozíciós segédponttal. Amikor eljutottam egy „kivehető”, derengő állapotig, akkor jöttem rá, hogy van egy rejtett képem, nemcsak a fejemben, de már egy terv-kezdemény a számítógépben. Az ipari csarnok oszlopsora, majdnem centrális perspektívája – az időben utaztatott vázlat – és a lefotózott és számítógépbe töltött félkész festmény – egy és ugyanaz. Az egymásra helyezett és gondos beállítással úsztatott kompozíció alapján fejeztem be a festményt.

Ezt a metódust már három éve fejlesztettem ki (bécsi kiállítási katalógusomban van néhány oldalpár, amely ezt a folyamatot mutatja be), de alkalmazása nem automatikus. Végül is ez egy önkorrektív módszer, nem a „technikai ötlet”, hanem az eszközhasználat dimenziói és az időtényező képi jelenlétének rám vonatkozó leírása miatt fontos számomra.

A *Belsőtenger* egy 138 × 187 cm-es kompresszoros fejlesztésű kép szinte kizárólag a kobalt-zöld különböző tónusain alapszik, a sötét háttérből ezek a sötét méregzöldtől a majdnem neon-fényt sugárzó, hidegen izzó zöldekig jutnak. A kép – rétegmontázs (egymásra úsztatott képek) egy építészeti terv karton-reliefje és egy általam készített, a fent említett sorozatból kiemelt enteriőr-fotó használatával. Ezt kizárólag a végső kompozíció megtalálása végett alkalmaztam. Konceptióm – mint sorozatom több más darabja esetében is – egy fiktív „hely” megjelenítése volt. A fiktív hely itt

azért is vált duplán érdekessé számomra, mert a relief egy leendő kinti látvány (Zaha Hadid) terveként volt kiállítva (ráadásul egy plexidobozban, aminek fénytükkröződései képeken domináns képalakító elemként jelennek meg) – így az enteriőr keveredik az exteriőrrel, és egy tökéletes non-site<sup>71</sup> valósul meg. Domináns technikám a porlasztás, mint „végső” minőség a felhordási technikák fizikai értelemben vett gesztus-teremtő rendszerében. A tökéletesen homogén, szórt felület, a kitakarás mikéntje által jut személyes karakterhez, gesztusnak csak a maszk által előhívott felületrajzot nevezhetjük. Ezt a *Belsőtenger* című képen alkalmaztam legnagyobbbrészt.

A *Bontás* és a mestermunkaként bemutatott *Antitér* új módon fogalmaz, inkább a montázs, a kép feldarabolt belső rendje által és a festői eszköztár differenciáltabb használatával. A *Bontás* (138 × 187 cm) kísérlet a kép témája és textúrája közti metakommunikációra. A képen egy épületet munkagépek bontanak, de magát a kép-szövetet is erodálják, s ott a fehér alap – a semmi bújik elő. A montázs jelleg megjelenik a háttérben feltűnő felhők klasszikusnak is mondható, finom, Constable-t idéző megoldásában; az ég, amely már majdnem a semmi, már csak idézet, s ez az idézet a durvább, pasztózusabb, gesztusaiban szinte absztrakt-expresszionista felületekhez kapcsolódik. Leginkább a kompozíció dekonstruktivista jellege montíroz, a több irányba ferdülő látvány és a kép első né-

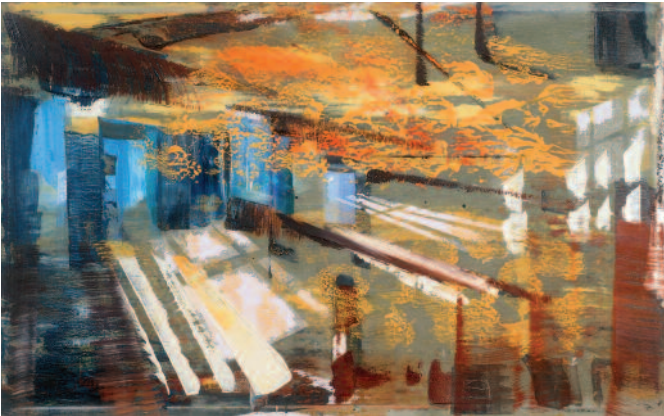
71 A land art művész Robert Smithson definiálta a „non-site” műtípust, ami az általa kifejlesztett hely-specifikus – mozgó, áthelyeződő térrel kapcsolatos műfaj végső formájaként, a művészeti galériába áthelyezett „másik” hely anyaga volt (földkupacok, stb.). Az én esetemben ez egy képen belül, a negatív és pozitív tér (enteriőr, exteriőr) egymásba úsztatása által jön létre. Amint kiállítom, megduplázódik a „non-site” – és egy más által már valahol, valamilyen szempontból használt „tér” az én képembe oltva – nemcsak „nem-hely”-re kerül, de a szintén Smithson által leírt „non-trip” útját is megjárja, amennyiben az elképzelt új identitása felé halad.



zete – az épületbontás, a bontott épületből kitekintve láttatott kép alá rejtett második – egy alagútból épp kihajtó autó képe által.

A mestermunkát *Antitérnek* neveztem el. A sorozat legnagyobb méretű darabja, 240 × 320 cm-es, szintetikus mastic-gyanta és porfesték alapú kép, a harmadik tagja annak az alap képtípusnak, amely az architekturális elemeket festészetileg használó/kutató sorozatot számomra összefoglalja, és egyszerű lírai formában valósítja meg.

A képet megelőző két verzió (21, 22):



21 | Korodi János: Peródusus rendszer 01, 2002. Olaj, vászon, 50 × 80 cm

22 | Korodi János: Térdekonstrukció, 2003 . Szintetikus gyanta, porfesték, vászon, 160 × 240 cm



Az *Antitér* utalás az idő percepcióját a térábrázolásba oltó képi metafora tudománytalan, a filozófiához közelebb álló, a leginkább mégis költői álláspontra. A napfény behatol a térbe, és elkápráztat. Nem biztos, hogy látom a falakat és a padlót, mert a mozgás (az én mozgásom és a nap lassú haladása) és a kontraszt elmossa, eltereli a geometriát, a perspektívát, szemembe beég a fény, és hirtelen már nem is enteriőr a kép tere, a falak áttetszővé válnak, és az űr végtelenjében találok magam. A kép sötét háttérében helyenként még sötétebb, matt felületek jelennek meg, negatív konstrukciós elemek, s az izzó színek e két sötét felület közül villannak ránk. Nem tudni világosság van-e, vagy sötét. Az *Antitér* is több kép áthatásával jött létre. Ez a binokularitás, a többnézetű egység volt az én szempontomból érdekes. Az ember két szemének analógiájára modellezett módszer – az egymástól meghatározott távolságra elhelyezkedő és a megfigyelt objektumhoz (képtérhez) képest állandó mozgásban lévő emberi szemek, soha sem tényeket rögzítenek: térben gyakorlatilag rekonstruálhatatlan nézőpontunk helyzete. Szemeink új, közös forrása, eredője az agyban – negatív térben létezik. Adott két kép, amelyek megfordulnak és egymásra vetülnek egyszerre. 3D-ben ugyan kiszűrhető a pont vagy folt, ahol képződik, de a valóságban ez csupán virtuális hely – a kémiai folyamat nem függ össze a szorosan vett tér fogalmával. Itt már az idő is működésbe lép, mivel az impulzusnak célba kell jutnia, s ehhez a távolsághoz bizony idő kell. Azzal, hogy ennek az útnak két fázisát jelenítem meg, lép az idő a kép kémiai (spirituális) terébe.

Egy barátom azt mondta, olyan a képem, mintha az élet elmenne mellettünk, és ezt nem vennénk észre. Megható volt a számomra, mert a kettős fénypázmák látványa, amelyek külön-külön, két perspektívában tűnnek el – s ezzel egy kettős pillanatot idéznek,

utalva a fent említett időtényező képi megjelenésére –, számomra is hasonló, meglehetősen romantikus érzetet adnak.

#### 4. MŰTEREMLAKÁS

Néhány év elteltével változtak körülményeim, s vége szakadt az ipari jellegű raktárházakban folytatott festői gyakorlatnak: műterem-lakásba költöztem. Alapvető különbség e két munkahely között a szeparáltság, a kiszakítottság dimenziója. A műterem-lakásban is elkülönül a munka és az élet tere, ám sokkal kisebb a távolság – mind fizikai, mind metafizikai értelemben – az ismert, belakott világtól. Mondhatni, azon még épp belül van, csak speciális funkcióval felruházott. A történeti, szociológiai aspektust sem hagyhatom figyelmen kívül, hiszen a műterem világa különös, varázserővel rendelkező helyszínként él a köztudatban: benne van tehát az ismert világban, és nem azon kívül, mint a nem rendeltetészerűen használt ipari tér.

Amint ebbe a mindenképpen kényelmesebb helyzetbe kerültem, figyelmem teljes mértékben az engem körülvevő környezetre irányult. Az iparitér-műteremben már felépült kép-architektúrát fejlesztettem, s az engem itt körülvevő épített struktúra határozta meg munkámat, annak elemeiből építettem sorozataimat. Így nem volt meglepő, hogy a műterem-lakás tőszomszédságában az ötvenes években épült, angyal földi szocreál lakótelepen is rögtön erre kezdtem koncentrálni, ebből merítettem nyersanyagot új képeimhez. A helyszín egységes stílusban fogalmazott építészete – tömeges anyaghasználattal megépített, sok tekintetben igen érzékeny, az emberi lépték figyelembevételével kidolgozott környezet – vett itt körül. Több esztétikai spekulációval épült, mint a századelő raktárépületeinek funkcionalista világa. A szocialista realizmus

darabos, uniformizált stílusában kialakított proletár-idill, esetünkben a középvezetői munkásréteg számára épített négyemeletes tömbökből épült lakótelep, amely humanisztikus felhangokkal cáfol rá az utóbbi évtizedek művészet- és építészettörténetében szinte szitokszóként fennmaradt műfajra. Olyan részleteket nevezek humanisztikusnak, amelyek elbújnak ugyan a felületes pillantás elől, mégis nagy mértékben meghatározzák nemcsak a mindennapos élet menetét, de adott esetben a témával foglalkozó festői munkát is. Amit emberi lépték alatt értek, többnyire egyszerű dolgok összességéből adódik – mint például a dús növényzetből, amely a több évtized alatt hatalmas parkká változtatta a 10-15 háztömbnyi telepet. Látható, hogy a tervezők a jövőre is gondoltak, hagytak helyet a házak között szakértelemmel kialakított park-kultúrának. A tört-fehér kiemelésekkel, a házak méreteivel arányosan kommunikáló téglalap formákkal keretezett ablakok, a kiugró lodzsák, erkélyek általi tagolás szinte klasszicizáló gesztusai, a visszafogott pasztell-színű falak mind-mind egy zárványban fennmaradt munkás-paradicsom zavarba ejtő idilljével szembesítik az embert. Minden ház más színű, mint Buranóban, az itáliai üveg-ipar egyik gyöngyszem-szigetén, csak nem olyan élénk, hanem magán viseli a földszínek ködös telítettségét, a szocreál átvitt értelemben is szmogos levegőjét. A műteremház a Rákospatak partján húzódó íven, a párhuzamosok és merőlegesek mentén szervezett lakótelep nagy parkosított udvarai és játszóterei között, a telep mértani közepén helyezkedik el. A környék szimbolikus energiaforrásaként áll az alkotók háza a telepen, mintegy szívként funkcionál – legalábbis látszik, hogy tervezői annak szánták. A művészek szempontjából a köztér által teremtett viszonylatban a hiteles motívummerítés ideális helyszíne ez. A szocialista realizmus művészetére jellemző propagandisztikus torzítások és a szemellenzős pozitívizmus – a rendszer hazug önképe

– mintha modellezte volna itt az áhított állapotot, s ez a vágy bizonyos szempontból meg is valósult. Az agora, még ha csak a közélet terének szimulákruma is, naponta új inspirációt ad impulzusaival egy idealizált életterben, a szocialista embertípus számára létezőként megvalósított világban. A részletekben rejlő titok, amely 60 év elteltével sem hagyja elsüllyedni ennek az ideológiának a városépítészetben megvalósított, talán egyetlen hiteles dogmáját – az igények szerinti alakítást, és a funkciót, a működés valódi támogatását. Kiemelhető példa az alkalmasságra ebben az angalföldi esetben a műteremházra merőleges két házsornak műterem-ablakokkal párhuzamos, azokra néző, két záró homlokfalának színezésével kapcsolatos anekdota, amelyet a házban lakók őriznek. Ezeknek – az említett paszellszínű (ez esetben világos penészzöld) – házfalnak nem kívánt színes reflexeit az északi tájolású, szórt fényt befogadó nagy műterem-ablakokon át a műtermekben szó szerint a művek sínylenék meg, ezért a házfalak színét ehhez a számon tartott igényhez igazítva magukkal a művészekkel kevertette ki a kivitelező. Az optimális szürke felületet a mai napig őrző záró fal igen fontos részlet, amely alapjaiban határozza meg – például egy vakító nyári napon – a műteremben folyó festői munkát. Tézisem egyik alapeleme, hogy az ilyen és ehhez hasonló interferenciák, sok tekintetben befolyásolják a művész munkáját.<sup>72</sup> Az igények – a fent leírt érzékeny relációban – egy nagy rendszer közös igényei. Ha a reflex által a műtermi fény a zöld felé tolódik, az ott munkálkodó nem tudja majd a valódit érzékelni, tehát nemcsak a festői egyensúly borul, hanem az ideológia épülete rendülhet meg (mármint a realizmus). Kifigurázható, de ha jobban meggondoljuk mennyire igaz – a részletekben lakó géniusz, a hely valódi arca nyilatkozik itt meg. Ahogyan Hamvas géniuszai is,

72 Rezsonya Katalin DLA értekezésében behatóan foglalkozik a témával.

szemben a tér sematizmusával, térkép-szerűségével, számával.<sup>73</sup> Hely tehát ez, és nem pusztán tér, a köztér azonosulása a személyessel, lehetőséget adva a személyes, az individuum azonosulására is környezetével. Lehetne egyéb példákat is hozni, bemutatva ennek az arcnak különböző vonásait. Az emberek által a házak között kitaposott ösvények figyelembevételével a járólapok későbbi lerakásakor, vagy maga az épület, s benne a műterem emberre szabott arányrendje. Érdekes, hogy a sokat szidott szocreál mára akár jó példaként is megállja a helyét, ha ezeket az aspektusait a hozzá fűzött ideológián túl, a részletekben megbúvó tervezői szándék megnyilatkozásait is figyelembe vesszük. Szempontomból leginkább ez a viszonylat vált érdekessé, az egységes architektúrális környezetben megtalált formai önazonosság festői szintetizálása a hely által gerjesztett életérzés kifejezése érdekében.

73 „...a térnek száma, a helynek arca van.”

Hamvas, 1988. 54. o.

## ÖSSZEGRZÉS

A felvázolt két történet: a hely által megélt szellemiség megtestesülése két, térben és időben egymástól távol eső mvész világában, ahol a szellemi és fizikai környezet különbségei ellenére élesen világító párhuzam fedezhető fel annak jellege és funkciója között.

Veszelszky esetében – úgy látjuk – „reaktorként” működő világköldök, a mvész kora közegétől való menekülése közben űzi a lét eme fészkebe, a Gödörbe, búvóhelyére. Neki eszébe sem jut azt mutogatni, bárkivel nem is osztja meg e titkát; a helyet szinte vallásos tisztelet övezi a későbbi legendában is. Bonyolult a viszony: a festmények létrejöttének kapcsolata a látvánnyal és a panoráma meglétét őrizni hivatott sarokkertben ásott Gödörrel, amire lehet, hogy szent helyként, de semmiként sem „műként” tekint. Érdekes fejlemény a Gödör megmaradása; egyrészt csodálatos metamorfózis, egy hely halmazállapot-változása – a land art úttörő objektuma Magyarországon. Másrészt ez felveti az életmű ambivalens recepciójának fennálló problémáját is, hiszen egy „gödröt” semmiféle regionális kultúra nem épít magába: nem hely a kulturális evolúció szempontjából.

Károlyi fent idézett, ténymegállapításából fakadóan a hely szellemét kutató tapogatódzások kézenfekvő magyarázatot kapnak e magyar mvészszorsban. A Turrell-féle út kelet-közép-európai

olvasata ellenkező előjelű: bemutatja az azonos tengely mentén a másik irányba tartó, kibontakozó, felfelé irányuló mozgást. Az elrejtőzéssel ellentétes, a vulkán eredeti természetű funkcióját, mint performanszt megvalósító mozdulatot. Vajon milyen erő az, ami e két művészt egymással ellentétes irányba indítja az *axis mundi*, a földit a felső, magasabb valósággal összekötő tengely mentén? Mi az, ami ebből tényleg személyes, és mi a hely-függő?

Avagy: mi valójában a hely szellemének szerepe az alkotó ember művének végső jellegét, karakterét, irányultságát meghatározó tényezők között? És mennyiben alakítja a művet egy adott hely, ahova a médium, az alkotó „tartozik” – amivel azonosul, ami kulturális identitását alakítja? Mi indította arra Veszelszkyt, hogy „világfaként” az égbolt felé forduljon két festés között? És mi Turrellt, hogy hasonlóan ugyanazt az égboltot kémlelje, és ezt a révületet, mint médiumot emelje ki a tevékenységei közül, ezt jelölje meg szakrálisként, műalkotásként?

Mi a különbség kettejük között – személyiségük unikális megismételhetetlenségén kívül – ha nem a helyeké; a kulturális közejük adta alapélmény különbsége, az igény, amiből az alkotói magatartás fakad.

Az egzisztencialista filozófia azt állítja: az ember az a létező, akinek létében magáról e létről van szó. A kráterből kitekintő önmagával néz szembe. „Az űr mélységének, eredeti égi arcunknak megpillantása, kimondhatatlan megérintése ez” – írja Kemény Katalin Veszelszky képei kapcsán. Ám írhatta volna Turrell skyspace műveiről is, amikor a „tükör valóságának lényegéről”, annak „két arcáról” ír. „Az egyik felülről sugárzik lefelé a természetbe, a másik az emberi alkotás, az emberi megvalósulás (ami leleplezi maja-fátylát), és ki-  
derül, mi magunk a valóság  
vagyunk”.<sup>74</sup>

74 Kemény, in: *Veszelszky Béla*, 1997. 34–35. o.

Hová mozdul el Turrell esetében e másik arc, a visszatükröződő emberi alkotás? Vagy az eltérő időben, a kulturális evolúció más stációiban, helyszellemeik, mémjeik, műfajuk más nyelven csupán máshogyan jut kifejezésre? A *You are looking at you looking* (önmagadat nézed, amikor nézel) elve a létrehozója ennek a bizonyos alkotásnak, ez maga az alkotás megvalósulásának fókusza?

Volt alkalmam Turrell-munkákat személyesen látni, és láttam Veszelszky képeit is. A Holdról származó szikladarabban az univezumot – *a távolságot, mint üveggolyót* – én, „japánként” Veszelszky képeiben látom. Ez a holdkő a Turrell által kiemelt szimbolikus történetben Kelet és Nyugat különbségének lakmusa. Az én esetemben az attitűd, ami kettejük közül inkább Veszelszkyt fogadja el, érthető, átélhető nyelven fogalmazó alkotóként.

De mond-e valamit mindez általában környezetük szellemiségéről? Nem inkább egyéniségük, művészi kvalitásuk, kulturális hátterük a döntő, és a mindkettejükre – rám is – közvetlen hatással lévő *Genius Loci* együttes hatásának eredménye a művük? Vagyis személyes élmény, így semmiképp sem általánosítható semmilyen szempontból.

A hely Veszelszky számára élettani jelentőséggel bír, mégis rituális, mindennapi tevékenységét, egyben alkotó folyamatát meghatározó segédeszköz. Turrellnél viszont a hely: az észlelés élménye, amit műként ad közre. A *csatorna*, mint eszköz, avagy emlékmű. Az *axis mundi* – amelyen keresztül a festő juttatta magát nap, mint nap a megfelelő tudatállapotba – a land art művész keze alatt maga válik művé, lelkesített tárgygyá. Ehhez a misztikum szintjére emelt hely-felfogás, az alkotó médiumszerpe, a mindkét esetben jelenlévő kvázi-szagrális felhang párosul. Turrellnél a kvéker minták, a perceptuális pszichológia, a Ganzfeld-térrel végzett



kísérletek, majd az új műformák, végül a *Roden Crater* jelzik ezt az utat. Veszelszky-nél a diktatúrában elidegenített közép-európai világ a periférián, a gnózis teoretikus mankója, majd a „helyes hely” iránti vágy a festmények és a Gödör vonalán. Mindketten ugyanazon tengely mentén mozognak. Az emberi érzékelés határain, a rezgés, a fény és az univerzális kapcsolat jegyében alkotnak. A két tárgyalt objektum pedig szinte teljesen ugyanazt jeleníti meg. A léptékkülönbség minőségileg, különbözőségük művészetelméleti vonatkozása pedig – a Veszelszky-féle életút magányos (bachelard-i) ábránd-jellege, szemben a Turrell-féle daydream, a magánmitológia által tudatosan kommercializált termékével – paradigmaticusan is megkülönbözteti a két dolgot. Dolgokról írok, nem művekről, amelyek továbbra sem határozhatók meg közelebbről egymással kapcsolatban, mint helyek.

Ezeknek a helyeknek azonban van önálló kulturális közege, ami sok mindentől meghatározott kultúrtörténeti mozgásban van. Ma mémekről beszélünk, amelyek keveredő kultúráink génjeiként őrzik mintáinkat. E minták, kulturális motívumok, jellegek, archetípusok, atavizmusok – túlélők vagy kihalók – az emberi civilizációk társadalmi szerepeit is mozgásban tartva dominálják a társadalmak életét.

A művész, mint művész (Ad Reinhard)<sup>75</sup> korábban közelebb állt a varázsló, a pap kultikus figurájához. A társadalom „lelkével” foglalkozott, a világ felfoghatatlanságát, rítusokban megvalósuló közösségi öngyógyítással, a múlt-feldolgozásban és jövő-feltáráson dolgozva működött közre a társadalom életében. Hankiss korábban idézett gondolatára utalva arról, hogy az emberiség a perifériáról a középpont felé irányul, a világ közepe felé, ahol az ember helye van, ahol a tudás, a hit és a jólét lakik – ahol az Isten lakik –, s ahol biztonságban érzi magát

75 Lengyel, Tolvaly, *Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény II.*, 2002., 17. o.

a felfoghatatlan és félelmetes világ támadásai elől, e képzeletből, mítoszokból, művészetből épített hiedelem-rendszernek fedezékét volt hivatott a klasszikus értelemben vett művész összeszőni.

Amit mára ez az irányultság megvalósított, az a művészeti tömegkultúra kiterjesztése által létrejött szekularizált, demokratikus művészeti ipar, ami nem feltétlenül az emberi lélek betegségeit gyógyítja, hanem a „fejlett társadalom” fogyasztóinak igényei szerint működik. Mintha a statisztika nyelvén szólalna meg a korábbi transzcendens hang.<sup>76</sup> Nem feltétlenül előremutató folyamat az ilyen jellegű életforma-modellek elfeledése. Azzal szembesülünk, hogy a turrelli kapszula impulzusain kondicionált ember – általában a tömegkultúra nyelve, befogadási karakterkészlete – nem igazán fogékony Veszelszkynek ugyanebben a kapszulában megélt ábrándjaira.

Ebben a viszonylatban tartom feladatomnak a festészetben a személyes létélmény helyének megragadását. A szellemi jelenlét minőségének fontosságát hangsúlyozva, akár a bachelard-i topoanalízis segítségével, gyakorlatának képi megidézésével. Festészeti munkám az emberi észlelés és eszmélés párhuzamos, képi eszközökkel kibontott, letisztított veleje. A tárgy amit létrehozok: egy hely emlékezte, ahol ember voltam. Ilyen értelemben utaltam fent a Veszelszky által is képviselt életformára, mint megőrzendőre. Ez az a hozzáállás, amit tovább szeretnék adni.

Szándékomban állt egy Turrell-lel folytatott beszélgetés elképzelt forgatókönyvében a Veszelszky-történet ismertetése. Ez persze műtörténeti dokumentumként vagy „oral-historyként”, első ránézés-

76 Utalás Marilyn Manson amerikai popsztár *Posthuman* című szövegének refrénjére: „God is just a statistic”.

re, aránytalannak hat a sztárművész nagy léptékű életművéhez viszonyítva. Ám talán éppen ez motivált: többek között

a képtelen lehetőség, egy régi magyar történet „elmesélése” a művészeiről, aki közel húsz évvel Turrell *Roden Cratere* előtt kémlelte az eget óbudai „obszervatóriumából”, mintegy előképet vázolja a jövő kutatóinak és művészeinek is az amerikai megaprojekthez. Hiszen a percepció vizsgálata, a Ganzfeld-térben végzett kísérletek, amelyeket Turrell az A&T program keretei között folytatott a hatvanas évek végén, irányultságukat tekintve nagyon is hasonlóak voltak Veszelszky gnóziából kiinduló „művészetelméleti látásmódjához”. A rezgő pontokból felépülő világ vizuális érzékelése, az igény a transzcendens élmény megosztására másokkal, sokban rokonítható talán Turrell gyakorlatával: a fény, mint médium alkalmazásával. A *Roden Crater* esetében mindez párosul a helyszín kialakításának és kultikus helyé avatásának kommercializált formájával.

Talán itt érhető tetten a leginkább a hely szelleme, s választható el az alapeszmétől. Az óbudai helyszínen elképzelhetetlen a látogatókat fogadó jegyszedő bódé.

Sokatmondó, ahogyan Veszelszky búcsút vett életműve meghatározó helyétől. Amikor rezignáltan tudomásul vette a Pusztaszeri úti világvégét, és a távozás előtt elégette félkész és sikertelen képeit a Gödörben – az a hely szellemiségének hozzá fűződő viszonyát is sejteti.

A művészeket semmiképp sem lehet összehasonlítani, nem is ez volt a célom. Azonban a kiválasztott ösvényen haladva talán rá lehetett érezni egy művészi-kulturális, szinte természeti erőként ható törvényszerűségre, amely minden alkotó oeuvre-jét áthatja.



## FELHASZNÁLT IRODALOM

- Adcock, Craig E.: *James Turrell: The Art of Light and Space*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1990.
- Augé, Marc: *Non-Places: An Introduction to Supermodernity*, Verso, New York, 1995.
- Andrási, Gábor: *Veszelszky Béla, Új Művészet könyvek 3*. Budapest, 1994.
- Bachelard, Gaston: *A tér poétikája*. Kijárat Kiadó, Budapest, 2011. (1957)  
(ford. Bereczky Péter)
- Beyst, Stefan: *James Turrell a sculptor of light*. <http://d-sites.net/english/turrell.htm> 2007. (2012–13.)
- Bosco, Henri: *Malicroix*, Gallimard, Paris, 1948. 105. o.
- Cudlin, Jeffrey: *Richard Diebenkorn: The Ocean Park Series*, 2012.  
<http://www.washingtoncitypaper.com/articles/42939/richard-diebenkorn-the-ocean-park-series-how-richard-diebenkorns-ocean/>
- Eliade, Mircea: *A szent és a profán*. Európa, Budapest, 1987. Ford. Berényi Gábor
- Gonzalez, Valérie: *The Comares Hall in the Alhambra; Space that Sees by James Turrell, the Israel Museum Two Works, Two Worlds and One Theorem: Perception is the Medium*. School of Architecture of Marseille-Luminy, France, 2003.
- Hamvas, Béla: *Az öt génusz*. Életünk könyvek, Szombathely, 1988.
- Hankiss, Elemér: *Félelmek és szimbólumok*. Osiris, Budapest, 2006.
- Hankiss, Elemér: *Az irodalmi mű, mint komplex modell*. Magvető. Budapest, 1985.
- Hegyí, Lóránd, in: Fráter Zoltán és Petőcz András (szerk.): *Kassák Lajos Emlékkönyv*, Eötvös Könyvek, Budapest, 1988.
- Heidegger, Martin: A művészet és a tér. 1994. In „...költőien lakozik az ember...”. *Világosság*, 2005/2–3. Filozófiai témák – ELTE Kant-konferencia Szabó Zsigmond: *A tér és a művészet*, 140. o.

- Hogrefe, Jeffrey: Turrell előadása a Cooper Union építész karon, *Metropolis Magazine*. August/September 2000. [http://web.archive.org/web/20010822003933/http://metropolismag.com/html/content\\_0800/tur.htm](http://web.archive.org/web/20010822003933/http://metropolismag.com/html/content_0800/tur.htm) (2013)
- Janáky, István: *Az építészeti szépség rejtekei Magyarországon*, Terc, Budapest, 2004.
- Janáky, István: *Levelek Árkádiából*, 2011. <http://epiteszforum.hu/levelek-arkadiabol> (2012–13.)
- Jovánovics, György: A művészi ábrázolás rejtett tartalékai. Veszelszky Béla képei a St.art Galériában. *Magyar Szemle*, Új folyam XI. 6. szám [http://www.magaryszemle.hu/szerzo/jovanovics\\_gyorgy](http://www.magaryszemle.hu/szerzo/jovanovics_gyorgy) (2012–13)
- Judd, Donald: *Specific Objects*. <http://road-trip.syntone.org/wpcontent/uploads/2011/04/judd.SPECIFIC.OBJECTS.pdf>
- Kállai, Ernő: *Új Magyar Piktúra*. Gondolat, Budapest, 1990.
- Károlyi, Zsigmond: *A helyes hely*, in: *Veszelszky Béla gyűjteményes kiállítása – kiállítási katalógus*, Múcsarnok, Budapest, 1997. 53–58. o.
- Kemény, Katalin: *Az ablak, a táj, a valóság*, in: *Veszelszky Béla gyűjteményes kiállítása – kiállítási katalógus*, Múcsarnok, Budapest, 1977. 33–45. o.
- Kepes, Ferenc: *Schmitt Jenő Henrik élete és tanítása*. Táltos, Bp. 1918. [http://mtdaportal.extra.hu/books/kepes\\_ferenc\\_schmitt\\_jeno\\_henrik\\_elete\\_es\\_tanitasa.pdf](http://mtdaportal.extra.hu/books/kepes_ferenc_schmitt_jeno_henrik_elete_es_tanitasa.pdf)
- Kierkegaard, Søren: *Isméltés*. L'Harmattan, Budapest, 2008.
- Körner, Éva: *Veszelszky Béla a magányos út választója*, in: *Veszelszky Béla gyűjteményes kiállítása – kiállítási katalógus*, Múcsarnok, Budapest, 1997. 17–29. o.
- Körner, Éva: *Egy régi beszélgetés Veszelszky Bélával*, in: *Veszelszky Béla gyűjteményes kiállítása – kiállítási katalógus*, Múcsarnok, Budapest, 1997. 64–66 o.
- Lafon, André: *La rêve d'un logis*, in: *Poèmes 1906–1910*. Éditions du Temps présent, Párizs, 1913. 91. o.

- Le Corbusier: *Vers une architecture*, 1923.
- Lefebvre, Henri: *The Production of Space*, Blackwell, Oxford, 1991.
- Máté, Zsuzsanna: *Megérthető műalkotás? Esztétikatörténeti és befogadás-  
esztétikai tanulmányok*, Szegedi Tudományegyetem JGYPK, Szeged,  
2007. <http://mek.oszk.hu/05700/05700/05700.htm>
- Mitchell, W. J. T.: *Imperial Landscape, Landscape and Power*. The University of Chicago Press, Chicago, IL. 1994. 5–34. o.
- Morel EdnieBrown, Felicity: *Creating genius loci in hyperspace* – előadás a GIS-IDEAS 2008 konferencián: „Towards Sustainable and Creative Humanosphere” [http://www.academia.edu/1656700/Creating\\_genius\\_loci\\_in\\_hyperspace](http://www.academia.edu/1656700/Creating_genius_loci_in_hyperspace) Morel EdnieBrown egyéb tanulmánya a *Genius Loci*-témában: [http://www.academia.edu/4005623/Morel-Ednie\\_Brown\\_F.\\_A.\\_Wither\\_genius\\_loci\\_the\\_city\\_urban\\_fabric\\_and\\_identity](http://www.academia.edu/4005623/Morel-Ednie_Brown_F._A._Wither_genius_loci_the_city_urban_fabric_and_identity) (2012–13)
- Mumford, Lewis: *Technics and Civilisation*. Harcourt, Brace & Company, Inc., New York, 1934
- Mondrian, Piet: *Dialogue on the New Plastic*, in: *Art in Theory 1900–1990*. Szerk: Charles Harrison és Paul Wood, Blackwell, Oxford, 1992. 282–290. o.
- Norberg-Schulz, Christian: *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*. Academy Editions, London, 1980. (a könyv angol nyelvű kiadása, az első 18 oldal Ortmann-né Ajkai Adrienne fordításában, in: *Ökotáj*, 33–34. sz., 2004. 65–75. o. <http://epa.oszk.hu/00000/00005/00022/ot33-07.htm>)
- Novak, Marcos: *21st Century Invisible Architectures: The Poetics of Transactivated Space* (Sonic Acts XIII, 2010) Session 6: Invisible Architectures. <http://vimeo.com/12700906> Marcos Novak máshol: <http://www.archilab.org/public/2000/catalog/novak/novaken.htm> (2012–13.)
- Perneczky Géza: *Művészet a földszáncban* <http://www.c3.hu/~perneckzy/articles/01-godor.html> (2012–13)

- Peternák, Miklós: *Művészet, kutatás, kísérlet (Tudományos terminusok, módszerek, utalások és fogalmi rendszerek a művészetben az 1940-es és 1970-es évek között)* <http://epa.oszk.hu/01600/01615/00001/pdf/193-212.pdf>
- Pilinszky, János: *Őszelő, Szög és olaj. Próza.* [Válogatott publicisztikai írások]. Szerk. Jelenits István. *Vigilia*, Budapest, 1982. <http://pim.hu/object.7CA7824B-6AE5-4458-9F41-314EE0308BAD.ivy>
- Reinhard, Ad: *Művészet mint művészet. Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény II.* Válogatta és szerkesztette Lengyel András, Tolvaly Ernő. A&E'93 Kiadó, Budapest, 2002. (Gerencsér Éva fordítása)
- A Report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art 1967–1971.* Los Angeles County Museum of Art Library of Congress, 1971.
- Rezsonya, Katalin: *Tér és Hely az Alkotófolyamat és a Műalkotás Kontextusában.* DLA értekezés, PTE, 2007. [http://www.art.pte.hu/files/tiny\\_mce/rezsonyadisszertacikepeknkelkul.pdf](http://www.art.pte.hu/files/tiny_mce/rezsonyadisszertacikepeknkelkul.pdf)
- Scully, Vincent: *The Earth, the Temple, and the Gods: Greek Sacred Architecture 1962.* Yale University Press; Revised edition, 1979.
- Simon, Mariann: Regionalizmus – A hely (ki)hívása / A Régiótól a részletig, *Kortárs Építészet*, II. évf. 1. szám, Budapest, 2000. <http://arch.et.bme.hu/kortars5.html> (2012–13.)
- Tillmann, József Adalbert: Turrell és a fenséges a mai művészetekben. *Műút*, 2009/11. <http://www.muut.hu/korabbilapszamok/011/tillman.html> (2012–13.)
- Turrell, James: *The Wolfsburg Project 2010.* Hantje Cantz, Wolfsburg, 2010. Kiállításhoz kapcsolódó album.
- Turrell, James: *Zug Zuoz*, Hantje Cantz, Zurich, 2010.
- Vas, István: *Nehéz szerelem 3. Mért vijjog a saskeselyű? 2.* Holnap Kiadó, Budapest, 2002.



## KÉPJE GYZÉK

0. Előzék – Korodi János: *Közelítő vázlat*, 2012. Tartalmi kiindulópontok infografikája az írás kezdeti szakaszában. Csomagolópapír, filctoll, csomagolt cukorka, ~ 170 × 250 cm
1. A Gödör a Pusztaszeri úti kertben a hatvanas években
2. A *Roden Crater* fő kémlelő-nyílása
3. 14<sup>th</sup> Street Union Square metróállomás. Fotó: Korodi János
4. A Google által talált kép
5. Veszelszky Béla: *Tájrészlet*, 1963. III. olaj, farost, 120,5 × 80 cm
6. A Gödör a Pusztaszeri úti kertben (2013. május). Fotó: Korodi János
7. Mendota Hotel, Ocean Park, Kalifornia, 1970–1972.  
Fotó: James Turrell
8. James Turrell: *Mendota Stoppages*, 1969–74. Az 5. és 6. fázisról készült fotó, 20,3 × 25,4 cm
9. James Turrell: *Music for the Mendota*. Tus, papír, 1970–71.  
Magántulajdonban © Friedrich Rosenstiel, Skystone Foundation
10. Robert Irwin és James Turrell a hangelyelő kamrában  
az UCLA-n 1969-ben © Malcolm Lubliner
11. James Turrell: *Ganzfeld Space* – Wolfsburg project, 2009.
12. James Turrell: *Space That Sees*. Israel Museum, Jeruzsálem, 1992.
13. Comares Hall, Alhambra, Granada (épült i.sz. 1333–1354)
14. James Turrell: *Roden Crater Dawn*. Carbon Print, 61 × 76.2 cm
15. Maes Howe a feltárás után. Forrás: Wikipedia
16. Donald Judd: Marfa, Texas, a kiállítótér
17. Donald Judd: Marfa, Texas, exteriőr, Judd kertje
18. Donald Judd: *Cím nélkül*. Beton, Chinati Foundation,  
Marfa, Texas, 1986.
19. Korodi János: *Naplemente*, 2003. Szintetikus gyanta, porfesték,  
vászon, 105 × 160 cm. Irokéz gyűjtemény

20. Korodi János: *Antitér*, 2005. Olaj, szintetikus gyanta, porfesték, vászon, 240 × 320 cm
21. Korodi János: *Periódusos rendszer 01, 2002*. Olaj, vászon, 50 × 80 cm. Magántulajdonban
22. Korodi János: *Térdekonstrukció*, 2003. Szintetikus gyanta, porfesték, vászon, 160 × 240 cm. Irokéz gyűjtemény

## SZAKMAI ÖNÉLETRAJZ

Korodi János, Budapest, 1971.

### TANULMÁNYOK

- 2012–2013 Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola,  
DLA diploma. Témavezető: Károlyi Zsigmond
- 2002–2005 Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Képzőművé-  
szeti Mesteriskola, DLA Képzés. Témavezető: Tolvaly  
Ernő. 2004–2005: Universität für Angewandte Kunst,  
Bécs, Ausztria, vendégszemeszter az építészkaron,  
Wolf D. Prix osztálya
- 1993–1998 Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest

### EGYÉNI KIÁLLÍTÁSOK

- 2013 Máglya köz, AJAMK, Budapest
- 2011 Örök maradás, Neon galéria, Budapest
- 2010 Open studio – Dumbo Arts Festival, New York, USA
- 2009 Titkosolvasás, Viltin Galéria
- 2008 galleria U, Helsinki, Finnország  
Magyar Kulturális Intézet, Tallin, Észtország
- 2008 ARTI08, Hága, Hollandia
- 2006 Under construction, acb Galéria, Budapest
- 2003 Secco Galéria, Budapest
- 2002 Dorottya Galéria, Budapest
- 1999 Önterülés, U.F.F. Galéria, Budapest

- 1997 Subway Club, Budapest  
1994 Tam-Tam Galéria, Budapest

#### CSOPORTOS KIÁLLÍTÁSOK

- 2012 Wallspace Gallery, Los Angeles  
A Per, Baranyai Levente, Braun András, Csiszér Zsuzsi, Forgács Kristóf, Fuchs Tamás, Gajzágó Donáta, Haász Katalin, Korodi János, Korodi Luca, Kovács Lola, Ötvös Zoltán, Szigeti András, Szabó Ágnes, Szabó Márton, Szilágyi Teréz, Liget galéria, Budapest
- 2011 Hibriditás a Kárpátok között. Az Irokéz Gyűjtemény és a rendszerváltás, Modem, Debrecen
- 2010 Donumenta, Regensburg, Németország
- 2009 Accademia delle Accademie, Tempio di Adriano, Róma, Olaszország  
Spazi Aperti, Román Akadémia, Róma, Olaszország
- 2008 Budapest, Erzsébet tér, Csáky Donát Márk, Fuchs Tamás, Horváth Roland, Korodi János, Kotormán Norbert, Kovách Gergő, Szabó Ákos, Szabó Márton, Szigeti András, Gödör Klub, Budapest  
Feszítsd ki!, Viltin Galéria, Budapest
- 2007 Vágtatlan változat – Festészeti pozíciók, Ernst Múzeum, Budapest  
Horror Vacui – válogatás Somlói Zsolt és Spengler Katalin kortárs gyűjteményéből, Vízivárosi Galéria, Budapest
- 2006 Mellékszereplők, Csáky Donát Márk, Duronelly Balázs, Horváth Roland, Korodi János, Kotormán Norbert, Szabó Ákos, Szabó Márton, Körzógyár, Budapest  
Körséta, Korodi Lucával, New York Palota, Budapest

- 2006 Bada Dada emlékkiállítás, Galéria IX, Budapest  
 OctogonArt galéria, Budapest  
 Korodi Lucával, Raiffeisen Galéria, Budapest
- 2005 DLA hallgatók mestermunkái, Hattyúház Kiállítóterem,  
 Pécs  
 Csáky Donát Márkkal, Mario Ferettivel, Magyar Kul-  
 turális Intézet, Brüsszel, Belgium  
 Szépkilátás, Tűzraktár, Budapest  
 Postillusionism, Csáky Donát Márkkal, Révész László  
 Lászlóval és Csepregi Balázssal, Haus Wittgenstein,  
 Bécs, Ausztria  
 Szabad Művészetek Doktora, Ernst Múzeum, Buda-  
 pest
- 2004 DLA + DLA, budapesti és pécsi hallgatók kiállítása  
 Barcsay-terem, Budapest  
 Magyar Intézet, Szófia, Bulgária  
 Irokéz-gyűjtemény – Új szerzemények, Szombathely
- 2003 PTE Művészeti Kar KM és a MKE közös kiállítása,  
 Pécsi Galéria, Pécs  
 Rosszcsontok, Műcsarnok, Budapest  
 Stockholm Painting Biennial, Väsby Konsthall Gallery  
 Infra, Stockholm, Svédország
- 2002 A kékesfehérről szívesebben választjuk a sárgát,  
 Korodi Lucával, APA, Budapest  
 Mindenütt jó, de legjobb otthon, MEO, Budapest
- 2001 Magyar Intézet, Moszkva, Oroszország
- 2000 Dialógus, Műcsarnok, Budapest  
 König Albrecht Haus, Lipcse, Németország  
 A Tóth Menyhért Alapítvány ösztöndíjasainak kiállí-  
 tása, Cifrapalota, Kecskemét  
 Rotáció, X/O Galéria, Budapest

- 1999 20<sup>th</sup> Century Box, Szigeti Andrással, U.F.F. Galéria,  
Budapest  
Rendhagyó emlékezet, Szombathelyi Képtár, Szom-  
bathely
- 1997 Slamasztika '97, Ádám Kálmánnal, U.F.F. Galéria,  
Budapest
- 1996 K – mint Chiméra, Szombathelyi Képtár  
Zichy-kastély, Budapest
- 1995 Baranyai Levente, Uglár Csaba, Korodi János, Tűzol-  
tó u. 72., Újlak kiállítótér, Budapest
- 1994 Vajda Lajos Pincegaléria, Szentendre

#### DÍJAK, ÖSZTÖNDÍJAK

- 2010 Eötvös ösztöndíj, NYC
- 2008 A Római Magyar Akadémia ösztöndíja
- 1999–2001 Derkovits Gyula képzőművészeti ösztöndíj
- 1996 Tóth Menyhért Alapítvány ösztöndíja

#### GYŰJTEMÉNYEK

- Ernst Múzeum  
Irokéz Gyűjtemény  
Magyar Köztársaság Külügyminisztériumának Gyűjteménye  
PTE MK KM  
Raiffeisen Bank

#### KATALÓGUSOK

- 2008 Korodi János Festmények / Paintings 1994–2008  
Vágtatlan változat – kiállítási katalógus

- 2006 DLA Mestermunka kiállítás. Hattyúház, Pécs  
2005 Postillusionism. Haus Wittgenstein, Bécs, Ausztria  
2002 Festmények 1995–2001. Ernst Múzeum Dorottya Galériája

## BIBLIOGRÁFIA

- Color: How to Use It.* Marcie Cooperman, színelmélet tankönyv. Pearson Prentice Hall, 2013
- Rózsa Gyula: Fiastyúk utcai tájak. *Népszabadság*, 2013. VI. 19.
- Rózsa Gyula: Európai képek. *Népszabadság*, 2009. X. 14.
- Hemrik László: *Bevezető.* Egyéni katalógus, 2008.
- Sinkó István: Vágatlan változat az Ernst Múzeumban. *Műértő*, 2008/1.
- Hajdu István: Laza-lazúr és düh meg bánat. Vágatlan változat – Festészeti pozíciók. *Magyar Narancs*, XX.évf. 4.sz.
- Hemrik László: Testvéri terek. *Élet és Irodalom*, 2006/6.
- Szabad Művészetek Doktora.* Művészeti katalógus, PTE MK KM, 2005.
- Hudák Hajnal: Rosszcsontok – Rejtély: hol marad Sly? *Népszabadság*, 2003. december 29.
- Házás Nikoletta: Iskola a határon – avagy mitől lesz doktor a művész? *Balkon*, 2003/9.
- Tolnay Imre: DLA-s(z)ok randevúja. *Echo*, 2003/3–4.
- Sinkó István: Műhelygyakorlatok. *Műértő*, 2003/3.
- Topor Tünde: *Festmények 1995–2001.* Egyéni katalógus tanulmánya, 2002.
- Sinkó István: Repülő szőnyegek és lepkeszárnyak. *Élet és Irodalom*, 2002.
- Tolvaly Ernő: K – mint Chiméra – 33 főiskolás kiállítása. *Balkon*, 1997.