

Lovra Éva

∴ Pécsi Tudományegyetem, Pollack Mihály Műszaki és Informatikai Kar,  
∴ Breuer Marcell Doktori Iskola  
∴ lovra.eva@gmail.com

## JOVÁNOVICS GYÖRGY PLASZTIKÁI: AZ ÉPÍTÉSZEZET ÉS A SZOBRÁSZAT KÖZÖTT

*Plastics by György Jovánovics: Between Architecture and Sculpture*

*Plastike Đorđa Jovanovića: između arhitekture i vajarstva*

Az építészet, a szobrászat, a város- és a világméretű közötti határvonal esetleges, lehetetlen teljesen elhatárolni egymástól ezeket a társművészeteket. Párhuzam a tanulmány esetében a kisplasztikák, installációk és olyan társművészeti elemek, valamint az építészet formavilága között vonható, amelyek nemcsak egy lehatárolt térben érvényesülnek, hanem az épített környezetben is. Jovánovics György szobrászművész kisplasztikái, térinstallációi és reliefjei nemcsak a fényhatás kiemeléséért alkalmazott fehér szín, de a formavilág, a térben elfoglalt hely, az alkalmazott technikák által az építészet és a városkialakítás egyik szobrászati párhuzamának is tekinthetők. A szigorú geometriai rend, a monumentális tömegvariációk a társművészetben a nemzetközi stílus modern villáit, a városok beton brutalizmusát vagy a stuttgarti protomodern várostervezés kísérleti megvalósítását feltételezik az épített környezet művészeti kifejezésében. A tanulmány célja e hipotézis kifejtése a konkrét példák és az életpálya elemzése által.

*Kulcsszavak:* Jovánovics György, város- és építészeti tervezés, térinstallációk, szobrászat, párhuzam

Jovánovics György pályája és szobrászatának kifejezőeszközei, formavilága, anyaghasználata és elméleti síkon való megközelítése az ellentétek szembeállítására. Annak a szobrászatnak a tagadása, amely túllép a pusztán egy síkon történő ábrázoláson. A paradoxonszerű pálya, a szobrász ars poeticája tudatosan, de gyakran tudattalanul is önmagának, az anyagnak és a létrehozandó formának az ösztönös tagadása. Művészeti korszakaiban, amelyeket évek, évtizedekre bonthatunk, a kísérletezés és a folyamatos alkotásbéli kihívások keresése jellemző. Az akaratlanul önmegtartóztatás a geometrikus formák kubusait felváltó gyölcse játékos redőiben, az anyagok tisztaságának és durvaságának innovatív alkalmazásában, új módszerek, dedukciók kivitelezésében rejlik. Jovánovics

nem pusztán azzal kíván hatni, hogy a felfogással ellentétes értelmezésű, a gyakorlatban is megvalósított, gyakran elenyésző, pusztán temporális művekben kíván továbbélni.

## A JOVÁNOVICS GYÖRGY MŰVEIBEN FELLEHETŐ ÉPÍTÉSZETKÖZPONTÚ UTALÁSOK

Szobrászatának első évtizedeire az avantgárd-neoavantgárd-konceptuális művészeti ideológia jellemző. A magyar koncept a hatvanas évek második felének művészeti szubkultúrája, amely az 1965–1969-es időszakban alakult ki, kiváltva a revolúció utáni hallgatást, s nem véletlen, hogy a hatvanas évek végére összpontosult, hiszen ekkor vált a társadalomkritika erőssé, s diáklázadásokat generált Párizsban, vagy elhozta a prágai tavaszt. A szobrász gondolatvilágát meghatározta az Akademie für Angewandte Kunstontöltött idő, majd a párizsi tartózkodás (1965–1966), hiszen ekkor már az absztrakció felé fordult, míg Magyarországon művészeti fáziskésés volt. Építészeti parafrázisainak ház-doboz motívuma pop-art eredetű. A Jovánovics korai műveiben megjelenő mintázás és lenyomatöntvények a minimal art és pop-art sajátos elegye után vetette fel az 1970-es években a drapéria-relief mint a valóság lenyomata problematikáját. Az I. és II. Iparterv kiállításon bemutatott figuratív gipszszobrai (*Részlet a Nagy Gillesből* [1967], *Fekvő forma* [1969]) folytatásaként az előző műveket kiegészítve nyúl az építészetben alkalmazott formákhoz, tárgyakhoz.

A szobrász megteremti azt az összhangot, amelyben plasztikai nemcsak az építészeti tér, a kiállítótér különálló részeként működnek, hanem maga a helyspecifikus mű válik az építészeti kifejezés eszközévé. Ilyenek az 1970-es Fényes Adolf terembei kiállítás installációi, az esseni architektúrarészletek (*Sarokablak, Kis ablak, Nagy ablak*, 1971), valamint az 1974-es *Liza Wiathruck Holos Graphos* fénymontázs. A hetvenes években megvalósított művészeti gyakorlatában egyesíti a ház-doboz-camera obscura leképezését a *Vagy-Vagy. Eksztatikus cégér II.* (1971) ládaformájában, amely a ház-doboz motívum újragondolása, valamint az *Interiorizált korbát a Nagy Camera Obscurához* (1976), *Búcsúláda* (1979), *Kepler csillagász és tájtematikai műve* (1979) című alkotásokban. Heinz Ohff már a hetvenes évek végén felismerte Jovánovics konstruktivistákhoz fűződő vonzalmát. Művészetében a konstruktivista építészeti kifejezés és kifejeződés leginkább a formákhoz való viszonyulásával definiálható: milyen motívumokban és anyagokban keresi a megvalósulást. Építészeti kontextusban a jóvánovicsi életmű, az anyagok merész, koncepcióra nem törekvő használata, a forma merevsége és annak tagadása, a letisztultság fehérsége Ludwig Mies van der Rohe és Le Corbusier formavilágát és elképzeléseit idézik.

Mies van der Rohe hófehér stuttgarti lakónegyede<sup>1</sup> (1927) vagy Le Corbusier villái párhuzamba állíthatók a plasztikák és szobrok minimalista vonalvezetésével, geometriai formáival, a síkok és térbeli formák, elfolyó vonalak összhangjával. A szobrász szinesztetikus élménnyé emeli a helyspecifikus műveket, amelyek tisztán architektonikus jellemzőkkel rendelkeznek, mint köztéri művei, a szülői *Trójai papírgyár* (1988), az *1956-os forradalom mártírjainak emlékműve* (1992) a Kerepesi temető 301-es parcelláján. Az értékképzet átalakul a *Nagy Hasáb. Egy. I. I.* (1995), *Ostgiebel* (1999) által. A *Nagy Hasáb* dobozformáiban visszaköszönő középkori garamszentbenedeki úrkoporsó alakmása, transzcendentális jellege kissé pejoratív módon él tovább a kevésbé nemes anyagokban. A pálcatagozatok, lemezek és magas domborművek későbbi továbbélése a *Háromszög születése* (2001/2002), *A háromszögtől a káoszig* (2002) és a *Továbbiak Keplertől* (2003). Az épületek részeként kiegészítve, de el is vonatkoztatva azoktól, a reliefjei plasztikussága már visszaul életművére, továbbél a Corvinus egyetemi épület és a Stúdium irodaház homlokzati installációjában, a fehérre festett acélból készült *Nagy Corvinus Napórán* (2009).

## VÁROSEPÍTÉSZETI ÉS ÉPÍTÉSZETI PÁRHUZAMOK A JOVÁNOVICSI ÉLETMŰBEN

Építészeti és szobrászati összhang állítható fel, modern–konstruktivistaneokonstruktivista vonal, ha a protomodern várostervezés egy kísérleti megvalósulására (*Deutscher Werkbund*, 1927, Stuttgart) és a térspecifikus 1956-os emlékműre gondolunk. Mindkettőben jelen van az egy egysége: az egyes lakóépületek, illetve Jovánovics térszerkezeti egységei (oszlop, sűrípítmény) külön egységként hófehér vagy éppen kontrasztként fekete megfogalmazásban, s különállóan is működnek. A koncepció, maga a térélmény azonban csak körüljárva, egységként értékelhető, hiszen nem vonatkoztatható el egymástól a kettő. Le Corbusier életműve – érdekes módon – nemcsak a korai villái, várostervei, hanem az építészetről megfogalmazott öt pontjának eszmeisége is megtalálható Jovánovics későbbi korszakaiban. A hófehér homlokzat, a szalagablakok, az oszloptagozatok Jovánovics György plasztikáiban, térszobraiban üres tereként jelennek meg. A kaotikus rend, amely a *Trójai papírgyár* vagy a *Nagy Corvinus Napóra* esetében érzékelhető, egységesen a színvilág monoton konceptusában csitul le, mint Le Corbusier-nél. Idővonalat állítva Jovánovics György plasztikái és Le Corbusier építészeti és városépítési formáinak fejlődéstörténete között, egy fordított evolúciót figyelhetünk meg, amely több ponton is egyezést mutat (építészet és szobor

<sup>1</sup> A lakónegyed egyes épületeit a kor ismert modernista építészei tervezték, többek között Mies van der Rohe is, az urbanisztikai koncepció is a nevéhez fűződik.

ellen-anyagok, innovatív formák és elképzelések, kubusok, organikus formák). Jovánovics György pályafutásának kezdeti időszaka neoavantgárd (1960-as évek vége), de a konceptuálisba átnyúló klasszikus szövet (drapéria) ábrázolása étellel és mozgással teli élettelenlése, bizarr módon elfolyó megállított ideje (1950–1960), az ebből átlépő metamorf geometrikus tér, formavilág összhangja az organikus formák esztétikájával (1960–1970) s ennek átívelése a tisztán dobozszerű ábrázolásba, szigorú kubusokba későbbi időszakára jellemző, s ellentétes fejlődési vonalat képvisel Le Corbusier alkotói fejlődésével szemben: a szigorú geometriai rend, a transzparenciára törekvő, mégis néhány esetben nehézkesnek ható tömegátfogalmazások metamorfózisa a nemzetközi stílus modern villái (*Ville Savoy*, 1928/31, **1. kép**), az uniték (*Unité d’Habitation – Cité radieuse*, 1947/1952, **2. kép**), a városok beton brutalizmusa, majd a vernakuláris építészeti kifejezés, a *Ronchamp-kápolna* újexpresszionizmusa.



1. kép



2. kép

Az összehasonlítás és párhuzamok keresése önkényesnek hathat, de mégsem alaptalan. Hans Bening a művészt egyszerre nevezi „szobrásznak, építésznek, festőnek, jelezvén, hogy művészete messze túllép a szobrászat területén, és noha műveinek nagy része plasztika (szobor vagy dombormű), gondolkodásában – és természetesen sok munkájában – más műfajok problémáját is érinti” (KOVALOVSKY 2004: 28).

### JOVÁNOVICSI IDŐVONAL – A LEGJELLEGZETESEBB ÉPÍTÉSZETI VONATKOZÁSÚ MŰVEINEK, A KOR SZELLEMÉNEK RÉSZLETES KIFEJTÉSE

Beke László megállapításában Jovánovics szobrászatellenes elvei, a gipsz alkotóanyagként való használata vagy csak a konceptuális művészete arra ösztönözte, hogy klasszikus szobrászatot hozzon létre. Aforizmatikus megfogalmazásban ellenszobrászatot műveljen a szobrászat tradicionális, akadémiai gondolkodásának és szabályainak alkalmazásával. A szobrász alkotóművésze-

tének minden szakaszát ez a kettősség, az ellentétek játéka jellemzi. A szobrász első, jellegzetesen építészeti elemekkel kifejezett alkotása 1970-ben a Fényes Adolf Teremben szervezett kiállítás, amelyet Nádler Istvánnal együtt jegyez. A koncept provokatív, szókimondó szelleme semleges, eltávolodik a műtől, mégis benne él. Az alap a kiállítótér, ahol Nádler István festményei vannak kiállítva, a tér szabálytalan alaprajzának továbbgondolása. Ezt vetíti ki magára a tárgyra, az asztal és a függesztett drapéria kettősére, így a szobrász átülteti a háromdimenziós teret két dimenzióba az arte povera elvei szerint. A szövet ráncolása is az általa használt reliefek öntése során alkalmazott fóliát idézi, pontosabban ezeknek lenyomatát. Elrejti az ábrázolástól, hiszen a négy- és ötszögű asztalra dobott drapéria vízszintes és függőleges, pozitív és negatív síkja az, amiről a mű szól. A koncepció az emberi nézőpontra épít, az azt megtekintő lehetőségeire. Az elenszobrászat már ebben a műben is megjelenik, hiszen az enyészet, az elmúlás a cél. A kiállítás befejezését követően a kompozíció Erdély Miklós kertjében lassan eltűnt, ráolvadt környezetére. Művészetében a társadalomkritika kevésbé játszik szerepet, mint más konceptualista szobrásznál, de elhamarkodott is lenne pusztán konceptuálisnak nevezni Jovánovicsot. Kísérletezései az anyaggal és technikákkal építőt feltételeznek, aki túllép a művén, csak terveket készít, spontán módon alkot, a végeredmény sejtésével, de nem tudatában: gipsz, a domborműveknél használt gipszöntési technika, amit 1965-ből, Párizsból hozott magával vagy Földényi Ferenc által thanatoplasztikának nevezett, az 1959-es mártírok tájművének fehér felső eleme, amely márvány helyett a tradíció tagadásaként fehér cement és kvarchomok keverékéből készült.

Az építészethez köthető plasztikái, akár a doboz motívuma vagy a tájművek egyik harmonizáló, de mégis ellenpólusa az 1970-es *Camera Obscura*. A fényképfelvétel egy rögtönzött tárgyszituációt örökít meg: ellenépítészet, hiszen a teremtés folyamata a két dimenzióból kellene, hogy átlépjen a térbeliségbe, de ez már kissé előre vetíti szobrászatának csúcspontját, amelyben minden korszaka egyesül: a Kerepesi út 301-es parcellájának installációja (1992), illetve a sír-építmény belső reliefjei, a nézőpont és doboz – megállított mozgás – pillanatnyi állapotának leredukálása folyamatosan változó körülmények között.

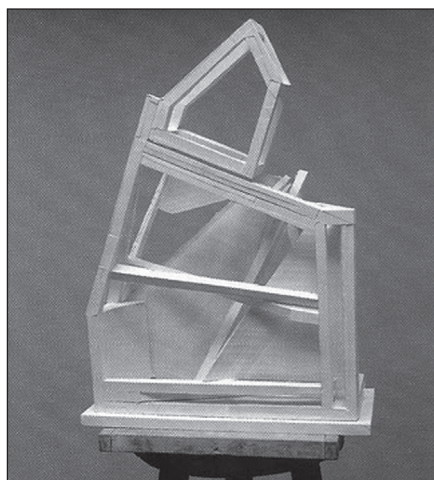
1970 más szempontból is meghatározó. Plasztikái az avantgárd útját is járják, ebben az évben a valóság–látszat dilemmáját felvető *Vagy-vagy. Eksztatikus cégér* című „szobor” első megfogalmazását a Műegyetem R épületében szervezett avantgárd kiállításon mutatták be. A valóság–látszat problematikája az 1971-es németországi ösztöndíjas időszaka alatt is foglalkoztatta, de egy más kontextusban. A Museum Folkwangban a német fagerendázatos háztípus motívumát dolgozza fel. Egy későbbi, itt készült műve, a *Nagy ablak*, már kiszakad az építészeti ábrázolásból, hiszen csak jellegében, stilizálva jelennek meg az építészeti jegyek, csak az osztást jelző mező keresztfája, a tojánhéj marad, amely

az összefüggésre utal, viszont valaminek a hiányára is (visszautalás az Iparterv csoport kiállításán bemutatott, *Részlet a Nagy Gillesből* (1967) kívül zárt, belül üres héj-alakzatára). A további, esseni munkáknál, a *Kis és Sarokablak* kivételével már lazább az architektonikus kapcsolat. A *Sarokablak* az anyagok paradoxonára épül, fa és gipsz, illetve a formákat állítja szembe (tükörsima fal és az ablakot takaró drapéria szigorú ráncai), viszont a *Nagy ablak* a transzparenciát állítja szembe a vakablakokkal. Az 1975-ös műterem-építési munkálatai során önmaga építi be a szobrászatának elemeit – plasztikái, drapériái öntésének munkamódszeréhez hasonló gipszöntési technikával készült paneleket – stúdiójába.

A 70-es évek elejének installációs térberendezése vetette fel a drapéria és dombormű, a valóság lenyomata és ugyanakkor filozófiai absztrakciójának kérdéskörét. Ennek első megvalósítása az 1970-es Fényes Adolf terembei kétrészes, asztal-abrosz environment volt, folytatása pedig az esseni ablak, fal, fakeret motívumokra épülő relief-installációs rendszer (BEKE 1994).

Jovánovics György konceptuális időszakát az 1973-as párizsi Fialatok Biennáléján való részvétel zárta le, ekkor is visszatér a már illúzióként is létező, előzőleg is alkalmazott, „a tükör másik oldalán” bizarr, fejre állított világának újra megfordított képéhez (egy termet rendezett be, padlóra szerelt bordái egykori kiállítóterme plafonjának szerkezetére utaltak). A *Párizsi Magyar Műhely* folyóirat Kassák-díját még a biennále előtt elnyerte, s a Párizsban kiállított darabjain, a konceptuális vonatkozások kozmopolita tárgytalanságát megtartva, mégis visszatér a „tárgyhoz”. A szobrász konceptuális időszakában megvalósuló installációk, plasztikák és koncepciók, néha az ellenszobrászat, néha az ellentétes dimenziók (fel és lent megváltozása, tüköreffektus) előrevetítik későbbi időszakának már egyre inkább építészet-, építőművészet-orientált munkáit. A nyolcvanas évekig egy enyhe metamorfózis érzékelhető: egyszerűsödés, ahogy a plasztikus formák, elfolyó érzékelés már egyre inkább a konkrét tárgyban összpontosul. A kilencvenes évek épület-dobozaiiban a direkt geometria és utalások (*Nagy Hasáb, Ostgiebel, 301-es parcella, Trójai papírgyár* vagy akár a fali installáció, a *Napóra*) jutnak kifejezésre.

Néhány motívumot ki kell emelnünk, amelyek megeremtik a tipikus, felismerhető jóvánovicsi szobrászatot. A jellegzetes formavilág, a drapéria, a házelemek, a felületkezelés, a dobozformák nemcsak plasztikáin, fényképein, konceptuális fotósorozatán (fénymontázs, *Holos Graphos*), hanem tájművein, installációin is megjelennek. Plasztikáinál és domborműveinél nem kizárólagosan, de következetesen egyetlen anyagot, a fehér gipszet, illetve annak más anyagokkal való társítását használja. A köztéren felállított műveinek anyaga sem a márvány, hanem a kevésbé nemes anyagok. Az 1981 és 1992 közötti időszak Jovánovics legfestőibb időszaka, a 80-as évek korszakának berlini relieffjei, valamint a szöuli olimpiai parkban álló monumentális *Trójai papírgyár* esetében a színükben



3. kép



4. kép

kompakt, monoton fehér beton, valamint a kő, a cement és kvarchomok társításából születő mesterséges kő (*Mártírok emlékműve*).

A *Trójai papírgyár* (1988, szöuli olimpiai szoborpark, fehér beton – fehér cement, **3. kép**) a szöuli szoborszimpozionhoz kiválasztott plasztika bemutatódarabjának (1976; 68×50×25) eredeti anyaga szintén gipsz, ami szinte kizárólagos a jovánovicsi ellenszobrászatban. A végső szobor fehér betonból, fehér cementből készült. Szobra követi eddigi gyakorlatának transzparenciáját, de már a finom rétegek játéka és organikus formái nélkül. Az átlátható-elfedett dinamizmusa valójában fentről való építkezés, mintha a dimenziók váltakoznának. A konkrét építészeti utalás, a papírgyár elnevezés nem lehet véletlen, hiszen, ahogy a trójai falóban megbúvó katonák, itt is várható kitörés. A panelek, állványzatok mögött ott az utalás, az elfedettségek, amely arra ösztönöz, hogy körüljárjuk, mintha csak keresnénk a gépezetet, amelyik beindítja a papírmásé készítésének folyamatát.

Az *1956-os forradalom mártírjainak emlékműve* (márvány–cement–kvarchomok keverék, Kerepesi temető, 301-es parcella, 1992, **4. kép**) Jovánovics személyes ügyévé vált. A szobrász kozmopolita, emlékművet tagadó emlékművet, saját olvasatában „halálművet” akart létrehozni. A mű fekete, földbe süllyesztett gránitoszlopa pontosan 1956 mm magas (RÉNYI), s ez az egyetlen utalás, ami összefüggésbe hozhatja a forradalommal, Nagy Imre alakjával, így a mű posztmodern architektonikus szoborcsoportként értelmezhető. Jovánovics: „az emlékmű meg a köztéri szobor tőlem oly mértékig idegen – maga a hatalom, tehát a köztér, ami kizárja a részvételemet. [...] Ez eleve gyanús műfaj, amelyben egy sor konzervatív, XIX. századi idejétmúlt művészeti elem van, és hamis igényre

épül, az elvárásai is középszerűek és silányak. [...] Hihetetlen küzdelem volt, amíg rájöttem, hogy lehet avantgárd emlékművet csinálni” (JOVÁNOVICS–RÉNYI). Rényi András elemzésében utal a jovánovicsi anti-emlékmű és az alkotás tisztán műtárgyként való felfogásának összetett problematikájára, amelynek alapjait Picasso művészetében találja: „Az esztétikai modernség e purisztikus-reduktivista, ill. univerzalisztikus test- és térfelfogása ott mutatja meg leginkább valódi arcát, ahol a leghagyományosabban szobrászi műfajban kell helytállnia: például Picasso 1928-ban fogant zseniális Apollinaire-síremlékén, ezen az egyenletes vastagságú fémdrótból hegesztett térkonstrukción, amelyet joggal tekinthetünk a modernitás paradigmaticus emlékművének” (RÉNYI). Az emlékmű egyetemesen létező volta adja meg értékét, s nem csak lokális jellegűnek, egy korlátozott közeg számára értékelhetőnek kell lennie, de a megértéséhez szükségtelen az ok ismerete is a picassói és jovánovicsi olvasatban.

Jovánovics ennél a művénel – amelyben összponstosul és kifejeződik egész eddigi pályája – alkalmazza a minimalista és a konstruktivista formavilágot, a kubizmusból átívelő szigorú geometriai formákat. Rényi elemzése szerint maga a 301-es parcella emlékművének szoboregyüttese architektonikusan értékelhető kompozíció. „[...] egészen leegyszerűsítve térbeli pozícióik alapján ezek az elemek egyrészt vertikálisan tagolódnak (talajszint alatti, földfelszíni és emeleti szintek), másrészt horizontálisan is elkülönülnek egymástól (»nyitott sír«, »oltárépítmény«, »rusztikus kő«)” (RÉNYI). A különböző formák és elkülönülő, egyenként is értékelhető három objektum, vagyis a fekete gránitoszlop, a műkő sírépítmény és a mögöttük lévő kő megjeleníti a jovánovicsi szobrászat egyes időszakainak jellemző elemeit: konvex-konkáv, pozitív-negatív terek, pozitív test és negatív térforma, transzparenciára való törekvés, ellenpontok (anyagok, formák, színek). Rényi András Földényivel párhuzamosan utal arra, hogy „a »szarkofág« és a »torony«” földre nem érhető utalás Jovánovics egy-egy korábbi periódusának művészi problematikájára. Míg a »torony« dombormű borítása a szobrász 80-as évekbeli munkáira, így az ún. berlini reliefekre és a Szöulban felállított monumentális toronyplasztikára emlékeztet, addig a »szarkofág« egyenesen a 60-as–70-es évek fordulójának avantgardista Jovánovicsát idézi” (RÉNYI). A márvány szarkofág fehér szövettel letakart tömege valóban parafázisa a Fényes Adolf terembei kiállítás asztalának, a drapéria horizontális és vertikális síkjainak, vitathatatlan Rényi és Földényi elemzése.

A belső terek kidolgozása, reliefjei, a formák és alakzatok egymásra építésének precizitása ellentétben áll a sírépítmény felső tagozatának műkő anyaga, amely cement és kvarchomok keverékéből készült. Az anyag, amit a szülői szobránál fejlesztett ki, szemben áll a többi tagozat márványával. A műkövet a gipsz helyett is alkalmazta Jovánovics. Rényi elemzése utal a szarkofág és pillér reliefszerűségére, amelyeknek e tulajdonságát az adja, hogy hiába körplasztici-

kák, belül üregesek. A formákat valójában domborműsíkrok alkotják, amelyek a jovánovicsi fény-árnyék játékban is részt vesznek. A tájmű elemeiről érzékletesen Földényi így nyilatkozik: „az oszlopcsarnok meghitt tere ebbe a sziklába »ütközve« lepleződik le: amit az emberi léptékű oszlopok és arányok látványától elcsábítva bensőségesnek érzett a látogató, azt a szikla láttán szorongatónak kezdi érezni. [...] A sziklába vajt vakajtó a lélek számára [...] olyasmibe kínál belépést, ami túl van az életen is, halálon is [...], magának a kozmosznak a testébe, amely a lelket előbb-utóbb a halhatatlanság ígézetével fertőzi meg” (FÖLDÉNYI–RÉNYI).

Összegezve a tájművet, ki kell emelnünk, hogy az anyag paradoxonja, ami végigkísérte a szobrász életművét, itt is jelen van. A műkövet, a fehér betont egyfajta gipsznek tekinthetjük: a gipsz törékeny, mulandó és rövid életű anyaga alapvető közege Jovánovics korábbi munkáinak. Ennek összefüggésében a monumentális, örök és ünnepélyes funkciókkal társuló emlékműszobrászatot ellenpontozza.

Az emlékmű – mint egy műalkotás – beépül a gondosan szervezett tér természetes környezetébe: madártávlatból nézve a kis út a látogatókat a szimbolikus templom (az oltár) felé vezeti. Figyelembe véve a telek teljes egészét, Jovánovics munkájára mint a konceptuális művészet tájműveként tekinthetünk. „Jovánovics műve csakugyan »halálmű«, »thanatoplasztika«, amennyiben – a halál mezsgyéjén felállított monumentális camera obscura-ként – egy számunkra ismeretlen perspektívából képes megláttatni az olyan fogalmakat, mint »történelem«, »nemzet« vagy »individuum« viszonylagosságát, egész pazar civilizációnk védtelenségét, az élők világának törekenységét” (RÉNYI).

A több nézetre komponált, szabadon álló szobrai, minden oldalról körüljárható körplasztikái mellett, az egy nézetre komponált épületdísz is a legújabb építészet-relief összhangot teremti meg. A dimenziók és anyagok variációival szemben, Jovánovics egyre újabb dimenziókat feszeget. A háromdimenziójú, több nézetre komponált térbeli művészete visszatér az arte povera ideája kevésbé értékes két dimenziójához. A *Színek reliefektől* eltekintve a fehér színt alkalmazza, illetve annak ellenpontjaként, de azt kiemelve a feketét (301-es parcella oszlopa). Szobrain a fehér szín azonban nem tekinthető teljesen egységesnek, hiszen a geometriai formákat is a fényviszonyoktól függően látja el fénnel. A fény-árnyék játéka reflektál a tagolásokra, részletekre és formákra, a külső és a belső tér viszonyára. Reliefjein a redők néha csak pár milliméternyiek, de ez már elegendő ahhoz, hogy megtörje az egységes szín monotonitását. Életművében jelen van a kettősség, a tradíció, az egyetemes hagyományok és az újítás avantgárdja, a filozófiai, plasztikai és kozmopolita szelleme. A kilencvenes évek időszakának egy másik, az építészetet idéző műve, a *Nagy Hasáb* (1995, 5. kép) a hely, Velence szellemének megidézése. A szobrász város által inspirálva hozta



5. kép



6. kép

létre két munkáját, a *Nagy Hasáb*ot, illetve a *Részlet a Nagy viharból* címűt. A kilencvenes évek közepén két kiállítást rendezett Velencében, amely összegezte eddigi munkáját, az elsőt a Velencei Biennále magyar pavilonjában. A másik életmű-kiállítás a hatvanas évektől mutatta be munkáit. A *Nagy Hasáb* és a *Részlet a Nagy viharból* Giorgione *Tempesta (Vihar)* című festményének parafrázisa. A *Nagy Hasáb* a folyó túlsó partján levő épületé, a *Részlet a Nagy viharból* pedig a kép bal oldalán látható római sírtöredék átfogalmazása. Az egyértelmű utalást a közönség nem értette, így Jovánovics triviálisabb, sokkal egyértelműbb utalásokkal teremtette meg az alapot, amelyik előhívta az emlékezést. Műve, a *Részlet a Nagy viharból* törött oszlopainak hátterét a felvetített *Tempesta* kép adta, interaktivitását növelte a kép szereplőinek megszólaltatása is. A tér képzetét a templom főhajójába importálta, ahol a *Nagy Hasáb* állt. A szobor hófehér matt utalás az épületre, építészetileg egyenesen lefordítható a modern, minimalista formavilágra. A rétegek és applikációk váltakozásával megteremt egy fény-árnyék játékot, mélységet ad, és a kinn-benn paradoxonja is érvényesül. A megválasztott tér, a templom főhajója is a kompozíció része, a márványmozaikok dinamikájának és fényének ellensúlyozása a szobor. A letisztultságában csitul el a templombelső mozgalmassága. A mű egészét tekintve összegzi a szobrász eddigi életművét, megtalálható benne szinte minden technika, amit Jovánovics eddig alkalmazott. Életműve azonban tagadhatatlanul az 1956-os halálműben összponosul, hiszen pályafutásának minden állomása leképezhető a személyes ügyévé vált tájmű egy-egy motívumára.

A kilencvenes évek korszakának összetett kompozíciója az *Ostgiebel* (1999, **6. kép**) egy metafora. Két személy megidézése, illetve két személy hiányának



7. kép

helye, erre utal az *Ostgiebel* cím is, amely egy pontból, széken ülve érzékelhető. A nézőpont-kitekintés is a doboz jellegű kompozíció része, amelyik a berlini Akademie der Künste Képzőművészeti Osztálya munkatársainak felkérésére készült. Jovánovics doboz-szobrainak létrehozását közvetlenül Conelli művésze inspirálta. Az *Ostgiebel* két szélső doboza külön plasztikaként is értelmezhető, az önállósulás példája. Maga a mű három nyitott dobozból, ládából áll. A két szélső egymással harmonizáló doboz valójában bizonyos szinten egymás tükörképe, mindkettő három belső oldalát reliefek borítják. A fény jelenléte megsokszorozódik, hiszen a formák nemcsak egy oldalon nyitottak, hanem a tetejükön is áramlik a fény, a vízszintes tetőn nyílás helyezkedik el az oldalfalakkal, azaz a „fényudvar” (JOVÁNOVICS 2004: 160). „A középső oldal teteje nem vízszintes, hanem ferde, ami a dobozra támaszkodó 2 »szarufa« síkjából adódik” (JOVÁNOVICS 2004: 160). A kompozíció többi eleme is voltaképpen lefordítható az építészet nyelvére, mint a görög templomok timpanonjainak sarkára helyezett díszekre (akroteionokra) hasonlító fejezetek, a prizmák, a szarufa és a rejtett terek, amelyeket az úgynevezett adapter mutat meg az üveglapok tükröződése által.

Jovánovics aktív alkotói időszakának utolsó időszakához, a 2000-es évekhez kapcsolódik a *Nagy Corvinus Napóra* (2009, 7. kép). A Corvinus egyetemi épület és a Stúdió irodaház homlokzati installációja fehérre festett acélból ké-

szült, a fehér itt is jelentős szerepet vállal. A 33 méter magas alkotás a második legnagyobb köztéri műalkotás a Citadella *Szabadság szobra* után, az Ars Universitas Program keretein belül valósult meg. A Kossuth-díjas Jovánovics György pályázata, az általa *Az épülés szelleme* címmel ellátott fali installáció 27 kubusból, fakockaszerűen szerkesztett panelekből, a függőleges, vízszintes és ferde síkok játékból áll. A szobrot a fehér szín kiemeli a falból, a homlokzat okker-drapp háttere még hangsúlyosabbá teszi. Maga Jovánovics így nyilatkozik a koncepcióról: „Az egyetem számára készült alkotással határozott céloom volt, hogy művészi alkotásként és architektúraként egyaránt értelmezhető legyen. Számomra az egyetem az oktatás és tanulás színhelye, s mint olyan, a megőrzést, a rendszert, az átláthatóságot, egy magasrendű egyszerűséget szimbolizál. Ennek lenyomata az elkészült szobor is, amely impozáns méretei ellenére a súlytalanság látszatát kelti” (VARGHA 2009).

## ÖSSZEGZÉS ÉS KONKLÚZIÓ

Maga a szobrász fogalmazta meg a legszemléletesebben azt a művészeti hitvallást, ami őt és eddigi pályáját jellemzi, s néhány szobra ezáltal értékelhető műalkotásként, legyen az kisplasztika vagy köztéri alkotás, dombormű vagy körüljárható körplasztika: a megőrzés, a rendszer, az átláthatóság és a magasrendű egyszerűség teremti meg a volumeneket, transzparenciát és az alkotás tömegét. A jóvánovicsi életmű, korai korszakának avantgárdja, majd a különböző formarendeket követő anyagkialakítás monoton fehérsége alkalmazza azokat a változatokat, amelyek egyenesen leképezhetőek az építészet nyelvére. Az életmű nemcsak burkolt utalás, a ház-doboz-ablakok formája, építészeti elemek alkalmazása, alakváltozatok és a geometria lefordítása a szobrászat-építészet nyelvére, hanem a város egy részletének megidézése a zárt térben, gondolva a Tempesta alakmására. Kompozícióinak különös, gyakran merev formákra és lágy esésekre épülő formarendje továbbél az épített környezet és természet egyiségében. A ház mint motívum megjelenése nemcsak az egyes tektonikus részleteiben, az építőelemeiben fogalmazódik meg (ablak, szarufa, ajtók, belső terek, amelyek kilépnek a fény-árnyék hatásból), hanem kiegészítő elemként mint alap és keret. Az építészeti formák mikrokozmoszából nyúlik át egy sokkal kézzelfoghatóbb érzékelésig. A konstruktivista formák, dobozok és erőteljes vonalvezetés hófehér megvalósulása és a makrokozmoszban létező letisztult táj- és térszobrok esetében a szín-árnyék játék ad belső mélységet a fehér tömegnek. Minden esetben a látható és láthatatlan felületek kidolgozása megegyező precizitásában ott a tökéletességre való törekvés.

Beke László írja Jovánovics György szobrászatának építészeti vonaláról: „Szobrász, úgy, hogy közben az architektúra leglényegesebb strukturái elemen-

táris természetességgel épülnek bele az általa megformált objektokba, térberendezésekbe – mert, ahogy egy-egy művét az adott térbe elhelyezi – a hely soha nem véletlen, hanem lényegében egy téri viszonyrendszer kialakítása, akár belső, akár külső térről van szó, azaz minden műve mint installáció is értelmezhető.”

## IRODALOM

- BEKE L. 1994. Polisz és nekropolisz. Szempontok Jovánovics György 1956-os emlékművének értékeléséhez. *Magyar Építőművészet* 85. 24–27.
- FITZ P. (főszerk.) 2000. *Kortárs magyar művészeti lexikon* 2. (Jovánovics György: 234–239.) Budapest
- FÖLDÉNYI F. L., BEKE L., NÁDAS P., ANDRÁS S., ERDÉLY M., ANDRÁS G., OHFF, H., JOVÁNOVICS Gy. 1994, 2004. *Jovánovics portfólió*. Budapest
- FÖLDÉNYI F. 1992. Séta a 301-es parcellában. Jovánovics György thanatoplasztikája. *Jelenkor*, 11. 900–915.
- HORVÁTH K. Zs.: *Identity Formations of the „Survivors” in Hungary after 1989. The Unfinished Present: Interpretative Conflicts of Memory and History*, 247–273. <http://books.openedition.org/ceup/681>
- KOVALOVSKY M. 2004. Jovánovics György = *Jovánovics portfólió*. Budapest
- RAJK I.–JOVÁNOVICS Gy. 1994. Nagy Imre temetése és az 56-os emlékmű születése. Riporter: Mihancsik Zsófia. *Budapesti negyed* 3. 187–218.
- RÉNYI A.: *A dekonstruált kegyelet*  
[http://www.renyiandras.hu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=118&Itemid=137](http://www.renyiandras.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=118&Itemid=137)
- VARGHA J.: *Az épülés szelleme* – Nagy Corvinus  
<http://epiteszforum.hu/az-epules-szelleme-nagy-corvinus-napora>

### *Plastics by György Jovánovics: Between Architecture and Sculpture*

The line between architecture, sculpture, urban planning and world imaging is incidental; it is impossible to mark off these kin arts. In the context of the study, a parallel is drawn between small plastics, installations, as well as between architectural forms, and such elements of spatial art that do not prevail only in a limited space but also in a built environment as well. Sculptor György Jovánovics’s small plastics, installations and reliefs can be seen as a sculptural parallel between the colour white applied to enhance light, the place taken up in space, and techniques applied in architecture and urban structuring. In the artistic expression of constructed environment, the strict geometrical order, the monumental mass-variations in kin arts are presuppositions to the international style of modern mansions, the brutality of concrete cities, or the experiment of Stuttgart’s proto-modern urban plan-

ning. The aim of this study is to support the hypothesis based on specific examples and the examination of Jovánovics's career.

*Key words:* György Jovánovics, urban and architectural planning, spatial installations, sculpture, parallel

### *Plastike Đorđa Jovanovića: između arhitekture i vajarstva*

Granična linija između arhitekture, vajarstva, oblikovanja slike grada i vizije sveta je relativna, ove međusobno srodne umetnosti je nemoguće razdvojiti. U slučaju ove studije mogu da se povuku paralele između malih plastika, instalacija, elemenata prostorne umetnosti, odnosno formalnog sveta arhitekture, čija afirmacija nije vezana isključivo za omeđene prostore, već i za građene sredine. Male plastike, prostorne instalacije i reljefi vajara umetnika Đorđa Jovanovića mogu da se smatraju jednim od vajarskih paralela arhitekture i oblikovanja grada, ne samo usled korišćenja bele boje koja ističe efekat svetlosti, već i zahvaljujući svetu formi, zauzimanju mesta u prostoru, i primenjenim tehnikama. Strogi geometrijski red i monumentalne varijacije mase paralelno srodnoj umetnosti u sklopu umetničkog izraza građene sredine pretpostavljaju savremene vile međunarodnog stila, betonski brutalizam gradova, odnosno eksperimentalno ostvarenje štutgartskog proto-modernog urbanističkog planiranja. Cilj ove studije jeste razrada ove hipoteze kroz konkretne primere i analizu životnog puta Đorđa Jovanovića.

*Ključne reči:* Đorđe Jovanović, urbanističko i arhitektonsko planiranje, prostorne instalacije, vajarstvo, paralele

Beérkezés időpontja: 2014. 04. 06.

Közlésre elfogadva: 2014. 07. 31.