

másokból tevődnek össze, melyek különböző szituációkat hoznak létre. A tel-avivi *Fehér tér* például nagyon nagy közszeretnek örvendő helyszín, mind a BMX-es gyerekek, mind a meditációs gyakorlatokat végzők körében, hogy csak a két extrém példát említsek. Mindezekről nemcsak az alkotásom, hanem a hely szelleme, környezete is tehet. A műnek olyannak kell lennie, mintha mindig ott állt volna a helyén. Portbou-ban pedig azt szerettem volna elérni, hogy az emberek elhallgassanak, gondolkodzanak, pihenjenek kicsit. Hasonló indíttatás a célja a most készülő munkámnak, mely a berlini Tiergartenben a *Sinti és Roma holokauszt emlékműve* lesz. Egy 12 méter átmérőjű, kör alakú vízmedencét kell elképzelni, melynek vize fekete lesz, így minden arra járó, abba belenéző ember fejjel lefelé fog tükröződni a felszínén. A medence közepén csupán egy háromszög alakú részben lesz egyetlen szál virág, azt a geometriai formát idézve, amelyet a romáknak kellett viselniük. Mindehhez járul majd egy vékony hegedűhang, mely a környező zajhoz adaptálva lesz hallható. A helyszín Berlin turistalátványosságai között helyezkedik el, ahol az embereknek szükségük van egy kis pihenésre és talán, ha megértik, hogy a vízbe belenézve szinte élve lesznek eltemetve, akkor egy kis merengésre is jut majd idejük mindemmellett.

⊕ *Végül az izraeli helyzetről kérdezném, hiszen az állammal együtt lett nagykorú, épp 18 éves volt, amikor Izrael hivatalosan létrejött. Azóta alkotásainak egyik visszatérő motívuma a béke egzisztenciális szükségességének – sajnos a mai napig aktuális – hirdetése.*

⊗ Igen, valamennyire Izrael történetének része vagyok, s ez egyrészt nagy büszkeséggel tölt el, hiszen egy új társadalom, új városok, egy új ország építésében vettem részt és ez felmérhetetlen tanulság és élmény még ma is. De ugyanakkor sok minden sajnálattal tölt el. Gyermekkoromban ezen a földön a természet volt a leghatalmasabb úr – mára viszont már olyan lett, mint bármilyen másik ország. Ami pedig a legfájdalmasabb, az a békében egymás mellett élés utópisztikus távolsága, Palesztina eleve vitathatatlan létjogosultságának el nem ismerése. Furcsa, hogy azt szokás mondani, hogy „a föld nélküli nép megtalálta a nép nélküli földet,” hiszen Izrael területén mindig is éltek, laktak. Ez volt a legalapvetőbb hiba, illetve az első úttörőkhöz képest történt szemléletváltás, amikor még a közös munka és egymás segítése volt a mindennapi gyakorlat. A britek ugrasztottak először össze minket és ezt folytatják azóta a pártok, a politikusok, illetve más nagyhatalmak is – holott a hétköznapi emberek többsége békében szeretne élni egymás mellett. Ezért ajánlom a legtöbb alkotásomat a béke és az emlékezés fogalmainak, a méltó emberi létezés alapvető feltételeinek.

Szikra Renáta

A hely szelleme: átjárók, emlék(művek), tájszobrok

Dani Karavan – Retrospektive

➔ **Martin-Gropius-Bau, Berlin**

📅 **2008. március 1 – június 1.**

Berlinben bármerre sétál az ember, DANI KARAVAN retrospektív kiállítását jelző plakátokat lát, melyek a Portbou-i (Spanyolország) Walter Benjamin emlékművet ábrázolják. A Martin-Gropius-Bau húsz termébe zsúfolt életmű egyik legjelentősebb műve magába sűríti Karavan hat évtizedet átívelő művészi pályájának filozófiai háttérét csakúgy, mint formai megoldásait. A lengyel bevándorlók gyermekeként Tel-Avivban született Dani Karavan ma már jórészt felváltva él és alkot, a szülővárosában, Izraelben, valamint Párizsban. Hírnevét az európai nagyvárosokban (Párizs, Berlin, Köln, Firenze) a hetvenes évek óta folyamatosan gyarapodó helyspecifikus művei, köztéri szobrai, emlékművei alapozták meg.

A katalán városka temetője melletti sziklafalba épített emlékmű (*Passagen/Átjárók – Walter Benjamin emlékére*, 1990–1994) a dél-franciaországi internálótáborból a Pireneusokon át menekülni próbáló Walter Benjamin életének utolsó helyszínén épült. Az 1940. szeptember 24-én érkező filozófust másnap visszatoloncolta volna a csendőrség Franciaországba, de szálláshelyén már csak holttestét találták. 1989-ben kapta meg a dokumentumokban „környezetalkító szobrászként” definiált Dani Karavan a felkérést az NSZK kormányától, hogy a helyszín szemrevételezése után készítse el az emlékhelyet. Karavan a sziklás hegyoldalba vájt temető és a mélyben örvénylő tenger látványát kapcsolja össze a sziklába fúrt lépcsős alagúttal, mely a parti sziklákon megtörő tenger hullámaiba vezeti a tekintetet. A zuhanást a korro-

Dani Karavan

Átjárók / Passagen, 1990–1994 (Portbou, Spanyolország, a domb tetején elhelyezkedő platform) ■ fotó: Bernhard Schurian



dáló acélfalak közé szorított lépcsősorát átmetező, szinte láthatatlan plexifal fogja fel, melybe Benjamin emlékekre vonatkozó gondolatait maratták. („Sokkal nehezebb tisztelettel adózni a kisember emlékeinek, mint a híres memoároknak. Pedig a történelem építménye belőlük, a névtelenek emlékeiből épül fel.”) Az alászállás a föld mélyébe, a leereszkedés a sötét, meredek lépcsőn, majd a tenger fölött hirtelen kitérő mélység és ragyogó fény a temető csendje és a természet drámája között, minden értelemben a határátlépés szimbóluma. A szírtetön elhelyezett rozsdás vasplatóval és kockával, valamint a visszaúton kőfalba ütköző ösvénnyel kiegészített emlékhely jó példája annak, miként formálja, lényegíti át Karavan az adott helyszínt.

A kiállításon a padlótól a mennyezetig érő kivetítőkön „járhatjuk be” mindazokat a köztéri műalkotásokat, melyeket a számtalan fotó és makett dokumentálni igyekeznek, s amelyek lényegét mégis csak ott, a helyszínen ragadhatnánk meg. A „hely szellemével” (genius loci) összhangban cselekedni: ez a tájkertek filozófiai háttérének központi gondolata, de igaz minden emlékhelyre. Ilja Kabakov egy köztéri mű esetében az átláthatóságot tartja egyik legfőbb erénynek, amely a környezettel folytatott kommunikációt biztosítja. „A művész a médium szerepét tölti be amikor 'felveszi a láthatatlan párbeszéd fonálát' és aktiválja a kulturális emlékezetet. A köztéri műalkotás (különösen igaz ez az emlékművekre) akkor tölti be szerepét, ha a hely jellemző vonásait megragadva, felszínre hozza, és mintegy anyagba sűríti a kiválasztott hely és közösség anyagtalan emlékeit.”¹ Dani Karavan a hatvanas években készítette el első emlékművét. Az 1947–49-es izraeli függetlenségi háború emlékére épített *Negev emlékmű* (Be'er Sheva, 1963–68) Karavan legkorábbi nagy kiterjedésű – 10.000 m²-es – tájszobora. Ezzel a művel alapozta meg azt a szobrászi nyelvet, melyet lényegében azóta is használ, és továbbfejleszt. Bár első pillantásra szembeötlő formakincsének a Brâncusi-tanítvány Isamu Noguchi szobrászi tájaival kimutatható hasonlatossága (a negyvenes években készült játszótér és játszóhegy, valamint a meg nem valósult Jefferson emlékpark makettjeire utalhatnánk elsősorban), Karavan inspirációs forrásként Giacometti harmincas évekbeli apró, gipszből formált vagy fából kifáragott táj-makettjeit említi.

A geometrikus formákat (kubus, gömb, félgömb, kúp, henger), archaikus építmények alaptípusait (piramis, torony, kunyhó, lépcső, zikkurat, medence és csatorna), valamint organikus elemeket (például csigaház) fűz össze oly módon, hogy az addig strukturálatlan táj koncentrált



Dani Karavan

Negev Emlékmű / Negev Monument, 1963–1968 (Be'er Sheva, Izrael, tájszobor, szél, napfény, víz, tűz, akác, szürke beton, szöveg, 100×100×20 m ■ fotó: Studio Dani Karavan, Paris

üzenethordozóvá válik, éppúgy, mint a Walter Benjamin emlékmű esetében. A *Negev emlékmű* betonszobor kertje – ami madártávlatból éppúgy tűnhet valamelyik archaikus kultúra ősi romjának, mint egy marsi űrállomás futurisztikus elképzelésének – mintha a táj erőit, a mélyben futó energiaáramlatokat jelenítené meg a felszínen. A lekerekített és szögletes, horizontális és függőleges betonelemek várszerű labirintusában a bezártság és a szabad tér, a sötétség és a fény váltakozik. Karavan csontvázáig lemezteleníti, vagy szétrobbantja a tájat, és az alapelemekből létrehozza annak absztrakcióját. Ahogy a Negev emlékhely a sivatag esszenciája, úgy a Tel Aviv-i *Fehér tér* (Kikar Levana, 1977–88) a „fehér városnak” is nevezett szülővárosé. A sivatagi tájba simuló, azzal egy lényegűnek látszó, barnásszürke betonformák szélfúttá alakzatait itt, a város tetején fehéren ragyogó betonplatón álló, szabályos építmények rasztere váltja fel. A szögletes építmények és a torony a város sziluettjébe olvad, a piramis és ellentétpárja, a lépcsős medence, a kupola és inverze, a földbe süllyesztett félgömb csúszdájának egymásra rímelő hófehér, sima betonformái az országépítők emlékét idézik. A *Fehér tér* az ideális város utópisztikus képlete, az ígéret földjének költői szimbóluma.

Eddig csak a művek épített összetevőiről esett szó, holott Karavan tereinek alapvető elemét az őshonos növényzet adja: maga az alkotás sokszor a napfény-árnyék, víz, szél formájában megjelenő természeti erők foglalataként jelenik meg. Karavan apja a harmincas években a modernista építészet jegyében kiépített város főkertészeként és tájépítészeként oroszánrészt vállalt zöldfelületeinek kialakításában, a közparkok öntözőrendszerének kiépítésében. Az ifjú Dani Karavan lengyel és magyar bevándorlókkal és barátaival együtt alapította a Harel Kibucot (1948–55), ahol már kamatoztathatta apja mellett szerzett tájépítő tapasztalatait. A *Negev emlékmű* holt anyag, csak a meggyötört akácfák, a betonhéjak védelmében bugyogó forrás, a csatorna és a torony folyton zúgó szélorgonája kelti életre, ahogy a Walter Benjamin emlékmű alagútja a menekülő hányattatott sorsát és végső nyughelyét szimbolizáló két pólus, a mélyben örvénylő tenger és a hegyoldal néma temetője között teremt átjárást. A Portbou-i emlékmű magányos olajfája a *Fehér tér* félgömbjébe zárva, valamint a párizsi UNESCO székház *Jitzak Rabin emlékkertjében* (1993–98) is megjelenik. Ez a *Tzmicbva* (2002) carrarai márványtömbjéből is kihajtó, magányosan álló „növényoszobor” talán az egyik legfontosabb szimbólum Karavan számára.

A zsidó-keresztény és iszlám hagyományban egyaránt a béke (s mellette a túlélés, letelepedés, az élet folytonosság) jelképeként tisztelt olajfa a berlini kiállításon csupasz gyökerénél felfüggesztve csüng az előcsarnokba belépő feje fölött. A mára

¹ Ilja Kabakov: *Public Projects oder Genius loci*. In: *Public Art. Kunst im öffentlichen Raum*. Szerk.: Florian Matzner, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2004. 189. és 193. o.

emlékművévé vált mű (melyet a kilencvenes évek végén Jeruzsálemben, Párizsban, Pratóban és legutóbb 2002-ben, Valenciában szerepeltetett a kiállításain) a kiszakadás aktusánál fogva a természetes állapotba való erőszakos beavatkozást, a feje tetejére fordított világot szimbolizálja. A fellógatott, megkínzott fa gyakran földbeágyazott, a kiállítótérbe áttelepített párjával együtt jelenik meg, minthogy ketten együtt híven képviselik azt az ellentétekre épülő, a harmóniának és kiegyenlítődségnek szentelt életművet, amit a retrospektív kiállítás minden oldalról körüljár.

A kevésbé ismert korai munkáknak – talán mert mégiscsak egyszerűbb installálni őket, mint a már említett emlékműveket – nagy teret szenteltek Berlinben. A Tel-Aviv után Jeruzsálemben tanuló ifjú az ötvenes évek közepén két évet Rómában és Firenzében tölt, ahol freskófestészetet tanul. Cézanne, Paul Klee, Picasso, Diego Rivera és José Orozco hatása egyaránt felfedezhető ezidőtájt készült munkáin. S bár több termet megtöltenek a kezdeti időszakból származó grafikák, linómetszetek, festmények, az első igazán átütő alkotásait a Cameri színház, a Batsheva és a Martha Graham Dance Company részére a hatvanas években készült újszerű, friss, színpadtervei jelentik. A terem közepén elhelyezett néhány eredeti díszlet-elem mellett a falba süllyesztett, hatásosan megvilágított kicsi színpad-makettek eleven, megkapó látványt nyújtanak. A dokumentációt az előadásokról készült fotók egészítik ki. A hatvanas évek elejétől készült színpadi terek és installációk formavilága (mellesleg Noguchi már a negyvenes években készített díszlettervet a Marta Graham társulatnak, néhol kísértetiesen hasonló felfogásban) már az elkövetkező évek nagyléptékű szobrászi feladatait vetítik előre. Az absztrakt terek puritán formakészlete jelenik meg a Tel Aviv-i Igazságügyi Minisztérium belső udvarának színpadi hatást keltő, zárt szoborkertjében (1963–67), és azon a hatalmas, 7×24 méteres reliefen is, amely a *Negev emlékművel* csaknem egyidőben, az izraeli parlament (Knesszet) jeruzsálemi üléstermébe készült. Az *Imádság Jeruzsálem békéjéért* (1965–66) kőtömbjeinek szigorú rácsozatát a Jeruzsálem városát szimbolizáló körök, ívelt, organikus formák oldják. Karavan saját művének olvasatával kapcsolatban a rend utáni vágyat, a békés együtt- és egymás mellett élés alapjául szolgáló törvények és a megegyezés fontosságát emeli ki, melyet ennél a műnél a minimumra redukált, minden kultúra alapjául szolgáló geometrikus formakincs és a kőtömbök megmunkálásának változatosságával teremtett eleven tájkép jelenít meg. Az európai ismertségét meghozó 1976-os Velencei Biennálén izraeli résztvevőként kiállított environmentjeit az egy évtizeddel korábbi ars poeticához híven ismét a béke eszméjének szenteli, formai szempontból pedig a hatvanas évek fentebb elemzett köztéri alkotásainak formavilágából bontja ki. Az egy évvel későbbi documenta 6-on való részvétele után számos európai nagyvárostól kapott felké-

rést részint emlékművek vagy városi tereket reaktiváló, helyspecifikus művek, illetve „in situ” megalkotott kiállítási installációk létrehozására. A nyolcvanas évektől kezdve több országban párhuzamosan futó projektjei az anyaghasználatot és a kialakításukat tekintve új elemekkel gazdagodtak. A durván ácsolt faszervezetek, korrodálódott fémfelületek érdekessége, a szimbolikus jelentőségű vasúti sínpár elsősorban az emlékműveknél tűnik fel. A köztéri műveken a tengelyeket kijelölő sínek egyaránt képviselik az ipari fejlődést, az általános értelemben vett haladást, emlékművein viszont a halálba vezető út könyörtelenségét jelenítik meg. A Gurs-i internálótábor nyomtalanul eltüntetett barakkjainak hűlt helyén felállított faszervezethez és a szögesdróttal kerített „Appelplatz”-hoz vezető vasúti sín útját fa állja el (1993–94), a kiállítótérben megjelenített Walter Benjamin „Homage”-ok sínpárja falnak fut és szinte szétveti a terem falait. Ugyanakkor egyre gyakrabban alkalmaz transzparens elemeket: üveg és plexifelületeket, melyeket szinte mindig szöveghordozóként használ. A Portbou-i alagutat lezáró, lebegő Benjamin idézethez hasonlóan de Gaulle beszédeinek részleteit maratta a 2000-ben elkészült *Esplanade de Gaulle* éjjelente belülről megvilágított üveggöckáira a Defense negyedben. A jelenlévő mégis szinte láthatatlan anyag kiválóan alkalmas arra, hogy anyagba sűrítse a testetlen gondolatot. Legutóbbi Berlinbe készült alkotásában is 19 plexilappal zárja el és/vagy nyitja meg az arra járók felé a kormányzati negyed egyik épületének belső kertjét. A német törvényhozás központjában a német demokratikus kormányzás 1949-ben megfogalmazott alaptörvényei közül 19 kapott így kitüntetett helyet (*Grundgesetz 49*, 1998–2003). A nürnbergi Germanisches Nationalmuseum két épületszárnyát összekötő félutcai installációjában (*Az ember jogok útja*, 1989–1993) pedig harminc betonoszlopba vésték bele az ENSZ deklarációjának 30 paragrafusát németül és a diszkriminációt elszenvedett népek nyelvén. A két mű egyszerre utal a civilizáció eredményeire (a kőbe vésett törvények régi hagyományára, Mózes kőtábláitól vagy Hammurapi törvényoszlopától kezdve) és kudarcára, amelyeket többek között éppen az újra és újra felbukkanó törvénysértések jeleznek. (Az Izrael és Egyiptom határán álló, 2000-ben elkészült műve, a 300 méter hosszan húzódó oszlopsor, a *Béke útja* ugyanezen eszme jegyében fogant. Az első és utolsó oszlopon héberül és arabul szerepel a „béke” felirat, a közbensőkön azon a százféle nyelven, ahányféle népcsoport megfordult a történelem folyamán ezen a földön.) Bár számos városi köztérátalakító művét említhetnénk, itt csak kettőt emelünk ki, melyek példaértékűek a Kabakov elvárása szerinti genius loci megragadása, a táj kulturális emlékezetének

Dani Karavan

Murou Művészet erdő / Murou Art Forest, 1998–2006 (Japán) ■ fotó: A. Kutz





Dani Karavan

Retrospektive, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 2008 ■ Tükrökből és romokból álló installáció ■ fotó: Jirka Jensch

aktiválása tekintetében. Az egyik a kölni *Ma'ilot* (1980–86) sétány, amely a Dómtól a Ludwig Múzeum épülete mellett a Rajna-partig vezet a látogatót. A *Ma'ilot* (héberül lépcsőt, teraszt jelent) egy obszervatóriumként aposztrófált 10 méter magas toronytól indul, és a főtengey mentén kialakított teraszokkal ereszkedik alá. A közösségi térként funkcionáló kisebb egységek a formát és az anyaghasználatot illetően is mindig az adott környezethez igazodnak. A teret a Dóm közelében fehér gránitburkolat fedi, ami téglával keveredik a múzeumépület mellett, és fűvel beültetett sávokkal gazdagodik a part közelében. A másik és egyben legnagyobb kiterjedésű (1980-ban elkezdett) és mindmáig befejezetlen európai tájformáló műve Párizs egyik külvárosát, Cergy-Pontoise-t köti össze egy 3 km hosszú megépített promenád révén – a Louvre – Tuileriák – Champ-Élysées – La Défense tengely meghosszabbításaként – a fővárossal. Az *Axe Majeur* 12 állomásának formai kialakításában a már ismert elemek tűnnek fel, de megint újszerű módon. Az egyes pihenők funkciója a Párizssal való kapcsolatra utal, a kezdőpont Eiffel-toronyra rímelő kilátótornyától kezdve, a Camille Pissarro emlékének szentelt „Impresszionisták gyümölcsöskertjén” át, a Tuileriák kertjét idéző vagy a Louvre átalakításánál megszerzett burkolólapokat felhasználó „Esplanade” egy helyszíni forrás gőzét eregető kubusáig, illetve az egyelőre még csak tervben létező asztronómiai szigetig. Az éjszaka lézerefénnyel kijelölt tengelyre felfűzött

és szimmetrikusan elrendezett klasszikus építészeti elemek felvonultatása mellett leginkább a lépték az, ami a 17. századi Franciaországra jellemző nagyformátumú tájalakító tevékenységgel hozza kapcsolatba, például a Versailles-i kastély kertjének szerkezetével, hogy csak a legkézenfekvőbb példát említsük. Ilyen léptékű megbízásokkal Karavant az utóbbi időkben leginkább a Távol-Keleten kényeztetik el. A kilencvenes években a Sapporo-i szabadtéri szoborparkba készített „titkos kertje” (*Az elrejtett kertbe vezető út*, 1992–99) – melyet bizvást nevezhetnénk Noguchi *hommage*-nak – után kapta a felkérést, hogy egy hegyekkel és erdőkkel körülvett falunak, Murounak készítsen tájszobrot (*Murou Művészet erdő*, 1998–2006). Az 1200 éves, kivételes szépségű templommal rendelkező helyet sokan látogatják, ám a közelmúltban egy földcsuszamlás és tájfun súlyos pusztításokat végzett a völgyben. (Épp ezért konkrét kívánság, és így feladat volt a helyszín helyreállítása és megerősítése is) A létrejött alkotás Karavan talán legkomplexebb műve: tulajdonképpen az életmű esszenciája. Egy 18. századi angol tájkertésznek az ideális táj megvalósítása érdekében mocsarakat lecsapoló, mesterséges hegyeket emelő nagyvonalú elképzeléséhez Murouban a táj védelmét szem előtt tartó ökológiai érzékenységről tanúskodó hozzáállás társul, mely ráadásul – a hely szellemében – a japán építészetre jellemző egyszerű, puritán alapformákat (hidak, kapuk, tipegők) és anyagokat (kő, fa, bambusz) alkalmaz a hagyományostól teljesen eltérő kombinációban. A 2006 tavaszán átadott, csaknem kilométer hosszú elnyúló, mesterséges tavakkal, hidakkal, építményekkel és kapuzatokkal tagolt, Karavan meghatározásával élve „helyspecifikus environment”, a művész elképzelése szerint „az ember és természet közti viszonyt tárja fel”, a látogatók minden érzékszervét igénybe vevő interaktív kapcsolattal. A *Negev emlékmű*höz hasonlóan itt is a táj különféle, természeti és kulturális rétegeit hozza a felszínre, csak éppen a sivatag elemi erejű, vad expresszivitása helyett a japán természetszemlélet kifinomult absztrakciója érvényesül. Karavan sokszínű életműve kiváltképp köztéri alkotásai miatt lenyűgöző. Már a hatvanas években birtokában volt mindazon képességeknek, melyek segítségével megteremtette védjegyének számító (később sokszor utánozott) formavilágát. Kivételes érzékenysége és empátiája révén, mellyel az adott helyszín természeti és kulturális hagyatékát és jelenét vizsgálja képes a táj lényegének revelatív erejű felmutatására.